جامعة باتنة1- الحاج لخضر

كلية اللغة والأدب العربي و الفنون

قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب في شعر البارودي

ـ دارسة أسلوبية ـ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

تخصص لغة

إعداد الطالب :

عبد الجبار علوي

إشراف الأستاذ الدكتور :

لخضر بلخير

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
أ.د/ السعيد بن إبراهيم	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أ.د/ لخضر بلخير	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
أ.د/ بلقاسم دفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
أ.د/ عمار ربيح	أستاذ التعليم العالي	جامعى بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د/ نواري سعودي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف	عضوا مناقشا
د/ صورية جغبوب	أستاذ محاضر –أ-	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1439 / 1440هـ - 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

مُـقَـدّمَـة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين وعلى آله و صحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

يرجع اتصالي بشعر البارودي إلى سنوات خلت ليست بالقليلة حينما وقعت عيناي على ما جادت به قريحة البارودي من أشعار أسرت يومئذ القلب والعقل وكان ذلك عن ذوق خالص وانطباع ارتسم في ذهني لا غير، ولم يكن تباعد الأزمان بيني وبين البارودي ليحول دون هذا تذوق هذا الشعر والإعجاب به .

ولكن ذلك الذوق لم يكن ليرضي نفسي التواقة إلى البحث عن سر ما قد بدا لي حينها أنه إبداع ، فقد كنت أطمح إلى تلمس أسباب هذا الإعجاب بطريقة علمية دقيقة تنأى عن كل انطباعية مخاتلة . وعلى أساس من هذا الطموح بدأت فكرة البحث في شعر البارودي تستقر في ذهني، ولم تلبث إلا حينا من الزمن حتى أحطتها بإطار منهجي واضح، ومن ثم صارت الفكرة إلى موضوع بحث وسمته بـ "بنية الخطاب في شعر البارودي دراسة أسلوبية" .

على أن الأسباب الحقيقية التي دفعتني إلى البحث في شعر البارودي تتجاوز مسألة الذوق ، وإن كانت تنطلق منه إلى جملة من الأسباب الموضوعية لعل أهمها:

ـ الرغبة في إعادة قراءة شعر الإحياء،لأهميته التاريخية ،كونه يأتي في فترة مفصلية وحلقة ربط تصل القديم بالحديث، وفهم شعر هذه المرحلة يمكّن من التعرف الدقيق على العصر الذي قيلت فيه فنيا وفكريا . ثم إن هذه القراءة ـ إن احترمت شروطها الموضوعية ـ قد ينتج عنها رؤية تساعد على تقديم تفسيرات نقدية مضبوطة لشعر الإحياء الذي طالما اختلف حوله النقاد، لأسباب ذاتية في المقام الأول .

ـ والسبب الثاني قرين بالسبب الأول، إذ إن تركيز القراءة على شعر رائد الإحياء من شأنه أن يقود إلى رأي شخصي في شعر البارودي ، فينضاف بذلك إلى جملة الآراء التي أذاع بها أصحابها ، والتي تباينت في عمومها ما بين مادح له وقادح فيه.

ـ الرجوع إلى لغة الأسلاف من خلال لغة البارودي التي زين بها أشعاره ، وهي اللغة الجزلة في اللفظ والمتينة في التركيب ، وليس هذا مشي القهقرى كما قد يظن البعض ، وإنما هو بعث لهذه اللغة الشاعرة التي ليست حكرا على عصر دون آخر .

و لذيوع شعر البارودي شرقا وغربا كان من الطبيعي أن تتناول أقلام الباحثين من هذا الشعر نماذج تخصها بالدراسة والتحليل، وقد كان ذلك منذ عصر البارودي إلى زماننا اليوم فأسفر ذلك عن كثير من الدراسات التي سارت في عمومها في اتجاهين مختلفين :

ـ اتجاه عام خص مرحلة الإحياء بالبحث نذكر منه ذلك على سبيل التمثيل: مدرسة الإحياء والبعث لإبراهيم السعافين، والصورة الفنية لدى شعراء الإحياء لجابر عصفور ومثل هذا النوع من الدراسة وإن كان مهما إلا أن طول الفترة التي عالجتها وتعدد شعرائها يجعل من الإمساك بخيوط الموضوعية فيها أمرا غاية الصعوبة، ولذلك لا نعجب من مرور الدارسين على بعض الشعراء وبخاصة المغمورين منهم مرورا سريعا يقصر فيه النفس، و يتعذر فيه الوقوف على الجوانب الفنية لشعرهم .

ـ وآخر خاص أفرد شعر البارودي بدراسات طويلة أو قصيرة ، وهذا الاتجاه من الوجهة النظرية يفترض أن يكون أصحابه أكثر دقة وأكثر عمقا لعدم تشعب الدراسة واقتصارها على شاعر واحد، وقد كان كثير منهم كذلك. ومن هذه الدراسات : البارودي رائد الشعر الحديث لشوقي ضيف، ومحمود سامي البارودي شاعر النهضة لعلي الحديدي، و محمود سامي البارودي لعمر الدسوقي، وفي الشعر الحديث محمود سامي البارودي لعبد الحميد المراشدة، وندوة البارودي في دورتها الثالثة ، وهي دراسات لمجموعة من الباحثين تخص زوايا مختلفة النظر في شعر البارودي أصدرتها مؤسسة البابطين ضمن عدد خاص بالشاعر.

إن هذه الدراسات الخاصة على أهميتها وقيمتها وما ابتغته من موضوعية لم تسلم في بعض الأحيان من التأثر بالجانب الذاتي الذي يتصل بكل ما هو قومي ومصري على نحو خاص ، وهو ما تجلى في تفسير بعض أشعار البارودي على نحو ما .

وبالرغم من أهمية هذه الدراسات سواء أكانت عامة أم خاصة إلا أن أكثرها يشترك في التركيز على السياقات الخارجية التي أحاطت بشعر البارودي ، فلم تول أهمية كبرى للبنيات

اللغوية التي شكلت هذا الشعر، وذلك بتحليلها واستنطاقها لاجتلاب مكنونها ، فهي طاقة متسربة من ذات الشاعر لا ينبغي إهدارها ، ولا يعني هذا أن ما وراء النص ينبغي تلافيه ، وإنما يعني استغلاله لصالح النص لا أكثر .

ومن هنا جاءت دراستي محاولة التركيز على البعد اللغوي إيمانا بجدواه في النفاذ إلى الروح المبدعة للبارودي ، ولأن اللغة ليست أصواتا مادية وتراكيب نحوية فحسب ، بل هي إلى ذلك ترجمان الباطن وإبانة عن الوجدان وتجلية للمشاعر المتقلبة .

ولتحقيق هذه الغاية تعين علىّ أن أجيب عن سؤال رئيس : هل اللغة التقليدية التي وظفها البارودي في شعره استطاعت أن تقدم لنا البارودي ذاته ، أم أن استمداده من اللغة القديمة أدى به إلى نسيان ذاته واستحضار ذوات الغابرين ، لذوبان شخصيته في التراث كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين ؟ وبتعبير آخر موجز هل اللغة القديمة قاصرة عن نقل التجارب الجديدة ؟ كما فرض علي البحث أن أجيب عن أسئلة فرعية أخرى متصلة بالسؤال الأول من مثل : ما الذي أخذه البارودي من القدامى هل هو الشكل أم المضمون ؟ وهل لغة البارودي التي رسمت إبداعه لغة تجاوزت لغة عصره ؟ وهل تعايشت لغتان في شعر البارودي إحداهما قديمة وأخرى حديثة من دون تنافر بينهما أو غلبة إحداهما ؟

إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة و بقدر من الموضوعية جعلني أتجه إلى منهج علمي رصين يضمن للبحث نتائج دقيقة يبعد بها عن كل مجازفة غير محسوبة وعن كل أحكام غير مسوغة . وقد رأيت أن المنهج الأسلوبي أقرب المناهج إلى معالجة النص معالجة من داخله كونه يعنى بسلطة النص قبل كل شيء ، فلا ينشغل بما يحف النص من سياقات اجتماعية وسياسية إلا بقدر ما يساعد على فهمه وفك مغلقه . وعلى ذلك فإننا حين نتوسل هذا المنهج، فإننا نرمي من وراء ذلك إلى تقرى البنيات الأسلوبية الماثلة في النص واضعين الأصبع عليها بدءا بالإيقاع وانتهاء بالدلالة، فنصفها في مستواها السطحي وصفا دقيقا لنتجاوزه بعد ذلك إلى تفسير بيان سبب اختيارات الشاعر التي انتهجها في محاولة مني لربط الدوال بمدلولاتها. وتقتضي الموضوعية في الدراسة فضلا عن المنهج الأسلوبي أن نستعين

بإجراءات المنهج الإحصائي ضبطا للنتائج واحترازا من كل خطإ قد يفضي إلى ضعفها وانتفاء الدقة فيها .

وقام هيكل البحث على مدخل وثلاثة فصول، ففي المدخل عالجت جملة من المصطلحات القريبة من حقل الدراسة كمصطلح البنية والخطاب والنص والأسلوبية في محاولة من الباحث لتبسيطها وتقريب فهمها إلى المتلقي ، ذلك أن هذه المصطلحات كانت عرضة للرؤى الفلسفية والاجتماعية أكثر من النظر إليها في جانبها اللساني. وهذا بطبيعة الحال يبعث على الاضطراب الفكري حين تلقيها .

فالفصل الأول خصصته للحديث عن البنية الإيقاعية ، فدرست فيه الإيقاع الخارجي ممثلا في البحور الشعرية والقافية والروي فأبنت عن مسار الشاعر فيه وأهم الاختيارات التي سلكها في هذه العناصر. ودرست الإيقاع الداخلي فذكرت أهم العناصر المؤثرة فيه والتي تقف وراء وقع أشعار البارودي في السمع وتأثيرها في النفس. وقد تبين لي أن أكثرها تأثيرا هي الجناس والتكرار و التوازي لما لها من ضبط للإيقاع، وتنظيم للنغم في انسجام تام مع حركة الدلالة داخل النص .

والفصل الثاني تعرضت فيه إلى دراسة الجوانب التركيبية للمادة الشعرية ، مفيدا في ذلك من معطيات الدرس النحوي والبلاغي. فعرضت للبناء الجملي الذي تراوح بين الجملتين الاسمية والفعلية من جهة ، والبسيطة والمركبة من جهة أخرى . ولكل مقامه ولكل ميزته . ثم تناولت جملة من العوارض التي تعرض للجملة وتنزاح بها عن الأصل، كالتقديم والتأخير والاعتراض و الحذف. فكشفت فيها عن نواح فنية وجمالية صاحبت هذه العوارض، وهي مظاهر أغنت عنصر الشعرية في أنسجة النص . كما نظرت في هذا الفصل إلى أساليب الشاعر، فتناولت في الجانب الخبري أساليب النفي والتوكيد ، مبينا عن طرقهما، وأهم الدلالات المنبثقة عنهما، مستعينا في ذلك بمعطيات الدرسين النحوي والبلاغي . ودرست في الجانب الإنشائي أساليب الأمر والاستفهام والنداء ، كونها الغالبة في هذا الجانب ولأهميتها في الكشف عن الجوانب النفسية والوجدانية المتعلقة بشخص البارودي الإنسان قبل الشاعر.

وخصصت الفصل الثالث للبنية الدلالية ، وفيها درست الصورة بالمنظورين القديم والحديث . ففي المنظور القديم تراءت لنا الصورة الفنية في شعر البارودي في ثلاثة أشكال : التشبيه والكناية والاستعارة، وقد وقف البحث على أهم الأشكال التي تمظهرت فيها هذه الصور الثلاث، وحاول الباحث في تحليلها ربطها بالسياق الذي ينتظمها حتى تفهم على الوجه الصحيح . وفي المنطور الحديث تناولت الصورة أيضا من خلال نمطين أكد عليهما النقد الحديث، وهما الصورة الحسية ،والصورة النفسية ،وعلاقة كل منهما بشخصية البارودي.

ولم تتوقف الدلالة عند الصورة ، بل تعدتها إلى التناص ، وهو آلية فنية أفاد منها البارودي كثيرا في أشعاره، فأظهرت كيف أخذ عن الشعراء المتقدمين وكيف تمثل أساليبهم ومعانيهم ، حتى صار التراث جزءا من كيانه . وليس هذا فحسب فقد كشف البحث عن مصادر أخرى رفد بها الشاعر نصوصه، ويأتي القرآن الكريم في مقدمتها يتلوه الحديث الشريف، ثم المادة التاريخية بشخصياتها ورموزها وحوادثها .

وتناول البحث في جزئه الأخير لغة الشاعر الفنية، فكشفت عن علاقة هذه اللغة بالتراث وأهم سمات هذه اللغة الشعرية، وما حاولت أن تجدد فيه من لفظ يناسب العصر، لينتهي الفصل بدراسة المعجم اللغوي البارودي انطلاقا من تصنيف الحقول الدلالية ، والتي أثبت البحث أهمها. فتمت بذلك تجليات لغة البارودي وقاموسه الذي يمتح منه.

على أن هذا البحث لم يكن ليخرج بهذه الصورة ، ولم يكن بهذه المادة العلمية لولا جملة من المصادر القديمة والحديثة التي أغنت مفاهيمه وأسندت أفكاره ، حتى صار إلى ما صار إليه . والواجب يحتم عليّ أن أذكر أهمها، وتتكفل قائمة المصادر والمراجع بذكر بقيتها. فمن المصادر القديمة كتاب سيبويه ، والقوافي للتنوخي، ومغني اللبيب، لابن هشام والإيضاح للقزويني. وأذكر من الكتب الحديثة موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، والجملة في الشعر العربي لمحمد حماسة عبد اللطيف ، والنحو العربي نقد وتوجيه ، والصورة الشعرية في النقد العربي القديم لجابر عصفور، وتحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح . ومن الكتب المترجمة أذكر مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز، وتحليل النص الشعري ليوري لوتمان .

ويقتضي المقام أن أخص شارحي الديوان بمزيد فضل، لما أفدت من شرحهما مما غمض لفظه، ومن نظر لغوي أثرى جوانب البحث وغذّا أفكاره . فكل هؤلاء ممن ذكرت وممن لم أذكر كانوا روافد أعانت على البحث وأغنته ، فبهم أضيئ طريقه ، وتذلل الصّعب منه ، حتى بانت معالمه، و تشكلت أجزاؤه ، واستكمل بنيانه.

وإذا كان ثمة صعوبات وعقبات وقفت بإزاء البحث، فهي ضخامة المدونة الشعرية التي تجاوزت الخمسة آلاف بيت، مما يجعل تتبع الظواهر اللغوية والفنية أمرا في غاية الصعوبة، فإذا انضاف إلى ذلك تنوع مستويات الدراسة بين الإيقاع والنحو والدلالة اشتد الأمر، وتشتت الجهود وأصبحت النتائج على المحك . على أن هذه الصعوبة كانت دافعا لي لمضاعفة الجهد ، وبذل الوسع ، لتذليل العقبات وتجاوزها ، والوصول بالبحث إلى هدفه المنشود، والغاية التي يرمي إليها .

ولا يسعني في نهاية المطاف إلا أن أحمد الله تعالى خير الحمد وأشكره أفضل الشكر على عونه وإحسانه، كما أشكر أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور لخضر بلخير على كل ما أفادني به من علمه ، وما جاد به من وقته ، وما اتسع به صدره طوال مدة البحث ، حتى استكملت فصوله واستوى على سوقه . فله على ما سلف أسمى آيات التقدير وجزاه الله عني خير الجزاء .

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر لعائلتي الكريمة ممثلة في الوالدين الكريمين والزوجة الصبور، الذين شدوا جميعهم من أزري، وأمدوا يد العون في كل الأوقات . والشكر يعم زملائي الأساتذة بقسم اللغة العربية، وبخاصة الدكتور رشيد بلعيفة الذي جاد عليّ بعيون مراجعه ، كما لا يمكن نسيان الإداريين والعمال بجامعة عباس لغرور بخنشلة ، وكل من أعانني من قريب أو بعيد، ولو بكلمة طيبة تدفع إلى الجد الاجتهاد ومواصلة العمل .

مدخل:

قراءة في مصطلحات

ـ البنية

ـ الخطاب

ـ الأسلوب

ـ البنية :

البنية لغة :

لم ترد كلمة البنية في النصوص القديمة، ولا في القرآن الكريم، وإنما وردت على صورة الفعل بنى أو الأسماء بناء وبنيان ومبنى[1]. وأوردها ابن منظور في معجمه فقال "يقال بنية، وهي مثل رشوة ورشا. كأن البنية الهيئة التي بني عليها، مثل المشية والرّكبة[2].

ويفرق الزبيدي بين البِنية بالكسر، والبُنية بضمها، ذاكرا كلتا الدلالتين، فيقول: "وجعلوا البنية بالكسر في المحسوسات وبالضم في المعاني والمجد، وحملوا عليه قول الحطيئة قالوا: الرواية فيه بالضم :

أولئكَ قومْ إن بنوا أحسنوا البُنى وإن عاهدوا أوفَوا وإن عقدوا شَدوا[3] " [4]

وما يلاحظ على دلالة مصطلح البنية أنه ذو صلة بمعناه اللغوي ـ كما سنرى ـ إذ إن أبنية النص تتعالق عناصرها وتتضام، وتتفاعل وتتماسك ، ويأخذ بعضها برقاب بعض ،وفق هيئات مخصوصة تختلف في إنشائها بين صاحب نص وآخر. مثلها تماما مثل اختلاف الأبنية في صورها وهيئاتها التي أنشئت عليها .

ولا يختلف كثيرا معنى البنية في اللغات الأجنبية عن مثيله في العربية ، بل يكاد المعنيان يتطابقان لاتفاقها في الجانبين الحسي والنظامي. يقول زكريا إبراهيم في هذا الصدد: "وأما في اللغات الأجنبية ، فإن كلمة "Structure" مشتقة من الفعل اللاتيني "Struere" بمعنى يبني أو يشيد. وحين يكون للشيء بنية في اللغات الأوربية ، فإن معنى هذا ـ أولا وقبل كل شيء ـ أنه ليس بشيء غير منتظم أو عديم الشكل "Amorphe"، بل هو موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية "[5].

فلعلنا قد لاحظنا تقاربا في دلالة الكلمة في الاستخدامين العربي والأوربي، فكلاهما يحيل على بُعد مادي يتعلق بالتشييد والبناء ، ولكن في صورة مخصوصة، وهيئة منتظمة متحدة المواد ومتماسكة الأجزاء ، لا يمكن فصل عنصر فيها عن آخر.

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، دط، دت، ص 173،.و أحمد يوسف : القراءة النسقية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص 219 .

[2]- لسان العرب، مادة "بني" ، دار صادر، بيروت، دط، دت، 14 / 94.

[3]- البيت من الطويل، ينظر الديوان ، شرح حمدو طماس دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005.

[4]- الزبيدي : تاج العروس مادة " بني " تحقيق مصطفى حجازي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ط1 ،2001 ، مج 16 جـ 37 ، ص 217.

[5]- مشكلة البنية ، مكتبة مصر، القاهرة، دط ، دت ، ص 29.

مفهوم البنية في الدراسات اللغوية الحديثة :

تعددت تعاريف البنية لدى البنيويين، وسنذكر طائفة منها، لعلنا نقف بذلك على الدلالة الدقيقة لهذا المصطلح الغامض، والذي يشترك في توظيفه كثير من العلوم من رياضيات وفلسفة ومنطق وأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم اللغة...إلخ. وبدايتنا في هذه التعاريف مع جان بياجيه الذي يؤكد " أن البنية لهي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه. وقصارى القول أنه لابد لكل بنية إذن من أن تتسم بالخصائص الثلاث الآتية: الكلية، والتحولات، والتنظيم الذاتي"[1].

وتعني الكلية اتساق عناصر البنية وتضافرها داخليا، أي إن عناصر البنية يجمع بينها تكامل ذاتي، فهي ليست وحدات مجردة منفصلة جمعت قسرا وتعسفا، بل هي أجزاء تنتظم في نسق داخلي يعتمد على العلاقات القائمة بين عناصره، والقوانين الداخلية التي تحكمها. وهذا الانتظام يحقق لها استقلالها وكينونتها، وتحصل البنية بهذا التضافر بين عناصرها على خصائص أعم وأشمل من خصائص الأجزاء التي تتكون منها هذه البنية، وهذا يعني أن الكل لا يساوي مجموع الاجزاء، إنما يعني مجموع العلاقات[2].

وتعني التحولات أن البنية ليست ثابتة، بل وجودها وجود متحرك دائما، وهذا يدل على أن الكل أو المجموع خاضع لسلسلة من التحولات الداخلية دون تدخل من الخارج، والتي يفرضها النسق على عناصره، فتصير البنية بفعل هذا التحول إيجابية تسهم في البناء والتكوين، ولا تتوانى في تحديد القوانين بناء على ما خضعت له من تحول[3].

وفي الحقيقة فإن التحولات التي تمس بنية النص تتعلق بدرجة كبيرة بالسياق الداخلي لهذا النص، وهو سياق متعلق بمجموع العلاقات التي تحكم البنية وتشكل النسق ، وهو وإن كان نسقا ذا ديناميكية ذاتية لا يعول على عناصر خارجية، إلا أنه يخضع لسلطة القوانين

---

[1]-المرجع السابق، ص 30.

[2]- ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3 ، 2002 ، ص 70 ، 71.

[3]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 71.

الداخلية للبنية. فهي بنية لا تتصف بالسكون المطلق، بل فيها من المرونة ما يجعلها قابلة دوما للتغيرات وفق ما تحدده علاقات النسق وتعارضاته داخل النص نفسه[1]. وتستغل اللغة هذه الطبيعة للبنية وهي" التحول" ، فتهيؤها للأفراد في إنجازاتهم اللغوية غير المحدودة[2].

ويقصد بالتنظيم الذاتي للبنية أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها بقاءها، ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي، وبهذا فإن البنية لا تفتقر إلى سلطان الخارج في إجراءاتها التحويلية، فهي ترتب نفسها بذاتها في إطار قوانين النسق الداخلية للغة و"المهم أن عملية التنظيم الذاتي لابد من أن تتجلى على شكل إيقاعات وتنظيمات وعمليات وهذه كلها عبارة عن آليات بنيوية تضمن للبنيات ضربا من الاستمرار أو للمحافظة على الذات"[3].

وهذه المظاهر هي التي يقف عندها الناقد البنيوي محللا لها وراصدا لأشكالها، بغية الوصول إلى الجمالي والفني فيها اعتمادا على سياقاتها النصية التي شكلتها دون غيرها من العوامل الخارجية . ويتعدى غيرهم هذه المظاهر الداخلية إلى غيرها ، لقناعتهم بالإضافة التي يمكن أن تجلبها العناصر السياقية الأخرى في تفسير النص نفسه .

تطبيقات البنية في العلوم الإنسانية :

أفادت من مقولة البنية حقول معرفية شتى، ففضلا عن العلوم التجريبية أخذت العلوم الإنسانية بهذه المقولة وطبقتها في تحليلاتها على ظواهرها المختلفة ، بهدف الوصول إلى القوانين العامة التي تحكم الأنساق المختلفة المتعلقة بالإنسان والمجتمع. ولسنا هنا بصدد التفصيل في آثار البنية في العلوم الإنسانية، ولكن حديثنا في هذ الصدد هو حديث عام يُكتفى فيه بذكر أهم الأفكار التي اتصلت بثلاث حقول علمية نذكرها تباعا:

1 ـ في مجال الأدب: ويمثل فيه الشكلانيون الروس قطبا رئيسا في النهج البنيوي الذي سلكوه تنظيرا وتطبيقا؛ بل إن البنيوية نفسها تعد "النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني"[4]. ومن المعلوم فإن مدرسة الشكلانيين الروس كانت قد ظهرت في روسيا بين عامي 1915

[1]- ينظر : زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ص 31، وصلاح فضل نظرية البنائية، ص 178.
[2]- ينظر: سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي ، ص 71.
[3]- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ص 31.
[4]- فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية ص 66. نقلا عن : يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 65 .

و1930 وكانت تنظر إلى العمل الأدبي نظرة شكلية فجمال الأدب ليس في مضمونه، وإنما يتحدد في أدبيته، كما عبّر عن ذلك جاكوبسون بقوله: " إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا"[1].

ولعل من أبرز المبادئ التي أعلنها الشكلانيون هو اعتبارهم أن دراسة الأدب ينبغي أن تنطلق من داخل النص، فتعزف عن كل مؤثر خارجي تاريخي كان أو نفسي أو اجتماعي أو ثقافي أوغير ذلك، وهذا ما يعرف في عرف الدارسين المحدثين بالدراسة المحايثة للنص.

ومعنى ذلك أنها اعتبرت الأدب نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية ترمز إلى الواقع لكنها ليست انعكاسا له. ومن هنا فقد أعاد الشكلانيون الروس البريق للنص الذي فقده بفعل مناهج أخرى قاربته وأعملت فيه مقولاتها وتصوراتها، حتى كادت أن تهمله.

وفي تحليلاتهم للنصوص الأدبية اهتم الشكلانيون بالشعر خصوصا واعتبروا لغته لغة خاصة تتميز بتشويه متعمد للكلام من قبل الكاتب. وركزوا في تحليلهم لهذه اللغة (الشعرية) على توزيع الوحدات الصوتية الصغرى داخل القصيدة، وعيّنوا كوكبات صوتية وأشكالا تختص بوزن الشعر، ورفضوا اعتبار الفعلية وحدة الإيقاع الأساسية، وميّزوا بنية البيت الشعري الآلية عما أسموه الوثب الإيقاعي، وعرفوا البيت الشعري بأنه بنية طباقية معقدة يتراكب فيها الوزن مع الإيقاع الخاص بالخطاب[2].

ولم يهمل الشكلانيون النثر في تحليلهم للنصوص الأدبية، فقد حللوا نصوصه إلى وحدات لغوية، وسعوا إلى البحث عن العلاقات المتبادلة بين هذه الوحدات، و ركزوا على الوحدات ذات الدلالة. وانتهى فلاديمير (بروب V.Proppe) في كتابه " مورفولوجيا الحكاية الشعبية " إلى تحليل تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، والوظيفة عنده هي عمل الشخصية، وتمّ له حصر الوظائف في واحد وثلاثين وظيفة استخلصها من جميع القصص التي درسها[3].

لم يكن الشكلانيون وحدهم من قارب بنية النص في بحوثهم، وإنما شاركهم غيرهم كأصحاب النقد الجديد في أمريكا، ولكن يبقى لهم فضل السبق، ولهم أيادٍ لا تنكر في مجال

---

[1]- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد العربي ص 60.

[2]- إبراهيم عبد العزيز السّمري : اتجاهات النقد الأدبي الغربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1 ، 2011 ، ص201 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 200.

النقد البنيوي، ولذلك جعلناهم رأسا على تطبيق المنهج البنيوي في الأدب، وحسبُ الدارس جهودهم في هذا الصدد.

2 ـ في مجال الأنثربولوجيا: يعدّ كلود ليفي شتراوس (Cl. Levistrauss) من أهم زعماء البنيوية إن لم يكن أهمهم على الإطلاق، وذلك لإسهاماته الكبيرة في حقل الدراسة الأنثربولوجية بفضل الأبحاث التي قام بها وخاصة أطروحته للدكتوراه : "دراسة أنساق القرابة". ويبدو أنه قد أفاد من الدراسات اللغوية وبخاصة من مقولاتها الشهيرة التي أرسى دعائمها فرديناند دوسوسير، كما أنه وجد في جهود جاكوبسون كشفا مهما توقع من خلاله أن يتجاوز أثر علم اللغة إلى كل العلوم الاجتماعية، وقد أبان عن هذا الكشف، فلخصه في السمات الآتية :[1]

أولا: يتحول علم اللغة البنيوي عن دراسة ظواهر لغوية واعية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية.

ثانيا: لن يتعامل علم اللغة مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة، بل يتعامل معها على أساس العلاقات التي تنتظمها.

ثالثا: يطرح علم اللغة مفهوم النسق (System) فلا يزعم علم الفونيمات (Phonemes) الحديث أن الفونيمات جانب من النسق فحسب، بل يظهر الأنساق الصوتية نفسها على نحو ملموس واضح البنية.

و**أخيرا** يهدف علم اللغة البنيوي إلى الكشف عن قوانين كلية، سواء كان ذلك بالاستنباط أو الاستدلال، مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة.

وإذا ما ذهبنا إلى تعريف شتراوس للبنية وجدناه يقرّ بأن "البنية تحمل –أولا وقبل كل شيء– طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أيّ تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"[2].

ولعل مفهوم البنية الاجتماعية كما حدده شتراوس يتضح أكثر في كتابه " الأنثروبولوجية البنيوية "، وذلك حين يقول: "إن المبدأ الأساسي هنا هو أن مفهوم البنية الاجتماعية لا يرتد إلى الواقع، بل هو مرتبط بالنماذج التي نبنيها انطلاقا من هذا الواقع، ولابد لكل نموذج إذا

[1]- إديث كريزويل : عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور ، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993 ، ص 39، 40.
[2]- زكريّا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص 31.

أُريد له أن يستحق بجدارة اسم البنية– من أن يتصف بسمات أربع: فهو لابد أولا من أن يؤلف نسقا أو نظاما من العناصر يكون من شأن أيّ تغيّر (كائنا ما كان) يلحق بأحد عناصره أن يؤدي إلى حدوث تغيّر في العناصر الأخرى –وهو لابد– ثانيا من أن يكون منتميا إلى مجموعة من التحولات، بحيث تتكون من مجموع تلك التحولات أو التغيرات جماعة من النماذج. وهو ثالثا لابد من أن يكون قادرا على التنبؤ بالتغيرات التي يمكن أن تطرأ على النموذج في حالة ما إذا تعدل عنصر من عناصره، ثم هو رابعا وأخيرا لابد من أن يكون هو الكفيل بتفسير الظواهر الملاحظة من خلال عمله أو قياسه بوظيفته [1].

ويبدو أثر البنية وما لها من خصائص –كما عرفناها في الدرس اللغوي– واضحا في مقاربة ليفي شتروس للظواهر الاجتماعية التي بحث جوانبها، وعلى أيّة حال فإن "البنية في نظره نظام آلي له ميكانزماته الخاصة التي تعمل بطريقة رمزية لاشعورية بحيث قد يصح لنا أن نقول: إن كل بنية لابد أن تكون بنية تحتية أو سفلية ، لأنها في صميمها آلية لاشعورية، تكمن خلف العلاقات المدركة وتعمل عملها من وراء الوعي المباشر للأفراد إن لم نقل على الرغم منه"[2].

3 ـ في مجال علم النفس: للبنيوية فضل لا ينكر على جان لاكان (Jean Lakin) في بحوثه النفسية التي قام بها، فقد أقام نظريته النفسية على أساس من مقولاتها وخصوصا مقولة البنية، ولسنا مبالغين إن قلنا إن بنية اللاشعور هي بنية لغوية في المقام الأول وجب البحث عن قوانينها، لمعرفة أنظمة اللاشعور. فالتحليل النفسي لشخصية المريض يستند في جزء كبير منه إلى التداعيات اللغوية، وزلات اللسان، وألفاظ الأحلام ،وغير ذلك مما يصدره هذا المريض. فهذا كله من شأنه أن يساعد المحلل النفسي –بعد أن يقوم بلعبة الجمع والتركيب– على مقاربة آنية لشخصية المريض مقاربة تقوده إلى فهمها والوقوف على خلفيات السلوك الصادرة عنها، وحين يقول لاكان إن هناك دائما على مستوى اللغة شيئا هو فيما وراء الشعور، فإنه يعني بذلك أن اللاشعور باعتباره لغة هو بنية لا جوهر، وأنه بالتالي حديث أو مقال الآخر، أو بعبارة أدق لسان حال ذلك الهو الذي يتكلم في باطن الذات بضمير المتكلم أو بضمير المخاطب[3].

---

[1]- المرجع السابق، ص 33.

[2]- نفسه ، ص ن .

[3]- نفسه ، ص 160.

على أن هذه البنية القائمة للاشعور لا ينبغي أن تفسر بالخارج، بل ينبغي في تحليلها العودة إلى تلك العلاقات القائمة بين عناصرها، والتي تنتظم في سلك من القوانين يترجم تضامها وتآلفها.

وإن كان من فضل يُذكر للاكان، فهو فضل ترجمته لمصطلحات فرويد ومقولاته في التحليل النفسي إلى مقولات ومصطلحات بنيوية، مما يبين أثر الدرس اللساني الحديث على فكره. ويؤكد لاكان بفعله هذا أن هناك علاقة ما بين علم النفس وعلم اللغة البنيوي. وهي التي دفعت به إلى التأكيد على أن بنية اللاشعور إنما هي بنية لغوية قبل كل شيء[1].

ـ الخطاب :

1 ـ مفهوم الخطاب في التراث العربي:

لعل من مكرور الكلام أن نشير إلى ما تحمله دلالة الخطاب في كلام العرب، بالرجوع إلى أهم المصادر اللغوية التي عرفتها الثقافة العربية، ولكن لا ضير في أن نذكّر بدلالة هذا اللفظ غير آبهين بما اشتق من الجذر اللغوي "خطب" من كلمات أخرى قريبة من لفظ الخطاب طلبا للإيجاز، وتحقيقا للهدف من أقصر طريق.

ففي أساس البلاغة ذكرت هذه الكلمة مصدرا للفعل خطب، قال الزمخشري: خطب: خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام[2].

وجاء في معجم مقاييس اللغة أن الخطاب "الكلام المتبادل بين اثنين يقال: خاطبه يخاطبه خطابا، والخطبة من جنس الخطاب، ولا فرق[3].

ويمكننا بالنظر إلى هذين التعريفين أن نستخلص بعض المفاهيم المتعلقة بالخطاب نجملها بوجه عام فيما يأتي:

–إن مادة الخطاب هي الكلام، أو الملفوظ الذي يصدر عن المرسل والمتلقي معا، وذلك في عملية إقامة التواصل التي تربط بينهما.

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 260.

[2]- الزمخشري: أساس البلاغة ، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1998، 1/ 255.

[3]-ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مادة "خطب"، دار الفكر، بيروت، دط، 1979 ، 2 / 304.

-يشكل المرسل للخطاب ومتلقيه طرفين أساسيين، يقوم عليهما بناء الخطاب وتداعيه، وليس بالضرورة أن يكون هذان الطرفان شخصين فقط، فقد يكونان كذلك، وقد يختلفان كأن يكون أحدهما مؤسسة ترسل والآخر شخص يتلقى.

-يقتضي الخطاب في عملية التبادل وجود سياق ثقافي أو اجتماعي أوغير ذلك من السياقات يكون وراء هذا الخطاب، ويُسهم بعد إنتاجه في شرحه وتفسيره وتأويله.

-يتطلب التخاطب بين طرفين تماسك الحجة وقوة الإقناع في خطاب أحدهما للآخر طلبا للتأثير فيه والتوجيه له، ومن المعروف في التراث العربي أن هذه العناصر ونقصد قوة الحجة ومنطق الإقناع والشواهد المسندة ، مما ينبغي أن تتضمنه الخطبة لبلوغ التأثير في نفوس سامعيها، والخطبة بهذا المفهوم تعد بمثابة الأصل المرجعي للخطاب[1].

ونشير إلى أن لفظ "الخطاب" ورد في نص القرآن الكريم مرتين اثنتين*، كما ورد في ألفاظ من الحديث النبوي الشريف بدلالات مختلفة تفهم من خلال سياقاتها التي وردت فيها.

وعرف تراثنا العربي مفهوم الخطاب على نحو قد يقترب من مفهومه الحديث أو يبعد، فقد تداول هذا المصطلح طائفة من المفسرين والأصوليين والمعتزلة والمتكلمين، ووظفه كل منهم في مجال تخصصه، وبحسب ما يعالج أصحابه من موضوعات. وليس في الوسع تتبع استعمال هذا المصطلح في دراسات القدماء، فهذا يحتاج إلى بحث يطول واستقراء شامل لنصوص القدماء، وإنما حسبنا بعض النماذج للتدليل على هذا الاستخدام.

فمن الذين اقتربوا من مفهوم الخطاب دون الإشارة إلى لفظه المباشر عبد القاهر الجرجاني(ت 471 هـ) الذي ذكر كلاما عن النظم أقرب إلى مفهوم الخطاب في معنى من معانيه، وهو تجاوزه للجملة فقال: "واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزيّة في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينظم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات"[2].

---

[1]- ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ط1 ، 2008 ص، 14،15.

* الأولى في قوله تعالى: ﴿ وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب ﴾ ص: 20.، والثانية في قوله تعالى: ﴿ رب السماوات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطابا ﴾ النبأ : 37.

[2]-دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، دط ، دت، ص 70.

فكأني بالجرجاني بحديثه عن تلاحم أجزاء الخطاب الأدبي، وأن بعضهما يسلم إلى بعض، وأنك لن ترى الصورة كاملة إلا إذا أتيت على الأجزاء كلها يشير إلى مفهوم الخطاب في الدرس اللساني الحديث ، والذي يتجاوز الجملة كما ذهب إلى ذلك زيليغ هاريس.

ومن الذين استخدموا مصطلح الخطاب برهان الدين الزركشي الأصولي (ت794هـ) الذي عرّف الخطاب بأنه "الكلام المقصود منه إفهام من هو متهيّء للفهم"[1].

وهذا التعريف يجعل من الخطاب عملية تواصلية تقوم أركانها على أسس هي:

-أن الخطاب هو الكلام الموجه للغير، أو بتعبير المحدثين فإنه (أي الخطاب) يتحرك من مرسل باتجاه متلقٍ، وأن هذا المتلقي:

-يكون مهيئا للفهم، كأن يكون عاقلا غير مجنون، مستيقظا لا نائما.

-يتطلب الخطاب مقصدية ما، وهي الإفهام بتقييد التعريف، ولن يتم الفهم إلا بمراعاة السياق الذي أُنجز فيه الخطاب.

ويقدم الكفوي (ت1094 هـ) تعريفا للخطاب لا يختلف عن تعريف الزركشي إلا قليلا . فيذكر أن الخطاب هو "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه"[2] فهو يستبدل الكلام -كما عند الزركشي- باللفظ، وهذا اللفظ ، أو الشفرة مما يكون متواضعا عليه بين قطبي الخطاب، حتى لا يكون الخطاب مُشكلا في نفسه، وإذا كان ذلك كذلك انتفى تأثيره سواء وجدت القصدية فيه ، أم لم توجد من قبل منشئه.

ويقدم التهانوي (ت 1191هـ) في مصنفه كشاف اصطلاحات الفنون تعريفا للخطاب يرتكز على الطبيعة الشفهية له، ومبعدا لكل وسيلة أخرى غير لغوية تسهم في إيضاح الخطاب ، كالحركة والإشارة ونحوهما يقول في ذلك: "وهو بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، ثم نقل إلى الكلام الموجّه نحو الغير للإفهام، وقد يُعبّر عنه بما يقع به التخاطب"[3] . وهذا يعني أن دلالة الخطاب قد انزاحت عن معناها الأصلي وهو عملية التخاطب الشفهي بين المرسل والمرسل إليه ، أو بين باث الخطاب ومتلقيه إلى معنى متعلق

---

[1]- البحر المحيط في أصول الفقه، تحقيق عمر سليمان الأشقر، دار الصفوة للطباعة والنشر، الغردقة، مصر، ط2 ، 1992 ، 1 / 126.

[2]-الكليات، مؤسسة الرسالة، تحقيق محمد المصري وعدنان درويش، بيروت، ط2، 1998 ، ص 419.

[3]-كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، تحقيق علي دحدوح وآخرين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 ، 1996 1 / 749.

بالمرسلة اللغوية في حد ذاتها سواء أكانت شفهية أم مكتوبة، وما تحمله من إشارات لغوية يعمل المخاطَب لاستيعابها على تحليلها وفك شفرتها .

2 ـ مفهوم الخطاب في الفكر الغربي :

فتح الدرس اللساني ـ منذ سوسير ـ الباب واسعا للدراسات اللغوية والأدبية على حد سواء، ففي ميدان اللغة وصفت اللسانيات الحديثة عناصر اللغة وصفا دقيقا بدءا بأصغر وحدة ، وهي الفونيمات إلى أكبرها ممثلة في الجملة، كما قدمت في ذلك مدارسها المختلفة بحوثا رائدة مازالت تشكل مرجعا للكثير من الدارسين. وفي مجال الأدب كان التلازم واضحا بينه وبين اللسانيات ، إذ استعار حقل الأدب كثيرا من مقولات اللغة ضمن إجراءاته وممارساته على النصوص الأدبية، وقد تجلى ذلك بوجه خاص في أعمال الشكلانيين الروس، كما تجلى بعد ذلك في كل المناهج التي عرفت بما بعد الحداثة، كالأسلوبية والتفكيكية والسيميائية وغيرها، وذلك في مقاربتها للأعمال الإبداعية تحليلا ونقدا.

وفي الحقيقة فإن هذا التلاقي بين الدرس اللساني وبين الدرس الأدبي أثمر مصطلحات عدة كان النقد الأدبي ميدانها الواسع الذي ضمّها وحفل بها، وحاول أن يكشف محمولها الدلالي والإبستيمي ، فغدت بذلك هذه المصطلحات رافدا معرفيا حرّا أغنى حقل النقد ووسّع ميدانه. ويشكّل مصطلح الخطاب واحدا من هذه المصطلحات التي ميّزت ساحة النقد الأدبي. وقد يُسأل سؤال ساذج، وهو كيف دخل مصطلح الخطاب إلى هذه الساحة ؟ والإجابة تتطلب قدرا من التوقف عند المسار التاريخي للبحث اللساني، وهو ما من شأنه أن يقودنا إلى القول بأن اللسانيات الحديثة قد وقفت لوقت طويل عند حدود الجملة باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي[1]. غير أنها ما لبثت أن تجاوزتها إلى وحدة أكبر منها وهي الخطاب و "يكاد يجمع كل المتحدثين عن الخطاب وعن تحليل الخطاب على ريادة ز. هاريس (ت1952) في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ"تحليل الخطاب". إنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب"[2].

[1]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3 ،1997 ص 15.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 17.

وأصبح الخطاب الصادر عن متكلم اللغة لدى هاريس وحدة لغوية أكبر تتجاوز أبعاده حدود الجملة، وغدا التحليل اللساني له ينظر إليه على أنه مجموعة متتابعة من الجمل تتضمنها مجموعة من القواعد التي ينبغي رصدها ووصفها ضمن هذا التحليل.

إن اهتمام هاريس بالخطاب يعود إلى أمرين:[1] أمر داخلي يعود إلى صلب اختصاصه بوصفه لساني، وذلك حينما حاول أن يقدم وصفا لسانيا يتعدى حدود الجملة، وأمر خارجي يتمثل في العلاقات القائمة بين ما هو لغوي وما هو ثقافي ومجتمعي، وهذا الأمر يخرج عن نطاق اللسانيات، ولذلك لم يوله هاريس العناية الكافية .

ويتحدد الخطاب في نظر هاريس بأنه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[2].

ويسعى هاريس من خلال هذا التحديد إلى "تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب والذي من خلاله تصبح كل العناصر أو متتاليات العناصر لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي، وفي مختلف مواطن النص، إذ أن التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبّر عن انتظام معيّن يكشف عن بنية النص"[3].

ويقدم الباحث إيميل بينفنيست (Emile Benveniste) تعريفا آخر للخطاب يركز فيه على الوظيفة التواصلية له، فيذكر أن الخطاب هو "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[4].

يتشكل الخطاب حسب بينفنيست من خلال فعل ذاتي في استعمال اللغة صادر عن مرسل إلى متلقٍ واعٍ في سياق معيّن، وهو فعل هدفه التأثير في هذا المتلقي. و يعني هذا في جانب من جوانبه أن الخطاب لا يخلو من قصدية حين إنشائه، ولعلنا نلاحظ في ما طرحه بينفنيست لمفهوم الخطاب نوعا من التلاقي المعرفي بينه وبين الموروث العربي في هذا الصدد، وخصوصا في طرفي الخطاب، مقصديته وسياقيته، وهو اتفاق شكلي يكشف عن قواعد المنطق الواحدة للمنظومات الثقافية البشرية المتباينة.

---

[1]- المرجع السابق.ص17 .

[2]- نفسه .ص ن .

[3]- نفسه، ص 18.

[4]- نفسه، ص 19.

واتخذ الخطاب في دراسات ميشيل فوكو منحى إبستيمولوجيا له علاقة بالفرد وبمؤسساته المختلفة من مجتمع وسلطة وغيرهما. فتناول فوكو الخطاب باعتباره بنية لغوية لها علاقة بحقول المعرفة المختلفة من فلسفة، وتاريخ، وأدب ونحو ذلك. ويتعدد مدلول الخطاب لديه فهو: "أحيانا يعني الميدان العام لمجموع العبارات وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من العبارات، وأحيانا ثالثة، ممارسة لها قواعدها، تدل دلالة وصف على عدد معيّن من العبارات وتشير إليها"[1].

ويشرح فوكو هذا المنطوق ويبيّن المقصود منه، فيقول: "فقد استخدمت في مناسبات عديدة لفظ عبارة إما لأشير به إلى عدد من العبارات...أو لأميزه عن تلك المجموعات التي أسميها الخطابات (مثلما يتميز الجزء عن الكل). وتبدو العبارة لأول وهلة كعنصر بسيط، أو جزء لا يتجزأ، قابل لأن يستقل لذاته ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة له.فهي نقطة لا مساحة لها ... فالعبارة أبسط جزء في الخطاب"[2].

وتحليل الخطاب في فكر فوكو "يعنى بالعبارة بوصفها شيئا قائما بذاته لا تحيل على شيء آخر، إنما كونها تتصف بذاتها لا بغيرها، والتحليل هنا ينصب على ضروب الترابط بين العبارة ،وما يتصل بها من عبارات أخرى، وصولا إلى تحديد نظام الخطاب كله"[3].

ويرى فوكو أن وصف الخطاب يتعارض ومنهجية تاريخ الفكرة، ذلك أن الوصف الظاهر للخطاب لا يقدّم رؤية واضحة عن تاريخ الفكر، إذ إن هذا الاخير يتطلب خطابا جديدا، فنحن " لا نستطيع إعادة بناء منظومة فكرية ما إلا بالاعتماد على مجموعة من الخطابات، ويتم ذلك على نحو يكون الغرض منه هو العثور خلف العبارات نفسها على قصدية الذات المتكلمة، وعلى نشاطها الواعي، وما كانت ترغب في قوله، بل وعلى بعض التجليات اللاشعورية التي برزت إلى واضحة النهار فيما قالته صراحة أو ضمنا "[4].

ويبدو أن الخطاب في نظر فوكو يتجاوز النص المنظور إلى آخر لامنظور، كما يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقي المتخفي وراء المعنى المجازي، فهو خطاب يقرأ ما بين

---

[1]-حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1987 ، ص 76.

[2]- المرجع نفسه.ص76 .

[3]- عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط1 ،1999 ، ص 104.

[4]- حفريات المعرفة، ص 27 .

السطور ليستكنه ما كان يُقال في ما قيل فعلا[1].

ويؤكد الزواوي بغورة على أن " إدخال البعد التاريخي في تحليل الخطاب هو ما يميز طريقة فوكو مقارنة بالتأويل أو التحليل، وهو ما يجعل من الأنطولوجيا التاريخية فلسفة تتكون من الموضوعات الفلسفية التي تشكل أيّ فلسفة من الفلسفات ونعني بذلك أنها فلسفة لغوية مادامت اعتمدت على اللغة والخطاب لمناقشة مختلف موضوعاتها، وفلسفة علوم، مادامت قد ناقشت مشكلة المعرفة، ومختلف الممارسات الخطابية ذات العلاقة بالمعرفة والعلم، وفلسفة سياسية مادامت قد طرحت مفهوم السلطة كمفهوم بديل للتمثيل السياسي القائم على القانون أو الهياكل وهي أخيرا فلسفة أخلاقية جمالية مادامت تحدد مختلف تجارب الذات سواء من الناحية الأخلاقية أو الجمالية"[2].

إن خطاب فوكو يكتسي قيمة كبرى كونه يسعى لتمثل المعرفة في مجالاتها المختلفة وعبر حقبها التاريخية المتتالية، ويتخذ من الدال اللغوي الذي انبنى عليه هذا الخطاب موردا تستقى منه المعرفة، وسجلا لقراءة التاريخ المضمر فيه.

ـ الخطاب الشعري :

يتعيّن علينا قبل الحديث عن هذا النوع من الخطابات أن نشير إلى جنسه العام الذي يشمله وهو الخطاب الأدبي. ولتحديد هذا الأخير ينقل لنا المسدي هذه المقارنة بينه وبين الخطاب غير الأدبي : " فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك[3] " ومعنى ذلك أن الخطاب الأدبي يتجاوز الوظيفة الإبلاغية إلى الوظيفة الجمالية التأثيرية، واللغة فيه تقصد لذاتها ، وبذلك يحقق الخطاب إحدى الوظائف التي أشار إليها رومان جاكوبسون ضمن وظائف أخرى تحملها المرسلة اللغوية. وبتعبير آخر، فإن هذا الخطاب يدور حول نفسه منها يبدأ وإليها ينتهي، فهو الوسيلة والغاية معا.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق ، ص 27 .

[2]- مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، دط ، 2000 ، ص 364.

[3]- ص 69 من- 1 -R.L .waGner : La grammaire française نقلا عن عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، دت ، ص 115 .

وتخصيص الخطاب الأدبي بالجانب الشعري تمييز له من سائر أصناف الخطابات الأخرى، كالروائي والإيديولوجي والسياسي ونحو ذلك. وترى يمنى العيد أن الخطاب الشعري أو القول الشعري كما تسميه "هو قول ينهض في الحقل الثقافي الشعري أو الأدبي. في هذا الحقل يصاغ القول ويتميّز في جنسٍ هو الشعر"[1].

وإذا كان هذا الخطاب يتميّز في جنس هو الشعر، كما ترى يمنى العيد، فإن من ميزات الشعر جمال الصياغة وروعة التخييل، أو على حد تعبير الجاحظ "ضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]. ويتأسس على هذا أن الخطاب الشعري مفارق للغة المألوفة التي منتهى أمرها الإيصال والتبليغ،فهو يسعى و"يتطلع دوما لأن يجعل اللغة تنتقل في انزياحاتها –écarts– وتحولاتها الجديدة إلى مستوى أرفع مما كانت عليه من قبل، إنه يهدم العادة، لكن حقيقة هدمه بناء"[3].

وهكذا يمكن القول بأن الخطاب الشعري هو خطاب ينهض على أساس اللعب بالكلمات لعبا فنيا متخذا من الانزياح وسيلة لتحقيق غايات جمالية، وذلك بما يتيحه من إبداع لدلالات غير متوقعة تفاجئ القارئ ، وتحقق للنص أدبيته، فيتميز بذلك عن غيره من فنون القول.

ـ الخطاب والمصطلحات المجاورة :

يواجه تحليل الخطاب مشكلة رئيسة تتمثل في عدم تحديده لموضوعه، فالخطاب غدا في حقيقة الأمر خطابات مختلفة ومتغايرة تصدر عن مشارب ثقافية واجتماعية شتّى، ومن ثمّ فقد اتّسع مجال هذا الخطاب وتعدّدت دلالاته بتعدد الاتجاهات التي قامت على تحليله والمجالات التي احتضنته، وبالتالي فقد كان من الطبيعي أن لا نقف على تعريف واحد للخطاب يلتف حوله اللسانيون، بل ألفينا تعريفات عدة تتداخل أحيانا أو تتقاطع أو تتباعد أو يكمل بعضها بعضا[4].

إن هذه الضبابية وعدم الوضوح التي ميزت مفهوم الخطاب جعلته يلتبس بغيره من المصطلحات القريبة من دائرته، مما أدى إلى الفوضى على مستوى الرؤية و على مستوى التحليل في الجانب الإجرائي منه.ولعل أهم المصطلحات التي تداخلت مع الخطاب :

---

[1]- في القول الشعري، دار الفارابي، بيروت، ط1 ، 2008 ، ص 30.

[2]- الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، نشر مكتبة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، ط1965،2 ، 3 / 132

[3]-جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2 ، 1997 ، ص 61.

[4]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص 26.

الخطاب / النص:

ربما كان مصطلح النص من أكثر المصطلحات التصاقا بمصطلح الخطاب، إذ يصل حد الالتصاق بينهما درجة التطابق التام والتي يصعب معها في أحيان كثيرة التمييز بينهما[1]. وعلى كل حال، فإن طبيعة العلاقة بين النص والخطاب يمكن تحديدها بوجه عام في موقفين أساسيين[2] :

1-موقف يقوم على عدم التمييز بينهما واستخدامهما بمعنى واحد للدلالة على شيء واحد هو العمل الأدبي، وأصحاب هذا الموقف وهم كثر ينطلقون -ربما- في ذلك من عدم قدرة اللغة التي يستخدمونها على استيعاب الفرق بين المصطلحين.

2-وموقف يقوم على التمييز بينهما واستخدامهما بمعنيين مختلفين أو للدلالة على معان وقيم نوعية مختلفة ينطوي عليها أو يقوم على أساسها كل عمل أدبي.

والذين قاموا بالتفريق بين النص والخطاب إنما فعلوا ذلك صادرين عن بعض الأوجه التي لمسوها في التمييز بينهما منها: أن أحدهما يكمل الآخر، ومنها ما بينهما من خصوص وعموم ، وثالثة باعتبار ما بينهما من تداخل وتمازج ، وفريق رابع يفرّق بينهما على أساس المظهر الكتابي الظاهر في النص دون الخطاب[3].

فمن الفريق الذي يرى أن بين النص والخطاب تكامل روجر فلاور (Reger Fowler) الذي نظر إلى " أن النص معناه البنية السطحية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة[4]. والبنية السطحية في المنظور اللساني تعني توالي الجمل وتتابعها وتطورها وفق قواعد الترابط والتماسك النصيين . وفي حدود هذا النص يدخل فاولر الجوانب الفيزيقية والشكلية مثل الخط وتقسيم الفقرات والفصول والصفحات وهو ما يحمل اسم الجانب الكرافي عند ليتش وشورت[5].

أما الخطاب عنده فيتحدد بأنه "ما تؤديه اللغة عن معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارئ"[6].

---

[1]- ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994 ، ص 75.

[2]- ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص ص 122.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 122-125.

[4]- السعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 43.

[5]- ينظر: المرجع نفسه.ص43 .

[6]- نفسه.، ص ن .

وعلى هدي هذين المفهومين يمكن القول بأن النص ينهض على أساس شكلي خالص يمثل الهيكل العام الذي يحتضن عناصر الخطاب الآنفة الذكر، في حين أن الخطاب هو الروح التي تسكن هذا الهيكل ، فهو الجانب الفكري والوجداني والإيديولوجي المتعلق برؤية الكاتب للحياة، والذي يتمظهر في وحدات النص والخطاب، كوجهين لعملة واحدة يستحيل فيها فصل أحدهما عن الآخر.

وذهب فريق آخر إلى التفرقة بين الخطاب والنص على أساس التداخل والافتراق، ومن هذا الفريق فان ديك (Van Dick) الذي ذهب إلى أن النص هو" الصياغة النظرية المجردة المتضمنة عادة لما يسمى الخطاب " [1] . أما الخطاب عنده فهو وإن اعتمد على البناء النصي إلا أن ذلك يبقى مرتبطا على وجه الاطراد بالفعل التواصلي[2].

ومعنى هذا أن النص هو كينونة قائمة بفعل الخطاب ضمن ظروف إنتاجه وتلقيه، وأن النص هو البناء النظري المجرد من سياق الفعل وسياق التلقي، أي أن:

الخطاب= النص+السياق، والنص= الخطاب–السياق. [3]

وفرق بعضهم بين الخطاب والنص على أساس أن الأول أعم من الثاني، فالخطاب يتحدد بكونه فعالية لسانية لا تتحقق إلا في سياق تواصلي يجمع بين المرسل والمتلقي تحدد الغايات الاجتماعية شكله. أما النص فينظر إليه على أساس أنه تواصل لساني يتم بواسطة الكتابة أو المشافهة. وعلى ضوء هذا التفريق بين الخطاب والنص، فإن الخطاب مظهر كلامي يرتبط في إنجازه بالجانب التركيبي، في حين أن النص يتصل بالجانب الكرافي الذي يتجلى في مظهره الشكلي بخطيته على الورق[4].

وهذا التعريف يسمح لنا بالقول بأن الخطاب مرتبط بالجانب الشفهي، بينما ينحو النص نحو سمة الكتابية أو الخطية، وممن يمثلون هذا التوجه بول ريكور الذي عرّف النص بأنه كل خطاب مثبت بواسطة الكتابة[5].

وعلى هذا الأساس أيضا يفرّق بشير إبرير بين النص المكتوب والخطاب، وذلك على هذا

---

[1]- ينظر: النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء،2000 ، ص 19 .

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص20 .

[3]- ينظر : عبد الواسع الحميري، النص والخطاب ص 125

[4]- السعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 44.

[5]- عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص ص 125.

النحو من التفصيل [1] :

1ـ يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص إلى من يتلقاه عن طريق عينية القراءة، أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس أولا وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة، بينما النص مدونة مكتوبة.

2- الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره، أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه، بينما النص . الكتابة، فهو يقرأ في كل زمان ومكان.

3- الخطاب تنتجه اللغة الشفوية، بينما النصوص تنتجها الكتابة ويؤكد هذه الخاصية روريرا اسكابيت فيقرر بأن" اللغة الشفوية تنتج خطابات، بينما الكتابة تنتج نصوصا، وكل منهما يحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها"[2].

نخلص مما سبق ذكره إلى أن الخطاب والنص قد يتفقان، وقد يتمايزان باعتبارات عديدة، وبحسب زاوية النظر التي تتجه إلى أيّ من المصطلحين، ومهما كان الأمر فإن الجدل في شأن هذه المقابلة بين المصطلحين يبقى قائما وسيظل التآلف والتنافر السمة التي تطبع هذين المصطلحين.

الخطاب / الجملة :

ويمكن التفريق بينهما على أساس أن الجملة مقولة صرفية . تركيبية صورية شأنها في الصورية شأن المفردة والمركب. أما الخطاب فقد ميّز عن الجملة باعتباره يتسم بسمتين: تعديه للجملة من حيث حجمه وملابسته لخصائص غير لغوية دلالية وتداولية وسياقية [3].

الخطاب / الملفوظ :

فضلا عن طبيعة الخطاب من أنه وحدة لغوية = ملفوظ، فإنه يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معيّنة؛ أي كل ما هو من قبيل نوع خطابي معيّن: نقاش متلفز، مقالة صحفية،رواية..إلخ، ومن حيث هذه الوجهة يحيل الملفوظ/ والخطاب على وجهتي نظر

[1]-النص الأدبي وتعدد القراءات، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، مسقط، سلطنة عمان، ع1 يوليو 1997، ص 67 .

[2]- الخطاب والنص، ص 125.

[3]- أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2010 ، ص 22.

مختلفتين: إن النظر الملقى على النص من حيث بناؤه اللغوي يجعل منه ملفوظا، أما الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النص فتجعل منه خطابا[1].

ـ الأسلوبية :

عرفت البلاغة القديمة عند العرب وغيرهم قضية الأسلوب منذ أمد بعيد واستعانت به على تصنيف القواعد المعيارية التي تستند إليها الآداب، وذلك منذ عهد الحضارة الإغريقية وتحديدا منذ زمن أرسطو. ولعل الوثبة الكبيرة التي عرفها مصطلح الأسلوب وبها اشتهر تمثلت فيما قام به بلاغيو العصور الوسطى من جعل الأسلوب معيارا وقانونا تحاكم به وإليه الأعمال الأدبية، ومن ثمّ قسّموه إلى ثلاثة أقسام: أسلوب بسيط، وأسلوب متوسط، وآخر سامٍ. ويمثل إنتاج الشاعر الروماني الكبير فرجيل هذه الأنواع الثلاثة، فقصائده الريفية التي تمثل ديوانه الذي كتبه عن الفلاحين مثالا للأسلوب البسيط، وقصائده الزراعية في ديوانه الأخلاقي يمكن عده نوذجا للأسلوب المتوسط، وأخيرا فإن ملحمته المشهورة الإنياذة تعد مثالا للأسلوب السامي، وعلى أساس من هذا التقسيم أصبح تصنيف النصوص الأدبية خاضعا لما عرف لدى البلاغيين بدائرة فرجيل في الأسلوب[2].

غير أن التحول العميق الذي عرفه الأسلوب تمثل في تغيّر مرجعية الأسلوب، وذلك بارتداد المرسلة أو النص الأدبي باتجاه صاحبه ومنشئه، بعد أن كانت هذه المرسلة لردح من الزمن تؤول إلى المجتمع بمختلف طبقاته انعكاسا لأحواله وتعبيرا عن أوضاعه. ويعود الفضل في بداية هذا التحول إلى جورج بوفون من خلال عمله الشهير مقال في الأسلوب (Discour sur Le style) والذي كان ردا لمبدإ طبقية الأسلوب ولبعض قواعده المعيارية، وقد انتهى بوفون إلى أن الأسلوب هو الرجل بدلا من الأسلوب هو الطبقة. وهذا تغيير جذري لمسار النص، إذ أصبح الأسلوب بهذا المفهوم الجديد يحمل قيما جمالية متعلقة بالذات المبدعة وما تحمله من خصوصية، بعد أن كاد الأسلوب يصير قوالب تحسينية جامدة يستعيرها الأدباء من لغة طبقية جاهزة، لا روح فيها ولا حياة[3].

---

[1]- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،ترجمة محمد يحياتن،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2008 ، ص 38، 39.

[2]- ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب ،القاهرة، دط ، دت ، ص 17.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

وإذا كان هذا حال الأسلوب على ما بيّنّا، فإن الأسلوبية عند الغربيين لم تظهر إلا خلال القرن التاسع عشر، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين[1]. وفي حقيقة الأمر فإن هذا المعنى الذي اكتسبته الأسلوبية في هذا الوقت بالذات كان وليد علم اللغة الذي أرسى دعائمه فيرديناند دوسوسير. وغني عن البيان أن دوسوسير أرسى قواعد منهج علمي متين يعتمد بالأساس على الطابع العلمي والموضوعي في دراسة اللغة كنظام ، والكلام كإنجاز فردي، وينأى عن كل ما هو ذاتي يعارض صرامة النظام اللغوي.

ولما كانت الأسلوبية تتصل أشد الاتصال بالجانب اللغوي، وهو جانب الكلام فقد نجم عن هذا الارتباط أن أخذت من الدرس اللساني ما يقوي شوكتها، ويقيم أودها، ومن ثم رأيناها تبحث عن كل موضوعية في أحكامها، وتنفي عنها كل أحكام القيمة التي تأسست على أرضية الانطباع الذاتي والحدس النقدي، وهي الأحكام التي لازمت الأسلوب لوقت طويل.

كما وجدنا الأسلوبية بفضل المنهج البنيوي تعود إلى مادتها الخام دون غيرها من المواد في تحليلاتها وإصدار أحكامها مبتعدة في ذلك عن كل منهج سياقي يستعين في تحليل مادته اللغوية بأدوات خارجة عن طبيعة هذه المادة (علم النفس، التاريخ، العلوم الاجتماعية...إلخ). ومن هنا أعادت الأسلوبية النص إلى حضنه الطبيعي وهو حضن اللغة، ومن هذه اللغة فقط تتشكل أدبيته ومن نسقها تنقدح جمالياته.

هكذا –إذن– بفضل هذا الاحتكاك الموجب بين الأسلوبية وعلم اللغة استطاعت الأسلوبية الحديثة أن ترسم لها هدفا واضحا "فكان من مقاصدها عقلنة الدراسة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن، عن الانطباع غير المعلل، واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه، واكتشاف السر في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر في متقبله"[2].

وتجدر الإشارة إلى أن أول من أطلق مصطلح الأسلوبية هو الباحث " فون درجا بلنتس " في العام1875، وذلك على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، أو على ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب وما يؤثره في كلامه عمّا سواه، لأنه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره ورؤاه[3].

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1 ، 1994، ص 172.

[2]-حمادي صمود : في نظرية الأدب عند العرب ، دار شوقي للنشر، تونس ، ط1 ، 2002، ص 151.

[3]-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت ، 1 / 13.

أما فيما يتعلق بدلالة هذا المصطلح فيشير بعض الدارسين إلى كونه "حاملا لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره "أسلوب" Style ولاحقته "يّة" ique وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص –فيما تختص به– بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة : علم الأسلوب (Science du style) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[1].

هذا من حيث المصطلح، أما من حيث المفهوم فلا تقف الأسلوبية عند مفهوم واحد[*] تصدر عنه في تحليلاتها، بل تعددت واختلفت بتعدد أعلامها وباحثيها، حيث غطى كل واحد منهم مساحة في النظر، وذلك بحسب الرؤية التي ينطلق منها والاتجاه الذي يسير فيه.

ومهما يكن الأمر، فإن هناك تعاريف عامة تصلح لأن تشمل جميع جوانب البحث الأسلوبي ، منها تعريف بيير جيرو الذي يرى فيه أن الأسلوبية هي "دراسة للتعبير اللساني"[2]، ومنها تعريف ميشيل أريفي (Michel Arrivé) الذي يقرر فيه : أن "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[3]. ومن التعاريف الجامعة المتسمة بالبساطة واليسر ما قدمه محمود عياد، في قوله "الأسلوبية أو علم الأسلوب مجال من مجالات البحث المعاصرة يعرض بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية، محاولا الالتزام بمنهج موضوعي، يحلل على أساسه الأساليب، ليظهر جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتاب، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص"[4]. وهذه التعاريف السابقة تشترك في شيئ واحد هو دراسة النصوص انطلاقا من وصف بناها اللغوية ومن ثم تحليلها للكشف عن مناحيها الفنية والجمالية .

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص33، 34.

[*] فاقت تعاريف الأسلوبية الثمانين تعريفا. ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، الأردن، ط1 ، 2007 ، ص 36.

[2]- الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا ، ط2 ، 1994، ص 10.

[3]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص33، 34.

[4]- الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول، القاهرة، المجلد1 العدد2 سنة 1981، ص 123.

على أن هناك تعاريف أخرى للأسلوبية تحدد بحسب زوايا النظر لأصحابها، وبمعنى آخر فإن هذه التعريفات تأخذ فحواها من أحد الأطراف الثلاثة: المبدع أو الرسالة أو المتلقي، وذلك وفق التفصيل الآتي:[1]

1- من زاوية المتكلم أي الباث للخطاب الأدبي (الأسلوب) هو الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته، يقول أفلاطون –كما تكون طبائع الشخص يكونه أسلوبه، ويقول بوفون: الأسلوب هو الإنسان نفسه، ويقول جوته: الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط والرفيع الذي يتمكن به الكاتب النفاد إلى الشكل الداخلي للغته والكشف عنه.

2- من زاوية المخاطب، أي المتلقي للخطاب اللغوي (الأسلوب) ضغط مسلط على المتخاطبين وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع. ويقول فاليري أيضا و جيد إن الأسلوب هو سلطان العبارة ... ويقول ريفاتير: الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبّر والأسلوب يبرز.

3-ومن زاوية الخطاب، أو لنقل النص نفسه الأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية، وقد حصر شارل بالي مدلول الأسلوب في تفجّر طاقات التعبير الكامنة في اللغة. ويعرّف ماروزو الأسلوب بأنه "اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج العبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميّز بنفسه" ويعرّفه بيير غيرو بأنه مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم أو الكاتب ومقاصده .

هذا وقد آثرنا أن نتجنب الحديث عن علاقة الأسلوبية بغيرها من العلوم كالبلاغة وعلم اللغة وغيرهما من العلوم طلبا للإيجاز، ولأن الحديث عن هذه العلاقة صار حديثا مكرورا يمكن الرجوع إليه بسهولة في أي مرجع يهتم بقضايا الأسلوبية ، كما أننا تحاشينا الحديث عن أهم اتجاهات الأسلوبية كالأسلوبية التعبيرية التي رائدها شارل بالي والأسلوبية البنائية التي رائدها ميشيل ريفاتير ونحوهما من الأسلوبيات للغاية ذاتها .

[1]- ينظر :عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000 ص 43 ،44.

الفصل الأول

" البنية الإيقاعية "

- مفهوم الإيقاع
- الإيقاع الخارجي
- الإيقاع الداخلي

أولا / مفهوم الإيقاع:

يعد مصطلح الإيقاع من المصطلحات الفضفاضة التي يستعصي ضبطها وتحديدها في حقل معرفي واحد ؛ ولذلك وصفه رومان ياكوبسون بأنه لفظ ملتبس إلى حد ما[1]، وعلى ما يبدو فإن هذا المصطلح من مصطلحات الموسيقى ، ثم شاع في جملة من العلوم والفنون[2] .

والإيقاع الموسيقي قد يكون مستوحى من حركات الإنسان، أو من حركات الطبيعة الحية والجامدة. يقول فؤاد زكريا: "ولقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة. فللجسم حركات إيقاعية سريعة، كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير.. وفي الطبيعة إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار، وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة. ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا مادامت الحركة الإيقاعية فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني، أو في الطبيعة الخارجية"[3].

إن هذا الإيقاع المتسع الذي يشمل حركات الإنسان والطبيعة لا يتحقق عشوائيا، وإنما يخضع لنظام محدد ، ومقاييس مضبوطة ترتكز في الأساس على قوانين سبعة تضبط هذا الإيقاع ـ مهما كان نوعه والحقل الذي ينتظمه ـ تتمثل في النظام، والتغيّر، والتساوي، والتوازي، والتوازن، والتلازم، والتكرار[4].

و مصطلح الإيقاع " اشتق مقابله الأجنبي " Rhythme " من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق[5]. وربما بدا وأن معنى الجريان والتدفق بعيدا عن مفهوم الإيقاع، ولكن بقليل من التأمل ندرك مدى الصلة الرابطة بينهما، وهي صلة الانتظام والانسياب اللذان يميزان عادة الظاهرة الإيقاعية. ويرى الأب خليل أده اليسوعي أن اليونان استعملت هذا اللفظ Rhythme في فنون الشعر والرقص ودق الطبول[6]. ثم تطور معنى الإيقاع بتطور الزمن حتى أصبح مرادفا لكلمة Measure الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية[7] .

---

[1] ينظر:قضايا الشعرية،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون،دارتوبقال للنشر،الدارالبيضاء،المغرب،ط1 ، 1988،ص 43.

[2] ينظر:الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع ، مجلة حوليات الجامعة التونسية ، تونس، العدد32 ، 1991، ص 11.

[3]- التعبير الموسيقي ، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت ، ص 21، 22.

[4]- ينظر: عزالدين إسماعيل ، الأسس الجمالية، دار الفكر العربي، القاهرة ،ط1994،3، ص 122، 123.

[5]- مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية ، مادة "Rhythme "، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 71 .

[6]- ينظر: الإيقاع في الشعر العربي، مجلة فصول ، القاهرة ، مج 6 ، عدد 3، سنة 1986، هامش ص 115.

[7]- ابتسام أحمد حمدان :الأسس الجمالية للإيقاغ البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي، دمشق ، ط1 1997.،

وفي اللسان العربي ذكر ابن منظور أن الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها. وسمى الخليل بن أحمد رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع[1]. وفي المعجم الوسيط ، فإن "الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء[2]. و يلاحظ أن دلالة الإيقاع في لساننا العربي مرتبطة بالألحان والغناء، وهي دلالة خاصة في مقابل المفهوم العام للإيقاع الذي سبقت الإشارة إليه.

وفي حقل الأدب يتبوأ الإيقاع مكانة عالية، بحيث لا تكاد تخلو لغة شعرية منه، فهو من الميراث المشترك بين جملة من الفنون أبرزها الشعر والموسيقى. وهو ميزة بارزة من ميزات لغتنا العربية، فهي لغة شاعرة على حدّ تعبير العقاد[3]. وفي الشعر على وجه الخصوص ، فإن الإيقاع يعني "حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعرا، في سياق الأوزان والقوافي"[4].

ويعتمد هذا الإيقاع في صيرورته على "تواتر الحركة النغمية، من حيث تآلف مختلف العناصر الموسيقية، أو تنافرها، ومن حيث درجة ذلك التآلف، ومؤثراته الإيحائية، غنى أوفقرا، اتساعا أو ضيقا، تنوعا أو رتابة[5].

واختلاف درجات هذا الإيقاع إنما يرجع إلى قدرة الأدباء والشعراء على وجه الخصوص في التعامل مع اللغة ومدى استغلالهم لطاقتها الحيوية، والتي هي بالأساس طاقة إيقاعية. وقد عرف نقادنا وبلاغيونا القدامى الإيقاع وأحسوا به ولكنهم لم يدركوا كنهه، فتحدثوا عن مظاهره النثرية والشعرية من دون أن يعبّروا عنه[6].

ولعلّ أول من أشار إلى الإيقاع وربطه بفن الشعر خاصة ابن طباطبا العلوي (ت322هـ)، وهي إشارة تدل على وعي تام بهذا المفهوم، وإن ربطه بالوزن الشعري. يقول في ذلك: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه

---

[1]- لسان العرب، مادة "وقع" 8 / 408. .

[2]- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مادة "وقع" ، مكتبة الشروق ، القاهرة ، ط4، 2004 ، ص 1050.

[3]- ينظر: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ، 1995 ، ص 28-32.

[4]- إيميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، 1 / 276 .

[5]- ينظر: المرجع نفسه ، 1 / 276 .

[6]- ينظر: تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، مج7، عدد3 ، 1987 ،ص 33.

واعتدال أجزائه"[1]. فابن طباطبا في هذا التعريف يركز على الميزة الإيقاعية دون غيرها من الميزات في بلوغ التأثير المطلوب في المتلقي. وهي ميزة تتجاوز على أية حال الوزن العروضي ، وذلك أن الإيقاع عنصر يقوم على أساس التناسق والتناسب والانسجام بين عناصر اللغة الشعرية ، والتي إن نشز عنصر منها أصاب البنية كلّها بالاضطراب والقلق[2].

والشعر الذي تكاملت بنياته الشكلية والوزنية والدلالية يسلم إلى إيقاع يهز النفوس ويؤثر في الوجدان، فيكون له التأثير الفني المطلوب . أما إذا اضطربت هذه البنى "فإن البنية الإيقاعية تهتز، وتتأثر الصورة ، ويقلّ الفهم بقدر نقصان بنية من الأبنية المذكورة، وكأن القصيدة جسم معماري يتأثر بأيّ تشوّه يلحقه"[3].

وعلى ما يظهر فإن قضية الإيقاع الشعري في تراثنا ارتبطت بالوزن العروضي أكبر من أيّ شيء آخر، أما فلسفة الإيقاع، وأثر هذه الأوزان في رسالة الشعر، فلم نقف لهم في ذلك على أثر واضح اللهم إلا ما كان من حديث عن علاقة البحر الشعري بموضوع القصيدة أو غرضها. يقول عبد الملك مرتاض مؤكدا هذا النهج: "والحق أن العروضيين العرب لم يغادروا صغيرة ولا كبيرة من خصائص الإيقاع الشعري إلا تحدثوا عنها، ولكنهم ظلوا في عالمهم المغلق الفجّ، فلم يخرجوا قط بهذا الإيقاع من مجال التقنيات الجافة إلى مجال العطاء الإيقاعي الخصب وأثر ذلك في المتلقي"[4].

وهذا الحكم من قبل مرتاض وإن كان عليه الدليل من تراث القدامى إلا أنه يتسم بالقسوة إذ إن محاكمة الماضين بمقاييس النقد الحديث مجانب للموضوعية التي تقتضي أن نحاكمهم إلى زمانهم، وأن نقيم لهم العذر، كونهم نظروا إلى الشعر على أنه صنعة ينبغي معرفة قواعدها وأصولها للتمكن منها، ولم ينظروا إلى الشعر على أنه إيقاع النفس ـ قبل أن يكون إيقاعا للوزن ـ تجسده أبنية اللغة الصرفية ، والتركيبية ، والمعجمية ، والدلالية .

وأما الإيقاع عند الغربيين، فقد لامسوا جوهره، واقتربوا من حقيقته ، وذلك أنهم حاولوا تفسير فلسفة تشكله وكيفية تناميه، وقد أولوه عناية فائقة رغم خلو آدابهم منه إلا قليلا أو تكلّفا[5]. وليس من وكدنا أن نعرض بالتفصيل إلى جهودهم في هذا الصدد، ولكننا سنكتفي

---

[7] - عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ، 1985 ، ص 21 .

[2]- ينظر: ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي ، ص 27 .

[3]- عبد الرحمن تبرماسين :العروض وإيقاع الشعر العربي،دارالفجر للنشر والتوزيع ،القاهرة، ط2003،1 ،ص82،83.

[4]- بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ،1986 ، ص 193.

[5]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 191.

بعرض بعضها للتدليل على مدى هذا الاهتمام الذي صاروا إليه. ونبدأ مع **سوريو** الذي عرف الإيقاع " بأنه تنظيم متوالٍ لعناصر متميزة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي"[1]. فهو ـ إذن ـ الإيقاع المبني على أساس الاختلاف، أو لنقل إنه التآلف الذي يفرضه النظام في ظل هذا الاختلاف ، وهذا يذكرنا بالسمفونية التي يؤثر إيقاعها الموسيقي بفضل ذلك التنوع بين أفرادها العازفين لها والمتباينين في آلاتها، ولذلك كان دور رئيس الفرقة أن يضبط ويوج الإيقاع العام في ظل النغمات المختلفة.

وذهب هنري ميشونيك إلى أن الإيقاع يعني مناقضة الرتابة التي تفرضها العروض ، ومن ثمّ فهو ضد النظام . ويقول في هذا الصدد : "هو الشيء المختلف أو اللانهاية، وهو مناقض للعروض، مناقضة الفوضى للنظام، مناقضة الجذمور للجذر"[2]. وهذا الإيقاع غير الرتيب يتجلى بشكل خاص في الإيقاع الداخلي الذي لا تستطيع ضبطه قوانين العروض .

ويذكر لنا صاحب مبادئ النقد الأدبي وبشيء من التوضيح دوافع الإيقاع وتأثيره، ويتضح ذلك جليا في قوله: "والنسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أوخيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع، ومن الواضح أنه لا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع. وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن، لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة" [3].

ومن خلال حديث ريتشاردز عن الإيقاع أمكننا تحديد الملاحظات الآتية[4]:

1- يقع القارئ في شرك التوقعات، إذ إن قراءة قصيدة معيّنة يوحي له بأنه أمام موسيقى خاصة متعلقة بفن الشعر.

2ـ قد يحصل القارئ على شبعه إذا جاءت هذه التوقعات في الزمان والمكان المنتظرين من قبله للعلاقة المتينة بين بنية الشعر وزمانه ومكانه الذي قيل فيه.

3ـ وقد يفاجأ القارئ –أيضا– بما يخيّب ظنه وتوقعه، كأن يقرأ نصا شعريا حرّا، فيفجأ بوزنه

[1]- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 122.

[2]- محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مطبعة أميمة، فاس ، المغرب ،ط1، 2012 ، ص 105.

[3]- ريتشاردز: ترجمة محمد مصطفى بدوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2005 ، ص 188.

[4]- ينظر: محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 102، 103.

وانعدام شطريه أو تقلّب القافية من موضع إلى آخر وما إلى ذلك فيما كان معتادا على قراءة الشعر العمودي.

4ـ تشكل العناصر الثلاثة السابقة (التوقعات والاشباعات وخيبة الظن) نسيجا داخل الخطاب الشعري، وبها يتشكل وينهض هذا الخطاب.

5ـ يعتمد الشعر كثيرا على عنصر التوقع فهو جوهره وقلبه النابض.

6 ـ ليس الإيقاع ضربا واحدا، بل هو إيقاعات مختلفة تختلف في النص الواحد صعودا وهبوطا، كما قد تختلف –حتى– من نص إلى آخر.

وترى إليزابيث درو أن الإيقاع أكبر من الوزن، وأن هذا الأخير يشكل نقطة مركزية للشاعر يبتعد عنها ثم لا يلبث أن يعود إليها، تقول مقرّرة: "إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد منها ثمّ يعود إليها، وهي عنصر في حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق أو الإنسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"[1].

وما يمكننا استخلاصه من هذه الآراء نوجزه في النقاط التالية[2] :

ـ إنه قائم على التكرار وعلى التوقعات والاشباعات وخيبة الظن.

ـ وهو نظام داخل نظام، أو نسيج داخل نسيج أكبر منه وهو النص.

ـ يتضمن الإيقاع من العناصر الوزن، وبالتالي فإن الوزن يعدّ جزءا منه.

ـ إنه فوضى متخفية داخل الوزن الشعري، لا يخضع لقاعدة ثابتة.

[1]- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش،منشورات مكتبة منيمنة، بيروت،1961،ص50.

[2]- ينظر: محمد المتقن، الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 106.

الوزن الشعري :

تسمح اللغة لأهل الأدب عامة بما تتيحه أنظمتها الصوتية والتركيبية ودلالية من أن يصوغوا منها فنا قوليا يعبّر عن ذواتهم ، فينقل تجاربهم إلينا حيّة مطربة لأسماعنا ومحركة لوجداننا، فنتفاعل معها بما تثيره فينا من عناصر الجمال الأدبي وبما تحمله من مشاعر الصدق الفني الخالص.

وفي القول الشعري –خاصة– فإن "اللغة ميدان الشعر، وهي ظاهرة صوتية منطوقة مسموعة مكونة من مقاطع صوتية. والشاعر يعمد إلى هذه المقاطع بفطرته وإلهام الله له فيكوّن منها نظاما متجانسا يمتزج بإحساس الشاعر وعواطفه وأفكاره ليكون شعرا مؤثرا"[1].

ويشكل هذا النظام المتجانس قصيدة في أيّ لغة من اللغات، ولا يختلف شعر عن شعر إلا في النظام الذي أقيم عليه، وهو نظام لا يكاد يخرج عن الكم أو الارتكاز أو المقطع.

وينهض الشعر في العربية على أساس كمي قوامه "اختلاف المقاطع بين قصير وطويل، أما النبر فدوره ثانوي قياسا إلى الكم"[2]. ويتجلى هذا الكم في صورة الوزن الشعري بتفعيلاته المختلفة والتي تنتظمها بحور شعرية لا تتجاوز الستة عشر بحرا.

ومما يعرف عند أهل العروض أن الوزن الشعري هو"أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية،لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3]. وهو ما يعني أن الوزن يساوي البيت الشعري الذي يتكرر في القصيدة في أزمنة متساوية أو تكاد. وهذا البيت كان يعد الوحدة الموسيقية التي انبنت عليها القصيدة العربية[4].

ويقوم الوزن داخل النص بدور مهم في العملية الشعرية، إذ هو حقيقة صوتية لا يمكن تجاهلها[5]. وهو مبنى لغوي يرفد غيره من المباني، حتى إن الشاعر "لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن"[6]. وهذا يدل على أن الإطار الوزني للشعر بما يصطنعه

---

[1]- عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قزق : مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ، عمان ، الأردن ،ط4 ،2008 ص 76.

[2]- يسرية المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1997 ، ص 16.

[3]- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،دط ،دت. ص 263.

[4]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث : نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، دط ، 1997 ، ص436 .

[5]- ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، دط ، دت ، ص 83.

[6]-ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب أرسطو طاليس : فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، دط ، 1953 ، ص 214.

من موسيقى هو الذي تتقولب فيه الصورة الفنية، فكأن إيقاع الوزن هو من يرسم إيقاع الصورة في تناسق دقيق يقوى عليه الشاعر بما آتاه الله من موهبة فذّة بها يجمع بين الموزون والمتخيل في لحمة شديدة التماسك. يقول **جول رومان** مقاربا لهذا المعنى: "الوزن يحدث تغييرا في نظام الشعور"[1].

على أن هذا الوزن لا يصل إلى التأثير الفني المطلوب بتلك التفعيلات في صورتها المجردة، وإنما يتم له ذلك بمصاحبة هذه التفعيلات لتلك الدوال اللفظية، ومن ثم يتحول ذلك الإطار الوزني الجامد إلى قالب حيّ فعّال يعمل على صهر هذه الدوال، فتغدو دوالا مشعة بألوان شتى من إيقاع النفس الشاعرة سرعان ما ينفذ إلى قلب المتلقي[2].

و للشاعر أن يتخير من متن اللغة ما يشكل به أوزانه ويترجم به عن خلجات نفسه ، واللغة في ذلك طيعة، فهي " لغة الوزن في أصلها ومنشئها وفي معناها ومبناها "[3]. وبذلك يقدم لنا تجربة في إطارها النصي المكتمل بعدما تجتمع لها كل تلك العناصر الناظمة من أوزان وأخيلة وإيقاعات رديفة ووحدات لغوية دالة في تناغم تام مع ذاته المنفعلة.

بين الإيقاع والوزن :

إذا كان الوزن والإيقاع عنصران لا ينفكان عن العملية الشعرية فيعملان على احتواء الانفعالات ورصد حركتها صعودا وهبوطا، فإنهما يختلفان في بعض الأوجه منها:

ـ أن الإيقاع أعم من الوزن ، فإذا كان الوزن يختص بالشعر، فإن الإيقاع قد يتوافر في النثر[4]. بل إن الإيقاع قد يمتد إلى خارج الأدب فهو" ظاهرة شائعة في مختلف الفنون ، وليس فقط في الموسيقى، سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية ، بل يمكن القول إنه ـ بمعناه العام كتنظيم للعناصر ـ يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي عبره وظائفه "[5] . إن علاقة العموم والخصوص بين الإيقاع والوزن تسمح بالقول بأن كل وزن شعري هو إيقاع ولا ينعكس الأمر، كما أن اتساع مفهوم الإيقاع هو من يهبه صفة المرونة مهما كان مجاله .

---

[1]- ريتشاردز : مبادئ النقد ، ص 194.

[2]- ينظر: رمضان الصباغ ، الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية الطبعة الأولى ، 1987 ، ص 173 ، 174 .

[3]- حسني عبد الجليل : موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، دط، 1989، 1 / 12 .

[4]- ينظر: محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ص 435. وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع ، مجلةحوليات الجامعة التونسية ،ص 20.

[5]- سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، دط، 1993 .

ـ إن بنية الوزن الشعري بنية ثابتة جامدة في صورتها المجردة، ويكاد يستمر جمودها في استعمالاتها المختلفة لولا بعض التغيّرات التي تصيب هذه البنية فتغيّر من صورتها جزئيا، في حين فإن بنية الإيقاع بنية حيوية مرنة تتغير في البحر الشعري الواحد بما يسمح به النظام النحوي والمعجمي[1].

ـ ينشئ الوزن الشعري نظام توقعه الخاص، انطلاقا من تقطيع عناصره الوزنية بما يسمح بإدراك النسق الوزني الذي انبنى عليه النص، وبالمقابل فإن الإيقاع الشعري بمتغيراته التي يتيحها تتابع السكنات والحركات وتوالي المقاطع يحطم آلية الإدراك مما يعمل على إثارة التشويق في بنية النص، ويضفي على هذا النص منحى جماليا خالصا[2].

ـ يعتمد الوزن الشعري والإيقاع كلاهما على التكرار، إلا أن الإيقاع يكرر كمّا مقطعيا قليلا، أما الوزن فيعتمد على تكرار كمّ مقطعي كبير، أي يكرر حفنة من الإيقاعات[3].

ـ يركز الوزن على الجانب الصوتي دون غيره من العوامل في تشكيله، في حين فإن الإيقاع هو "ذلك الكل المجرد الذي يتساوق فيه جماع العوامل التنغيمية والنفسية والدلالية وسواها"[4].

ـ الإيقاع نظام مرتبط بالخطاب الشعري لحظة إنتاجه، والخطاب سبب وجوده فيما الوزن نسق يسبق إنتاج الخطاب. يقول محمد بنيس في هذا الصدد: "الإيقاع يوجد بالخطاب وفي الخطاب، ملازم لنسق الدوال المؤرخة للذات الكاتبة في خطابها، فيما العروض نسق سابق على الخطاب، شبيه في وضعيته بالنحو السابق على الخطاب كذلك وهو مقابل للقياس والعد، ينطلق من المعلوم إلى المعلوم، على عكس الإيقاع الذي ليس مجال العد بتعبير طوما تشيفسكي . وقولنا إن الإيقاع أوسع من من العروض لا يلغي العروض من الإيقاع بقدر ما يقلصه إلى مجرد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالية ، أي القيم التي تلتصق بالخطاب المفرد"[5].

---

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2001 ، ص 23 . وينظر : محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع،مجلة حوليات الجامعة التونسية،ص20 .

[2]- ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 23 .

[3]- ينظر: المرجع نفسه.، ص 23 .

[4]- رشيد شعلال : البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، ص 22.

[5]- الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ط2 ، 2001، 2 / 69، 70.

ـ يؤثر الإيقاع في الوزن فيعمل على خلخلة نظامه، فبالرغم من صرامة الوزن في تشكيله التفعيلي تساويا أو تجاوبا إلا أن انسيابية الإيقاع تتيح في بعض الأحيان التغيير في هذه التفعيلات دفعا للتعارض الذي كثيرا ما يحدث بين الوزن والإيقاع[1].

ومهما يكن من أمر الاختلاف بين الوزن والإيقاع، فإن المؤكد أن بينهما من أواصر التلاحم وعناصر التكامل ما يكفي لنقل التجارب الشعرية نقلا حيّا تتناغم فيه حركات النفس وسكونها مع حركات النص وسكونه، فلا الوزن يضيق ولا الإيقاع يتحجر.

[1]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 364.

ثانيا / الإيقاع الخارجي :

1 ـ البحر الشعري :

يشكل البحر الشعري عند البارودي إطارا موسيقيا رحبا يتسع لكل صريح القول ومكنونه لديه بما يجود به من نغمات ذات وقع موسيقي تختلف من بحر إلى آخر. وقد استغل شاعرنا طاقة البحور الإيقاعية بما أسعفته به ملكة الشعر التي لازمته طوال سنين حياته الأدبية ، فجرى لسانه على معظمها ناظما بذلك قصائده ومقطوعاته، فبلغ مجموع البحور التي نظم على أوزانها ثلاثة عشر بحرا انتظمت جميع شعره الذي جاوز الخمسة آلاف بيت.

ويأتي بحر الطويل في مقدمة هذه الأبحر، حيث فاق نتاجه فيه الثلث من أشعاره، يتلوه بحر البسيط بما يقارب ربع شعره ، ثم الكامل بما يقارب الخمس منه. أما بقية البحور فجاء ترتيبها على هذا النحو: الخفيف فالسريع ثم الوافر فالمنسرح ثم الرمل فالمتقارب فالرجز ثم المجتث فالمديد وأخيرا المتدارك.

وقد استوعبت هذه البحور جميع التجارب الشعرية للبارودي، فلم يند عنه معنى، ولا ضاع منه غرض أراده، بل كانت هذه البحور في تقلباتها صدى لتقلبات الشاعر المختلفة في سلمه وفي حربه، في حريته وفي نفيه، في فتوته وفي كبره، وكانت في جميع ذلك مطواعا له، تنقاد له بيُسر، فيحملها ما يشاء أنحاء مختلفة من القول.

هذا، ويتوزع شعر البارودي بين مجموعات متباينة من الأوزان، وذلك بحسب عدد المقاطع التي تشكلها، وهي بوجه عام ستة مجموعات نرتبها على النحو الآتي:

-المجموعة الأولى:

وهي التي تتكون من ثلاثين مقطعا (18 قصيرا و 12 طويلا) ويمثل هذه المجموعة بحر الكامل. وقاربت قصائده ومقطوعاته الستين قصيدة، أي حوالي السدس من مجموع قصائد البارودي بمجموع أبيات قاربت الألف بيت. " قال حازم عن ميزة هذا البحر: "من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا"[1]، وسمي كاملا، لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر[2]. ولا يجيء بحر الكامل تاما في الغالب، وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، كما وصفه بذلك عبد الله الطيب[3]. وقال عنه سليمان البستاني " الكامل أتم الأبحر

[1]- ابن رشيق: العمدة ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1981 ،1 / 136.

[2]- منهاج البلغاء، ص 205.

[3]- ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط3 ، 1989، 1 / 302.

السباعية وقد أحسنوا بتسميته كاملا؛ لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة"[1]. وهذه الأحكام على قيمتها نسبية تفتقر إلى السند العلمي الصحيح الذي يثبتها .

-المجموعة الثانية:

وهي التي تتكون من ثمانية وعشرين مقطعا (8 قصيرة و20 طويلا) ويمثل هذه المجموعة بحران هما : الطويل والبسيط . فأما الطويل فهو "بحر خضم يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث، وتدوين الأخبار، ووصف الأحوال، ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور؛ لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي من كلام المولدين"[2]. ويعلل صاحب العمدة سبب تسميته بالطويل ، فيذكر أن ذلك كان "لأنه طال بتمام أجزائه"[3].

والطويل من البحور الشائعة، إذ جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا البحر[4]، ويأتي في الرتبة الثانية بعد الكامل عند الإحيائيين بنسبة تفوق العشرين في المئة[5]. ويتربع الطويل على عرش شعر البارودي بأكثر من مائة وعشرين قصيدة ، وعلى ما يربو من ألفي بيت شعري نظمت في مختلف الأغراض االشعرية. وجعل التوزيع المقطعي ـ باعتبار النسبة بين مقاطعه ـ لبحر الطويل "يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا، لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة"[6].

وأما البسيط فهو من البحور المركبة وسمي بسيطا، لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا، وقيل سمي بسيطا، لانبساط الحركات في عروضه وضربه "[7]. ويمتاز البسيط بالأبهة والجلالة والروعة[8]، ويقصَّر بالبسيط أن فيه بقية من استفعالات الرجز ذات دندنة تمنع نغمه أن يكون

---

[1]- هوميروس : الإلياذة ، ترجمة سليمان البستاني ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة، 2012، ص 80.

[2]- سليمان البستاني : الإلياذة، ص 79، وينظر:عبد الله المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب ج1، ص 443.

[3]- ابن رشيق،1 / 136.

[4]- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعرالعربي ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط2 ، 1952 ، ص 57.

[5]- ينظر: سيّد البحراوي، الإيقاع وعروض الشعر، ، ص 56.

[6]- محمد النويهي : الشعر الجاهلي، ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1 / 60.

[7]- الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله ، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3 ، 1994 ، ص 39.

[8]- عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب، ، 1 / 443، 507.

يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر، وكامل النزول منه بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون من
الشعر كالإطار من الصورة"[1].

ويأتي في المرتبة الثانية عند البارودي بـ 65 قصيدة و هو ما يعادل 970 بيتا شعريا،في حين جاء ترتيب هذا البحر في المرتبة الثالثة لدى الإحيائيين بعد كل من الكامل والطويل[2]. وقد نظم منه البارودي ـ كما في الطويل ـ في معظم الأغراض الشعرية التي طرقها، مما يعني قدرة هذا البحر على استيعاب شحنات الشاعر العاطفية مهما اختلفت طبيعتها.

-المجموعة الثالثة:

وتتكون من 26 مقطعا (14 قصيرا و12 طويلا)، ويمثل هذه المجموعة بحر الوافر، وهو وإن جاء في درجة تالية لبحور المجموعتين الأولى والثانية إلا أنه حظي باحترام وقبول لدى القدماء والمحدثين، وهو عند سليمان البستاني "ألين البحور يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر كمعلقة عمرو بن كلثوم، وفيه تجود المراثي، ومنها كثير في شعر المتقدمين والمتأخرين"[3].

وذهب عبد الله الطيب إلى أن في الوافر "تدفق استمده من أصله بحر المتقارب إلا أن نغمه ينبتر في آخر كل سطروهذا الانبتار شديد المفاجأة، وله أثر عظيم جدا في نغمة الوافر، إذ يكسبها رنة قوية ليست في المتقارب . وهذه النغمة القوية بالطبع تسلبيه مزية الإطراب الخالص الذي في المتقارب[4].

ويأتي بحر الوافر في مرتبة وسطى في استعمالات الشاعر له، إذ يحتل عنده المرتبة الخامسة من مجموع البحور التي وظفها بـ34 قصيدة ومجموع أبيات يصل إلى 242 بيتا، وهو في هذا لم يشذ عن استعمالات هذا البحر في العصر الحديث، إذ يأتي في الرتبة الخامسة بعد كل من بحور الكامل والطويل والبسيط والخفيف[5]، ولا عن استعمالات الإحيائيين له، إذ يأتي خامسا كذلك[6].

---

[1]- المرجع نفسه 1 / 507.
[2]- ينظر: سيّد البحراوي، الإيقاع وعروض الشعر، ، ص 56.
[3]- الإلياذة، ص 80.
[4]- المرشد إلى فهم أشعار العرب، 1 / 406.
[5]- ينظر: المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية (تطبيق على النت)، أبو ظبي، الإمارات ،الإصدار الثالث، 2003 .
[6]- ينظر: سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ، ص 56.

-المجموعة الرابعة:

وهي مكونة من 24 مقطعا موزعة على فئتين (6 قصيرة و 18 طويلة) أو (8 قصيرة و16 طويلة)، فالفئة الأولى تضم بحور الخفيف والمنسرح والرجز، وتضم الفئة الثانية بحرا واحدا هو المتقارب. فالخفيف سمي بذلك " لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمي خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع"[1]. قال عنه البستاني: "والخفيف أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع، يشبه الوافر لينا ولكنه أكثر سهولة، وأقرب انسجاما، وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني[2]. وذهب عبد الله الطيب إلى ان هذا البحر يجنح صوب الفخامة[3].

ويتبوأ هذا البحر مرتبة لا بأس بها لدى البارودي، إذ يأتي رابعا بنصيب قدره واحد و ثلاثون قصيدة ومجموع أشعار بلغ 398 بيتا من الشعر، مما يدل على أهمية هذا الوزن عنده، وهذه المرتبة هي عينها التي حظي بها في شعر العصر الحديث بعامة وفي شعر الإحيائيين بصفة خاصة. وانتظم هذا البحر أغراضا عدة في شعر البارودي، وخاصة غرض الفخر الذي تتلاءم معانيه مع طبيعة هذا البحر.

والمنسرح من بحور الشعر غير الشائعة الاستعمال ، وقد سماه الخليل بهذا الاسم "لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه"[4]. وهو بحر استعمله القدامى بقلة وهجره المحدثون ، ويبدو أنه لا مستقبل له[5] : ويرى عبد الله الطيب أن المنسرح بحر يصلح للرقص والتغني[6]. والتغني[6]. ويقرر إبراهيم أنيس أن القدامى استخدموا هذا البحر على قلّة وأن المحدثين هجروه هجروه وقد يكون ذلك بسبب اضطراب موسيقاه ، وللذلك يتوقع أنه سينقرض في مستقبل الأيام.

ولم يكن حظ البارودي من هذا البحر وافرا، إذ استعمله على قلة، إذ بلغت جميع قصائده التي نظمها على بحر المنسرح سبعة لا أكثر وبلغت أبياته التي أنشدها منه 116 بيتا. ولم

---

[1]- اللخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي، ص 109.
[2]- الإلياذة ، ص 81.
[3]- المرشد إلى فهم أشعار العرب، 1 / 218.
[4]- ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي ، ص 103.
[5]- ينظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص 93.
[6]- المرشد إلى فهم أشعار العرب 1 / 219.

تتنوع أغراض الشعر فيه بكثرة، وربما تعود هذه القلة في الاستعمال إلى طبيعة هذا البحر القلقة، والتي تتنافى مع رصانة الشعر ومتانته وإحكام سبكه وهي الميزات التي عرف بها شعر البارودي.

والرجز أحد بحور الشعر القديمة ، وسمّاه الخليل رجزا "لاضطرابه كاضطراب قوائم الدابة عند القيام"[1]، ويسمى حمار الشعر، بحر كان أولى لهم أن يسموه عالم الشعر، لأنه لسهولة نظمه وقع عليه اختيار جميع العلماء الذين نظموا المتون العلمية، كالنحو والفقه والمنطق والطب. فهو أسهل البحور في النظم ولكنه يقصر عنها جميعا في إيقاظ الشعائر وإثارة العواطف فيجود في وصف الوقائع البسيطة، وإيراد الأمثال والحكم[2].

وكان الراجز دون منزلة الشاعر[3]. ولم تصلنا مرويات كثيرة عنه من العصر الجاهلي، وزاد الاهتمام به عند الشعراء الرجاز، وفي الشعر التعليمي في العصر الأموي، وقلت نسبته في العصر الحديث، وعاد الاهتمام به مرة مع الشعر الحر[4].

ونصيب البارودي من هذا البحر قليل، فلم يتجاوز الخمس قصائد بجملة من الأبيات بلغت ثلاثا وخمسين بيتا، ولم ينظم منه الشاعر إلا في بعض الأغراض، وربما يكون إيقاعه المتوازن بين الحركات والسكنات، وما يتخلله من حرية الزحافات سببا وجيها لتوجه الشعراء المحدثين نحوه، وخاصة في الشعر الحر، وعزوفا من قبل شاعرنا الذي يميل إلى البحور الفخمة التي تلائم أغراضه وصليل كلماته الرنانة.

والحق أن البارودي لم يكن بدعا في الرغبة عن بحر الرجز، فقد سبقه في ذلك شعراء بارزون في أعصر مختلفة، وهو المنحى نفسه الذي آل إليه شعراء الإحياء[5].

والمتقارب من بحور الشعر الصافية. قال ابن رشيق في سبب تسميته: "وسماه الخليل متقاربا لتقارب أجزائه، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا"[6]. ويؤكد حازم على بعض خصائصه، فيقول: "فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء"[7]. وفي رأي البستاني فإن المتقارب "بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة

[1]- ابن رشيق : العمدة 1 / 136.
[2]- الإلياذة ، ص 82.
[3]- عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب 1 / 286.
[4]- ينظر: سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 41.
[5]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 56 .
[6]- العمدة 1 / 136.
[7]- منهاج البلغاء ، ص 268

مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق"[1]. وذهب عبد الله الطيب إلى القول " وأقل ما يقال عنه إنه بحر بسيط النغم، مطرد التفاعيل منساب، طبلي الموسيقا". ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات "[2] .

ونظم منه **البارودي** قصائد قليلة بلغت السبعة، ولم تتعدد فيه الأغراض. وبلغ مجموع الأبيات فيه اثنين وثمانين بيتا من مجموع شعره الذي فاق الخمسة آلاف بيت، وهو عدد قليل بالمقارنة مع غيره من البحور. ولم تتجاوز نسبته عند الإحيائيين الأربعة في المئة، بينما بلغت لدى الجاهليين حوالي الثمانية في المئة وهي نسبة متوسطة مقارنة مع بقية البحور[3].

ولسنا نعلم ما الذي جعل البارودي لا يكثر النظم من هذا البحر، رغم ما خص به من ميزات الرنة والنغمة المطربة والنغمات الميسورة التي تجعل منه بحرا انسيابيا يسلس القول فيه . ولعل الأمر في ذلك يرجع إلى طبع الشاعر من غير سبب واضح ، إذ إن علاقة البحر بموضوع القصيدة والذي سنشير إليه لاحقا ما يزال يكتنفه كثير من الغموض.

المجموعة الخامسة:

وتتكون من 22 مقطعا (6 قصيرة و16 طويلة) وتضم بحور السريع والرمل والمديد. فالسريع سمّاه الخليل بذلك، لأنه يسرع على اللسان[4]. وعند البستاني فإن السريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف، ومع هذا فهو قليل جدا في الشعر الجاهلي[5].وذهب إبراهيم أنيس إلى القول بأنه بالرغم من قدم هذا البحر إلا أن تعاطيه في العصر الحديث قد انحسر، وأننا حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى ولا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلة ما نظم منه"[6].

وأنشد البارودي من هذا البحر على قلة لا تصل إلى حد الندرة قصائد بلغت ثلاثا وعشرين بعدد من الأبيات بلغ مئتين وثمان وأربعين (248). وشملت هذه القصائد بعض الأغراض الشعرية التي طرقها ، وهذه القلة نجدها –أيضا– عند الشعراء الإحيائيين[7].

---

[1]- الإلياذة ، ص 82.
[2]- المرشد إلى فهم أشعار العرب 1 / 383.
[3]- ينظر: سيد بحراوي ، العروض وإيقاع الشعر ، ص 56.
[4]- العمدة ، 1 / 136.
[5]- الإلياذة ، ص 81.
[6]- موسيقى الشعر، ص 88.
[7]- ينظر: سيد بحراوي ، العروض وإيقاع الشعر، ص 56.

وقد يفسر هذا العزوف النسبي بسهولة هذا البحر وقربه من الأسجاع والنثر، وهو ما قد يجعل الشعراء الذين يبحثون عن الفخامة والجزالة في القول ينأون عنه. غير أن هذا التفسير قد لا يرقى إلى الموضوعية اللازمة التي نصدر عنها في أحكامنا لتعقد عملية الإبداع في الشعر خاصة.

والرمل تسمية لأحد الأبحر الشعرية التي أطلقها الخليل"لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض"[1].وفي بيان ميزاته قال البستاني: "الرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان، والأفراح والزهريات، ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات، وهو غير كثير في الشعر الجاهلي"[2].ووصفه عبد الله الطيب بأن به رقة وعذوبة مع ما فيه من الأسى، ولذلك أكثر منه الغَزلون أمثال ابن أبي ربيعة، وقد تعاطاه بعض العراقيين الذين كانوا ينظمون في الملاحم والأحداث"[3] . وهو بحر شاع في الشعر القديم ، ثم ثم قل في العصر العباسي الثاني ، ليعود مرة أخرى مع شعراء الإحياء وبخاصة مع شوقي[4]. شوقي[4].

وتعاطى البارودي هذا البحر، ولم يكثر منه، فلم ينظم منه إلا تسع قصائد بأبيات لم تتجاوز المئة (98 بيتا) . وهو مثل بعض البحور الأخرى التي لم يتعاطاها الشاعر بكثرة، فلم تتنوع أغراضه الشعرية منه، ويبدو أن هذا اللون من البحور لم يكن يسهتوي كثيرا البارودي، وما جاء منه إنما صدر عن طبع من دون تكلف ولا تصنع.

والمديد كما ذكر ابن رشيق تسمية للخليل سماه بذلك "لتمدد سباعيه حول خماسيه"[5] . وهو بحر قلّ من ينظم عليه، وهو ثقيل على السمع[6]. ولكنه عند إبراهيم أنيس بحر يشعر بانسجام موسيقاه ، ولا يرى فيه مثل ما في المنسرح من بعض الاضطراب[7].

ويندر هذا البحر الشعري لدى البارودي، إذ لم ينظم منه إلا ثلاث قصائد وصلت أبياتها إلى أربعة وعشرين بيتا. وربما ربت بعض قصائده عن هذا العدد من الأبيات في بحر آخر. و هذه القلة لا تبدو غريبة لقلة استعماله في العصر الحديث[1].

---

[1]- العمدة ، 1 /136.
[2]- الإلياذة ، ص 81.
[3]- المرشد إلى فهم أشعار العرب 1 / 165.
[4]- ينظر: سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 42.
[5]- العمدة ، 1 / 136.
[6]- هوميروس : الإلياذة ، ص 82.
[7]- موسيقى الشعر، ص 96.

واقتصر البارودي في هذا البحر على بعض الأغراض الشعرية القليلة دون غيرها . والظاهر أن هذا البحر لا يلائم طبيعة الشاعر المنطلقة والمتدفقة والحافلة بالمعاني الجليلة.

المجموعة السادسة:

وهي المكونة من 16 مقطعا (4 قصيرة + 12 طويلة). وتضم بحرين اثنين هما: الهزج والمجتث. فالهزج فيما يرى عبد الله الطيب ضرب من الوافر المجزوء وليس بحرا قائما بذاته[2]. ولم ينظم منه البارودي أي قصيدة . والمجتث بحر نعت بهذا الوصف " لأنه اجتث، أي قُطع من طويل دائرته"[3]. وذهب بعض الدارسين إلى أن المجتث "بحر قصير ليس بجنسي اللون، ولو أريد به إلى ذلك أطاع، وقد عدّه ابن عبد ربه أحلى البحور"[4]. وخالف صاحب المرشد ابن عبد ربه ورأى أن الهزج و الرمل المجزوء كلاهما أحلى منه، وهو عنده من الأبحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب والإمتاع. وقد عرف المتصوفة هذه المزية له فأكثروا من استعماله في أناشيدهم"[5]. ولم يشع هذ البحر في الشعر القديم ، لكن المحدثين نظموا فيه ولا سيما في الشعر المسرحي، لاستعذابهم موسيقاه "[6] .

ويبدو أن هذا الوزن لم يكن محببا ، ولا أثيرا لدى البارودي، إذ لم يحظ منه إلا بأربعة قصائد بما لا يزيد عن خمس وعشرين بيتا. ورغم مزية الإطراب والإمتاع التي يتمتع بها ، كما ذكر ذلك عبد الله الطيب إلا أن الشاعر لم يكثر منه، ولا نعلم سببا مباشرا لهذا الإعراض إلا أن يكون إيقاع البحر مما يخالف كثيرا إيقاع النفس البارودية في زهوها وفي انقباضها ونحو ذلك من الحالات التي يتلبس بها الشاعر والتي تلزمه بإيقاعاتها المختلفة، وليس المجتث بالمفضل منها.

---

[1]- ينظر: المجمع الثقافي، موسوعة الشعر العربي، الإصدار الثالث (2003).

[2]- المرشد 1 / 133 .

[3]- العمدة 1 / 136.

[4]- المرشد إلى فهم أشعار العرب 1 / 120.

[5]- المرجع نفسه، ص 121.

[6]- ينظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص 113.

تواتر البحور في ديوان البارودي:

يضم ديوان البارودي **370** قصيدة ومقطوعة صيغت على أغلب البحور الشعرية، كما أنها تناولت معظم الأغراض الشعرية المعروفة، ويأتي بحر الطويل في مقدمة الأبحر التي نظم البارودي عليها شعره بمجموع قصائد أربت على **120** قصيدة. ويتذيل المتدارك الترتيب، إذ لم ينظم منه الشاعر سوى قصيدة واحدة بنسبة لا تتجاوز الواحد في المئة. والجدول الآتي يرصد لنا تواتر البحور الشعرية بالنظر إلى عدد القصائد التي نظمت عليها:

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	نسبة تواتر البحر %
الطويل	122	32 .97
البسيط	65	17.56
الكامل	59	15 .94
الوافر	34	09.18
الخفيف	31	08.37
السريع	23	06.21
الرمل	09	02.43
المنسرح	07	01.89
المتقارب	07	01.89
الرجز	05	01.35
المجتث	04	01.08
المديد	03	0.81
المتدارك	01	0.27

و إذا أنعمنا النظر في الجدول أمكننا ملاحظة الآتي:

1- طغت بحور الطويل والبسيط والكامل على بقية البحور في الديوان بمجموع قارب **250** قصيدة، و بنسبة تواتر تقدر بـ **66.48 %** ، وهي نسبة تقارب الثلثين مقارنة بالبحور الأخرى. وقد نظم من هذه البحور في أغراض شعرية مختلفة . وهو ما ينسجم مع توظيف شعراء العصر العباسي لها، وهم الذين عارضهم في كثير من قصائده، وجعل اختياراته الشعرية تقتصر عليهم . ولا يختلف البارودي في استعماله لهذه البحور عن استعمالات

العصر العثماني، أو ما يسمى بعصر الضعف، ولا عن استعمالات الإحيائيين لها[1] . وهذا يدل على توافق اختياراته مع اختيارات عصره ، وأن بحوره التي سادت عنده هي التي سادت عند غيره من الإحيائيين.

ويأتي بحر الطويل على رأس هذه البحور توظيفا من قبل الشاعر، وذلك بنسبة تقارب الثلث من مجموع قصائده التي نظمها، ويبدو هذا الأمر طبيعيا، وخاصة لما نعلم أن هذا البحر قد ساد في معظم الأعصر الذهبية، وفي العصر الذي سبق الشاعر ، وهو العصر العثماني. ولا يستثنى من ذلك إلا العصر الحديث و الإحيائيون، وهم جزء من هذا العصر حيث كانت السيادة للبحر الكامل[2].

وبمقارنة نسب التواتر لبحور الطويل والبسيط والكامل، وهي على التوالي**32.97 %** ، **17.56 %** و **15.94 %** بنسب ورود هذه الأبحر في العصر العثماني[3] وهي **23.43%** و**14.21%** و**21.96%** يتبين لنا أن تواتر البحر الطويل عند الشاعر يأتي أولا، كما هو في العصر العثماني، غير أن نسبة التواتر لهذا البحر عند البارودي أكبر من النسبة العامة التي نظم عليها في هذا العصر. أما بالنسبة للبسيط فإن تواتره عند البارودي جاء ثانيا في حين حلّ ثالثا في العصر العثماني، وحلّ بحر الكامل عند البارودي ثالثا بعد الطويل والبسيط، في حين ارتفعت نسبة تواتره في العصر العثماني ليحل ثانيا بعد بحر الطويل.

ولتأكيد علاقة الشاعر بالبحر الشعري ومدى الارتباط القائم بينهما يحسن بنا أن نضيف مقياسا آخر نقيس به درجة هذه العلاقة، و هذا المقياس يتمثل في حساب تواتر الأشعار في كل بحر من البحور التي صاغ منها البارودي شعره، وهو الحساب الذي من شأنه أن يطلعنا على مدى النفس الشعري في كل بحر من البحور التي وظّفها الشاعر. والجدول الموالي كفيل ببيان هذا التواتر .

[1]- ينظر: سيّد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 56 .
[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 56 .
[3]- ينظر: المجمع الثقافي ، الموسوعة الشعرية، الإصدار الثالث (2003) .

	البحر	عدد الأشعار	النسبة المئوية
1	الطويل	2084	39.07
2	البسيط	970	18.18
3	الكامل	970	18.18
4	الخفيف	398	07.46
5	السريع	248	04.65
6	الوافر	242	04.20
7	المنسرح	116	02.17
8	الرمل	98	01.83
9	المتقارب	82	01.53
10	الرجز	53	0.99
11	المجتث	25	0.46
12	المديد	24	0.45
13	المتدارك	19	0.35

إن نتائج الجدول تفصح بأن البحر الطويل بحر ناسب شاعرية البارودي، إذ يتصدر بقيّة البحور بأكثر من ألفي بيت وبنسبة تقارب الأربعين في المئة، وهي نسبة ترتفع قليلا عن نسبة القصائد لهذا البحر، مما يدل على ملاءمة هذا البحر لملكة الشعر عند **البارودي**. فقد عبّرت أشعاره فيه عن مختلف الأغراض الشعرية التي طرقها. وحل البسيط ثانيا من حيث النفس الشعري في هذا البحر، غير أن نسبة النفس فيه تزيد عن نسبة القصائد المصوغة منه بصورة ملحوظة ، مما يدل على طول هذا النفس وانسياب القول فيه.

وجاء بحر الكامل ثالثا من حيث الأشعار ، وذلك بما يزيد عن الألف بيت، وترتفع نسبتها المئوية قليلا مقارنة مع نسبة القصائد من هذا البحر، مما يدل على التوازن القائم بين نسبة القصائد ونسبة الأشعار. وجاء الخفيف رابعا بنسبة أشعار تساوي **07.46%**، وهي النسبة التي انخفضت بالمقارنة مع نسبة القصائد التي قيلت في هذا القالب الوزني، مما يعني أن النفس الشعري في بحر الخفيف تراجع، أي أن نفس الشاعر فيه لم يكن طويلا .

وارتفع بحر السريع من حيث الأشعار رتبة واحدة ، فجاء خامسا بنسبة فاقت الأربعة في المئة وهي النسبة التي قلّت عن نسبة القصائد في هذا البحر والتي بلغت **6.21%**. وهذا يدل على أن نفس الشاعر في السريع قلّ عن عدد القصائد فيه. وتلا السريع في نسبة النفس الشعري بحر الوافر بنسبة تقدر بـ4.20% ، وهي النسبة التي قلّت عن نسبة القصائد في هذا البحر والمقدرة بـ 9.18% . وهو ما يدل على قلة النفس الشعري في هذا البحر. ويقل النفس الشعري في بحور المتقارب والرجز والمجتث والمديد عن نسبة القصائد ، ولا ترتفع نسبة النفس إلا في بحرين هما المنسرح والمتدارك.

لقد كشف جدول تواتر الأشعار، وقبله جدول تواتر القصائد على سيطرة بحور شعرية بعينها، كما تقاربت بعض البحور الشعرية وكادت تتساوي في الاستعمال وضعفت أبحر معيّنة في استعمالات الشاعر. ويتبقى لنا مقياس آخر ننظر من خلاله إلى استعمالات الشاعر للبحور الشعرية، وذلك من زاوية عدد المقاطع التي يتكون منها كل بحر.

البحور الشعرية	نسبة تواتر القصائد	كم المقاطع	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة	الفارق بين المقاطع
الطويل	%32.97	28 مقطعا	08	20	12-
البسيط	%17.56	28 مقطعا	08	20	12-
الكامل	%15.94	30 مقطعا	18	12	06
الوافر	%09.18	26 مقطعا	14	12	02
الخفيف	%08.37	24 مقطعا	06	18	12-
السريع	%06.21	22 مقطعا	06	16	10-
الرمل	%02.43	22 مقطعا	06	16	10-
المنسرح	%01.89	24 مقطعا	06	18	12-
المتقارب	%01.89	24 مقطعا	08	16	08-
الرجز	%01.35	24 مقطعا	06	18	12-
المجتث	%01.08	16 مقطعا	04	12	08-
المديد	%0.81	22 مقطعا	06	16	10-
المتدارك	%0.27	24 مقطعا	08	16	08-

وما يمكن أن نلاحظه من خلال هذا الجدول أن الشاعر استعمل البحور ذات المقاطع الكثيرة في قصائده بنسبة كثيرة، فبحور الطويل والبسيط والكامل والوافر وهي ذات الكمّ المقطعي المحصور بين **26** و**30**. استعملت في قصائد **البارودي** بنسبة تقارب **75%**، مما يعني أن ثلاثة أرباع قصائده نظمت من هذا الكمّ المقطعي الذي ذكرناه. وربما أمكننا القول تبعا لهذا الإحصاء أن الشاعر يفضل البحور ذات المقاطع الطويلة، وهذا قد يكون صحيحا بوجه عام، ولكن هذا الحكم قد يخالف في حالات قليلة لا تنقضه بالكلية. فعلى سبيل المثال استعمل البارودي خمسة بحور شعرية ذات **24** مقطعا، وليست كلها سواء في الاستعمال، إذ استعمل منها بحر الوافر بنسبة أكبر مقارنة مع البقية، ثم إن بحري السريع والرمل وهما المكونان من **22** مقطعا يتقدمان على بحور المنسرح والمتقارب والرجز والمتدارك ذوو **24** مقطعا، ولكن –كما قلت– فإن هذا لا يثلم شبه الحكم الذي وصلنا إليه من قبل وهو أن أغلب قصائد البارودي قد نسجت من البحور ذات المقاطع الطويلة.

وفي البحور الأربعة الأولى، فإن بحر الكامل ـ وهو أطول البحور مقاطعا بما يصل إلى **30** مقطعا ـ قد جاء ثالثا في استعمالات الشاعر. أما بحرا الطويل والبسيط وهما البحران المتساويان في عدد المقاطع بـ **28** مقطعا فلم يستعملها الشاعر بنسبة متساوية ولا متقاربة، بل إن نسبة الطويل تفوق كثيرا نسبة البسيط في عدد الأشعار التي قيلت في الأول منهما.

وفي الحقيقة، فإن هذا التفاوت بينهما رغم تساويهما المقطعي يربكنا في عملية تفسير اختيار الشاعر لبحر دون آخر، وهي العملية التي تبدو غير سهلة لصعوبة إيجاد ضابط دقيق يفسّر لنا هذا الختيار.

–لا يقدم لنا الفارق بين المقاطع أيّ قراءة واضحة لاستعمالات البحور، إذ إنه لا يسري عليه أيّ قانون مطّرد، ولذلك فإنه لا يستقيم لنا أي استنتاج معيّن يخدمنا في بيان علاقة تواتر البحر بالفارق بين المقاطع.

أظهر الجدول ميل الشاعر إلى النظم في البحور المركبة، وهي البحور التي لا تعتمد على تفعيلة واحدة تتكرر، وذلك ما كشفت عنه النسب الخاصة بكل بحر، إذ إن نسبة هذه البحور مجتمعة تقارب السبعين في المئة، وبطبيعة الحال فإن بحري الطويل والبسيط يحوزان على النسبة الأكبر، وذلك بما يعادل نصف قصائد الشاعر.

الدراسة الزمانية :

اعتمد نقادنا القدامى في دراستهم للبحور الشعرية على ما يمليه ذوقهم عليهم، وهو ذوق يشكله في العادة طابع العصر الذي يحيون فيه. ولم يكن هؤلاء النقاد يعمدون إلى إحصاء تواتر البحور لدى الشعراء المبرزين لإبراز المنحى العام لشاعر ما في اختياراته البحرية، أو لمجموعة من الشعراء يشكلون طبقة من الطبقات بتصنيف ابن سلام الجمحي، وإنما كانوا يصدرون في أحكامهم على استعمالات الشاعر في مجال البحور الشعرية عن انطباعات ذاتية مما يمليه الذوق كما سلف الذكر. وهذه الانطباعات تخضع –في الغالب– لقواعد تحكمية ومعايير تعسفية لا تستند إلى دليل موضوعي مطمئن، ومن ثمّ كانت نتائجهم في الغالب صدى لهذه الانطباعية المغرقة في الذاتية.

واستمر الحال على هذه الشاكلة إلى أن ظهر في العصر الحديث المنهج الإحصائي. وهو المنهج الذي سمح بتقديم معطيات دقيقة حول النص بوجه عام وفي نطاق البحور الشعرية بوجه خاص، وذلك بفضل الإحصاء الشامل والدقيق الذي يمكن له أن يتناول مختلف البنى اللغوية لهذا النص، فكان أن أرسى هذا المنهج دعائم منهج علمي يتوخى الموضوعية فقدم بذلك خدمة للنقد والناقد معا.

ولأهمية الإحصاء في تحليل النصوص الأدبية تحليلا موضوعيا يستند إلى الدقة الرقمية راح جلة من الباحثين الغربيين ومن العرب يقيمون أبحاثهم على هدي من هذا المنهج، ولسنا –هنا– بصدد تقصي جهود هؤلاء الباحثين، فإن هذا يستأهل بحثا خاصا لا يسعنا هنا، وإنما يسعنا أن نشير فقط إلى جهد هؤلاء الباحثين في الشعر خاصة. ولنا أن نذكر من هذه الجهود جهد المستشرق براونليخ الذي قام سنة 1937 بدراسة إحصائية للشعر الجاهلي وعمل إبراهيم أنيس القيم في دراسة شاملة للشعر العربي قام بها سنة 1950 مبتدأ بالعصر الجاهلي ومنتهيا إلى العصر الحديث. كما لنا أن نذكر جهد "جان فادي" " j.cl.vadet " الذي قام بدراسة سنة 1955 شملت شعر القرنين الأول والثاني الهجريين. ولا ننسى العمل المنهجي الذي قام به جمال الدين بن الشيخ في كتابيه : الشعرية العربية

والإنشائية العربية ، والذي تناول فيه شعر النصف الأول من القرن الثالث بصفة خاصة[1] . ومن الأعمال الرائدة في هذا الاتجاه العمل الأكاديمي الذي أنجزه محمد الهادي الطرابلسي في أطروحته للدكتوراه والموسومة بخصائص الأسلوب في الشوقيات.

وإذا كنا في الجدول الأول وقفنا على نسبة تواتر البحور الشعرية اعتمادا على كمّ القصائد والمقطوعات التي نظمت من قبل الشاعر البارودي، وهي الدراسة الآنية التي تعتمد على مقارنة نسبة تواتر البحور الشعرية للشاعر نفسه، فإننا في هذا الجدول[2] نقدم دراسة زمانية حول تواتر هذه البحور في حقب تاريخية مختلفة، والقصد منهما المقارنة .

البحر	الجاهلي (%)	القرن الأول الهجري(%)	القرن الثاني الهجري(%)	في النصف الأول للقرن الثالث(%)	عند الأحيائيين(%)	عند شعراء أبوللو(%)
الطويل	43.33	46.20	25.80	19.00	20.33	08.20
البسيط	15.33	10.80	15.60	16.60	13.00	13.50
الوافر	14.80	15.00	07.70	09.80	07.30	45.20
الكامل	15.00	15.60	15.80	20.90	26.33	21.70
المتقارب	07.90	02.60	01.90	04.00	02.70	06.60
الخفيف	05.30	04.50	08.10	09.60	10.70	16.10
السريع	02.80	–	08.50	05.80	03.70	03.40
الرمل	08.20	0.90	07.80	01.60	05.20	21.70
المديد	0.43	0.80	01.40	0.34	–	–
المنسرح	0.50	01.80	05.30	04.00	0.67	0.50
الرجز	01.90	03.44	03.45	01.60	02.00	02.50
الهزج	–	–	01.60	01.30	0.33	0.40
المجتث	–	–	0.92	0.32	0.10	04.10
المقتضب	–	–	–	–	0.33	–
المتدارك	–	–	–	–	01.50	01.90

[1]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981، ص 30 .

[2]- ينظر: سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 56 .

ونستطيع بقليل من التأمل في نتائج هذا الجدول أن نستخلص الآتي:

– ظل البحر الطويل محافظا على نسبة تقدمه عند البارودي، كما هو الحال في العصر الجاهلي، لكن ترتفع النسبة قليلا عند الشاعر، وترتفع النسبة أكثر عن العصر العثماني الذي سبقه. أما عند أقرانه من الإحيائيين، فإن نسبة الطويل العامة لديهم تنخفض عن نسبتها عند البارودي بشكل ملحوظ، في حين تصدّر بحر الكامل لديهم بقية البحور. وعلى أيّة حال فإن استعمال البارودي لهذا البحر كان مألوفا لما هو سائد من قبل ومازالت له الحظوة في زمنه، ولذلك صاغ منه معظم شعره وفي مختلف الأغراض.

– ارتفعت نسبة تواتر البسيط في شعر البارودي قليلا عمّا كانت عليه في العصر الجاهلي، وانخفضت عنها مقارنة بالعصر العثماني . أما لدى الإحيائيين فقد انخفضت نسبته العامة مقارنة مع بحري الكامل والطويل فحلّ ثالثا، وهي نسبة تقل عن نسبة تواتر هذا البحر لدى الشاعر. والحقيقة أن البسيط مازال يحظى عند الشاعر وعند أقرانه بالاهتمام. وقد صاغ البارودي من هذا البحر قصائد في مختلف الأغراض والمواضيع.

– انخفضت نسبة تواتر بحر الكامل لدى الشاعر رغم أنه احتل الصدارة عند الإحيائيين، ولسنا نعلم سببا واضحا لهذه المخالفة لأقرانه، وأغلب الظن أن البارودي متأثر بالشعرين الجاهلي والعباسي، ولذلك فقد يكون تأثر بالوزن الغالب فيهما وهو الطويل، وحتى ترتيب بحر الكامل عند الشاعر وهو الثالث قريب من ترتيب هذا البحر في العصرين الجاهلي والعباسي. ويخالف البارودي –أيضا– نسبة تواتر هذا البحر في العصر العثماني، إذ كان ثانيا بعد الطويل، ولكن يظهر أن البارودي لم يكن متأثرا بمن قرب منه بقدر ما كان قريبا مما هو بعيد عنه. وبعبارة أخرى فقد تأثر بما قرأ ، لا بما عاين .

– تنخفض نسبة تواتر بحر الوافر عند البارودي بشكل كبير عمّا قبله في الترتيب بنسبة تكاد تصل إلى النصف، ولا يبدو الأمر غريبا، إذ إن نسبته العامة في العصر العباسي والعصر العثماني وعصر الإحيائيين تنخفض بشكل واضح، وفي واقع الأمر فإن استعمال البارودي لهذا البحر مقارنة مع بقية الأبحر يبدو متوسطا إلى حدّ ما، فلم يخالف فيه معهودا، اللهم إلا ما كان عليه الحال في العصر الجاهلي، فإن هذا البحر كان ضمن المراتب الأولى.

– ويقارب بحر الوافر في نسبة تواتره عند البارودي بحر الخفيف، إذ يمكن عدّ هذا البحر ضمن بحور الدرجة الثانية في الاستعمال لدى الشاعر، وبتتبع نسب تواتره في أعصر الشعر المختلفة نجد أن نسبته ضعيفة في العصر الجاهلي، وتقترب نسبة تواتره في العصر العباسي من نسبة تواتره عند الشاعر. وليس لنا من تفسير سوى أن البارودي قد يكون ممن تأثروا بشعر العباسيين، وخاصة لما نعلم أنه قد عارض كثيرا من شعرائهم، وتخيّر لكثير من نجبائهم ضمن مختاراته الشعرية. وربما انخفضت قليلا نسبته عند البارودي عن العصر الذي سبقه، وكذلك عن الإحيائيين. وهذا البحر يمكن عده ضمن بحور الدرجة الثانية المفضلة لدى الشاعر.

– وقد يكون بحر السريع آخر بحور الدرجة الوسطى لدى الشاعر، إذ إن نسبة تواتره عند البارودي متوسطة مقارنة ببقية الأبحر عنده ونسبته عند الشاعر قريبة من مثيلتها في العصر العباسي، ولكن نسبة تواتر هذا البحر ضعيفة عند الإحيائيين وضعيفة أكثر في الشعر الجاهلي. ويظهر أن البارودي –حقا– متأثر بالعصر العباسي، وهذا ما أبرزته نسبة تواتر كثير من البحور الشعرية المتقاربة فيما بينهما.

– وجاءت بقية البحور الشعرية ضعيفة لدى البارودي، ويمكن تصنيفها في الدرجة الثالثة، ولم يخرج الشاعر عن قاعدة تواتر هذه الأبحر في الأعصر المختلفة، اللهم إلا ما كان من شأن بحر الرمل الذي كانت نسبته متوسطة إلى حدّ ما في العصرين الجاهلي والعباسي، ولعلّ ربّة الشعر لم تطاوع البارودي في النظم على هذا البحر، وقد يكون الأمر لسبب آخر.

التّام والمجزوء من البحور:

إذا كان البحر التام هو من استوفى تفعيلاته، فإن المجزوء من البحور هو" ما حذف جزءا عروضه وضربه"[1]. وليس الجزء في البحر عيبا، وإنما هو رخصة يمليها عليه طبعه،فينطلق لسانه بهذا البحر أو ذاك مجزوءا في بحر أو عدّة أبحر دون قصد منه. ويرى إبراهيم أنيس " أن القدماء كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات"[2]. وشهد الشعر الحديث نهضة كبيرة في النظم من الرمل ومن مجزوءات البحور[3].

وكشف الإحصاء الذي قام به ج، ك، فادي في القرن الثاني للهجرة أن المجزوء ازدهر مع أبي نواس ومدرسته[4]. وذهب ابن الشيخ إلى أن النزوع إلى المجزوءات انقطع في القرن الثالث للهجرة[5].

وأفاد البارودي من هذه الرخصة التي شاعت في العصر الحديث ـ رغم أن شعره جرى في أكثره على التام من البحور ـ فأخذ بها في شعره ، ووظفها في ثمانية أبحر هي: البسيط والكامل ، والوافر، والرجز، والرمل ، والخفيف ، والمتقارب ، والمتدارك ، وذلك في **أربع وعشرين** قصيدة بنسبة وصلت إلى **6.40%**، ومجموع أبيات وصل إلى **217** ، و بنسبة قدرت بـ **3.68%** .

وهاتان النسبتان تبدوان مرتفعتين نسبيا مقارنة مع العصر الجاهلي، والعصر العباسي، وقد يكون لإيقاع العصر الحديث علاقة بهذا الارتفاع، الذي لا يقف عند البارودي وحده. ويوضح الجدول الآتي تواتر البحور المجزوءة في شعره .

---

[1]- أحمد الهاشمي : ميزان الذهب، تحقيق علاء الدين عطية ، مكتبة دار البيروتي، دمشق ، ط3، 2006، ص33

[2]- موسيقى الشعر، ص 190.

[3]- المرجع نفسه، ص 206.

[4]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرين، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1996، ص 250.

[5]- المرجع نفسه، ص 256.

البحور	عدد الأبيات		النسب %
	التامة	المجزوءة	
المقتضب	00	19	100
الرمل	63	35	35.71
الرجز	34	19	35.84
المتقارب	59	23	28.04
الوافر	217	25	10.33
الكامل	927	43	04.43
البسيط	922	48	04.94
الخفيف	393	05	01.25

تبيّن لنا بعد رصد نسب البحور المجزوءة ما يلي:

ينفرد بحر المقتضب بأعلى نسبة على بقية البحور المجزوءة بنسبة كاملة **100%**، والبارودي لم يستعمل هذا البحر إلا مجزوءا، وذلك في قصيدة واحدة .[1]

– وتتوالى بعد ذلك بحور الرمل والرجز والمتقارب بنسب متقاربة ، ويفوق فيها بحرا الرمل والرجز نسبة الثلثين من مجموع الأشعار التي قيلت فيه.

– وانخفضت بعد ذلك نسبة الوافر المجزوء، وبشكل ملحوظ، إذ لم يرد منه إلا ما يزيد قليلا عن النسبة واحد من عشرة **(10/1)** من مجموع ما قيل فيه.

– تذيلت نسب بحور الكامل والبسيط والخفيف الترتيب، وهذا يعني أن منحى الشاعر فيها هو الاتجاه نحو التمام، ولم تتعدّ نسبة البحور المجزوءة منها مجتمعة الواحد من عشرة.

[1]- البارودي : الديوان 1 / 121

2 / القافية :

تعد القافية ركنا أساسيا من أركان القصيدة العربية وميزة ظاهرة فيها،وبها تنتهي موسيقية البيت الشعري، وهي " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "[1]. ولشديد أهميتها التزمها الشعر القديم فلم يخرج عن قانونها إلا في الموشحات أو المقطعات ، بل إن بعض الشعراء بالغ في أمرها، فالتزم ما لم يلزم منها في شعره .

وقد عرفها العرب قبل أن ينظموا الشعر، عرفوها في الأراجيز وفي سجع الكهان ، ثم التزموها في شعرهم على ما وصل إلينا فاصلة موسيقية موحدة في كامل القصيدة [2] . وكان من ثمرات هذا الالتزام أن حفظ شعرهم وتناقلته الأجيال وسارت به الركبان من مكان إلى آخر، وما ذلك إلا بفضل أوزانه التي ألبسها والقوافي التي اختتم بها [3]. قال الأخفش : " الشعر وضع للغناء والحداء والترنم . وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت "[4] .

ومن المعلوم أن آخر البيت قافيته بما تتضمنه من روي ، فهي آخر ما يطرق السمع ويلذ له ويبقى وقعها يتردد في الآذان، حتى بعد انقضاء الإنشاد و " القافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ، إذ إن بعض اللغات يخلو من القافية ... فلكل بيت قافية مستقلة ، كما في اليونانية في هوميروس مثلا . وفي الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده وهي القافية المتعانقة ، أو مع التالي لما بعده ، وهي القافية المتقاطعة على حين القافية في الشعر القديم تسير على خط واحد مع لزوم ما لا يلزم أو بدونه "[5] . كما أن لها " قيمة موسيقية في مقطع البيت ، وتكرارها يزيد في وحدة النغم"[6] . وإذا كانت القافية ميزة بينة في الشعر العربي[7]، فلا يعني ذلك أن شعر الأمم الأخرى يخلو منها. يقول كوتاي "cottaill" " ويبدو أن القافية طريقة طبيعية من طرق التعبير الموسيقي عند كثير من الأمم . فهي كثيرة غالبة في الشعر العربي " [8].

---

[1]- ابن رشيق : العمدة 1 / 151.

[2]- ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، دط ، دت، ص 79.

[3]- ينظر: حازم علي كمال الدين ، القافية، مكتبة الآداب، القاهرة ، دط، 1998 ، ص1.

[4]- كتاب القوافي، تحقيق عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، سوريا، 1970، ص 12.

[5]- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص 442.

[6]- المرجع نفسه ، ص 442 .

[7]- ينظر: العقاد ، اللغة الشاعرة ص 22.

[8]- نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ، دط 1950 ، ص 88 .

هذا وقد تفطن علماؤنا القدامى إلى أهمية القافية في الشعر مبنى ومعنى، فابن جني يلفت النظر إليها بقوله " ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي ،لأنها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك ، نعم وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمس ، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ، ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه "[1]. وأوضح قدامة بن جعفر أهمية القافية مع السياق الذي ترد فيه فقال "أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمة لما مر فيه"[2] .

.

ولم يقتصر الاهتمام بالقافية على النقد القديم فحسب، بل تعدى ذلك إلى دراسات المحدثين الذين أكدوا على دورها البارز في الشعر . يقول سليمان البستاني صدد هذه الأهمية " وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيدا . وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافية أو وقوعها في غير موقعها "[3] . وهذا يعني أن المعنى الجليل في الشعر الشعر لا يؤثر حق التأثير ما لم تنهض به قافية حسنة تزيد من تأثيره ، وترفع من شأنه . يقول محمد عوني عبد الرؤوف في هذا الشأن "والقوافي للشاعر كالموسيقى للملحن يعرف بها وتدل عليه، فضلا عن أنها قد تصير جزءا من شعره فلا يتحول عنها لغيرها "[4] .

ومن المقرر في الموسيقى أن جمالها من جمال ألحانها التي تعزف وكذلك القافية فإنها " بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "[5] .

وليست القافية الموحدة في الشعر قيدا يبعث على رتابة الإيقاع، ولا دافعا للجمالية الموسيقية التي أشرنا إليها سلفا ، بل في خزان اللغة ما يكفي من الألفاظ لتنويع الإيقاع الداخلي للبيت الشعري خاصة وللنص بعامة ، وذلك بتركيبات فنية يستغل فيها الشاعر محوري الاستبدال والنظم أحسن استغلال . وثمة شيء آخر ينفي الرتابة عن القافية المتكررة

[1]- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط3 ، 1983 ، 1 / 84.
[2]- نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية بيروت ، دط ، دت ، ص167.
[3]- من مقدمة الإلياذة ، ص 84.
[4]- القافية والأصوات اللغوية ، ص 96.
[5]- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 244.

وهو تنوع الموسيقى بتنوع المعنى ، والمعنى يتغير بحسب الفكر والشعور والصورة المدلول عليها، وعلى ذلك فموسيقى البيت لا تثبت على حال[1] .

ومما يدل على غنى العربية في قوافيها أن بعض الشعراء ألزم نفسه في نظم قوافيه بما لم يلزم، فنظم ديوانا كاملا على هذه الشاكلة[2] . وهذا كله يؤدي بنا إلى القناعة بأن القافية لم تكن يوما عائقا أمام الشعراء قديما وحديثا في التعبير عن تجاربهم الشعرية ونقلها إلينا نقلا حيا تسري حرارتها في نفوسنا، وتلقي بظلالها علينا كأنها صادرة عناّ .

ولأجل هذه الأهمية للقافية ذهبنا نتتبع تشكيلاتها في ديوان البارودي ناظرين إليها من زوايا مختلفة صوتية، وصرفية ، ودلالية، معتمدين في استخلاصها على تحديد الخليل بن أحمد لها، وهو التحديد الذي ارتضاه جمهور الدارسين وخلاصته أن القافية " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " [3]. وعلى أساس من هذا التعريف ، فإن القافية قد تكون بعض كلمة أو كلمة أو كلمتين [4] .

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث ، ص 437 .
[2]- نعني به أبا العلاء المعري في ديونه " اللزوميات " .
[3]- ابن رشيق: العمدة 1 / 151.
[4]- ينظر: المصدر نفسه.1 / 151 .

دراسة القافية من الناحية الصوتية :

يروم البحث في القافية في جانبها الصوتي الكشف عن الأصوات الأكثر ترددا، بوصفها رويا في قصائد البارودي، ومن ثم محاولة تفسير سبب هذا الشيوع لتلك الحروف دون غيرها . كما يسعى البحث كذلك إلى بيان علاقة هذه الأصوات بمخارجها، ومن ناحية أخرى الكشف عن صفاتها الصوتية من جهر وهمس وشدة ورخاوة ، ونحو ذلك .

والبحث في القافية وما تنطوي عليه من روي من شأنه أن يعزز النظر في تفسير البنية العامة التي قامت عليها نصوص البارودي ، وذلك أن البناء الصوتي في شعره لا ينفصل عن بقية البنى إلا فصلا إجرائيا يساعد على الدراسة . أما الحقيقة فهي أن هذا البناء يتظافر مع بقية البنى، لرفد وترجمة تجارب البارودي الشعرية ، والإفصاح عن مكنونها .

وقد رصد البحث في الجدول الموالي تواتر حروف الروي في شعر البارودي ضمن ترتيب تنازلي يكشف عن الأصوات القافوية التي انحاز إليها الشاعر وأفرغ فيها ومن خلالها حمولاته النفسية والفكرية .

الروي	القصائد	النسبة	الأبيات	النسبة	الروي	القصائد	النسبة	الأبيات	النسبة
ر	53	14.20	783	14.68	ت	06	1.60	57	1.06
م	51	13.67	763	14.03	ط	02	0.53	54	1.01
د	35	9.38	749	14.04	ض	07	1.87	47	0.88
ل	35	9.38	549	10.29	ص	04	1.07	47	0.88
ن	37	9.91	490	9.18	ي	02	0.53	38	0.71
ب	37	9.91	367	6.88	ج	02	0.53	33	0.61
ق	15	4.02	304	5.70	ى	01	0.26	27	0.50
ع	15	4.02	254	4.76	ك	03	0.80	26	0.48
ء	12	3.21	150	2.81	ظ	04	1.07	22	0.41
ح	10	2.68	140	2.62	ذ	02	0.53	19	0.35
ف	10	2.68	130	2.43	ز	01	0.26	12	0.22

و	04	1.07	102	1.91	ث	03	0.80	10	0.18
س	09	2.41	83	1.55	ش	02	0.53	10	0.18
هـ	09	2.41	69	1.29					

وقد تبين لنا من خلال تتبع الجدول أن البارودي :

ـ استخدم كل حروف المعجم تقريبا كروي باستثناء حرفين هما الخاء والغين، فلم يبن عليهما الشاعر أيا من قوافيه .

ـ إذا ما أحصينا تواتر حروف الميم والراء والدال واللام والنون والباء ، ألفينا نسبة مجموعها تقارب السبعين في المئة 69.39 % ، وهذا يدل على مدى شيوعها في شعر البارودي ، كما أن هذه النسبة تتوافق مع استخدام القدامى لهذه الحروف رويا لقصائدهم [1] .

ـ وقلّت أصوات التاء والشين والزاي والظاء والذال والكاف والجيم ، وهي أصوات يقل استخدامها رويا في الشعر العربي . ومعظم هذه الحروف يدخل ضمن المجموعة الثالثة التي حددها إبراهيم أنيس باستثناء حرف الجيم .

ولكي يسهل علينا تفسير شيوع حروف المجموعة الأولى رويا مختارا يحسن بنا أن نربط حروف الروي بمخارجها وبصفاتها النطقية من حيث نسب ترددها .

أولا : علاقة الروي بمخرجه :

المخرج	الروي	القصائد	الأبيات	مجموع القصائد	النسبة	مجموع الأبيات	النسبة
الأصوات الشفوية	ف	10	130	102	31.28	1362	25.53
	ب	37	367				
	م	51	763				
	و	04	102				
الأصوات الأسنانية	ت	06	57	99	26,68	1470	27.56
	د	35	749				
	ن	37	490				
	ث	03	10				
	ص	04	47				

[1]- ينظر في استخدام القدامى : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ص 246 ، ويسرية المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 81.

	ظ ز س	04 01 09	22 12 83				
أدنى الحنك	ر ل ض ح ش	53 35 07 10 02	783 549 47 140 10	107	28,68	1529	28.67
أقصى اللسان	ي ك	02 03	38 26	05	01,34	64	01,20
وسط الحلق	ع ج	15 02	254 33	17	04.55	287	05,38
أقصى الحلق	ه ء	09 12	69 150	21	05.63	219	4.10
مابين الأسنانية	ى ط ذ	01 02 02	27 54 19	05	01,34	100	1.87

ملاحظات حول الجدول:

ـ أثبتت الإحصاءات العامة التي انتهينا إليها أن الأصوات الشفوية (ف، ب، م، و) تتبوأ مكان الصدارة من حيث نسبة التواتر، إذ بلغت نسبتها في القصائد 27,44 %، وهو ما يزيد قليلا عن الربع من المجموع العام، وذلك بجموع قصائد وصل إلى 104. وأما الأبيات الشعرية فقد بلغ مجموعها 1862 بيتا،وهو ما يعادل نسبة 33,27 % أي ما يقارب الثلث . وتأتي حروف أدنى الحنك (ر، ل، ض،ح، ش) في الدرجة الثانية من حيث استخدام الروي بنسبة تقدر بـ 28,75 % من تواتر القصائد ، ونسبة 28,18 % من مجموع نفسه الشعري. أي أن قصائده في ذلك يفوق المئة ، وأبياته تربو عن 1500 .

ـ وجاءت الأصوات الأسنانية ثالثة بجموع قصائد 101 بلغت نسبة تواترها 26,64% ومجموع أبيات 1479 بنسبة تواتر بلغت 26,43 .

ـ وتذيلت الأصوات الخارجة من وسط الحنك القائمة بنسبة توتر ضعيفة .

ومن الواضح أنه كلما تقدمنا جهة الشفتين زادت نسبة تردد الأصوات وتقل هذه النسبة كلما رجعنا إلى الخلف، وهذا يعني أن هناك علاقة عكسية تربط بين المخرج والأصوات المستخدمة رويا . فعلى سبيل االمثال احتل حرف الميم المرتبة الأولى بعدد أبيات بلغ 1248 بيتا ، وهو ما يساوي نسبة 21,21 % أي ما يعادل الخمس تقريبا.

ـ ولا يعني أن تقدم أصوات مجموعة ما تقدم جميع حروفها ، فعلى سبيل التمثيل في المجموعة الأولى (الحروف الشفوية) تتصدر بقية المجموعات من حيث تواتر القصائد والأبيات. غير أنه يوجد تفاوت بين عناصر هذه المجموعة ، فإذا كانت الميم تتصدر المجموعة بحوالي 1248 بيتا ونسبة تواتر بلغت 21,21% ، فإن الواو جاءت ضعيفة بجموع أبيات بلغ 101، ونسبة تردد تقدر بـ 1,73 % .

ثانيا : جدول توزيع القوافي باعتبار صفتي الجهر والهمس

القوافي المجهورة			القوافي المهموسة		
الروي	المخرج	التواتر	الروي	المخرج	التواتر
ر	غاري	14,68	ق	لهوي	05.70
م	شفوي	14.03	ح	حلقي	02.62
ب	شفوي	06.88	ف	شفوي	02,43
ن	أسناني	09,18	س	أسناني	01.55
ل	غاري	10.29	ه	حلقي	01.29
د	أسناني	14.04	ت	أسناني	01.06
ع	حلقي	04,76	ص	أسناني	0.88
أ	حلقي	02.81	ث	أسناني	0.18
ض	غاري	0.88	ش	غاري	0.18
ظ	أسناني	0.41	ك	طبقي	0.48
و	شفوي	1.91			
ط	غاري	1.01			
ج	غاري	0,61			

ذ ي	أسناني غاري	0.35 0,71			
المجموع	%80.55				%19.45

يتيح لنا تأمل الجدول استخلاص النتائج الآتية :

ـ استخدام الشاعر للأصوات المجهورة في قوافيه بنسبة عالية قاربت الثمانين في المئة ، أي أن ثلثي أشعاره مجهورة الروي، وهذا النهج ليس غريبا على شاعر مثل البارودي يحاكي في طريقة نظمه الأقدمين ، وهم الذين شاع في قوافيهم الأصوات المجهورة[1] . واستخدام الأصوات المجهورة ميزة في الحقيقة لا تخص اللغة الشعرية فحسب ، بل تميز كل كلام ، وقد أثبت الاستقراء أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة [2] .

ـ اتضح لنا كذلك ومن خلال جدول النسب أن الأصوات الغارية والأصوات الشفوية هي الأكثر شيوعا ضمن الأصوات المجهورة وذلك بنسبة بلغت 27,26 % للغارية و24,66 % للشفوية ومجموعهما يفوق 50 % . ومرد ذلك أن أصوات هذين المخرجين وبخاصة الراء والميم والباء واللام من أكثر الأصوات المجهورة الموظفة رويا في قصائد الشعراء قديما والبارودي كما ذكرنا متأثر بمسلك القدماء وخاصة شعراء العصر العباسي .

ـ ليست كل الأصوات الغارية وإن كانت مجهورة بنفس الدرجة في اختيارات الشاعر للروي ، إذ إن بعض الأصوات كالضاد والطاء والياء والجيم لم تكن مفضلة من قبله .

ـ كذلك لم يكن حظ بعض الأصوات الشفوية موفورا ومن ذلك صوت الواو الذي لم تتعد نسبة وروده الواحد في المئة 1 % . ومجموع أصوات الضاد والطاء والجيم والياء والواو لا تتعدى 3 % ،مما يدل على أن هذه الأصوات غير مستحبة في قوافي البارودي .

ـ ويأتي في مقام ثالث الأصوات الأسنانية في القوافي المجهورة بنسبة بلغت 20,45 % ويتصدر هذه الأصوات صوتا النون والدال بنسبة تفوق قليلا 18 % ، وإذا رجعنا إلى المدونة الشعرية القديمة ألفينا هذين الصوتين شائعين في قوافي الشعر العربي ويأتيان ضمن القسم الأول من حروف الروي الكثيرة الشيوع [3] . أما صوتا الطاء والذال فإن نسبة شيوعهما

[1]- ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي، ص246.

[2]- ينظر: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، دط ، 2007، ص 24.

[3]- ينظر : إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص246.

في شعر البارودي ضعيفة ، فمجموع تواترهما لا يكاد يصل 2 % والحال أن هذين الصوتين لم يحظيا باهتمام القدامى في أشعارهم.

ـ يلاحظ في الجهة الأخرى " القوافي المهموسة " أن الأصوات الحلقية (أ، ح ، هـ) قد حضيت بنسبة شيوع تقدر بـ 11,79% وهي نسبة تقارب النصف من الأصوات المهموسة الموظفة رويا ، فإذا أضفنا إليها صوت العين، وهو صوت حلقي مجهور صارت النسبة تقدر بـ 16,51% ، وهي النسبة التي لا تكاد تصل إلى الخمس من مجموع استعمالات الروي في شعر البارودي ، مما يدل على استبعاد الشاعر لها . وقد يعود سبب ذلك إلى طبيعتها المهموسة، والقافية باعتبارها فاصلة موسيقية تميل إلى أن تكون مجهورة، وخاصة لما تتكرر فذلك أدعى لوقرها في الأذن صوتا ووقعها في النفس دلالة .

ـ مخرج الغار في صفة الجهر مثّل أكبر نسبة لتواتر أصوات الروي بنسبة قدرت بـ 27,26% ، و مخرج الحلق في الصفة نفسها مثل أدنى نسبة 4,72%. وهذا يجعلنا نستنتج أن نسبة تواتر الأصوات المجهورة يرتفع كلما اتجهنا من الأسفل إلى الأعلى مخرجا. وترتيب المخارج في ضوء هذا الاعتبار هو الغاري فالشفوي فالأسناني فالحلقي .

والأمر ينعكس جزئيا بالنسبة لصفة الهمس، فترتفع نسبة تواتر أصوات الروي من المخرج الغاري إلى الشفوي إلى ما دونه من اللهاة إلى الأسناني حتى تصل إلى النسبة الأعلى مع المخرج الحلقي بما يقدر بـ 11,79 % . وترتيب المخارج وفق ما سبق هو الحلقي يليه الأسناني ، فاللهوي ، فالشفوي، فالغاري .

ويلاحظ أن أقل أصوات الروي استعمالا هي الأصوات المهموسة الغارية ثم المهموسة الشفوية ممثلة في صوتي الشين والكاف ، وهذا ينسجم مع استخدامات القدامى لهذين الصوتين، حيث لم يحظيا عندهم بقدر كبير من الاهتمام .

علاقة القافية بالأصوات :

إن ارتباط القافية في القصيدة العربية التقليدية بالصوت ارتباط محكم ، ويفسر ذلك بداهة بأن القافية ما هي إلا مقاطع صوتية تتكرر بين حين وحين في إطار منتظم يحققه الوزن . كما أنه لما كانت تشكل نهاية البيت ، فإنها عدت فاصلة موسيقية ترد متوازية في كامل القصيدة تطرب الأذن بترداد سماعها و يتحقق للقصيدة وحدتها النغمية .

ولا يختلف وقع قافية عن أخرى إلا باختلاف الروي واختلاف المقاطع وتباين الصفات بين الجهر والهمس، وبقدر توفيق الشاعر في اختيار قافيته يكون حظه من التأثير الفني والنفسي في جمهور متلقيه .

وتعتمد القافية في تأثيرها الصوتي على تكرار نوعين من التجانس أحدهما صوتي، والثاني صرفي. فأما الصوتي فهو الذي يعتمد على تجانس حركات القافية ، أو تجانس أصواتها ، أو تجانس مقطع صوتي في القافية هو جزء من أصل الكلمة يطلق عليه بعض الدارسين اسم القافية الصوتية البحتة[1]. وأما التجانس الصرفي فهو الذي يعتمد على تكرار الصيغة الصرفية لكلةة القافية، أو بعض أصواتها " مقطع صوتي "، بحيث تشكل كلمة القافية أو مقطعها وحدة صرفية ذات دلالة يصطلح على تسميتها بالقافية الصرفية البحتة"[2] .

إن تردد الأصوات في القافية الصوتية يجعل منها أثرا حسيا ونفسيا يستسيغه السمع ويطرب له الوجدان ، وذلك ناشئ عن اتفاق في جذور بعض كلمات القافية يصاحبه عادة اتفاق في حركات هذه الجذور مما يحقق للقافية تواردا صوتيا ذا رنين يؤدي تأثيره المطلوب . وينشأ هذا الأثر كذلك عن تماثل القوافي في صيغها الصرفية فيؤدي تكرار هذا التماثل أو التشابه بين أصوات الصيغة الواحدة إلى صدى منتظم يرسم بصوته مشهدا إيقاعيا فاعلا من جهة كونها تقع في قطاع دلالي واحد يتنوع بين الأفعال والصفات والأسماء .

وجمالية الصوت في القافية لا تقتصر على القوافي المتشابهة صوتيا فحسب ، بل إن هذه الجمالية قد تنشا من التقابل أو التضاد الذين ينشآن بين قواف تنتمي إلى قطاعات دلالية مختلفة، كالتقابل بين الأفعال والأسماء ، والتضاد بين اسم الفاعل والمفعول. وسواء وجد التقابل أو التضاد فإنهما يؤديان إلى تنوع الإيقاع مما يكسر الرتابة الأمر الذي يبعث على نشاط السامع والنأي به عن كل ملل للمراوحة بين النغمات .

على أن هذا التأثير الصوتي لا ينفصل عن البناء التركيبي للبيت، إذ إن هذه القافية عادة ما تمثل سكتة أو وقفة ينتهي إليها الوزن إيقاعيا ، ووظيفة نحوية انتهى إليها ذلك التركيب ترتبط حتما بحركة الروي، أن أساسها صوتي ، وأي خروج عن هذا الإعراب يعد عيبا من عيوب القافية التي قد يقع فيها الشاعر بوعي منه أوبغير وعي .

[1]- ينظر: فاطمة محمد محجوب، دراسات في علم اللغة ، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ، ط1 ،2011 ، ص 109.
[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 110.

وشعر البارودي حافل بكثير من الأمثلة على ذلك التجانس الصوتي بين قوافي قصائده وهو تجانس تم في إطارين كما كنا أشرنا من قبل: إطار تتردد فيه بعض أصوات الكلمة (كلمة القافية) بشكل عمودي مشكلة توازيا صوتيا عماده التشابه اللحني بين صوتين الأول والثالث، أو الثاني والثالث من أصل بنية الكلمة. أو تتشابه فيه القوافي صوتيا بسبب من تجانس الحركات، أو تتجانس في مقطع من المقاطع . وإطار ثان تتشابه فيه مقاطع القافية أو مقطعا منها في الصيغة الصرفية ، مما يؤدي إلى وحدة دلالية بين قوافي القصيدة الواحدة أساسه الاتحاد في البنية المرفولوجية، رغم أن المفهوم الدلالي قد يتفق أو يختلف.

أولا / إيقاع القافية اعتمادا على تجانس الأصوات :

ويمكن التمثيل له بالقوافي التي وردت في رائية البارودي التي يصف فيها أيام الربيع ، ومنها هذه الأبيات :

رمت بخيوط النور كهربة الفجر ونمّت بأسرار الندى شفة الزهر[1]

وسارت بأنفاس الخمائل نسمة بليلة مهوى الذيل، عاطرة النشر

فقم نغتنم صفو البكور،فإنها غداة ربيع زهرها باسم الثغر

ترى بين سطح الأرض والجو نسبة تشاكل ما بين السحائب والغدر

ففى الجو هتّان يسيل،وفى الثرى سيول ترامى بين أودية غزر

غمامان فيّاضان: هذا بأفقه يسير،وهذا فى طباق الثرى يسرى

وقد ماجت الأغصان بين يدالصبا كما رفرفت طير بأجنحة خضر

كأن الندى فوق الشفيق مدامع تجول بخدّ ، أو جمان على تبر

إذا غازلتها لمعة ذهبية من الشمس رفّت كالشرار على الجمر

وبمتابعة كامل القصيدة أمكننا استخلاص التوافقات الصوتية الآتية :

توافق الأول والثالث				توافق الثاني والثالث					
ج/ ر	ع/ ر	غ/ ر	ن/ ر	د/ ر	ز/ ر	س/ ر	ك/ ر	م / ر	هـ/ ر
جمر	عمر	غدر	نشر	غدر	غزر	يسري	وكر	جمر	زهر

[1]- الديوان 2 / 3، 4 .

جهر	عصر	غزر	نهر	صدر	أزري	نسر	ذكر	عمر	نهر
			نحر	قدر	شزر	يسر	سكر	قمري	جهر
			نسر	بدر	وزر		نكر	أمري	
			نكر				مكر	خمر	
							فكر		

وما يمكن أن أن نستنتجه من خلال الجدول أن هناك اتحادا في بعض الأصوات يؤدي بالضرورة إلى اتحاد الألحان الناتجة عن تكرار هذه الأصوات مما يعطي للقافية إيقاعها الخاص . ويكون هذا الاتحاد بين الصوت الأول والثالث ومن أمثلته : النشر/ النسر / النكر / النحر (بين النون والراء) وقد يكون بين الثاني والثالث من من نحو : الجمر/ الخمر/ أمري / عمر / القمري (بين الميم والراء) . وهكذا نلاحظ على باقي القوافي سلسلة من التجانسات الصوتية التي يكون في تناوبها ثبات الوزن الشعري إيقاعات قافوية متناغمة ومنسجمة في سلسلة عمودية تقوي بنية النص وتعمل على فاعليته بفضل دينامية الصوت .

وقد تتأخر بعض الأصوات بمقارنتها مع مثيلاتها في التصنيف، ولكن ذلك غير مؤثر كون توارد الأصوات يتم في زمن قصير، ومن ثم يغدو تواردها على الأذن غير نافر . ومن أمثلة ذلك كلمة حجر في مقابلتها بالجهر والجمر. فإن توارد الجيم والراء في الكلمات الثلاث يبدو كأنه توارد واحد .

وقد يتجانس إيقاع القوافي في شعر البارودي بالنظر إلى تجانس الحركات، ويتضح لنا هذا التجانس بتصنيف بعض كلمات القافية السابقة بهذا الوضع :

فَعْل	فُعْل	فِعْل
الزهر	غزر	تبر
النشر	غدر	شعري
ثغر	خضر	وزر
جمر	زهر	ذكر
وكر	در	سحر
شذر	عمر	كبر
فجر	سكر	فكر

وما يمكن أن نسجله حول هذا التصنيف أن هناك تشابها صوتيا بين القوافي بسبب التماثل في حركات كلماتها . وقد أدى تتابعها إلى تشابه اللحن الإيقاعي لكل مجموعة . فاستحالت بذلك القوافي ثلاثة ألحان تتوالى في كامل القصيدة مخففة من رتابة الإيقاع . وهو الأمر الذي جعل وقعها يحسن في الأذن، فتطرب لها النفس، و جعل معاني النص تتسرب إلى الفؤاد في سهولة ويسر .

وثمة تجانس صوتي آخر في أشعار البارودي في مقطع من مقاطع القافية . ويمكن لنا أن نمثل لهذا اللون من التشابه اللحني بقصيدة " بادر الفرصة "، وهي من شعر الحكمة :

بادر الفرصة، واحذر فوتها فبلوغ العـز فى نـيل الفرص[1]

واغـتنم عمرک إبان الصبا فهو إن زاد مع الشيب نقص

إنما الـدنيا خـيال عـارض قـلما يبـقى ، وأخـبار تقص

تارة تدجو، وطورا تنجلـى عادة الظـل سجـا ، ثم قلص

فابتدر مسعاک، واعلم أن من بادر الصيد مع الفجر قنـص

لن ينال المرء بالعجـز المنى إنما الفـوز لمن هـمّ فنـص

يكدح العاقـل فـى مأمـنـه فإذا ضاق به الأمـر شخص

إن ذا الحاجة ما لـم يغترب عن حماه مثل طير فى قفص

فالمقاطع المتجانسة في هذا النص هي : رص ، قص ، قص ، لص ، نص ،نص ، خص ، فص إلخ ما تجانس منها في القصيدة . وهذا المقطع الذي تشابهت فيه القوافي هو من نوع المقطع الطويل المغلق[2] . وقد أحدث ترداد هذا المقطع وحدة في النغمة تكررت في كامل القصيدة الأمر الذي أدى إلى التأثير الصوتي للقافية المنتقاة من قبل الشاعر .

ثانيا / إيقاع القوافي في تماثلها المرفولوجي :

يحفل النص البارودي في قافيته بكثير من النماذج التي اتحدت فيها القافية في صورة مورفولوجية واحدة مما يدخلها في قطاع دلالي واحد لا يؤدي بالضرورة إلى اتحادها معنى وذلك أنها اتحدت شكلا وافترقت مضمونا وهذا القالب المورفولوجي الواحد يشكل بتكراره

[1]- البارودي :الديوان 2 / 171 ، 172 .

[2]- ينظر: حسام البهنساوي ، علم الأصوات ، ص 151 .

إيقاعا منتظما يستحسنه الذوق ويتوقعه المتلقي. والقافية تغدو بهذا التكرار رباطا يوحد بين أبيات القصيدة فيجعل النص يبدو ككتلة واحدة متماسكة رغم ما قد يتخلله من نغمات داخلية

وقد يكون من الصعوبة أن نقف على جميع البنى المرفولوجية التي تمظهرت فيها القافية ولكن حسبنا منها بعض النماذج تمثيلا على هذه الوحدة الإيقاعية فنذكر منها ما كانت القافية فيه مشتقة كاسم الفاعل واسم المفعول. ونمثل لهذه الحالة الأولى بقصيدة " صبح مطير" والتي يقول فيها البارودي :

صبـح مطير ، ونسمـة عطرة وأنـفس للصبـوح منتـظره[1]

فدر بعينيک حيث شئت تجد ملكا كبيـرا وجنـة خضره

سـماؤهـا بالغـصون واشجة وأرضها بالنـبات مؤتـزره

منـظر لهـو تـعيـد بـهجتـه أكنّة العيش وهى منحسره

فالعفـر تـحت الظلال راتعـة والطير فوق الغصون منتشره

والطـل ينهـل من مساقـطه متثل عـقود الجمان منتثره

جـداول فـى الفضاء جاريـة ومـزنة فى السماء منهمره

وفيها يذكر البارودي من القوافي: منتظره، مؤتزره، منحسره، منتشره، منتثرة، منهمره ...إلخ. ففضلا عن التماثل الصوتي بينها التزم البارودي بما حتمه وزن الصيغة (صيغة اسم الفاعل) ميما مضمومة ضاعفت الإيقاع، وزادت هاء السكت من جماله ووقعه .

وفي مثال آخر من" قصيدة أضوء شمس " يقول البارودي مادحا :

أضوء شمس فرى سربال ديجور أم نور عـيد بعقـد التاج مشهـور[2] ؟

وأنجـم تـلک أم فرسان عاديـة تختال فى موكب كالبحر مسجور

من كـل أروع يجلو ظل عشيرة بـصـارم كلـسان النـار مسعـور

لا يرهبـون عـدوا فـى مـغاورة وكيـف يـرهب ليـث كرّ يعفـور ؟

مستوفزون لوحى من لدن ملک بادى الوقار على الأعداء منصور

[1]- الديوان 2 / 93 ــ95 .

[2]- نفسه 2 / 33 ، 34 .

حرص الشاعر على توالي أغلب قوافيه بصيغة اسم المفعول مما أضفى على نصه جوا إيقاعيا تشاكلت فيه الأصوات وانسجمت فيه مع الدلالات، فجاءت هذه القوافي : مشهور، مسحور، مسعور، منصور، منشور، ... ففي اتحادها صيغة وبناء توحدت النغمة وتكررت في نهايات متوازية أعطت للقصيدة إيقاعها الخاص . وقد كان لسبق الروي بصوت الضمة الطويلة أثر في جلاء القافية ووضوحها في السمع، لأن مثل هذه الحركات الطويلة تكون أوضح وأطرب في السماع من غيرها من الأصوات، كما يذكر ذلك علماء الأصوات[1] . فاجتماع الصيغة والحركة الطويلة . إذن . مما يقوي الإيقاع ويرفع من درجته إلى أبعد حد . ومن النماذج أيضا على هذا التماثل الصرفي ما جاء في قصيدة البارودي " لعزة هذه اللاهيات النواعم " .

لعـزة هـذى اللاهـيات النواعـم تـذل عـزيزات النفـوس الكرائم[2]
فما كنـت لولاهن تهتاجنى الصّبا أصيلا ، ويشجينى هدير الحمائم
وبيضاء ريّا الردف مهضومة الحشا يقـلّ ضحـاها جنـح أسود فاحم
من العين ،يحمى خدرها كل ضيغم بعيد مشق الجفن ، عبل المعاصم
فـلـولا هـواها مـا تـغنـت حمامة بغصن ، ولا انهلت شئون الغمائم
ولا التهب البرق اللموع، ولا غدت تـحن مـطايانا حنـيـن الـروائـم

فقد تقابلت في هذا النص بعض صيغ الجمع على هذا النحو :

فعائل	فواعل	مفاعل	أفاعل	فعالل
كرائم	خواتم	مباسم	أراقم	زمازم
حمائم	سوائم	معاصم	أباهم	ضراغم
غمائم	سواحم	مآتم	أكارم	حيازم
روائم	حوائم	مناسم		لهاذم
شكائم	غواشم	مضارم		سلالم
عمائم	قوادم	محارم		دراهم
جسائم	صوارم	مكارم		

[1]- ينظر : كمال بشر ، علم الأصوات ، ص 150 .
[2]- الديوان 3 / 281 – 314 .

ورغم الاختلاف الوزني بين هذه الصيغ الدالة على الجمع إلا أن هناك تشابه إيقاعي بينها يتوازى مع الحقل الدلالي الواحد الذي يجمعها وهو كما ذكرنا دلالتها على الجمع . وهذا يجعلها سريعة النفاذ إلى النفس سهلة الترداد على الألسنة بما يسمح بذيوعها بين جمهور القراء . بل إن هذا التجانس اللحني قد يوجد بين كلمات القافية ذات الصيغة الواحدة كصيغة فعائل أو مفاعل. ففعائل اتحدت بعض كلماتها في صامتين أو أكثر: حمائم ، غمائم، دعائم، عمائم ، تمائم . فقد تشاكلت فيها الأصوات الصامتة والمصوتة ، وإذا انضاف إلى ذلك حركة الروي وهي الصائت القصير " الضمّة " تعزّزت بنيتها الإيقاعية وارتفع مبدأ التناسب بينها إلى أقصى مداه .

وقد ينشأ التناسب الإيقاعي بين قوافي البارودي من خلال المراوحة بين الصيغ الصرفية المختلفة كالأفعال، والصفات، والأسماء ، فيتراوح بذلك الإيقاع ويتعدد ضمن وحدة الإيقاع الكبرى التي تنتظم النص .وهذا يمثل ملمحا بارزا في كثير من أشعار البارودي ولعل قصيدته الرثائية " متى يشتفي هذا الفؤاد المفجع " . خير ما يمثل هذا المنحى الأسلوبي. ومما جاء من هذه القصيدة قول البارودي :

متى يشتفى هذا الفـؤاد المفجع وفى كل يوم راحل ليس يرجع[1] ؟
نميل من الدنـيا إلى ظل مزنـة لـها بارق فيـه المنـيـة تـلمع
بنا كـل يـوم للحـوادث وقـعـة تسيـل لها منـا نفـوس وأدمع
فأجسادنا فى مطرح الأرض همد وأرواحنا فى مسرح الجو رتّع
عـفاء علـى الدنيا فمـا لعـداتـها وفاء ، ولا فى عـيشها مـتمتّـع

[1]- السابق 2 / 232 ـــ 239- .

* أحمد فارس الشدياق عالم باللغة والأدب ولد في لبنان لأبوين مسيحيين سنة 1804 م. ورحل إلى مصر فتلقى الأدب عن علمائها. ورحل إلى مالطة وتنقل في أوربا ، ثم سافر إلى تونس فاعتنق فيها الدين الإسلامي، فدعي إلى الآستانة فأقام بها بضع سنوات ، ثم أصدر بها جريدة الجوائبسنة 1277 هـ . وتوفي بالآستانة سنة 1887 م ونقل جثمانه إلى لبنان . من آثاره : كنز الرغائب في منتخبات الجوائب، والجاسوس على القاموس، والساق على الساق في ماهو الفارياق . ينظر في ترجمته وافية : خير الدين الزركلي ، الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط15 ، 2002 . 1 / 193 .

أبـعد سميـر الفضل أحمـد فارس* تقـر جنوب ، أو يلائـم مضجع

فمن القوافي التي تناغم إيقاعها : يرجع، تلمع، أدمع ، رتّع ، متمتّع ، مضجع، موضع ، تشرع، مسمع، مترع، موجع، أنجع ، تتبع ، مقطع... إلى آخر القصيدة .

والبارودي زاوج في قوافيه بين الأفعال والأسماء والصفات، مما أنشأ جوا إيقاعيا واحدا رغم المفارقة الدلالية بينها، وقد زادت هذه المراوحة بينهم من وحدة الإيقاع وضاعفه التزام الشاعر بصامت الفاء قبل الروي. ولا شك أن هذا التماسك الإيقاعي يدعم المرسل في إبلاغ معانيه والتأثير في مستمعيه وما ذلك إلا بفضل ذلك الرنين الذي تخلفه قوافيه

ومن التماثل المورفولوجي ما كان في المقطع الأخير من القافية بحيث يمثل وحدة صرفية دالة متكررة عبر القصيدة ، وخاصة ضمير المخاطب الغائب. وقد ورد للبارودي قصائد عديدة تمثل هذا الانسجام الصوتي، ومنها قصيدته التي قالها في بعض أصحابه :

وصاحب رعـيـت دهـرا ودّه ولـم أبايـن نهـجـه وقـصـده[1]

وكنت أرعى بالمغيب عهـده بل كنت أخشى أن أعيش بعده

وطـالما أرغـمت فيـه ضـده وذدت عـنـه مـا يعـوق وكده

حتى إذا ما الدهر أورى زنده صعّـر لـى بـعـد الصفاء خـده

وجاز فى بعـض الأمور حدّه فـلـــم أحـــاول ردعـــه وردّه

ولـم أكـدر بالعـــتـاب ورده ولـو أردت أن أفـــل ّ حـــدّه

لقـلـت فيـه مـا يحـزّ جـلده لـكـنـى تـــركـــتـه وحـقـده

شأن امرئ فى المجد يرعى مجده كـل امـرئ ينفـق مـما عـنده

فالمورفيم الهاء (هُ) الدال على المفرد الغائب ـ وهو مقطع طويل " ص ح ح "، لأنه صوت صامت متلو بحركة طويلة بسبب الإشباع[2] ـ تردد في نهاية الأبيات محدثا نغمة رتيبة تميز القافية في كامل القصيدة ، ورباطا صوتيا عموديا نشأ على إثره وحدة الإيقاع .

ومن المورفيمات التي تكررت في قوافي البارودي ، وإن كانت أقل من الهاء مورفيم الياء الدال على المتكلم ، ومن شواهده قول البارودي متشوقا إلى إلفه :

[1]- الديوان ، 1 ، 226 ، 227 .

[2]- ينظر حسام البهنساوي : علم الأصوات ، ص 149 .

يا راحلا عنى! غاب صبرى بعد فرقته وأصبحت أسـهم الأشواق تصميـنى[1]

إن كان يـرضيـک ما ألقاه من کـمد فى الحب مذ غبت عنى، فهو يرضينى

لـم ألـق بـعدک يـوما أستبـين بـــه وجـه المـسـرّة إلا ظـل يـبـكيـنـى

قـد كـنت لا أكتفـى بالشمل مجتمعا فاليـوم نـظرة عيـن مـنک تكـفينـى

تكرر المقطع " ني" وهو مقطع طويل اتصل به المورفيم (الياء) الدال على ضمير المتكلم المفرد. وقد خلع ترداد الضمير على الأبيات وحدة نغمية وتوافقا في الإيقاع به أثرت القافية صوتيا على مجمل القصيدة ، فضلا عن التناسب الدلالي بين الأفعال في كلمات القافية .

أثر القوافي في لزوم ما لا يلزم :

قد يسلك البارودي في قصائده مسلكا وعرا سلكه قبله بعض فحول الشعراء ، ويلتزم طريقا صعبا في رياضة الشعر مختارا غير مجبر، إظهارا لموهبته وامتحانا لشاعريته، فيلزم نفسه بما لم تلزمه به صنعة الشعر، فيأتي بـ"حروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية ، وإنما يفعل ذلك زيادة في الإيقاع الموسيقي للقافية " [2].

ولزوم ما لم يلزم مذهب في الشعر" قديم ، جاء بعضه في الشعر الجاهلي ، وأكثر منه يزيد بن ضبة من شعراء الإسلام وكثير عزّة . وقد أكثر منه الشعراء جدا فيما بعد المعري ،لا سيما في المغرب "[3]. ويعد أبو العلاء المعري أشهر من سلك هذا الطريق ، فقد أنشأ ديوانا كاملا سمي باللزوميات لم يتأت لأحد قبله ، ولا من بعده .

وإلزام الشاعر نفسه بقواف مخصوصة من شأنه أن يحد من إبداعه ، فلا تنطلق نفسه على سجيتها ، بل تقحم نفسها في دائرة التكلف بحثا عن صناعة القوافي ، ومن ثم فإن هذا الالتزام الاختياري " قيد ثقيل للغاية ، وقل أن تتيسر معه الإجادة "[4] .

و البارودي أحد هؤلاء الذين فرضوا على أنفسهم مثل هذه القيود ، وذلك لدواع عدة منها إظهار القدرة على مجاراة الأقدمين، وأنه بذلك الالتزام لا يقل عنهم شأنا في تطويع القوافي، ومنها إحياء موسيقى الشعر التي خف وقعها، ومنها اختبار قريحته أمام شوارد اللغة

[1]- الديوان 4 / 126 .

[2]- وفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المتنبي، بغداد، ص 261.

[3]- عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب 1 / 53.

[4]- المرجع نفسه ، 1 / 53 . .

وغريبها[1]. وقد أبان عن مقدرته في هذا الالتزام في قصائد عديدة قاربت الأربعين ما بين قصيدة ومقطوعة . وهو ما يجعل من" لزوم ما لم يلزم" في شعره ظاهرة جديرة بإفراد دراسة لها تبحث في بنائها الموسيقى وأثرها الإيقاعي في بنية النص .

ومن القصائد التي حمل البارودي على نفسه فيها اتباع طريق المعري بائيته التي صاغها على بحر المنسرح ، والتي بلغت أبياتها ستا وعشرين ، وفيها التزم حرف الراء قبل الروي، وذلك في جميع أبياتها، وللتمثيل نذكر منها هذه الأبيات:

إلام يهفو بحلمک الطرب؟ أبعد خمسين فى الصبا أرب؟[2]

هيهات ولى الشباب،واقتربت ساعـة ورد ، دنا بها القـرب

فليس دون الحـــمام مـبتعـد وليـس نحو الحياة مقـــترب

كل امرئ سـائر لمنزلـــــة ليس لـــه عن فنائـها هـرب

فكان لتردد الصوتين الراء وصوت الروي الباء في نهايات القوافي بشكل منتظم أثر صوتي لافت وإيقاع لحني يلذ له السمع ، وزاد وصل الروي بحركة الضم ـ والحركة تزيد في وضوح الصوت ـ هذا الإيقاع قوة وجلالا.

ومن لزوم مالم يلزم في شعر البارودي أيضا رائيته[3]، التي يقول فيها :

ألا هتفت بالأيک ساجعة القمـر فطف بالحميّا ، فهى ريحانة العمر

وإن أنت أترعت الأباريق فلتكن سلافا ، وإيّـاک الفضيـخ من التّمر

فقاتلـة العـرجون للفاقـد النـدى وصافيـة العـنقـود للماجـد الغمـر

مـورّدة ، تـمـتـد مـنـها أشعـة تـدور بـها فى ظـل ألـوية حمـر

إذا شجّـها الساقـون دار حـبابها عليها ، كما دار الشرار على الجمر

ثوت فى ضمير الدهروالجو ظلمة بلا كوكب،والأرض تسبح فى غمر

فجاءت ، ولولا عـرفـها وبـريقها لكانـت خـفّا بين الدّساكر كالضّمر

[1]- ينظر: عبد الله بن سليم الرشيد، اللزوميات في الشعر العربي الحديث، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مكة المكرمة، ج19 عدد41 ، 1428 هـ ، ص 04 .

[2]- البارودي: الديوان 1 / 84، 85.

[3]- السابق 2 / 112 - 116.

وهي قصيدة من بحر الطويل التزم فيها الشاعر ميما ساكنة قبل حرف الروي في كامل القصيدة : العمر ، التمر ، الغمر، حمر ، الجمر، غمر، الضّمر ... وبهذا الالتزام صار الصامتان الميم والراء يترددان بانتظام في كامل النص ، مما شكل رباطا عموديا واحدا تآلفت فيه بنية النص الصوتية ، فاتسمت بالتوازن والانسجام .

وعلى كل حال ، فإن نصوص البارودي في هذه الظاهرة وإن بدت كثيرة إلا أنها بالمقارنة مع نتاج الشاعر الوفير تبدو قليلة ، وهذا إنما يدل على أن التزام الشاعر بما لم تلزمه به صنعة الشعر إنما كان يصدر عن طبع وسجية ، لا عن تكلف وترصد، وهذا في الغالب الأعم . و الراجح فيما يغالب الظن أن جلجلة القوافي التي تمور في نفس البارودي هي التي جلبتها إلى لسانه وقلمه طواعية من دون تنقيب عنها.

أنواع القافية :

1/ القافية المقيدة :

لم تكن القافية المقيدة وهي" ما كان رويها ساكنا " [1] أثيرة في شعر البارودي، حيث لم ترد إلا في نصوص قليلة لا تزيد على الأربعة عشرة قصيدة، منها ثلاثة ضمن مقطوعاته، وهو ما يمثل نسبة لا تتعدى الأربعة في المئة 03.75 % بمجموع أبيات وصلت إلى مئة وسبعة وستين بيتا، ونسبة تقدر بـ 03.13 % . وهذا شيء طبيعي في نصوص البارودي.

ويلاحظ أن أغلب القوافي المقيدة التي وردت في ديوان البارودي من النوع البسيط المتمثل في روي ساكن مسبوق بحركة، أما القافية المتوسطة الكثافة من نوع الردف والروي فقد جاءت منها قصيدتان، والقافية الشديدة الكثافة من نوع التأسيس والدخيل و الروي وردت منها قصيدة واحدة، وذلك وفق هذه النسب : البسيطة 78.57% والمتوسطة بنسبة 14.28% والشديدة بنسبة 7.14% . ويتصدر روي الفاء في القافية المقيدة من النوع البسيط بثلاث وعشرين بيتا يلوه رويا الحاء والصاد بـ تسعة عشر بيتا ، ثم روي الميم بـ ثمانية عشر بيتا . ومن أمثلة هذا النوع من القوافي قصيدته ، والتي منها هذه الأبيات :

لوى جيده وانصرف فما ضرّه لـو عطَف [2]

[1]- السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب، ضبط وتعليق علاء الدين عطية ، مكتبة دار البيروتي ، بيروت ، لبنان، ط3 ، 2006، هامش ص 135.

[2]- البارودي : الديوان ، 273 ، 274 .

غـــزال لـه نـظـــرة أعانت علـى الكلَف

تبـسّـم عـن لـؤلـــؤ له من عقيـق صدَف

وتـاه فـلـم يلـتـفـت وشأن الجمال الصَلف

والحق أن البارودي لم يكن بدعا في تقليل استخدامه للقوافي المقيدة ، بل هو في ذلك متابع للاتجاه العام في الشعر القديم وبخاصة العصرين الجاهلي والعباسي الذي لا يميل فيه الشعراء كثيرا إلى مثل هذا النوع من القوافي[1].

ويمثل انعدام الحركة في القافية المقيدة حالة استرخاء ، فلا تحتاج إلى أي مجهود عضلي في إخراج النفس ، فالبيت يبدأ عالي الإيقاع وينتهي بالسكون [2] .

2/ القافية المطلقة :

وهي القافية التي سادت في الشعر قديمه وحديثه[3] ، وذلك أن ما يقرب من 90 % من الشعر العربي جاء محرك الروي[4]. وتعرف القافية المطلقة عند البلاغيين بأنها ما كانت متحركة الروي [5] ، لا فرق في ذلك بين حركة وأخرى .

وينخرط شعر البارودي في غالبه في سلك هذه القافية ، وقد سمح لنا الإحصاء الذي قمنا به من التأكد من هذا الاختيار الذي انتهجه الشاعر، وذلك على هذا التفصيل :

الروي/ الحركة	الفتح	الضم	الكسر	الروي/ الحركة	الفتح	الضمة	الكسرة

[1]- ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، ص 258 .

[2]- ينظر : ممدوح عبد الرحمن الرمالي، دار إهداءات ، الإسكندرية ، دط ، 2004 ، ص 67 .

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ص 255.

[4]- المرجع نفسه ، ص 255 ..

[5]- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب، ص 135

ر	65	400	302	ت	11	15	31
م	73	261	402	ط	00	54	00
د	124	256	369	ض	27	08	12
ل	35	287	212	ص	07	21	00
ن	54	42	392	ي	38	00	00
ب	22	130	215	ج	00	06	27
ق	22	155	127	ى	27	00	00
ع	20	115	117	ك	21	00	00
ء	00	81	69	ظ	00	14	08
ح	16	55	18	ذ	19	00	00
ف	05	56	46	ز	00	00	12
و	55	00	47	ث	02	06	02
س	00	12	71	ش	00	10	00
ه	18	30	12				
المجموع	509	1880	2399	المجموع	152	134	92
المجموع العام	661	2014	2491				

تبين لي من خلال الجدول الأول أن الشاعر يميل إلى القافية المطلقة ،فقد بلغت نسبة نظمه منها 96,25 % وهو ما يقابل 359 قصيدة من مجموع قصائد الشاعر وبمجموع أبيات وصلت إلى 5166 بيتا ونسبة تقدر بـ96.86% . وهذا الاختيار كما هو واضح لا يخرج عما ألفناه في الشعر في عصريه القديم و الحديث . ففي الأغاني بلغت نسبة القوافي المطلقة 95,5 % وعند أبي تمام وصلت إلى 98% وبلغت عند البحتري 97% [1]، وعلى ذلك، فإن تفسير اختيار القافية المطلقة لا ينطبق على شاعرنا فحسب،بل إنه قد ينطبق على غيره من الشعراء طالما أن هناك اتجاه واحد وبنسبة طاغية يتجه إلى هذا النوع من القوافي .

فالأمر إذن لا يخص شاعرا بعينه ، وإنما قد يكون ذلك راجع إلى طبيعة الحركات التي تتصل بالروي والتي لا تخرج عن الحالات الثلاثة المعروفة الضم والكسر والفتح . وهي الحركات التي تتصف كما ذكرنا من قبل بالجهر وقوة الإسماع . وقال عنها كمال بشر" إنها

[1]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 40 .

تحمل الآثار الموسيقية للنبر "stress"ودرجة الصوت وهي أكثر الأصوات موسيقية أو قبولا للغناء، لإمكانية تطويلها على وجه يطرب السمع " [1] .

وتنفرد الكسرة ، وهي أقل أخواتها وضوحا في السمع[2] عن بقية الحركات بنسبة بلغت 48,52 % ويدو الأمر طبيعيا إذا ما قارنا البارودي بالشعراء القدامى وهم الذين سار على طريقتهم ، وقد يرجع ذلك إلى قيمتها. قال بعض الدارسين مؤكدا على هذا الاختيار " إن الشعراء يميلون في الروي إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة ومرد ذلك إلى القيمة الجمالية لكل صوت من هذه الأصوات . وهذه القيمة الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة ، منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية وهو ما يسميه الموسيقيون بـ " timber " والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت "[3].

وذهب آخر في تفسير شيوع حركتي الكسر والضم في الشعر، إلى أن " الضمة حركة تشعر بالأبها والفخامة، والكسرة تشعر بالرقة واللين . ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب، وأفخمها مضموماته في الغالب، ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم" [4] .

وذهب عمر خليفة بن ادريس مذهبا آخر، فرأى أن شيوع الكسر مرتبط بطبيعة تأليف الجملة العربية التي يغلب على نهايتها الجر." من الأجدى أن ترد ظاهرة شيوع الكسر في الروي إلى منطق العربية في تأليف الجملة الشعرية ، وبناء تراكيبها، واختيار مفرداتها ، ولا سيما فيما يتصل بالموقع الذي تكون فيه القافية ، وهو موقع نالت فيه الكسرة نصيبا يفوق أختيها الضمة والفتحة ، بإضافة الساكن والمجزوم إليها " [5] . كما أن النظام النحوي يدعم موقف الكسرة بين الحركات عن طريق الإضافة ، والجر بالحرف ، والجر بالتبعية ، والميل إلى الكسر للتخلص من التقاء الساكنين[6] .

ويتخلف مجرى الفتح عن الكسر والضم، فلم ينظم منه البارودي سوى ستين قصيدة من أصل 360 قصيدة، أي بنسبة تساوي 16,08 % وذلك على الرغم من أن الفتحة

---

[1]- علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، دط ، 2000 ، ص 151

[2]- ينظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ص 255

[3]- تامر سلوم: الإنزيح الصوتي الشعري،مجلة آفاق الثقافة والتراث،دبي، الإمارات العربية، العدد 13، 1996 ،ص49.

[4]- عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب 1 / 88

[5]- البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي ، ليبيا ، ط1 ، 2003 ، ص 138.

[6]- المرجع نفسه ، ص 139.

هي أكثر الحركات إسماعا [1] . وبالرغم أيضا من أن " الفتحة وأختها الألف هما أكثر أصوات اللين شيوعا في اللغة العربية وتأتي بعدهما الكسرة فالضمة " [2] .

ويصعب في الحقيقة إيجاد تفسير واضح ومقنع لضعف استخدام الروي المفتوح في قصائد البارودي في مقابل شيوع الكسر وبدرجة أقل الضم إلا أن يكون ذلك مسايرة للطابع الشعري القديم الذي يتسم بهذه الميزات على مستوى الروي .

ثالثا / الإيقاع الداخلي :

لقد استقر في الأذهان طوال مسيرة الشعر أن بحور الشعر بأوزانها المألوفة، هي الحلية الخارجية التي يصعب نزعها عنه وفكها منه ، ومن هنا عدت هذه الأوزان إطارا مشتركا بين المبدعين. نظم منه الجاهليون قصائدهم ، وعلى دربهم سلك اللاحقون من بعدهم، فلا حق محفوظ للأولين، ولا تثريب على المقلدين المتأخرين.

ولا يظن ظان أن في هذا التقليد قتلا لروح الإبداع في كل عصر بترديد موسيقى هي هي وتوالي إيقاع هو هو. فواقع الأمر يكشف لنا عن عيون للشعر العربي في كل عصر قد يلتقي بعضها على وزن واحد، بل ربما على روي واحد. وهذا يدل على أن الإطار العروضي المشترك –المتمثل في أوزان الشعر– من الإرث الجمعي الذي ألفه السماع العربي في تعاقب عصوره ، والذي لا يمكن أن يكون علما على تميز شاعر من آخر. وإنما الذي يميز هو

[1]- ينظر : أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، دط ، 1997 ، ص 288.
[2]- محمد شكري عياد : موسيقى الشعر العربي، نشر دار المعرفة ، القاهرة، ط2 ، 1978 ، ص 126.

إطار آخر يوقعه الشاعر بنفسه قبل أوزانه. يقول شوقي ضيف في هذا الصدد "ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنم عن اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[1].

وإذا كانت موسيقى الإطار الخارجي خاضعة لقوانين العروض، فلا تكاد تخرج عنه إلا كرها، فإن الموسيقى الداخلية أكثر تحررا، فهي ملاذ آمن للشاعر، وفضاء واسع يسع دفقات شعره المنطلقة بين آن وآخر. غير أنها مع تحررها تستعصي "على الرصد الخارجي والتقنين النظري نظرا لعدم استقرارها على حال محددة"[2].

وليس هذا الإيقاع الداخلي إلا حديث النفس وحركتها في سعيها الدؤوب لتحقيق ذاتها وإبراز كينونتها، فيترجم عنها ما لا يبديه الإطار الخارجي للنص، يعلو بعلوها وينخفض بانخفاضها، يتموج، تبرز له نتوءات، ينكسر، يتصاعد، يتنازل، يراوح مكانه. يفعل كل ذلك محاكيا لروح الشاعر المضطربة التي لا تكاد تثبت على حال في لحظتها الشعرية المتوهجة.

على أن هذه الموسيقى، أو ما يمكن لنا أن نسميه بروح الشعر لا تتهيأ لأي كان بنفس القدر واليسر، ففيها ـ فضلا عن الموهبة ـ قدر من الجهد الفردي وهذا " يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة"[3].

وقد كان للقدامى إحساس بهذا النوع من الإيقاع الذي بحسبه تخرج أبيات القصيدة إما سلسة طيّعة، وإما مستكرهة وعرة، وبينهما مراتب تتعدد بتعدد الشعراء. و لكل بصمته التي تترجم إيقاعه. يقول الجاحظ في بيان درجات الشعر وطريق سلوكه إلى المتلقي : "وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملسا، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة ليّنة،

[1]- في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة ، ط9 ، دت ، ص 97.

[2]- صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1995 ، ص 22.

[3]- محاضرات في الشعر المصري القديم، محمد مندور، ص 106 نقلا عن محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة ص 64 .

ورطبة متواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كان البيت بأسره كلمة واحدة، وحتّى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"[1].

وشأن هذه الموسيقى الداخلية أنها كامنة في المباني اللغوية وما تخضع له من أشكال التنسيق والتماثل والتوافق الصوتي، أو خفية متعلقة بالمعاني وما تقوم عليه من أشكال التوافق أو التضاد بينها [2] .

والبارودي كغيره من الشعراء أفاد من هذه الطاقة الداخلية التي ولدها تجاور الألفاظ ، وهو ما جسدته مظاهر موسيقية مختلفة للإيقاع . و تتكفل المباحث الموالية بعرض أهمها.

1/ الجناس (تجانس الدوال واختلاف المدلولات) :

اتسع مدلول الجناس* في بلاغتنا العربية بين معنى عام يشمل كل الكلمات المتجانسة من حيث حروفها بغض النظر عن معانيها ويمثل هذا الاتجاه علماء البلاغة المتقدمون، فالخليل بن أحمد الفراهيدي يذكر في تعريفه للجناس أنه " الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها

[1]- الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق ، محمد عبد السلام هارون ، دار الجيل، بيروت، 1 / 67.

[2]- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي ، 1989،ص 14.

ويشتق منها مثل قول الشاعر: يوم خلجت على الخليج نفوسهم..." أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قول الشاعر: ... إن لوم العاشق اللوم "[1] .

فهو يشير إلى نوعين من الجناس: جناس قائم على التشابه في الألفاظ والاختلاف في أصل المعنى. وجناس يقوم على التشابه اللفظي والاشتراك في أصل المعنى [**].

ومعنى خاص يقوم أساسا على المجانسة بين الحروف والتفرقة بين المدلولات، فلا يجمعهما معنى واحد أصلي. والجناس بهذا المفهوم هو الذي شاع وذاع بين المتأخرين، فالعلوي يعرفه بقوله: "هو أن تتفق اللفظتان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما"[2].

واتفاق الألفاظ وتشابهها إنما يكون في أصل الدال كله أو بعضه على ما عرف بالجناس التام أو الناقص في درسنا البلاغي، واختلاف المعنى يتأتى بتشابه الألفاظ كما سيأتي، وبعدم تشابهها.

إن هذا التقارب بين المتجانسات والتباعد بين المدلولات هو الذي يصنع أثرا نفسيا عماده الدهشة لدى المتلقي،إذ إن الاشتراك اللفظي يوهم باشتراك المعنى،وذلك حين تتداعى المعاني المتقاربة لفظا. لكن ذلك لا يعدو أن يكون محفّزا نفسيا تتبعه متعة اكتشاف المفارقة. يقول أحد الدارسين القدامى في بيان هذا الأثر الجمالي للجناس: "إن تشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلا إليه،فإن النفس تتشوف إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفوس وفائدة "[3].

---

* يطلق بعض العلماء على مصطلح الجناس مصلحات قريبة الاشتقاق منه، كالتجنيس والمجانسة . وهي أسماء مختلفة لمعنى واحد تعبر عن حقيقة التجانس بين حروف الدوال وأن تركيبها من جنس واحد. ينظر: عبد العزيز، عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت،دط، دت، ص 614.

[1]- ابن المعتز: البديع ، تحقيق إغناطيوس كراتقوفسكي، دار المسيرة ، بيروت ، ط3، 1982 ، ص 25.

** أدخل البلاغون هذا النوع من الجناس ضمن ما يلحق بالجناس ،كجناس الاشتقاق.، وفي الحقيقة فإن الاشتراك في أصل المعنى بين الدوال المتشابهة لفظا لا يمنع اختلاف الدلالة بينها ، ومن ثم رأى بعض البلاغيين أن يدرج هذا النوع ضمن الجناس ، لا ضمن ما يلحق به . ينظر في تفصيل هذه المسألة :بسيوني عبد الفتاح فايد : علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والنوزيع ، القاهرة، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، الأحساء، المملكة العربية السعودية،ط2 ، 1998. ص 289 وما بعدها ، ومنير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، نشر منشاة المعارف، الاسكندرية ، 1986 ، ص 77 وما بعدها.

[2]-الطراز، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت،ط1 ، 2002 ، 2 / 185

[3]- نجم الدين أحمد بن اسماعيل بن الأثير الحلبي : جوهر الكنز ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، مصر، دط ،دت ، ص 91 .

وسلك بعض المحدثين المسلك نفسه في بيان جمالية الجناس. فرأى أنها تتأتى بـ[1]:

1- تناسب الألفاظ في الصورة كلها، أو بعضها.. واقتران الأشباه والنظائر بعضها ببعض تميل إليه النفوس بالفطرة وتأنس به وتغتبط .

2ـ التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا، فيطرب الأذن ويونق النفس ويهز أوتار القلوب .

3ـ هذا التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنس "بالكسر" لاختلاب الأذهان واختداع الأفكار.

والجناس في شعر البارودي شائع ،" حتى لا تكاد تبرأ منه قصيدة، وله كثير من المقطعات وقع كلها أو جلها مجنسا"[2] . فقد وظفه أشكالا وألوانا مختلفة، مما جعل منه ظاهرة بيّنة تستحق الوقوف عندها. ويبرز جناس الاشتقاق بوجه خاص في شعر البارودي، إذ لا تكاد تخلو منه قصيدة . غير أننا لم نول أهمية كبيرة لهذا النوع من الجناس، إذ يمكن اعتباره نوعا من التصرف اللفظي، والتوليد الاشتقاقي للألفاظ بعضها من بعض لا أكثر، ومن أمثلة هذا التصرف اللفظي قول البارودي :

ولسوف تنجم أنجم علويـة تجلـو ظلام الشـك بالآراء[3]

فتحـلّ بالأدب النفـيس فإنه حلى يعز به اللبيب ويفخر[4]

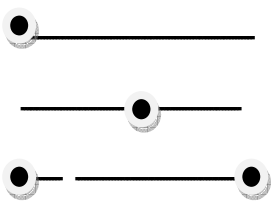
ولعت بمنطقها النفوس غرابة والنفس مولعة بكل غريب[5]

ولو ذهبنا نتتبع هذا النمط من التجنيس لوقفنا على أمثلة كثيرة له في ديوان البارودي غير أنه لا يعدو –كما قلنا– أن يكون نوعا من التصرف الذي تسمح به طبيعة اللغة، وليس فيه من متعة المفاجأة التي تعتمد على كسر التوقع شيء.

وإذا صدفنا عن هذا النوع من الجناس، فإننا سنواجه أنواعا أخرى من التجنيس أكثر أهمية. وهي التي تقوم على أساس التباين بين المدلولات مع تقارب الألفاظ أو تماثلها. وفي هذه الأنواع تبرز القيمة الفنية للجناس، ويظهر الأثر الجمالي له مهما اختلفت مواقعه في

[1]- علي الجندي : فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، دت ،ص 29.
[2]- المرجع نفسه، ص 223.
[3]- البارودي : الديوان ،1 / 17.
[4]- نفسه ، 71/2.
[5]- نفسه 1 / 49 .

النص الشعري البارودي. و في الديوان فإن تمظهرات الجناس لا تكاد تخرج عن ثلاثة أشكال رئيسة نوردها في هذه الخطاطات الآتية :



أولا : وهو الجناس الذي يكون أحد طرفيه نهاية الصدر من البيت والآخر يقع مقطعا " آخر لفظ في البيت"[1]. وهذا الشكل من الجناس هو الأكثر استخداما من الشكلين الآخرين. وهو في تقديري الأكثر موسيقية لوقوعه في نهايتي الشطرين ، مما يولد إيقاعا متوازنا في وحدة النص الصغرى. وقد يكون المدخل الإيقاعي المناسب للقصيدة إذا ارتبط بالبيت الأول منها، فيشكل بذلك تصريعا تستفتح به القصيدة.ومن نماذجه في ديوان البارودي:

زمـزمى الكــأس وهـــــاتى واسقنـــــيها يا مــهاتـــــى[2]

وفي غير المطلع:

متى أنت عن أحموقة الغىّ نازع وفى الشيب للنفس الأبيّة وازع ؟[3]

ثانيا : الجناس الذي طرفاه أحدهما ماثل في حشو الصدر والطرف الآخر ماثل في العجز، ويكثر أيضا هذا النوع من الجناس، وما يميزه عادة هو أن إيقاعه يأتي داعما للتوازي بين صدر البيت وعجزه نسبيا ، كما أنه قد يرد في سياق التفصيل أو التقابل . ومن ذلك قول البارودي :

فلا السيف مفلول، ولا الرأى عازب ولا الزند مغلول ، ولا الساق ظالع[4]

ثالثا: ومن أشكال الجناس ما كان اللفظ في مبتدإ العجز وجنيسه ما كان في المقطع. وهذا النوع يقع وسطا بين سابقيه من حيث وروده في شعر البارودي، ومن حيث إيقاعيته التي يولدها في القصيدة. ولعل جمال هذا النوع من الجناس راجع إلى تقارب اللفظين المتجانسين خطيا، وبالتالي تقارب النغمتين زمانيا. وهذا ـ ولاشك ـ يسمح باتساق الإيقاع لهذا التقارب. ومما جاء منه في الديوان:

[1]- محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الشوقيات ، ص 65 .
[2]- الديوان 92/1.
[3]- نفسه 202/2.
[4]- نفسه 2 / 209.

منازل حل الدهر فيها تمائمى وصافحنى فيها القنا و الصفائح [1]

وثمة نوع آخر من الجناس أقل شيوعا من الثلاثة الأولى ، يتميز بتكثيف موسيقي عند أحد أطرافه، وهو ما يقع طرفاه عند بداية الشطر الأول، أو في نهاية الشطر الثاني متجاورين. و يعرف عند البلاغيين بالجناس المكرر أو المزدوج[2]. ومن شواهد الضرب الأول في شعر البارودي :

رقّــت ودقّــت فـى قـرارتـها فسمــت عن الإدراک بالـحـسّ[3]

ومن شواهد الضرب الثاني قول البارودي :

فقد لا يفيد القول نصحا وحكمة إذا حال من دون القريض جريض[4]

وقد يأخذ الجناس مواقع أخرى غير التي سبق ذكرها، وذلك بأن يأتي أحد اللفظين في حشو العجز والآخر في قافيته ، مما يؤدي إلى ارتفاع الإيقاع لتقارب اللفظين ، ومن شواهد ذلك قول البارودي:

أولئک قومى، أىّ قوم وعدّة فلا ربعهم محل، ولا ماؤهم ضحل[5]

أو يجيء أحد اللفظين في حشو الصدر والآخر في مقطعه، فيؤثر في إيقاع البيت بدرجة موسيقية متوسطة، وذلك لأن النغمة المكررة في الجهة المقابلة تأتي بعد فاصل شبه طويل، فيؤثر هذا الطول نسبيا على تردد النغمة، فيقلل من إيقاعيتها. ونمثل له بقول الشاعر:

مروج حلاها الزهـر، حتى كأنها سماء تـروق العين بالأنجـم الزهر[6]

وإذا نظرنا إلى الجناس من حيث البنية ، فإن البارودي وظف أغلب أنواعه في شعره، والتام منه أقل من الناقص . ولا يبدو عليه في توظيفه للجناس أنه صاحب كلفة وتصنع، بل يقع له في سهولة وليونة، فلا يستثني من ذلك إلا أمثلة قليلة قاده إليها الوزن، أو دفعه إلى ذلك المنحى مجاراة صلصلة صوت الدال الأول.

---

[1]- السابق 1/ 110.
[2]- ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية، ص 140.
[3]- البارودي : الديوان ، 2 / 158 .
[4]- نفسه 2 / 183.
[5]- نفسه 3 / 55 .
[6]- نفسه 2 / 5 .

ومن هذه الأنواع التي تكثر في شعره الجناس المضارع . ويعرف في البلاغة بأنه" ما اختلف فيه اللفظان المتشابهان في نوع حرف واحد منهما مع تقاربهما في النطق، في الأول أو الوسط أو الآخر "[1]. ومما صدر عن البارودي من مثل هذا النوع قوله :

أقول بطبع لست أحتاج بعده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر[2]

أحدث البارودي الجناس بين لفظتي " المنهل " و " المنهج " فتشابه الإيقاع، وتناغم، و جمالية هذا الجناس تأتت من تلك الصدمة الدلالية التي أحدثها توارد اللفظان، فالمنهل يوحي بسلاسة الماء في تدفقه ، والمنهج وهو الطريق يوحي بالمشقة ، ولا حاجة للبارودي لهما معا، فإن طبعه يقوده إلى حيث يريد ، لا تسعفه سهولة، ولا تدفعه صعوبة .

ويأخذ الجناس المذيّل*، وهو " ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بأكثر من حرف واحد في آخره "[3] نصيبا لا بأس به في شعر البارودي عُزّز به الإيقاع الداخلي وأثريت به الدلالة. ومما ورد من ذلك قول الشاعر:

قرعــوا بالقـنا قــنان المـــــعال وأعــدوا لبــابـها مفـتـاحا[4]

لقد تضاعف الإيقاع بتجاور اللفظين المتجانسين ، فتآلف لفظهما وانسجمت أصواتهما . واختلاف بنية اللفظين هي التي أحدثت الفارق الدلالي ، وكأن تلك الزيادة التي فضل بها اللفظ الثاني بعد مد طويل هي من أوحت ببعد الغاية وسمو الهدف ، وهو ما سعى معشر البارودي إلى تحقيقه والوصول إليه .

ولم يرد جناس التحريف، وهو الذي تشابه فيه اللفظان من حيث الحروف مع اختلاف في الحركة[5] كثيرا في مدونة البارودي، ومن هذا القليل الذي عزز المعنى ونسق الإيقاع :

لا الباز ينجـــو من الحمـــام ولا يخلص منه الحمام والخـرب[6]

---

[1]- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها ، وعلومها، وفنونها، دار القلم ، دمشق، الدار الشامية ،بيروت، ط1، 1996 ، 2 / 494

[2]- البارودي : الديوان 17/2.

* هناك جناس يقوم على اختلاف اللفظين في حرفين فيطلق عليه بعض البلاغيين تسمية الجناس اللاحق. ولا يوجد ضرورة لهذه التسمية ، إذ في ذلك تعديد المصطلحات دون طائل، وعلى ذلك فإن اللفظين إذا زاد احدهما عن الآخر في عدد الأحرف دخل ذلك تحت مسمى التذييل بغض النظر عن عدد الاحرف المختلف فيها. راجع في ذلك : أحمد مطلوب. فنون بلاغية ، دار البحوث العلمية، الكويت ، ط1، 1975 ، ص 227.

[3]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت ، ص 625

[4]- البارودي : الديوان 130/1.

[5]- ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص 139.

[6]- البارودي : الديوان 86/1.

كاد الشاعر يطابق بين النغمتين في اللفظين الجنيسين، وهو ما رفع درجة الإيقاع إلى مرتبة عالية ، ولكن شعرية هذا الجناس تكمن في الدلالة المتصادمة " فالحمام بكسر الحاء يثير في نفوسنا نوعا من الرهبة والخوف والوجل . أما الحمام بفتح الحاء فيثير في النفوس لونا من الأمل والسلم والطمأنينة والتطلع إلى الحياة الخالية من الآلام والشقاء، ولكن الشاعر جمع بينهما ليبين أن الموت يقضي على كل شيء ، حتى ولو كان هذا الشيء عنوان الأمل والسلام والرغبة في الحياة دون منغصات أو آلام " [1] .

إن كل ما ذكرناه من أنواع الجناس يندرج في إطار أكبر هو الجناس الناقص وهو الذي ضرب في أشعار البارودي بسهم وافر. أما الجناس التام فكان نصيبه أدنى بكثير. غير أن هذه القلة لم تمنع شاعرا كالبارودي من استغلال التركيبة الصوتية والطاقة الإيقاعية لمثل هذا النوع من الجناس. فتكرار البنية الواحدة بدلالة أخرى مباينة يحدث في البناء الشعري توازنا إيقاعيا بسبب وحدة النغم، وتخالفا دلاليا ينبه الفكر ويوخز الوجدان، ومن ثم تحصل المتعة الجمالية المطلوبة. ومن نماذج هذا اللون الموسيقي في شعر البارودي:

وأنت يا طائرا يبكى على فنن نفسى فداؤک من ساق على ساق[2]

فالجناس واقع بين لفظتي الساق ، فقد عنى بالأولى الذكر من طائر القمري ، وعنى بالثانية جذع الشجرة . وطرافة هذا اللون من الجناس في كونه يوهم باتحاد الدلالة لتماثل اللفظين ، ولكن سياق البيت وخاصة صدره ينفي هذا التوهم ، ولعل إيحائية الساق بالضعف والانكسار، وهو ما ينطبق على حال الشاعر، هي التي جعلت البارودي يستلهم هذا الدال دون التصريح بلفظ الطائر .

جناس القافية :

يعمد البارودي في شعره إلى نوع خاص من الجناس غير التقليدي، ونعني بالتقليدي هنا ما كان طرفاه أو أطرافه في مستوى أفقي ضمن البيت الشعري، فيربط هذا النوع من الجناس برباط إيقاعي بين وحدات النص الشعري في مستوى عمودي، مشكلا موسيقى متجانسة

[1]- مصطفى مصطفى البسطويسي عطا : فن الزهد في شعر البارودي ، دار الجبار للطباعة والنشر، القاهرة، 1998 ، ص 146 .

[2]- البارودي : الديوان 326/2.

تطبع أواخر الأبيات، فيؤدي ذلك ضرورة إلى مضاعفة الإيقاع وتكثيفه، ومن ثمّ البلوغ بالنص إلى مستوى تأثيري يمتزج فيه الإيقاع بالدلالة فيحقق المطلوب.

وإذا كانت القوافي - بطبيعتها - تتشابه صوتيا، فإننا لم نول أهمية إلا للدوال التي التحمت صوتيا وتكررت بالنغمة نفسها، مما يخلع على هذا اللون من الجناس طابع التناسب و التوافق في الإطار الصوتي ، فيزيد ذلك من تماسك وتلاحم عناصر النص.

وهذا النوع من الجناس في مدونة البارودي يرد في درجة دنيا مقارنة بشيوع الجناس التقليدي لديه ، وبالتالي لا يمكننا الزعم بأنه يشكل ظاهرة صوتية ملفتة الانتباه، ولكن يمكن القول بأن هذا الجناس العمودي تعبير عن حذق لغوي وتمكن من لسان العرب، أكثر من أن يكون إبداعا فنيا خالصا اختص به الشاعر.

وقد يسبق إلى الذهن أن ورود الجناس بين مقاطع الأبيات الشعرية عيب من عيوب القافية بما يعرف بالإيطاء، إلا أننا سرعان ما ندرك فطنة البارودي وتمكنه من القوافي بمعاودة القراءة التي تنبئ عن دلالات مختلفة للكلمات المتجانسة. فيترك ذلك أثرا فنيا فينا بما يكسره من أفق انتظارنا وتخييبه لظننا.

ومن النماذج الطريفة التي أودعها البارودي ديوانه هذه الأبيات من قصيدة قالها في الروح بعد أن تفارق الجسم.

بلغت مداك من أرب فسيحى فأنـت اليوم فى جوّ فسيـــح[1]

تركـت الجسم فيما كان منـه وغبـت بلجـة لـون المسيح[*]

فعادت صورة الجثـمان عطلا لفقـدك مثـل دينار مسيـــح

ولو يقوى لسار، وكيف يقوى على هول السرى قدم الكسيح

سبحت بغـــــمرة كالشمس نورا وعام من الخجالة فى مسيح

فلـيتك ترجعيـــن لنا بصـــدق يباغـــت كل خـتال مسيـــح

بربك هل وجدت كما وجـدنا خـلافا بين أحمـد والمسيـح؟

[1]- المصدر السابق 1/ 126 ، 127.

[*]اختلفت مدلولات كلمة المسيح بحسب سياقاتها المختلفة فالأولى تعني القطعة من الفضة. والثانية أي دينار مسيح يعني دينار أطلس لا نقش عليه. وتعني الثالثة العرق. وعنى بالرابعة "كل ختال مسيح" أي كذاب وبالخامسة سيدنا عيسى بن مريم عليه السلام . ينظر : شرح الديوان. 1 / 126، 127.

فقد جانس الشاعر بين كلمات المسيح الخمسة جناسا تاما به وحد الإيقاع ورفع مستوى الدلالة، في صياغة تدل على اقتدار البارودي وعلو كعبه في تصيّد القوافي من اتساع مطالعاته وما أسعفته به ذاكرته من زاد لغوي .

وفي مثال ثان يجانس الشاعر بين بعض الدوال، فيلزم نفسه بما لم يلزم . يقول واصفا نهر النيل :

حبّذا النيل حين يجرى فيبدى رونق السيـف واهتـزاز الفرند[1]

تتثنـــى الغصـون فى حافتيـه كالعذارى يسحبن وشـى الفرند

ويذكر لنا شارحا الديوان أن "الفرند" الأولى تعني السيف وجوهره ووشيه. و"الفرند" الثانية تعني نوعا من الثياب وهو معرّب. وهكذا، يظهر من خلال هذه الأمثلة القليلة أن ذاكرة البارودي كثيرا ما تسعفه بمثل هذه المجانسات في اللحظة التي يريدها، فيضع اللفظ المجانس في مكانه طبعا أو تصنعا.

وقد يختلف المتجانسان في الضبط، فيتقاربان في الإيقاع دون الدلالة، فيقع ذلك في القافية موقعا حميدا ، كما في هذين البيتين:

لا تعاشـر ما عشت أحمق واعلـم أنه فى الوجود حيى كميت [2]

ليـس بين الجنـــون والحـمـق إلا مثل ما بيـن أدهـم وكميت

تجانس لفظا القافية " كميت " في مقطعي البيتين محدثين أثرا معنويا غير متوقع لتشابه الدالين لفظا واختلافهما معنى . فلفظ القافية الأول دال مركب يعني الشبيه بالميت لعدم جدواه وسلبيته في الحياة ، ولفظ القافية الثاني يحيل إلى اللون الأحمر الذي خالطه السواد. وبالرغم من هذه المفارقة الدلالية بين القافيتين إلا أن السياق التشبيهي اللذي انتظمهما جعلنا لا نلتفت لهذه المفارقة ، وإنما جعلنا نلتفت إلى القيمة السلبية للأحمق الذي حياته كموته ، وحمقه كجنونه . ومن ثم فلا جدوى من معاشرته وصحبته .

2 / **التكرار:**

يعد التكرار أحد العناصر الأساسية التي تميز الفن الشعري، فجملة التفعيلات التي تصنع إطارا خارجيا يحتضن البحور الشعرية بكل خصوصياتها تتكرر جزئيا أو كليا ضابطة

[1]- البارودي : الديوان 217/1 .
[2]- نفسه 1 /. 95 .

للإيقاع العام. ووسط هذا الإطار تصدح موسيقى داخلية أساسها - هي الأخرى - تكرارا لجملة من الظواهر الصوتية عالجتها بلاغتنا القديمة في باب عرف بباب البديع.

والحق أن هذا التكرار ضرورة لغوية وضرورة فنية، فهو ضرورة لغوية ،لأن ألفاظ اللغة محدودة فمن الطبيعي أن تتكرر بعض الدوال في سياق نصي يسمح لها بذلك. وهو ضرورة فنية تتيح للشاعر أن يستغل هذه الوسيلة لأغراض بيانية تتخطى البعد الإخباري للمرسلة اللغوية في إطارها التواصلي. يقول محمد الولي : " إذا كان الخطاب النثري يتفادى التكرار حرصا على توصيل محتوياته الفكرية ، فإن الخطاب الشعري لا يوصل رسائله الجمالية أو العاطفية إلا باعتبار التكرار الأداة الفعالة في سبيل هذا "[1] .

والتكرار ليس وسيلة لنقل الرسائل الجمالية الماثلة في النصوص فحسب ، بل هو عنصر إيقاعي" يثير فينا قرعا متزنا للأسماع ، وجرسا موسيقيا يحدث من خلاله اهتزاز نفسي منتظم للمتلقي، فيشعر بالإرتياح نتيجة لاستمرار الوحدة التنغيمية "[2] .

وإذا كان التكرار متصلا بناحية الفن، في جهة من جهاته، فإن ذلك يفرض علينا ألا نولي اهتماما بالتكرار السلبي، أو تكرار اللغو إن جاز هذا التعبير، بل التعويل سينصب على ما كان ذا غرض فني ينبئ عنه السياق متأسين في ذلك بنقادنا القدامى الذين بحثوا عن أغراض التكرار الفنية فأحسنوا وأفادوا*.

وقد تعددت أشكال التكرار لدى الشعراء القدامى على وجه الخصوص، فكرروا الحروف والكلمات ، فضلا عن التراكيب والأساليب ، وذلك لأغراض فنية في غالب الأمر. والشعراء المحدثون –كما القدامى– أفادوا من هذه الآلية الفنية في توليد المعاني وتكثيفها والإلحاح عليها. والبارودي - وهو أحدهم - لم يخرج عن هذا المنحى البديعي، فوظفه في شعره لغايات جمالية ونفسية ، وفي أحيان قليلة لغايات شكلية تتعلق بالنظم أكثر من الشعرية. و قد استغل البارودي معظم أشكاله إن لم يكن كلها، فكرر الحرف والكلمة والجملة. والمبحث الموالي كفيل بتفصيل الحديث عن هذه الأنواع جميعها.

1– تكرار الحرف:

[1]- البنيات المتوازنة في الشعر، مجلة علامات ، الدار البيضاء ، العدد 22 ، 2004 ، ص 16 .

[2]- عبد الرحمان تبرماسين : التوازنات الصوتية ، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، العدد الأول 2004،.ص127.

* من هؤلاء النقاد ابن رشيق الذي عقد بابا للتكرار بين فيه مواضعه وأغراضه ، وذلك في الشعر على وجه الخصوص .ينظر: العمدة 2 / 63 – 80 .

ونقصد به في المقام الأول تكرار حروف المعاني، ومثل هذا التكرار بارز وملفت للانتباه . أما تكرار حروف المباني في شعر البارودي، فلم نلتفت إليه إلا قليلا ، فثمة خلاف كبير في حقيقة المعاني التي يوجبها مثل هذا التكرار*، وذلك بالرغم من أن بعض القصائد تتسم بتكرار بعض الأصوات المنفردة بصفة كبيرة و بنسبة عالية. كما في قصيدة "سما الملك" التي تكرر فيها صوت اللام بشكل واضح.

سما الملك مختالا بما أنت فاعـل وعادت بك الأيام وهـى أصائل[1]

فخـيرك مأمـــول، وفضلك واسع وظلـك مـمدود وعـدلك شامل[2]

فـيا طـالبـــا مسعـاتـــه، لينالـها رويدك إن الحرص للنفس خاذل[3]

نطقت بفضل منك، لولاه لم يدر لسانى، ولم يحفـل بقولى فاضـل[4]

والقصيدة حافلة بتعداد صفات ومناقب الممدوح التي أفاض فيها البارودي، والتي كرر فيها الشاعر بعض حروف المباني ، وخاصة اللام التي فاقت غيرها من الحروف وردا في القصيدة، حيث تكررت أربعا وعشرين مرة . والسؤال الذي يطرح في هذا المقام هل هناك ما يسوغ هذا اللون من التكرار، و هل هناك رابط بينه وبين ذاك المديح العالي؟ والجواب في الحقيقة صعب عن سرّ هذا الترابط . ولعل من الخير أن نقول إن تكرار اللام يعود في بعض منه لقافية النص، وإلى ما جاء فيها من تصريع، كما يعود كذلك إلى اختيار الشاعر لجملة من المفردات التي تكون اللام من بنيتها، مما يجعلها تلامس الأسماع ، كون اللام

* اختلف الباحثون في اللغة قديما وحديثا في وجود العلاقة بين الأصوات ومعانيها ، أو ما يعرف برمزية الأصوات . فمنهم من يرى بوجود هذه العلاقة ومن أبرز من قال بذلك من القدامى التيار الطبيعي أو الكراتيلي اليوناني ، وابن جني من العرب في عدة أبواب من كتابه الخصائص . ومن المحدثين ذهب كرامون إلى أن القيمة التعبيرية للأصوات ترجع إلى طبيعة الأصوات نفسها ،لا إلى الأشعار التي ترد فيها . ورفض ديلبويل هذا الربط ورأى أن تأثير الأصوات لا يتأتى لها إلا بواسطة دلالة الكلمات . ووقف آخرون موقفا وسطا منهم موليو وتامين في كتابهما مدخل إلى التحليل اللساني للشعر. و خلاصة الأمر في هذه القضية أن للأصوات قيمة تعبيرية تأتيها أحيانا من خصائصها الفيزيائية الطبيعية والأكوستيكية وأحيانا أخرى من التداعيات بالمشابهة سواء أكانت سمعية كمحاكاة بعض الأصوات الشفوية (ب ، م) لصوت الريح ، أم بصرية كتشكل صورة دائرة أو زاوية أثناء التلفظ ، كالإشمام وكالتشابه في الخط مثل : يفترع – يقترع . ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، ط4، 2005 ، ص 33 – 36 .

[1]- البارودي : الديوان 119/3.

[2]- نفسه 3 /120.

[3]- نفسه 124/3.

[4]- نفسه 133/3.

صوت مجهور[1] ، وهذه الصفة تناسب غرض الشاعر في إظهار خصال ممدوحه وإشاعتها بين الناس . وهي مفردات يمكن استبدالها في الإطار العمودي بكلمات أخرى لا تتضمن هذه اللام، لكنها على أية حال لا تلبي رغبة الشاعر، ولا تترجم معانيه المدحية مثلما يريد.

ويكرر البارودي حروف المعاني في شعره ـ وهي سمة أسلوبية واضحة كما أشرنا من قبل ـ وليس لنا أن نستعرض كل الحروف التي ردّدها في شعره، ولكن ندل على هذا المنحى الأسلوبي ببعض النماذج التي أراد منها، ومن غيرها دعما للمعنى، وتقوية للدلالة ورفدا لأغراضه. فمن هذا التكرار تكرار بعض حروف العطف كالواو، والفاء في كثير من القصائد والأشعار لغايات الربط بين المتغايرين، ولأجل التماسك النصي. ومن أمثلة ما تكررت فيه الواو قول البارودي:

ولما تداعى القوم، واشتبک القنا ودارت كما تهوى على قطبها الحرب [2]

وزيّن للنـاس الفـــــرار من الردى وماجت صدور الخيل والتهب الضرب

ودارت بنـا الأرض الفضاء كأنـنا سقـينا بكـأس لا يفيــق لهـــا شـرب

صبـرت لها حتـى تجلت سماؤها وإنى صبـــور إن ألـــمّ بى الخطـــب

لقد تكرر حرف العطف الواو ست مرات، وخلصت الواو السابعة للاستئناف، وجمعت الواو المكررة بين أحداث شتى متتابعة كتتابع قطرا المطر مضخمة للموقف العصيب الذي ألمّ بالباروي، وكاشفة عن صبره وشجاعته في الحرب. ولما كان أمر تكثيف الأحداث منوطا بهذه الواو العاطفة، فإننا استعذبنا تواليها، ولم نضق بترديدها.

وتكررت الفاء كثيرا، بما يلفت النظر ويستحق التأمل في أشعار كثيرة، ومن ذلك تكرارها في قصيدة يصف فيها البارودي البازي. ومما جاء في هذه القصيدة:

لا يستقـر به الجـناح وطـرفـه متقـلب يسمو بـــه الإرشاق[3]

بينا كذلک، إذا أصاب عـصابة للطير أرسلها صدى محراق

فسما، فحلّق، فاستدار، فصكّها بمذرّب تمكو لـه الأعنـاق

تسمو، فيتبعها، فتهوى وهو فى آثـارها مرّ الشهـاب حـراق

---

[1]- ينظر: كمال بشر، الأصوات اللغوية ، ص 348 .

[2]- الديوان 67/1.

[3]- نفسه 303/2.

لقد كرر الشاعر الفاء العاطفة ست مرات ، والفاء معروف عنها أنها صوت مهموس متفش[1] . يخرج من بين الشفتين بانسيابية ، وهي الانسيابية التي ناسبت الطائر في أثناء حركته وانقضاصه على فريسته ، ثم إن هذه الفاء كما يقول عنها النحاة تأتي لإفادة الترتيب مع الفور من دون تراخ[2]. وهذا المعنى النحوي للفاء، هو الذي خلع على تكرارها جمالا يتذوقه كل ذي حسّ مرهف، وذلك أن توارد هذه الفاء وبهذا القدر، أسهم في تقريب المشهد الشعري، وحسن تصويره لسرعة البازي وخفته، وقوته التي مكنته من فريسته .

ويكرر البارودي اللام النافية بشكل يمكننا من القول دون مبالغة أن هذه اللام هي أكثر حروف المعاني ترددا في ديوانه، وذلك ضمن سياقات متعددة، كالتضاد والتقابل والدعاء وغير ذلك. وليس لنا أن نتتبع كل تلك السياقات ، وإنما يكفينا بعض النماذج للتمثيل على تكرار هذا الحرف بما يوقعه من نغم وما يتيحه من دلالة:

يقول البارودي:

إذا انا لم أعط المكارم حقهـا فلا عزّنى خال، ولا ضمنى أب[3]

ولا حملت درعى كميت طمرّة* ولا دار فى كفى سنان مذرّب**

فتكرار اللام، وشيوعها في مواطن عدة في هذين البيتين، أضفى عليها نوعا من الوشي الإيقاعي، وصارت بذلك أشبه بالفاصلة الموسيقية التي يتجدد عندها النفس، وتقوى بها الدلالة بما تحمل عليه من معاني الدعاء، لا دعاء على ظاهره ، وإنما رفعا من شان المكارم وما تستحقه من إشادة ، وما تعشقه نفسه من معاني الرفعة وأسباب السمو.

ومن صور التكرار المعهودة لهذه اللام "لام النفي" مجيؤها مكررة في سياق التقابل الدلالي، وهذا النهج يتردد كثيرا في شعر البارودي على شاكلة قوله:

لا يخفض البؤس نفسا وهى عالية ولا يشيد بذكر الخامل النشبُ[4]

---

[1]- ينظر : كمال بشر، علم الاصوات ،ص 397، 398 .

[2]- ينظر: ابن يعيش ، شرح المفصل، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1 ، 2001 .

[3]-الديوان 39/1.

* الكميت من الخيل: ماكان بين الأحمر والأسود، يستوي فيه المذكر والمؤنث، والطمرة الفرس العالية الطويلة القوائم الخفيفة.

** مذرّب : حاد ماض.

[4]- البارودي : الديوان 65/1.

أضفى تكرارها بهذه الصورة المزدوجة في بداية الصدر وبداية العجز تقابلا في الإيقاع زاد من حسنه ذلك التقابل في الدلالة بين معنيي الصدر والعجز، مما جعل البيت برمته أشبه بالحكمة التي تقرر، والمقال الذي يحفظ.

وترد اللام في أحيان أخرى في العجز من البيت مشكلة توازيا إيقاعيا بين طرفيه في تقسيم ثنائي يزيد من توازن الإيقاع واتحاد النغم، وتكرر اللام بهذا التقابل الموقعي يقسم العجز قسمين متوازيين مبنى ومعنى. ومن نماذجه قول البارودي:

إذا لم يكن بين الوديدين خلة فلا أدب يجدى، ولا نسب يدني[1]

وتكررت بعض أدوات الشرط في أشعار البارودي في النص الواحد مرات عدة في جمع من القصائد في سياق أفقي أو عمودي، مشكلة بذلك وحدات إيقاعية متماثلة تترك أثرها في المتلقي بتوازيها الصوتي والدلالي، فتترابط بذلك أجزاء النص وتتلاحم في بنية واحدة متكاملة، ونمثل لهذا اللون من التكرار بإذا في قول الشاعر:

إذا مـــا شـــربنـــاها أقـــمـنا مـــكاننا وظلت بنا الأرض الفضاء تدور[2]

إذا غـــازلتها الشمس رفـــــت كـأنما علـى صفحتيها سندس وحريـر[3]

إذا سـرت فالأرض التـى نحن فوقهـا مـــراد لمهرى، والمعاقـل دور[4]

إذا صلّـت كـــف الدهـر من غلـوائـه وإن قلت غصّت بالقلوب صدور[5]

إن توالي إذا الشرطية في بدايات الصدور أكسب القصيدة تشاكلا في الإيقاع يتكرر بين حين وآخر، وتوازيا دلاليا بين أفعال الشرط وأجوبتها، وهو ما أدى إلى مزيد من التماسك بين أبنية النص.فالأفعال محققة الوقوع، والنتائج منصاعة لها في تفاعل تام بين الشاعر ومحيطه

و يتكرر الشرط في خط أفقي ، كما في قول البارودي مفتخرا:

كالغيث إن وهبوا، والليث إن وثبوا والماء إن عدلوا، والنار إن قسطوا[1]

---

[1]- نفسه 21/4.
[2]- نفسه 2 /29.
[3]- نفسه 31/2.
[4]- نفسه 32/2.
[5]- نفسه 33/2.

وهذا التكرار لإن الشرطية بمثابة النقطة الموسيقية المتكررة على مقادير متساوية، فهو إيقاع منتظم، شكل مع إيقاع حسن التقسيم الرباعي للبيت نغما متآلفا تميل إلى وقعه النفس. وقد أغنى مثل هذا التكرار عن إعادة أداة التشبيه ، فلا حاجة تدعو إلى ذلك، فالالتحام قائم بين بنى النص الإيقاعية والدلالية .

وقد يكرر البارودي بعض حروف الجر تكرارا ينتج إيقاعا داخليا يقوى به الإيقاع العام وتتعزز به الدلالة بما يخدم أغراض الشاعر المختلفة. ومن ضمن السياقات التي تكرر فيها حرف الجر سياق التفصيل، كما في هذا المشهد الذي تكررت فيه " من " والذي يصور فيه البارودي فزع أهالي سرنديب ليلا لخطر توهموه :

فمن حامـل رمحا ومن قابـض عصا ومن فزع يتلو الكتاب بإهلال[2]

ومـن صبيـة ريـعت لذاك ونســوة قوائم دون الباب يهتفن بالوالى

إن توالي هذه المقاطع الصوتية الطويلة المغلقة بهذا التماثل من شأنه أن ينتج انتظاما إيقاعيا بين بنيات النص ينضاف إليها انتظام الدلالة الذي أحدثته من البيانية، فيحصل بكل ذلك انسجام بين عناصر الخطاب، فيؤدي بذلك وظيفته الفنية ويصل به إلى غايته. وقد أدى تكرار من في هذا السياق إلى رسم صورة صادقة عن هذا الهول الذي لحق الأهالي ، فكلما تكررت ازدادت درجة الخوف واتضح المشهد الذي لا يغني عنه إجمال .

تكرار الكلمة :

[1]- السابق2 / 194 .

[2]- نفسه 3 / 253 .

إن علاقة المبدع بكلماته أكبر من علاقته بالأصوات منفردة، ذلك أن هذه الكلمات تكتنز من الدلالة ما لا يكتنزه الصوت مفردا، ولما كان الأمر كذلك كان اختياره لها دقيقا ينم عن وعي بدلالاتها وإيحاءاتها في سياقاتها المختلفة بما يخدم منها موضوعه وما ينأى عنه.

وربما اتفق له أن يكرر منها ما دعته الحاجة إليه طلبا لمعنى يفزع إليه أو استسلاما لإيحاء يلح عليه، فتبرز تبعا لذلك دوال بعينها في النص تسترعي الانتباه، وتكون عنوانا بارزا نقرأ من خلاله رؤيته للأشياء من حوله، سواء تعلق ذلك بالأشخاص أو الجمادات أو الأحداث أوحتى بنفسه.

والبارودي ينحو منحى من سبقوه من الشعراء الجاهليين وغيرهم في تكرارهم للكلمة بكل أشكالها، فكرر الضمائر، وأسماء الأعلام، والأمكنة، وغيّر ذلك لغايات فنية وجمالية ونفسية. ويسعى الباحث إلى تلمس هذه الغايات في نصوص الديوان –ما أمكنه ذلك– مستعينا بالسياقين الداخلي والخارجي في إضاءتها وفهمها.

فتكرار الأعلام في الديوان نحا فيه الشاعر نحو الأسماء التقليدية التي صارت بالفعل الشعري رموزا يرددها الشعراء ، وكل منهم يحملها من روحه ووجدانه ما يخرجها من طابع العموم إلى الخصوص. ومن هذه الأسماء التي كررها البارودي في شعره " ليلى" :

يلومونني على كلفي بليلى وليلى في سماء الحسن بدر[1]

وتعلق الشاعر بليلى تعلق شديد حمله على تكرار اسمها سريعا ومن دون فاصل طويل، وذلك حتى يستأنس ويتلذذ بترديد اسمها.

ويكرر البارودي اسم علم آخر وهو "سعد" في سياق النداء، فيقول :

فيا سعد حدثني بأخبار من مضى فأنت خبير بالأحاديث يا سعد[2]

وهذا تكرار ليس كسابقه من حيث الإيقاع ، ولا من حيث الدلالة ، فإننا نحس أنه تكرار جيئ به لمجرد ملء الفراغ ، وجعله قافية للبيت، ثم إنه لما تباعد طرفا التكرار بدا وقعه باردا خافتا، لا كبير أثر له في وجدان المتلقي.

ومن الأسماء التي أتى البارودي على تكرارها اسم بلده "مصر". في قصيدة منها قوله:

[1]- الديوان 139/2.
[2]- نفسه 162/1.

بئس العشير، وبئست مصر من بلد أضحـت مناخا لأهل الزور والخـطل[1]
وتلك مصر التى أفنى الجلاد بها لفيف أسلافكـم فى الأعصـر الأول
قـوم أقـروا عماد الحـق وامتلكوا أزمـة الخـلـق مـن حـافٍ ومنـتعـل
جنـوا ثمار العلا بالبيض، واقتطفوا من بيـن شـوك العوالى زهرة الأمل
فأصبحت مصـر تزهو بعد كدرتها فـى يانع من أساكيـب الندى خضـل

كرر الشاعر اسم بلده مصر ، فمصر الأولى أو بالأحرى أهلها ، كانوا محلا لذم الشاعر بخلال وجدت فيهم ، وعلى ذلك فإن المحمول الدلالي ذا قيمة سالبة. أما مصر المكررة ثانيا وثالثا فذات قيمة إيجابية تشع بمعاني الرفعة والسمو والفضل . وكأن البارودي بهذا التكرار يريد مصر الثانية مصر المجد والعز،لا مصر التخلف والانحطاط .

ويتكرر الاسم غير الضمير ، وبخاصة المصدر في مواطن عديدة استنادا للدلالة وتسليطا للأضواء على العنصر المكرر، وبيانا للقيمة المضافة التي اكتسبها. ومن هذا الضرب من التكرار قول البارودي:

جودى على ولو بوعد كاذب فالوعـد فيـه تعلّة ورجـاء[2]

أعاد البارودي كلمة "الوعد" في مقام الاستئناف، وتنبيها على الحمولة الدلالية الزائدة التي فاض بها العنصر المكرر، وفي ذلك إشارة ضمنية إلى تعلق المحب بحبيبه وحسن رجائه فيه . وفي تكرار الوعد إلحاح خفي من جهة الشاعر لوصل ما انقطع ، وذلك ما أبرزته البنى الظاهرة التي ذكّرت بميزات الوعد الصادق .

وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار المصدر في مقام العتاب ، كما في قوله:

جزعت لراعية المشيب وما درت أن المشيب لهيب نيران الجوى[3]

وجمالية تكرار دال المشيب ترجع إلى المقابلة بين المتماثلين الضدين، فإذا كان المدلول الأول يحمل مضمونا سلبيا أساسه النفرة ، فإن المدلول الثاني اتجه به الشاعر نحو قيمة إيجابة تعبر عن حالة من التفاعل و الانجذاب. وهذا الاستقطاب الحاد بين الدلالتين هو الذي فجر أدبية البيت ، وكشف عن هذه المتعة .

[1]- السابق 3/ 18 - 22.
[2] نفسه 1/ 13.
[3]- نفسه1/ 33 .

وقد يكرر لأجل التأكيد ، كما في قوله :

إن شئت أن تحوى المعالى فادرع صبرا فإن الصبر غنم عاجل[1]

في التأكيد على الصبر بيان لآثاره الجليلة التي يجلبها، وكان يكفي الشاعر في هذا المقام إعادة الضمير، ولكنه لم يفعل، بل كرر دال الصبر تقصدا منه في إشارة لقيمة هذا الخلق بالذات ، وكأن الغنم العاجل في تعاطي الصبر دون غيره .

وربما كرر الفعل في سياق التشبيه ، وعلى ذلك قول البارودي واصفا خمرته :

تجرى فتفعل بالعقول كؤوسها ما تـفعـل الألحاظ بالأحـشاء[2]

إن مثل هذا التكرار يهدف إلى تقريب الصورة ونقلها من اتجاه حسي نفسي ـ والذي لا يشعر به إلا من تعاطى هذه الخمرة ـ إلى آخر نفسي خالص ضمن سياق الغزل بيانا للأثر الشديد للخمر في نفس شاربها . وتم ذلك بتلك المقارنة التي انبنت على تكرار الدال .

ويعاد الفعل في سياق التلازم ، ومن ذلك قول البارودي:

والدهر مدرجة الخطوب فمن يعش يهرم، ومن يهرم يعث فيه البلى[3]

كرر الشاعر الفعل يهرم . فالأول حالة زمنية لا تتأتى إلا بقطع مراحل من العمر، وأما اللفظة الثانية المكررة ، فهي مرتبطة بالأولى وحالة قسرية للفرد تظهر آثار الضعف بفعل الزمن . وإذا فإن هذا التكرار دل على هذه الملازمة والارتباط بين الدال الأول والثاني .

ويقع التكرار من الشاعر على سبيل المبالغة ، كما في قوله :

تالله أهدأ أو تقوم قيامة فيها الدماء على الدماء تراق[4]

إن تكرار لفظة الدماء الثانية أوحت بالغزارة والزيادة ، وكأن الشاعر استقلّ الدماء فعاد وكرر في مبالغة منه واتساق مع حالة القيامة التي تتلبس به حال غضبه ، وفي ذلك إشادة بالذات . وجمالية هذه الصورة تتجلى في نقل الصورة من إطارها الطبيعي أي سيلان الدماء في المعركة إلى صورة غير طبيعية قوامها المجاز في ترجمة أمينة لحالته بين الرضى والسخط . وقد يقع منه اللفظ المكرر تعميما بعد تخصيص:

[1]-البارودي : الديوان 213/3.
[2]- نفسه 19/1.
[3]- نفسه 34/1.
[4]- نفسه 298/2.

فإن أكن سرت عن أهلي وعن وطني فالناس أهلي وكل الأرض لي وطن[1]

وقع لفظ الأهل مكررا في سياق تقابلي حمل في مدلوله معنى ضيقا لايجاوز أهل قرابته في حين حمل اللفظ المكرر معنى أوسع ليشمل الناس جميلا . وإذا كان الأول يستدعي الوحشة والأسى ، فإن الثاني يستدعي الأنس والمواساة . وهي مقابلة كشفت عن جانب الصراع المحتدم و المستحكم بين جنبات الشاعر.

وثمة تكرار يرد في سياق المقابلة مثل:

فـمنـزل عامـر بقاطنـه ومنـزل بعـد أهله خـرب[2]

أما تكرار الاسم في صورة الضمير، فللبارودي منه قدر لا بأس به ، إذ به قوى الدلالة وردد به الإيقاع ترددا تتلطف به النفس، و به خدم جملة من أغراضه الشعرية. ومن صور هذا التكرار في الديوان تكرار الضمير، كما في قول البارودي:

وأنت يا نسمة وادى الغضى مرّى بريّاك على مربعى[3]

وأنت ياعصفورة المنحنـى بالله غنّى طربا، واسجعى

وأنـت يا عين إذا لـم تفى بذمة الدمع، فلا تهجعـى

ارتبط تكرار ضمير المخاطبة للمؤنث بتكرار الطلب، وفي ذلك إلحاح من قبل الشاعر على رسم المشهد الكامل للوحة الوجد والشوق وترديد أجزائها على نفسه المغرمة والمحترقة بنار الهوى. ففي كل تكرار دفقة شوق وجرعة حنين، وفيه تكرار للبلوى، وتنفيس عن الأسى.

ولا يتضح في بعض الأحيان داعي معنوي للتكرار سوى أن يكون تكرار حشو .

نروح إلى الشورى إذا أقبل الدجى ونـغدو عليهم بالمنايا إذا نـغدو[4]

وعن روضة المقياس تجرى خلالها جداول يسديها الغمام بما يسدى[5]

فالقيمة الإخبارية لنغدو الثانية تكاد تنعدم، وكذلك الحال مع الفعل يسدي، فالمعنى قد اتضح من اللفظة الأولى، وما الثانية إلا تكرار وحشو لمجاراة القافية لا أكثر. وومن حسن الحظ أن مثل هذا التكرار قليل في شعر البارودي .

[1]- السابق35/4.
[2]- نفسه86/1.
[3]- نفسه 219/2.
[4]- نفسه 169/1.
[5]- نفسه 157/1 .

تكرار التركيب :

تنزع شاعرية البارودي في بعض المناسبات إلى إعادة تركيب ما لغاية يتطلبها المقام، فيشد التركيب الثاني من أزر البيت ويمسك برباط المعنى فيه . ولكن هذا التكرار لا يصل إلى درجة الشيوع التي بلغها تردد الكلمة، ولنا في الأمثلة القليلة التي أوردها البارودي في ديوانه شاهدا على هذا الضرب من التكرار، منها قوله في إحدى مقطوعاته :

يا كوكب الصبح متى ينقضي عمر الدجى؟يا كوكب الصبح [1]

قد سد حصن الليل أبوابه فاتل عليه سورة الفتح

أدى تكرار المركب الندائي إلى تقابل إيقاعي بين طرفي الصدر والعجز، كما أسهم في تحقيق نوع من التوازن الموسيقي الذي يضمن تآلف الانغام . وقد أبان هذا التكرار عن ثقل ذلك الليل لاشتمال التركيب على المد في حرف النداء ، ففي مطل الصوت به تحس بوطأة هذا الليل الجاثم على صدر الشاعر والذي لا يستطيع الفكاك منه ، كما أن هذا التكرار يوحي باستعجال الفرج وانقضاء الهموم التي طالما لازمت البارودي .

وعلى شاكلة هذا التكرار يأتي قول البارودي :

نصحت فكذبتم فلما أتى الردى عمدتم لتصديقى وقد قضى الأمر [2]

فلم يبق فى أيديكم غير حسرة ولم يبق عندى غير ما عافه الصدر

كرّر الشاعر الفعل منفيا مع فاعله، فحقق به توازيا تركيبيا بين شطري البيت زاد في توازن البيت الإيقاعي. وحقق تكرار الحصر في البيت تقابلا دلاليا قوي به المعنى، فالحسرة حسرتان حسرة في قلب الناصح ، وحسرة هناك في قلوب الرافضين.

ونختم حديثنا عن التكرار بضرب طريف منه يعرف بتشابه الأطراف* وليس في الديوان إلا أمثلة قليلة منه، نحو قول الشاعر:

إذا كان عقبى كل شيء وإن زكا فناء، فمكروه الفناء هو الخلد[3]

وتخليد ذكر المرء بعد وفاته حياة له، لا موت يلحقها بعد

---

[1]- الديوان 126/1.

[2]- نفسه 100/2.

* تشابه الأطراف في البلاغة " هو أن يعيد الشاعر لفظة القافية من كل بيت في أول البيت الذي يليه " صفي الدين الحلي : شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي،دا صادر ، بيروت ، ط2، 1992

[3]- البارودي : الديوان 171/1 .

ومن هذا النمط أيضا قوله:

إذا ما تذكرت الزمان الذى مضى تساقط نفسى إثر تلك القبائل[1]

قبائل أفنتها الحروب، ولم تكـن لتفنى كرام الناس ما لم تقاتـل

ولعل ميزة الإيقاع في هذا النوع من التكرار تكمن في وصل النغمة بالنغمة، فيزدوج الإيقاع لهذه المجاورة الموقعية، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وترتبط الدلالة بعضها إثر بعض فتصير الأجزاء إلى وحدة متلاحمة متكاملة مبنى ومعنى.

[1]- السابق 3/ 145 .

3 / الترديد:

وهو أحد أوجه البديع التي تتصل بالتكرار وتعتمد عليه، فهو إن شئت تكرار من نوع خاص، تكرار إيجابي يبعد باللفظ المكرر عن العبثية والحشو. وقد تناوله القدماء في الدرس البلاغي، وهو عندهم "أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر، كقوله تعالى : ﴿ حتّى يوتى مثل ما أوتي رسل الله الله أعلم حيث يجعل رسالاته ﴾ الأنعام : 124 . فالجلالة الأولى مضاف إليها ، والثانية مبتدأ بها"[1].

والتردد قد يوهم ظاهره البنيوي القائم على تمام المشابهة بين طرفيه بسلبية التكرار، وعدم الحصول على فائدة جديدة تزيد على الأصل لكن "النظر إلى البنية التحتية ينفي هذه التكرارية ويقدم بدلا منها علاقة تأسيس تتولد من توالي الجمل في شكل مجدول، أو في شكل سلسلة تترابط حلقاتها ترابطا محكما"[2].

والسياق اللغوي كفيل بإثراء الدلالة الناتجة عن توالي التكرار في شكله المردد ، فيعطي بذلك إضافة للنص وفائدة للمتلقي، ومن ثم فهو يدفع عن هذا النص صفة الحشو الزائد التي قد تخاتل القارئ أو السامع حين تلقيهما البنى اللفظية المتماثلة.

ولما كان الترديد قائما على أساس التشابه بين الدوال ـ وإن اختلف مدلول طرفيه ضمن سياقهما النصي ـ عده بعض الدارسين القدامى من الجناس[3]. وما هذا الجناس إلا نوع من الاشتراك اللفظي الذي ينبض بالمعاني المختلفة التي تتشكل وفق ما يريده الناص أو ما يقوله النص ، فيتفاعل المتلقي إيجابيا مع هذا الترديد فيفك شفرته ويقف على أسراره.

وفي شعر البارودي نماذج كثيرة للتدليل على هذا النمط من الاستعمال البديعي، حيث اللفظين المرددين في هذا الشعر يتقاربان ويتجاوران في شطر واحد. وقد يتباعدان فيتقابلان في شطري البيت، وبحسب القرب أو البعد يختلف إيقاع البيت الشعري، وتتنوع الدلالة فتختلف من ترديد إلى آخر.

ومما جاء من الترديد في مدونة البارودي قوله:

رأيت بصحراء القرافة نسوة نوازع لا يأوين حزنا إلى بيت[4]

---

[1]- ابن أبي الأصبع المصري : تحرير التحبير، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث ، القاهرة، ص253.

[2]- محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1995 ، ص 390

[3]- ينظر: ابن رشيق، العمدة ، 1 / 323.

[4]-الديوان 95/1.

ينحن على ميت سيتبعن إثره ومن عجب ميت ينوح على ميت

إن غرابة هذا التكرار جاءت من كون أحد الألفاظ المكررة خرج عن أصل وضعه اللغوي ، وذلك أن أصل الكلام : حي ينوح على ميت ، لكن لغة الشعر تأبى هذا الوضع اللغوي ، فتتخطاه و تتجاوزه بالتكرار إلى مستوى فني يثير الدهشة ، فتعدد ترداد لفظ ميت والتغافل عن ذكر " حي " يشعر باستغراق الموت، وأن الحياة الدنيا كمثل طيف سرعان مايمر.

ويردد البارودي اللفظ في سياق التضاد ، كما في قوله :

وما الصديق الذى يرضيک باطنه مثل الصديق الذى يرضيک ظاهره[1]

لقد كان لهذا الترديد أثر بارز في تحقق التوازي الصوتي بين شطري البيت ، كما أن اختلاف المتعلق به أحدث تضادا دلاليا ومقارنة بين حالتين إحداهما موجبة وأخرى سالبة ، وذلك جعل البيت برمته أقرب إلى معنى التقرير. فشتان ما بين صديقين أحدهما مخلص يبدي ما في باطنه دون نفاق في حين يظهر الآخر ما لا يبطنه نفاقا وكذبا.

وربما دل الشاعر بالترديد على خوالج النفس، وما تحياه من شعور، ومن ذلك قول البارودي يبكي حاله ويشكو لوعته :

أفى السوية أن يبكى الحمام ولا يبكى على إلفه ذو لوعة ضمن؟[2]

إن ترديد فعل البكاء لا يخلو من مفارقة ، فإذا كان أمرا طبيعيا في حق الحمام ممثلا في سجعها الذي تردده بين الفينة والأخرى ، فإنه في حق الشاعر عارض جاء به فراق الأحباب وترك الأوطان ، ثم إن التعارض بين النفي والإيجاب قد أحدث تصادما دلاليا بين الاعتراف و الإنكار، والقبول والرفض ، وهذا يصب في مصلحة التعبير عن شدة المعاناة .

ويردد الشاعر اللفظ مبالغة لأجل الفخر، كما في قوله:

أولئک قومى، أى قوم وعدّة فلا ربعهم محل، ولا ماؤهم ضحل[3]

أشعر اللفظ الأول بالنسبة والانتماء، وأشعر الثاني حين تعلق بالاستفهام بعلو المكانة فهم ليسوا أيّ قوم، بل هم المنتمون إلى وطن مرهوب جانبه عزيز أهله وافر خيره . ومثل هؤلاء هم من يتشرف الشاعر ويفتخر بالانتساب إليهم .

---

[1]- السابق2 / 126 .

[2]- نفسه 4 / 33.

[3]- نفسه 3 / 55.

وقد يردد الشاعر دالا من الدوال إيذانا منه بتغير الرؤية واختلاف الشعور بين حالتين لأسباب تتعلق بالذات الشاعرة ، ومن ذلك قول البارودي:

وكنت أرى الصبر الجميل مثوبة فصرت أراه بعد ذلک مأثما[1]

لقد تحولت الرؤيا من النقيض إلى النقيض، بما يشعر بوقع المصيبة الكبير على نفس الشاعر ـ والبيت أتى في سياق الرثاء لأمه ـ وهو ما قاده إلى المبالغة في رسم الشعور الذي ألم به زمن المصيبة. فالدال الأول قيمة والدال المكرر قيمة أخرى .

ومن هذا القبيل أيضا قوله :

ملاعب للصبا أقوت وما برحت ملاعبا للأسى والأعين السّجم[2]

تكرار لفظة الملاعب وتغير ما تعلقت به أوحى بذلك التحول النفسي العميق من حال الاطمئنان والمسرة المرتبطة بماضي الشاعر بخاصة زمن الطفولة البريئة إلى حال التصدع والانكسار النفسي الباعث على الأسى المرتبط براهنه الذي صار إليه .

وقد ينتقل البارودي باللفظ المردد من حالة الخصوص إلى حالة العموم ، وذلك نحو قوله:

فإن أكن سرت عن أهلى وعن وطنى فالناس أهلى وكل الأرض لى وطن[3]

لقد خرج الشاعر بلفظ " أهلي " من حيزه الضيق الذي لا يجاوز قرابته إلى فضاء أرحب مقترن بالناس ، وإذا كان اللفظ الأول مرتبط بمدلولات الشوق والحنين والألم ، فإن الثاني يمثل حالة عوض وأنس ينسي الشاعر أحزانه و همومه ولو إلى حين . وهذا يحقق له حالة من الاتزان العاطفي والوجداني يواجه به واقعه الجديد .

[1]- السابق 3 / 404 .
[2]- نفسه 3 / 578.
[3]- نفسه 4 / 35.

4 / ردّ الأعجاز على الصدور:

وهو أحد فنون البديع المعروفة وأطلق عليه ابن رشيق تسمية التصدير[1] . وهذا الاسم أخف على المستمع وأليق بالمقام[2].

ويعتمد التصدير على ميزة التكرار انطلاقا من مبدأ التجانس اللفظي غير أنه تكرار مخصوص يعمد فيه الناثر إلى إعادة اللفظ الواقع في أول الفقرة فيجعله في آخرها[3] ، وذلك لأغراض معنوية وغايات فنية تتصل بفنية الخطاب الأدبي يتطلب الكشف عنها نظرا فاحصا في السياق النصي، لاستخلاص المضمر من الجلي.

وفي الشعر فإن التصدير في طابعه البنيوي يتحقق بتكرار اللفظ ، فيكون أحدهما في آخر البيت ، والآخر في صدر المصراع الأول ، أو حشوه ، أو آخره ، أو صدر الثاني[4] .

ويرى بعض الدارسين المحدثين أن"مفهوم كلمة الرد يدل على العودة الشكلية التي لا تقتضي ناتجا دلاليا تكراريا[5]. ومعنى ذلك أن التكرار في هذا النمط " لا يكثف الدلالة، وإنما يكون اللفظ الثاني مستقلا في بنيته العميقة عن اللفظ الأول، وإن ظل ترابط اللفظين قائما على المستوى الشكلي" [6]. والواقع أن هذه الإعادة الشكلية تتجاوز الدلالة السلبية إلى ناتج دلالي يفرزه السياق المقالي، فتختلف بذلك جهات المعنى وتتعمق بما ينفي عن المرسلة اللغوية صفة الحشو أو اللغو التي قد تلحقها.

وينضاف إلى هذا الناتج الدلالي ناتج إيقاعي تضمنه إعادة المقاطع المتجانسة في مواقع مختلفة، فيتعزز بذلك بناؤه الفني، ويؤدي بذلك دوره المنوط به من تأثير معنوي وصوتي.

والتصدير في شعر البارودي قسمان تام وناقص، فالتام هو ما اتّحد فيه اللفظان صيغة، وإن اختلفا في حركة الإعراب[7].

ومثاله من الغزل قول البارودي:

---

[1]- ينظر: العمدة 2 / 3.

[2]- ينظر: أحمد مطلوب، فنون بلاغية ، ص 237.

[3]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 237 .

[4]- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ،تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2002 ، ص 294 .

[5]- محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص 383.

[6]- المرجع نفسه ، ص 383 ..

[7]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 87 .

جلون بحلوان الوجوه كواكبا فيا من رأى فى الأرض سير الكواكب[1]

والناقص وهو ما اختلف فيه اللفظان من بعض النواحي[2] .

ومثاله في الغرض ذاته :

كتمت الهوى خوف الوشاة فلم يزل بى الدمع حتى بان ما كنت أكتم[3]

وإذا كان الطرف المكرر يتبوأ مكان المقطع من البيت لزوما وثبوتا، فإن الطرف الأول له حرية الحركة الأفقية في كامل البيت عدا مقطعه . وعلى ذلك فإن أشكال التصدير الرئيسة التي أمكن رصدها في المدونة الشعرية ثلاثة نوردها على هذا النحو:

1- ●———— ————●

ومثاله قول البارودي :

ظمـان علـى قـلبـى صيانة عهـده ومـا خير قلـب لا يفى بظمـان؟ [4]

2- ●———— ————●

ومن شواهده قول الشاعر:

ماذا على قرّة العينين لو صفحت وعاودت بوصال بعدما صفحت[5]

3- ———— ●————●

ومن نماذجه في الديوان:

لدن غدوة، حتى أتى الليل والتقى على غيهب من ساطع النقع غيهب[6]

فـكم ثـلّ عـرشا واستباح قـبيلة وفـرّق جـمـعـا وهـو لا يـتفـرق[7]

ولا يقتصر التصدير على هذه الأشكال الثلاثة، بل يأخذ اللفظ المكرر مواقع أخرى غير منتظمة في حشو البيت ، ونمثل لذلك بهذه الأبيات:

---

[1]- الديوان 1/ 59 .

[2]- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 88 .

[3]- البارودي: الديوان 545/3.

[4]- نفسه 4/ 101 .

[5]- نفسه 1 / 115 .

[6]- نفسه 1/ 41.

[7]- نفسه 2 / 348.

وقــلت لعفتـــى بعد امـتناع إليـک فـقـد عنـانـى ما عـنانـــى[1]

وما بى من فقـر لدنيا، وإنـما طلاب العلا مجد، وإن كان لى مجد[2]

وكفـى بعادية الحوادث منذرا لـلغافـليـن لـو اكـتـفـوا بعـوادى[3]

على أننى كاتمت صدرى حرقة من الوجد لا يقوى على حملها صدر[4]

إن اختلاف ألوان التصدير في ديوان البارودي أثرى الإيقاع العام لأشعاره، وراوح بين النغمات الداخلية داخل إطار البحور الشعرية الثابتة، مما كسر هذا الثبات وخفف من رتابتها، فهو إن جاز التعبير تنوع في توحد. ولكن هذا الإيقاع –على أهميته– ليس هدفا ذاتيا يسعى إليه الشاعر دون التفات إلى الدلالات الفنية والقيم الجمالية التي كان وراءها، بل إن هذه المرامي الفنية هي الأساس الأول الذي يتضح في شعره .

ويشكل التصدير في شعر سمة صوتية بارزة في كثير من أشعار البارودي بها يتجانس الإيقاع ، كما أنه وسيلة أخرى بها يفصح النص عن بعض سره ، ومنفذ تتسرب منه الدلالة . فقد يظهر الشاعر من خلاله عن شكواه وألمه ، كما في قوله :

أراک الحمـــى شوقـــى إليـــک شديـد وصبرى ونومى فى هـواک شريد[5]

مضـــى زمـــن لـــم يأتنى عنک قادم ببشرى، ولـــم يعطف على بريـــد

وحيـد من الخـلان فـى أرض غـربـة ألا كـلّ من يبغـــى الوفاء وحيـــد

إذا كانت الوحدة في أرض السلم تحزن الفؤاد وتذهب بالسرور، فما بالك بوحدة أرض المعركة ، فلا شك أن الأحزان فيها تتضاعف والقلوب معها تتقطع ، وعلى ذلك رأينا الشاعر في تصديره يكرر لفظ " وحيد " وهذا تعبير نفسي لا شعوري في المقام الأول يشي بألم النفس الداخلية التي يعصرها البعاد وافتقاد الرفيق المؤنس في مثل هذه الظروف الحالكة .

وقد يغدو التصدير وسيلة يلح من خلالها الشاعر على قيمة ما، فيكون التصدير حينئذ أشبه بالتأكيد . ومن شواهد هذا الإلحاح قول البارودي:

---

[1]- السابق 4 / 56.
[2]- نفسه 165/1.
[3]- نفسه198/1.
[4]- نفسه 42/2.
[5]- نفسه 172/1.

فاصبر على المكروه تظفر بما شئت فقد حاز المنى من صبر[1]

ويقابل البارودي بآلة التصدير بين جملة من المعاني ، منها المقابلة بين المعنوي والمادي ، وذلك مثل قوله :

يكافحنى شوقى إذا الليل جننى وأغدو على جمع العدا فأكافح[2]

لقد أبان التصدير في قوله : " يكافحني ، أكافح " عن حالة الصراع الداخلي الذي يعيشه البارودي ، فلم يعد ميدان الصراع واحدا ، فهما جبهتان فتحتا عليه ، صراع نفسي مع شوقه المتعاظم ، وصراع حسي في ميادين الوغى مع أعدائه . وأمد هذا الصراع طويل مستمر، ولذلك عبر عنه بصيغة المضارع الذي يفيد تجدد الفعل .

ومنه المقابلة بين الشيء وضده ، كما يفيد ذلك قول البارودي :

السرّ عبدک ما استطعت حفاظه فإذا أفضت به فإنک عبده[3]

إن هذه الضدية التي أتاحها التقابل بين الدالين " عبدك " وعبده " لتقر بتغير النتائج بتغير المقدمات ، وكأن البارودي يلمح إلى أن الشيء الواحد قد يكون صديقك وطوع يدك ساعة القوة والسيطرة ، وقد ينقلب عليك عدوا يقودك حال الضعف ووهن العزيمة، فعلى ذلك وجب التنبه وأخذ الحيطة، والتحكم في زمام الأمور حتى لا تنفلت .

ويوظف البارودي التصدير في ناحية المبالغة، وهي جهة سار فيها البارودي في خطابه الشعري، وخاصة في غرض الغزل، أو الفخر، أو في شعر الغربة، فكل هذه الأحوال لم تسلم من مبالغاته وفرط حساسيته. وهو في هذا المسلك ـ إن شطّ به المقال ـ له عذره على أيّة حال، فهو المكلوم المبعد عن الأصحاب والوطن ، وقبل ذلك هو صاحب النسب العريق والمجد التليد، فمن الطبيعي –إذن– أن يعظّم قوله لعظم أحواله.

ومن نماذج هذه المبلغة الشعرية قوله متغزلا :

فلا تحسبى شوقى فكاهة مازح فما هو إلا الجمر أو دونه الجمر[4]

لقد رسم البارودي بهذا التصدير لوحة فنية راقية في التعبير عن مكنون نفسه وما لازمها من شوق وحرقة إلى لقيا محبوبه ، فإذا كان الجمر وحده يكفي للدلالة على هذا

[1]- السابق 103/2.
[2]- نفسه 1/ 109 .
[3]- نفسه 1/ 250.
[4]- نفسه 2 / 133.

الشوق، فكيف والحال أن الجمر دون حرقة الشوق ، فلا شك أن هذا مبالغة منه في تصوير لظى شوقه ، ولكنها مبالغة مستساغة ما كان لها أن تكون لولا ذلك التكرار .

ويعكس التصدير أحيانا شخصية البارودي في اعتدادها بذاتها ، ولنا من شعره ما يدلل على هذا المسلك . ومن ذلك قوله مفتخرا :

إن سرت سار الناس لى تبعا وإذا وقفت لحاجة وقفوا [1].

لقد أبان اللفظ الأول عن شخصية فاعلة هي شخصية البارودي، لا شخصا آخر، وذلك بإسناد الفعل إلى نفسه أما " تكرار اللفظ بصيغة الجمع " وقفوا " فقد كشف عن حالة الاستجابة الملازمة للفعل الأول ، وبهذا التكرار تكونت صورة جسدت حالة ذات مضخمة هي ذات الشاعر، كما هي ، أو كما أراد منها صاحبها.

وينحو البارودي بالتصدير منحى يبين عن التحول وعدم ثبات الأشياء على حال واحد ، ومن ذلك تحول الرفاق ، كما يبرزه قوله :

لا الدار دار بعدما رحل الصبا عنى ولا تلك الرفاق رفاق[2]

حقق التكرار في شطري البيت توازنا إيقاعيا ساعد في رفد المعنى وتعزيزه . وأما التصدير في قوله "ولا تلك الرفاق رفاق"، فدل به ـ رغم التماثل اللفظي ـ على حالة الغيرية. فهو اختلاف في إطار الائتلاف إن صح هذا التعبير. وهذه الغيرية تعبير عن حالة التحول القسرية التي توجبها سيرورة الزمن الذي لا يتوقف .

وربما بدا –في بعض الاحيان– أن تصدير الشاعر لا يراد منه إلا البحث عن القافية وسد الفراغ لإقامة الوزن، كما يظهر ذلك من خلال قوله :

ورأى المشيب تلونت ألوانه فى عارضى من الأسى فتلونا [3]

فالجملة " تلون" تبدو مقحمة لأجل القافية لا غير، إذ لا تحمل أي قيمة إخبارية زائدة، بل هي من إطناب القول لا أكثر. وهذا اللون من التصدير يقل في شعر البارودي ، والأكثر كما رأينا ما حمل جملة من الدلالات التي تتصل بتجارب الشاعر الحياتية وخبرته الفنية في إبداع الخطاب الشعري ، فلم يكن بذلك لغوا من الحديث ، ولا تكرارا لأجل التكرار.

[1]- البارودي : الديوان 2 /281.
[2]- نفسه 2/ 293 .
[3]- نفسه 4/ 162.

5 / التوازي (le parallélisme) :

يمثل التوازي أحد قوانين الإيقاع[1]. وارتبط بحسب بعض الدارسين بتلك الطريقة التي كانت تنشد بها نصوص من العهد القديم عند اليهود .وذلك أن هذه النصوص كانت قائمة في بنائها الجملي على طريقة الازدواج أو التقابل بحيث تتساوى وتتوازى العناصر المؤلفة للجملة الشعرية في سطر واحد. وقد يتعدى ذلك إلى سطرين متتاليين يترابطان معنويا.فينشأ عن هذا كله تشابه في المباني، وتعادل في المعاني، وايقاع منتظم يضبط الإنشاد[2]، مما يساعد على استظهار تلك النصوص في طقوس اليهود المعتادة .

إن شيوع التوازي في التراث العبري كان لافتا لانتباه الباحثين في هذا التراث،فجيرارد مانلي هوبكنز(GERARD MANLEY HOPKINS: 1844ـ1889) يقرر في اطمئنان أن تقنية التوازي سمة فنية معروفة للشعر اليهودي [3] .ويعلي بنوع من المبالغة من شأن هذه الميزة الشكلية في فن القول الشعري ،فيقول :" وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي . "[4]

ولعل الاهتمام الأكبر بالتوازي كان من قبل رومان ياكوبسون(ROMAN JAKOBSON: 1896ـ1982). وبدأ ذلك حينما استرعى انتباهه التنظيم الداخلي في شعر المنشودات الشعبية ضمن التراث الشفوي الروسي، والتوازي على وجه الخصوص الذي ربط أبياتا متجاورة من الشعر من البداية إلى النهاية[5].

مفهوم التوازي:

انتقل مصطلح التوازي من ميدانه الأصلي، وهو ميدان الهندسة إلى حقل الأدب بعامة ومجال الشعر بخاصة. شأنه في ذلك شان كثير من مصطلحات النقد والأدب التي استعارها من ميادين العلوم المختلفة.وتحتفظ الدراسات باسم الراهب روبرت لوث (1753م) ROBERT LOWTH كأول من حلل الآيات التوراتية في ضوء التوازي[6].

---

[1]- ينظر: محمد الحسناوي، الفاصلة في القرآن،دار عمار،عمان،الأردن،ط2 ، 2000 ، ص 233 .

[2]-ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية،القاهرة، ط1 ، 1999 ،ص10.

[3]- المرجع نفسه ، ص 10.

[4]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 105.

[5]-المرجع نفسه ، ص 105 .

[6]- ينظر:محمد مفتاح : التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،بيروت ،ط1 ، 1996 ،ص97.

وقد اختلفت معاجم اللغة ومعاجم المصطلحات والمعاجم التاريخية للأدب في تعريفها للتوازي، فذهبت في ذلك مذاهب شتى، لكنها مع هذا الاختلاف، فإنها تكاد تتفق على أنه التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية[1].

وهذا يستلزم بالضرورة التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة . كما يفترض أن يشمل التوازي بين البنى السطحية في النص الشعري العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية ،وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء[2].

و من تعريف محمد مفتاح السابق يمكن استخلاص الخصائص الآتية[3]:

1ـ التشابه : يمكن أن يتشابه طرفان أو عبارتان في بيت واحد واحد أو عدة أبيات.

2ـ التكرار: ويتحقق ذلك بتردد عناصر لغوية متحدة اتحادا كاملا خلال فوارق زمنية معينة.

3ـ يشترط التوازي الاشتراك بين الأطراف المختلفة في الجانب الصوتي،أو التركيبي،أو الدلالي، أو فيهم جميعا .

4ـ يشترط تحقق الأهمية والتساوي بين الطرفين المتوازيين، فلا يؤثر عنصر على آخر.

ولآلية التوازي أهمية لا تنكر في الكشف عن جماليات النص الشعري،إذ بفضلها يمكن "أن يصير منهاجية وصفية وتحليلية للخطاب الشعري "[4].وتوافر التوازي في النص إلى جانب عناصر إيقاعية ودلالية أخرى يسهم بشكل رئيس في التشكيل اللغوي للنص الشعري.فهو من أهم العناصر البانية للشعر،إن لم يكن أهمها.وهذا ما أكد عليه هوبكنز في قوله:" قد يجوز القول بأن الشكل الصناعي للشعر كله يرجع إلى مبدأ الموازاة "[5]. وذلك أن تكرار الوحدات الإيقاعية ممثلة في التفعيلات والأشطر والقوافي يشكل الأساس الذي ينهض عليه التوازي القائم في أصله على مبدأ التكرار البنيوي في النص الشعري.

---

[1]- المرجع السابق،.ص 97 .

[2]- نفسه ، ص 97.

[3]- ينظر: عبد الرحمان تبرماسين ، التوازنات الصوتية، مجلة المخبر،جامعة محمد خيضر،بسكرة، العدد الأول،2004 ،ص110.

[4]- محمد مفتاح : التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،بيروت، ط1 ، 1994 ،ص 157.

[5]- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري" البنية الصوتية في الشعر" ،الدار العالمية للكتاب،الدار البيضاء،ط1، 1990 ،ص29.

إن هذا الأساس هو الذي جعل ياكوبسون يقرر ويؤكد على لسان بعض النقاد أهمية التوازي " وقد لا نخطئ القول حين نقول: إن بنية الشعر هي بنية التوازي"[1].ولهذه الأهمية صار للتوازي في الشعر مكانا عليا في دراسات الناقدين، ولم يقتصر الإبداع فيه على أدب دون آخر،بل صار" خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها، شفوية كانت أو مكتوبة. إنه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد"[2].

و يعمل التوازي على تنظيم عناصر اللغة في سياقها الشعري. فينظم اللغة في مختلف مستوياتها الصرفيه والتركيبية والدلالية، محققا بذلك مزاوجة بين الإيقاع المنتظم والدلالة المصاحبة. ويتأسس على هدي هذه المزاوجة خطاب شعري فاعل يتجاوز المستوى الإخباري إلى المستوى الجمالي التأثيري.

ويوضح لنا يوري لوتمان طبيعة هذا التوازي وعلاقة طرفيه البنيوية بعضها ببعض، فيقول: "يمكن أن نحدد الخصائص الملحوظة في التوازي بهذه الطريقة: التوازي مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر –بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق. ومن ثمّ فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول. ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما"[3].

إن هذه العلاقة القائمة على التشابه والتكرار بين المتوازيات قد لاحظها نقادنا القدامى وتناولوها بالدرس والتحليل، وإن لم يشيروا إلى مصطلح التوازي صراحة، وذلك ضمن مباحث البديع.فذكروا مصطلحات قريبة منه تعبر عن حقيقته،وإن بصيغ أخرى لا تخرج في عمومها عن إطار المقابلة بين الألفاظ، كالجناس،أو التعطف، أو السجع، أو التصريع وغير ذلك،أو المقابلة بين التراكيب، كالمقابلة، أو المزاوجة، أو التقسيم، أو العكس والتبديل ونحو ذلك[4] .

ويدل صنيعهم هذا على إحساسهم ووعيهم بإيقاعية التوازي بوصفه أحد أشكال الموازنات الصوتية التي تتحكم في إيقاع النص ،وبوصفه أيضا أحد منظمات الدلالة موافقة

[1]- قضايا الشعرية ، ص 105، 106.
[2]- محمد مفتاح : التلقي والتأويل، ص 149.
[3]- تحليل النص الشعري ، ص 129.
[4]- ينظر:جميل عبد المجيد ،البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،دط ،1998،ص 130 .

وضدا. وهذا كله يدخل ضمن ما عرف عندهم بمحسنات الكلام، وهي التي دأبوا على تلمسها وتتبعها في مدونة الأدب عامة وفي الشعر خاصة.

على أن عملهم هذا تركز على الجانب الإيقاعي منه أكثر من الجانب الدلالي يشهد على ذلك اهتمامهم بالتناسب بين المتواليات اللفظية ،أو لنقل التناسب بين المقادير الزمنية طلبا لإيقاعية المباني. وكلما كان التناسب تاما كان الإيقاع كاملا.

وإذا أشاروا إلى المعنى فإنما هي إشارة على استحياء، إذ عادة ما يكون هذا المعنى الذي وقفوا عليه معنى جزئيا، لا يكاد يتجاوز البيت الشعري، فلم يلتفتوا إلى أن بنية التوازي بنية ربط تسهم في التماسك النص للعمل الشعري تصل الجزء بالكل.ولم يربطوا هذه البنية بالبنية النفسية والشعورية لمبدع النص ، فيتجاوزوا بذلك المبنى لصالح المعنى.

وفي الشعر الحديث تتجلى أشكال كثيرة للتوازي، وخاصة التوازي النحوي الذي يبرز بوصفه ظاهرة أسلوبية تتطلب الوقوف عندها لتحليلها وتفسيرها بغية الوصول إلى نتائج نقدية ترفد هذه الظاهرة، وتقدم إجابات عن سر ذيوعها . وهذا العمل ليس بالشيء الهين ،بل الأمر فيه يحتاج إلى جهد كبير، وصبر مضاعف في تتبع النصوص.

غير أن هذه الصعوبة لم تثننا عن متابعة التوازززي عند أحد أبرز الشعراء في العصر الحديث، ألا وهو محمود سامي البارودي الذي تتعددت أشكال التوازي عنده بين شطري وأحادي ومزدوج ومقطعي. ونتج عن تعدد هذه الأشكال في مدونته الشعرية اختلاف الإيقاع بين نوع وآخر، فأثريت الموسيقى الداخلية لنصوصه و تلاحمت مع موسيقى الإطار الخارجي ،فتضاعف بذلك الإيقاع وتقوت الألحان. ولما تتبعنا البنيات المختلفة للتوازي الواردة في الديوان ،وجدناها تقع في مستويين متقاطعين أفقي وعمودي.

التقطيع العمودي:

يخضع البناء النصي في هذا النوع من التقطيع إلى تكرار بنيوي لعناصر الصدر أو العجز أو البيت تكرارا عموديا متتاليا. فتتردد بذلك بنية إيقاعية متشابهة تعزز من ترابط النص، صوتا ودلالة.

ومما تكررت فيه الصدور:

فيا نسمات الفجـر مالـک كلما تنسمت أضرمت الهوى فى فؤاديا؟[1]

ويا سجعات الأيک رفـقا بمهجة .....[*]

ويا لمحات البـــرق بالله خبّـرى أخـلاّى بالمـقـيـاس عنـى سلاميا

ويا عـذبات البان ! إن كنت إنما تمـيـل معـى شـوقا فـلقـيت داويا

ويلاحظ أن البارودي أقام هذا التقطيع على تكرار المركب الندائي في كل مرة، محاكاة لإيقاع النفس المتكرر بذلك الاستجداء الرقيق لما يحيط به، إظهارا لشكواه وترجمة لشوقه.

وقد يوازي بين الأفعال، وهو نوع من التوازي الصرفي، كما يظهر في قوله:

فتـب إلى الله قبـــل مندمـة تكثر فيها الهموم والكـربُ [2]

واعتد على الخير، فالموفق من هـذّبـه الاعـتياد والـدربُ

وجُد بما قد حوت يداک، فـما ينفـع ثـمّ اللجين والغـربُ

ويتكرر المركب الاستفهامي عموديا بما يخدم دلالة النص كقول البارودي:

أين الألى شقّوا البحـو ر، وشيّدوا ذات العماد؟[3]

بل أين أصحاب الوفـو د ؟ وأين أرباب الجلاد؟

بل أيـن صنـاع القـريـ ض الجزل والكلم الفراد؟

ومن توازي أشباه الجمل:

فمن حامل رمحا، ومن قابض عصا ومن فزع يتلو الكتاب بإهلال[4]

ومن صبية ريعت لذاک، ونسـوة قوائم دون الباب يهتفن بالوالى

توازت أشباه الجمل في إيقاعات متناغمة مع المشاهد التفصيلية التي رصدها الشاعر لجيرانه في الحيّ الذي حل به. فازدوج الإيقاع والدلالة في تصوير بديع .

وقد تتوالى الأعجاز في بنية متوازية ، كما في قول البارودي:

---

[1]- البارودي : الديوان 4 / 224، 225.

[*] هكذا ورد البيت في الديوان من غير عجز.

[2]- نفسه، 1 / 88.

[3]- نفسه، 1 / 254 ، 255.

[4]- نفسه، 3 / 253.

ولعت بمنطقـها النفـوس غـرابة والنفس مولـعة بكـل غريب[1]

أرسلتها مثلا بمدحک فى الورى والسهم منسوب لكل مصيب

إن توازي العجزين صاحبه توازي الحكمتين المقررتين بالجملة الاسمية، فانسجم الإيقاع مع الدلالة وأسهما معا في خدمة الغرض من النص، وهو المدح فتحقق القصد وبان المراد. ومن هذا التوازي أيضا:

أغويتنى، فتبعت شيطان الهوى إن النساء حبائل الشيطان[2]

ما كنت أعلم قبل بادرة النـوى أن الأسود فرائس الغزلان

أما التوازي العمودي التام بين أبيات القصيدة، فلا نكاد نظفر في ديوان البارودي إلا على أمثلة قليلة منه ، كقول الشاعر:

فإذا أصبن أخا الشباب سلبنه ورمين مهجته بطـرف أصيـد[3]

وإذا لمحن أخا المشيب قلينه وسترن ضاحية المحاسن باليد

أو قوله:

ويصحبنى فى كل روع ثلاثة حسام وطرف أعوجى ولهذم[4]

وينصرنى فى كل جمع ثلاثة لسان وبرهـان ورأى محـكم

ونفس الشاعر في هذا النوع من التوازي لا يتجاوز في العادة البيتين ، مكتفيا منه بهذا الإيقاع المزدوج صدرا وعجزا. فيتقابل الصدران ويتقابل العجزان في بنية نغمية واحدة تتساوق معها الدلالة المتقابلة فيتحقق بذلك التآلف والترابط اللازمين.

وثمة نمط من التوازي العمودي يقع بين أبنية مفردة متحدة الوزن يتحقق بفضله نوع من الموازنة*، ويعمل على تكثيف الإيقاع. فهذا التوازي لونٌ من التناسب والتوازي الصرفي يقع عادة بين الصيغ المختلفة للكلام، ومن الشواهد عليه من كلام البارودي:

---

[1]- السابق، 1 / 49.

[2]- نفسه 4 / 138.

[3]- نفسه 1 / 151.

[4]- نفسه 3 / 551.

* الموازنة في اصطلاح العروضيين هي تساوي الكلمتين الأخيرتين من القرينتين أو المصراعين في الوزن دون القافية :عبده عبد العزيز قلقيلة ، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي،القاهرة، ط3 ، 1992 ، 3/ 551 .

لولا التفاوت بين الخلق ما ظهرت مزية الفرق بين الحلى والعطل[1]

فانهض إلى صهوات المجد معتليا فالبـاز لـم يأو إلا عالـى القلـل

ودع مـن الأمـــر أدنـاه لأبـعـده فى لجة البحر ما يغنى عن الوشل

أو قوله:

الطاعمـون الطاعنـو ن القائلون بكل نادى[2]

الكاشفون الضر، والـ عافون عن ذنب العباد

تتردد في مثل أمثلة هذا التوازي الصرفي بنية واحدة مثنى وثلاث وأكثر، إما في مكان قار من البيت، أو تغيّر موقعها مشكلة بذلك نوعا من التطريز والوشي الذي تتوزع فيه النغمة في مواطن مختلفة تبعد النص عن الرتابة، وتحقق نوعا من الوحدة الدلالية ـ كما مرّ بنا في الأمثلة (المصدرية، أو الفاعلية أو الجمعية) ـ التي تعمل على تماسك أطراف النص.

التوازي الأفقي:

وهو تواز يتحقق على مستوى الشطر أو البيت ، ويمكن حينئذ أن نسميه توازيا شطريا أو توازيا أحاديا.

1-التوازي الشطري:

والمقصود به توازي الشطر أو تعادله مع نفسه[3]، فيتحقق بهذا التوازي و التعادل تناسب في الإيقاع بين أجزاء الشطر. وفي شعر البارودي نماذج عديدة لهذا الشكل الإيقاعي؛ منها:

فالصبـح /والظهـر/ والعشايا والـوهـن من لـيلـها سـواء[4]

و قوله:

شوق/ ونأى/ وتبريح/ ومعتبة يا للحمية من غدرى وإهمالى[5]

وقد ينقسم الشطر قسمين متساويين ومتوازيين إيقاعا ودلالة؛ نحو قول الشاعر:

إذا أنا لـم أعـط المكارم حـقها فلا عزّنى خال/ ولا ضمنى أب[6]

---

[1]- البارودي : الديوان،3 / 9 ، 10.

[2]- نفسه 1 / 255 .

[3]- ينظر: محمد مفتاح : التشابه والاختلاف ، ص 103.

[4]- البارودي: الديوان 1 / 24 .

[5]- نفسه 3 / 110.

[6]- نفسه 1 / 39.

وقوله أيضا :

حمراء سلسلها الإبريق فى قدح كشعلة لفحت/ فى ثلجة نصحت[1]

وهذا النوع من التوازي يناسب مقام المقابلة بين المتوافقين أو المتضادين أو تعداد الأوصاف ونحو ذلك.

التوازي الأحادي:

ويعتمد أساسا على التوازي بين شطري البيت، أي بين صدر البيت وعجزه، لتحقيق التعادل والتوازن الإيقاعي المطلوب[2]

ويصحب عادة هذا التوازي تقابل دلالي يزيد من تأثير المرسلة اللغوية ويسند شعرية النظم فيها. وقد أكثر البارودي من هذا التوازي بحيث لا تكاد تخلو منه قصيدة، ولا يكاد يغادر غرضا شعريا. ولعل كثرة هذا التقابل الشطري تكشف لنا عن بنية ازدواجية عميقة في نفس الشاعر، أو لنقل إنه الصراع الذي عاشه البارودي مع ثنائيات الحياة: التحرر والقيد، الحياة والموت، الألم والأمل، الحب والبغض، ومثل ذلك من التقابلات. ويوظف البارودي التوازي الأحادي ضمن سياقات متباينة من اهمها:

-الوصف:

ويشمل ما يحيط بالشاعر من مظاهر الطبيعة، أو ما يداخل نفسه. فمما ورد في وصفه للطبيعة قوله :

فنباتها عما يعيب منزّه وهواؤها مما يشين مبرأ[3]

ومما كان وصفا لحاله:

فضلوعى من قدحة الزند أورى ودموعى من صفحة الغيم أندى[4]

الإخبار:

فكم أمير بحسن الحظ مبتهج وكم وزير بكأس البشر مخمور[5]

---

[1]- السابق 1 / 120.

[2]- ينظر: محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف ص 103.

[3]- البارودي : الديوان1 / 25.

[4]- نفسه 1 / 233.

[5]- نفسه 2 / 35.

فكم من صريع فى حبائل مقلة وكم من أسير فى قيود ذوائب[1]

-المدح:

فإذا تنمّر فهو زيد فى الوغى وإذا تكلم فهو قيس فى الندى[2]

فإذا نسبت فتنت كل مقنع وإذا نأمـت ذعـرت كل ملثّـم[3]

-الفخر:

فمن يباريک فى فضل ومكرمة ؟ ومن يدانيک فى حزم وتدبير؟ [4]

أحييت أنفاس القريض بمنطقـى وصرعت فرسان العجاج بلهذمى[5]

-الحكمة:

فرُبّ ذى ثروة بالجهل محتقر وربّ ذى خلّة بالعلم محترم[6]

فرُبّ ميت له من فضله نسم وربّ حىّ له من جهله كفن[7]

-النفي:

وما كل من ساس الأعنّة فارسا ولا كـلّ من ناش الأسنّة قسورا[8]

فما سريت قناع الحلم عن سفه ولا مسحت جبين العزّ من خجل[9]

التقطيع الرباعي:

يقتضي إيقاع المعنى الذي يتولد في الذات المبدعة إيقاعا نغميا موازيا له يتقطع فيه الإيقاع ويتعدد بتعدد المعاني. وفي شعر البارودي نماذج مختلفة من هذا اللون من التقطيع أو حسن التقسيم كما يسميه بلاغيونا القدامى.

ويبرز من بين هذه الأنواع التقطيع الرباعي الذي يعتمد على قسمة البيت الشعري أربعة أقسام متساوية، أو يعادل أولها ثالثها، وثانيها رابعها في تناغم موسيقي يلفت الانتباه إليه

[1]- السابق 1 / 60.
[2]- نفسه 1 / 132.
[3]- نفسه 3 / 496.
[4]- نفسه 2 / 38.
[5]- نفسه 3 / 487.
[6]- نفسه 3 / 271.
[7]- نفسه 4 / 36.
[8]- نفسه 2 / 141.
[9]- نفسه، 3 /14.

بجرسه، فضلا عن معاني هذه الأقسام متجاورة ومتقابلة. ومن أمثلة التقطيع الذي تساوت جميع أقسامه نذكر قول البارودي:

فـلا اصطـحـار/ ولا اكـتنـان ولا ابـــتـراد/ ولا اصـــطـــلاء[1]

ذمامک مخفور/ وعهدک ضائع ورأيک مأفون/ وعقلک مختل[2]

فالخير منقبض/ والشر منبسـط والجهل منتشر/ والعلم مندفن[3]

ملاعب آرام/ ومجرى جداول وملتف أفنان/ تقى الحرّ والبردا[4]

وثمّة قسم ثان –كنا أشرنا إليه آنفا– يعتمد فيه الشاعر بوعي منه وبغير وعي على المعادلة بين قسمين منه، فالأول يوازي الثالث ، والثاني يوازي الرابع في تراوح نغمي عجيب ينساب إلى الأذن في يسر وسهولة، ولا يعسر ترجيعه وترديده. ومن أمثلته:

أجاهر بالعداء/ ولا أبالى وأنطق بالصواب/ ولا أحابى[5]

وقوله أيضا:

وخلّ الناس عنک، فليس فيهم سليم القلب عند الامتحان[6]

تـمـاثـيـل تـدور/ بلا عقـول وألفـاظ تمـر/ بلا معانى

وقد بدا لنا أن الرباعي الذي تساوت جميع أقسامه أكثر استعمالا من القسم الآخر. وأن الشاعر يوظف النوعين في معاني الوصف والتفصيل، وهذا يتناسب مع جلّ شعره القائم على تعداد الوصف واستقصاء التفاصيل في مقامات المدح والفخر والغزل بشكل خاص.

التقسيم الثلاثي:

ويقل هذا التقسيم عند البارودي ومن أمثلة هذا القليل:

لا أنيس يسمع الشكوى/ ولا خبر يأتى/ ولا طيف يمر[7]

وقوله أيضا :

---

[1]- الديوان 1 / 23.
[2]- نفسه 3 / 247.
[3]- نفسه 4 / 40.
[4]- نفسه 1 / 221 .
[5]- نفسه ،1 / 81.
[6]- نفسه،4 / 64.
[7]- نفسه،2 / 102 .

فاللحظ عضب صارم/ والهدب نبـ ـل صائب/ والقدّ رمح أسمر[1]

ويبدو أن التقسيم الثلاثي يناسب مقام التفصيل الذي كثيرا ما يجنح إليه الشاعر غير أن إيقاعه لم يكن من النوع المحبب إليه.

التقسيم السداسي:

ويندر هذا اللون الإيقاعي في ديوان البارودي. ومن نماذجه الطريفة قوله مفتخرا بفنه الشعري:

فلا سناد/ ولا حشو/ ولا قلق ولا سقوط/ ولا سهو/ ولا علل[2]

وقد يلجأ البارودي إلى تقسيمات أخرى تفوق السداسي، كالثماني أو التساعي وغير ذلك استقصاء للصفات، أو تعديدا للأفعال على نحو باهت في المعنى وضعف في التخييل. وهذا حال الشعر ،كما يأسرك بجماله قد يصليك بغثه.ونكتفي للتمثيل على هذه الأنواع بقوله:

أهوج/ أحمق/ شتيم/ لئيم أغتم/ أبله/ زنيم/ عتل[3]

فانهض/ وسر/ وانظر/ ومل/ وابتهج وامرح/ وطب/ واشرب/ لتروى الصدى[4]

لقد مثلت أشعار البارودي قانون التوازي خير تمثيل، حتى إنه ليمكن القول بأن شعره هو شعر التوازي بامتياز. والشاعر لم يقف على شكل واحد من أشكال التوازي يعالج به شعره، بل نوع في ذلك بما يناسب الحال والمقام، وإن كان التوازي التركيبي أو النحوي يبدو أكثر الأشكال أثيرا لديه .

وأيا ما كان اختيار البارودي لبنى التوازي، فإن في هذا الاختيار تعبيرا عن مسالك نفسه المتوافقة، كالشوق والحنين، أوالحب والعشق ، أو الحزن والألم، ونحو ذلك مما اتصل بنفسه في وقت من الأوقات . كما أنه من ناحية أخرى تعبير عن حالات الضدية التي واجهها في حياته، وخاصة في غربته متجلية في ثنائيات الحياة المختلفة، كاليأس والأمل، والقوة والضعف، والتحرر والرق ، والموت والحياة، وغير ذلك .

---

[1]- السابق ،2 /68.
[2]- نفسه ،3 / 173.
[3]- نفسه 3 / 236.
[4]- نفسه 1 / 229.

يمكن القول إذن أن هذه المسالك الإيقاعية في أشكالها التعبيرية السالفة عكست جوانب مختلفة من حياة البارودي المتسمة بالصراع والمغالبة التي عاشها وعايشها معظم فترات حياته ، وعلى ذلك يمكننا أن نخلص إلى نتيجة مؤداها أن التوازي في شعر البارودي هو ترجمة أمينة لحياته في جوانبها المتباينة وتفصيلاتها البسيطة والمعقدة .

6 / الترصيع :

I / قواف داخلية بتقطيع غير متوازن :

إن النظر في البنية الإيقاعية الداخلية لشعر البارودي أسلم الباحث إلى رصد قواف داخلية تختلف في أكثر الأحيان عن القافية العامة،وقد تتفق في القليل منه . وقد أراد منها الشاعر تعزيز الإيقاع العام لقوافيه الشعرية بحيث يبدو الأمر وكأنه إيقاع يترنم في إيقاع.

وهذه القوافي ذات أشكال مختلفة في النسق الشعري ، وهي من نوع القافية الداخلية المتوازنة التي لم تخضع في تشكيلها إلى التقطيع العروضي المعروف ، فلم تتفق بالتالي السكتة العروضية مع السكتة الدلالية ، وإجمالا يمكن رصد أهم أشكالها على هذا النحو:

1- المزدوج:

ومن ذلك قول البارودي :

صنـاع اللسان/ خلـوب البـيا ن/ يخـلـق من ضحـكه أدمعـا[1]

فـكم قصور خلت/ وكـم أمـم بادت/ فـغصّت بجمعها الـترب[2]

نبـراس داجيـة/ وعقلـة شـارد وخطيب أندية/ وفـارس مجمع[3]

تسير بنا الأيام / والموت موعد وتدفعنا الأرحام/ والأرض تبلـع[4]

حلبت شطريه/ من يسر ومعسرة وذقت طعميه/ من خصب وإمحال[5]

فتـرابـه نـفس العبـيـر/ ونـبتـه سرق الحريـر/ وماؤه فلق الضحى[6]

---

[1]- الديوان 226/2.
[2]- نفسه 1 / 86.
[3]- نفسه 2 / 246 .
[4]- نفسه 2 / 234.
[5]- نفسه 3 / 100.
[6]- نفسه 1 / 36.

2- في التقطيع الثلاثي:

دقت/ وجلّت/ ولانت/ وهى قاسية كذاك حـدّ المواضى ليّن خشـن [1]

بالماجد المنسوب/، بل بالأروع الـ مشبوب/ بل بالأبلـج المعصـوب/[2]

دهر يغر/ وآمال تسر/ وأعـــــ مار تـمـــر/ وأيـام لهـا خـــدع[3]

هيفاء إن نطقت غنت/ وإن خطرت رنت/ وإن فوقت ألحاظها جرحت/[4]

أطلقـت كـل مقيد/ وحللـت كـ ـلّ مـعقـد/ وجمعـت كـل مبـدد/[5]

جفّ الندا/ وانقضى عمر الجدا/ وسرى حكم الردى/ بين أرواح وأجساد[6]

باسم الزهر/عاطر النشر/ هامى الـــ قطر/ وانى الصبا علـيل المـهاة[7]

يلاحظ على هذه القوافي عدة أمور:

ـ يشيع في شعر البارودي التقطيعين المزدوج والثلاثي في القوافي الداخلية ذات التقطيع غير المتوازن أكثر من الأشكال الأخرى .

–ارتبطت القوافي الداخلية التي مثلنا لها بمقام التفصيل واستقصاء الأجزاء وخاصة ما تعلق منها بصفات الحبيبة أو الممدوح.

–يبدو أن بحري البسيط والكامل هما الأكثر توظيفا من غيرهما في هذه المقامات، وأن تفعيلات الكامل تتلاءم مع التقطيع الثلاثي بدرجة كبيرة. –يأتي استعمال بحور أخرى في درجة تالية لبحري البسيط والكامل في ذات المقام؛ أي التفصيل وتعديد الصفات، وبحرا المتقاب والطويل هما الأكثر شيوعا في هذا الخصوص.

[1]- السابق 30/4.
[2]- نفسه 45/1.
[3] نفسه 255/2.
[4]- نفسه 119/1.
[5]- نفسه 136/1.
[6]- نفسه 204/1.
[7]- نفسه 89/1.

II- قواف داخلية بتقطيع متوازن :

راعينا في هذا القسم اتفاق القوافي الداخلية مع التقطيع العروضي للبيت، حيث تتطبق الأجزاء المرصعة مع تفعيلات بحرها الذي احتضنها انطباقا تاما، فتلتقي السكتة الدلالية بالسكتة العروضية، وأكثر البارودي من هذا النوع من القوافي في شعره، ولا يجد الحس السليم أدنى صعوبة في تمييزها. ومن أمثلة هذه القوافي:

فالأرض فى فرح/ والدهر فى مرح والناس ما بين تهليل وتكبير[1]

لهم عمد مرفوعة، ومعاقل وألوية حمر/ وأفنية خضر[2]

وما هذه الأيام إلا منازل يحل بها سفر/ ويتركها سفر[3]

زرق حوافره/ سود نواظره خضر جحافله/ فى خلقه ميل[4]

فخيرک مأمول/ وفضلک واسع وظلک ممدود/ وعدلک شامل[5]

ملاعب آرام/ ومأوى حمائم ومسقط أنداء/ ومسرى نسائم[6]

فالصبر منخذل/ والدمع منهمل والعقل مختبل/ والقلب مشتغل[7]

فيا عجبا للقوم يبغون خطتى وما شأوهم شأوى/ ولا عدوهم عدوى[8]

فلا السيف مفلول/ ولا الرأى عازب ولا الزند مغلول/ ولا الساق ظالع[9]

كالغيث إن وهبوا/ والليث إن وثبوا والماء إن عدلوا/ والنار إن قسطوا[10]

---

[1]- البارودي: الديوان 36/2.
[2]- نفسه 44/2.
[3]- نفسه 46/2.
[4]- نفسه 159/3.
[5]- نفسه 120/3.
[6]- نفسه 341/3.
[7]- نفسه 153/3.
[8]- نفسه 212/4.
[9]- نفسه 209/2 .
[10]- نفسه 194/2.

كالبدر إن سفرت/ والظبى إن نظرت والغصن إن خطرت/ والزهر إن نفحت[1]

سبوق إذا جارى/ لحـوق إذا هوى غـلـوب إذا بادى/ قـتـول إذا أهـوى[2]

كالبرق فى عجل/ والرعد فى زجل والغيـث فـى هلـل/ والسيل فى همـل[3]

يستدعي الانتباه في ملاحظة هذه الأشكال المختلفة للترصيع عدة أمور منها :

-تعدد ألوان الترصيع في ديوان البارودي، فمنه المكرر ومنه ما كان تسميطا ومنه ما كان مستوعبا لأقسام البيت كله. ولا يخفى ما في هذا التنويع من تعديد لأشكال الإيقاع الداخلي مما يبعد نصوص البارودي -وإن كانت موحدة القافية- عن الرتابة.

-إن أكثر أشكال الترصيع التي توافقت مع التقطيع المتوازن انتظمها في المقام الأول بحرا الطويل والبسيط بتفعيلاتهما المعروفة: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، و مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن.

ويبدو أن هذين البحرين هما الأنسب لهذا التناسب والتوازي الإيقاعي والدلالي بين مواد الشعر البارودي. والطويل ألصق بالمقابلة بين المعاني والبسيط أنسب لمقام التشبيه.

-لا يكاد يخرج التصريع المتوازن عن إطار الوصف بتعداد الأوصاف أو تفصيل الأحوال أو المقابلة الدلالية بين طرفين. وكل ذلك متعلق بالممدوح أو القوم أو الحال.

وبعد ، فقد استغل البارودي الطاقة الصوتية والإيقاعية التي تتيحها اللغة استغلالا حسنا في مجمل شعره ، وذلك في التأكيد على معانيه، من شوق وغرام وفخر ومدح ، وغير ذلك مما تأتى له في شعره تلبية لحاجاته النفسية، واتباعا لحس مرهف في تلقيه لترانيم وألحان السابقين، فكان بحق -في هذا المقام- وفيا لأسلافه دون أن يلغي ذلك روحه وشخصيته.

[1]- السابق 116/1.

[2]- نفسه 191/4.

[3]- نفسه 32/3.

الفصل الثاني

" البنية التركيبية "

- بناء الجملة
- الانزياحات التركيبية
- بنية الأساليب

أولا / بناء الجملة :

حظيت الجملة العربية باهتمام كبير من قبل النحويين والبلاغيين قديما وحديثا، وأولوها عناية بالغة في درسهم بالتحليل والتركيب، وذلك لما تمثله من وحدة أساسية في الجانب التواصلي للغة، وكانوا يهدفون من وراء هذا التحليل إلى الوقوف على أسرار النظام اللغوي والتركيب الذي تسير عليه العربية.

وكان من اللازم أن يسفر هذا الدرس عن نتائج خصبة تبعا لهذه الجهود العظيمة التي بذلوها، وظهر ذلك في كل الجوانب المتعلقة بالجملة من بيان لمفهومها وذكر لأنواعها وأقسامها وتحديد لعناصرها الأساسية وغير الأساسية، وسوى ذلك من القضايا الشكلية والدلالية التي تخصها. و قد أفادت هذه الجهود في زمنها، ومازال المحدثون يعودون إليها أخذا ودراسة ، وفي أحيان أخر نقدا.

ولن نسعى في هذا البحث إلى تتبع جهود القدماء في قضايا الجملة، فلهذا الأمر سياقه الخاص. ويمكن للدارس أن يعود إلى مصادر النحو الكبرى في عصوره المختلفة ليقف على هذه الجهود ، لكن حسبنا أن نشير في خلاصة إلى أهم الاتجاهات القديمة التي عالجت الجملة بزاوية نظر يختلف فيها فريق عن آخر. وفي الإجمال فإن هذه الاتجاهات كما رآها بعض الدارسين لا تكاد تخرج عن ثلاثة :[1]

الأول: ويأتي على رأسه سيبويه الذي لم يستخدم مصطلح جملة، ويبدو أن عنايته كانت متجهة إلى التمثيل، ووصف التركيب دون الإشارة إلى التسمية في غالب الأحيان. ومن الأمثلة التي وصف بها التركيب دون أيّ إشارة إلى "الجملة" قوله: "كل رجل يأتيك فاضرب، نصب، لأن يأتيك هنا صفة فكأنك قلت: كل رجل صالح اضرب. فإن قلت: أيهم جاءك فاضرب، رفعته لأنه جعل جاءك في موضع الخبر"[2] . وهو هنا يشير إلى إعراب الجمل الواقعة صفة أو خبرا، ولكن من دون ذكر مصطلح الجملة لعدم استقرار المصطلحات بعد.

[1]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2003 ، ص 30 ، 31.
[2]- سيبويه ، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3 ، 1988 ، 1/ 136.

الثاني: استخدام مصطلح الجملة والكلام معا مترادفين للدلالة على شيء واحد، وهو اللفظ المفيد إفادة يحسن السكوت عليها. ومن أبرز من يمثل هذا الاتجاه الزمخشري وابن جني. وكان ابن جني قد نسب هذه التسوية إلى سيبويه ولكن عن طريق الاستنتاج.

الثالث: استخدم مصطلح الكلام –في الغالب– بوصفه أخص من الجملة، لأن الجملة عند من يرى ذلك هي ما تضمنت الإسناد الأصل (الفاعل+الفاعل) أو (المبتدأ+الخبر) سواء أكان هذا الإسناد مقصودا لذاته أم لا. أما الكلام فهو ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته. ومعنى هذا أن الكلام أخص من الجملة، وأبرز من يمثل هذا الرأي الرضي الأستراباذي وابن هشام.

ودرس المحدثون الجملة* ورأى بعضهم أن دراسة القدماء لها لم يكن كافيا للكشف عن أسرارها وفهم طبيعة التركيب فيها، ويعود ذلك في تقديرهم إلى تمسك النحاة بالإعراب بمعناه الضيّق، وهو تتبع أواخر الكلم الذي به "ضيعوا كثيرا من أحكام نظم الكلام وأسرار تأليف العبارة".[1] وذهب مهدي المخزومي إلى أنهم لم يولوها العناية اللازمة بتخصيص الحديث عنها، فهم لم يتحدثوا عنها إلا حديثا مفرّقا في أبواب متفرقة من كتبهم. وكان هذا الحديث يأتي عرضا حين يتكلمون عن جملة الخبر، أو جملة النعت ، أو الحال ونحو ذلك[2] .

وكان المنطلق في دراستهم للجملة اعتبارها "الخلية الحية لجسم اللغة عندما تبرز إلى حيز الوجود، وبذلك يكون الكلام هو النشاط الواقعي، إذ إن اللغة نظام ،والكلام أداء نشاطي طبقا لصورة صوتية ذهنية، والكلام هو التطبيق الصوتي، والمجهود العضوي الحركي الذي

* أفادت جلّ هذه الدراسات من معطيات الدرس اللغوي الحديث ولاتزال، وذلك نتيجة اتصال عدد من الباحثين بهذا الدرس اتصالا مباشرا أو عن طريق الترجمة. وليس في الوسع أن نذكر كل هذه الدراسات، ولكن حسبي أن أشير إلى بعض الدراسات المهمة للجملة، فأذكر منها: إحياء النحو لإبراهيم مصطفى، التطور النحوي لبرجشتراسر، من أسرار اللغة لإبراهيم أنيس، دراسات نقدية لعبد الرحمن أيوب، النحو العربي نقد وتوجيه لمهدي المخزومي، اللغة العربية معناها ومبناها لتمام حسان، الجملة الفعلية والجملة الاسمية لعلي أبو المكارم، بناء الجملة العربية لمحمد حماسة عبد اللطيف، الجملة العربية لمحمد إبراهيم عبادة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية لمحمود أحمد نحلة، الجملة العربية تآليفها وأقسامها لفاضل صالح السامرائي، ونظرات في التراث اللغوي لعبد القادر مهيري، فضلا عن كثير من المقالات العديدة التي تناولت الجملة ، والتي لا يتسع المقام لذكرها.

[1]- إبراهيم مصطفى : إحياء النحو ، دار الآفاق العربية ،دت، 2003، ص03 .

[2]- ينظر: النحو العربي نفد وتوجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت، ط2، 1986 ، ص 33، 34

تنتج عنه أصوات لغوية معينة، والجملة هي وحدة الكلام الصغرى، أو هي الحد الأدنى من اللفظ المفيد"[1].

وانتهوا من هذه الدراسة إلى نتائج أملتها طبيعة بحوثهم واختلاف مناهجهم التي طرقوها، اتفقت في بعض جوانبها مع ما قرره القدماء حينا. واختلفت أحيانا أخرى. فاعترفت للسابق بجهده وسبقه، وأقرت للمتأخر باجتهاده وإضافته.

والبحث عن بناء الجملة في شعر البارودي سوف يرتكز على المعيار الشكلي في تصنيف جمل الشاعر بين البساطة والتركيب، سواء تعلق الأمر بالجملة الفعلية أو الاسمية .

I / الجملة البسيطة :

تتألف الجملة العربية في أبسط أشكالها من مسند ومسند إليه؛ أي من فعل + فاعل أو مبتدأ + خبر. فإذا كانت الجملة بهذا الشكل فلم يتعدد الإسناد فيها ، وسواء اشتملت على متعلقات بعنصري الإسناد أو بأحدهما أو لم تشتمل فإن هذا النوع من الجمل يعرف عند النحاة بالجملة البسيطة[2]. ويرى إبراهيم أنيس –من حيث الدلالة– أن الجملة البسيطة هي "أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[3] . وهي قسمان اسمية وفعلية .

[1]- بناء الجملة العربية : محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 2003 ، ص 31.
[2]- ينظر: مصطفى حميدة ، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان القاهرة ، مكتبة لبنان ناشرون ، يروت ، دط ، دت ، ص 149 .
[3]- من أسرار اللغة، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط8 ، دت ، ص 236.

1-الجملة الاسمية:

وهي التي صدرها اسم، كزيد قائم[1] . ويعني الصدر هنا المسند إليه، وهو المبتدأ. وعلى ذلك فلا عبرة بما تصدر الجملة من حروف. فقولنا: لعلّ الكرب يزول . وكذلك قولك: أقائم الزيدان، وأزيد أخوك ، وما زيد قائما .[2] هي جمل اسمية . ومن النحاة من يرى أن الجملة الاسمية تدل على الثبوت، والفعلية تدل على الحدوث[3].

وإذا خرجنا من تعريفات النحويين وانطلقنا نبحث عن الجملة الاسمية البسيطة في ديوان البارودي، فإننا سنقف على نمطين من هذه الجملة: اسمية مطلقة[4] ، واسمية مقيدة[5] أو منسوخة. و قد استعملهما البارودي بكثرة في شعره في أغراض الوصف والمدح والغزل والفخر، وغير ذلك مما تصلح له الجملة الاسمية دون الفعلية.

ومن أمثلة الجملة الاسمية البسيطة المطلقة في الديوان –وهي كثيرة– قول البارودي:

أنا القائل المحمود من غير سبة ومن شيمة الفضل العداوة والضد[6]

فالمسند إليه: معرفة (ضمير) والمسند القائل معرفة، وربما ورد المبتدأ معرّفا بالإضافة والخبر معرّفا ب"ال" ، كما جاء ذلك في قوله:

أقاموا زمانا ثمّ بدد شملهم ملول من الأيام شيمته الغدر[7]

فالجملة الاسمية "شيمته الغدر" وقع طرفاها معرّفين كما أسلفنا.

---

[1]- ابن هشام: مغني اللبيب ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي ، بيروت، دط ، دت ،376/2.

[2]- ينظر: المصدر نفسه 2 / 376 .

[3]- ينظر: محمد الخضري، حاشية الخضري، دار الفكر ، القاهرة، دط، دت ، 1 / 102 . وهذا كما يرى بعض المحدثين من باب التجوز، وإلا فإن الصحيح عنده أن الاسم يدل على الثبوت والفعل يدل على الحدوث، فـ (منطلق) يدل على الثبوت و(ينطلق) يدل على الحدوث والتجدد، ويتفقه يدل على الحدوث ، ومتفقه يدل على الثبوت، فقولك (هو خطيب) و(هو متعلم) و(هو حافظ) يدل على الثبوت. وقولك (هو يخطب) و(هو يتعلم) و(هو يحفظ) يدل على الحدوث. وعلى ذلك فإن جملة مثل (يحفظ محمد) و(محمد يحفظ) يستويان في الدلالة على الحدوث، رغم تقدم المسند في الجملة الأولى وتأخره في الثانية. وهذا التقديم بابه البلاغة وله أغراضه الخاصة. ينظر: فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفه وأقسامها ، دار الفكر، عمان، الأردن ، ط2 ، 2007، ص 162.

[4]- ينظر: علي أبو المكارم ، الجملة الاسمية ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ، 2007 ، ص 22 .

[5]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 75 .

[6]- الديوان 171/1.

[7]- نفسه 45/2 .

وقد يتقدم الخبر على المبتدأ المعرفة، كما في قول البارودي :

فعليک السلام منـــى، فإنـــــى متّ شوقا، والله خير وأبقى[1]

تقدّم الخبر شبه الجملة على المبتدأ المعرفة "السلام". وحدث العكس في الشطر الثاني، إذ ورد على الترتيب الأصلي مبتدأ معرفة يليه خبر نكرة.

وقد يعكس البارودي الصورة السالفة ، فيأتي بالترتيب الاصلي ، كما في قوله :

العدل من أخلاقه، والعلم من أوصافه والحلم من أسمائه[2]

ويخالف البارودي أحيانا بين المعرفتين، كأن ترد إحداهما اسم إشارة والخبر اسم ظاهر، ومن ذلك قوله مختتما نصائحه :

فَهَذِى وَصَاتِى، فَاحْتَفِظْهَا تَفُزْ بِما تَمَنَّيْتَ مِنْ نَيْلِ السَّعَادَةِ فِى الدَّهْرِ[3]

ويرد المبتدأ في أحيان غير قليلة "كم" الخبرية. كما في قول الشاعر:

فكم مهجة من زفرة الوجد في لظى وكم مقلة من غزرة الدمع في دجن[4]

فالمبتدأ وقع في صدر الكلام "كم" خبره شبه لجملة "في لظى"، " في دجى " وقد تقابل المبتدآن والخبران، بل الشطران تقابلا لفظيا ودلاليا، قوي به المعنى ودلّ على القصد.

ومن الصور التي تكررت كثيرا في ديوان البارودي ورود طرفي الإسناد في الجملة الاسمية دون أي زيادة لفظية تذكر، فتتقابل بذلك السكتة العروضية مع السكتة الدلالية محدثتين توازيا صوتيا ودلاليا بين الأقسام المتقابلة، مما يزيد من تماسك البناء النصي. ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر واصفا:

فالأرض فى فرح، والدهر فى مرح والناس ما بين تهليل وتكبير[5]

وقوله في ذات الغرض :

---

[1]- السابق 317/2.
[2]- نفسه16/1.
[3]- نفسه 17/2.
[4]- نفسه 7/4.
[5]- نفسه 2/ 36.

فالنطــق جهـــــر والتحيـــة قـــبلة بين الأحبـة والسلام عنـــاق[1]

والمسند إليه في كلا المثالين ورد معرفة، أما الخبر ففي المثال الأول وقع شبه جملة ،وفي الثاني جاء مفردا نكرة.

ولا يمكن في الحقيقة تتبع كل الأشكال التي ورد عليها المسند والمسند إليه في النص البارودي، لتنوعهما كثرة، والمقام لا يتسع لبسط كل ذلك، وما ذكرناه إنما أردنا من خلاله أن نبيّن أن شعر البارودي حظي بأشكال كثيرة للمسند والمسند إليه، بين التعريف والتنكير والتقديم والتأخير، وبين الضمير والظاهر ونحو ذلك ، وهو ما جعل الجملة الاسمية تبدو مرنة حية بعيدة عن كل رتابة مملة.

ومثلما وظّف البارودي الاسمية المطلقة بذلك الثراء والتعدد، وظّف المنسوخة هي الأخرى- بأشكال عديدة- أغنت الديوان . والجملة المنسوخة كما هو معلوم هي التي تصدرتها إحدى النواسخ الحرفية أو الفعلية، لتأدية معان لم تكن قائمة قبل دخولها عليها.

والحق أن الشواهد كثيرة في هذا الصدد، والشاعر وظّف فيها أغلب هذه النواسخ وبدرجات متفاوتة . فمن أمثلة النواسخ الفعلية التي وردت في الديوان داخلة على الجملة الاسمية:

وكن وسطا، لا مشرئبا إلى السّها ولا قانعا يبغى التزلّف بالصغر[2]

استعمل الشاعر "كان" متصرفة في الأمر، واسمها الضمير المستتر "أنت" وخبرها الاسم الظاهر "وسطا".

ومن الجمل النسوخة المقيدة ما تصدرها الناسخ " أصبح " في قول البارودي:

فأصبحت مأثور الخلال محببا إلى الناس مرضى السريرة والجهر[3]

تعددت الأخبار لأصبح فكانت ثلاثة ، وذلك من دون أن يخرج الجملة البسيطة إلى المركبة، إذ أنها كلّها أخبار مفردة.

---

[1]- البارودي: الديوان 295/2.
[2]- نفسه 15/2.
[3]- نفسه 14/2.

أو تصدرتها ظلّ ، كما في قول الشاعر:

ظلّت بها حدق الأملاك شاخصة إلى مهيب بفضل الحلم مشكور[1]

وترد النواسخ الحرفية في مدونة البارودي تأكيدا لعلاقة الإسناد ، أو تشبيها للمسند إليه وغير ذلك من الدلالات التي تساوقت مع أغراض الشعر التي راض فيها البارودي القول. ومن ذلك قوله يحث على السعي المحمود:

فاقذف بنفسک فی أقصی مطالبها إن النجاح بسعی المرء مرتبط[2]

فصل البارودي في هذا الشاهد بين اسم إن والخبر بشبه الجملة والمضاف إليه تخصيصا للمسند وتوضيحا لعلاقة التأكيد في صدر العجز.

و قد يلجأ الشاعر إلى النسخ بغير إنّ، كما يمثله هذا الشاهد:

فكأن عاقده كرات زمرد وكأن زاهره كواكب فی الروا[3]

يلاحظ على البارودي أنه وظّف الناسخ توظيفا مزدوجا في تركيبين متقابلين لغة ودلالة، به نهض التشبيه سندا في كشف أجزاء المعنى، وبه تجسدت دلالات هذا المعنى.

لقد وظّف البارودي الجملة الاسمية مطلقة ومقيدة بأنماط مختلفة بحيث لا تكلد تستثنى قصيدة . ويأتي غرض الوصف في طليعة الأغراض التي شاعت فيها الجملة الاسمية لاحتياج الشاعر إلى نقل مشاهد الطبيعة نقلا أشبه بالآلة الفوتوغرافية أو نقل تفاصيل المعارك ، كما أنها وسيلة البارودي المفضلة في وصف أجزاء المحبوبة الحسية . ويتلو غرض الوصف الفخر الذاتي الذي كانت فيه الجملة الاسمية استبطانا للذات البارودية للتعريف به والإخبار عنها، وذلك وفق ما يراه الشعر نفسه .

[1]- السابق 35/2.
[2]- نفسه 187/2.
[3]- نفسه 36/1.

2 – الجملة الفعلية :

الجملة الفعلية هي أساس التعبير في اللغة العربية[1]. وهي التي صدرها فعل، كقام زيد وضرب اللص[2]. فالمسند إليه فيها هو الفاعل أونائبه، وذلك تبعا للمسند إن كان مبنيا للمعلوم أو مبنيا للمجهول.ويمثل الفعل طرف الجملة الفعلية الأول، ويعرفه النحويون بأنه كل كلمة دلت على معنى في نفسها واقترنت بزمان "[3]. وتقسم الجملة الفعلية قسمين أساسيين:

أ / **فعلية بسيطة** : وهي الجملة التي يكتفى فيها الفعل بفاعله . وتأتي على هذا النحو: فعل + فاعل ، أو فعل + نائب فاعل . وقد مثل سيبويه للجملة الفعلية في أبسط صورها فقال:" فأما الفاعل الذي لا يتعداه فعله فقولك : ذهب زيد وجلس عمرو"[4] .

ولما خلت هذه الجملة من تعدد الإسناد ، ومن مقيداتها المتعلقة بالظرفية والسببية والمفعولية ونحو ذلك بدت في شكلها قصيرة لا تحمل قيما إخبارية إضافية زائدة عن العلاقة الإسنادية ، أي أنها جمل بعيدة عن كل تكثيف دلالي محتمل.

ويظهر من خلال تتبعي لديوان البارودي أن هذا النوع من الجمل غير أثير لدى الشاعر، فلا يميل إليه إلا قليلا . والأمر له ما يسوغه عنده ،إذ إن هذه الجمل لا تتوافق مع مقامات التفصيل التي تتناسب مع أغراضه الشعرية، كالفخر والمدح والوصف وغير ذلك. فهذه الجمل أشبه بالومضات السريعة التي تليق بمعان جزئية لا تحتاج إلى بسط وإطالة. ومن أمثلة ما ورد من هذا النوع من الجمل قول البارودي:

طرب الفـؤاد وكان غيـر طـروب والمرء رهن بشاشة وقطوب[5]

ورد البشير، فقلت من سرف المنى أعد الحديث على، فهو حسيى

فذكر الشاعر لطرب الفؤاد كاف لنقف على حالة السرور التي دخلت قلبه بسماع ما يسر ويطرب الفؤاد، وكان ذلك لما ورد وأقبل البشير عليه بالخبر المفرح . فلحظة الفرح

---

[1]- علي الجارم ، الجملة الفعلية أساس التعبير في اللغة العربية ،مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة،1953 ، الجزء السابع ص 347 .

[2]- ابن هشام، مغني اللبيب، 2/ 376

3- السيوطي، همع الهوامع ، تحقيق عبد السلام هارون وعبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة ، بيروت، 1992، 1/ 6

[4] - الكتاب 1/ 33 .

[5]- البارودي : الديوان ، 1 / 45 .

ارتبطت بلحظة المجيء. وقد يختار البارودي مثل هذه النوع من الجمل في سياق تعداد الشاعر لأحوال مختلفة تخص الممدوح، كما يكشف عن ذلك قوله :

جفّ الندى ، وانقضى عمر الجدا ، وسرى حكم الردى بين أرواح وأجساد[1]

عدد الشاعر بعض صفات الممدوح التي ارتبطت به ، فهو الكريم المعطاء صاحب الفضل ، وشاء الله أن تذهب هذه الصفات واحدة تلو الأخرى بذهاب صاحبها . فطواه الردى وأصبح أثرا بعد عين. وتعداد المناقب يناسبه مثل هذه الجمل القصيرة التي تتوزع على المتن الشعري بشكل تكاد تتساوى جميع أطرافه .

ويوظف البارودي أحيانا الجملة البسيطة في إطار التضاد بين طرفي الكلام، فيؤدي به ما لا تؤديه الجملة الموسعة . ومن ذلك ما جاء في بعض زهدياته:

ماأطيب العيش لولا أنه فانى تبلى النفوس ولا يبلى الجديدان [2]

أبان البارودي في هذا البيت عن بعض ثنائيات الحياة المهمة ، إن لم تكن أهمها كثنائيات اللذة والألم، والحياة والموت ، في تقابل مطرد إلى ما شاء الله. وعبر بالجملتين الفعليتين في الشطر الثاني عن هذه الحقيقة التي لا يختلف فيها اثنان . حقيقة الموت والبلى مقابل دوام الليل والنهار في هذه الحياة الدنيا.

ب/ فعلية موسعة: وتعرف أيضا بالجملة الممتدة . وهي الجملة التي تتكون من مركب إسنادي واحد وما يتعلق بعنصريه أو بأحدهما من مفردات أو مركبات غير إسنادية [3] . وهذا يعني أن هناك زيادة في المعنى تحمله تلك العناصر الإضافية عن طرفي الإسناد الرئيسين لكنها زيادة غير عبثية يفرضها السياق لغرض التوضيح أو التدقيق أو بيان للحال... إلخ .

وقد استغل البارودي هذه المرونة اللغوية للجملة الفعلية واتساع إطارها الدلالي فحمّلها خبيئة نفسه ، وما تعانيه من أوصاب الغربة ، وما تكابده من شوق إلى الأحبة وحنين إالى الوطن . فكل هذا لا تكفيه عناصر الإسناد الأصلية، ومن ثم لزم عليه أن يوسع عبارته بما يتجاوب وخلجات نفسه وزفرات قلبه الحارة ، فأتى بعبارات فعلية أكثر اتساعا تشمل المفاعيل و غير ذلك من المقيدات الزمنية والمكانية . كما في قوله في إحدى فخرياته :

---

[1] ـ المصدر السابق 1 / 204

[2] ـ نفسه 4 / 144

[3] ـ محمد إبراهيم عبادة ، الجملة العربية ، ص 153 .

بلوت الهوى حتى اعترفت بكل ما جهلت ، فلا يغررک فالصاب شهده [1]

امتدت الجملة الفعلية التي صدر بها هذا البيت إلى المفعول به ، إيذانا من الشاعر بتجاوز فعله إلى محل الاختبار، وهو الهوى في تفاعل وصراع نفسي كبير معه، لسلطانه الشديد على القلوب، لكن الشاعر خرج منه منتصرا ، لأنه أدرك حقيقة الهوى .

وترد الجملة الفعلية البسيطة ممتدة في سياق النداء ،كما يتضح من هذا الشاهد:

يا ظبية المقياس هذا مدمعى فردى،وهذا روض قلبى فارتعى [2]

ويقدر النحاة للنداء فعلا تقديره : أدعو أو أنادي[3]. والمنادى أضيف إلى اسم بعده وهو المقياس، لتتضح الصورة بصورة اللفظ المظاف.فهي ليست أي ظبية تنادى ،وإنما خصصت الإضافة هذا النداء .فهي فتاة الشاعر أوقل هي فتاة الجزيرة التي طالما تغنى بها في شعره.

وقد يقدم الشاعر بعض العناصر غير الإسنادية على عناصر الجملة الفعلية توسعة في الدلالة وخدمة لغرض بياني أراده. ومن ذلك قول البارودي في قصيدة يتشوق فيها إلى بلده:

إليک سلبت العين طيب منامها وفيک رعيت النجم فى أفقه وحدى[4]

امتدت الجملة الفعلية بعناصر قبلية وأخرى بعدية ، فقد قدم شبه الجملة بيانا لسبب السلب وهو حرمان الشاعر من الهناء ، لأجل حبيبته مصر.وما قيل عن الشطر الأول يمكن قوله عن الشطر الثاني. فما رعى النجم وانتظر غيابه إلا ترقبا لرؤية مهوى الفؤاد بلده مصر التي هام فيها تفكيرا وتصويرا.

وهكذا شأن كل الجمل الفعلية التي امتدت وطالت بعناصر غير إسنادية ، فما قيدت بهذه العناصر إلا لتنطق بما لايسع كتمه وتركه ، إذ إن التوسعة في الجملة يسوغ للبارودي إقحام كل العناصر الزائدة عن العناصر الأصلية ، لكنه بحال من الأحوال فائض دلالي يوازي حالة الشاعر التي لا تسمح بكبت مشاعر الحزن والأسى، والشوق والحنين، ووصف كل ما تقع عليه عيناه تنفيسا عن نفسه، وتعبيرا عنها في حربه وسلمه وفي غربته وأوبته.

[1] ـ السابق 1 / 141.
[2] ـ نفسه 2 / 216 .
[3] ـ ينظر: السيوطي، همع الهوامع، 3 / 32 .
[4] ـ الديوان 1 / 159.

II / الجملة المركبة :

يقصد بالجملة المركبة في اصطلاح المحدثين "هي كل جملة كان أحد حدودها جملة،أو كان أحد حدودها يتضمن جملة "[1]. وهدا يعني تعدد الإسناد فيها " سواءا اشتملت على متعلقات بعناصر الإسناد أم لم تشتمل[2]. وقد عرف قدماؤنا هدا النوع من الجمل وإن لم يطلقوا عليه وصف المركب . فابن هشام ذكرها تحت مسمى الجملة الكبرى وهي الجملة الاسمية التي ورد خبرها جملة [3]، وعالجها أيضا في باب الجمل التي تشغل وظيفة نحوية والتي لا تشغلها،أي فيما يعرف بالجمل التي لها محل من الإعراب ، والتي لا محل لها[4] .

والجملة المركبة تعتمد على آلية التوليد في بنائها فتنحو بأحد طرفي الاسناد أو أحد المتعلقات ، فيطول تركيبها ،وقد يصل بها الحد إلى التعقيد .فهي على هدا ليست درجة واحدة ، بل درجات متفاوتة في النسج والتأليف ودراستنا للجملة المركبة ستقوم على شقين الجملة المركبة الشرطية والجملة المركبة غير الشرطية .

1/ الجملة المركبة الشرطية :

تقوم بعض الجمل العربية في بنائها على أساس التلاوم بين شقيها فإذا تحقق شق تحقق الآخر وإن فقد وعدم استحال الآخر وانعدم وهذا النوع يسميه النحويةن الجملة الشرطية والشرط مأ خوذ من العلامة . قال تعالى : ﴿ ... فقد جاء أشراطها ﴾ محمد: 18. أي علاماتها[5]. والعلامة عادة مايصاحب ظهورها حدوث ما دلت عليه ، كحدوث المرض إذا ظهرت علاماته. والجملة الشرطية هي قسيم رابع لأنواع الجمل الأخرى عند الزمخشري ،ومثل لها بقوله : "بكر إن تعطه يشكرك "[6].

وقد اختلف في تصنيفها لكن الذي عليه الجمهور أنها فعلية[7]. ويعبر عن الشرط بمصطلحات تراثية شاعت في كتب النحو من أشهرها: الجزاء والمجازاة والشرط[8] . وتعبر

---

[1] ـ أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية ، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط، دط،دت، ص 73 .

[2] ـ ينظر: مصطفى حميدة ، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، ص 149.

[3] ـ ابن هشام : مغني اللبيب 2 / 380 .

[4] ـ ينظر: المصدر نفسه ، 2 / 382- 428 .

[5] ـ ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، تحقيق إميل بديع يعقوب،دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1 ، 2001 ، 4 / 265

[6] ـ ينظر: المفصل، تحقيق فخر صالح قدارة، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2004 ، ص 49

[7] ـ ينظر: فاضل صالح السمرائي، ص160

8ـ ينظر: المبرد، المقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ، 1994، 2 /58 .

كلها عن حقيقة واحدة، وهي تلازم عبارتين إحداهما فعل الشرط والأخرى جوابه . فلا تتحقق الثانية إلا بتحقق الأولى . قال المبرد في شأن هذا التلازم الضروري بين عبارة الفعل و عبارة الجواب" فإن اضطر الشاعر جاز أن يجازي بها لمضارعتها حروف الجزاء ، لأنها داخلة على الفعل وجوابه. ولا بد للفعل الذي يدخل عليه من جواب "[1].

وإذا خرجنا من نظر النحاة إلى البحث عن هذه الجملة في مدونتنا الشعرية، فإنه يمكننا القول بأن الجملة الشرطية شائعة في كلام البارودي بحيث يمكن عدها اختيارا يلفت الانتباه إليه ويستحق الوقوف الطويل عليه. غير أن عملنا سيقتصر في بيانها على التمثيل لبعض أشكالها التي استخدمت في الديوان وما أمكن ملاحظته حول هذا الاستخدام .وتأتي إذا الظرفية في طليعة الأسماء التي تصدرت الشرط في شعر البارودي. وهي كما يقول النحاة تدخل على ماهو محقق الحصول[2]. كما أنها تختص بالجملة الفعلية ، فإن دخلت على اسم مرفوع ، فإن ذلك محمول على إضمار فعل[3] . وقد دخلت إذا في شعر البارودي عليهما معا معا . فمن دخولها على الفعل قول الشاعر :

فإذا شممت وجدت أطيب نفحة وإذا التفت رأيت أحسن ما يرى[4]

لقد توازن الإيقاع و تنوعت الدلالة بفضل هذا الشرط المزدوج الذي تصدر شطري البيت . ومن دخولها على الإسم قوله :

إذا أنا لـم أعـط المكارم حقـها فلا عزنى خال ، ولاضمنى أب[5]

دخلت إذا الشرطية على الضمير المرفوع " أنا " إبرازا لذات الشاعر التي تتعشق المكارم وتبذل الأسباب في سبيل تحقيقها .

وأما أكثر حروف الشرط استخداما في شعر البارودي فهو إن. وإن كما هو معلوم تدخل على ما يشك في حصوله عادة [6]. ومن أمثلتها قوله في إحدى مقطوعاته :

فإن أتغيـــر عن وداد فإنـــــنى أرى كل شيء عرضة للتغير[7]

---

[1] ـ المصدر السابق ، 2/ 55 .

[2] ـ ينظر: مصطفى الغلّاييني، جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2005، 2 / 305

[3] ـ ينظر: ابن هشام، الإعراب عن قواعد الإعراب، تحقيق علي فودة نيل، نشر جامعة الرياض، ، ط1 ، 1981 ص67.

[4] ـ الديوان ،1 / 36 .

[5] ـ نفسه 1 / 39 .

[6] ـ مصطفى الغلاّييني: جامع الدروس العربية ، 2 / 305 .

[7] ـ البارودي : الديوان 2 /98

وقد يكرر الشاعر أداة الشرط ، كما في قوله :

فإذا ركبت فكـل قـرن أميل وإذا نطقت فكـــــل نطـق رار[1]

فإن قال حقا كذبوه وإن أبى مجاراتهم فى الغى قالوا معاند[2]

وأحيانا يراوح بينهما، مزاوجة في نصه الشعري ،كما يتجلى ذلك في قوله :

إذا علا بات فى خضراء ناعمة وإن هـوى ورد الغدران أو نقـرا[3]

إذا صلت كف الدهر من غلوائه وإن قلت غصت بالقلوب صدور[4]

ويأتي استعمال لو الشرطية في شعر البارودي في درجة تالية لإن و إذا. ولو تعرف عند النحاة بأنها حرف امتناع لامتناع، أي تدل على امتناع الثاني لامتناع الاول[5]. وذهب أبو القاسم المرادي الى أن هذه العبارة غير صحيحة، لأنها تقتضي كذب جواب لو ممتنعا غير ثابت دائما ، و ذلك غير لازم ، لأن جوابها قد يكون ثابتا في بعض المواضع، كما في قوله تعالى : ﴿ ولو أن ما في الارض من شجرة أقلام والبحر يمدة من بعده سبعة أبحر مانفدت كلمات الله ﴾ لقمان : 27 . فعدم النفاد ثابت على تقدير كون مافي الأرض من الشجر أقلاما مدادها البحر و سبعة أمثاله. والتحقيق عنده أنها حرف يدل على تعليق فعل بفعل فيما مضى، فيلزم من تقديره حصول شرطها وحصول جوابها ويلزم كون شرطها محكوما بامتناعه[6].

ومن شواهدها الكثيرة في الديوان :

لـو لـم يكـن بيـن الـرجال تفاوت ماكـان فيـهم سـادة ورعـاء [7]

وتقترن لو بكان في أمثلة عديدة من شعر البارودي ، كما في قوله :

---

[1]- السابق 2 / 76

[2]- نفسه 1 / 250

[3] - نفسه 2 / 105

4- نفسه 2 / 25

[5]- ابن هشام : مغني اللبيب، 1 / 257 .

6 - الجنى الداني في حروف المعاني ، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1992،1، ص، 273 ،274 .

7- الديوان : 1 / 14 .

* السيذاق : الصقر ، أو البازي .

لو كان يسلم فى الزمان من الرّدى حـىّ لعـاش بجـوّه السيذاق[1]

ودخول كان على لو فى هذا السياق تأكيد على حقيقة الموت التى كانت وما تزال تفتك .

ومن الأساليب التي يمكن حملها على الشرط الطلب وجوابه بتقدير الشرط فيه [2] . وهذا الأسلوب شائع في شعر البارودي وبخاصة في مقام النصح والتوجيه ، كقول البارودي :

فاحمل بنفسک تبلغ ما أردت بها فالليث لا يرهب الأخطار إن وثبا[3]

ومن هذا القبيل أيضا قوله :

بـادر الفـرصـة واحـذر فـوتهـا فبلـوغ العـز فـى نيل الفـرص[4]

2 / الجملة المركبة غير الشرطية :

يتعدد الإسناد داخل الجملة المركبة، فتطول بما يتعلق بالعناصر الإسنادية أو العناصر المكملة من أوصاف ، أو هيئات ، أو صلة للموصول، ونحوذلك . وهذا يقود إلى القول بأن الجملة المركبة تتضمن فضلا عن العناصر الرئيسة جملا تشغل وظائف نحوية كجملة الخبر الفعلية للمبتدأ ، والتي جعلها ابن هشام جملة كبرى. وهي تسمية يمكن توسيعها لتشمل كل جملة مركبة يشغل بعض مكوناتها الجملية وظائف نحوية ، كوظيفة النعت أوالحال أو المفعولية أو الإضافة وغيرها من الوظائف.

وإذا رجعنا إلى ديوان البارودي ، فإننا نعثر فيه على شواهد كثيرة من الجملة المركبة ،بل إننا لن نبالغ إذا قلنا إن شعره شعر الجمل المركبة ، ذلك لأنها الأنسب إلى الأغراض التي عني بها في شعره ، و على وجه الخصوص الوصف والمديح والفخر الذين يتطلبون الإطناب والتفصيل في ذكر الصفات والأحوال، لا الاقتضاب الذي يخل بهذه الأغراض، ثم لا ننسى أن أشعارا كثيرة قالها البارودي في غربته تحمل من معاني المعاناة وبث الشكوى والتصبر ما لا يمكن إلا للجملة المركبة أن تكون المتنفس الذي يفي بحاجاته النفسية .

ومن الوظائف النحوية التي تخللت الجملة المركبة في حالات كثيرة وظيفة الصفة. ومن نماذجه الشعرية في ذلك قوله مهنئا الخديو عباس حلمي بمولد ابنه :

---

[1]ـ السابق، 2 / 302 .

2ـ ينظر : الرضي الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي، ليبيا، ط2 ، 1996 ، 4 / 116 .

[3]ـ الديوان 1 / 68 .

[4]ـ نفسه 2 / 171 .

بدرت لوامع منه شق وميضها حجب الظلام فماج فى لألاء[1]

وصفت الجملة " شق وميضها حجب الظلام" المسند إليه الفاعل " لوامع " فدخل إسناد في إسناد، فأسهم الوصف في تأكيد فضل الممدوح وبيان حسن طلعته مجاملة من الشاعر .

وربما تعلق الوصف بعنصر الفضلة ، كتعلقه بالمفعول به "كلفي" ،كما في قول الشاعر :

رأى كلفى لا يستفيق فظن بى هنات وسوء الظن داعية الوزر[2]

وتِؤدي جملة الخبر الفعلية إسنادا آخر تطول به الجملة . ومن ذلك قول البارودي:

أهلال أرض أم هلال سماء ؟ شمل الزمان وأهله بضياء [3]

ويحدث ان يقابل الشاعر بين جملتين مركبتين ـ خبرهما جملة فعلية ـ تقابلا تتعزز به الدلالة ، فتتبدى به معالم المشهد هذا فضلا عن التناسب الإيقاعي بين عناصر الجملتين . فينطق الشاعر بمثل هذا القول :

فأصوله الدكناء تسبح فى الثرى وفروعه الخضراء تلعب فى الهوى[4]

وقريب من هذا النمط ورود خبر لا النافية للجنس جملة فعلية . وهذا النمط من التركيب يشيع في شعر البارودي في أمثلة غير قليلة ، ومنها هذا الشاهد :

لا فارس اليوم يحمى السرح بالوادى طاح الردى بشهاب الحرب والنادى [5]

فقد حمل الخبر الجملة "يحمي السرح" دلالة نفسية عميقة تبرز ذلك الفراغ الكبير الذي تركه والد الشاعر في نفس ابنه بموته ، وذلك للدور العظيم الذي كان يؤديه في أهله وبين عشيرته من ذود عن الحمى ونصرة للضعيف ودعم للمحتاج .

ومن أشكال الجملة المركبة ما ورد فيه الإسناد الثاني متعلقا بهيئة وحال المسند إليه، كما يبين ذلك قول البارودي :

ومن عجب أن الفتى وهو عاقل يطيع الهـوى فيما ينافيـه رشده[6]

يفـر من السلـوان وهـو يريحـه ويأوى إلى الأشجان وهى تكده

[1]ـ السابق، 1 / 16.
[2]ـ نفسه، 2 / 12 .
[3]ـ نفسه، 1 / 16
[4]ـ نفسه، 1 / 36 .
[5] ـ نفسه، 1/ 204
[6]ـ نفسه ،1/ 139 ، 140 .

أفادت جملتا الحال " وهو عاقل " و "وهو يريحه " دلالة التناقض التي تتلبس بالمغرم والعاشق وحالة الانشطار التي تقسم نفسه . باتباع هواه وسلوكه سبيل الأشجان . ولكن هذه حالة العشاق في الإجمال، لا يغالبون أهواءهم ، ولا تعصمهم عقولهم . وقدم لنا الحال في هذا السياق بوروده جملة ما لا يمكن أن يقدمه لنا مفردا.

وترد الجملة المركبة–أيضا– في سياق الحوار، فتكون جملة مقول القول حمالة إسناد أو أسانيد. ومثال ذلك من شعر البارودي:

قالوا : ألا تصف الغرام لنا حتى يحيط بنعته الفهم[1]

فجملة : ألا تصف الغرام لنا جملة مقول القول في محل نصب للفعل قالوا.

ويرد الإسناد في أحيان ليست بالقليلة ثانيا، كما في جملة المفعول الثاني لبعض أفعال الظن. ومما ورد على هذا النحو:

ولا تحسبن الحدس يدرک ما نأى فما كل حين قائف* الحدس يصدق[2]

فجملة "يدرك ما نأى " هي جملة المفعول الثاني للفعل حسب الذي يتعدى إلى مفعولين. وهكذا، كما مر بنا مما استشهدنا به وما لم نستشهد به وهو كثير، فإن الجملة المركبة قد انسابت على لسان البارودي في مقامات مختلفة وأغراض شتى ، فوفّت بمراد الشاعر واستجابت لنظره ونظرته فيما عاينه أو خبره .

[1] ـالديوان 3/ 456 .

* قائف الحدس من يتعرف الآثار بطريق الحدس والتخمين .

[2] ـ نفسه ، 2 / 350 .

ثانيا / الانزياحات التركيبية :

- الاعتراض والفصل :

1 / الاعتراض:

تعرض النحويون والبلاغيون القدامى إلى مبحث الاعتراض** بين أجزاء الكلام كلّ من زاويته التي نظر منها إلى هذا المنحى الأسلوبي ، واستندوا في ذلك إلى المدونة العربية بشعرها ونثرها. قال ابن جني: "والاعتراض في شعر العرب ومنثورها كثير وحسن ودال على فصاحة المتكلم وقوة نفْسه وامتداد نفَسه"[1].

وكان من الطبيعي –بعد هذه الدراسة– أن يتحدد مفهوم الاعتراض عندهم ، فابن الأثير يعرّفه على أنه "كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب لو أسقط لبقي الأوّل على حاله"[2]. وهذا يعني أن الكلام المعترَض به زائد على أصل المعنى الذي يقدمه العنصران المتلازمان اللذان قطع تسلسلهما، ولكن هذه الزيادة ليست حشوا لا قيمة له، إذ إن زيادة المبنى ينشأ عنها زيادة في المعنى،كما قرر ذلك النحويون. قال ابن هشام"المعترضة بين شيئين، لإفادة الكلام تقوية وتسديدا أو تحسينا"[3]. وقال بعض المحدثين" ولا شك في أن الجمل الاعتراضية تضيف إلى الكلام معنى جديدا لا يمكن أن يغفله الإنسان في تحليله الكلام إلى جمل مختلفة"[4].

والذي يفهم من كلام ابن هشام أن الجملة المعترضة بين متلازمتين إنما تأتي لأغراض معنوية، كالتأكيد والتوضيح ، ودفع التوهم ونحور ذلك من الدواعي التي يتطلبها السياق والتي يرى منشئ الخطاب الأدبي والشعري بوجه خاص أن الفائدة في ذكرها. فـ " الشاعر بالاعتراض يقطع التسلسل الدلالي كي ينبه على أمر ما له علاقة بالسياق، ثم يصل ما قطعه دون أن يؤدي ذلك إلى إخلال في المعنى أو غموض في فهم الدلالة"[5].

وقد يكون الاعتراض لمجرد التحسين، ولم يذكر ابن هشام أمثلة له توضحه وربما عنى به ما يعترض به الشاعر من زيادة لفظية لمقتضيات الوزن الشعري ليستقيم له النظم .

** يعد ابن هشام من أكثر النحويين تفصيلا في الاعتراض، فقد رصد له سبعة عشر موضعا ، راجع المغني، 2 / 386 - 399 .

[1]- الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط2 ، 1983 ، 341/1.

[2]-المثل السائر، تحقيق الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1998،1 ، 2 / 163.

[3]- مغني اللبيب 386/2.

[4]- عبد القادر المهيري: نظرات في التراث اللغوي العربي، دار الغرب الاسلامي، بيروت،ط1 ، 1993، ص 40.

[5]- محمد صلاح زكي أبو حميدة : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، مطبعة المقداد، غزة ، فلسطين، ط1 ، 2000 ص 276.

ومهما يكن من أمر الاعتراض، فإن الذي لاشك فيه أن قطع الكلام المتصل بعنصر غريب "يؤدي إلى انقطاع الخط الدلالي من ناحية ويسمح ببروز عنصر غير متوقع من ناحية ثانية ، ومن هاتين الجملتين تتولد صدمة مؤثرة في ذهن المتلقي تنبهه وتوجه غايته إلى دلالة محددة ومقصودة"[1].

والحقيقة أن هذه الدلالة، وإن ركزها بعضهم على معنى التأكيد أو التسديد بتعبير ابن هشام، فإن مجالها متسع يتعدد باختلاف سياق المقام أو الحال. فقد تكون للتعظيم، أو التنبيه أو التنزيه، أو التحقير، أو التعجيز، أو التأكيد أو الدعاء. كما تكون لغيرها من الدواعي التي تتصل بالذات المبدعة في لحظة توهجها.

والبارودي في خطابه الشعري سعى إلى توظيف هذه الآلية اللغوية والفنية اتساقا مع ذاته وخدمة لموضوعه، فجاء اعتراضه متنوعا، تأكيدا لأغراضه، وتحسينا لإيقاعه، ولأغراض أخرى يسعى البحث للكشف عنها من خلال النظر في سياقاتها المختلفة .

وأما أكثر اعتراضات البارودي والتي كان لها نصيب وافر في ديوانه الشعري، فهي ما كانت بين المبتدأ والخبر ، وأكثر ما اعترض به بين المبتدأ والخبر فيما وقع لنا جملة القسم، يليها جملة الشرط. فالاعتراض بالقسم من جملة ما ساغ للبارودي أن يعترض به بين المبتدأ والخبر لمعنى أراده، أو التفاتة سعى نحوها، ومن أمثلة هذا الضرب من الاعتراض قوله متفائلا بثروة بلاده من بعض المنتوجات الزراعية :

هذا ـ لعمر أبيک ـ داعية الرضا وسلامة العقبى، ومفتـاح الغنـى[2]

فقد اعترض بجملة القسم "لعمر أبيك" بين المبتدأ اسم الإشارة "هذا" والخبر داعية ، تأكيدا من الشاعر على قيمة هذا المنتوج ، وما يمكن أن يضيفه إلى الناتج القومي الذي به تتقوى الدولة ، و من ثم يعود بالخير على أهلها.

وقد يجيء الاعتراض بالقسم بين عناصر الجملة الاسمية التي أحد أطرافها الاستفهام، فتتكثف الدلالة، بتأكيد النفي، فيأخذ الخطاب الشعري منحا تأثيريا، كما في قول البارودي:

بلوت بنى الدنيا فلم ار صادقا فأين ـ لعمرى ـ الأكرمون الأصادق؟[3]

[1]- المرجع السابق ، ص276 .
[2]- البارودي : الديوان 37/1.
[3]- نفسه ، 334/2.

ومما اعترض به البارودي بين المبتدأ والخبر جملة الشرط ، ومن ذلك قوله متغزلا:

ألم الصبابة لذة تحيا بها نفسي، ودائي ـ لو علمت ـ دواء[1]

اعترض البارودي بين الضدين بجملة شرط جوابه محذوف على رأي جمهور النحويين[2]، ليدل بذلك على مدى تمكن الغرام من قلبه، وأنه صار بالنسبة إليه، كالكي بالنار لأجل المعافاة، وفيه عتاب ضمني لعاذليه ولائميه على جهلهم بحالته التي صار إليها .

ومن هذا القبيل أيضا قوله متذكرا منازل الأحباب ، وهو بسرنديب:

منازل كـــلما لاحـــت مخـــايـــلها فى صفحة الفكر منى هاجنى طرب[3]

لـى عنـد ساكنـها عـهـد شقيـت بـه والعهد ـ ما لم يصنه الود ـ منقضب*

يقرر البارودي في البيت الثاني باعتراضه بالشرط بين طرفي الجملة الاسمية " العهد " و " منقضب " أن حبل العهد منقطع ما لم يرعاه الود ويسقيه ماء الوفاء. وقد أجرى هذا الاعتراض الشرطي في سياق التذييل الذي يجري مجرى المثل ، تأكيدا منه على أن عدم استمرار العهد وانقطاعه من عدم استمرار المحبة فيه . فدوام العهد مرهون بدوام الود .

وقد يجمع الشاعر بين الاعتراض وتقديم بعض عناصر الجملة الاسمية التي توجبها صنعة النحو في منحى عدولي عن البناء الأصلي للجملة ، لطبيعة اللغة المرنة التي تسمح بذلك وبما يتفق مع بناء القافية، كما في قول البارودي :

ذكرنا به ما قد مضى من ذنوبنا وفى الناس –إن لم يرحمه الله– غفل[4]

حيث قدم شبه الجملة "وفي الناس" مما سوّغ له تأخير المبتدأ النكرة غفل، واعترض بالجملة الشرطية "إن لم يرحم الله" تنبيها إلى الاستثناء الذي خص به الله تعالى ، وإشارة إلى خطر ما آل إليه حال الناس من الغفلة، والبعد عن جادة الطريق والإعراض عن ذكر الله .

ومن جميل اعتراضات البارودي مقابلته بين جملتين معترضين في صدر البيت وعجزه مقابلة أحدث بها توازنا إيقاعيا، وأثرى الدلالة بما ألح عليه من معنى، وفائدة التعليق الذي

---

[1]- السابق ، 1 /12.

[2]- ينظر: الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث الإسلامي ، بيروت ، دط ، دت 2 / 627 وعباس حسن : النحو الوافي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، دت . 4 / 452

[3]- البارودي: الديوان 63/1.

* منقضب : أي منقطع .

[4]- نفسه 189/3.

اعترض به أنه سبب مفضي إلى التبصر بالحقيقة الي أراد تقريرها هنا،وهي قصر الحياة :

فالنور ـ لوبينت أمرك ـ ظلمة والبدء ـ لو فكرت فيه ـ ختام[1].

ومن مظاهر الاعتراض في شعر البارودي الاعتراض بجملة اسمية حالية بين عناصر جملة اسمية ابتدائية، فيعمل ذلك على تنبيه المتلقي ومفاجأته بذلك التصادم بين العنصر المقحم و البعد الإخباري، كما في قوله:

فإن يكن ساءهم فضلى فلا عجب فالشمس - وهى ضياء ـ آفة المقل[2]

وللاعتراض في شعر البارودي صور أخرى غير ما ذكرنا وقفنا عليها في شعره منها :

ـ الاعتراض بين ما أصله المبتدأ والخبر:

تأتي الحروف المشبهة بالفعل في طليعة النواسخ التي وقع الاعتراض فيها بين أسمائها وأخبارها. فمن ذلك الاعتراض بين اسم إنّ وخبرها، كما في قول البارودي:

إن قلبى – وهو الأبى – دهته فرقة صيّرته نهبا مشاعا[3]

فقد وقع الاعتراض بين اسم إن الضمير والخبر "دهته" ـ وهوجملة فعلية ـ بالجملة الحالية "وهو الأبي" وجمال هذا الاعتراض يكمن في تلك المفارقة التي دلّ عليها، إذ رغم قوة شكيمة البارودي وصلابته في مواجهة الخطوب إلا أن الهموم والأحزان والمصائب نالت من هذا القلب وتركته كالمال المشاع فريسة لكل ناهب.

وقد يقحم الشرط بين أن ومعموليها تعزيزا لطرفي الإسناد، ومن هذا القبيل قوله :

فإن لم أصرح باسمه خوف حاسد ينم عليه، فهـو يعـــلم من أعنـى[4]

على أن ذكراه ـــ وإن كان نائيا ـــ سمير فؤادى فى الإقامة والظّعن

اعترض بالشرط بين اسم أن "ذكراه" والخبر "سمير" تأكيدا على قرب صاحبه منه ومكانته في قلبه وأن ذكراه لا تفارقه ، وذلك بالرغم من شدة البعد بين الشاعر وأهل مودته .

ومن قبيل هذا الاعتراض ما كان بين اسم كأن وخبرها ، وذلك مثل قول البارودي:

كأن قلبى ـــ إذا هاج الغرام به بين الحشا ـــ طائر فى الفخ يضطرب[5]

---

[1]- السابق330/3.

[2]- نفسه 17/3.

[3]- نفسه 229/2.

[4]- نفسه 22/4.

[5]- السابق ،63/1.

اعترض بالجملة الشرطية المصدرة بإذا بين اسم كأن "قلبي" وخبرها "طائر" إشعارا منه للحالة التي تعتريه ، وهي حرارة الغرام التي تشتعل بين ضلوعه، فتصيّر قلبه مثل الطائر الذي لا يفتأ يتحرك بين حين وآخر طلبا للتحرر من قيده .

ـ الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:

بين الفعل والفاعل :

إن الفعل والفاعل عنصران متلازمان في الجملة الفعلية، فإذا ذكر الفعل تبعه الفاعل أصالة[1]، غير أن هذا التلازم قد يقطع بعنصر معترض مركب لقصد دلالي يرومه الشاعر. وفي شعر البارودي بعض أمثلة لهذا الاعتراض بين الفعل وفاعله، ومن ذلك قوله:

ودعت إلى شرب الصبوح ـ وقد رقّ الظلام ـ حمائم هتف[2]

اعترض الشاعر بين عناصر الجملة الفعلية، وهما الفعل دعت والفاعل حمائم وما تعلق بهما بجملة حالية "وقد رقّ الظلام" تنبيها إلى زمان اللهو والمرح الذي ابتدأ بهتاف الحمائم من حوله. وتصدير الجملة بقد فيه إشارة إلى تحقق أول النهار وانتهاء آخر الليل.

وقد يعترض الشاعر بين شبه الفعل وفاعله بجملة النداء، ومن ذلك ما جاء في قوله:

أعائد بك ـ يا ريحانة ـ الزمن؟ فيلتقى الجفن ـ بعد البين ـ والوسن[3]

أقام البارودي اعتراضا بين اسم الفاعل "عائد" ومعموله "الزمن" بجملة النداء "يا ريحانة" وتقصده بهذا النداء حبيبته مصر فيه دلالة على مبلغ شوقه إليها وملاطفة له بذكرها.

بين الفعل ومفعوله :

فارحـم ـ فـديتك ـ صبّا إلـى لقـاك يخـفّ[4]

فقد اعترض بين الفعل وفاعله "ارحم" من جهة وبين المفعول به "صبا" من جهة ثانية بجملة فديتك الفعلية التي حذف منها شبه الجملة والمقدّر بـ "بنفسي"، تعبيرا عن مكانة المحبوب في نفس الشاعر، وهي مكانة تصل به إلى حد الجود بنفسه جودا يدخل في باب التجوز إشعارا بما يلاقيه من عذاب في سبيل هذا الحب .

---

[1]- ينظر:ابن عقيل : شرح ابن عقيل ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، دط ، 1999 ، 2 / 76.

[2]- البارودي، الديوان 278/2.

[3]- نفسه 25/4.

[4]- نفسه 291/2.

ومن صور الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثاني بعنصر أجنبي يمنع توالي المفاعيل تواليا طبيعيا في عرف اللغة. ومن الأمثلة على ذلك قوله البارودي واصفا حال بعض الناس :

صفر الوجوه من الأحقاد تحسبهم ـ وهم أصحاء ـ فى درع من السقم[1]

اعترضت جملة الحال "وهم أصحاء" بين المفعول الأول لحسب وهو الضمير المتصل "هم"، والمفعول الثاني، أو ما سد مسده هو شبه الجملة في درع من السقم. وفائدة هذا النوع من الاعتراض التأكيد على أن هؤلاء الحاقدين ليسوا مرضى حقيقة وإن بدت وجوههم صفراء. وإنما هم مرضى القلوب فحسب .

ويلجأ البارودي أحيانا إلى توسيع أطراف الجملة المعترض بين أطرافها ، فلا يكتفي فيها بعنصري الإسناد . بل يضيف إليها عناصر أخرى غير أساسية، وقد وجدنا في ديوان البارودي بعض الأمثلة على هذا النوع من الاعتراض ومن ذلك قوله:

لقد خفّف البلوى– وإن هى أشرفت على النفس– ما أرجوه من موعد الحشر[2]

وقعت الجملة الشرطية اعتراضية بين عناصر الجملة الفعلية الموسعة "خفف البلوى" الفعل والمفعول المقدّم والفاعل الذي تأخر، وهو الاسم الموصول "ما" ودلّ البارودي بهذا الاعتراض على عظم المصيبة التي ألمّت به في فقده لولده حتى لكادت أن تودي به . وهي مصيبة لن يخفف من لأوائها منها إلا رجاؤه في الله بلقاء فلذة كبده في الآخرة .

الاعتراض بين عناصر الجملة الشرطية:

وفي هذا النمط من الاعتراض يقطع البارودي تتابع عناصر الجملة الشرطية وهما عبارة الشرط وعبارة الجواب واللذان هما بمثابة الجملة الواحدة التي تعبر عن فكرة يتلازم طرفاها تلازم السبب والنتيجة بعنصر أجنبي يثري الدلالة، ويقوي الطاقة البلاغية للتركيب الشرطي برمته، ومن نماذج هذا الاعتراض قول البارودي:

لولا صفاتک ـ وهى الدرـ ما بهرت أبياتها الغرّ من حسن وتحبير[3]

[1]- السابق 585/3.
[2]- نفسه 97/2.
[3]- نفسه 39/2.

فالاعتراض واقع بين جملة الشرط "صفاتك والخبر المحذوف الذي تقديره موجودة، والجواب في قوله: ما بهرت. وهذا الاعتراض جملة حالية أبرزت صفات الممدوح على أنها ثمينة ، حتى غدت هذه الصفات هي السبب في حسن القصيدة والسر وراء جمال أبياتها.

وقد يعترض البارودي بظرف وجملة مضافة إليه ، كما في قوله:

ومن حدثته النفس بالغى ـــ بعدما تناهى إليه الرشد ـــ سار على بطل[1]

فالترتيب الطبيعي للجملة الشرطية لولا القطع : ومن حدثته النفس بالغيّ سار على بطل، غير أن الشاعر فرق هذا الترتيب بإقحام الظرف مضافا إلى جملة فعلية بعده، وكأن به بهذه الزيادة ينزع عن كل مريد للضلالة و طالب للوزر كل عذر، وأن الحجة قائمة عليه ببلوغه كل هدى وكل رشاد وهذا المعنى معروف مشهور.

الاعتراض بين الصفة والموصوف:

تلازم الصفة في أوضاع التركيب المألوف موصوفها ، إذ هما كالشيء الواحد من حيث كان البيان والإيضاح إنما يحصل من مجموعهما[2]. وفي الشعر قد يعرض من الأحوال لأصحابه ما يدعوهم إلى الفصل بين هذين المتلازمين، وهما الصفة والموصوف بما يقرّب معنى أو ينشئ قصدا ، مما يسمو بالرسالة عن الإطار النفعي إلى الجانب الفني الجمالي.

والحق أن البارودي في شعره أفاد من هذه الخاصية ، فوظفها لأغراضه التي سعى إليها في وضوح ودون تعمية أو ركاكة قول. ومما أورده من هذا الضرب من الاعتراض قوله:

وقلت لهم: كفوا عن الشر تغنموا فللشر يوم ـ لا محالة ـ ماحق[3]

وقع الاعتراض بين الموصوف "يوم" والصفة "ماحق" بلا النافية للجنس واسمها، والخبر المحذوف كائن أو متحقق، وقد أدى هذا الاعتراض معنى التأكيد وبه تعزز المعنى الذي قرره الشاعر والذي أثبتته الأحداث.

لقد شكلت الجملة الاعتراضية جزءا مهما من شاعرية البارودي، فهي الجملة التي حمّلها من الدلالات الإضافية ما يقرب معنى أو يدفع ظنّا أو يؤكد حقيقة ، لا يمكن للجملة الأصلية أن تفي بها . و أكثر ما اعترض به من الجمل في ذلك هو الشرط والحال والقسم.

---

[1]- البارودي : الديوان 3 / 88.

[2]- ينظر: ابن يعيش: شرح المفصل ،تحقيق إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1، 2001. 2 /253.

[3]- البارودي : الديوان، 337/2.

2 / الفصل :

يقصد بالفصل في الدرس النحوي " أن يأتي عنصر دون الجملة ـ أي غير مستقل بالإفادة ـ لا ينتمي إلى السياق الأصلي للتركيب ، فيقع فيه بين عنصرين متلازمين بجامع الصلة ، أو الإسناد ، أو المجازاة ، أو نحو ذلك مخالفا بذلك مطلب التضام"[1] .

وللفصل أحكام وقواعد ذكرها النحويون في مظانها ، ولعل من أجمعها ما ذكره العكبري من أنه لا يجوز الفصل بين العامل ومعموله بالعامل الأجنبي[2] . و ما قرره ابن جني من أنه كلما زاد الاتصال بين الجزأين اشتد قبح الفصل بينهما[3] .

أما فائدة الفصل من الناحية البلاغية الفنية في الكلام، فهي كفائدة الاعتراض ، وهو بروز العنصر الفاصل بين أجزاء الكلام المتصل بروزا يبعث على جلب الانتباه إليه، لغرابته أو طرافته، فتظهر بذلك قيمته البيانية التي تثري الدلالة وتبلغ بهذا الفصل منحى تأثيري ما كان لها أن تصله من دونه [4].

ويكثر الفصل في شعر البارودي كثرة تجعل منه ومن الاعتراض الذي سبق بحثه ظاهرتين جديرتين بالدراسة. ويكفينا من الفصل بعض النماذج للتدليل على هذا العدول الأسلوبي، وذلك مثل الفصل بالجار والمجرور بين الناسخ الفعلي وخبره في قول البارودي :

بكى صاحبى لما رأى الحرب أقبلت بـأبـنائـها واليـوم أغـبـر كـالـح[5]

فـقال اتئد قبـل الصيال، ولا تكـــن لنفسک حربا إننى ـ لک ـ ناصح

فصل الشاعر بين اسم إن الضمير وخبرها "ناصح" بشبه الجملة "لك" تخصيصا له بالنصيحة، وإشعارا له بأهميته بما يوحي به تقديم الضمير، وهذا أدعى لقبول النصيحة والامتثال لها. ومن الفصل أيضا قوله :

يود الفتى ما لا يكون طماعة ولم يدر أن الدهر بالناس قلب[6]

---

[1]- صالح عبد العظيم الشاعر: حركة النحو والدلالة في النص الشعري، دار الحكمة للطباعة والنشر، القاهرة ، ط1، 2013، ص 209 .

[2]- ينظر: اللباب في علل الإعراب ، تحقيق غازي مختار طليمات ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر، دمشق ، ط1 ، 1995 ، 1 / 155 .

[3]- ينظر : الخصائص 1 / 337.

[4]- ينظر:صالح عبد العظيم الشاعر، حركة النحو والدلالة في النص الشعري ، ص 212

[5]- البارودي: الديوان 113/1.

[6]- نفسه 44/1.

والفصل في الشطر الثاني بين اسم أنّ وخبرها بالجار والمجرور "بالناس" فيه إشارة من الشاعر إلى حقيقة عدم ثبات الأيام بالناس على حالة واحدة. والغاية من وراء هذا الفصل تحذير الناس من الركون إلى الدنيا والاغترار بها، فيحسبوا لها ألف حساب لانقلابها عليهم .

و من غير أنّ، الفصل بين كأن وخبرها ، كما يشهد على ذلك قوله:

كأن غرتها ـ من تحت طرتها ـ فجر بجانحة الظلماء منتقب[1]

ومثل هذا الفصل " من تحت طرتها " ضروري لاستكمال الصورة وتمام المعنى ، فشدة بياض جبهة المحبوب وهو الذي أراده البارودي هنا لا يتحقق إلا إذا ظهر من تحت سواد الشعر . وهذا ما أكده في المشهد المقابل، وهو ظهور بياض الفجر من تحت جنح الظلام المغادر.وبمثل هذا الفصل تكتمل أجزاء المشهد التشبيهي ، فيبرز المعنى تمام البروز .

وكما فصل البارودي بين اسم إنّ أو بعض أخواتها وأخبارها فصل ببعض الكلم بين أسماء الأفعال الناقصة مثل كان وليس وأخبارها. ومن امثلته قول الشاعر :

كانت ـــ لنا ـ آية فى الحسن فاحتجبت عنا بليل النوى والبدر يحتجب[2]

وقع الفصل بين اسم كان "الضمير المستتر" فيها والخبر "آية" بشبه الجملة "لنا" و قد أفاد هذا الاعتراض بيان أن هذا الحسن هو مما اختص به الشاعر –دون غيره– وهذا يدل على تقديره له، ووقوعه من قلبه الموقع الحسن.

ومثله الفصل بين اسم أصبح وخبرها، كما في قول البارودي:

أصبحت أوطانهم ـ من بعدهم ـ وهى خبوت[3]

فصل الشاعر بين اسم أصبح "أوطان" وخبرها الجملة الاسمية "وهي خبوت" بشبه جملة ومضاف إليه. وفي هذا الفصل إشارة إلى تبدل الأحوال وتغاير الأزمان وعدم بقاء الأمور على ما عهدت عليه، وهذا يدعو إلى الاعتبار والتفكير في المآل.

وقد يفصل بالجار والمجرور بين المفعول الأول والمفعول الثاني ، كقول الشاعر:

عبّـاس يا خـيـر الملـوك عـدالـة وأجلّ من نطق امرؤ بثنائه[4]

[1]- السابق 64/1.
[2]- نفسه 64/1.
[3]- نفسه 97/1.
[4]- نفسه 1/ 15 .

أو ليتنى ـ منك ـ الرضا وجلوت لى وجها قرأت البشر فى أثنائه

حيث فصل الشاعر بين الفعل "أولى" . بمعنى منح . ومفعوليه: الأول وهو الضمير المتصل، و الثاني وهو الرضا، بشبه الجملة "منك" بيانا لمكانته وتخصيصا لشأنه.

وقد يفصل بين المبتدأ والخبر بالظرف ، كقول البارودي:

وكل امرئ ـ يوما ـ ملاق حمامه وإن عار فى أرسانه* وهو جامح[1]

فصل الشاعر بين طرفي الإسناد المبتدأ والخبر بالظرف "يوما" نكرة ليدل بذلك على الأجل المحتوم الذي سينال كل إنسان وهو الموت، وإن فرّ منه فرار الفرس الجموح من حبله المتين الذي قيد به . و ورود اليوم بصيغة النكرة يجعل منه يوما مجهولا غير محدد، وهي الحقيقة التي أراد البارودي أن ينبه إليها ويذكر بها.

والفصل بالجر والمجرور، وبالمضاف مما يشيع في شعر البارودي ، وهو ما يشيع أيضا في اللغة[2] . وهذا يعني أن البارودي يسير على النمط المألوف والعرف السائد في اللغة .

وقد يفصل البارودي بالحال بين طرفي الجملة الفعلية ، وذلك مثل قوله :

رق طبع النسيم رفقا بحالى وبكى ـ رحمة ـ على الحمام[3]

والاعتراض بين طرفي الإسناد: الفعل والفاعل بالحال "رحمة" تأكيد من البارودي على ما يعانيه من ألم الصبابة ، فإن البكى –عادة– لا يكون إلا رحمة بالنفس وشفقة عليها أو على غيرها من شيء آلمها فأحزنها وأدمع عيونها.

وقد يفصل البارودي ببعض المركبات دون الجملة إشارة إلى خصوصية الفاصل والدافع الذي يقف وراء الفعل منه أو من غيره ، ومن ذلك قوله معترضا بالمركب الإضافي:

تالله لو علم الرجال بمكرها ـ علمى ـــ لباعوها بغير مكاس[4]

في البيت فصل من الشاعر بالمضاف والمضاف إليه "علمي"، بين أجزاء الجملة الشرطية. وفيه تأكيد على يقينه الذي لا يخالجه شك ـ والذي خصه به الله تعالى وغيره دون كثير من أهل زمانه ـ في معرفة حقيقة الدنيا الخادعة التي ركن إليها الناس واطمأنوا إليها.

*.عار في أرسانه ، أي فر في حباله .

[1]- البارودي : الديوان ، 114/1

[2]- ينظر:صالح عبد العظيم الشاعر، حركة النحو والدلالة في النص الشعري، ص 212 .

[3]- البارودي، الديوان 589/3.

[4]- نفسه 154/2.

ـ التقديم والتأخير:

تعنى كل لغة من لغات العالم بترتيب كلماتها ضمن ثروتها اللغوية أو ما يعرف بالمعجم اللغوي، وفق طرائق مخصوصة بهدف الإفهام والتوصيل ، لتنقل بذلك هذا الركام الهامد من الكمات من حيّز الجمود والسكون إلى حيّز النشاط العقلي والإفصاح الفكري الذي يعبّر عن كينونة الأفراد، والمجتمعات في إطارها الوجودي[1].

وترتيب اللغات للكلمات في هذا الصدد لا يكاد يخرج عن هذين المنحيين[2] :

1ـ لغات حرة في تريتب كلماتها ، كالإغريقية واللاتينية. ففي هاتين اللغتين القديمتين يبدو للوهلة الأولى أنهما لا يكادان يخضعان لنظام معين في ترتيب الكلمات.

2 ـ تلك اللغات الحديثة كالفرنسية والإنجليزية اللتين يضرب بهما المثل على استقرار نظام الجملة ، استقرارا يقترب من الجمود. فليس للمتكلم بإحدى هاتين اللغتين أن ينتقل بالكلمة من مكانها المعين في الجملة .

واللغة العربية وسط بين النوعين المذكورين، فترتيب الكلمات فيها مقيد في بعض الأحيان كتقديم الموصوف على الصفة على الصفة والمضاف على المضاف إليه، واختياري في أحايين أخر، كتقديم المفعول وتقديم الخبر ونحو ذلك.[3] وهذا الضرب من الترتيب هو ما عبّر عنه بعض المحدثين بالرتب المحفوظة والرتب غير المحفوظة[4].

وترتيب الكلمات في العربية بتقديم ما حقه التقديم وتأخير ماحقه التأخير، أو قلب النظام بتقديم المتأخر وتأخير المتقدم في حالات الجواز أو الوجوب ضمن تراكيب العربية كل ذلك كان حاضرا في وعي النحويين والبلاغيين الأوائل.

على أن قضية التقديم والتأخير في التراكيب العربية تم علاجها في أبواب متفرقة من قبل النحويين لتعلق هذه القضية بالمسند والمسند إليه وما تعلق بهما من فضلات، وهي معالجة في مجملها تدور حول الجائز في التقديم والواجب فيه . وتستند على قواعد معيارية ترجع إلى البنى الأساسية التي يقارن بها كل عدول عنها أوانزياح فيها.

---

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة ، ص 251.

[2]- المرجع نفسه، ص 253.

[3]- محمود أحمد نحلة : لغة القرآن الكريم في جزء عم، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، دط ، ص 451.

[4]- ينظر: تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 2006، ص207 ، 208

وقد تمت هذه المعالجة في إطار البعد الدلالي لهذه الظاهرة قصد إظهار أهم الغايات الجمالية التي يقود إليها التقديم أو التأخير بعد البعد الإبلاغي. ولكن ما يؤخذ على هذه المعالجة أنها ركزت على أهداف عامة تكررت عبر قرون تمثلت في بيان الاهتمام والعناية بالعنصر المقدم. يقول سيبويه: " فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيدا عبد الله، لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخرا في اللفظ ...كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم"[1]. وقال الجرجاني: "واعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام".[2]

وهذا الأصل العام الذي أشار إليه الجرجاني والذي يؤول إليه أمر كل تقديم لا ينفي الدلالات الفرعية التي تتعلق بهذا الأصل ، وتتصل به بناحية من النواحي التي ينبئ عنها السياق اللغوي أو المقام ، والتي لا تنفك عن الالتحام بمبدع الخطاب الأدبي شعرا كان أم نثرا. يقول رمضان صادق بصدد هذا المعنى: "ومادامت ظاهرة التقديم والتأخير مرتبطة ـ شأنها في هذا شأن كل الظواهر الأسلوبية ـ بالفكر كل هذا الارتباط ، والفكر شاسع واسع غير محدد ، فإنه من الصعب علينا أن نزعم أن التقديم من أغراضه فقط التنبيه أو العناية والاهتمام أو التأكيد وأن من أغراض التأخير التردد أو غيره من الأغراض. فالغرض من الظاهرة أمر يحدده السياق وحده، كما أن الظاهرة الواحدة كثيرا ما يختلف دورها وتأثيرها من بيت لآخر ومن جملة لأخرى"[3].

ويرى بعض المحدثين أن ما يعيب مباحث التقديم والتأخير في دراسات البلاغيين أنها ظلت حبيسة في إطار الجملة البليغة ، ولم تحاول تجاوزها إلى القطعة البليغة ، والإفادة بهذا المنهج الأسلوبي في دراسة قصيدة مكتملة ،أو دراسة شاعر، أو دراسة عصر من العصور[4]. وهذه النظرة الجزئية لهذه الميزة اللغوية مازالت تسيطر على كثير من الدراسات الحديثة في تحليلاتها للمدونات الأدبية والتي تجاهلت اعتبار النص بنية موحدة لا انفصام فيها.

---

[1]- سيبويه : الكتاب 34/1.

[2]- دلائل الإعجاز، ص 84.

[3]- شعر عمر بن الفارض : دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 ، ص 115.

[4]- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، ص 337

وعلى كل حال فإن التقديم والتأخير ليس لعبا فوضويا بالكلمات تحرك أينما شاءت دون اعتبار لمقصد، بل يمكن الزعم كما قال أحد الباحثين: "ومن الصحيح فعلا أن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وأن هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازا يتحقق عنه تأثير ما، وهي فكرة قررها باسكال " Pascal " حينما صرح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة "[1].

وإذا كان هذا في الأدب عامة ، فإن العدول عن الترتيب الأصلي في لغة الشعر أصبح سمة أسلوبية يطبعها، بل صارت هذه الصفة بحق أحد معالم الشعر[2].

والبارودي وإن كان في بناء شعره يسير في غالبه على النمط المألوف إلا أن ذلك لم يمنعه من مجاوزة هذا النظام، والإفادة من مرونة اللغة وحيويتها في جانبها التركيبي الذي يسمح ببعض المخالفات المسوغة. وفي تقديري ، فإن ذلك راجع إلى جملة من العوامل منها: إيثار العنصر المقدم لطرفة فنية وأثر جمالي لا يتحقق لو أن الشاعر التزم الترتيب الطبيعي لعناصر الكلام، ومنها –وهذا ملاحظ بكثرة– تحقيق التوازن الإيقاعي بتقديم ما حقه التأخير وسبب أخير تفرضه قواعد اللغة فصار لشيوعه كأنه الأصل الذي لا ينبغي الخروج عليه.

هذا وقد تعددت مظاهر التقديم والتأخير –تحت هذه العوامل السابقة– في نصوص البارودي، إلا أنها بوجه عام تنخرط في إطارين:

[1]- ينظر:عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2003 ، ص 218

[2]- إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، ، ص 286.

ـ التقديم والتأخير في عناصر الجملة الاسمية:

دل استقراء المدونة الأدبية بشعرها ونثرها ـ وإن كان استقراء ناقصا ـ على أن تقدم المبتدأ في الجملة الاسمية، هو الأغلب فجعله النحاة بذلك الأصل الذي تبنى عليه الأخبار، ذلك "لأن المبتدأ محكوم عليه ، فحقه التقديم ليتحقق تعلقه، فيكون حق الخبر التأخير، لأنه محكوم به"[1]. ويعلل عبد القاهر الجرجاني في سبب تقدم المبتدأ على الخبر قائلا: اعلم أن مرتبة الخبر أن يكون بعد المبتدأ، لأنه إذا لم يعلم ما يخبر عنه لم يستفد من" الخبر شيء، ويجوز تقديمه على المبتدأ، وتكون النية به التأخير. تقول: "منطلق زيد "و"ضربته عمرو" ، فيكون ضربته ومنطلق مقدمين في اللفظ مؤخرين في النية"[2].

وليس من وكدنا أن نتتبع الترتيب الأصلي لعناصر الجملة في مدونة البارودي، ذلك لأن هذا الترتيب هو السائد في مدونته ، وهو في ذلك يجري على الأصل، وإنما نهتم بما تقدم فيه المسند "الخبر" على المبتدأ، وبخاصة حالة الجواز، إذ يمثل ذلك وجها من أوجه العدول عن النمط المألوف. وقواعد اللغة تقتضي فيه التأخير اتباعا للأصل. وهذا العدول أو الخرق المسوغ يستلزم من الدارس أن يبحث في دواعيه الفنية وأسراره البيانية التي أباحته.

ومن أمثلة التقديم الواجب للمسند والذي لا يجد الشاعر محيصا عن التقيد به لخضوعه للعرف النحوي تقديم الخبر "شبه الجملة" على المبتدأ النكرة ، وقد ورد ذلك كثيرا في ديوان البارودي. ومن ذلك قوله:

وللنجح أسباب إذا لم يفز بها لبيب من الفتيان لم يور زنده[3]

وقد يتصل الجار بالضمير، كقول الشاعر:

لهم ألسن إن رمن أمرا بلغنه من النفس، مصنوع لهن حديث[4]

وقد يتعلق الخبر بظرف:

يا غافلا عنى ! وبين جوانحى لهب يكاد له الحشا يتفطر[5]

وقد يكون لفظ الخبر مما تجب له الصدارة ، نحو قول البارودي:

---

[1]- خالد الأزهري: التصريح بمضمون التوضيح في النحو، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2000 ،213/1

[2]- المقتصد، تحقيق كاظم بحر المرجان ، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، 1 / 302

[3]- البارودي : الديوان 143/1.

[4]- نفسه 98/1.

[5]- نفسه 66/2.

فأين الملوك الأقدمون تسنموا قلال العلا؟ فالأرض منهم بلاقع؟[1]

تصدر الاستفهام البيت على أنه الخبر المقدم يتلوه المبتدأ "الملوك"، ولا يمكن لهذا التركيب أن ينعكس لعدم سماح القاعدة النحوية به. ومثل هذا التقديم الواجب الذي تمليه قوانين النحو لا يتعلق في الغالب بناحية فنية ، وهو مما لا يعنينا ـ هنا ـ البحث في أسراره .

وأما ما قدم فيه الخبر وكان على نية التأخير، فمثاله قول البارودي:

أنا القائل المحمود من غير سبة ومن شيمة الفضل العداوة والضد[2]

قدم شبه الجملة "من شيمة الفضل" على المبتدأ المعرفة "العداوة" وكان حقه التقدم في الكلام، ليدل بهذا التقديم على أن العداوة والمضادة في حقه استحكمت ، حت صارت كالخلة التي عرف بها صاحبها ، فهي قرينته التي لا تكاد تفارقه .

ومن هذا القبيل من التقديم الذي ورد فيه شبه الجملة ظرفا قوله:

يقول أناس: إنه السحر ضلة وما هى إلا نظرة دونها السحر[3]

سبق شبه الجملة الظرف "دونها" المبتدأ المعرفة "السحر". وقد أفاد بهذا التقديم التعظيم والمبالغة في شأن هذه النظرة الفاتنة التي فعلت في نفس صاحبها ما لم يفعله السحر.

وقد يتصدر البيت بهذا التقديم، فيلفت الانتباه ويخدم مرماه، ومن ذلك قول رائد البعث:

فعليک السلام منى فإنى متّ شوقا والله خير وأبقى[4]

أفاد الشاعر بهذا التقديم " عليك " خصوصية هذه التحية، أي أنها لمن ملكت قلبه دون سواها. وفي ذلك إبراز لمكانة المحبوب في قلبه ، وأنه أحق بمشاعر الود من غيره.

ومما يجوز في النظر النحوي ، فيمكن للشاعر أن يأخذ به تقديم الخبر "شبه الجملة" على المبتدأ الموصوف ، كما في قول البارودي:

لها نظرة سكرى، إذا أرسلت بها إلى كبد، فالويل من ذاک والثكل[5]

فقد قدم الخبر شبه الجملة "لها" على المبتدأ الموصوف "نظرة سكرى" اختيارا منه وعدولا عن الأصل في الترتيب، ليدل بها على حسنائه التي تأسر بنظرتها القلوب ، وكأن هذه

---

[1]- السابق 206/2

[2]- نفسه 171/1.

[3]- نفسه 41/2.

[4]- نفسه 317/2.

[5]- نفسه 50/3.

النظرة مما اختصت بها لا تجاوزها إلى غيرها .

وللتقديم والتأخير في الجملة المحولة نصيب لا بأس به من اختيارات الشاعر اللغوية لأداء دلالاته الفنية، وإن فرض بعضها سياق قاعدي أو وزني. فمن ذلك التقديم لأخبار النواسخ الفعلية:

لو لم يكن بين الرجال تفاوت ما كان فيهم سادة ورعاء[1]

فتقديم الخبر "شبه الجملة" " بين الرجال " و " فيهم " في الصدر والعجز واجب أملته أعراف اللغة –كما أشرنا إليه من قبل– لتنكير المبتدأ.

ومما وقع فيه انزياح عن القاعدة قول البارودي:

ليهن الهوى أنى خضعت لحكمه وإن كان لى فى غيره النهى والأمر[2]

ووجه الخرق والتجاوز في هذا البيت يتمثل في تقديم خبر الناسخ "الجار والمجرور" على اسم كان المعرف "النهي". وهذا التقديم للخبر يشعر بذاتية الشاعر وقدرتها في غير سياق الهوى ، وفي هذا التقديم أيضا تهيئة لخدمة المقطع " لقافية " .

ومن تقديم خبر ليس في ديوان البارودي:

فالعين ليس لها من دمعها وزر والقلب ليس له من حزنه فادى[3]

وفائدة تقديم خبر ليس في الشطرين ـ وإن كان تقديما حصريا ـ مجاورته للنفي في بيان للشاعر على أن هذه العين وذلك القلب قد أصبحا لا يملكان من أمرهما شيئا. فكلاهما يفصح عن آثار الفجيعة التي ألمت بالشاعر لفقد أبيه . و قد قاد هذا المسلك التعبيري إلى التقابل التركيبي والدلالي بين شطري البيت بفضل تلك النسبة النافية .

و يتقدم خبر الناسخ كأنّ على اسمه في بعض السياقات النصية التي تسمح بذلك فتؤثر نسيجا عن آخر، وللشاعر حينئذ رؤيته ولغته الفنية الخاصة التي يتجاوز بها – في رخصة لا تتوافر لغيره– النمط المألوف سعيا وراء المفقود والخاص لإبراز فعله الشعري.

والبيت الآتي شاهد على ذلك:

وتجلو الظلام بلألائها كأن بأيدى السقاة الجذا[4]

---

[1]- البارودي : الديوان 14/1.
[2]- نفسه 134/2.
[3]- نفسه 205/1.
[4]- نفسه 261/1.

قدم البارودي الخبر شبه الجملة " بأيدي السقاة " على الاسم الجذا. وهي القبسة من النار، ليبدو التشبيه رائقا. فرونق التشبيه يذهب فيما لو أنه قدم الجذا، فالمتصور هو أن أيدي الرجال تحمل قبسات من نار في ظلام الليل، ويستقيم هذا التقديم من ناحية أخرى مع القافية التي تذيل الأبيات.

ـ التقديم والتأخير بين عناصر الجملة الفعلية:

انبنت الجملة الفعلية في قانون العربية على فعل يتلوه فاعل، وقد يتعلق هذا الأصل ببعض المكملات توسعة في الكلام وبسطا للمعنى ، كتعلقه بالمفعول به. وهذا هو الترتيب الطبيعي الذي تسنده النصوص قديما وحديثا. غير أن هذا النظام وهذا الترتيب عرضة للتبادل الموقعي بين عناصر الجملة الفعلية، منه ما تفرضه قواعد اللغة في حالة من الجبر ومنه ما ينصرف فيه المبدع طلبا لنكتة بيانية، أو حاجة دلالية يرمي إليها.

والبارودي –بوصفه أحد المبدعين– في نصه الشعري كثيرا ما التزم الترتيب الأصلي للكلام في وعي منه ببلوغ الأثر، إذ ليس كل ترتيب على هذا الوجه ينقص من قيمة الذي خطه الشاعر. إلا أنه خالف في بعض أشعاره هذا المسلك لضرورة فنية اقتضت ذلك، أو بحثا عن استقامة وزن، أو اضطرارا لنسق يفرضه قانون اللغة.

وعلى ذلك فإن أشكال التقديم والتأخير في الجمل الفعلية في المدونة البارودية قد تعددت بتعدد النصوص خدمة لأغراضها، ووصولا به إلى غاياتها الفنية التأثيرية . ومن أهم هذه الأشكال التي وقفنا عليها في شعر البارودي :

تقديم المفعول به على الفاعل :

من المعلوم في الدرس النحوي بالضرورة أن المفعول به يأتي تاليا للفاعل، لأن الأصل في ذلك هو تقدم الفاعل[1]، غير أن هناك من العوارض ما يكون سببا لخلخلة النظام الشائع، وبعضه مما تسمح به طبيعة اللغة ذاتها المتسمة بالمرونة وعدم الجمود على أوضاع ثابتة.

ويؤكد ابن جني مسألة التقديم، فيقرر: "أن المفعول قد شاع عنهم واطّرد من مذاهبهم كثرةُ تقدمه على الفاعل، حتى دعا ذاك أبا علي إلى أن قال: إن تقدم المفعول على الفاعل قسم قائم برأسه، كما أن تقدم الفاعل قسم أيضا قائم برأسه، وإن كان تقديم الفاعل أكثر، وقد

[1]- ينظر: ابن عقيل ، شرح ابن عقيل ، 2 / 96 .

جاء به الاستعمال مجيئا واسعا".[1]

إن هذا التقدم الذي ذكره ابن جني يتم في مستويين اثنين: مستوى الجائز الذي تحرك فيه المفعول للطيفة بيانية أو ضرورة صوتية بحثا عن توازن صوتي أو مقطع قافوي يتوج به البيت. ومستوى الواجب الذي لا حيلة فيه لمبدع الخطاب الأدبي سوى اتباع العرف اللغوي والسير على سنن العربية التي لازمتها[2].

والبارودي الشاعر أفاد من المستويين في أشعاره التي صدحت بها نفسه، وجادت بها قريحته ، فتحرك أفقيا مخيرا ومجبرا ناظما للقول باحثا عن دلالته التي تتماشى مع سياقات المقال والمقام الذين تحرك في إطارهما.

فقد يقدم المفعول به " الضمير المتصل " على الاسم الظاهر في أحيان قليلة خضوعا للعرف النحوي المجبر عليه. ومن ذلك قوله واصفا صوت وقع حوافر فرسه:

يكفيک منه إذا أحس بنبأة* شدّ كمعمعة الأباء** الموقد[3]

أو يقدم مضطرا في أسلوب الحصر، كما في قوله:

لا يدرک المجد إلا من إذا هتفت به الحمية هزّ الرمح وانتصبا[4]

فمثل هذه الأمثلة التي سبقت لا يكون فيها من المزية والفضل في تقديمها الشيء الكثير، وذلك أن بناء التراكيب فيها يتطلب مثل هذا التقديم .

أما التقديم الذي يمكن أن يتضمن قيمة فنية أو أثرا دلاليا يفيده السياق، فهو ما وقع للشاعر عن اختيار منه، وكان بالإمكان أن يأخذ بغيره من سبل التعبير. لكنه آثر هذا الاختيار لغاية بيانية ترمي إلى التأثير، والشواهد في هذا الصدد كثيرة منها قوله مهنئا الخديو عباس حلمي باشا بمولد ابنه الأمير محمد عبد القادر :

هو مولد عم الكنانة نوره فتباشرت باليمن والسراء[5]

---

[1]- الخصائص 295/1.

[2]- ينظر في تفصيل حالات تقدم المفعول على الفاعل جوازا أو وجوبا : محمد أحمد خضير، قضايا المفعول به عند النحاة العرب، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، دط ، 2003، ص 302 – 305.

* النبأة هي الصوت الخفي .

** المقصود بالأباء هنا الحطب .

[3]- البارودي : الديوان 154/1.

[4]- نفسه 67/1.

[5]- نفسه ، 17/1.

قدّم الشاعر المفعول به "الكنانة"، وهي أرض مصر ببرّها وبحرها وتاريخها على الفاعل " نور ". وفي هذا التقديم من معاني الفخر والمجد والأصالة ما يتلاءم مع مولد الأمير في دلالة رمزية على هذا النبت الكريم ذي المجد الأثير الذي عم أثره أرض مصر، في مبالغة تقصدها البارودي في حق ممدوحه.

ومن هذا النوع من التقديم أيضا ما جاء في بعض قصائده مفتخرا:

يمزّق أستار النواظر برقُه ويقرع أصداف المسامع رعدُه[1]

اتصل الفاعل بالضمير "برقه" وتقدم عليه مفعوله مضافا إلى غيره "أستار النواظر" وقابله في الجهة الأخرى دلالة ولغة جملة فعلية. وأفاد هذا التقديم العناية بالعنصرين المقدمين وهما أستار النواظر وأصداف المسامع في دلالة ثانية بعيدة المرمى يقصد بها إلى شجاعته في الحرب، فهو سريع الحركة ، كالبرق في لمعانه وهو القوي في بأسه ، كالرعد المزمجر الذي يكاد يخرق السمع في قوته.

ومما ورد التقديم فيه مناسبا لغرضه الشعري " الفخر" قوله مشيدا بالخيل في ساعة الكرّ:

وخيل يعم الخافقين صهيلها نزائع معقود بأعرافها النصر[2]

يُظهر تقديم المفعول به "الخافقين" وهما المشرق والمغرب قوة هذه الخيل التي بلغ صهيلها أطراف الأرض. وهذا من التقديم الجائز الذي يمكن عكس الوضع اللغوي فيه، لكن حدس الشاعر الفني وطبعه هما الحقيقان بأي تقديم أو تأخير.

وقد يقدم الشاعر أو يؤخر في سياق بعض الأساليب النحوية، من ذلك تقديمه للمفعول به في سياق الاستفهام:

وكيف تلذ العيش نفسٌ تذرعت من الحزن ثوبا بالدموع منمنما[3]

ورد البيت في سياق –رثاء البارودي لوالدته– وفي هذا التقديم معنى لا يتحقق بتغيير ترتيب البنيات اللغوية للبيت. فالبارودي قدم المفعول "العيش" ، ليدل على أن طعمه قد صار ممجوجا، لا لذة فيه.أما نفسه فقد تلاشت أو صغرت مع هذا المصاب،حتى أخّرها إلى مكانها الذي تستحقه من النظم.فمكانة نفسه من العيش قابله مكانة لفظها في نسجه الشعري.

[1]- السابق147/1.
[2]- نفسه45/2.
[3]- نفسه 405/3.

ومن تقديم المفعول المضاف على الفاعل الموصوف قول الشاعر:

أبت لى حمل الضيم نفس أبية وقلب إذا سيم الأذى شبّ وقده[1]

في تقديم البارودي للمفعول " حمل الضيم " على الفاعل " نفس" دلالة على ثقل ما يعانيه من حيف ، وتنبيه منه على عظم هذا الظلم الذي رفضت نفسه الأبية أن تخضع له.

تقديم المفعول به على الفعل والفاعل:

يعمد البارودي في أحيان قليلة بحيث لا يمكن عد ذلك ظاهرة أسلوبية إلى تقديم المفعول به على عناصر الإسناد الأساسية ، إثباتا لسمة أسلوبية يهدف من ورائها إلى إعادة إنتاج الدلالة وفق رؤية فنية أملتها شاعريته تصل بها حد التأثيرالمطلوب.

ومن نماذج هذا الضرب من العدول عن البنية الأساسية قول البارودي:

أصبحت لا أستطيع الثوبَ أسحبُه وقد أكون وضافى الدرع سربالى[2]

وترتيب البيت يقتضي أن يقول فيه صاحبه : لا أستطيع أن أسحب الثوب، ولكنه عدل عن هذا الشكل التعبيري إلى الشكل الذي ألفيناه ، وذلك يعني أن المفول به المقدم " الثوب "، وهو ما كان الشاعر يقوى على رفعه قد أصبح رمز ضعف وعجز، يثقل صاحبه ويزيده حملا إلى أحماله. وهذا التقديم اتكأ على مذهب الكسائي والفراء*.

وربما اقترن هذا التقديم بأحد الأساليب الإنشائية، فتكتنز دلالته، ويؤدي بهذا الترتيب ما لم يؤده بوضعه المألوف ومن نماذج هذا الشكل التركيبي قول البارودي:

أكلّ خلّ أراه لا وفاء له وكلّ قلب علىّ اليوم مضطغن[3]

لم يقدم البارودي المفعول به على بقية أركان الجملة –فيما يظهر– عبثا بل الأمر يتعدى إلى مقصدية في القول الشعري. فلفظ كل من الألفاظ التي تستغرق الأفراد –ونخص هنا الأصدقاء– ونشعر من خلال اللفظ. ومن خلال موقعه أن الشاعر يبدي تبرما وانزعاجا من مثل هؤلاء الأخلاء الذين لا يوفون بذمة ولا يرعون عهدا ولا يبدون محبّة.

---

[1]- السابق 1 / 145 .

[2]- نفسه، 3 / 110.

* ذلك أن الكسائي يرى نصب المتقدم بالعامل المؤخر على إلغاء العائد ، وذهب الفراء إلى أن الفعل عمل في كل من الظاهر المتقدم والضمير المتأخر. ينظر في هذا المذهب : ابن هشام ، شذور الذهب، تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001، ص117 . ومثل هذا التركيب يدخل ضمن مبحث الاشتغال عند جمهور النحويين . ينظر في ذلك : سيبويه الكتاب ، 1 / 81 .

[3]- البارودي : الديوان 39/4

تقديم المفعول به والجار والمجرور:

يقترن المفعول به والجار والمجرور في بعض السياقات النصية ضمن شعر البارودي ويتقدمان على الفاعل في لعب لغوي فني من قبل الشاعر سعيا منه إلى بلوغ غاية دلالية أو ناحية جمالية في بنائه الشعري. ومما نسجه البارودي على هذا المنوال قوله يصف هول إحدى المعارك الطاحنة :

فأنت ترى بين الفريقين كَبَّةً* يحدّث فيها نفسه البطلُ الجعدُ**[1]

والترتيب الأصل كان يقتضي من الشاعر أن يلي الفاعل فعله، ثم تأتي بقية المتعلقات. ولكنها اللغة الشعرية التي تقفز على السائد والمعهود. ولما كان سياق البيت سياق الحرب الضروس. كان من الطبيعي –والحال كذلك– أن تكون نفس المقاتل هي المركز الذي ينشأ فيه الاختبار الصعب الذي قد ينتهي بصاحبه إلى الفرار.

تقديم الجار والمجرور:

يتبوّأ تقديم الخبر الجار والمجرور الصدارة من حيث وروده في شعر البارودي، فلا تكاد تخلو منه قصيدة ، بل لقد شاع حتى في القصيدة الواحدة ، مما يجعل منه ظاهرة تسترعي الانتباه، تستدعي البحث في أسرار هذا التقديم. وهي أحق بدراسة منفردة تتقرى مواضعه وأغراضه التي ارتبط بها، ولكن كل هذا لم يمنع الباحث من تتبع بعض أمثلته في الديوان.

فالجار والمجرور يتقدمان على الفاعل في كثير من الأشعار، لأغراض بيانية وأخرى وزنية يقتضيها إيقاع الشعر. ومن نماذج هذا النمط من التقديم قول البارودي:

كلف تناقله الحمام عن الصبا فصبت إليه الغيد والشعراء[2]

أفاد تقديم الجار والمجرور "إليه" على الفاعل "الغيد والشعراء" تخصيص الكلف دون غيره وإحاطته بالاهتمام . فهو قبلة الغيد الحسان والشعراء المنشدون تصبو إليه أفئدتهم وتتعشقه نفوسهم. وقد يتقدم الجار والمجرور على نائب الفاعل، كما في قول الشاعر:

وزيّن للناس الفرار من الردى وماجت صدور الخيل والتهب الضرب[3]

---

* الكبّة : هي الحملة في الحرب

** الجعد من الجند هو : الكريم الجواد .

[1]- البارودي : الديوان 168/1.

[2]- نفسه 12/1.

[3]- نفسه 67/1.

توسط الجار والمجرور "للناس" بين الفعل ونائب فاعله دلالة على هول المعركة وهول الموقف . إذ إن ما قدمه الشاعر في صيغة العموم أسلم إلى المعنى الذي أومأنا إليه.

ولا يكتفي الجار والمجرور بالتقدم على الفاعل، بل يتقدم في مناسبات عدة على بعض مكملات الإسناد كالمفعول به ، دعما لدلالة عامة أو إشارة إلى جهة معنى لا يلتفت إليها. ومن أمثلة هذا التقدم:

زجل يردّد فى اللهاة صهيله رفعا كزمزمة الحبىّ المرعد[1]

في تقديم الجار والمجرور "في اللهاة" تخصيص لموضع الصهيل، ولعله أراد من هذا التقديم بيان قوة هذا الفرس، وذلك أن هذا الصوت الذي ضاق حيّزه قد اتسع مداه ليصل إلى أماكن قصيّة، فهو أشبه بصوت الرعد المنطلق من أقصى السحاب .

ويتجاوز تقديم الجار والمجرور أركان الجملة الفعلية، مفارقا موضعه الأصلي الذي يتأخر فيه عن طرفي الإسناد خاصة، فيؤدي دلالات تتسق والمعاني النفسية التي تغياها الشاعر، وفي ضوء هذا التقديم ، يأتي قول البارودي:

إلى الله أشكو أننى بين معشر سواء لديهم طيّب وخبيث[2]

أفاد البارودي بهذا التقديم قصر الشكوى على الله تعالى، وأنها مختصة به دون غيره، وأنه مفتقر إليه ، ليدفع عنه ضره ويرفع بلواه، فتتغير أحواله وتنتهي منغصاته .

ويوظف البارودي هذا الضرب من التقديم في بعض أغراضه الشعرية دعما لمعانيه، ومن ذلك قوله مادحا:

بک استقامت مصر حتى غدت يحمدها الوارد والصادر[3]

أراد الشاعر من خلال هذا التقديم الإشادة بفضل ممدوحه وأنه الأخص من غيره بإصلاح مصر وإقامة أركانها ، حتى صارت إلى حمد الناس جميعا، وحمد من كان سببا في ذلك.

تقديم الصفة على الموصوف:

تتأخر الصفة عن موصوفها في بنية الكلام المألوف ، ذلك أن الوصف لا يمكن تصوره إلا واقعا على شيء سبقه. والحق أن النصوص المختلفة من شعر ونثر تسير في ترتيب

[1]- السابق 153/1.
[2]- نفسه 1 / 98
[3]- نفسه 2 / 107

مادتها على هذا النحو. ولكن هذا الوضع الأشبه بالثابت في نظام اللغة التركيبي، تخالفه بعض الاستعمالات ، فينعكس الأمر وتتقدم الصفة فتتغير الدلالة تبعا لذلك تغيرا دقيقا يكشف عنه التحليل اللغوي للمادة المحولة .

ويزخر ديوان البارودي بنماذج عديدة لهذا التقديم، من ذلك قول الشاعر :

ويا رُبّ حيّ قد صبحت بغارة تكاد لها شمّ الجبال تمور[1]

تقدم الوصف وهو "شمّ" بمعنى العالية على الموصوف "الجبال" تأكيدا منه على الصفة وإبرازا لها، واتساقا مع الغرض الكامن في البيت، وهو إظهار بطولة الشاعر وصموده. وتم له ذلك بمقابلة شجاعته بمدى ثبوت الجبال واستقرارها إزاء هذه الشجاعة .

تقديم جواب الشرط:

يمنع البصريون في الجملة الشرطية أن يتقدم جواب الشرط على عبارة الشرط، ويجعلون ما تقدم دليلا على الجواب، وليس هو الجواب، ويجيز الكوفيون ذلك بعدا عن التكلف في التقدير وتخففا من التأويل[2].

ورأي الكوفيين أقرب إلى طبيعة اللغة في هذه المسألة. والدرس اللغوي الحديث يجنح إلى التخفف من التقدير ما أمكن ذلك. وإذا أخذنا بالرأي الكوفي ، فإن النماذج التي يمكن تتبعها في ديوان البارودي كثيرة. لكننا نذكر منها على سبيل التمثيل فقط قول الشاعر:

ذهبت أجر الذيل تيها وإنما يتيه الفتى إن عفّ وهو قدير[3]

فجملة " يتيه الفتى " هي الجواب الذي تقدم على الشرط. وربما كان هدف البارودي من هذا التقديم هو التعجيل بذكر النتيجة قبل ذكر الشرط ، إيذانا منه بأن هذا الجواب بمثابة الخبر المقرر والجزاء الأوفى لمن عفّ على قدرة . ومن هذا القبيل أيضا قوله :

والعشق مكرمة إذا عفّ الفتى عما يهيم به الغوىّ الأصور[4]

فالبدء بمثل هذا الجواب طارد لما تقرر في نفوس كثير من المتلقين الذين ارتسمت في أذهانهم صورة نمطية سلبية عن العشق وما يمكن أن يجر إليه من مغرم . فجاء البارودي بقيمة إيجابية تخالف السائد ، ولكن ذلك متوقف على تحقيق الشرط الذي اشترطه .

---

[1]- السابق 21/2.

[2]- راجع في هذه المسألة : الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، 2 / 627.

[3]- البارودي : الديوان 24/2.

[4]- نفسه 70/2.

ـ الحذف :

يذكر ابن فارس أن الحذف من سنن العربية[1]، وذهب بعض المحدثين إلى أنه ظاهرة مشتركة في اللغات الإنسانية[2]. إذ عادة ما يجنح متكلموا اللغة إلى إسقاط بعض الكلم الذي يمكن فهمه من دون ذكره اعتمادا على سياق الحال أو المقال الذي أنتج فيه الكلام. ومن ثم يتخفف المرسل من حِمل الدوال ، فيشرك المتلقي بملئه الفراغ في تفاعل إيجابي بينهما.

وإذا كان الكلام ضرورة في كثير من الأحيان، فتنقص الفائدة أو تنعدم إذا سقط بعضه، فإن الحذف أو ترك الكلام في أحيان أخر يكون أبلغ من ذكره، وأزيد للإفادة ، وأبعد عن الإطالة. قال الجرجاني عن مزية الحذف في اللغة: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ ،عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة ،أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن..."[3].

ويتوسل الأديب هذا الأسلوب اللغوي أداة فنية في إبداعه ، بوعي منه ومن دون وعي استجابة لحسه المرهف، واختزالا لمعان نفسية دفينة تشير إليها بعض عناصر الرسالة اللغوية المذكورة. تاركا المتلقي يبحث عن الجزء المفقود من المرسلة، فينبش في المذكور، مما يوقد خياله ويستثير نشاطه العقلي، لأن النص لا يعطي معناه إلا بعد مماطلة. وبذا الجهد يتحقق التفاعل وتوجد المتعة في تشارك تام بين المرسل والمتلقي.[4]

وليس الحذف ترفا فكريا ورياضة عقلية ، فنحذف من الكلام ما نشاء ونترك ما نشاء، بل هو خاضع لسنن الكلام على ما عرفه العرب ، وما أقرّه العرف اللغوي. يقول سيبويه: "واعلم أنه ليس كل حرف يظهر بعده الفعل يحذف فيه الفعل، ولكنك تضمر بعدما أضمرت فيه العرب من الحروف والمواضع، وتظهر ما أظهروا، وتجري هذه الأشياء التي هي على ما يستخفون بمنزلة ما يحذفون من نفس الكلام ومما هو في الكلام على ما أجروا، فليس كل حرف يحذف منه شيء ويثبت فيه ، نحو: يك ويكن، ولم أبل وأبال ، لم يحملهم ذاك على أن يفعلوه بمثله، ولم يحملهم إذا كانوا يثبتون فيقولون في مر: أو مر، أن يقولوا في خذ: أوخذ ، وفي كل أوكل. فقف على هذه الأشياء حيث وقفوا ثم فسّر"[5].

---

[1]- ينظر: ابن فارس، الصاحبي، تحقيق أحمد بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1997 ، ص 156.

[2]- عبده الراجحي: النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1979 ، ص 149.

[3]- دلائل الإعجاز، ص 112

[4]- ينظر: حسن طبل: علم المعاني في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، مصر ، ط2 ، 2004، ص 105.

[5]- الكتاب 1/ 265 ، 266.

و إذا كان الحذف منحى عدولي ، فهذا يعني أن الذكر هو الأصل والحذف فرع عليه، ومن ثم فإن تقدير المحذوف ينبغي أن يستند إلى قواعد اللغة المبنية على ما جرى عليه الكلام. كما ينبغي مراعاة المعنى في تقدير المحذوف ، حتى لا نحمل النص ما لا يحتمل . قال الشيخ عز الدين " ولا يقدر من المحذوفات إلا أشدها موافقة للغرض ، وأفصحها ، لأن العرب لا يقدرون إلا ما لو لفظوا به لكان أحسن وأنسب لذلك الكلام : "[1].

و مما يعين في ذلك سياق المقام الذي يساعد في تحديد العنصر المحذوف. وقد ذكر سيبويه دور سياق الحال في تحديد المسند إليه، فقال: "هذا باب يكون المبتدأ فيه مضمرا ويكون المبني عليه مظهرا، وذلك أنك رأيت صورة شخص فصار آية لك على معرفة الشخص، فقلت: عبد الله وربي، كأنك قلت: ذاك عبد الله، أو هذا عبد الله. أو سمعت صوتا فعرفت صاحب الصوت فصار آية لك على معرفته فقلت: زيد وربي.أو مسست جسدا أو شممت ريحا فقلت: زيد أو المسك.أو ذقت طعاما فقلت: العسل"[2].

فما ترك من الكلام ينبغي أن يكون فيه دليلا على ما حذف ، وإلا صار الكلام إلى إلغاز وتعمية بعيد كل البعد عن كل ناحية نفعية أو تأثيرية. قال ابن جني: " فقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه ضربا من تكلف علم الغيب في معرفته"[3].

وهذا الحذف الذي أشار إليه ابن جني يتأرجح بين الجائز والواجب. فمن الحذف الواجب حذف خبر لولا ، وحذف عامل المفعول المطلق النائب عن فعله وغيرهما. ومثل هذا الحذف توجبه قوانين اللغة المعيارية، وليس فيه للمتكلم أو المبدع أيّة مزية. وأما الحذف الجائز، فهو الذي اختاره المتكلم طواعية ، ولفت إليه بقرائن المقال أو المقام التي تقوى على تمييزه وتعيينه. وهذا الحذف هو الذي نؤثره وهو الذي يتفاوت فيه المبدعون إنجازا وتمثيلا .

وفي ديوان البارودي ورد النوعان، وإن كان البحث سيركز على الحذف الجائز الذي مال إليه الشاعر في خطابه قاصدا من ورائه إثراء الدلالة ، والتعويل على نباهة المتلقي بإشراكه في ملأ الفجوات . وإننا نروم من هذه المشاركة الكشف عن الإمتاع الفني والجانب

[1]- الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، الرياض، السعودية ، دط ، دت ، 179/3.

[2]- الكتاب ،2 / 130.

[3]- الخصائص ، 360/2.

التأثيري في الخطاب البارودي فضلا عن الطابع التوصيلي له. وسيحاول البحث أن يعرض لأكثر أنواع الحذف تواترا، إيمانا من الباحث بأنها تشكل سمة أسلوبية واضحة .

وإذا كان في الحذف من وجوه البيان وحسن الجمال ما قد لا نعثر عليه من دونه، فإن ذلك لا يعني بحال من الأحوال أن الذكر لا يحمل قيما جمالية البتة ، بل إننا نجد في بعض السياقات الشعرية أن الذكر يفضل على الحذف ويؤدي المطلوب منه دلالة وفنا . وفي أشعار البارودي ما يمكننا أن نستدل به على هذه المزية ، ومن ذلك قوله مفتخرا:

أنا مصدر الكلم النوادى بين الحواضر والبوادى[1]

أنا فـــارس، أنا شـاعـر فى كل ملحمة ونـادى

فقد تحقق بذكر المسند إليه وهو ضمير المتكلم "أنا" من الدلالة على المقصود، وهو الفخر بالذات ما كان يمكن أن يضعف لو أنه استغنى عن تكرار هذا الضمير.

وفي سياق قريب منه أدى ذكر المسند إليه ما لم يؤده حذفه، وذلك حين أبرزه مادحا:

وأنت ابنه والفـرع يتبـع أصله وما منكما إلا جواد رهان[2]

هو الأول السباق فى كل حلبة وأنت له دون البرية ثانى

ففي ذكره لضمير المخاطب "أنت" ما يوحي بإبراز الفضل والإشادة ، و في مقابلته بذكر ضمير الغائب"هو والإشادة به هو الآخر من وجوه الجمال ما كان ينتفي لو أنه لم يظهرهما. فالمعول عليه –إذن– في ما سنورده من نماذج ، هو ذلك الحذف الفني الذي لا يكون فيه الذكر أفيد. و ستنصب عنايتنا على ما يحمله من دلالات غير مصرح بها تجعل النص أنطق ما يكون إذا لم ينطق على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني.

[1]- البارودي : الديوان 1/ 242 ، 243 .
[2]- نفسه 106/4.

ـ الحذف في الجملة الاسمية:

حذف المسند إليه:

يمثل المسند إليه "المبتدأ" في الجملة الاسمية عنصرا مهما من عناصر الإسناد التي تحقق الإفهام، إذ إن وجوده ينبني عليه الخبر محط الفائدة ، ولما كان بهذه الأهمية تعيّن وجوده في الكلام أو تقديره إذا سقط من البنية السطحية للكلام. قال ابن يعيش: "اعلم أن المبتدأ والخبر جملة مفيدة تحصل الفائدة بمجموعهما فالمبتدأ معتمد الفائدة ، والخبر محل الفائدة، فلابد منهما، إلا أنه قد توجد قرينة لفظية ، أو حالية تغني عن النطق بأحدهما، فيحذف لدلالتها عليه، لأن الألفاظ إنما جيء بها للدلالة على المعنى، فإذا فهم المعنى بدون اللفظ جاز ألا تأتي به، ويكون مرادا حكما وتقديرا "[1].

ويحذف المبتدأ من الكلام حذفا واجبا ، أو حذفا جائزا إن دلّ على ذلك دليل[2]، ولا يكون ذلك في العادة إلا طلبا لخفة اللفظ ، أو تحقيقا لمعان يريدها المتكلم وصاحب النص. وهي معان يتطلب الكشف عنها من قبل المتلقي نظرا عميقا في سياقات اللغة ومقاماتها المختلفة، لتحديد المبتدأ المناسب الذي يتلاءم مع كلم النص واستبعاد كل ما لا يتوافق معه.

وحذف المبتدأ والاكتفاء بالخبر في شعر البارودي كثير، ودواعيه مختلفة غير أن أهم داع –في نظري– هو القطع والاستئناف، والاستئناف في نظر الجرجاني هو أنهم "يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره ، ثم يدعون الكلام الأول ويستأنفون كلاما آخر، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدإ"[3]. ويقصد الجرجاني بالقطع والإستئناف"أن يذكر المسند إليه أولا في عبارة، ثم يتجدد الحديث عنه في عبارة أخرى فلا يكون ثمة داع لذكره ، لأنه ـ حينئذ ـ يكون معلوما من سياق الكلام "[4].

والقطع والاستئناف اللذان ذكرهما الجرجاني يعنيان استقلال الجملة التي حذف فيها المبتدأ نحويا عما سبقها، لكنه لا يعني بحال أن الجملة المستأنفة مقطوعة الصلة بما قبلها معنى ،ذلك أن النص وإن تعددت معانيه الجزئية، فإنها تشكل مجتمعة وحدة دلالية متصلة[5].

---

[1]- شرح المفصل 1/ 239 .

[2]- ينظر: ابن عقيل ، شرح ابن عقيل ، 1 / 244 وما بعدها . وينظر: طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، الدار الجامعية للنشر والتوزيع ، الاسكندرية ، دط ، 1998 ، ص 199 –206 .

[3]- دلائل الإعجاز، ص 113.

[4]- حسن طبل : علم المعاني ، ص 108.

[5]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 109

ويأتي القطع والاستئناف في مقامات عدة منها الوصف ، كقول البارودي:

ميدان سبق للخلاعة ،أشرقت فيه الكميت بغـرّة غـرّاء[1]

حمراء دار بها الحباب، كأنها شفق بدت فيه نجوم سماء

فالمحذوف هنا هو الضمير "هي" في قوله " حمراء" تعود إلى الكميت ، وهو الخمر الذي شابه سواد وحمرة ، كما أشار إلى ذلك شارح الديوان.[2]

وقد يتصل القطع والاستئناف بمقام المدح ، كما في قول الشاعر:

هو ذلک الشهـم الذى بلغـــت بـه مسعاته أمـد السماک الأرفـع[3]

نـبـراس داجـيـة، وعـقـــلة شـارد وخطيب أندية، وفارس مجمع

صدق البيان أعـض جـرول باسمه وثنى جريرا بالجريـــر الأطوع

فقد أبرز البارودي ممدوحه بأعرف المعارف "الضمير" في البيت الأول، وقطع واستأنف في بقية الأبيات. وقطع البارودي واستأنف في مقام الفخر، فقال:

إنى امرؤ لولا العوائق أذعنت لسلطانه البحر المغيرهُ والحضر[4]

من النفر الغـرّ الذين سيوفهم لها فى حواشى كـل داجية فجر

وتقدير الكلام: أنا من النفر الغرّ. وله من هذا الحذف في النسيب :

لا أنت ترحمنى، ولا نار الهوى تخبو ولا للنفس عنک عزاء[5]

هيفاء مال بها النعيـم فخطوهـــا دون القطـــاة ونطقـها إيماء[6]

جمع الشاعر في هذا السياق بين انزياحين، انزياح في مخاطبة أنثاه بضمير المذكر، وهذا مذهب قديم في الشعر اشتهر به أبو نواس،وانزياح في حذف المبتدأ،وهو الضمير هي.

وإذا كان حذف المبتدأ للقطع والاستئناف يطرد بكثرة في شعر البارودي، فإن هناك سياقات أخرى يقع فيها هذا الحذف ولكن بدرجة دنيا ، ومن ذلك قول البارودي :

---

[1]- البارودي : الديوان 19/1.
[2]- نفسه 19/1.
[3]- نفسه 2 / 245، 246.
[4]- نفسه 43/2.
[5]- نفسه 11/1.
[6]- نفسه 13/1.

سليلة كرم، شاب فى المهد رأسها ودبّ لها نسل، وما مسّها بعل[1]

فالمبتدأ محذوف والتقدير فيه: هي سليلة كرم، أي ابنة الكرم وهو هنا يصف الخمرة وما تمر به من أطوار في مشهد مجازي تشخيصي بديع .

ويحذف الخبر في اللغة جوازا أو وجوبا[2] . فحالة الوجوب قيد تفرضه اللغة المعيارية على المبدع قلما يخرج عنه. أما حالة الجواز فتتيح للشاعر وغيره هامشا يتحرك في أفقه بحثا عن دلالات يسكت عنها منطوق النص. وقيم فنية تتصل بالعمل الأدبي يسعى الناقد أو متلقي النص أيّا كان أن يصل إليها ، ليكشف خفايا الجمال المستترة في الظاهر النصي.

فمما حذف وجوبا اتباعا لسنن العربية خبر لولا. قال ابن مالك "وإنما وجب حذف الخبر بعد لولا الامتناعية، لأنه معلوم بمقتضى لولا، إذ هي دالة على الامتناع لوجود، والمدلول على امتناعه هو الجواب، والمدلول على وجوده هو المبتدأ"[3]. وقد أحسن ابن مالك تعليل حذف الخبر بكون دلالته متعينة بمقتضى لولا، وكأن حرف الامتناع أصبح علما على الكون المطلق الذي يدل عليه الخبر في الذهن، فيتلازم المعنى مع ذكر لولا، ومن ثمّ فلا حاجة تدعو إلى تقدير الخبر المحذوف، لكفاية التركيب.

وهذا الحذف الواجب إنما يتحقق إذا كان الخبر متعينا في الكون العام أو المطلق، كما قيده بذلك الرماني وابن الشجري والشلوبين وتبعهم ابن مالك[4]. أما إذا كان كونا خاصا لا دليل عليه، فلا يجوز الحذف ، فإن كان عليه دليل جاز الحذف والإثبات[5].

وإذا رجعنا إلى ديوان البارودي ، فإن توظيف الشاعر للولا إنما يتعلق بالكون المطلق، ولذلك اطرد حذف الخبر عنده. ومن شواهده الكثيرة في هذا الصدد قول الشاعر:

لولا النميمة لم يقع بين امرئ وأخيه من بعد الوداد عداء[6]

والتقدير . مما سبق . لولا النميمة موجودة.

---

[1]- السابق 39/3.

[2]- ينظر: ابن عقيل ، شرح ابن عقيل ، 1 / 244 وما بعدها .وينظر : طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، ص 211 –217 .

[3]- شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ، 1990، 276/1 .

[4]- ينظر: السيوطي ، همع الهوامع 42/2.

[5]- المصدر نفسه.2 / 42 .

[6]- البارودي : الديوان 13/1 .

وقد "يتصل" لولا بالضمير، فيحذف الخبر وجوبا ، كما في قول الشاعر:

فولاک ما حلّ الهوى قيد مدمعى ولا نشبت نيران اللواعج فى صدرى[1]

ومن أشكال الحذف الواجب حذف الخبر في صيغة مشهورة لدى الشعراء وهي "ليت شعري" إذا وليها استفهام ، فالخبر في تقدير النحويين مقدّر بـ "حاصل[2]. وقد ورد هذا التركيب في شعر البارودي ، ومن ذلك قوله :

ليت شعرى متى أرى روضة المنـ يل ذات النخيل والأعناب ؟[3]

ومثل هذا الحذف الواجب لا يجلب مزية وفضلا في الكلام ، فلا يمكن أن يحقق أثرا جماليا ، أو نكتة بيانية، لأن مجال الانزياح فيه محدود، فلا مجال فيه للتصرف. ومما شاع أيضا من الحذف الواجب حذف خبر لا النافية للجنس إذا علم[4]. وهذا النوع من الحذف وردت فيه نماذج غير قليلة من شعر البارودي منها قوله:

فلا ضير ، إن الله يعقب عودة يهون لها بعد المواصلة الصدّ[5]

وتقدير الخبر لا ضير" متحقق " في البعد والقطيعة عن الأحبة، أي لا ضير فيه.

وقد يقترن النفي بالاستثناء فيتحقق القصر، كقول البارودي:

فلا جوّ إلا سمهرىّ وقاضب ولا أرض إلا شمّرىّ وسابح[6]

وتقدير الخبر المحذوف بـ "في أرض المعركة" اعتمادا على السياق الذي أباح هذا التخفف إيجازا وتحقيقا للتوازن بين شطري البيت.

وقد يحذف الخبر مع لا النافية للوحدة ،أو ما تعرف بلا الشبهة بليس. وقد ذكر النحويون أن (لا) هذه تعمل بشروط منها :[7]

ـ وجوب تقدم اسمها على خبرها وعدم الانتقاض بـ "إلا". فإن تقدم الخبر أو انتقض بإلا كانت وظيفتها معنوية، لا إعرابية. وزاد بعض النحاة وجوب كون معموليها نكرتين وبدا هذا الشرط واهيا إزاء كثرة التراكيب التي استعملت فيها لا مع المعرفة.

---

[1]- السابق 12/2.

[2]- ينظر: مصطفى الغلاّييني ، جامع الدروس العربية، 2 / 381.

[3]- البارودي : الديوان 54/1.

[4]- مغني اللبيب 239/1.

[5]- البارودي : الديوان 167/1.

[6]- نفسه 112/1.

[7]- هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2004 ، ص 272.

ولا تقل أهمية لا النافية للوحدة في استعمالها في ديوان البارودي عن لا النافية للجنس، فقد وردت في عدة نماذج من دون خبر ظاهر. ومن ذلك قول البارودي يصف أيام الخريف:

فلا اصطحار، ولا اكتنان ولا ابتراد ، ولا اصطلاء[1]

يمكن أن يكون تقدير الأخبار المناسبة في هذا السياق، فلا اصطحار من الحر أي لا خروج إلى الفضاء الواسع اتقاء للفح الحر. ولا اكتنان من البرد، أي لا استتار بالمنازل أو الثياب الثقيلة من شدة البرد، ولا ابتراد لازم، أي لا يلزم طلب التبرد، ولا اصطلاء لازم كذلك، أي لا حاجة للاستدفاء[2]. والحال أن الجو معتدل لا يحتاج إلى كل ذلك التوقي. ويلاحظ أن استعمال لا في هذا المثال ناسب حسن التقسيم للبيت الذي تعادلت مبانيه وتقابلت معانيه. و قد تكرر مثل هذا النموذج البنائي المتوازن كثيرا في أشعار البارودي.

ومن نماذجه لا الشبيهة بليس في غير التقسيم المتوازن قول البارودي:

فكان الذى لولاه ما درت هائما أرود الفيافى، لا صديق ولا خلّ[3]

وتقدير المحذوف في البيت: لا فيها صديق، ولا فيها خل . يريد أن هذه الصحراء خالية لا ماء فيها ولا شجر ولا بشر.

ومن الحذف الجائز للخبر، والذي يعتمد على السياق اللغوي في تحديده ما جاء في قول الشاعر يصف حال لائميه في هيامه بحسنائه :

تخالفت الأهواء فيها: فعاذر هوای الذى أشكو وآخر لائمى[4]

فالمعنى يقتضي أن يكون الخبر الأول على سبيل المثال شبه الجملة "منهم "، أي أن هؤلاء الناس الذين اختلفوا في شأن هيام الشاعر بحسنائه قسمان: منهم عاذر له على هواه ومنهم لائم له. ومن ذلك أيضا :

هذى المدائن قد خلت من أهلها بعد النعيـم، وهذه الأهـرام[5]

قابل الشاعر بين المدائن والأهرام مقابلة دلالية أسلمت إلى وحدة دلالية تتصل بمصير الإنسان، وأنه لا خلود لأحد . غير أنه في هذه المقابلة ذكر الخبر في الشطر الأول ولم

[1]- البارودي: الديوان 23/1.
[2]- ينظر: المصدر انفسه ، 1/ 23 .
[3]- نفسه ، 47/3.
[4]- نفسه ، 288/3.
[5]- نفسه ، 328/3.

يذكره في الشطر الثاني، فكان الأول دليلا على الثاني. وعلى ذلك فتقدير الخبر: وهذه الأهرم قد خلت من ملوكها أو أصحابها . وقد حقق الشاعر بهذا الحذف إيجازا وإيقاعا بوضع القافية في مكانها الصحيح.

ـ الحذف في الجملة الفعلية:

تتعرض الجملة الفعلية إلى الحذف في بعض عناصرها الإسنادية، كما يمكن أن تحذف منها بعض الفضلات والمكملات تخففا في العبارة واتساعا في الدلالة ، وذلك اعتمادا على سياق اللغة أو المقام الذي يكتنف الكلام .

وأكثر العناصر حذفا في الجملة الفعلية المفعول به، وحذفه كما يقول النحويون يكون اختصارا واقتصارا، فالاختصار يريدون به ما حذف لدليل قائم عليه، والاقتصار ما كان الحذف فيه من غير دليل.[1]

وتناول ابن هشام مسألة حذف المفعول تناولا سياقيا انتهى فيه إلى رأي يقول فيه : "والتحقيق أن يقال: إنه تارة يتعلق الغرض بالإعلام بمجرد وقوع الفعل من غير تعيين من أوقعه أو من أوقع عليه؛ فيجاء بمصدره مسندا إلى فعل كون عام فيقال: حصل حريق أو نهب. وتارة يتعلق بالإعلام بمجرد إيقاع الفاعل للفعل، فيقتصر عليهما، ولا يذكر المفعول، ولا ينوى؛ إذ المنوي كالثابت ولا يسمى محذوفا، لأن الفعل ينزل لهذا القصد منزلة ما لا مفعول له. ومنه ﴿ربي الذي يحيي ويميت﴾... إذ المعنى ربي الذي يفعل الإحياء والإماتة".

وتارة يقصد إسناد الفعل إلى فاعله وتعليقه بمفعوله ، فيذكران نحو لا تأكلوا الربا ﴾ .. وهذا النوع إذا لم يذكر مفعوله قيل : محذوف ، نحو ﴿ ما ودعك ربك وما قلى ﴾ وقد يكون في اللفظ ما يستدعيه فيحصل الجزم بوجوب تقديره ، نحو ﴿ أهذا الذي بعث الله رسولا ﴾ [2]

وعنايتنا في هذا الصدد ستتوجه إلى النوع الأول من الحذف، أي ما حذف فيه المفعول للاختصار، وهو ما سنتتبع بعض أمثلته في الديوان محاولين الكشف عن دلالات هذا الحذف ما أمكن ذلك. فمما حذف من مفعول في شعر البارودي:

ودار الذى ترجو وتخشى وداده وكن من مودات القلوب على حذر[3]

[1]- ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب، 611/2.
[2]- المصدر نفسه ، 612/2.
[3]- البارودي: الديوان 2 / 16

سبق المفعول "وداده" بفعلين" ترجو وتخشى" أحدهما يتناسب مع المفعول، والآخر"تخشى" لايتناسب معه، إذ إن الخشية في هذا السياق لا تتعلق بالوداد. ومن ثم وجب تقدير مفعول به مناسب له، كأن يكون عقابه أوعداوته،ونحو ذلك مما يناسب المعنى المراد.

ويبدو أن الشاعر- فضلا عن الإيجاز الذي رامه بالحذف - يركز على صفة الوداد أكثر. الأمر الذي جعله ينهي بها صدر البيت ، ليستأنف بكلام أو تذييل أجراه مجرى النصح . ومن قبيل هذا الحذف الجائز أيضا قوله :

ولولا أخ أحمدت فى الودّ عهده على حدثان الدهر ما كنت أستثنى[1]

فالفعل أستثني فعل متعد يحتاج إلى مفعول به ، وسياق المقال يقتضي أن يقول: لو لم يكن شعرا ماكنت أستثني أحدا. غير أن الشاعر أوجز اعتمادا على القرينة اللفظية ، فقطع كلامه بمقطع ناسب قافية البيت النونية.

و قوله :

ولا تظنوا نماء المال، وانتسبوا للعلم ، فهو مدار العدل فى الأمم[2]

فالتقدير الذي قد يتناسب مع السياق:هو كافيا، أو ذخرا . والمعنى حينئذ: لا تظنوا نماء المال ذخرا ، لأن فعل الظن يحتاج إلى مفعولين كما هو معروف .

ومن ألوان الحذف التي تشيع في نصوص البارودي حذف الموصوف وإقامة الصفة مكانه، وهو إجراء يكثر في الشعر، كما يقول ابن جني[3]. ومن شواهده في الديوان :

أبيت منفردا فى رأس شاهقة مثل القطامى فوق المربإ العالى[4]

فكأني بالشاعر يهتم بالصفة أكثر من الموصوف. والمقصود هنا صفة الشهوق التي تسم قمة الجبل، و تعني الارتفاع الشديد. واختيار البارودي لصفة " شاهقة " له مدلوله النفسي العميق الذي يعني عزلة الشاعر في منفاه . فهي غربة في غربة، وعزلة لا تعدلها عزلة . ويمكن اعتمادا على السياق المقالي والسياق التاريخي معرفة المراد بهذا المكان المرتفع الذي قد يكون هضبة أو رابية ونحو ذلك مما أشار إليه شارحا الديوان.[5]

---

[1]- السابق 4 / 20.

[2]- نفسه 3 / 270.

[3]- الخصائص 2 /366. وينظر : طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف ، ص 241 .

[4]- البارودي: الديوان 3 /104.

[5]- نفسه ، 3 / 104 .

وعلى شاكلة هذا الحذف نقرأ قول البارودي:

بكل أشقر قد زالت قوائمه حجوله غير يمنى زانها العطل[1]

والبيت في وصف الفرس وما اشتملت عليه من صفات .وعلى ذلك فالموصوف بيّن بحسب السياق وهو" فرس أو جواد" وصف بأنه أشقر. ودلالة الحذف هنا تتجسد في اهتمام الشاعر بصفة الفرس أكثر من ذاته . ومثل هذا الحذف للموصوف غير مستحسن ، لاشتراك الصفة بين الفرس وغيره ، ولولا السياق اللغوي، لأدى الحذف إلى التعمية [2] .

أما حذف الصفة وإبقاء الموصوف فقليل، بل نادر في شعر البارودي. وهذا طبيعي في شعر البارودي الذي يقوم على الوصف والتفصيل إذ إن " الصفة في الكلام على ضربين : إما للتخليص والتخصيص ، وإما للمدح والثناء . وكلاهما من مقامات الاسهاب والاطناب ، لا من مظان الإيجاز والاختصار"[3] .

ومن هذا النادر الذي وقفت عليه في شعر البارودي قوله:

وصبرى على الأيام لا من مذلة ولكن يد مغلولة وحسام[4]

والتقدير على ما يقتضيه سياق العطف : وحسام مغلول. فحذف الشاعر الصفة اكتفاء بذكر ما في المعطوف عليه . و قد أفاد الحذف هنا الإيجاز وإحكام القافية.

ويلجأ البارودي بضغط من لغته الشعرية إلى حذف الجملة من الفعل والفاعل من شعره . يفعل ذلك استجابة لطبيعة اللغة التي تجنح في استعمالات عديدة إلى تركيز القول وحذف المسند والمسند إليه في قياس من العربية ،أو يكون ذلك اختيارا شعريا منه يقوده إليه طبعه وتستدعته تجربته الشعرية .

ويمكن التمثيل لمثل هذا النوع من التمثيل بقول البارودي :

فصبرا جميلا يا سليم فإنما يسيغ الفتى بالصبرما يتجرع [5]

انتصب المصدر "صبرا "على أنه مفعول مطلق لفعل محذوف وجوبا تقديره من جنس مصدره " اصبر" أي فعل أمر مع فاعله المضمر. ويقاس على هذا المصدر كل ما جاء

---

[1]- السابق 3 / 158.

[2]- ينظر في شروط حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه : ابن جني ، الخصائص ، 2 / 366 .

[3]- المصدر نفسه ، 2 / 366 .

[4]- الديوان 3 /525.

[5]- نفسه 2 /238.

على شاكلته، فيعرب إعرابه، ويقدر له فعل يناسب صيغته. [1]

وقد تحذف في شعر البارودي الجملة من صيغة مشهورة متعلقة بالوالدين ، أو بأحدهما أو النفس وذلك في سياقات المدح والثناء والغزل وغير ذلك. كقول البارودي :

ألا بأبى من حسنه وحديثه إذا ما التقينا لذّة العين والسّمع [2]

فجاء بصيغة الأب مجرورة . والتقدير المناسب في مثل هذا المقام :ألا أفديه (أي المتغزل به) بأبي . في دلالة منه على شدة تعلقه وولهه بمحبوبه .

وفي ضوء هذا الحذف يمكننا إدراج قول البارودي :

فأين الألى شادوا وبادوا ؟ ألم نكن نحل كما حلوا ونرحل مثلما ؟[3]

وتقدير الجملة المحذوفة: ألم نكن نحل كما حلوا ونرحل مثلما رحلوا ؟ وبذا التقدير يصير تقابل لفظي ودلالي بين عناصر التركيبيين. وقد ساعد الشطر الأول من العجز على إسقاط ما في الشطر الثاني منه وبهذا الإسقاط استقامت القافية.

ويعمد البارودي في بعض أشعاره إلى إسقاط بعض الحروف تخفيفا في التركيب ،وتعويلا على إدراكها من السياق مستفيدا في ذلك من مرونة اللغة وطواعيتها في مثل هذا النوع من الحذف . ومن الحروف التي حظيت بنصيب وافر من هذا الحذف حرف الجر الشبيه بالزائد" ربّ". والشاعر عادة ما كان يحذفه ويبقى أثره اللفظي في المبتدأ. وربّ على الأرجح أنها للتقليل،لأن ذلك هو المطرد فيها [4] . ومن خصائصها أنها قد تحذف ويبقى عملها [5]. ومن شواهد حذفها الكثيرة في ديوان البارودي:

ومنادم غرد الحديث كانما ألفاظه فى السمع نغمة عود[6]

ومماحذف من الحروف أيضا أداة النداء " الياء" .وهي لنداء البعيد مسافة أو حكما .وقد ينادى بها القريب توكيدا . ومذهب سيبويه أن ما عدا الهمزة من حروف النداء فهو للبعيد[7].

---

[1]- ينظر: شرح الرضي على الكافية ، 1 / 305 وما بعدها .
[2]- البارودي: الديوان 225/2.
[3]- نفسه 3 /397.
[4]- المرادي : الجنى الداني في حروف المعاني،ص440 .
[5]- المصدر نفسه، ص454 .
[6]- البارودي : الديوان1 /243
[7]- المرادي : الجنى الداني، ص354

وورود النداء بحرف محذوف كثير في اللغة ويستثنى من الحذف : المندوب والمستغاث والمتعجب منه[1] . وتحذف الياء في النداء بسبب كثرة استعمالها[2].

ويؤثر البارودي في أحيان كثيرة إسقاطها من المركب الندائي ويقبل على ما يناديه مباشرة من غير واسطة لسهولة ملاحظتها وتقديرها في الكلام. ومن أمثلة حذفه لها قوله :

عباس ياخير الملوک عدالة وأجل من نطق امرؤ بثنائه[3]

أسقط البارودي حرف النداء "يا" تعبيرا عن قرب من ناداه ـ وهو الخديو عباس أحد ملوك مصر ـ وتشرفا بمباشرة اسمه، ولأجل ذلك خاطبه بهذا الخطاب المباشر الذي يقع على مسماه دون واسطة تذكر.وأثبت الياء لما ناداه بأبهى صفاته تقديرا لمكانته وبيانا لعلو فضله.

ومن الكلمات التي أسقطت عنها أداة النداء وتكرر ذلك في عدة مواضع عدة من الديوان كلمة خليلي . ومن ذلك قول الشاعر:

خليلى ! هل بعد الصبابة سلوة ؟ وهل لشباب فات بالأمس مرجع ؟[4]

نادى الشاعر صاحبيه من دون أداة النداء. وأصل الكلام " يا خليلي " . وهذا المسلك التعبيري جار على عادة بعض الشعراء القدامى في مناداة الاثنين ، والبارودي معروف عنه مثل هذا الاحتذاء للسالفين اللذين قد يوقعون النداء على صاحبيهم مباشرة ومن دون أداة نداء تذكر إشعارا منهم بقرب المنادى ، وعلى ذلك فلا حاجة تدعو إلى هذه الواسطة.

[1]- طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، ص 272 .
[2]- المرادي : الجنى الداني ، ص355.
[3]- البارودي: الديوان 1/ 15.
[4]- نفسه 222/2 .

ثالثا / بنية الأساليب :

ـ في الجملة الخبرية :

يرى البلاغيون أن الخبر ما احتمل الصدق والكذب لذاته[1] . ولكل خبر نسبتان : نسبة تفهم من الكلام ونسبة تعرف من الخارج ، فإذا طابقت نسبة الكلام نسبة الخارج كان الخبر صادقا، وإن خالفته كان الخبركاذبا[2]. والخبر حين يلقى ضمن خطاب أدبي سواء أكان شعرا أم نثرا يفترض في متلقيه أن لا يخرج عن إحدى أغراض ثلاث[3] :

إما أن يكون جاهلا بالخبر أو خالي الذهن، على حد تعبير القدامى . وإما أن يكون الخبر معلوما لديه ولكنه متردد في النسبة بين طرفيه طالبا له، فيحسن أن يؤكد له الكلام ويقوى بمؤكد . وإما أن يكون منكرا للخبر حاكما بخلافه ، فيجب حينئذ توكيده له بحسب الإنكار . فعلى حسب هذه الاعتبارات يدعى الخبر : ابتدائيا ، أو طلبيا ، أو إنكاريا .

وإذا نأينا بأنفسنا عن تقسيمات البلاغيين وافتراضاتهم النظرية لحالات المخاطب والنظر إلى النسبة بما يطابق أو يخالف وركزنا فقط على فنية الخبر أمكننا ذلك من تجاوز الجانب الإخباري والنفعي،والاتجاه للبحث عن جماليات النظم التي تحقق المتعة والتأثير المطلوبين[4].

وهي غاية نسعى إليها من خلال النظر في نصوص البارودي، والتي هي نصوص لا تتوقف ـ حسب وجهة نظري ـ على صحة النسبة التي رددها البلاغيون فحسب ، بل تتعداها إلى الجانب الجمالي . والمتن الشعري البارودي يغتني في كثير من تراكيبه بالأساليب الخبرية، وفيه وظف البارودي من آليات اللغة الفنية وأدواتها ما سمح له بمجاوزة المادة الإبلاغية إلى الغايات التي كشف الباحث ما تبدى له منها .

وأساليب النفي والتوكيد تبرز من بين الأساليب الخبرية في لغة الشعر عند البارودي تعبيرا صريحا عن ذات صاحبها وكشفا عن صراع داخلي في حدود هذه الذات .إنها بيان جلي عن رفض لواقع كرهته نفسه، وإباء للضيم الذي لحقها، ونفرة عما يليق بهذه الذات وما لا يناسب جبلتها. فهي نفس لا تلين قناتها بيسر. وأما التوكيد فإنه الدعم لكل ثابت في طبعه والمتفق مع مبادئه وما تتوق إليه نفسه، وهو إلى ذلك الشهادة الحية على معاناته في

---

[1]- ينظر: أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط4 ، 2002 ،ص 43 .

[2]- المرجع نفسه ، ص43 .

[3]- ينظر: القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص28 ، 29 .

[4]- ينظر: منير سلطان، بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط3 ، 1997 ، ص 193.

أيامه ولياليه وبين أهله وفي غربته ، حتى ليمكن القول بأن هذه المعاناة أصبحت سمة ثابتة وعلامة بارزة على صاحبها لا تكاد تنفصل عنه بحال من الأحوال .

والنفي والتوكيد أسلوبان يتراوحان في شعر البارودي بما لايدفع أحدهما الآخر، بل كلاهما يكشف عن بنية نفسية واحدة تترجم الذات البارودية . فالرفض عنده هو نفي صريح أو ضمني لكل ما يستدعي المعاناة ، ومن ثم فهو تأكيد وتقرير للمعاناة بوجه من الوجوه . والتأكيد هو إثبات لها بوجه أخر. وسيعرض البحث ألوانا من هذه الأساليب تبيانا للتصرف اللغوي فيهما وللتوظيف الفني لهما، وذلك بما يتفق وأغراض الشاعر الفنية وأحواله النفسية.

1/ النفي :

النفي في اللغة هو الإبعاد والطرد .وفي اللسان تقول :" نفى الشيء ينفي نفيا: تنحّى. ونفيته أنا نفيا. قال الأزهري : ومن هذا يقال : نفى شعر فلان ينفي إذا ثار واشعانّ...ونفى الرجل عن الأرض ونفيته عنها: طردته فانتفى... و نفى الئيء نفيا : جحده ...ونفت الريح التراب نفيا ونفيانا :أطارته. [1]

وفي اصطلاح النحويين، فإن النفي هو" أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول . وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب "[2].

وليس النفي هو الأصل في الجملة ، بل الأصل فيها الإثبات، وإنما هو: أحد " العوارض المهمة التي تعرض لبناء الجملة، فتفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه في الجملة الفعلية والاسمية على السواء ".[3] وهذا يعني أن النفي منصب في حقيقة الأمر على المسند، فيقطع نسبته عن المسند إليه سواء تصدر النفي الجملة الفعلية والاسمية أم تاخر إلى جملة الخبر الفعلية المخبر بها عن المبتدأ [4].

ولا يرد النفي في العربية على درجة واحدة في قوته،ولكنه درجات بحسب التشكيل اللغوي الذي ينبني عليه. يقول سيبويه في هذا الشأن: " إذا قال: فعل فإن نفيه لم يفعل . وإذا قال: لقد فعل فإن نفيه ما فعل ، لأنه كأنه قال: والله لقد فعل فقال: والله ما فعل. وإذا قال هو يفعل ، أي هو في حال فعل ، فإن نفيه ما يفعل . وإذا قال هو يفعل ولم يكن الفعل واقعا فنفيه لا يفعل. و إذا قال ليفعلن فنفيه لا يفعل، كأنه قال والله ليفعلن فقلت والله لا يفعل . وإذا قال سوف يفعل فإن نفيه لن يفعل "[5].

فالملاحظ أن طرائق النفي اختلفت بنيويا تبعا لطرائق الإثبات المضمرة إيجابا وتأكيدا ،كما أن للدلالة الزمنية دورا في تحديد الأسلوب المناسب للنفي. فتغاير الأبنية للنفي يعود في حقيقة الأمر إلى تغاير المعاني العميقة للتوكيد والمصرح بها أو المضمرة في النفس.

و يختلف المبدعون ـ والبارودي أحدهم ـ في طرائق النفي بناء على الموقف الشعري الذي يعايشونه والذي يحتم اختيارا بعينه هو الأنسب للحظة الشعرية التي يحيونها ، وذلك

---

[1]- لسان العرب، مادة " نفي " 15 / 336، 337.
[2]- مهدي المخزومي : النحو العربي نقد وتوجيه ، ص 246.
[3]- محمد حماسة عبد اللطيف : بناء الجملة العربية ، ص 280.
[4]- ينظر المرجع نفسه ، ص280 .
[5]- سيبويه ، الكتاب 117/3.

أمر تسمح به اللغة في ضوء إمكاناتها التعبيرية . ويتجلى النفي في شعر البارودي صريحا وضمنيا في أشكال مختلفة . وعنايتنا في هذا المقام ستتركز على النوع الأول لصراحته ، ولانصراف الذهن إليه حين الحديث عن هذا الأسلوب، ولأن الثاني عادة ما يقع في كلام مثبت . وعلى ذلك سنتتبع مواضعه من الديوان معتمدين في ذلك على أهم أدواته .

النفي بـ " لم" :

وينفى بها الفعل المضارع دلالة ، وتجزمه وتقلب زمنه إلى الماضي. وتنفي لم الفعل المثبت . قال سيبويه : ولم أضرب نفي لضربت "[1]. وعلة صرف معنى الفعل من المضارع إلى الماضي هي " أنها جواب من قال: فعل ،إذ هي نظيرها ، فكأنك قلت مجاوبا ، فلم يفعل ما فعل . فهي من القرائن الصارفة الأفعال المضارعة إلى معنى الماضي، وإن كان لفظها يصلح للحال والاستقبال " [2]. وقد تنفي لم الحدث منقطعا ، أي لم يستمر النفي وذلك نحو قولك : لم يذهب الرجل إلى عمله أمس وإنما ذهب اليوم. وقد يستمر النفي بها إلى زمن المتكلم ، وذلك مثل قولك " لم يعد الرجل من سفره إلى اليوم " ، وقد يستمر النفي بلم فلا ينقطع أبدا نحو قوله تعالى: ﴿ لم يلد ولم يولد * ولم يكن له كفوا أحد ﴾ الإخلاص :3 ،4 . فمن الواضح إذن أن القرائن اللفظية وسياق المقام هما الكفيلان بتحديد الدلالة الزمنية لنفي المضارع تحديدا دقيقا[3].

وتتصدر لم أدوات النفي في استخدام البارودي لها ، فهي موظفة في معظم أغراضه. وفي النفي بها إشادة بنفسه أو بغيره ،أو وصفا للذات و ما فارقها من سمات الطبع والجبلة ونحو ذلك. وأحيانا يكون وسيلة للذم أو الدعاء أو تقرير حكمة من واقع تجربة،أو كشف عن موقف ومإلى ذلك مما لا ينفصم عن ذات الشاعر في كينونتها وتفاعلها مع نفسها ومع ما أحاط بها من شخوص مختلفة وأحداث جسام .

ويكشف النفي بلم في قصائد غير قليلة عن شخصية البارودي في فخرها واعتدادها بنفسها وما تفردت به من خصال بين أقرانها . يقول في هذا صدد منوها ببعض خلاله :

---

[1]- ينظر: المصدر السابق 1 / 136.

[2]- المالقي : رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دط ، دت ، ص 280.

[3]- ينظر: فاضل صالح السامرائي ، معاني النحو ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2000 ، 4 / 189 .

ملكت حلمى فلم انطق بمندبة وصنت عرضى فلم تعلق به الريب[1]

لقد جمع االبارودي بين حفظ اللسان وحفظ العرض ونفى عنهما مايشينهما ، وفي ذلك دلالة على مايتمتع به من عقل سديد يقوده إلى تقدير الأمور و مراعاة عواقب الأمور بالبعد عن السفه والطيش اللذين من شأنهما أن يجلبا لصاحبهما الشر و الوبال .

ومن نفي الأسباب المانعة لبلوغ سبيل المجد قوله مفتخرا بهمة نفسه العالية :

لم تلهنى عن طلاب المجد غانية فى لذة الصحو ما يغنى عن الثّمل[2]

إن شاعرنا اختار لذة الجد والعزم دون غيرها من اللذات، ليحقق بها ماتطمح إليه نفسه. لا يشغله عن ذلك شاغل ، و لاتغره في ذلك رغائب الدنيا ولا متاعها العارض. ففي جوانب حياته المختلفة وبين جنبيه مايملأ عليه أوقاته ويشغل قلبه بما ينفعه وينفع وطنه وأمته .

ومن قبيل فخره الذاتي فخره بشعره الذي انتفى منه بحسب الشاعر ما يعيبه :

من كـل بيت إذا الإنشاد سيّـره فـليس يمنعـه سـهـل ولا جـبـل[3]

لم تبـن قـافية فيـه علـى خلـل كلاّ ، ولم تختلف فى رصفها الجمل

فـلا سـناد ولا حـشو ولا قـلـق ولا سقـــوط ولا سهـــــو ولا علل

ولايقتصر تمدح الشاعر بنفسه بنفيه ما يقدح فيها وينتقص من فضلها، بل يتعدى ذلك إلى غيره ، كما في هذه الأبيات التي نوه فيها بمنطق جمال الدين الأفغاني:

لم ينظم الحـوشىّ عجبا بـه ولم يسمّ الورد بالحوجم*[4]

لكنه راز الحجا **فاكتفـى بواضح القول عن المعجم

ويستخدم ذات الأسلوب أي النفي ولكن في اتجاه آخر هو نفي المحامد عن خصومه

---

[1]- البارودي: الديوان 1/ 66

[2]- نفسه 3 / 8.

[3]- نفسه 3 /172 ، 173 .

* الحوجم : الورد الأحمر

[4]- نفسه 3 / 558 .

** راز الحجا : أي اعتمد على ميزان العقل واختياره .

و ذمهم بوصفهم الأوصاف التي تسلبهم المكارم وتجلب لهم المثالب.ومن ذلك قوله متبرما:

صحبت بنى الدنيا طويلا فلم أجد خليلا، فهل من صاحب استجده؟[1]

فأكثر من لاقيت لـم يصف قلبـه وأصدق من واليت لـم يغن وده

أطالب أيامـى بما ليـس عنـــدها ومن طلب المعدوم أعياه وجده

ويتكرر مثل هذا التبرم في غير موضع من شعره . ولا يبدو الأمر غريبا من أن يلقى البارودي كل هذا الصدود من أكثر صحبه الذين امتحنهم، ذلك أن تقلبات الحياة المصرية قي ميادين السياسة والمجتمع كانت قد عصفت بمواقف رجال وتصرفاتهم ممن كان يأمل البارودي فيهم خيرا . وهي النتيجة التي ألقت بظلالها النفسية السيئة على ذات الشاعر .

النفي بـ " لا ":

يعد النفي بلا وسيلة أثيرة لدى البارودي ،إذ إنه يأتي في مرتبة تالية للنفي بلم .ولا كما هو معلوم من أشهر أدوات النفي في اللغة وتحظى باستعمال واسع في المدونات الأدبية ،كما أنها من أقدم أدوات النفي في العربية [2]. وتدخل لا على الجمل الفعلية والاسمية ويشيع استعمالها مع الفعل أكثر من الاسم[3]. ويقول سيبويه مبينا دلالة النفي في اللام :" وتكون لا نفيا لقوله يفعل ولم يقع الفعل، فتقول:لا يفعل "[4].

وما دخل منها على الأفعال، فالمضارع أكثره .ولا تدخل على الماضي إلا قليلا[5]. وإذا دخلت على المضارع فإنها تخلص دلالته الزمنية إلى الاستقبال[6] . ويرى إبراهيم مصطفى أن أن لا أكثر اتساعا في الدلالة الزمنية حين النفي بها في المضارع ،إذ إنها حينئذ قد تدل على الشمول والعموم بما في ذلك الدلالة على الماضي،لا على مجرد معنى الحال أو

[1]- البارودي : الديوان،1/ 142.
[2]- هادي نهر : التراكيب اللغوية،ص 268..
[3]- ينظر: إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، ص134،.وينظر: مهدي المخزومي،النحو العربي نقد وتوجيه،ص247 ، 248.
[4]- الكتاب ، 4 / 222.
[5]- ينظر: المالقي، رصف المباني، ص258..
[6]- المصدر نفسه ،ص258.

الاستقبال فقط [1].

وأما الداخلة على الجملة الاسمية ،فإن النفي بها يكون عاما ومنها ما يعمل عمل إنّ ومنها ما يعمل عمل ليس ،وذلك بشروط معروفة ذكرها النحويون [2].

وإذا عدنا إلى مدونة البارودي نتلمس من خلالها صور النفي باللام ،فإننا نعثر على أمثلة كثيرة تتنوع فيه دلالات هذا النفي وفقا للسياقات المختلفة التي يرد فيها. ومثل هذه السياقات تكشف لنا في أحيان كثيرة عن شخصية البارودي المختبئة وراء هذا النفي. فما هذا النفي في حقيقته إلا ستر شفاف يظهر من خلفه سمات نفيسة لهذه الشخصية . ومن دلائل هذا النفي الذي ينم عن بعض خصال البارودي المحمودة كالوفاء والعفة قوله :

لا أستريح إلى السلوّ* ولو جنى خلّ عليّ ، ولا أشين ولائى[3]

لا ذمتى رهن الفكاك ، ولا يدى تلقى أزمّة عفـتى وحيائـى

ومنها رفض الجبن والخنوع :

لا أرتضى عيش الجبان ولا أرى فضلا لذى حسب إذا لم يقدم[4]

يأنف البارودي ان يعيش عيشة الجبناء وهو من هو حسبا ونسبا ، ولذلك دافع عن وطنه دفاعا مستميتا في معاركه المختلفة ، ولا يرى أن الأمر يقتصر عليه في هذا الرفض ، بل يرى أن دفع الظلم والمذلة ينبغي أن يكون مسلك كل حر مقدام .

وإذا كان في الحرب فلا مجال لأن ترتبط به الصفات التي قد تعلق بغيره، فيضعف وينتكس. ونفسه الشاعرة تأبى له ذلك ، كما تفصح عنه هذه الأبيات :

لهج بالحروب لا يألف الخفـ ض ولا يصحب الفتاة الرداحا**[5]

---

[1]- ينظر: إحياء النحو، ص 135.

[2] ينظر : السيوطي ، همع الهوامع ، 2/ 194 – 198 .

* السلو مصدر الفعل سلا . سلا حبيبه ، أي نسيه .

** الفتاة الرداح هي الفتاة المملوءة الجسم والتامة الخلق .

[3]- البارودي : الديوان،1/ 21.

[4]- نفسه 3/ 504.

[5]- نفسه 1/ 128.

مسعر للوغـــــى أخـــو غدوات تجعل الأرض مأتما وصياحا

لايـرى عاتـبا علـى شيم الدهــ ر ولا عـــــابثا ولا مـــزاحا

وهي صفات لا يرتضيها ـ بلا ريب ـ صاحب الهمة والجد في سلمه فضلا عن حربه .

ومن لوازم الفخر الشخصي أن يفخر بقومه فيذكر ما لا تخشاه نفوسهم الباسلة :

لا يرهبون المنايا أن تلم بهم كـأن لـقيـى المنايا عندهم حـرم [1]

لايركنون إلى الدنيا وزينتها إذا هـم شعـروا بالـذل أو نقـموا

ويوظف البارودي النفي إظهارا لمعاناته وبيانا لحسرته،وذلك في إشارة منه لفقده ما يسعد نفسه ،ولعجزه عن دفع ما يسبب كربه.ومن ذلك قوله واصفا حاله بعد فقد والده:

لا فارس اليوم يحمى السرح بالوادى طاح الردى بشهاب الحرب والنادى[2]

يتحسر البارودي ويتفجع على فقد أحد أعز الناس إليه والده سبب مجيئه إلى هذه الدنيا، ومبعث فخره نسبا وأصلا، والذي كان يمثل جدار صد يحتمي به الأهل و العشيرة .

وهذه الوسيلة نفسها يستخدمها البارودي في الذم والانتقاص من أناس بسبب مايقدمون عليه من سلوكات مشينة لا تروق للبارودي ولا لغيره، ومن ذلك قوله يذم بعض الأقوام:

لا يحسنون التقاضى فى الحقوق ولا يوفـون بالعـهد إلا خيـفة النقـم [3]

صفر الوجوه من الأحقاد تحسبهـم وهم أصحاء فى درع من السقم

فلا ذمامـــة فى قـــول ولا عمـــل ولا أمانـــة فى عهـد ولا قسم

وقد ينحو بهذا الذم نحو المطلق ، كالتبرم من فقد الصديق أو الخليل الذي يعتمد عليه في الضيق والشدة من الأمر، ومن ذلك قول البارودي :

فـــلا صديـــق علـى ود بمتفـق ولا خليـل على سر بمؤتمـن [4]

---

[1]- السابق 3/ 538، 539 ..

[2]- نفسه 1/ 204.

[3]- نفسه 3/ 585.

[4]- نفسه 4/ 78.

فليت لي ودواعي النفس كاذبة خلا يكون سرور العين والأذن

ولا عجب أن يصدر عن البارودي مثل هذا الحكم المطلق الذي ينفي فيه ودّ الصديق وأمانة الخليل، والحال أنه كان صاحب مجد رفيع بما بلغه من المناصب وما تدرج فيه من الرتب، ثم انقلبت عليه الأمور، فتنكر له من تنكر وخانه من خان .

ويأتي النفي تأكيدا لبعض حقائق الحياة الحتمية أو إقرارا لحكمة أثبتتها الأيام .

فمن حقائق الحياة اليومية التي صارت سنة لا تتخلف وقانونا لا يخرق حقيقة الموت :

لا الباز ينجو من الحمام ، ولا يخلص منه الحمام والخرب[1]

مسلـط فى الورى ،فلا عجـم يبقى على فـتكه ولا عرب

فالموت قدر مكتوب على كل رقبة لا يسلم منه أحد ولا ينجو منه شيء فالكل يذوق طعمه ويشرب من كأسه . وهو الحقيقة الحتمية التي لا يمكن أن يختلف حولها اثنان .

ومن الحقائق المسلمة التي لا يمكن حجبها حقيقة تقلب الأيام وتحول النعم إلى نقم . والبارودي حذر المتلقي أيا كان من هذا التحول في كثير من شعره ، ومن ذلك قوله:

فإياك و الدنيا فإن نعيمها يزول وملبوس الجديدين يخلق [2]

فلا ودها يبقى ولا صفو عيشها يـدوم ولا مـوعـودها يتحقـق

وقد يخرج النفي بـ " لا" في شعر البارودي عن طابعه الإخباري إلى معنى إنشائي يراد منه الدعاء ، والأمثلة على هذا الإنزياح كثيرة ، منها ما كان دعاء لغيره، وخاصة أصحاب السيادة والسلطان منهم ،كما في هذا الشاهد:

ولا زالت الأعياد تجرى سعودها عليک وتحظى من علاک بإيناس[3]

أو كان لذوي القربى من أهله وأصحابه،كما في قوله داعيا لبعض أصحابه:

[1]- السابق 1/ 86.
[2]- نفسه 351/2.
[3]- نفسه 2/ 163.

فلا برحت منى إليک تحيّة تناقلها عنّى الضحى والأصائل[1]

ولا زال غضّ العمر ممتنع الذّرا مريع الفنا تطوى إليه المراحل

ولا يقتصر هذا الدعاء على العقلاء من الأحياء والأموات ، بل سرى ذلك أيضا على بعض المواطن التي ارتبطت بوجدان الشاعر وتعلق بها فؤاده ، فدعا لها بدوام الجمال واستمرار النظارة ، كما في قوله:

ياروضة النيل ! لا مستک بائقة ولا عدتـک سماء ذات أغداق[2]

ولا برحت من الأوراق فى حلل من سندس عبقرى الوشى برّاق

النفي بـ " ما ":

تنفي ما النسبة القائمة بين المسند والمسند إليه في الجملتين الفعلية والإسمية . ففي قولنا ما يعود بكر، وما بكر عائد أو عائدا تسلط النفي على عودة بكر. فالمنفي ليس الفعل وحده ولا صاحب الفعل وانما تسلط النفي على النسبة بينهما .[3]

ودلالة النفي بما أوسع من النفي بليس ، فإذا كانت ليس تختص بنفي الجملة الإسمية دون الفعلية ، فإن ما تنفيهما معا .[4] وتتفق ما مع ليس في أنها تنفي الحال إذا نفت الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع ، لأنها إذا دخلت على المضارع خلصته للحال[5]. قال سيبويه: " إذا قال هو يفعل، أي هو في حال فعل، فإن نفيه ما يفعل . وإذا قال هو يفعل ولم يكن الفعل واقعا فنفيه لا يفعل "[6] .

فتنفي ما الجملة الفعلية التي فعلها ماض كقولنا: ما أسأت إليه . والنفي بما فيه مزية تأكيد. قال صاحب الكتاب :" وإذا قال لقد فعل فإن نفيه مافعل ، لأنه كأنه قال: والله لقد

---

[1]- البارودي : الديوان 3/ 73.

[2]- نفسه 2/ 323.

[3]- ينظر: مهدي المخزومي ، النحو العربي نقد وتوجيه ص 248.

[4]- ينظر فاضل صالح السامورئي ، معاني النحو 4 /191.

[5]- ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1 ، 1990 ، ص285

[6]- سيبويه ، الكتاب 3 / 117.

فعل فقال: والله ما فعل"[1] . ودلالة النفي الزمنية حينئذ تقرب من الحال وهذا كثير، أو تأتي لنفي الماضي البعيد ، أو للاستقبال في جواب الشرط أو غيره على قلة [2].

وإذا دخلت ما على الجملة الإسمية، فللعرب فيها مذهبان[3] :

ـ مذهب أهل الحجاز الذين يجرونها مجرى ليس فتعمل عملها وتتصف ببعض صفاتها كدخول الباء على خبرها .

ـ مذهب بني تميم الذين يهملونها ويرفعون بعدها المبتدأ والخبر على الأصلي ، وهو القياس غير عابئين بالشبه القائم بينهما في الاستعمال .

ويرى النحاة أن إهمال ما لعدم اختصاصها هو الأقيس، إذ المقرر عندهم أن الحروف لا تعمل إلا إذا كانت مختصة [4] .

ويلاحظ أن البارودي قد أفاد مما قدمه الدرس النحوي في استعمالات ما النافية ، فاستغل ذلك وطوعه للدلالات الفنية والمطالب النفسية التي شحن بها خطابه الشعري من خلال دفقاته الشعورية التي سرت بين جوانحه . ومن دلالات النفي بـ " ما " في شعر البارودي، إظهار التعلق بالحبيبة أو المعشوقة وتمكن هواها من قلبه، كما تعبر عنه هذه الأبيات :

وماكنت ـ لولاهن ـ أستقبل الصبا وأسأل عن أهـل الحمـى كل راكـب [5]

خضعت لأحكام الهـوى بـعد عـزة وما كنت ـ لولا الحب ـ طوع- الجواذب

لولا الفواتـن من غـزلان كاظمـة ماكان للحـب سلطـان علـى المـهج[6]

وأشد ما يأباه البارودي الضيم وقبول حياة الذل مثلما قد يقبلها غيره ممن يعزفون عن التماس أسباب العزة الحقيقية . ولذلك رأيناه يسعى جاهدا لرفع الظلم عن نفسه وعن وطنه إبتغاء حياة العز والشرف . يقول في هذه الغاية :

---

[1]- المصدر السابق، 3 / 117 .

[2]- ينظر: فاضل صالح السامورئي ، معاني النحو 4 / 192.

[3]- ينظر: المالقي ، رصف المباني ص 310ـ 313 .

[4]- ينظر: مهدي المخزومي ، النحو العربي، نقد وتوجيه ، ص 249 .

[5]- البارودي، الديوان 1/ 60 ، 61 .

[6]- نفسه 1 / 101.

تعز عن العلياء باللؤم واعتزل فإن العـلا ليست بلغـو المناطق [1]

فما أنا ممـن تقبل الضيم نفسه ويرضى بما يرضى به كل مائق

ويتعدى فخر البارودي غيره ، فيمدح أصحاب الفضل والسبق ممن حفظ لهم المودة أو رأى فيهم فضلا لمكانهم في المجتمع. وشواهده من هذا المدح عديدة ، منها قوله مادحا الخديو عباس باشا حلمي الثاني نظير مقامه في الناس وما يصطنعه من أعمال لصالحهم تعزز من أركان ملكه وتعلي من شأن ولايته :

فلولاک ما فازت يد القطر بالمنى ولا نشأت روح العدالة فى الناس[2]

ولا ينسى أصحاب الفضل ممن ماتوا وبقيت آثارهم في الناس خالدة تشهد على علو كعبهم وفيض عطائهم ، وممن خصهم بهذا الثناء أحمد فارس الشدياق وابنه حين قال فيهما :

وما مات من أبقى على الدهر فاضلا يؤلف أشتات المعـالى ويجمع[3]

رزيـن حـصاة الحـلـم لا يستـخـفه إلى اللهو طبع فهو بالجد مولع

تـلـوح عـليه مـن أبـيـه شـمائـل تدل على طيب الخلال وتنزع

وقد يجمع البارودي بين النفي بلا والنفي بلم تأكيدا منه على حقيقة وقف عليها أو نتيجة انتهى إليها ، فصارت بذلك أشبه بالحكمة أو القاعدة العامة التي تفيد المتقبل أينما كان . وله في هذا المنحى الأسلوبي شواهد كثيرة ، منها إقراره بأن الانسان مهما اجتهد وبذل من أسباب الجهد فهو في حاجة إلى توفيق من الله :

وما كل من حـدّ الروية حازم ولا كـل مـن رام السويـة فـارق[4]

ومن هذا القبيل أيضا قوله :

فما كل ما تهواه يأتيک بالمنى ولا كل ما تخشاه فى الدهر يطرق[5]

---

[1]- السابق 2 / 358.
[2]- نفسه 2 / 163.
[3]- نفسه 2 / 237 ، 238.
[4]- نفسه 2 / 335.
[5]- نفسه 2 / 354.

النفي بـ " ليس " :

وتختص بالدخول على الجملة الاسمية فتنفي مضمونها. وهي فعل جامد في مذهب جمهور النحويين[1] . والنفي فيها ينصرف للحال . قال ابن يعيش:" اعلم أن ليس فعل يدخل على جملة ابتدائية، فينفيها في الحال ، وذلك أنك إذا قلت زيد قائم ، ففيه إيجاب قيامه في الحال ، وإذا قلت ليس زيد قائما ، فقد نفيت هذا المعنى "[2] .

و نفيها للحال ليس على إطلاقه ،إذ قد يأتي من القرائن ما يوجه الدلالة الزمنية للنفي بها إلى الماضي أو المستقبل . قال ابن مالك فيها وفي ما: " والصحيح أنهما ينفيان الحال والماضي والمستقبل "[3] .

وقد ورد النفي بها في أفصح النصوص وهو القرآن الكريم وفي الحديث الشريف وفي كلام العرب شعره ونثره . والمدونة التي نحن بصددها تضمنت ألوانا عديدة من النفي بليس وكل ذلك بدا ترجمة عما اتصل بشخصية البارودي من صفات لازمته وعرف بها في بلده مصر وفي منفاه ، أو إقرارا لحقيقة ، أو إيرادا لحكمة وقف عندهما. وتكاد تكون هذه الحقائق التي نطق بها لسانه من المسلمات التي قد يقف عندها غيره. ومن ذلك حقيقة الحياة والموت وما بينهما من جد وهزل . يقول البارودي :

هيهات ولى الشباب ،واقتربت ساعة ورد دنا بها القـــرب [4]

فليس دون الحـــمام مبتعـــــد وليس نحو الحياة مقترب

كل امرئ سائـــــر لمنـــــــزلة ليس له عن فنائها هـرب

ويشير إلى حقيقة الصديق، وأنه هو من زكت نفسه ،لا من زكى ماله وحسبه ،وإذا كان كذلك، فإنه عند المدلهمات حاضر، وعند الشدائد لا يفتقد، وإذا طلب منه العون لم يبخل .

[1]- المرادي : الجنى الداني، ص 453.
[2]- ابن يعيش: شرح لمفصل 4 / 366.
[3]- المرادي : الجنى الداني، ص499 ، وينظر: فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، 4/ 190.
[4]- البارودي : الديوان 1/ 85.

ليس الصديق الذى تعلو مناسبه بل الصديق الذى تزكوا شمائله[1]

إن رابک الدهر لم تفشل عزائمه أو نابـک الهـم لم تفتر وسائله

وتظهر خلال الشاعر ومناقبه ـ كما سبق وأن ذكرنا ـ من خلال هذه الوسيلة في النفي ، فإذا تطلب الأمر الشجاعة والبسالة لبى نداء النفس ولم يتخلف، وصدح بمثل هذا القول :

ولست ممّن إذا دجا حادث ألقى زمام الأمر أو فوّضا[2]

لكنى ألقـى الـردى حاسرا وأصدع الخصم إذا عرّضا

استحقب الشهـد لمن ودّنى وأنفـث السم لمن أبغضا

وإذا تطلب الوفاء لم ينس عهده وأخلص في مودته:

لست أنساه ما حييت وحاشا أن ترانى لعهده غير صابى* [3]

ليس يرعى حق الوداد ولا يذ كر عهدا إلا كـريم النصاب

فلئـن زال فاشـتياقـى إليـه مثل قولى باق على الأحقاب

وقد يكشف النفي بليس عن صراع البارودي مع جوانب الحياة المختلفة، فتارة مع الزمان :

لست أقوى على الزمان وإن كنـ ت أفـل العـدا بـقـوة زنـدى [4]

وتارة مع هواه :

فليس الهوى سهلا فألوى عنانه وإن كنت يوم الروع ذا مرّة ألوى[5]

[1]- السابق 220/3 .

[2]- نفسه 1/ 180.

*- صابي ، أي مشتاق .

[3]- البارودي : الديوان 1 / 55.

[4]- نفسه 1 /219.

[5]- نفسه 4 / 190.

2 / التوكيد :

التوكيد لغة مصدر الفعل وكّد . وفي اللسان :" وكد العقد و العهد : أوثقه، والهمز فيه لغة. يقال:أوكدته وأكّدته وآكدته إيكادا،وبالواو أفصح،أي شددته وتوكد الأمر وتأكد بمعنى"[1].

وفي اصطلاح النحويين فإن التوكيد يعني: " تثبيت الشيء في النفس وتقوية أمره " [2]. وفائدته في الكلام إزالة ما علق في نفس المخاطب من شكوك ، وإماطة ما خالجه من شبهات "[3]. ولا تكون هذه الإزالة وذلك التوضيح إلا بإعادة اللفظ ،أو بزيادة ألفاظ مخصصة كالنفس والعين والكل ونحو ذلك .أو بإدراج مؤكدات ضمن سياق الكلام من مثل : إنّ وأنّ والقسم والقصر وقد وغير ذلك .

وتتعدد درجات التوكيد في الجملة سواء أكانت فعلية أم اسمية ، وذلك بتعدد المواقف التي تتطلب توكيدا بدرجة أولى أو ثانية أو حتى ثالثة ، ومن تتبع طرائق العربية في التوكيد وقف على هذا الأمر [4] .

وتعني زيادة التأكيد ـ فضلا عن إزالة الشك عن المخاطب فيما يستقبله من أخبار ـ إبرازا لقيمة الخبر وعظم شأنه ، كما يمكن أن يكون للتأكيد دلالات أخرى تتطلب النظر العميق في المرسلة اللغوية وملاحظة السياق، لاستخراجها و الكشف عن خباياها .

وتجدر الإشارة إلى أن علماء العربية القدامى لم يعالجوا التوكيد في باب واحد يجمعه وإنما بحثوا جانبا من جوانبه ، وهو التوكيد اللفظي والتوكيد المعنوي بألفاظه المخصوصة [5]. أما التوكيد بالأدوات والحروف فكانت دراستهم له في أبواب مختلفة ، كالنواسخ والأفعال وغيرهما . وهذا ما حدا ببعض المحدثين[6] من أن يجمعوا شتات هذا الأسلوب المفرق في

---

[1]- لسان العرب مادة "وكد "، 3 / 466 .

[2]- مهدي المخزومي : النحو العربي ، نقد وتوجيه، ص 234.

[3]- المرجع نفسه ، ص 234 .

[4]- ينظر: عبد الرحمن أيوب : دراسات نقدية في النحو العربي، مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع ، الكويت، دط ، دت ، ص 197،198.

[5]- ينظر:مهدي المخزومي : النحو العربي نقد وتوجيه، ص234.

[6]- منهم على سبيل المثال : مهدي المخزومي في كتابه النحو العربي نقد وتوجيه ، ص 234 ـ 245 وهادي نهر في كتابه التراكيب اللغوية، ص 267 وما بعدها، والمتولي علي المتولي الأشرم في كتابه ظاهرة التوكيد في النحو العربي .

مصنفات القدامى، فجاءت بذلك دراساتهم متسمة بطابع الشمولية والاستقصاء لطرقه .

ولم يتوان البارودي في توظيف هذا الأسلوب لإيصال رسائله إلى متلقيه .وأكثر أساليب التوكيد التي جرت عنده اتكأت على أدوات وأساليب مخصوصة ، كإنّ وأنّ، والقصر، والقسم وغير ذلك في حين لم يحظ التوكيد اللفظي و المعنوي بذات العناية. ولما كان الأمر كذلك فإننا تتبعنا هذه الأدوات وتلك الطرق المؤكّدة في الديوان مع ربطها بسياقاتها التي احتضنتها للوصول إلى الدلالات العميقة المتصلة بذات الشاعر في لحظاته الشعرية المتوهجة .

إنّ وأنّ :

يتأكد مضمون الجملة الاسمية بـ إنّ وأنّ . فأما إنّ فهي أم الباب في النواسخ الفعلية التي تنصب الاسم وترفع الخبر، ويؤتى بها لتوكيد النسبة بين معموليها، ولدفع أي شك أو إنكار يمكن أن يتطرق إلى هذه النسبة. جاء في التصريح : " فالحرف الأول والثاني إنّ المكسورة و أنّ المفتوحة، وهما لتوكيد النسبة بين الجزأين، ونفي الشك عنها، ونفي الإنكار لها... فالتوكيد لنفي الشك عنها مستحسن، ولنفي الإنكار واجب، ولغيرهما لا " [1].

وفضلا عن تأكيد النسبة فإنّ التوكيد اختصار لما يمكن ان يتكرر فيطول ويثقل. قال ابن يعيش شارحا كلام الزمخشري: " فأما فائدتهما، فالتأكيد لمضمون الجملة ، فإن قول القائل :إنّ " زيدا قائم" ناب مناب تكرير الجملة مرتين، إلا أنّ قولك: " إنّ زيدا قائم" أوجز من قولك :" زيد فائم زيد قائم" مع حصول الغرض من التأكيد. فإن أدخلت اللام ، وقلت : "إنّ زيدا لقائم" ازداد معنى التأكيد ، وكأنه بمنزلة تكرار اللفظ ثلاث مرات " [2] .

ولإنّ أحكام لايتسع المقام لذكرها وقد أشار إليها النحويون، فيمكن الرجوع إليها، ولذلك نعرض عن ذكرها توخيا للإختصار. وأما أنّ فهي من أخوات إنّ التي تعمل عملها، وهي فرع عنها، كما ذهب إلى ذلك ابن هشام [3]. وهي من الأحرف المشبهة بالفعل" تفيد معنى التأكيد كالمكسورة ، إلا أنّ المكسورة الجملة معها على استقلالها بفائدتها، ولذلك يحسن

[1]- خالد الأزهري: التصريح بمضمون التوضيح ، 1/ 294.
[2]- شرح المفصل، 4 / 526.
[3]- ينظر: المغني، 1 / 39.

السكوت عليها... وليست أنّ المفتوحة كذلك، بل تقلب معنى الجملة إلى الإفراد، وتصير في مذهب المصدر المؤكد. ولولا إرادة التأكيد، لكان المصدر أحق بالموضع، وكنت تقول مكان "بلغني أنّ زيدا قائم" : بلغني قيام زيد [1] .

وأنّ من الأحرف المصدريات ، أي إنها تؤول مع معموليها بمصدر يختلف بحسب التركيب الذي ترد فيه " فإذا كان الخبر مشتقا فالمصدر المؤوّل به من لفظه. فتقدير: بلغني أنك منطلق أو أنك منطلق : بلغني الانطلاق.ومنه بلغني أنّك في الدار . التقدير استقرارك في الدار،لأن الخبر في الحقيقة هو المحذوف من استقر أو مستقر،وإن كان جامدا قدّر بالكون نحو: بلغني أن هذا زيد تقديره: بلغني كونه زيدا،لأنّ كل خبر جامد يصح نسبته إلى المخبر عنه بلفظ الكون . تقول هذا زيد وإن شئت هذا كائن زيدا ،إذ معناهما واحد "[2].

والبارودي لا يفتأ في شعره يؤكد في غالب الأحيان بإنّ وأنّ فيما يتصل بشخصيته من شجاعة وإباء وأرومة أصل ونحو ذلك من صفات يتباهى بها . وهو بذلك يثبت لكل مشكك قريب أو جاحد عدو صدق ما يدعيه في سلمه وحربه، في شبابه وفي هرمه. وإذا لم يكن التأكيد وسيلة لاستبطان ذات الشاعر والكشف عما اتصل بها من صفات، فإنه حينئذ وسيلة يقرر بها البارودي حقائق الحياة التي خبرها ووقف عليها فصارت أشبه عنده بالبديهيات التي ينفع معها الجزم، ولذلك كان يصوغها بطريقة تقارب الحكمة أو المثل.

ومن شواهد التوكيد التي أعرب بها البارودي عن نفسه ـ وهي كثيرة ـ إشادته برأيه الثاقب الذي يخرج به في ساعة الشدّة ، كما يعبر عنه قوله :

وإنى إذا ما الشک أظلم ليله وأمست به الأحلام حيرى تشعب[3]

صدعت حفافى طرتيه بكوكب من الرأى، لا يخفى عليه المغيب

أو تأكيده على مناقب رسخت في داخله، كالوداد الذي يدفع به إلى من حوله من الناس، والصدق الذي به يحترم عهوده في زمن كثر فيه الناكثون . يقول في هذا المعنى :

[1]- ابن يعيش : شرح المفصل 4 /526 ، 527 .
[2]- ابن هشام : المغني 1 / 40 .
[3]- البارودي: الديوان 1 / 40.

إنى امرؤ ملك الوداد قيادتى وجرى على صدق العهود وفائى [1]

ومنها التنويه بالإقدام والشجاعة ، وخاصة في ميادين الحرب . والبارودي كان ـ كما عرف عنه ـ جنديا لا يتخلف عن المعارك . وشعره في هذا الاتجاه ينضح بكثير من الشواهد الدالة على بسالته وحسن بلائه. ومن ذلك قوله مفتخرا :

وإنى امرؤ لا أستكين لصولة وإن شدّ ساقى دون مسعاى قدّه * [2]

وقد يلجأ الشاعر إلى الزيادة في التوكيد إذا كان الموقف الشعري يستدعي ذلك ، فيأتي حينها بمؤكدين أو أكثر . ومن ذلك جمعه بين إنّ واللام في أشعار كثيرة تكشف عن جوانب مختلفة في شخصية البارودي . ومن هذه الجوانب الإقدام في المدلهمات وسطوة اللسان في المحافل العظام :

وإنى لمقدام على الهول والردى بنفسى، وفى الإقدام بالنفس ما يردى[3]

وإنــى لقــوّال إذا التبس الهــدى وجارت حلوم القــوم عن سنن القصد

فإن صلت فدّانــى الكمىّ بنفسه وإن قــلت لبّانــى الــوليد من المهــد

وقد يأخذ منحى التوكيد طابعا جماعيا في شعر البارودي تلتقي فيه الأنا بروح القوم ، فيتضخم ضمير الفرد باندماجه في الضمير الجمعي، والشواهد من الديوان كثيرة منها قوله :

وإنا أناس ليــس فينا معـــــابة سوى أنّ وادينا بحكم الهوى نجد[4]

نلين ـ وإن كنا أشداء ـ للهوى ونغضب فى شــروى نقــير** فنشتــدّ

يمدح البارودي قومه بما يشبه الذم . فهم رقاق القلوب هواهم عذري عفيف لا يتطرق إليه الريب، ومع هذه الرقة بأس شديد . وهذه صورة متوازنة عهد مثلها في الشعر العربي.

---

[1]- السابق 1 / 21 .

* القد بالكسر سير به يقيد الأسير ونحوه .

[2]- البارودي : الديوان 1 / 145.

[3]- نفسه 1 / 213 .

[4] - نفسه 1 / 164 .

** شروى نقير : مثل يراد به القلة .

وفي ذات السياق يسمعنا البارودي قوله :

إنّا إذا ما الحرب شبّ سعيرها نحمى النزيل، ونمنع الجيرانا[1]

ونـرد عاديــة الخميس بأنفس علمــت بأنّ من الحــياة هوانــا

فأخلاق البارودي من أخلاق قومه الذين خرج من أصلابهم ، وهي أخلاق عرفها العرب من قديم زمانهم وعرفت في شعرهم الذي عب منه البارودي ، واستلهم من قيمه ما شاء .

ويؤكد الشاعر بإنّ حقائق صارت في حكم المتعارف عليه بين الناس والتي لا يمكن أن يردها إلا جاحد. ومن جملة هذه الحقائق ما كان ذا صلة بالحياة الدنيا من قصر أيامها وتقلب أحوالها ، كما قال الشاعر:

إن ابن آدم فى الدنيا على خطر لا يستقيم له قصد ومنهاج[2]

كأنما هو فى فلک تحيط به من جانبيه أعاصير وأمواج

يهوى البقاء، ومكروه الفناء به ويستعـزّ بأمن فيه إزعـــاج

ومن تقريراته الأقرب إلى باب الحكمة قوله:

إن الجمال لفى الفؤاد، وإنما خفـى الصواب لأنــه لايظهـر[3]

فاختر لنفسک ماتعيش بذكره فالمرء فى الدنيا حديث يذكر

و أمّا **أنّ** فيؤكد بها البارودي في مواضع من شعره ماهو معروف بين الناس ،وذلك رفعا من شأن المؤكّد وتنبيها على خطر شأنه وانهاشا من أثره، ومن ذلك قوله متغزلا :

ما كنت أعلم قبل طارقة الهوى أنّ العـيـون مـصـايـد الألـباب[4]

ومن العـجـائب فـى الهـوى أن الفتى يدعى إليه بأهون الأسباب

[1]- الديوان 4 / 87.
[2]- نفسه 1 / 104 ، 105 .
[3]- نفسه 2 /72 .
[4]- نفسه1 / 74 ، 75 .

فنشأة الهوى من النظر إلى عيون النساء والفاتنة منها على وجه الخصوص أمر معلوم لا يخفى على البارودي ، ولكنه أراد أن يلفت الإنتباه إلى جانب الضعف الإنساني الذي يتجلى في تأثير عيون الحسان على أصحاب اللب من الرجال .

ومن الميزات الأسلوبية في أسلوب التوكيد في شعر البارودي اقترانه بالنفي في أكثر من مناسبة ، مما يحقق المفاجأة بهذا التضاد الدلالي ويبلغ تأثيره مداه . ومن ذلك قوله :

ما كنت أدرى إذ كنت أخشى عليـ ك العين أنّ الحمام بالرصد[1]

فمثل هذا التصادم الدلالي بين النفي والإثبات يبرز أثر المصيبة على نفس الشاعر، والمفاجأة التي تلقتها نفسه بفقد ابنه ، وذلك بالرغم من إيمانه الراسخ بأن الموت لا يأتي إلا فجأة . ومن هذا القبيل أيضا قول البارودي مبرزا عاقبة العشق الشديد :

وما كنت أدرى ـ والشباب مطية إلى الجهل ـ أنّ العشق يعقبه الخبل[2]

التوكيد بالقصر:

و من وسائل التوكيد التي لجا إليها البارودي دفعا لمظنة الشك وزيادة في الإثبات لحقائق نفسية تلبست بأنا الشاعر، أو تأكيدا على حقائق عاينها وسيلة القصر. والقصر من المباحث التي عالجها النحاة وأهل البلاغة قديما ، وإن لم يتحدد عندهم بمعناه الاصطلاحي ، وإنما كان يتحدد بمعناه السياقي الذي تولده أدوات القصر المعروفة ضمن نسيج النص[3] .

على أن معالجة البلاغيين للقصر بعد عبد القاهر كانت أكثر تفصيلا لمباحثه،وتحديدا لمصطلحاته ، فقد أوضحوا أقسامه واستقصوا طرقه وأبانوا عن أسراره ضمن النصوص التي درسوها وبخاصة نصوص القرآن الكريم. وخلاصة القصر عندهم أنه: " راجع إلى تخصيص الموصوف عند السامع بوصف دون ثان ، كقولك: زيد شاعر لا منجم لمن يعتقده شاعرا ومنجما، أو قولك: زيد قائم لا قاعد، لمن يتوهم زيدا على أحد الوصفين، من غير ترجيح.

---

[1]- السابق 1 / 203 .

[2]- نفسه 3 / 44.

[3]- ينظرعلى سبيل المثال : سيبويه، الكتاب، 2 / 310 ، والجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 252 وما بعدها .

ويسمى هذا قصر إفراد..أو بوصف مكان آخر، كقولك لمن يعتقد زيدا منجما لا شاعرا : ما زيد منجم بل شاعر، أو زيد شاعر لا منجم، ويسمى هذا قصر قلب... أو إلى تخصيص الوصف بموصوف قصر إفراد ، كقولك : ما شاعر إلا زيد، لمن يعتقد زيدا شاعرا، لكن يدعى شاعرا آخر، أوقولك: ما قائم إلا زيد ، لمن يعتقد قائمين، أو أكثر في جهة من الجهات معينة ، أو قصر قلب، كقولك : ما شاعر إلا إلا زيد، لمن يعتقد أنه شاعرا في قبيلة معينة ، أو طرف معين ، لكنه يقول : ما زيد هناك بشاعر "[1].

ويبدو أن اعتبار مقام المتلقي حاسما في التفريق بين المعاني المختلفة للقصر، وإن تشابهت بنياته التركيبية. وعلى كل حال فإن موقعه في النص لا يخلو من طرافة وفائدة. فهو " قمة وغاية، ذلك أنه تأكيد فوق تاكيد،لأنه يضغط جملتين في جملة، فهو تركيز شديد في الأسلوب"[2].

و تتعدد وسائل القصر في اللغة، فقد يأتي بإنما أو أنما، أو النفي والاستثناء وغير ذلك. وقد استفاد البارودي من معظم وسائل القصر، ووظفها بما يخدم أغراضه الشعرية وما يناسب تجربته الشعرية غير أنّ أكثر وسائل القصر ورودا عنده هي: النفي والاستثناء. والنفي يكون بـ" لا أو ما أو إن " ، والاستثناء لا يكون إلا بإلاّ . فإذا اجتمع ما ينفي وما يستثني حصل القصر أو الحصر. و" يكون المقصور بالنفي والاستثناء هو ما قبل الاستثناء صفة كان أو موصوفا، أما المقصور عليه فهو ما بعد الاستثناء "[3].

واختلاف أدوات النفي واتحاد الاستثناء في مثل هذا القصر لا يساوي بينها في المعنى بالضرورة. نعم قد يؤدي إلى التشابه الدلالي بين تركيبات القصر، لكنها على أية حال ليست كذلك من حيث المنحى البلاغي[4] .

---

[1]- السكاكي : المفتاح ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2000 ، ص400 .

[2]- صباح عبيد درّاز : أساليب القصر في القرآن ، مطبعة الأمانة ، القاهرة ،ط1 ، 1986، ص09.

[3]- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم ، دمشق، ط1 ، 1996 ، 1 / 531.

[4]- ينظر: صباح عبيد درّاز : أساليب القصر في القرآن ، ص 147.

وأما الدواعي التي تستوجب القصر بهذه الطريقة فقد فصلها عيد القاهر الجرجاني، في قوله : " وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو: "ما هذا إلا كذا وإن هو إلا كذا" فيكون للأمر ينكره المخاطب ويشك فيه، فإذا قلت : ما هو إلا مصيب. أو ما هو إلا مخطئ : قلته لمن يدفع أن يكون الأمر على ما قلته ، وإذا رأيت شخصا من بعيد فقلت : ما هو إلا زيد: لم تقله إلا وصاحبك يتوهم أنه ليس زيد، وأنه إنسان آخر ويجدّ في الإنكار أن يكون زيدا "[1].

والمعلوم لدى المخاطب مما يتيقنه في نفسه لا يصلح معه القصر بالنفي والاستثناء، كأن يقال للرجل تذكيرا له بحق الأخوة " ماهو إلا أخوك ،أو يقال للوالد : ما أنت إلا والد " لأن القصر بهذه الوسيلة إنما يكون لدفع الشك عن المخاطب و لا شك لديه[2] .

و في ديوان البارودي أمثلة لابأس بها من القصر بطرائق مختلفة تهدف إلى الكشف عن نفسية البارودي في زهوها و فرحها، وفي ألمها وشجوها ، وفي كل ما يتعلق بكينونتها .

ومن شواهد الزهو بالنفس والاعتداد بها فخره في ساحة المعارك :

ونقـع كلج البحـر خضت غماره ولا معـقل إلا المناصل والجـرد[3]

صبرت له والمـوت يحـمرّ تارة وينغلّ طورا فـى العجاج فيسودّ

فما كنت إلا الليث أنهضه الطوى وما كنت إلا السيف فارقه الغمد

صؤول وللأبطال همس من الونى ضروب وقلب القرن فى صدره يعدو

فما مهـجة إلا ورمحـى ضميرها ولا لبّـــة إلا وسيفـــى لـها عقـــد

وما كـل ساع بالغ سـؤل نفـسه ولا كـــل طلاّب يصاحبه الرشـــد

إذا القلب لم ينصرك فى كل موطن فـما السيـف إلا آلـة حـمـلها إدّ

وتارة يأتي التوكيد بطريق القصر لتصوير آلامه وما كابده من عنت الحياة. ومن ذلك شقاؤه ببعد الحبيب، كما تعبر عنه هذه الأبيات :

---

[1]- دلائل الإعجاز، ص 255 ، 256 .

[2]- ينطر : المصدر نفسه ، ص 256 .

[3]- البارودي: الديوان 1 / 169، 170.

سلى عنى الليل الطويل، فإنه خبيـر بما أخفيـه شوقا وما أبـدى[1]

هل اكتحلت عيناى إلا بمدمع إذا ذكرتک النفس سال على خدى

أصبر عنک النفس وهى أبية وهيهات صبر الضامئات على الورد

يشكو البارودي شدة شوقه إلى محبوبته ،فليله طويل ودمعه غزير عبر عنه بذلك القصر الذي اجتمع فيه النفي والاستثناء " هل اكتحلت عيناي إلا بمدمع " يسيل كلما ذكر هذه المحبوبة في نفسه. ولا سبيل له في هذه المحنة إلا الصبر وإن عزّ عليه.

ويتكأ البارودي أحيانا على القصر، بوصفه وسيلة واصفة تقرب الصورة إلى المتلقي، كأنه يراها ويعاينها بأم عينيه . ومن الأمثلة على هذا المسلك قوله واصفا بعض معاركه :

فلا جو إلا سمهرىّ وقاضب ولا أرض إلا شمرىّ و سابح[2]

وقد يغدو القصر في شعر البارودي وسيلة تصويرية ينقل لنا من خلالها الشاعر واقعا عايشه. ومن هذا الواقع الذي لا يرتضيه وتأباه نفسه الحرة واقع تسلط فيه أراذل الناس على أفاضلهم وأخذوا بزمام أمورهم :

أبى الدهر إلا أن يسود وضيعه ويملک أعناق المطالب وغده[3]

وعلى شاكلة هذا الواقع تداول المستدمرين على أرض الكنانة :

وما مصر عمر الدهر إلا غنيمة لمن حل مغناها، ونهب مقسّم [4]

تداولها الملاک من كل أمة ونال بها حظا فصيح و أعجم

فما أهلها إلا عبيد لمن سطا ولا ريعها إلا لمن شاء مغنم

وهذه لفتة من البارودي إلى مختلف الدول التي حكمت مصر، فنهبت خيراتها واستعبدت أبناءها، شأنها في ذلك شأن كثير من الدول الاسلامية التي تعاقب عليها المستدمرون.

[1]- السابق 1 / 160.
[2]- نفسه1 / 112.
[3]- نفسه 1 / 144.
[4]- نفسه 3 / 562 .

ويستغل البارودي وسيلة القصر، فيقرر من خلالها جملة من الحقائق التي أدركها ، و منها أن سبيل المجد والعلا سبيل يتطلب عزيمة قوية لتحقيقه والوصول إليه :

لايدرک الغاية القصوى سوى رجل ثبت العزيمة ماض حيث ينخرط[1]

إن مسه الضيم ناجى السيف منتصرا أو همّـه الأمـر لم يعلق به الثّبط

فاقذف بنفسک فى أقصى مطالبها إن النـجاح بسعـى المرء مرتبط

ومنها حقيقة الصديق :

ليس الصديق الذى تعلو مناسبه بل الصديق الذى تزكو شمائله[2]

إن رابک الدهر لم تفشل عزائمه أو نابک الهـمّ لم تفتر وسائله

والحق أن البارودي في تأكيده على حقيقة الصديق أو من هو الصديق بحق لم يأت فيه بشيء جديد ، إذ إن هذا المعنى مطروق و معروف لدى الشعراء وغيرهم وقد سبق إليه .

أما القصر بإنما فهو قليل لا يمثل مسلكا أثيرا في شعر البارودي . ومن هذا القليل الذي جاء طيعا من غير تكلف قول الشاعر :

إنما الدنيا خيال باطل سوف يفوت[3]

ليس للإنسان فيها غير تقوى الله قوت

يؤكد الشاعر على حقيقة الدنيا الفانية السريعة الانقضاء التي لا يكاد يشعر بها ابن آدم وكأنها خيال سرعان ما يفارق صاحبه،ولما كانت بهذه الصفة، فإن من الخير للمرء فيها أن يتزود بخير الزاد ألا وهو تقوى الله .

[1]- السابق 2 / 187.
[2]- نفسه 3 / 220.
[3]- نفسه 1 / 97.

التوكيد بالقسم :

القسم في اللغة " مصدر ليس بجار على فعله ، إذ قياسه الإقسام. ويرادفه: الحلف والإيلاء" [1]. ويجيئ القسم تأكيدا لجملة الخبر الواقعة في جوابه سواء أكانت مثبتة أم منفية. تقول: والله أقوم. و والله لا أقوم[2].

وأسلوب القسم أشبه بأسلوب الشرط في افتقار الشرط إلى جوابه ، فلا تستقل جملة القسم مكتفية بنفسها، بل لابد لها من جملة الجواب أي ، المقسم عليه، وذلك حتى تتم الفائدة. فنحن لم نقصد الإخبار عن الحلف فحسب ، وإنما أردنا الإخبار كذلك بأمر مهم لأجله أوقعنا القسم ، وذلك نحو قولنا : أقسم بالله، لأفعلنّ[3]. ويقسم بكل معظم إلا أن النبي صلى الله عليه وسلم نهى عن الحلف بغير الله تعالى [4]. وقد كانت العرب في جاهليتها تقسم بآلهتها التي زعمتها، كاللات والعزّى وغيرهما .

وأسلوب القسم يقوم على أركان ثلاثة معروفة : 1 أداة القسم 2 المقسم به 3 المقسم عليه.ومن أحكامه أنه " إن كان إيجابا لزمته اللام والنون في المستقبل، كقولك: والله لأذهبنّ. .. .وربما جاء في الشعر حذف اللام. وقد يكون الجواب مبتدأ وخبرا كقولك: والله لزيد منطلق، ووالله إنّ زيدا لمنطلق. وإن كان الجواب ماضيا قلت: والله لقد قام زيد، فتؤكد باللام . و إن كان الجواب نفيا قلت: والله ما قام، و والله لا يقوم . ويجوز حذف لا في المستقبل لأمن اللبس بالإثبات ،لأنه في الإثبات تلزمه و النون " [5] .

ويوظف البارودي القسم توظيفا شعريا تقليديا يغلب عليه طابع القدماء ،فلا تكاد تخرج صيغة القسم فيه على معهودهم . ويأتي القسم عنده إبرازا لقيمة المقسم عليه، أو تأكيدا على حالة راسخة في نفسه، أو إلحاحا على موقف شعوري جسدته التجربة الشعرية التي عاشها

---

[1]- الفاكهي : شرح كتاب الحدود في النحو، تحقيق المتولي رمضان أحمد الدميري، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2 ،1993 ، ص297 .

[2]- ينظر : العكبري، اللباب في علل الإعراب، ص374.

[3]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني ، المقتصد في شرح الإيضاح ، ص862.

[4]- ينظر: العكبري ، اللباب في علل الإعراب ص 374.

[5]- المصدر نفسه، ص378 ، 379 .

وأكثر الصيغ التي رأيناها تدور في شعره القسم بالعمر على عادة الجاهليين أما القسم بلفظ الجلالة فأكثره ارتبط بالتاء ثم الواو وأقله الباء .

وقد أبان القسم بوصفه أسلوبا تأكيديا عن حب الشاعر لوطنه ولحبيبه ، كما أبرز معاناته في فقده للأقرباء وللأصحاب وفي هجره لوطنه وملاعب أنسه، وهو إلى ذلك تقرير لحقائق رسخت في عقله ووجدانه بفعل الحوادث المختلفة التي عصفت به والمحطات العديدة الي وقف عندها، فكان القسم بحق شاهد على إرث أدبي بارودي.

ومن الأقسام التي تبين تعلق البارودي بأرضه ووطنه وتكشف مقدار شوقه إليه قوله:

لعمرى لقـد طال النوى، وتقاذفت مهـامـه دون الملـتقى ومطاوح[1]

وأصبحت فى أرض يحار بها القطا وترهبـها الجنان وهـى سـوارح

بعـيدة أقـطار الديـاميـم* لـو عدا سليک بها شأوا قضى وهو رازح

في هذا القسم تنفيس عن وجدان الشاعر الممتلئ لوعة وحسرة ، فقد أفرغ بشكواه المحمول الجوابي الثقيل الذي ينم عن وطأة المعاناة بسبب من البعاد عن الوطن وأهل الود .

وقد يتعلق قلبه بحبيب صعب الوصال ، فيشغل قلبه وينفي الكرى عن عينيه، فيظهر ذلك عليه ولا يستطيع أخفاءه ، بل يقسم تأكيدا منه على خضوعه لهواه ، كما في قوله:

فتاة تريک الشمس تحت خمارها إذا سفرت، والغصن فى معقد البند**[2]

من الفاتنـات الغيـد، لو مـرّ ظلها علـى قانت دبّـت به سورة الوجد

فتالله أنسـى عـهدها ما تـرنّـمت بنـات الضحى بين الأراكة والرّند

وربما حلف ببعض صفات المحبوبة مبالغة في التشبيب بها وإظهارا لجمالها ،كما في قوله :

---

[1]- البارودي: الديوان 1 / 110 ،111.

* الدياميم واحده ديمومة ، وهي الأرض القفر .

** البند هو الحزام .

[2]- البارودي : الديوان 1 / 158.

حلفت بما وارى الخمار من الحيا وما ضمّت الأردان من حسب عـدّ[1]

وباللؤلؤ المنضـود بيـن يـواقـت هى الشهد ظنا ، بل ألذ من الشهد

يمينا لـو استسقيت أرضا به الحيا لخاض بهـا الرعيان فـى كلأ جعد

يحلف بوجه محبوبته و ببعض أجزائه، كما يحلف بحسبها الكريم الأصيل يمينا منه : أنك لو استسقيت بهذا الوجه وذلك الحسب لأرض لجادها المطر ولأنبت الكلأ مبالغة في الشعر منه ، وتغنيا بمحاسن ليلاه التي سلبت فؤاده وعقله .

ويكثر البارودي القسم بصيغة معروفة في الشعر القديم وهي "عمر" مضافا إليها ما عزّ قدره عنده وارتفع شأنه لديه ، فتارة يضيف الأماكن القريبة إلى قلبه ، كقوله:

لعمر المغانى وهى عندى عزيزة بساكنـها ما شاقنى بـعدها عهـد [2]

لكانت وفيها ما ترى عين ناظر وأمست وما فيها لغير الأسى وفد

خـلاء من الألاف إلا عـصابـة حداهـم إلى عـرفانـها أمـل فـرد

يقسم بحياة المنازل " لعمر المغاني " التي كانت عامرة بالأحباب والأصحاب ثم صارت خلوا منهم ، فلم يتبق منهم إلا جماعة الشاعر أحدهم أنه لم يعد يتشوف إلى غيرها من المنازل، لما لها من مكانة في نفسه . فهي مثوى الذكريات وملتقى الخلان .

وتارة يضيف الهوى الذي كابده إلى قسمه إبرازا لمحنته و بيانا لضعفه و انقيادا لسورة الوجد وتباريح الغرام التي سكنت جوانحه ،ومن أمثلة هذه الإضافة ما جاء في قوله :

لعمر الهوى إنى لدن شفّنى النوى لفى وله من سورة الوجد ماحق[3]

كفـى بمقامى فى سرنديب غربة نزعـت بهـا عنى ثياب العلائق

أقسم بحياة الهوى أنه صار إلى حزن شديد بسبب مكابدة الأشواق وتعذر لقاء الأصحاب. ومما يؤكد بلواه استعانته بإنّ، واللام في جواب القسم ضمن المركب القسمي، وهذا يطابق

[1]- السابق 1 / 158 ، 159 .
[2]- نفسه 1 / 162 ،163.
[3]- نفسه 2 / 356.

حالته الشعورية التي آلت إلى منتهى آلامها وشدة حسراتها.

والقسم بالله رغم أحقيته في المنظور الإسلامي إلا أنه أتى في درجة ثانية بعد "العمر" ويعكس القسم بلفظ الجلالة في كثير من شعر البارودي أحزانه المتوالية وجراحه الدامية التي ألمت به. فالمحن والإحن في حياته كثيرة منها فقده زوجته التي رثاها بقصيدة عدها النقاد من عيون الشعر العربي. ومما جاء فيها مبرزا لأثر الفجيعة على نفس الشاعر قوله:

تالله ما جفّت دموعى بعدما ذهب الردى بک يا ابنة الأمجاد [1]

لا تحسبينى ملت عنک مع الهوى هيهات، ما تـرک الوفاء بعادى

فقد كدت أقضى حسرة لو لم أكن متـوقعا لقـياک يـوم مـعادى

فعليک من قلبى التحية كلما ناحـت مـطوّقـة علـى الأعواد

القسم " تالله " الذي أصدره البارودي في حق زوجته تأكيد منه على المودة الخالصة لها وترجمان صادق لحالة الحزن المضاعف بفقد شريكة الحياة وباعثة الأمل في قلبه . وليس للبارودي من عزاء في مصابه الجلل إلا رجاؤه في الله بلقياها في الآخرة .

وقد يؤكد على فجيعته ـ وكان قد فقد أمه ـ بتحميل القسم معنى الوفاء :

فوالله لا أنساک ما ذر شارق وما حـن طيـر بالأراک مهيـنـما[2]

عليک سلام لا لقاءة بعده إلى الحشر إذ يلقى الأخير المقدّما

وقد يكون القسم وسيلة كاشفة عن ملامح شخصية البارودي وما يتصل بها من عفاف وشهامة وعلو همة وتحمل للأذى وغير ذلك من الخلال الكريمة التي اتصفت بها نفسه :

لعمر أبيک ما خفت حصاتى لنازلة، ولا ارتعد الفريص [3]

وما قصرت فى طلب المعالى ولكن ربما خاب الحريص

[1]- السابق1 / 201 ، 202.
[2]- نفسه 3 / 413 .
[3]- نفسه، 2 / 175.

يؤكد الشاعر بصيغة القسم " لعمر أبيك على رزانته وثباته في مواجهة المواقف العصية ، وأنه صاحب الهمة العالية التي تطلب معالي الأمور، فلا يتوانى في تتبعها ولا يلين إلا إذا حالت دونه الحوائل وألجمته الحوادث فقصرت به عن غايته .

أو إشادة بطهارة النفس ، كما في قوله :

لعمرک ما قارفت فی الحب زلة ولا قادنی معها إلی سوءة خطوی[1]

ولکننی أهوی الخلاعة و الصّبا وأتبـع آثـار الفضیلـة و السّـــرو

سجیة نفس أدرکت ما تریده من الدهر، فاعتاضت عن السکر بالصحو

امتدح البارودي نفسه بأنه صاحب غزل عفيف جمع فيه بين اللهو وطهارة النفس وشرفها مؤكدا بالقسم الذي تصدر كلامه على نقاء حبه وسلامة مسلكه فيه،لأنه يعرف طريقه جيدا .

التوكيد باللام :

ترد اللام بمعان كثيرة [2] ، منها الابتداء . ويؤتى بها لتوكيد مضمون الجملتين الاسمية والفعلية ومنها المؤكدة للنفي ، وهي التي يسميها النحاة لام الجحود ، ومنها المزحلقة التي " تؤكد مضمون الخبر إذا دخلت على خبر إن المكسورة " وذلك بثلاثة شروط: كونه مؤخرا عن الاسم وكونه مثبتا وكونه غير ماض" [3] .

ولا تدخل هذه اللام إلا على خبر إن المكسورة دون سائر أخواتها، وذلك قصد المبالغة في التوكيد. فإنّ قولنا: إن زيدا لقائم اختصار لقولنا: زيد قائم، زيد قائم، زيد قائم[4] . وتسمى حينئذ اللام المزحلقة أو المزحلفة عند بعض القبائل العربية [5].وسميت بالمزحلقة " لأن أصل إن زيدا لقائم،لأن زيدا قائم ، فكرهوا افتتاح الكلام بحرفين مؤكدين، فزحلقوا اللام دون إن،

[1]- البارودي : الديوان 4 / 216، 217 .
[2]- ينظر : هادي نهر ، التراكيب اللغوية ، ص 127 .
[3]- خالد الأزهري : التصريح بمضمون التوضيح ، 1 / 311.
[4]- ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل 4 / 534 .
[5]- ينظر: خالد الأزهري ، شرح التصريح على التوضيح 1 / 311 .

لئلا يتقدم معمولها عليها [1] . ويعلل سيبويه سبب تأخر اللام إذا اجتمعت مع إنّ بشبهها بلام القسم في التأكيد ،أي أشبه باللام الواقعة في جواب القسم [2] .

وتكثر هذه اللام في شعر البارودي تثبيتا لمعاني الفخر والهوى والشوق والشكوى وغير ذلك من المعاني التي ارتبطت بالشاعر في وطنه وفي غربته . ومن شواهد التأكيد بها قول البارودي في هوى له :

لأنت ـ وأىّ الناس أنت ـ ؟ حبيبة إلىّ ولو عذّبت قلبى بالصدّ[3]

أكدت اللام على تفرد الحبيبة و خصوصيتها والذي زاده الإعتراض بروزا ، وذلك على الرغم من أمر المنافرة التمنع الذي أبدته ، مما شكل تقابلا دلاليا برز من خلاله الموقف الشعوري لمبدع الخطاب الشعري .

ومما جاء في معرض الفخر قوله :

ولرب ملحمة سريت قناعها عن وجه نصر بالغبار ملثّم[4]

يفتخر البارودي ـ كعادته ـ بشجاعته و إقدامه في الحروب التي خاضها وهي كثيرة عسيرة أبلى فيها البلاء الحسن وخرج منها منتصرا . وقد أكد كلامه باللام للمشككين في بطولاته وبأسه .

وربما أكد باللام التماسا للمدح ، كما في قوله:

فلأنت أول من أفاد بعدله حريــة الأخلاق بعد تعــبّد[5]

أطلقت كل مقيد وحللت كـ ل معقد، وجمعت كل مبدّد

كال البارودي المدح لصاحبه بما يراه اهل له من عدل وخدمة للرعية . وكان للام دور بارز في التأكيد على هذه المعاني، وخاصة حينما اتصلت بالذات المبجلة التي اتخذ الشاعر

[1]- المصدر السابق، 1 / 311.
[2]- ينظر : الكتاب 3 / 146، 147 .
[3]ـ البارودي : الديوان 1 / 159.
[4]- نفسه 3 / 505.
[5]- نفسه 1 / 136 .

الضمير عنوانا لها على التميز ، إذ الضمير أعرف المعارف .

ومما ترد فيه اللام مؤكدة لمضمون الخبر اتصالها بجواب الشرط ، وهذا بين في كثير من أشعار البارودي . وللحكمة نصيب واضح في هذا النوع من الصياغة ، كما في قوله :

ولو أن أسباب السيادة بالغنى لكاثر رب الفضل بالمال تاجر[1]

إن السيادة لا يمكن ان تشترى بالمال وهذه حقيقة معاينة والتاريخ يشهد على ذلك . فكم من غني طوى الموت اسمه، وكم من فقير احتفى التاريخ بذكره .

وعلى ذات المنوال نقرأ قوله :

فلو أن ما يعطى الفتى قدر نفسه لما بات رئبال الشّرى وهو جائع[2]

إنها حقيقة مشاهدة ، فمقدار الرزق لا يتعلق بقوة الشخص، وإلا لم يمت أسد من الجوع ، بل الأمر حكمة ربانية . فالله يبسط الرزق لمن يشاء ويقتر على من يشاء بعدل منه وقسط .

[1]- السابق 2 / 85

[2]- نفسه 2 / 205

ـ في الجملة الإنشائية :

الإنشاء في اللغة مصدر للفعل أنشأ، ومن معانيه الخلق والإبتداء[1]. وفي الإصطلاح فإن الإنشاء هو " إيجاد النسبة من غير قصد إلى كونه دالا عليها حاصلة في الواقع "[2] . وهذا يعني أن النسبة في الكلام الإنشائي ليس لها خارج تطابقه أو لا تطابقه [3]. وبعبارة أخرى فإن الكلام الإنشائي لا يحكم عليه بالصدق و الكذب لانتفاء المطابقة في الخارج.

وينقسم الإنشاء إلى قسمين : طلبي و غير طلبي .فالإنشاء الطلبي " هو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب " [4]. ومن أشهر أقسامه:الأمر، والنهي، والاستفهام ، والتمني ، و النداء. وغير طلبي وهو" ما لا يستدعي مطلوباغيلر حاصل وقت الطلب "[5] . و صيغه عديدة من أشهرها :" صيغ المدح والذم، والعقود كبعت واشتريت ووهبت، والقسم، والتعجب، والرجاء ورب، وكم الخبرية "[6] .

ويهتم البلاغيون . عادة . بالقسم الأول " لأن فيه من المزايا و اللطائف ما ليس في القسم الثاني "[7]. غير أن هذا لا يمنع من وجود قيم فنية وجمالية في القسم الثاني ، وهذا يتطلب بكل تأكيد الحفر في متن النصوص للعثور على هذه القيم .

و في ديوان البارودي ألوان شتى من أساليب الإنشاء الطلبي تسترعي الإنتباه، ومن أهمها الأمر والاستفهام و النداء. وسيعرض البحث هذه الأساليب مفصلة في مواطنها بحثا عن الميزات الأسلوبية التي اكتنفتها، و مقدار ما عبرت به عن التجربة البارودية.

---

[1] - ابن منظور ، لسان العرب، مادة " نشأ " 1 / 170 ، 171.
[2]- محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة ، ط2 ، 1987 ، ص 189.
[3]- ينظر: المراغي ، علوم البلاغة ، ص 61
[4]- أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، ص 68 .
[5]- المرجع نفسه ، ص 67 .
[6]- المراغي : علوم البلاغة ، ص61 .
[7]- نفسه ، ص 61 .

1 / الأمر :

يعد الأمر أحد الأساليب الإنشائية و " يطلب به حصول الفعل على جهة الإستعلاء[1]". وتتصرف دلالته عادة إلى المستقبل، فهو فعل لم يقع بتعبير سيبويه [2]. ويعلل السيوطي دلالة الأمر الزمنية بقوله : " والأمر مستقبل أبدا ،لأنه مطلوب به حصول ما لم يحصل أو دوام ما حصل "[3].

والأمر قد يراد به ظاهره ، فيلتزم المأمور بتنفيذ ما أمر به ، إما على الفور كما ذهب إلى ذلك السكاكي[4]، وإما على خلافه ، كما يرى ذلك الخطيب القزويني[5] . وقد يراد غير الظاهر ، فيخرج الأمر عن حقيقته ، وهو طلب الفعل على جهة الإلزام إلى معان أخر يقود إليها سياق المقام ، كالإباحة و التهديد والتعجيز و التمني و الدعاء و الإلتماس و الاحتقار ونحو ذلك من المعاني التي تفهم من النسق التركيبي في بنيته الشاملة [6] .

ويتحقق الأمر بصيغ أربع : فعل الأمر، و المضارع المقترن بلام الأمر، والمصدر النائب عن فعله ، و اسم فعل الأمر[7].

وفي شعر البارودي تتوافر هذه الصيغ الأربع غير أن أكثرها ورودا ما كان بصيغة الفعل سواء أكان الأمر مباشرا أم غير مباشر. ومن الشواهد على الأمر بالفعل قول الشاعر:

فاقذف بنفسک فی أقصی مطالبها إن النجاح بسعی المرء مرتبط [8]

وتأتي صيغة ليفعل في المقام الثاني في الديوان و شواهدها كثيرة منها قوله:

ليضن بی الحساد غيظا فإننی لآنافهم رغم وأكبادهم وقد[9]

---

[1]- المصدر السابق ص 75.
[2]- ينظر : الكتاب 1/ / 12.
[3]- السيوطي : همع الهوامع 1 / 16.
[4]- مفتاح العلوم ، ص 429.
[5]- الإيضاح ، ص 117.
[6]- ينظر: القزويني ، الإيضاح ص 116 ، 117 .
[7]- أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ، ص74.
[8]- البارودي، الديوان 2 / 187.
[9]- نفسه 1 / 171.

ويجعل البارودي المصدر النائب عن فعله وسيلة للأمر. و يحفل ديوانه بنماذج عديدة لهذا الضرب من الأمر منها قوله :

فيا قلب صبرا إن جزعت فربما جرت سنحا طير الحوادث باليمن [1]

يلزم الشاعر نفسه بالتصبر ساعة الجزع . وقد دل على ذلك بصيغة المصدر " صبرا "

ومن صيغ الأمر أيضا صيغة اسم فعل الأمر وهي أقل من سابقيها .

ومن شواهد هذه الصيغة في مدونة البارودي قوله :

وهـاك على بـعـد المزار قريبة إلى النفس يدعوها الوفاء فتتبع[2]

رعيت بها حق الوداد على النوى وللحق فى حكم البصيرة مقـطع

وانقسم الأمر في شعر البارودي إلى أوامر حقيقية قل ورودها و أخرى مجازية تكثر في شعره . وتعتمد الأوامر الحقيقية ـ عادة . على المباشرة وعلى تحقيق المطلوب لاختلاف حال الآمر والمأمور بين العلو والدنو. ومن أمثلة ما ورد من الأمر المباشر:

أدي الرسالة يا عصفورة الوادي وباكري الحي من قولي بإنشاد[3]

ترقبـــى سنة الحراس وانطلقـــى بين الخمائـل من لبـنان وارتادى

لعـــل نغمة ود مـنـــك شائقـــة تهز عطف شكيب*كوكب النادى

طلب الشاعر من رسوله الذي بعث به إلى شكيب في لبنان أن يوصل إليه رسالة حب وتقدير ردا على رسالة سابقة من أمير البيان .

وأكثر الأوامر كما سبقت الإشارة أوامر غير مباشرة لم ترد على سبيل الإلزام والاستعلاء، و إنما خرجت إلى معان أخرى أنبأ عنها السياق ، وبخاصة السياق اللغوي ببنياته المختلفة ،

---

[1]- السابق 4 / 8 .

[2]- نفسه 2 / 239.

[3]- نفسه 1 / 239.

* شكيب أرسلان أمير البيان ، ولد في لبنان العام 1869 . يعد أحد أعلام الأدب والسياسة ، مؤرخ ، من أكابر الكتاب ، أقام مدة بمصر، وانتقل إلى جنيف، وعاد إلى بيروت ، وتوفي فيها .العام 1946.اشتهر بفن الترسل . من تصانيفه الحلل السندسية في الرحلة الأندلسية، ولماذا تأخر المسلمون وغيرهما . ينظر : الزركلي، الأعلام ، 3 / 174 .

وعلى ذلك فالأمر قد يكون وسيلة لا ستعطاف المحبوب ، كما في قول البارودي :

يا سرحة الأمل الممنوع جانبه ويا غزالة وادى الحسن إن سرحت[1]

ترفقـــى بفـــؤاد أنـت منيتـــه ومقـلة لسوى مـرآك ما طـمحـت

وطأ الشاعر لطلبه بالنداء الذي يستميل القلوب ويشرح النفوس ليتبعه بالأمر " ترفقي " استعطافا منه لها ، لترق لحاله، فتسمح بوصال قد انقطع ، فلا تعذبه بصد ولا إعراض. ومثل هذا النهج من الأوامر الذي يظهر ضعف الشاعر ويبين عن سلطة الحبيب يتكرر كثيرا في شعر البارودي ، كما في هذا المطلع :

ردى التحية يا مهاة الاجرع وصلى بحبلک حبل من لم يقطع [2]

والأمر من الأساليب التي ترجمت معاناة البارودي وتوجعه، ومعاناته كانت قد بدأت معه في وطنه وتضاعفت وانتهت معه في منفاه وغربته . والتوجع والحسرة وهما من تائج الغربة يرتبطان في الغالب بالفقد سواء أكان هذا الفقد مؤقتا أم نهائيا بفعل الموت[3] . وعرفت مسيرة البارودي أوقاتا عصيبة وفجائع فضيعة شفّت جسمه و أبكت عينيه، وتركت أثرا بالغا في نفسه . ولعل من المصائب الجليلة التي عرفت سبيلها إليه مصيبة فقد أقرب الناس إلى فؤاده وأعزهم على نفسه ، ألا وهي أمه التي قال فيها :

ليبک عليک القلب ،لا العين إننى أرى القلب أوفى بالعهود و أكرما [4]

إن العين في نظر البارودي لا يمكن لها أن تفي بالمطلوب وهو الحزن على المرثي مهما ذرفت من دموع ، بل إن القلب وحده من يستطيع الوفاء بدين المفقود . وفي أمر الشاعر القلب بالبكاء " ليبك عليك القلب " ما يوحي بشدة المصيبة وألم الفاجعة التي أصابته .

ومن عجائب ما يبكي الشاعر ويحزنه فوت زمن الصبا رمز القوة والفتوة ، و إقبال الشيخوخة زمن الهرم و الضعف . ولنستمع إليه ناعيا فترة الصبا :

---

[1]- الديوان1 / 117 .

[2]- نفسه 2 / 239.

[3]- ينظر: حسين جمعة ، جمالية الخبر والإنشاء، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2005 ، ص 154 .

[4]- البارودي: الديوان، 3 / 412 .

ليبک الصبا قلبی وطرفی کلاهما وقـل لـه مـنـی نجـيـع وأدمـع [1]

زمان تـولی غيـر أعـقاب ذکـرة إذا خطرت کادت لها النفس تنزع

لا يکفي البارودي في تبدل الأحوال وتغير الأزمان بکاء واحد، بل لا بد من بکاءين، بکاء العينين وبکاء القلب. وإذا کان بکاء العينين حسرة ، فإن بکاء القلب حسرة مدمية على فقد الزمن الجميل مصدر الأنس وراحة البال ، وذهاب أيامه البهيجة بلا عودة .

ويستحيل الأمر في لغة البارودي دعاء . والدعاء لايکون إلا على سبيل التضرع والإفتقار، لأنه من أدنى ضعيف إلى أعلى قوي[2] . وهو دعاء لأهل الفضل في المجتمع من العلماء والأدباء والمفکرين، أو دعاء للنفس، وخاصة في سياق التوبة والأوبة إلى الله . وأبيات البارودي في هذا الصدد کثيرة منها قوله في أحد رفاقه :

فدم للعلا و العلم والحلم والتقى ونيل المنى ما أورق الغصن النضر[3]

دعا له بصفات السؤدد وتحقيق الأماني لفضله وسمو قدرة ولمکانته في نفسه.

وفي السياق ذاته يندرج قوله مجيبا على رسالة کان قد بعث بها أحد أصدقائه :

فاسلم شکيب ولا برحت بنعمة تحنو عليک بأيکها المتفرع[4]

دعاء للصديق بالسلامة من المحن و الحفظ من السوء " فاسلم شکيب "، ومن لوازم هذه السلامة إسباغ الله عليه نعمة العافية والدعة والطمأنينة في استمرار لا ينقطع حتى الممات . وتظهر لنا مثل هذه الأدعية سلامة الطوية ، والوفاء بحق الصداقة العظيم .

وأما دعاؤه لنفسه فکثير، فکربه عظيم ومحنه کثيرة ، فما عساه إلا أن يرفع أکف الضراعة بالدعاء لمن بيده الأمر والنهي لتفريج کربه ، ومنها کربة الغربة التي طال أمدها :

يارب قد طال بی شوقی إلی وطنی فاحلل وثاقی وألحقنی بأشباهی[5]

---

[1]- السابق 2 / 224 .
[2]- ينظر: حسن طبل، علم المعاني، ص 63.
[3]- الديوان 2/ 64.
[4]- نفسه 2 / 249.
[5]- نفسه 4/ 180 ، 181 .

وامنن علىّ بفضل منک يعصمنى من كل سوء فإنى عاجز واهى

هذا دعائى وحسبى أنت من حكم يعنو له كـل شاه أو شـهنشاه

يشكو البارودي غربته التي امتدت وشوقه الذي طال، فيلتجئ إلى من بيده دفع الهموم وتفريج الكربات راجيا منه أن يفك أسره ويعيده إلى أهله، فتبتل الجوانح وتجف المآقي.

ومن أبرز الميادين التي تجلى فيه الأمر في شعر البارودي ميدان النصح والإرشاد ، وهو غرض شريف ومقصد نبيل و" غاية الطلب تعود على المأمور بالنفع والخير"[1] . هذا و نصح البارودي القريب والبعيد والسيد والمسود والفرد والجماعة ، لما فيه خيرهم جميعا في عاجل أمرهم أو آجله. فلم يبخل في ذلك برأي سديد رآه أو توجيه حكمة علمته إياها الأيام ، أو قاعدة استلهمها من سالف تراثه . وقد صاغ نصائحه في عبارة واضحة لا التواء فيها قريبة من اللغة التقريرية المباشرة،غير أنها مع هذه المباشرة تمس الوجدان وتنبه الفكر .

وليس لنا أن نستعرض جميع هذه الأوامر، فهي كثيرة والأمر فيها يطول ، وقليلها في هذا الصدد يكفي. ومن هذا القليل قوله محذرا الأفراد من الدنيا وزينتها :

يـا واردا لا يمـــل مـــورده حـذار من أن يصيبک الشـرب [2]

تصبو إلى اللهو غير مكترث واللهـو فـيه البـــوار و التـرب

وتـترک البـــر غيـر محتسب أجـرا، وبالبـــــر تفتـح الأرب

دع الحـميـا فلابـن حاتـنهـا من صدمـة الكأس لهذم ذرب

إلى أن يقول:

فتـب إلـى الله قبـل منـدمة تكثر فيها الهموم والكرب[3]

واعتد على الخير فالموفق من هذبـه الاعتياد و الـدرب

وجد بما قد حوت يداک فما ينفـع ثـم اللجين والغرب

[1]- حسن طبل : علم المعاني، ص 65 .
[2]- البارودي: الديوان 1 / 87 .
[3]- نفسه 1 / 88.

فإن للدهر لو فطنت له قوسا من الموت سهمها غرب

يحذر الشاعر في هذا السياق التوجيهي من التكالب على الدنيا و الإصرار على متابعة حطامها الزائل ، فنصح سامعه ضمنيا بترك اللهو وفعل البر و ألا يقرب خمرا فإن معاقرتها هو الهلاك لا محالة . ثم دعاه إلى الإقبال على مولاه و التوبة إليه و فعل الخيرات و الجود بما ملكت الأيدي قبل فوات الأوان وانقضاء الأجل .

وقد يخرج البارودي الأمر من إطاره الفردي إلى طابعه الجمعي ، كما في قوله :

فاستيقظوا يابنى الأوطان وانتصبوا للعلم فهو مدار العدل فى الأمم[1]

ولا تظنـوا نمـاء المـــال وانتسبـوا فالعلم أفضل ما يحويه ذو نسم

فـرب ذى ثـروة بالجـهـل محتـقـر وربّ ذى خـلّة بالعـلم محتـرم

أدرك البارودي قيمة العلم و دوره في النهوض بالفرد والمجتمع، فأرسل خطابا توالت فيه أفعال الأمر " استيقظوا " " انتصبوا " انتسبوا " تحفيزا على الأخذ بالعلم لفضله على غيره ولأثره الحميد على الفرد و المجتمع على حد سواء .

على أن البارودي في أحيان غير قليلة يصوغ نصائحه بطريقة أقرب ما تكون إلى الحكمة، أو الحقيقة المقررة ، لربطها السبب بالنتيجة ، وبالتالي فإن درجة الإقناع فيها تكون عالية . ومن الأمثلة على هذا النهج قوله مرغبا في الرفق والسعي والجد :

فاستعمل الرفق تعش راشدا واعطف على الأدنى تكن سيدا[2]

واسع لما أنت له ، فالفتى إن هجـر الراحـة حاز المـدى

وقد يرفد أمره بقول يجري مجرى المثل ، وهذا أدعى إلى الإقناع، وذلك على شاكلة قوله:

فانهض إلى صهوات المجد معتليا فالبـاز لـم يأو إلا عـالى القـلل[3]

ودع مـن الأمـــر أدنـاه لأبـعـده فى لجة البحر ما يغنى عن الوشل

[1]- السابق 3 / 270 ، 271 .
[2]- نفسه 1 / 230.
[3]- نفسه 3 / 10.

اتبع البارودي أوامره " انهض و دع " بجمل داعمة لها ـ وهي جمل تندرج ضمن ما يعرف في البلاغة بالتشبيه الضمني ـ مما يجعل المتلقي يقبل على ما أمر به لجدواه .

ومن الملاحظ الأسلوبية في اللغة الآمرة عند البارودي اقترانها في أحيان غير قليلة بالنداء، وذلك لزيادة انتباه المأمور في ما هو مدعو إليه، لخطورة أمره وعظم شأنه. والأمثلة في هذا المقام عديدة نذكر منها قوله :

فيا من ظن بالأيام خيرا رويدک فهى أقرب للحران[1]

يذكر البارودي نفسه وغيره بعدم الإطمئنان إلى أحوال الدنيا، فأيامها متقلبة لا تسلس قيادها بسهولة . وعلى ذلك ينبغي التأني و التفكر في مآلاتها ، وهو ما أوجزه اسم فعل الأمر " رويدك "، حتى تكون له عدة يجابه بها ما قد يفجؤه منها. وعلى نفس الشاكلة قوله :

فيا قلب صبرا إن ألم بک الهوى فكل فراق أو تلاق له حد[2]

يخاطب الشاعر قلبه حاثا إياه على الصبر وعدم الجزع على ما أصابه ويعزيه بأن كل فراق ينتهي إلى لقاء . فكم من محبوب قد ظفر بمحبوبه، و كم من بعيد صار قريبا .

وثمة ملحظ آخر جرى فيه البارودي على عادة القدماء في أمر المخاطبين وذلك حين يخاطب آمرا اثنين موجوديون أو مفترضين ، معيدا بذلك تقليدا عربيا سلك سبيله الأول امرؤ القيس في قصيدته قفا نبك [3].

ومن أمثلة هذا المنحى الفني قوله:

فأديرا علىّ ذكراه إنى منذ فارقته شديد المصاب[4]

وقوله في السياق نفسه :

أقلا ملامى فى هوى الشادن الأحوى فقلبى على حمل الملامة لا يقوى[5]

---

[1]- السابق 4 / 62.

[2]- نفسه 1 / 163 .

[3]- يلظر: عبد السلام الربيدي، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1 ، 2012 ، ص 84.

[4]- البارودي: الديوان، 1 / 54.

[5]- نفسه 4 / 189.

ويتخذ البارودي من فعل الأمر مطية للفخر الذاتي ، فيفخر بأرومة أصله و بشجاعته في الحرب، و بفضله في السلم ، وبشاعريته ، حتى صار ذلك سمة بارزة في شعره ، تنقاد له في ذلك القوافي ووتزاحم عليه المعاني ، ومن هذا الفخر نذكر قوله :

سل مصر عنى إن جهلت مكانتى تخبرک عن شرف و عزّ أقدم[1]

بلـه نـأت مـع النـبـات بأرضهـا ولثمت ثـغر غديره المـــتبسم

يفخر رب السيف والقلم بمكانته العالية وشرفه الرفيع وعزّه التليد . فيقول لمخاطبه في ثقة واطمئنان: سل أهل مصر عن هذه المكانة، فهم يعرفونها يعرفها الصغير و الكبير، و العالم والجاهل وهذا مبالغة في الفخر . ومن لوازم فخره بنفسه فخره بشعره الذي بلغ الآفاق وسارت به الركبان في كل ناحية :

ترنم بأشعارى، ودع كل منطق فما بعد قولى من بلاغ لمفلق [2]

هو العسل الماذى طورا، وتارة يثور الشجا منه مكان المحنّق

يغنـى به شاد، ويحـدو ركابـه به كـل حـاد بين بيداء سملق

يطلب الشاعر من متلقي أشعاره أن يطرب بسماعها وترددها وأن يدع ما سواها لبلاغتها وقوتها وجمال إيقاعها . فقد غدا هذا الشعر ـ في نظره ـ لسحره وجماله لا يستغني عنه مطرب ولا حادي العيس في سيره في بيدائه . ومثل هذا الشعر للبارودي وغيره يدخل ضمن الفخر الذاتي والتقدير الشخصي الذي يتفاوت في تقديره الناس عامة والنقاد خاصة .

[1]- نفسه 3 / 488.

[2]- نفسه 2 / 344، 345.

2 / الاستفهام :

الاستفهام في اللغة هو طلب التفهيم من المستفهم [1]. وفي الإصطلاح هو " طلب فهم شيء لم يتقدم لك علم به، بأداة من إحدى أدواته وهي: الهمزة و هل و من ومتى و أيان وأين و أنّى وكيف وكم و أي[2] .

وتقسم أدوات الإستفهام إلى ثلاثة أقسام[3] :

1 ـ ما يطلب به التصور تارة ، و التصديق أخرى ، وهو الهمزة .

2 ـ ما يطلب به التصديق فحسب وهو هل .

3 ـ ما يطلب به التصور ، فحسب وهو الباقي .

و يهدف الإستفهام إلى كشف الغامض لدى السائل ، أو إفادته معلومة مجهولة عنده أو إزالة لتردد قائم عنده . وقد ينزاح الإستفهام عن هذه الوجهة إلى وجهة فنية أخرى لا تتطلب جوابا، وإنما يكشف هذا الإنزياح عن معاني التعجب أو الإنكار أو الاسترحام أو السخرية ونحو ذلك من الأغراض التي ينبئ عنها سياق المقال أو المقام[4] .

و يشكل الاستفهام سمة أسلوبية بارزة في شعر البارودي، وقد لا نخطئ القول بأن أغلب قصائده شابها الاستفهام في مستهلها أو في أثنائها . و قد يتعدد داخل القصيدة الواحدة حتى لتتلون به و تتمركز حوله ، لا طلبا للجواب و إنما هي خلجات النفس سرت وترجمت في صيغ الاستفهام المعهودة وما استفهم عنه .

و الاستفهام نزعة إنسانية فطرية تتصل بالذات ترجمانا لمعاني القلق و الحيرة والتعجب و نحو ذلك مما ينتاب النفس الإنسانية . والشاعر أشد حساسية من غيره و أصدق مترجم عن نقل هذه المعاني إلى متلقيه. فبالاستفهام ينقلنا إلى عوالم نفسه ودواخلها ، وما ترغب فيه وما ترغب عنه. تتعدد في ذلك وسائله تبعا لتعدد المواقف الشعورية التي يحياها .

---

[1]- حسين جمعة : جمالية الإنشاء ، ص 83 .

[2]- أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ص 63.

[3]- المرجع نفسه ، ص 63 .

[4]- ينظر: منير سلطان ، بديع التراكيب ص 351.

ولا يكاد يخلو غرض شعري من استفهامات البارودي وهذا شيئ طبيعي، فحيرة النفس و انفعالها وإنكارها، وغير ذلك من الأحوال عوارض تداخل هذه الأغراض. ومن ثم فإن الاستفهام بأساليبه المختلفة آلية تفصح عن دلالات النفس الباطنة و تموجاتها الشعورية .

وفي تتبعنا للجملة الاستفهامية في مدونة البارودي الشعرية وجدنا أن الاستفهام قد يأتي مكثفا يخدم فكرة بعينها أو غرضا خاصا ألح عليه الشاعر وقد يأتي مفرقا و خاصة إذا انتقل الشاعر بين أغراض الشعر المختلفة ، ومن ثم فإن دلالة الاستفهام حينذاك يحددها سياق القول فتتعدد بذلك الدلالات و تختلف الغايات .

فيحدث أن يسيطر على الشاعر موقف شعوري معين يفرض عليه جملة استفهامات تختلف فيها أدوات الاستفهام ، لكنها تؤول جميعا إلى بنية نفسية واحدة تفرض نفسها عليه وتسيطر على الموقف الذي يعايشه. و بعبارة أخرى يمن القول إنه تعدد في سياق التوحد .

ولا يرتكز هذا المنجز الأسلوبي على غرض بعينه ، بل وظف البارودي هذه الآلية في أغراض مختلفة . فعلى سبيل المثال لما فخر معارضا المتنبي في إحدى قصائده أورد أبياتا تؤسس لبنية واحدة يمكن لنا أن نسميها " بنية الفقد "، ومما جاء في هذه القصيدة :

لعمرى لقد ولى الشباب و حلّ بى من الشيب خطب لا يطاق مردّه [1]

فـأى نعيـم فـى الزمان أرومه ؟ وأى خـلـيـل للـوفـاء أعـدّه ؟

وكيف ألوم الناس فى الغدر بعدما رأيت شبابى قد تغيّر عهده ؟

وأبعـد مفـقـود شبـاب رمـت بـه صروف الليالى عند من لا يرده

فـمـن لـى بخـل صادق أستعينـه علـى أمـل،أو ناصر أستمده ؟

صحبـت بنـى الدنيا طـويلا فـلـم أجد خليلا فهل من صاحب أستجده ؟

فأكـثر من لاقـيـت لم يصف قلبه وأصدق مـن واليت لم يغن وده

أطالـب أيامـى بمـا ليس عنـدهـا ومن طلب المعدوم أعياه وجده

[1]- البارودي: الديوان 3 / 488.

أدرج البارودي في هذه الأبيات أربعا من أدوات الاستفهام تلاقت كلها لتعزز النفي ، أو الفقد الذي عاناه الشاعر من توديع للشباب بعد ذهاب أيامه ، ومن حاجة للخل الوفي الذي عز وجوده . وأزمة الفقد جعلته ينأى بنفسه عن واقعه المعيش إلى واقع آخر بعيد المنال يتمنى فيه حصول مطلوبه وهيهات له هيهات .

ومن هذا القبيل من الفقد ما ورد في جملة من استفهامات البارودي تفصح عن معاني الحزن و الحسرة و المعاناة التي أحاطت بالشاعر من كل مكان . فالحوادث المريرة والنكبات المتتابعة التي تعرض لها غير قليلة . ومن جليل هذه الأحداث وفاة والدته وهو بمنفاه، ففقد بوفاتها القلب الحنون و الحضن الدافئ ، مما أحدث له جرحا غائرا في أعماق نفسه عبر عنه بقوله :

وأى نعيـم فى حياة وراءها مصائب لو حلـت بنجـم لأظلما ؟[1]

وأى حـياة بعـد أم فقدتهـا كما يفقد المرء الزلال على الظما ؟[2]

تولت فولى الصبر عنى وعادنى غرام عليها شفّ جسمى و أسقما

وكيف تلذ العيش نفس تدرعت من الحزن ثـوبا بالدموع منمنما ؟[3]

تضافرت أدوات الاستفهام والتحمت تراكيبها في نص القصيدة بيانا للنفس البارودية في ألمها وشجوها ومعاناتها في أسئلة قلقة لا تبحث عن جواب بقدرما هي بث للشكوى تخفيفا من الضغط العالي على هذه النفس المكلومة بجلال الرزء. فلا طعم للحياة عنده ، ولا هناءة في العيش بعد هذا الفقد لرمز مثال عال في الحنان والعطف .

وقد يفقد بعض أصحابه و أحبابه وذوي قرباه ، لا فقد الأموات ، وإنما فقد الروح للروح والقلب للقلب وذلك بالبعاد عنهم والمفارقة لهم . والبارودي ذاق في هذا الصدد الأمرين ، فقد طال شوقه واحترق فؤاده وهو في منفاه . وأشعاره عن محنة الغربة كثيرة منها قوله :

---

[1]- السابق 3 / 395.

[2]- نفسه 3 / 400.

[3]- نفسه / 3 / 405.

أعائد بک يا ريحانة الزمن ؟ فيلتقى الجفن بعد البين والوسن[1]

أشتاق رجعة أيامى لكاظمة وما فى الدار لولا الأهل و السكن

فهل ترد الليالى بعض ما سلبت أم هل تعود إلى أوطانها الظعـن[2]

أهنت للحب نفسى بعد عزّتها وأىّ ذى عـزّة للحـب لا يـهـن ؟

لو لم يكن فى الهوى سر لما ظهرت بوحى قدرتـه فى العالم الفتـن

فكيف أملک نفسى بعدما علقت بى الصبابـة حتـى شفنى الوهن؟[3]

و ثمة بنية أخرى أورثت البارودي ألما وحزنا عميقين يمكن لنا أن ندعوها ببنية " الأسى" تشكلت لبناتها من عظيم الخطوب التي ألمت به وخاصة في منفاه ، و منها الخطب بموت زوجته أم أولاده ، فقد تألم لذلك شديد الألم وتحسر لمصابه أشد الحسرة . وهو الأمر الذي دعاه لأن يرثيها بأبيات تقطع جملة استفهاماتها القلب .

أيد المنون قدحـت أى زنـاد ؟ وأطـرت أية شعلتى بفـؤادى ؟ [4]

لم أدر هل خطب ألم بساحتى فأناخ أم سهـم أصاب سوادى ؟

يا دهـر فيـم فجعتنى بحليلـة؟ كانت خلاصة عدتى و عتادى

إن كنت لم ترحم ضناى لبعدها أفلا رحمت من الأسى أولادى ؟

أسليلة القمرين ! أى فجـيعـة حلت لفقدک بين هذا النادى؟[5]

فبأى مقـدرة أرد يـد الأسـى عنى وقد ملكت عنان رشادى ؟ [6]

أفأستعين الصبر وهو قساوة ؟ أم أصحب السلوان وهو تعادى ؟

---

[1]- السابق 4 / 25.
[2]- نفسه 4 / 26.
[3]- نفسه 4 / 27.
[4]- نفسه 1 / 189 ، 190 .
[5]- نفسه 1 / 192.
[6]- نفسه 1 / 193.

يسائل الشاعر الدهر عن فتكه بزوجته سؤال المتعلق بها ،لا ليجيبه وإنما هو التعظيم للمصيبة والدلالة على قيمة المفقود ومكانته في قلبه . و قد جرد الشاعر من الدهر ـ على عادة الشعر القديم ـ شخصا يحاوره عاتبا عليه صنيعه به وبأولاده مبرزا بذلك فداحة الخطب الذي أصابه . ويتحول البارودي بالاستفهام إلى ذاته في أسئلة تنبئ عن عظم ما يعانيه ومقدار ما يلاقيه من ويلات الفقد، لعله في ذلك يخفف من وطأة المصيبة على نفسه المكروبة ، فيداوي جراحها لتستعيد عافيتها وتواصل طريقها . لكنه يعترف بعجزه وقلة حيلته بإزاء ما يعاني ، فالصبر قد عز عليه والنسيان بعيد المنال .

ونال الشوق ـ وهو من الأسى الشديد ـ من نفس البارودي، فأرهقها و عذبها ، بما لم تستطع كتمانه ، فجرت على لسانها أسئلة من يعقل إلى من لا يعقل :

أترى الحمام ينوح من طرب معى وندى الغمامة يستهل لمدمعى؟[1]

ما للنسيم بليلة أذيالـه ؟ أتراه مر على جداول أدمعى ؟

بل ما لهذا البرق ملتهب الحشا ؟ أسمت إليه شرارة من أضلعى؟

لم أدر هل شعر الزمان بلوعتى فرثى لها أم هاجت الدنيا معى ؟

اشتد حنين البارودي، إلى بلده ، فقد "كان يخف إليها بروحه التي تسبقه إلى ربوع الشباب وملتقى الأصدقاء "[2] . وأرقته الصّبابة، و كوته نار الجوى، فجعل يتساءل عن مشاركة الحمام له في نوحه و مشاركة المطر له في دمعه ، فما ذلك منهما إلا تألما لحاله ومقاسمة له في أحزانه. وهذا تساؤل عجيب أملته نفسه الرقيقة التي أعياها الوجد وأضناها البعد . ويمعن الشاعر في تشخيص معاني الشوق، فيتساءل مرة أخرى عن سر النسيم المبتل ، وعن علة حرقة حشا البرق إمعانا في إبراز معاناته، وتأكيدا على مقاساته . وهو

[1]- البارودي : الديوان 2 / 214 ، 215 .

[2]- خليل الموسى، البارودي رائد النهضة الشعرية ، دار ابن كثير ، دمشق ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 111.

.

بهذا التشخيص يجعل ما حوله من عناصر الطبيعة تشاركه همومه وأحزانه ، تنفيسا عن نفسه المرهقة بالأحزان وتخفيفا من وطأة البين وألم الفراق .

ومن البنيات الاستفهامية الماثلة في شعر البارودي بنية التعلق بالمحبوب وتعشقه والميل إليه . والشواهد في ذلك عديدة منها قول البارودي في هذه القصيدة الغزلية :

لعمرک مـا أدرى أدميـــة بيـعـة تردد فيها الحسـن أم هى ريم ؟ [1]

يلومونننى أن همت وجدا بحسنها وأى امرئ بالحسن ليس يهيم ؟

وهل يغلب المرء الهوى وهو غالب ويخفى شكاة القلب وهو كليم ؟

فإن أک محســـورا بهـــا فلربـمـا ملكت عنان القلب وهو كظيم

وكابدت فيـها ما لو انقـض بعضه على جبل لانهال منه قويـــــم

فيا ربـــة البـيت المنيـع جـــواره أما من مسام عندكم فأسيـــم ؟

بـخـلت عـــلينا بالسـلام ضنانـة وجدک مطروق الفناء كريـــم

فكيف تلومينـى على ما أصابنـى من الحب ياليلى وأنت غريم ؟

تناغمت أدوات الاستفهام ، و تضافرت في اللغة الشعرية للبارودي ، لتعزيز بنية التعلق والهيام والوله بالمعشوق . فقد أغرت المحبوبة قلبه وسيطرت على مشاعره ، فظهر منه الهوى والشكوى وهما متلازمان في حقه لا يكاد ينفك أحدهما عن الآخر. و لن يخفف من وطأة هذا التعلق إلا نظرة تشفي فؤاده ، ووصال يجمع الأرواح ويداوي جراح قلبه الغائرة .

ونختم هذه البنى الشعورية ، أو الدلالة المركزية التي يتجمع حولها الاستفهام ببنية تهدف إلى التذكير، وهي بنية تكاتفت فيها الجمل الإنشائية ، و الجملة الاستفهامية على وجه الخصوص للتذكير بقصر الحياة الدنيا و زوالها و أننا صائرون إلى حياة أخرى ينبغي الاستعداد والتزود لها. و أبيات البارودي في هذه الغاية النبيلة عديدة منها :

[1]- البارودي : الديوان 3 / 510-512.

متى أنت عن أحموقة الغى نازع وفى الشيب للنفس الأبية وازع؟[1]

ألا إن فى تسع وعشرين حـجـة لكـل أخى لهو عن اللهو رادع

فحـتام تصيبک الغـوانى بدلهـا وتهفـو بليتيک الحمـام السواجع ؟

أما لک فى الماضين قبلک زاجر يكفک عن هذا؟ ،بلى أنت طامع

وهل يستفيق المرء من سكرة الصبا إذا لـم تهذب جانبيـه الوقائـع؟

يـرى المرء عنوان المنون برأسه و يذهـب يلهـى نفسهـ ويصانع

فأين الملوک الأقدمون تسنمـوا قلال العلا ؟فالأرض منهم بلاقع

مضوا وأقام الدهر وانتاب بعدهم ملوک وبادوا واستـهلت طلائع

أرى كل حـىّ ذاهبا بيـد الـردى فهـل لأحـد ممن ترحّـل راجع ؟

نوع الشاعر في أدواته الاستفهامية (متى ، ما، أ ، هل ، أين ، أي) فتعددت معانيها الجزئية من إنكار ونفي وتذكير، و تمن وتقرير، لكنها تتفق في دلالتها العامة أو الدلالة الأم وهي الكشف عن حقيقة الحياة، وأنها فانية لا تدوم لأحد ، وشواهد التاريخ تشهد غلى ذلك . وما دام الأمر كذلك، فإنه يتوجب الحذر منها وعدم التعلق بها، والتزود منها للأخرى .

وثمة منحى آخر في استفهام البارودي لا يرد بالكثافة التي مرت بنا في القسم الأول، وإنما يأتي متفرقا في أنحاء القصيدة لكنه لا يخلو من تأثير فيها. و الشيء القليل قد يكون مدعاة للفت الإنتباه وجلب نظر المتلقي إليه، وبالتالي يؤدي دوره في التأثير بالرغم من هذه القلة . وشواهد هذا المنحى كثيرة ، وأغراضه الفنية التي ينشأ لأجلها عديدة.

فقد يأتي للتحسر على مرور الليالي وليالي الشباب خاصة و" الإنسان بطبعه دائم الحنين إلى أيام الطفولة والشباب، وهي أيام السعادة واللهو والقوة والفتوة والنشاط والصحة "[2]. وإذا كان تولي هذه الأيام من دون رجعة ،فإن استعادة زمانها شعريا من الممكن الجائز :

[1]- السابق 2 / 202 – 207.

[2]- خليل الموسى: البارودي رائد النهضة الشعرية ، ص 114 .

أين ليالينا بوادى الغضى ؟ ذاك عهد ليته ما انقضـــى[1]

كنت به من عيشتى راضيا حتى إذا ولى عدمت الرضا

أيـام لهـــو و صبـــا كـلما ذكرتـــها ضـــاق الفضـــا

يسائل البارودي المكان في أسى وتحسر عمن كان يعمره من الأهل والخلان، فقد اندرس المنزل وتفرق مرتادوه، ولم يبق من ذلك سوى ذكريات تبعث على الأسى . ومن الليالي التي ذهبت ولن تعود أيام الشباب وعصره الزاهي الذي يأتي بعد ضعف يتلوه ضعف آخر.

وكثيرا ما كان الاستفهام مرآة عكست واقع الشاعر المرير الذي فرضته حوادث الدنيا ، وتقلبات الزمن ، وغدر الماكرين، ومن ذلك الواقع افتقاد الصاحب في زمن الغدر :

وأين من تملك الأحرار شيمته ؟ والغدر فى الناس داء غير منحسم[2]

يستبعد وجود الشهم الذي يأسر بأخلاقه و خلاله الحميدة قلوب الأحرار في زمن قل فيه الرجال، و كثر فيه أهل الغدر إلا قلة من الناس لا تكاد ترضي طموح البارودي .

والاستفهام في شعر البارودي غدا وسيلة ينكر من خلالها البارودي ـ وهو الأبي الذي يرفض المهانة والصغار ويأبى الظلم والاستعباد ـ على مناوئيه كل ما يخدش العزة ويجلب الذلة و يهين النفس. وقد عكست أشعاره في هذا المنحى هذا الإنكار، فعبرت عنه بأشكال لغوية مختلفة. منها قوله مدافعا عن نفسه ومنكرا على غيره:

فهل دفاعى عن دينى وعن وطنى ذنب أدان به ظلما و أغترب[3]

يختزل هذا التساؤل المشروع كثيرا مما أصاب البارودي في بلده مصر، والذي كان سببا في نفيه وتشريده ، ومن ثم فقد حق له أن ينكر على أعدائه ما ألحقوه به من ضرر وما كادوه له سرا وجهرا دفاعا عن مواقفه الثابتة و إظهارا لبراءته أمام الرأي العام .

[1]- البارودي : الديوان 2 / 176.
[2]- نفسه 3 / 582.
[3]- نفسه 1 / 65.

والاستفهام الذي خرج إلى معنى الإنكار والرفض كثير في شعره ، وذلك راجع إلى شخصية البارودي وراثة وطبعا تلك الشخصية التي تعاف الضيم وتأنف كل أشكال الاستعباد . وهذا المعنى جلي وبارز في حروبه التي خاضها وفي مواقفه التي ثبت عليها ، والتي جلبت له الأعداء من كل جانب . فلا عجب وحال البارودي كذلك أن تدل أشعاره على هذه النفس الأبية التي تدفع كل خور حيث ما حل وأينما اتجه :

لم أدر ما حــل بالأبطال من خــور بعد المراس وبالأسياف من فلل[1]

أصوحت شجرات المجد أم نضبت غدر الحمية حتى ليس من رجل

ينكر على رجال قومه ضعف عزيمتهم و تهاونهم و ضياع حميتهم وغياب الأنفة في نفوسهم مستنهضا بذلك هممهم ، حتى يذود القوم عن حياضهم ويدفعوا عنهم الدنية .

ويتخذ البارودي من بنية الاستفهام بابا للرجاء يفتحه للآمال التي علقت بنفسه . وكيف لا يفعل ذلك، وقد كتب له أن يقاسي معظم فترات حياته صغيرا و شابا و كهلا وشيخا ، وفي سلمه وفي حربه، في وطنه وفي غربته ، ذائقا بذلك ويلات الحنين والصبابة و ألم الفراق ومرارة الغربة، وهذا جعل شعره يتوشح بوشاح الحزن و الحسرة والأسى.وجاءت أشعاره في ذلك تعبير عن ثنائية (الألم والأمل) ، لإدراكه أن الصعب ممكن وأن المطلوب " إذا كان أمرا دانيا مرجو الحصول ، فإن طلبه لا يعد تمنيا ، بل هو ترج "[2] قد يتحقق في أي لحظة . ومن آمال البارودي التي تاق قلبه نحوها وصل ما قطعه الواجب . كما في قوله وهو في حرب الروس:

فهل ترجع الأيام فيه بما مضت ويجرى بوصل من أميمة سانح ؟[3]

يرجو الشاعر أن يعود إلى سالف عهده ويتصل بحبيب قلبه، فتسعد نفسه ويهنأ قلبه . ولعل الحبيبة هنا مصر التي فارقها واشتاق إليها . فلم يكن خروجه عنها طواعية وإنما هو

[1]- السابق 3 / 19.
[2]- حسن طبل : علم المعاني، ص 91.
[3]- البارودي: الديوان 1 / 110.

خروج فرضه واجب الخدمة العسكرية للوطن والأمة .

وقد يتشوق إلى لقاء الأهل و الأحباب ممن فارقهم من بني وطنه ، فيصرح برغبته في اللقيا ، كما في قوله :

تركـت بها أهلا كراما وجيـرة لهم جيـرة تعتـادنى كـل شارق[1]

فهل تسمح الأيام لى بلقائهم ؟ ويسعد فى الدنيا مشوق بشائق؟

فحلم العودة إلى أرض الوطن يطارد البارودي ، لأن به مجافاة الأشواق التي قطعت قلبه بلقيا الأهل والأصحاب ، وياله من حلم يرجو تحقيقه كل مبعد ومشرد..

وقد يتجه البارودي بالاستفهام على قلة وجهة المديح ـ فهو لم يكن ديدنه ولا دأبه ـ لقربه من ملوك مصر، فيهنؤهم بجلوسهم على العرش، ويمتدح فيهم حميتهم وقيامهم على رعاية الناس طمعا في صلاحهم ورجاء خيرهم الذي ينفع البلاد والعباد . ومن هذا القليل قوله :

وأى صنيع بعد فضلک يرتجى؟ و أنت مليک فى البرية عادل[2]

يمتدح مليكه في عدله بين الناس، حتى لم يعد لهم طمع في غيره ، فصنيعه لا يعادله صنيع ، وفضله لا يدانيه فضل ، وفد أشعرنا الاستفهام بأي بهذا الفضل العظيم .

ويصور البارودي كثيرا من جوانب نفسه، فلا يكاد يمل من الفخر بها و الإعلاء من شأنها مهما تنوعت الأساليب في ذلك . وقد كان يرى نفسه أهلا لذلك بما ورثه من ماضي أجداده التليد ، و بما اكتسبه من مجد في حياته تحمل لأجله المشاق وذاق بسببه الويلات فلا غرو إذن أن يحدث عن نفسه بما يراه فخرا لها و حلية تتزين بها .

فأيّة أرض لم تجبها سوابقى و غمرة بأس لم تخضها صوارمى [3]

إنها الذات البارودية الطامحة التي خاضت الصعاب ونازلت الفرسان و جابت الأقطار ، فتألقت مجدا ، واكتسبت حمدا ، به اتصل بالماضين من مثل عنترة وأبي فراس والمتنبي .

---

[1]- السابق 2 / 363.

[2]- نفسه 3 / 123.

[3]- نفسه 1 / 422.

ويترجم الاستفهام في كثير من الأحيان خوالج النفس عند البارودي ، فذو الحس المرهف يستثقل الأوقات العصيبة ، فتراها عنده أثقل من الجبال رغم أن ما نستبطئه منها يقع في العادة ويحصل[1] . والبارودي لم يخرج عن هذا المساق ، فهمومه وأحزانه طالت عليه، حتى لكأنها أعوام وأعوام أقضت مضجعه وجثمت على صدره تكاد تكتم أنفاسه :

خليليّ هل طال الدجى ؟ أم تقيدت كواكبه ؟ أم ضل عن نهجه الغد [2] ؟

يستبطئ شاعرنا طول اليل و بعد آخره ، وكأن حركة الزمان توقفت . فلا صباح في الأفق والغد معدود من المستحيل . واستثقال الشيء معاناة تنضاف إلى معاناته الأخر.

و ينزاح الاستفهام في أشعار البارودي عن حقيقته إلى ما يطلق عليه البلاغيون" تجاهل العارف " [3] إمعانا في إثارة المتلقي ، فيكتسب الخطاب بعدا جماليا بتلك المفارقة الاستفهامية . ومما يلاحظ في هذ الشأن أن الشاعر عادة ما يتجاهل العارف في مطالع قصائده الغزلية على وجه الخصوص، كما في قوله :

أربّة العود ، أم قمرية السحر غنّت فحرّكت الأشجان بالوتر[4]

إنها واحدة من اثنين ، وهو يعرف أنها ربّة العود التي حركت أشجانه وألهبت عواطفه بجمال صوتها وحسن حديثها، لكنه يتجاهل ذلك بطرح الاستفهام ، ليزيد من تغنيه بها و إبراز لذاتها الفاتنة . ومن قبيل هذا التجاهل أيضا قوله :

أحمى الجزيرة مطلع الشمس ؟ أم لاح ضـوء غزالـة الإنـس؟[5]

يتساءل في تجاهل منه هل كان مطلع الشمس من جهة الجزيرة وهي الحقيقة الواقعية أم هو ضوء لاح من غادته الجميلة المشبهة بالغزال ؟ . إن الشاعر بفضل هذا التجاهل يظهر هذا الجمال ويبرزه بهذه الإثارة الأسلوبية التي توقظ الشعور وتحرك الوجدان .

---

[1]- ينظر: حسيين جمعة ، جمالية الخبر والإنشاء ، ص 121.
[2]- البارودي: الديوان 1 / 219.
[3]- سماه بهذه التسمية ابن أبي الأصبع المصري. ينظر البديع، ص62 .
[4]- البارودي : الديوان 2 / 88.
[5]- نفسه 1 / 158.

3 / النداء :

يمثل النداء وظيفة اتصالية تشد المخاطب فتجعله حاضر الذهن متفاعلا مع الخطاب إيجابا وسلبا، وهو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية التي تخرج النص من حالة السكون إلى حالة النشاط الفاعل التي تبعث على الانتباه و إيقاظ الحس وتحريك المشاعر .

والنداء أحد الآليات البلاغية التي يطلب بها المنادي من المنادى الإقبال عليه لأمر خاص تتضمنه المرسلة اللغوية فهو " دعوة إلى المخاطب و تنبيه له للإصغاء إلى ما يريده منه المتكلم " [1]. ويتم ذلك بأدوات النداء الثمانية وهي : الهمزة و أي مقصورتين و ممدودتين و يا و أيا و هيا و وا [2]. وذهب الزمخشري إلى أن يا و أيا و هيا لنداء البعيد ، أو من هو بمنزلته من نائم أو ساه، فإذا نودي بها من عداهم فلحرص المنادي على إقبال المدعو ومفاطنته لما يدعوه له . و أي و الهمزة للقريب . ووا للندبة خاصة [3] .

وقد يخرج النداء كغيره من الأساليب عن دلالته الأصلية وهو الإقبال على المدعو إلى دلالات فنية إضافية تمليها الأحوال والمقتضيات ولا يكشف التحليل السريع عنها ، إذ إنها ترتبط ارتباطا عضويا ببنية الخطاب الشاملة فلا يمكن أن تدرك إلا من خلاله .

وهذا الخروج يجعل النداء يتجاوز وظيفته الإتصالية المباشرة إلى وظائف فنية تكشف عن ذاتية المبدع وأفكاره في سياق راق دال على كينونة الفرد ومدى تفاعله مع محيطيه الإجتماعي و الحضاري [4] .

ويمثل النداء في شعر البارودي ملمحا أسلوبيا بارزا استخدم فيه الشاعر أهم أدوات النحو وإن كان ذلك بنسب مختلفة، وأكثر الأدوات استخداما عنده الياء. يتلوها الهمزة ، فالواو . وأما بقية الأدوات كأيا وهيا وغيرهما فلم تنل حظها من الاستخدام إلا قليلا .

فمن استخدام الياء لمناداة البعيد قول البارودي :

---

[1]- ينظر: عباس حسن، النحو الوافي ، 4 / 1 .

[2]- عبد السلام محمد هارون ، الأساليب الإنشائية ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط5 ، 2001 ، ص21 .

[3]- المفصل ، ص 314 .

[4]- ينظر: حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء ، ص 135.

يا ابن الكرام عدتنى عنک عادية كـادت تسـد علـى عينـى بأسـداد[1]

فاعذر أخاک ، فلولا ما به لجرى فى حلبة الشكر جرى السابق العادى

نادى البارودي صاحبه شكيبا من منفاه و رد عليه رسالته تكريما وتبجيلا بعد أن فرقتهما الغربة. وقد استخدم الشاعر في هذا النداء الأداة " يا " مصحوبة بمركب لفظي " ابن الكرام " وهو ما أشعرنا بفضل المنادى ومكانته الرفيعة في قلبه. ومن استخدامها للقريب قوله :

يا صاح ألا أبصرت ما صنع الهوى بأخيـک يـوم تفرق الأظعـان[2]

وأما الهمزة ، فمما جاء في النداء بها . قول الشاعر :

أفتانـة العينين كفـــى عـــن القلب و صونى حماه فهو منزلة الحب[3]

نادى من هي قريبة إلى قلبه نداء المستهيم بها ، فاستخدم لأجل ذلك الوسيلة المناسبة وهي الهمزة من دون مطل للصوت ليتعجل التلفظ بكنيتها . وهي الكنية التي التي دلت على أسر فؤاده ، وما تلى النداء من أمر يعزز هذا المعنى ويؤكده .

أما النداء بالواو وهو مايعرف عند النحاة "بالندبة" ، فهو قليل ، وعادة ما يكون في مواطن التوجع و الكشف عن الحسرة ، لفقد عزيز أو قريب، أو نعيا لوطن بعيد، وغير ذلك مما ألم بالبارودي في حياته . ومن أمثلة الندبة في شعره :

وا لوعـة القـلب من غـزلان أخبية تكاد تسكر من أحداقها الراح[4]

من كل مائسة كالغصن قد جمعت بدائعا كـــلها للحســـن أوضاح

تلبس نداء الشاعر بالشكوى من غزاله الذي أخذ من كل حسن بطرف . فسحر جمال عينيه وقوامه الرشيق يكاد يذيب قلب المحب ويقطع أنفاسه . وقد ناداه بهذه الصيغة " وا " بدل الهمزة ،لخصائص هذا الصوت التماوجي الدائري ، ولأن الألف فيها تزيد انطلاقة الشجا

[1]- الديوان 1 / 241 .
[2]- نفسه 4 / 136.
[3]- نفسه 1 / 72.
[4]- نفسه 1 / 142.

الذي يصدر عن الشاعر ترنما وتأثيرا لطبيعته الصوتية[1] .

واستخدم البارودي من أدوات النداء أيا، وهي أقل الأدوات توظيفا في شعره ، فلم يرد منها إلا النادر من القول، ومن هذا النادر قول الشاعر :

أيا ملكا همت كفاه جودا على الثقلين من باد وقارى[2]

عراك النيل من بلد بعيد فألبسه الكرامة فهو عارى

نادى ممدوحه نداء المادح المعترف بفضله في الناس حضريهم وبدويهم أن يديم هذا الفضل، وأن يصل ما انقطع من فيض العطاء . فهو أهل الملك وأهل الجود .

ومن خصائص النداء في الديوان أنه لم يقتصر على مناداة الأحياء من الأحبة والقرابة وذوي الشأن والجاه ، بل شمل بندائه الحيوان والجماد والجوارح مما لا يعقل في تماه من الشاعر مع هذه الموجودات وجعلها تتفاعل مع حركة نفسه في طربها وفي شجوها . وهو الأمر الذي خلع على المركب الندائي أثرا دلاليا يهز وجدان المتلقي و يذكي مشاعره ، ويصيره شريكا للشاعر يتفاعل معه، فيفرح لفرحه ويأسى لأساه. ومما جاء في نداء الحيوان :

مال النسيم بها ، ومال بى الأسى شتان بيـــن نعيمـــه وشقائـــى[3]

أنا يا حمامة منـک أعلم بالهوى فدعى الحنين فلست من أكفائه

خاطب الحمامة بثا لشكواه وتخفيفا من معاناته، في محاورة وجدانية راقية في معادل موضوعي. وإذا كان سجعها في وكرها وتمايلها على غصن الشجرة تعبيرا عن حالة حزن مزعوم ينتابها لفقدها الهديل ، فإن بكاءه لوعة وحرقة وشوقا إلى لقيا الأحبة .

ويحاور مظاهر الطبيعة في كشف لحالات النفس التي تعتريها، فيخلع على نداءاته لها تشخيصا لمعاني الهوى و الشوق و الأسى في أبنية محكمة تنقاد لشاعرية البارودي، فتؤدي بذلك أثرها الفني المطلوب . ومن ذلك نداؤه للبرق :

---

[1]- ينظر: حسين جمعة ، جمالية الخبر والإنشاء، ص 140.

[2]- البارودي : الديوان 2 / 99.

[3]- نفسه 1 / 20.

سرى البرق مصريا فأرقنى وحدى و أذكرنى ما لست أنساه من عهد[1]

فيا بـرق حدثـــنى و أنـت مصـدق عن الآل و الأصحاب ما فعلو بعدى

وعن روضة المقياس تجرى خلالها جداول يسديهـا الغمام بـما يسدى

لقد جعل الشاعر البرق رسولا يحدث صاحبه بما بلغه من أخبار تسلي النفس و تدفع الشوق و تعيد ذكرى الأهل و الأصحاب إلى قلب طواه البعد ونال منه الخوف . وفي نداء البرق ينزع الشاعر " منزعا نفسيا واحذا هو الاحساس بالإندماج في الأشياء والاقتراب منها وبث الروح الانسانية فيها ، لتكون قادرة على المشاركة والاحساسات بما يحسه الشاعر"[2] .

ونادى النسيم الذي يهب بصبح أو مساء فقال :

سر يا نسيم فبلغ القبر الذى بحمى الإمام تحيتى ووداى[3]

أظهر هذا النداء روح الوفاء و المحبة و التبجيل التي يكنها البارودي للمرثي . و لن يعجز النسيم عن حمل هذه الروح إلى صاحب الفضل و المجد، فإنها روح صادقة شفافة . ومثل هذا الحديث من الشاعر إلى النسيم جعلته الرؤيا الشعرية حديثا حقيقيا ، لأنه صار " متلبس بوجدانه ومعانق لخياله الشعري" [4] .

وحظيت روضة المقياس بمكانة خاصة في نفس البارودي ، فلطالما ردد ذكرها في شعره وناداها نداء رقيقا استحظارا لعبق الماضي، وتغنيا بالجمال ، ورمزا على وطنه الذي احتضن هذه الروضة ، ومن ذلك قوله :

فيا روضة المقياس حياك عارض من المـزن خفاق الجناحين دالح[5]

ضحوك ثنايا البرق تجرى عيونه بودق به تحيا الربى والصحاصح

وكما خاطب الخاص من الأمكنة خاطب الفضاء الأوسع وهو الوطن ، كما في قوله :

---

[1]- السابق 1 / 156 ، 157 .

[2]- محمد محمد أبو موسى ، دلالات التراكيب ص 266 .

[3]- البارودي، الديوان 1 / 197.

[4]- رجاء عيد : فلسفة البلاغة، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط2، دت ، ص121 .

[5]- البارودي : الديوان 1 / 109.

فيا مصر مد الله ظلك و ارتوى ثراك بسلسال من النيل دافق[1]

ولا برحت تمتار منك يد الصبا أريجا يداوى عرفه كل ناشــق

ونداء الأماكن والوطن والدعاء لهم بالارتواء ـ والدعاء بالسقيا على عادة العرب رمز على الاخصاب والنماء والعمارة ـ إنما هو وسيلة ينفذ من خلالها البارودي إلى التعبير عن أشواقه و حنينه إلى ملاعب الصبا ، وأهل الحب والأصفياء و القرابة .

ـ نداء الدهر:

نادى البارودي الدهر* كما ناداه الشعراء القدامى معاتبا و منكرا و ساخطا بسبب صروفه التي أصابته من فقد عزيز أو إبعاد عن حبيب أو إصابة بمكروه، و كأنما هذا الدهر بذلك التصور هو عاقد الخير و الشر ، وإن كانا بتقدير من الله تعالى . ولا إخال البارودي يجهل هذا الأمر وتغيب عنه حقيقة الدهر، و لكنها مجاراة الأقدمين في هذه النسبة للخير والشر. ويحفل شعر البارودي بالحديث عن الدهر و حوادثه . و من ذلك قوله يحمل الدهر مسؤولية ما أصابه بفقد زوجته :

يا دهر فيم فجعتنى بحليلة كانت خلاصة عدتى وعتادى[2]

يحمل الشاعر الدهر ما أصابه من فجائع ورزايا ، وذلك على عادة الماضين من قبله ، فيناديه عاتبا عليه صنيعه . وما الدهر إلا حوادثه ، وهي بتقدير الله لا تخرج عن إرادته ولا حكمته . وهو وإن بدى تسخطا في ظاهره إلا أن ذلك لا يناقض نفس البارودي الراضية بأقدار الله المطمئنة إلى حكمه ، لكنها النفس الشاعرة التي قد تشتط في القول وتجانب الاتزان لعظم المصاب . ومن هذا القبيل قوله :

فحتّى متى يادهر أكتم لوعة تكلف قلبى كلفة الريح بالشذا ؟[3]

---

[1]- السابق 3 / 361.

* تأثر البارودي في خطابه للدهر بطريقة شعراء الجاهلية، وهم الذين كانوا " ينسبون إليه قوى التغيير تلك ، فاعتقدوا به محركا لتفاصيل الحياة . ولكنهم لم يروا فيه القوة المقدسة أو الإلهية، بل القوة الخالية من الحكمة أو التنظيم ، التي تفعل رغبة في الفعل فحسب . لؤي علي خليل، الدهر في الشعر الأندلسي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1 ، 2010 .

[2]- البارودي: الديوان 1 / 191.

[3]- نفسه 1 / 159.

يشكو دهره من كتمه للوعته التي أرهقته لطول زمانها فلم يعد يحتمل هذا الكتم ، مثله في ذلك كمثل الريح التي يصعب عليها أن تحتفظ بعطر شذاها . وأما نداء العاقل فإن اهتمام الشاعر انصب على نداء الحبيبة بمختلف أوصافها التي وسمتها . ونداء الصاحب .

ـ نداء الجوارح :

شاركت البارودي جوارحه حبه و ألمه و جواه ، فأضفت هذه المشاركة حركة وجدانية فاعلة على خطابه الشعري نأى به عن التقريرية المباشرة . وقد أشرك في هذا النداء معظم جوارحه ، و إن كان النصيب الأوفر لجارحة القلب . ومما ورد من هذا النداء :

يا قلب حسبک قد أفاق معاشر و أراک تدأب فی الهوی فإلی متی[1]

ومن نداء العين قوله :

فيا عين لا زالت يد السهد تمترى أساكيب دمع منک تروى المآقيا[2]

فأنت التی أوردت قلبی من الهوی موارد لم تـترک من الصبـر باقيا

وجمال هذا النداء وشعريته تكمن في تشخيص هذه الجوارح ، وإشراكها في ما يهواه الشاعر ويصبو إليه ، وذلك باعتبارها وسائل للهوى ، أو مواطنه التي يستقر فيها . وهذه المشاركة جعلت منها عناصر فاعلة في التعبير عن وجدان الشاعر وما يعتلج في نفسه .

ونادى البارودي صاحبا حقيقيا ،أو خياليا جرده من نفسه على مذهب الشعر القديم يشاركه لهوه وطربه و حزنه وحنينه . وفي ديوان البارودي أمثلة عديدة على هذا النوع من الخطاب منها قول الشاعر:

يا صاحبی إن جئت ذياک الحمی فاحذر عيون العين من آرامه[3]

وقد يناديه مرخما :

[1]- السابق 1 / 95.
[2]- نفسه 4 / 222.
[3]- نفسه 3 / 572.

يا صاح ! ألا أبصرت ما صنع الهوى بأخيک يوم تفرق الأظعان[1]

و يخاطب الواحد بخطاب المثنى على طريقة العرب[2]، وهذا شائع في شعره مقتفيا في ذلك آثار من سبقوه من الشعراء . ومن ذلك قوله :

يا نديمىّ فى سرنديب كفا عن ملامى فليس يغنى الملام[3]

و قد يحذف أداة النداء تخففا و إزالة للفاصل بينه وبين المنادى ، كما في قوله :

خليلى أما فى الدهر أطول حسرة من المرء يلقى فرصة فيخيم[4]

والنداء في شعر البارودي قد يغدو وسيلة للتعبير عن انكسار الذات وتوجعها من تباريح الغرام و دواعي الشوق وكل ما من شأنه أن يؤسي القلب ويجرح مشاعره . أو أسفا على زمن جميل قد ولى . فمما ورد من النداء تفجعا قول البارودي في إحدى مقطوعاته :

وا لوعــة القلب من غــزلان أخبيــة تكاد تسكر من أحداقها الراح[5]

من كل مائسة كالغصن قد جمعــت بدائعا كــلها للحســن أوضاح

ومما ورد من الأسف على زمان مضى عنوانه سعادة القلب والعيش الرغد قول البارودي :

فوا أسفا ، إذ ليس يجدى تأسف على ما طواه الدهر من عيشنا الرغد[6]

إذ الدهر سمح و الليالــى سميعة ولــمياء لــم تخــلف بلــيانــها وعــدى

والنداء في قانون البارودي خيال يتوق من خلاله إلى أزمنة سالفة يحن إليها ، ويريد استردادها لكنه يعلم استحالة ذلك . و إنما هي النفس البشرية التي تجنح بدل الواقع إلى الخيال في تعبير منها عن نوازعها التي تسيطر عليها ، ورغبة في العودة إلى أزمان هي

---

[1]- السابق4 / 136.

[2]- ينظر: ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، تحقيق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1997 ، ص 167 .

[3]- البارودي : الديوان 3 / 595.

[4]- نفسه 3 / 464.

[5]- نفسه 1 / 124.

[6]- نفسه 1 / 157.

رمز للبراءة والفطرة الأولى التي كانت عليها . وعلى ذلك ، فإن مثل هذا النداء ينصرف إلى التمني الذي لا لا يمكن أن يتحقق إلا شعريا.فمن جملة هذه الأمنيات ما جاء في قوله :

فيا ليت أن العهد باق وأننا دوارج فى غفل من العيش خامل[1]

تمر بنا رعيـان كـل قبـيـلة فما يمنحـونا غيـر نظـرة عاقـل

وربما أشعر التمني بالندم وسير الأمور في طريق آخر، كما في قوله :

فيا ليتنـى راجعت حلمى ولم أكـن زعيما وعاقتنى لذاك العوائق[2]

ويا ليتنى أصبحت فى رأس شاهق ولم أر ما آلـت إليه الوثائق

يتمنى في ندم لو أنه تحلى بالأناة و الحلم ولم يتسرع في أمره فلم يصر زعيما يتجرع من زعامته ما يتجرع ، بل ليته كان في معزل عن كل ما حدث ، حتى لا يقف على غدر الغادرين وخيانة الخائنين ويرى ويسمع ما يؤذي السمع والنفس .

وقد يتغيّ البارودي بالنداء الإنكار على من تعالت نفوسهم و غرتهم أحوالهم بسبب قوة جاه أو مال وغير ذلك من الأسباب التي قد تغير الناس . ويتوسل البارودي في هذا الغرض بصيغة " يا أيّها " وذلك زيادة في التنبيه ومبالغة في التأكيد[3] . يفعل البارودي ذلك رغبة منه في رجوعهم إلى جادة الصواب ومعرفة حقيقة أنفسهم فلا يتجاوزوا غيرهم:

ياأيـــها الظالـم فى ملكـــه أغرک الملک الذى ينفد [4]

اصنع بنا ما شئت من قسوة فالله عـدل والتلاقـى غد

نادى البارودي بالياء متلوة بأي زيادة في التنبيه و تشنيعا بصفة الظلم وإنكارا على الظالمين وتقريعا لهم ، و تذكيرا لهم بنهاية الظلم ، و أن التحاكم الحقيقي يكون عند الله .

---

[1]- السابق 3 / 141.

[2]- نفسه 2 / 338.

[3]- ينظر: الزمخشري ، تفسيرالكشاف، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، وآخرين ،مكتبة العبيكان، الرياض، ط1 ، 1998 ، 1 / 211 .

[4]- البارودي: الديوان 1 / 253.

فيأخذ المظلوم بحقه ممن ظلمه وأساء إليه ، تحقيقا للعدل وانتصافا للمظلومين ممن أساء إليهم . ومن هذا القبيل أيضا قوله :

يا أيها السرف المدل بنفسه كسفينة فـي بحـر ماخـره[1]

أتظـن أن الفخـر ثوب معلم تزهو بلبسته زقدر باخـره

هيهات ظنک فالعـلا أمنيـة من دون مبلغها بحار زاخره

ناداه نداء المقرع له و المنكر عليه تكبره وتفاخره بين الناس بما لا يليق الفخر به ، وتركه الفخار الحق الذي يرتفع بالنفس ويسمو بها إلى العلا .

و فرضت الأحداث التي عصفت بالبارودي وخاصة النفي إلى أرض بعيدة لا قريب فيها يسلي عند حزن، ولا صديق يسمع الشكوى في ساعة من الزمن أقول فرضت عليه أن يناجي ربه رجاء أن يرفع عنه أحزانه ويعجل بعودته إلى أرض وطنه :

يارب! قد طال بى شوقى إلى وطنى فاحلل وثاقى، وألحقنى بأشباهى

كما فرضت عليه وحدته أن يتأمل في حقيقة هذه الحياة وأنها إلى زوال ، ومن ثم فلا مناص من مراجعة الذات ومحاسبتها ، والتوجه إلى الخالق بالإنابة و الاستغفار :

يا رب إنـک ذو مـنّ ومغفـرة فاستر بعفوک زلّاتى و عصيانى[2]

ولا تكلنى إلى ما كان من عملى فإنـه سبب يفضـى لحـرمانـى

لجأ البارودي إلى مولاه وخالقه مقرا بذنبه ومستصغرا لها مادا صوته في قوله " يارب " ، وهذا المطل في أداة النداء" استقصار منه لنفسه ، وهضم لها ، واستبعاد عن مضانّ القبول والاستماع ، وإظهار للرغبة في الاستجابة بالجوار"[3]. والتأكيد بعد النداء من الشاعر يشعر بغلبة الرجاء على قلبه وثقته في عفو ربه وصفحه مهما كان شأن الذي صدر عنه .

[1]- السابق، 2 / 121.

[2]- نفسه 4 / 153.

[3]- سيبويه ، الكتاب 5 / 52 .

الفصل الثالث : البنية الدلالية

ـ بناء الصورة الشعرية

ـ أدبية التناص

ـ اللغة الشعرية

أولا : بناء الصورة الشعرية :

تعد الصورة الشعرية من أهم العناصر البنائية في الشعر، إن لم تكن أهمها، فلم يخل منها شعر قديم أو حديث. والصورة قديمة قدم الشعر نفسه [1]. وهي من وسائل الشاعر الفنية الضرورية التي بوساطتها ينقل إلينا تجاربه الشعرية وعوالمه الشعورية قبل أن تكون رصدا لواقع خارجي ارتد إليه في عمله التصويري .

ولما كانت بهذه الأهمية كان من الطبيعي أن يتجه النقد إليها قديما وحديثا بالبحث في ماهيتها ووسائل تشكيلها، و الأغراض التي ترمي إليها، ومقدار الشعرية فيها. وفي نقدنا العربي أشار إليها الجاحظ في تعريفه للشعر حينما قال : " فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، و جنس من التصوير"[2]. والجاحظ بهذا العطف قد جعل من التصوير عنصرا مهما وطرفا فاعلا في العملية الشعرية ، وبه يفارق اللغة النثرية القريبة إلى المباشرة .

والمقصود بالتصوير عند الجاحظ :" صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا وتشكيله على نحو صوري أو تصويري "[3] . ومما يلاحظ على تعريف الجاحظ السابق هو أنه ربط القصيدة بالصورة " وقد شبهت القصيدة بالصورة في عصور مختلفة ، منذ هوراس ، و حتى قيل: الرسم شعر صامت و الشعر صورة ناطقة "[4] .

وثمة ناقد آخر جعل من الصورة الشعرية ميدانا للتطبيق على النصوص الأدبية بحثا عن الجوانب الجمالية والفنية فيها، ونعني به عبد القاهر الجرجاني الذي عرّف الصورة بقوله : " واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا "[5]. فالصورة على هذا الأساس هي ما ارتسم في العقل عن الشيء الموجود في الخارج أو بتعبير اللسانيين هي الصورة الذهنية الداخلية في مقابل المرجع الموجود في الخارج .

---

[1]- ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة ، بيروت، ط3، دت، ص 230 .

[2]- الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى بابي الحلبي ، القاهرة، ط2 ، 1965 ، 3 / 132.

[3]- بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1994 ص21 .

[4]- محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، دط ، دت ، ص 12.

[5]- دلائل الإعجاز، ص 389.

وأما من حيث التوظيف الفني للصورة في نصوص الأدب القديم وخاصة في الشعر، فإن ذلك أمر يكاد يكون بدهيا في نتاج المبدعين السالفين، إذ التصوير الفني آلة الشاعر القديم التي بها نقل إلينا عالمه الخارجي والداخلي فكانت الصورة بذلك " مطية لأجل التوصيل ، مطية لوسق الأفكار ، ولم تكن هي المستهدفة في حد ذاتها " [1] .

وفي النقد الحديث حظيت الصورة باهتمام كبير من قبل النقاد ، وإن اختلفوا في تحديد مفهومها الغائم و الغامض و المعقد تعقيد الحياة الحديثة نفسها . تقول بشرى موسى صالح " عانت الصورة الشعرية اضطرابا في التحديد الدقيق ، مصطلحا مستقرا ، حتى بدت تحديداتها غير متناهية . وصار غموض مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدارسين " [2].

ولعل صعوبة تحديد معنى حاسم للصورة مرده إلى طبيعة العلاقة بين الصورة ومبدعها من جهة وعلاقتها بالمتلقي من جهة أخرى . فالمبدعون يتفاوتون في تشكيل صورهم تفاوتا بينا في درجات الجمال، لتفاوتهم في سعة الخيال، والمتلقون وبخاصة النقاد منهم تختلف استجاباتهم لهذه الصور بين الاستحسان والإنكار تبعا لاختلاف مرجعياتهم الفكرية .

وعلى الرغم من هذه الصعوبة إلا أن دارسي الأدب من النقاد الغربيين حاولوا أن يقدموا تعريفا للصورة انطلاقا من زاوية النظر التي حددوها، فأسهموا بذلك في توضيح الرؤيا بشأنها وأزاحوا عنها الكثير من الغموض. ومن أبرز هذه التعريفات تعريف سيسل دي لويس الذي يقول فيه :" إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات "[3]. ويذكرنا هذا التعريف بما قاله الجاحظ في تعريفه للشعر. وتوحي كلمة رسم بالألوان والأشكال، وهذا يعني الإطار الحسي للمعاني التي يجسدها الشاعر .أما فرانسوا مورو، فيقترح تحديدا أوليا للصورة يقول فيه إن " الصورة هي بمعناها الأسلوبي، تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين " [4]. ويعتمد التمثيل بشكل أساس ـ كما هو معروف ـ على التشبيه و الاستعارة.

---

[1]- محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 1990، ص 260

[2]- بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية ، ،ص19

[3]- الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و غيره ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1992 ، ص 21

[4]- البلاغة ، ترجمة محمد الولي و عائشة جرير، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب، 2003 ،ص 17

وفي نقدنا العربي الحديث ، فإن مفهوم الصورة يتصل بسبب مع المفهوم الغربي لها ، وذلك بفعل رجوع معظم الباحثين العرب إلى الدراسات الغربية الحديثة، وخاصة في مجال النقد. وعلى ذلك فقد ظل هذا المفهوم تحت عباءته فلم يخرج عنه إلا قليلا .

والاعتماد على النقل من الآخرين رغم الفارق في مصادر المعرفة وطبيعة اللغات واختلاف المجتمعات مع العزوف عن البناء على ما تركه القدامى أدى إلى تخبط وعدم وضوح الرؤيا في شأن تحليل الصورة عند معظم دارسينا . يقول كمال أبو ديب مقررا هذا الحكم : " أما في النقد العربي الحديث فما يزال تحليل الصورة هشا. ذوقيا. جزئيا. وقاصرا ، من حيث توفر النظرة الحيوية إلى الصورة فيه ... لكن الخصيصة الأكثر جذرية للنقد العربي للصورة، في أفضل نماذجه، قد تكون إعتماده المطلق على معطيات النقد الأوربي، وقصوره عن تنمية آفاق نقدية جديدة "[1].

وقد شاع أن مصدر الصورة هي الرؤية البصرية وربما كان للمعنى اللغوي دور في ترسيخ هذا الرأي كون الصورة تحيل على الشكل، والشكل يتحدد بحاسة البصر، لكن هذا التصور يضيق من دائرتها ويحجر على بقية الحواس المشكلة لها . يقول دي لويس " إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيرا من الصور التي تبدو غير حسية ، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر "[2].

وخير للنقد أن ينفتح عن الصور غير المرئية ، كالصور التي تنزع إلى التجريد مجاراة للواقع الحداثي والفكر المتطور بين حين و آخر. يقول نعيم اليافي في التأكيد على هذا الانفتاح: " وإذا كنا نريد لنقدنا العربي هذا أن يغنى وبلاغتنا أن تتطور وتثرى، فيجب أول ما يجب فيما يتعلق بالمصطلح أن نبعد عن أذهاننا أي إشارة مباشرة يتجه بها نحو المعجم أو العين ، أو لنقل بكلمة أدق أي إشارة يقتصر بها عليهما"[3].لأن الصورة ،كما يقول عبد الإله

[1]- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3 ، 1984 ، ص20

[2]- الصورة الشعرية، ص 21 .

[3]- مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، دط ، 1982 ، ص 49 .

الصائغ " ليست لوحة مرسومة تعتمد على المرئيات البصرية فقط تاركة بقية الحواس، بحيث يفقد الشاعر حيويته ... بل يجب أن تعتمد التكامل في بنائها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها والتآزر الجزئي في تكاملها وإنمائها "[1].

1 / أنماط الصورة من المنظور البلاغي:

يتوسل الأديب البيان أداة فنية يقيم بها عالمه الخاص الذي هو عالم تأويلي لواقع خارج حدود الذات ، فيغرف من بحره غرفا واعيا بفضل آلات البيان المختلفة والتي تعد وسائل تعبيرية تشكل المعنى . وفي اتصال العالم بالروح الشاعرة تمتزج صوره المختلفة بأطياف النفس العميقة ، فتكتسب بذلك حياة وفاعلية لها أثر في متلقي الخطاب الشعري[2].

والبيان العربي بوسائله المختلفة يبقى أداة مهمة في توليد المعنى وتصوير عوالم النفس. وصور هذا البيان تتجدد بتجدد العصور، لاقترانها بالفكر والخيال، وهما لا يركنان إلى الثبات، وإنما شأنهما الرقي والخصب. وعلى ذلك فالبلاغة لا تموت و إن زعم بعضهم أنها آلت إلى زوال وصارت الأسلوبية وريثها الشرعي[3].

وقد استغل البارودي آلية البيان خير استغلال بوصفها وسيلة تعبيرية أفصح بها عن مكنون قلبه، و رسم بوساطتها ألوانا من الشاعرية في أغراض مختلفة موضحا ومقررا ومبالغا في معانيه الشعرية التي سعى إلى بثها تعبيرا عن ذاته،أو سيرا على نهج الأقدمين ومجاريا .

فالتشبيه والاستعارة والكناية أساليب احتفى بها البارودي كثيرا في شعره ، حتى لكأن هذا الشعر صار هو البيان ذاته. وقد أغرانا هذا الإحتفاء بتتبع خطى البارودي في رسم صوره البيانية رصدا لأقسامها، وبيانا لخصائصها، ووقوفا على أهم أغراضها .

---

[1]- نقلا عن محمد علي ذياب : الصورة الفنية في شعر الشماخ ، نشر وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، دط ، 2003 ، ص 18.

[2]- ينظر: رحمن غركان، نظرية البيان ، دار الرائي ، دمشق ، ط1 ، 2008 ، ص21 .

[3]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، ص52.

ـ الصورة التشبيهية :

يعد التشبيه أحد أبرز أشكال البيان التي عالجها المبدعون على مر العصور ، ولم تختص به أمة دون سواها ولا لغة دون أخرى ، بل هو من الأمور الفطرية المشتركة بين الناس. فالتمثيل والقياس وربط الحاضر بالغائب مما يتفق فيه الناس على اختلاف ألوانهم[1].

ويعرف صاحب الإشارات والتنبيهات التشبيه، فيقول : " هو تشبيه شيء بشيء، ليدل على حصول صفة المشبه به في المشبه ، ويشترط أن تكون من أظهر صفاته و أخصها به، وإلا لم يعلم حصولها في المشبه "[2] .

والتشبيه عند المحدثين "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة، أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال "[3].وهذا يعني أن وجه الشبه بين الطرفين إما يكون حسيا ،أو عقليا يلحظ ، وقد يكون مفردا يختص بصفة أو مركبا يستدعي التعدد[4] .

وهو آلية بيانية تعتمد في وظيفتها على التقريب بين شيئين مختلفين بحيث يظل كل طرف محتفظا بشخصيته، فيحول ذلك دون اتحادهما الكامل ، أي أن التشبيه " يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الإتلاف بين المختلفات ولا يوقع الإتحاد "[5] .

والتشبيه الحق في النقد الحديث هو الذي لا يكتفي بوصف ظواهر الأشياء والمقارنة بينها مقارنة ترصد أوجه التشابه الظاهري فحسب* ، وإنما يتعدى ذلك إلى النفاذ إلى الشعور الباطني المتوهج بانفعال النفس والذي كان خلف استدعاء الأطراف المتشابهة وإقحامها في شكل تعبيري للدلالة على أحوال هاته النفس التي جلبت مثل هذا التشبيه أو ذاك.

---

[1]- ينظر:علي الجندي ، فن التشبيه ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1952 ، 1/ 43.

[2]- محمد بن علي بن محمد الجرجاني : الإشارات والتنبيهات، تحقيق عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997 ، ص 152.

[3]- جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1992 ، ص 172.

[4]- ينظر المرجع نفسه ، ص 172 .

[5]- نفسه ص 175.

* وهذا مسلك القدماء بشكل عام الذين كانوا يهتمون" بالبحث عن مدى التطابق الخارجي بين أطراف التشبيه ومدى التناسب العقلي بين العناصر المقارنة " جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، ص 177.

يقول العقاد في هذا الصدد في معرض حديثه عن الشاعر العظيم : " وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار لما زدت أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال و الألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال و الألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه "[1] .

وإذا كانت أصالة التشبيه في مقدار ترجمته للحس الباطني، فإن عمقه مرتبط بقدرة الشاعر على إيقاع الإئتلاف بين المختلفات، فكلما كانت الأشياء متباعدة حسّا ومعنى كان الجمع بينها وإيقاع التشابه بين أطرافها أمرا غريبا يستفز العاطفة ويوقظ الانفعال: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد،كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب "[2].

وفي شعر البارودي تتجلى ألوان عديدة من التشبيه تسع الأغراض جميعا، وفيه يميل البارودي إلى الصورة المحسوسة من جهة المشبه به بشكل واضح، و هو منحى فرضه عليه التقليد. ولم يترك نوعا من أنواع التشبيه إلا ووظفه توظيفا يظهر معانيه و يناسب أغراضه فقد يورد التشبيه مذكور الأداة فيما يعرف عند البلاغيين بالتشبيه المرسل[3] ، وذلك مثل قوله:

وشيبة كلسان الفجر ناطقة بما طواه عن الإنشاء كتمانى[4]

أضحت قذى لعيون الغانيات وقد كانت حبالة أبصار و أذهان

لقد تحققت أركان التشبيه الأربعة : المشبه والمشبه به ووجه الشبه و الأداة " الكاف"

[1]- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني،الديوان،دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر،القاهرة، ط4 ، ص20،21

[2]- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة ، دط ـ دت ، ص 130 وينظر علي الجندي، فن التشبيه 2 / 23.

[3]- ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار الفكر ، بيروت، ط1، 2005 ، ص 21

[4]- البارودي ، الديوان ص 4 / 145

ومثل هذه التشبيهات تحتفظ لكل طرف بمميزاته واستقلاليته رغم التشابه الظاهري بين الطرفين والسبب في ذلك أداة التشبيه . فالأداة ـ في مثل هذا التصورـ بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة " [1] .

وقوله أيضا:

و الدهر كالبحر لا ينفک ذا كدر و إنما صفوه بين الورى لمع[2]

أراد البارودي أن يقرر حقيقة الدهر التي يعرفها الجميع ، وهو أنه كثير التقلب لا يدوم صفوه فحوادثه جمة تسر مرة و تشجي مرات . فشبهه لأجل هذا بالبحر الذي لا يقر له صفو. وهذه الحقيقة ـ حقيقة تقلب الأيام ـ و إن كانت معروفة بين الناس إلا أن ربطها بالحسي المشاهد أو المتخيل جعلها قريبة المأخذ سريعة التمثل شديدة الإيحاء .

وقد يسقط وجه الشبه من المركب التشبيهي و يحتفظ التشبيه ببقية العناصر، وهو ما يعرف عند البلاغيين بالتشبيه المجمل[3] وهذا كثير في شعر البارودي لا يكاد يخلو منه غرض شعري . ومن شواهده في الديوان قول البارودي واصفا القطر:

كأنما القطر در فى جوانبه يكاد من صدف الأزهار يلتقط[4]

لقد شبه البارودي القطر بالدر، وهي اللآلئ في صفائه ولمعانه. ووجه الشبه محذوف يفهم من سياق المقارنة بين الطرفين .

وقوله مفتخرا بقومه :

وفتيـة كأسـود الغـاب ليـس لهـم إلا الـرماح إذا احـمرّ الوغى أجـم[5]

كالبرق إن عزموا و الرعد إن صدموا والغيث إن رحموا والسيل إن هجموا

شبه الفتية في شجاعتهم بأسود الغاب، والتشبيه بالأسد في الشعر العربي معهود مكرور

[1]- جابرعصفور: الصورة الفنية في التراث البلاغي و النقدي ص 174.
[2]- البارودي: الديوان 2 / 255.
[3]- ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 21 .
[4]- البارودي : الديوان 2 / 192.
[5]- نفسه 3 / 537 .

لكنه لم يفقد طاقته الدلالية بعد، وشبهت صفاتهم بما يتفق مع الصورة الكلية " الشجاعة". فعزائمهم نافذة لا تردد فيها تمضي مضاء البرق ، وبأسهم شديد يبعث الهلع في نفوس العدو ، كالرعد المدوي في الآفاق ، ورحمتهم في المجتمع واسعة الأثر مثل الغيث النافع الذي يعم الأرض. وبلاؤهم في الحرب وبسالتهم فيها ،كالسيل الغامر الذي يدمر كل ما يلاقيه .

وربما ألجأ القول الشعري البارودي إلى حذف الأداة، فيزول الفاصل بين الطرفين ،وذلك لتأكيد الإدعاء بأن المشبه عين المشبه به وهذا النوع يسمى تشبيها مؤكدا[1]. ويظل مع ذلك الطرفان متمايزان " لا تتداخل حدودهما العملية و المنطقية ، لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين، لا تنفصل بحال، عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه[2] .

ومن شواهد هذا النوع من التشبيه قول الشاعر :

ألا إنما الأيام دولاب خدعة تدور على أن ليس من ظمإ تروى[3]

فقد شبهت الأيام في غدرها بالناس بالدولاب الخادع الذي يدور من دون أن يخرج ماء يروي العطاش ويسقي الزرع . وجمال هذا التشبيه في كونه جسّم معنى زخرف الحياة الدنيا ومتاعها الزائل بشيء مادي محسوس من بيئة عربية عهدت مثل هذه الدواليب ونقصد هنا بلد الشاعر مصر . ولعل عنصر الإيحاء هنا يكمن في رمزية الماء علة ما تشتهيه النفس وخاصة ساعة العطش. ومن ثم فإن دوران الدولاب من دون أن يقدم شيئا يذكر يجعل العملية برمتها عبثية، وهكذا شأن الدنيا لا تنفع صاحبها، بل تسعى إلى التغرير به وخداعه ببريقها الزائف وزخرفها الباطل .

ومن قبيل هذا اللون من التشبيه في الغزل قوله :

ويلاه من نار الهوى إنها لولا دموعى أحرقت أضلعى[4]

[1]- ينظر: البلاغة الواضحة ، ص21.
[2]- جابر عصفور: الصورة الفنية ، ص 174.
[3]- البارودي: الديوان 4 / 208.
[4]- نفسه 2 / 220.

إن تشبيه الهوى أو الحب بالنار مألوف في الشعر القديم. والبارودي مقلد في ذلك. فالنار تحرق الأجسام ، والهوى يحرق القلوب . والحرق إضرار وإتلاف وألم لا يطاق. وقد أحسن الشعراء ،ومنهم البارودي في توظيف النار في تشبيهاتهم بسبب من هذا الإيحاء.

و يستدعي فن القول الشعري أحيانا إلغاء الفواصل بين المشبه والمشبه به، فيستغني المركب التشبيهي عن أداته ووجه شبهه، مما يعني اتحاد المشبه بالمشبه به في صورة موجزة شديدة التركيز تعرف في البلاغة التقليدية بالتشبيه البليغ[1] . ويتخذ التشبيه البليغ من حيث التركيب النحوي في اللغة أشكالا عديدة [2].

ومن شواهد التشبيه البليغ في شعر البارودي قوله ناعيا بعض الفضلاء:

نعاء عليه أيها الثقلان فقد أقصدته أسهم الحدثان[3]

شبه الشاعر حوادث الدهر بالأسهم . والتشبيه بالسهام كثير في شعر البارودي . وقد أوحى هذا التشبيه بفعالية الحوادث وفتكها بالناس وإلحاق الأذى بهم، حالها في ذلك حال السهام التي تردي بصاحبها، فلا تبرح بمن تصيبه إلا وتتركه جثة هامدة ممزقة الأشلاء.

ومن قبيل البليغ أيضا قوله :

أنّى يفر المرء من شرك الرّدى والموت مقدور على الحيوان[4]

فالردى أشبه عند البارودي بالشرك الذي يتخذه الصياد للإيقاع بفريسته ، وقد أبان هذا التشبيه عن عنصر المفاجأة في الموت وأنه لا يستأذن أحدا ، مثله في ذلك مثل الشرك الذي يفجأ الفريسة ، فتقع فيه مستسلمة لقدرها المحتوم .

---

[1]- ينظر: أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 2005 ، ص228 .

[2]- من هذه الأشكال " ما حذفت فيه الأداة و المشبه به خبر أو حال ، أو هو مصدر مبين للنوع مضاف، أومضاف إلى المشبه ،أو مفعول به ثان لفعل من أفعال اليقين والرجحان،أو صفة على التأويل بالمشتق ،أو أضيف المشبه إلى المشبه به بحيث يكون الثاني بيانا للأول، أوبيّن المشبه بالمشبه به ".: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة ، ص 39.

[3]- البارودي: الديوان 4 / 99.

[4]- نفسه 4 / 144.

والتشبيه البليغ وسيلة من وسائل الفخر بالنفس البارودية، وذلك بإظهار صفات التميز، ومعاني التفوق التي حازها البارودي، ومن تمثيله لشجاعته وبأسه ، كما في قوله :

فما كنت إلا الليث أنهضه الطوى وما كنت إلا السيف فارقه الغمد[1]

إن جمال هذا التشبيه آت من تركيبة القصر التي شكلته ، ومن التقابل التركيبي والدلالي الذي انبنت عليه العبارة الشعرية . فهو شديد البأس، لا يفتأ يفتك بأعدائه فتك الليث الهائج على فريسته، وفتك السيف المسلول بالرقاب . وهذا كله تأكيد لمعانى القوة والبأس الذين يراهما البارودي في نفسه والتي شاعت في أكثر من موضع .

وأكثر أدوان التشبيه التي تشيع في شعر البارودي **كأن** ، وهي حرف مركب عند أكثر علماء اللغة من الكاف و إنّ [2] . و تفيد مطلق التشبيه في رأي جمهور النحويين وزعم بعض النحاة أنها لا تكون للتشبيه إلا إذا كان خبرها اسما جامدا نحو: كأنّ زيدا أسد. أما في نحو: كأنّ زيدا قائم و ما شابه ذلك ، فإن معناها يترجح إلى الظنّ أو الشك أي، إذا كان خبرها وصفا أو شبه جملة أو جملة [3]. والأصل فيها أن يليها المشبه[4] .

وترد كأن في شعر البارودي في معرض الوصف كثيرا . كوصف مظاهر الطبيعة، ووصف الأشخاص وأحداث المعارك وغير ذلك من المظاهر الحسية ، فمما تعلق بوصف الطبيعة قول الشاعر:

كأنما الدوح قصر والحمام بـه سرب من الغيد بالألحان تبـتـده[5]

طورا تغنى ، وأحيانا تنوح فما ذاك الغناء ،وهذا النـوح والولـه؟

كأنما الأورق الغريد حين شدا فى سربه الإنس منها شارب فكه

ومما تعلق بوصف الأشخاص قوله :

[1]- السابق ، 1/ 170.
[2]- عبد العزيز عتيق : علم البيان ، دار النهضة العربية، بيروت، 1985 ، ص79.
[3]- ينظر: المرجع نفسه .ص 79 .
[4]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة ص 223.
[5]- البارودي : الديوان 4 / 174.

ومنـادم غـرد الحديـث كأنمـا ألفاظه فى السمع نغـمة عود[1]

تغنى الاشارة منه عن تصريحه وتدل لفظتـه على المقـصـود

سحـر العـقول بيـانه فكـأنـه يسقى الجليس سلافة العنقود

وقد ترد كأنّ في سياق التفصيل،فتتعدد دون غيرها من الأدوات،وذلك نحو قول البارودي:

أرعى الكواكب فى السماء كأن لى عنـد النجوم رهينـة لم تدفـع[2]

زهـر تألق بالفـضاء كأنّهـــا حبـب تردد فـى غـدير متـــرع

وكـأنّها حـول المجـر حمائم بيض عكفن على جوانب مشـرع

وترى الثريا فى السماء كأنّها حلقـات قرط بالـجـمان مـرصّـع

بيضاء ناصعة كبـيض نعامـة فى جـوف أدحـىّ بـأرض بلقـع

وكأنّـها أكـر تـوقّـد نورهـا (بالكهرباءة) فى سماوة مصنـع

انطلق البارودي في وصفه من العام إلى الخاص، فقد شبه النجوم المتلألئة في السماء بالفقاقيع التي تطفو على سطح ماء الغدير، وشبه التفافها على المجر بالحمائم التي تقيم على جوانب الغدير.ثم خص نجوم الثريا بالحديث، فشبهها في شكلها بحلقات القرط المرصعة بالجمان،وشبهها مرة أخرى بالمصابيح الكهربائية المعلقة على سقف قصر عظيم .

وتجيء كاف التشبيه[3] في المقام الثاني في استعمالات البارودي ، فلايكاد يخلو نص منها سواء أكانت مذكورة أم محذوفة . ولا تكاد تغادر في نظم الشاعر غرضا شعريا . ومن شواهدها في الديوان قول البارودي يمدح شعر حافظ إبراهيم :

فإذا تغزل فالنفوس نـوازع وإذا تحمس فالقلوب نوازى[4]

كالصارم البتار فى إفرنده وصقـاله، والمارن الهـزهـاز

[1]- السابق 1 / 243 ، 244 .
[2]- نفسه 2 / 241 ، 242 .
[3]- ينظر: سيبويه ، الكتاب 4 / 217 .
[4]- البارودي: الديوان 2 / 147.

لقد أثنى البارودي على شعر حافظ وامتدحه في تشبيهه في البيت الثاني بأنه كالسيف القاطع في وشيه وصقاله، كما شبهه بالمارن الهزهاز من حيث الجودة والمرونة. وهذا إنما يدل على جمال لفظ هذا الشعر وحسن تأليفه، ومقدار تأثيره في نفوس سامعيه ومتلقيه .

ومن استخدامها في الغزل قوله يصف إحدى الفاتنات :

مرت علينا تهادى فى صواحبها كالبدر فى هالة حفّت به الشهب [1]

تهتز من فرعها الفينان فى سرق كسمهرى له من سوسن عـذب

فالكاف الأولى جعلت صورة هذه الفاتنة تبدو ثابتة أبرزت جمالها ، أما الكاف الثانية فأبانت عن جمالها في حركية الصورة التي رسم خيوطها الشاعر.

وتفرض الصورة الكاملة نفسها على مبدع الخطاب ، فتتلقفها حواسه كاملة كما هي بتفصيلاتها في مقارنة بجزئيات المشبه الماثل في وعيه. فيكون التعدد في مقابل التعدد ومثل هذ التقابل بين طرفي التشبيه ، هو ما يدعوه علماء البلاغة بالتشبيه التمثيلي[2] . ويعرف عندهم بأنه " ما وجهه [أي التمثيل] وصف منتزع من متعدد أمرين، أو أمور"[3] . وهذا النوع من التشبيه أشبه بالمشهد السينمائي الموحي والمعبر بتلاحم أجزائه وتمام تفصيلاته .

وتعدد الأجزاء لا يعني وصول الصورة إلى المتلقي مفككة الأوصال، و إنما يتلقاها صورة واحدة معبرة عن المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله . ولأجل هذه الغاية يتطلب الأمر حذقا و مهارة من المبدع في نقله لصوره الخارجية ، حتى لا تصل الصورة مشوهة لا تأتلف مع صورة المشبه ، فتختل المقارنة وتضعف المماثلة، ومن تأتي باهتة لا أثر لها .

والتمثيل ماثل في شعر البارودي في قصائد كثيرة ، وبه نقل الصورة نقلا حرفيا أمينا لا يلامس شعورا نفسيا عميقا إلا قليلا . وأكثر التمثيل عنده ما كان وجه الشبه فيه حسيا اتباعا للنهج التقليدي الذي سار على دربه ، ومن شواهده قول البارودي :

---

[1]- السابق 1 / 64.

[2]- الإيضاح ، ص 190.

[3]- المصدر نفسه .ص 190 .

يلوح جبينها فى طرّتيها كما أوفى على الظلماء فجر[1]

يبرز بياض جبين وجه الحسناء بين سواد شعرها المصفف، كما يشق ضياء الفجر سواد الليل حال انقضائه. فوجه الشبه هو اختلاط البياض بالسواد وهو في المشبه به قوي ناسب الوصف الذي رامه الشاعر. ومن شواهده أيضا قوله يصف المدامة:

ينزو لوقع الماء در حبابها نزو المعابل طرن عن أقواس[2]

يشكل تصوير المدامة في شعر البارودي منحا بارزا في شعره يستدعي التوقف عنده في بحث خاص يقف على خصائصه الفنية. ولكن ما يهمنا هنا هو ذلك التصوير الدقيق لتلك الفقاقيع التي تتطاير من الماء حال مزج الخمر به . والأمر لدى الشاعر أشبه بالسهام حين تخرج عن أقواسها التي أطلقتها . فالسهام تقابل الحباب والأقواس تقابل الماء.و مثل هذه الصورة جزء من صور البارودي الحسية الكثيرة في شعره .

وأما النوع الثاني من التمثيل، فهو ما كان وجه الشبه فيه عقليا . وهذا الضرب أقل من الأول في شعر البارودي . ومن هذه الشواهد القليلة قول الشاعر :

أرعى الكواكب فى السماء كأن لى عند النجوم رهينة لم تدفع[3]

يترقب البارودي طلوع الفجر في لهفة وتعجل، كمن يستعجل رهينته يود رجوعها إليه بعد أن منعها الدَّين الذي على عاتقه، فكلما وقع بصره عليها إلا وتمنى استعادتها. ووجه الشبه وهو" الاستعجال" عقلي يفهم من خلال المقابلة بين طرفي التشبيه ، وقد لاءم صورة المشبه.

ويسعى الشاعر أحيانا إلى تجاوز صور التشبيه المعروفة بحثا عن الابتكار والجدة، فيودع في كلامه من الإشارات اللغوية ما يفهم منه ضمنا التشبيه . فطرفا التشبيه يلمحان في الكلام ، ويكون الطرف الثاني (المشبه به) برهانا على إسناد الحكم للطرف الأول (المشبه) وتعليلا له[4].

---

[1]- البارودي : الديوان 2 / 140.
[2]- نفسه 2 / 152.
[3]- نفسه 2 / 241.
[4]- ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ص 39 .

وجمالية التشبيه الضمني تنبع من غموضه و عدم التصريح بأركانه إذ إن " التشبيه كلما دق وخفي كان أبلغ وأفعل قي النفس " [1] . و هو لا يتأتى إلا لمن دق نظره و قويت حجته و اتسعت خبرته بالحياة، فقارن بين وضع ووضع ، ثم أخرجه دليلا على ما ادعاه في المشبه مسندا به قوله، فيبلغ بتأثيره في نفوس متلقيه مبلغا كبيرا .

والبارودي استغل هذه الوسيلة البيانية خير استغلال ، فوجه من خلالها رسائل فنية إلى متلقيه محملة بمضامين قصدية تنم عن وعي عميق بالحياة وخبرة كافية بتفاصيلها ،وذلك ظاهر في التشابيه التي ساقها دعما وبرهانا للفكرة التي عادة ما ترد في الأشطر الأولى من الأبيات . ومن شواهد التشبيه الضمني التوجيهية قوله محذرا من الإغترار بالظاهر وعدم التمييز بين الأخيار و الأشرار من الناس:

فاعرفهم واحذر تشابه أمرهم لا يستوى الأغلال والأطواق [2]

إن تشابه الناس في ظاهرهم لا يعني أن يوضع الجميع في سلة واحدة ، بل هم مختلفون كاختلاف الأغلال والأطواق رغم الشبه الظاهري بينهما، فالأولى للرق والاستعباد والثانية للزينة والجمال . والناقد البصير يميز هذا من ذاك، والخبيث من الطيب.

وقوله مستنهضا الهمم :

فانهض إلى صهوات المجد معتليا فالباز لم يأو إلا عالى القلل[3]

يستنهض البارودي الهمم الباردة والنفوس الخاملة داعيا إياها إلى أن ترتقي مصاعد العلا وأن تتنسم نسائم المجد في عزم قوي وتصميم ملح غير آبهة بالعقبات و المخاطر التي تترصدها. يحاكون في ذلك طائر البازي الذي لا يرضى إلا بالقمم مأوى له في طيب عيش وصفو هواء وعز مكين .

وقد يتخذ البارودي من التشبيه الضمني وسيلة للفخر بالنفس والتمجيد لها ،كما في قوله :

[1]- المرجع السابق .ص 39 .
[2]- البارودي : الديوان 2 / 300.
[3]- نفسه 3 / 10.

ولو أن أسباب السيادة بالغنـــى لكاثر رب الفضل بالمـــال تاجـــر[1]

فلا غرو أن حزت المكارم عاريا فقد يشهد السيف الوغى وهو حاسر

يفخر البارودي بأن ما وصل إليه من مجد لم يكن بسبب ماله، ولاعجب في ذلك ثم ضرب لنا مثلا بالسيف الذي يحقق به صاحبه الانتصارات وهو مجرّد من غمده .

ملحوظات حول تشابيه البارودي :

استغل البارودي آلية البيان التشبيهية، فنقل لنا بها عالمه الخاص نقلا حرفيا أمينا توضيحا لفكرة أو وصفا لموجودات تحيط به،أو بيانا لانفعال نفسه وإحساسه اتجاه الآخرين . وقد نجح في كثير من الأحيان في هذه الغايات الفنية و الإبلاغية، فجعل المتلقي يعاين ما عاينه ويعايش ما عايشه . غير أن هذا النجاح لم يخل من بعض المزالق الفنية التي وقع فيها الشاعر، والتي يمكننا إجمالا أن نلخصها في الأمور الآتية :

ـ الإغراق في الجانب الحسي في كثير من التشبيهات التي أنشأها البارودي، مما خلع عليها طابع الحرفية والنقل الفوتوغرافي الأمين الذي يغطي على الجانب الإيحائي والظلال النفسية التي كان بالإمكان أن تتزيا بها هذه التشبيهات، وهذا مما قد يعيب مثل هذه التشبيهات.

يقول علي عشري زايد في شأن المبدع: " لا ينبغي أن يقف عند هذه المعطيات الحسية مكتفيا بتسجيل التشابهات المحسوسة بينها، وإنما لا بد أن يحول هذه المعطيات إلى أدوات للإيحاء بواقعه النفسي الخاص، ومن ثم فإن الوقوف عند تسجيل التشابه الحسي الملموس بين عناصر الصورة يعد عيبا من العيوب الخطيرة في تشكيل الصورة وتوظيفها "[2].

ـ إثقال التركيب اللغوي بجملة من التشابيه، مما يفقد النص رونقه وسلاسته ، فيبدو متكلفا وأثر الصنعة فيه واضح . فالتشبيه بهذا النهج قد غدا هدفا وغاية لا وسيلة . ومن الشواهد على ذلك قول البارودي مادحا :

[1]- السابق 2 / 85.

[2]- علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ط4 ، 2002 ، ص 91 ، 92.

وما هو إلا عقد مدح نظمته لجيد علاه فى صدور المواسم[1]

ومن ذلك أيضا قوله:

فى شعار من الضنى نسجته بخيـوط الدموع أيـدى الغرام[2]

إنهما صورتان مثقلتان بالتشابيه التي أضعفت جانب الإيحاء فيهما وسلبت رونقهما .

ـ تكرار أبنية بعض التشابيه، وهذ يجعلها كالأبنية الجاهزة التي تصلح لكل حالة في نفس الغرض. فهي كالثوب الذي يلبس هنا وهناك.وهذا التكرار يعمل على تساوي الطاقة الإيحائية رغم اختلاف الأحوال. ومن خير الأمثلة على هذا الأمر ما جاء في رثاء البارودي لوالدته:

وأى حياة بعد أم فقدتها كما يفقد المرء الزلال على الظما[3]

وقوله راثيا بعض صحبه :

فقدناه فقدان الظماء شرابهم بديمومة و الورد ليس بدانى[4]

و قوله في رثاء الشدياق :

فقدناه فقدان الشراب على الظما ففى كل قلب غلة ليس تنقع[5]

فهذه ثلاث نماذج تشبيهية تقاربت تراكيبها وتشابهت بنياتها ،مما جعلها في حكم القالب الجاهز والنمط الحاضر الذي يتكرر. فينطبق على كل حالة رثاء ،وهذا يفقده طرافته وسحره. ولا يلفت انتباهنا إلا ماورد منه أولا، ثم تنخفض قيمته الفنية و ينزل مستوى الجمال والتأثير فيه بعد ذلك بالتكرار.

على أن تمثل البارودي لصور القدامى، وبخاصة في التشبيه واستمداده من مصادرهم ومن طبيعتهم الصحراوية على وجه الخصوص لم يمنعه من ابتكار تشابيه جديدة مستوحاة من عصره . ومن نماذج هذا الجديد قوله يصف عاطفة الحب :

---

[1]- االبارودي : الديوان 3 / 314.
[2]- نفسه 3 / 371.
[3]- نفسه 3 / 400.
[4]- نفسه 4 / 100.
[5]- نفسه 2 / 235.

الحب معنى لا يحيط بسرّه وصف ولا يجرى عليه مثال[1]

كالكهرباءة دركها متعـــذر ونسيمـها متـحـدر سـيّـال

أفاد البارودي من هذا الاكتشاف الجديد " الكهرباءة " فشبه الحب بها، وذلك في خفائه ولطفه. فهو لا يكاد يعرف إلا بآثاره ، كما تعرف الكهرباء بآثارها في الأجسام، ولم يعهد قبل البارودي مثل هذا التشبيه ،إذ الكهرباء اكتشاف جديد في عهده .

وقوله مهنئا الخديوي إسماعيل بولايته لمصر:

فاستجلها تلمح خلالك بينهـــا فـى وشـى بـــرد قـشيـــب[2]

كزجاجة التصوير شفّت فاجتلت من وصفه ما كان غير قريب

جعل البارودي قصيدته شفافة في معانيها تعكس كلماتها صورة الممدوح بخلاله الزكية وشمائله المحمودة. فهي في شفافيتها كآلة التصوير الشمسية التي تعكس مرآة التصوير فيها الأجسام ، فتبدو جلية للأبصار . و اتخاذ آلة التصوير وسيلة للتشبيه شيء جديد لم يعرف له توظيف قبل البارودي، لأنه من الوسائل الجديدة التي عرفها عصره .

ومن التشبيهات الجديدة تشبيه الثريا بالمصباح الكهربائي لقوة إضاءته ، والذي لم يعرف لها مثيل في ما يستضيء به الناس قبل زمان البارودي. يقول الشاعر في ذلك:

وترى الثريا فى السماء كأنها حلقات قرط بالجمـان مرصع[٣]

بيضاء ناصعة كبيض نعامـــة فى جوف أدحىّ بأرض بلقع

وكأنها أكـــر توقد نـــورها بالكهرباءة فى سماوة مصنع

ومع هذه الجدة التي فرضها عصر البارودي إلا أن مقدار هذا الجديد يبقى قليلا مقارنة بما استمده من تشبيهات القدامى التي بعضها صار أقرب إلى الرمز وما زال لم يتنفد طاقته الدلالية بعد في حين صار بعضها الآخر ممجوجا لتكراره ولعدم مناسبته للعصر الحديث .

---

[1]- السابق3 / 222 ، 223 .

[2]- نفسه 1 / 50.

[3]- نفسه 2 / 242.

ـ الصورة الاستعارية :

الاستعارة من المباحث البلاغية التي لقيت عناية شديدة من قبل بلاغيينا القدامى مفهوما وتطبيقا بما لم يحظ به قسيمها المجاز المرسل . وقد سار بحثهم في ذلك في اتجاهات ثلاث : اتجاه يبحث في طبيعتها، و آخر في أقسامها، وثالث في بيان وظيفتها . وتحتفظ مصنفات البلاغة بكل الجهود في هذه الاتجاهات[1] .

والاستعارة ضرب من التخييل يعتمد عليه الأديب ، لإبراز معانيه وتجسيد مشاعره وتصوير خلجات نفسه، وليست ترفا لفظيا وخيالا مصطنعا يوشي به كلامه . وقد أبرز عبد القاهر الجرجاني فضلها ومزيتها في الكلام، فذكر: " أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا، و إنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة مومقة "[2] .

إن هذه المزية تلغي رتابة المعنى المعجمي، فتجعل للألفاظ حياة أخرى تحياها في سياقات متعددة يضمنها المركب الاستعاري الناشئ عن خيال المبدع قبل قاموسه اللغوي. ومن مزايا الاستعارة إلى جانب ما ذكرنا مزية تكثير المعنى باللفظ القليل . وبيان هذا أن للألفاظ معانيها الحقيقية المحدودة، فتكتسب بالاستعارة معان أخر تزيد من اتساعها وثرائها. ويؤكد الجرجاني على هذا الفضل، فيقول : " ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر "[3].

وإذا كان القدامى قدموا جهدا بلاغيا لاينكر في درسهم للاستعارة، فحللوا كثيرا من نماذجها في القرآن الكريم وفي الشعر، إلا أن هذا الجهد في أحيان كثيرة لم يستطع التخلص

---

[1]- ينظر: حسن طبل : الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، مصر، ط1 ، 2005 ، ص123..

[2]- الجرجاني :أسرار البلاغة ، ص42 .

[3]- المصدر نفسه، ص 43 .

من النظرة الجزئية للوسائل البلاغية داخل النصوص والتي تفصلها عن السياق العام للنص بحيث تصبح أداة مفسرة لبنية أكبر، لا أن تصير غاية لا يتعدى تحليلها الإلمام بأطرافها . يقول أحد الدارسين في هذا الشأن " ومن ثم كان تصوير جماليات الإدراك الاستعاري في تراثنا النقدي لا يخلو من صعوبة . والنظرة الغالبة أن الناقد العربي يرد الاستعارات إلى مقابلاتها من الحقائق ويخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات، ويتخذ على الدوام موقف الإيضاح التعليمي الذي يبرر اتجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيرا، كيما يقتنع المتلقي بالمدلول "[1] .

والشاعر القديم ليس أحسن حالا من الناقد، فقد تعلق بالتشبيه أكثر من الاستعارة لسهولة إيجاد علاقة المحاكاة أو وجه الشبه بين الأشياء ، لتصوير معنى حسي وهو الغالب أو معنى آخر عقلي. أما الاستعارة فهي تفرض الادعاء بأن المشبه هو المشبه به لقصد المبالغة، وهذه درجة تالية أكثر عمقا . فالفرق بين التشبيه والاستعارة من حيث الإبداع الفني أن التشبيه يبدأ مع بداية الحس بالمشابهة بين شيئين مختلفين ، أما الاستعارة فمرحلة أكثر تطورا يصير فيها الشيئان شيئا واحدا، وذلك لحظة توهج الإحساس. [2]

وجاء النقد الأدبي الحديث فأعاد الحديث عن الاستعارة متأثرا في ذلك بالنتاج الغزير فيها، فرأى فيها ما رآه أرسطو من أنها علامة على العبقرية[3] . وتناول الاستعارة طوائف مختلفة من الدارسين، منهم اللسانيون وفلاسفة اللغة والمناطقة وعلماء النفس والأنثروبولوجيون وغيرهم ، فاختلفت بذلك النظريات حول الاستعارة وتعددت[4]. وليس يعنينا الآن أن نتتبع هذه الطوائف في دراساتها وما انتهت إليه من نتائج ، وإنما يهمنا منها التقاط بعض الخيوط الرفيعة التي أسهمت في تغيير النظرة القديمة للاستعارة .

---

[1]- تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 1983 ، ص 274.

[2]- ينظر: محمد محمد أبو موسى ، التصوير البياني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3 ، 1993 ، ص 176

[3]- إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب ، ترجمة عماد عبد اللطيف وخالد توفيق ، المركز القومي للترجمة القاهرة ، ط1 ، 2013 ص27.

[4]- ينظر في هذا الاختلاف : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء ، المغرب، ط4، 2005 ، ص81.

ولعل أول خطوة يمكن رصدها في هذا الجديد هي انتفاء النظرة التفتيتية لعناصر الاستعارة الظاهرة والخفية، والنظر بدل ذلك إلى هذه العناصر على أنها طرف ثالث جديد أي أن أ+ب لا يساوي المجموع (أ و ب) ، وإنما يعطينا تفاعل أمع ب العنصر ج. وهو ناتج قائم على" الإلتحام والتوحد بين طرفيها ، حتى تمحى الحدود وتتوحد الموجودات والماهيات "[1] . يقول نعيم اليافي: في هذا الضدد " هذه النظرة الثنائية الانفصالية التي تشطر الاستعارة إلى مركبيها نظرة ضيقة ومحطمة للشكل البلاغي ولوحدته ،لأن الذهن في حالتي إبداعه و إدراكه لا يرى المركبين وهما يعملان بمعزل بعظهما عن الآخر في حالة انفصال وتعارض، وإنما يراهما في حالة عضوية متصلة ، وفي وضع متوافق يعمل أحدهما في الآخر"[2] . وهذا شيء طبيعي طالما أن الشعور واحد والفكرة واحدة في المحصلة، لا فكرتين منفصلتين وأن الطرف الناتج أو المركب الثالث " ليس هو أحدهما ولا كليهما ولا حاصل مجموعهما"[3] .

والخطوة الثانية تتعلق بصدق الاستعارة ومدى تعبيرها عن الواقع وفي هذه النقطة تذكر بشرى موسى صالح أن النظرة النقدية القديمة " حاولت التقليل من شأنها لما تشي به من خروج على الواقع ومحاصرتها بالحدود المعروفة وأظهرها الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه "[4] . وبالمقابل فإن العصر الحديث قد فتح للشاعر آفاقا رحبة وانفتحت أمامه ثقافات جديدة وازداد وعيه بالأشياء ، فمن المنطقي بعد ذلك أن يتجه إلى أن " يوحد في صوره بين المعلوم والمجهول وبين الواقع والخيال ، مما منحه حرية تعبيرية تشكيلية أغنت استعاراته بمعان متجددة في وحدة تركيبية قوية " [5] .

وساند النقد الحديث هذا التوجه للمبدعين فأكد على أن القصيدة صورة كلية معبرة عن تجربة شعرية ذات وحدة شعورية تنمو داخل القصيدة يربطها خيط واحد . ولا ريب أن

[1]- بشرى موسى صالح : الصورة الفنية في النقد العربي الحديث ، ص 124
[2]- مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص 58 ، 59 .
[3]- المرجع نفسه . ص 59 .
[4]- الصورة الفنية في النقد العربي الحديث ، ص124.
[5]- المرجع نفسه ، ص 124 .

الصور الجزئية ومنها الاستعارة ينبغي لها أن تتلاءم مع هذه التجربة، فلا تنفر عنها ولا تكون كاللمحة السريعة في بعض جوانب القصيدة بحيث لا تعزز من ترابط النص البياني والدلالي . يقول عز الدين اسماعيل : " وقد نجد في القصيدة الواحدة كما هو الشأن في معلقة امرئ القيس صورة من هذا النوع هنا وصورة هناك ، لكننا نضني أنفسنا كثيرا إذا نحن التمسنا خيطا نفسيا واحدا ينتظم القصيدة كلها بكل ما فيها من صور أو مشاهد "[1] .

ولعل مما يتفق فيه النقد الحديث مع النقد القديم أن الاستعارة الجيدة قد تكون عنوان التفرد والتميز، كما أنها قد تصير إلى شيء من الابتذال و الرتابة يفقدها كثيرا من طاقتها الإيحائية . يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الخصوص:"أفلا ترى في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا : رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا.والخاصيّ النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول،ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله:وسالت بأعناق المطي الأباطح "[2].

وهكذا قد تضعف الطاقة التخييلية في بعض صور الاستعارة حتى تموت، وقد تولد أخرى بسبب" قوة التأثير النفسي والعاطفي للمجال الفكري الذي تنتمي إليه هذه الكلمات "[3]. فإننا قد نستعير من مجال فرض نفسه على واقع الناس ، وخاصة إذا دعم إعلاميا .

وإذا كان الإيحاء في الشعر عنصرا لا غنى عنه، فإنه في الاستعارة ضرورة لا بد منها فبه تلمح ولا تصرح، وبه تتسع الدلالة وينفتح التأويل انطلاقا من المحدود . يقول يوسف أبو العدوس في هذا الشأن : "وتنطوي الصورة الاستعارية الجيدة على إشارات تخلق عالما مجازيا خياليا إيحائيا . ومن هنا تنبع قيمة كل قصيدة من طاقتها على الإيحاء، فالصورة الشعرية تخدم مسافة بين الكلمة ومدلولها، تاركة إيحاءات ولحظات مضيئة عديدة، لأن خيطا من هذه اللحظات كفيل بأن يخلق المشاركة ويثير لدى القارئ استعدادا لتبني رؤية الشاعر وموقفه "[4] .

---

[1]- التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط4 ، دت ، ص82.

[2]- دلائل الإعجاز، ص 58، 59.

[3]- يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد العربي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1 ، 1997 ، ص 232.

[4]- المرجع نفسه ، ص 225 ، 226 .

لقد غدت الاستعارة وسيلة تعبيرية فنية من صميم الشعر الحديث، فبها أفصح الشاعر الحديث عن كينونته، وبها حدد علاقته مع الأشياء في هذا العالم، فانزاح عن المألوف وخرق بها الحدود، ليعلن عن غرابته وطرافته وإبداعه .

وتشكل الاستعارة أحد المداخل المهمة في شعر البارودي ، فهي معه في كل غرض وبها صور عالميه الداخلي والخارجي . وقد ساعده في صياغتها ثقافته الشعرية المتكئة على القديم بشكل رئيس، ويبدو ذلك واضحا في الاستعارة التصريحية بشكل خاص. ففي غرض الغزل على سبيل المثال يستعير البارودي لمحبوبته أسماء الظبي والغزال والشادن والبدر والقمر، وغير ذلك من المسميات التي ألفناها في الشعر القديم . وهذا تقليد وإن أخلص فيه صاحبه للتراث إلا أنه لا يمثل روح العصر الحديث . ومن هنا ، فإننا نعتقد أن مثل هذه الاستعارات فقدت بعض ألقها الذي كانت عليه في عهدها الأول . ومن الشواهد على هذه الاتباعية قول البارودي :

واسأل عن البدر الذى كسميّه فى نور غرته وبعد مرامه[1]

وقوله :

ياراحلين وفى أحداجهم قمر يكاد يعبده من حسنه الوثن[2]

أهـــــلال بيـــــن هالـــه ؟ أم غـــزال فى غـــلالـه ؟[3]

وقد يستعير مثل هذه الأسماء في أجزاء المحبوبة وذلك إظهارا لحسنها، إذ إن مثل هذه الأسماء قد صارت في عرف الشعراء رمزا للجمال الجسدي الخالص. ومن الأمثلة على هذا المسلك التصويري قول الشاعر:

تخشى الضياء وفى أزرارها قمر يستوقف العين حيرى فى مجاريها [4]

ومن ذات الوصف قوله:

[1]- الديوان 3 / 572.
[2]- نفسه 4 / 31.
[3]- نفسه 3 / 193.
[4]- نفسه 4 / 168.

فتاة تريک الشمس تحت خمارها إذا سفرت والغصن فى معقد البند[1]

ويستعير في غرض الغزل كثيرا من أسماء الحيوان التي تردد ذكرها في الشعر القديم كالمهاة والغزال والظبي ونحو ذلك ، مما شبه به فتياته اللاتي شبّب بهن . ومن ذلك قوله :

أقلا ملامى فى هوى الشادن الأحوى فقلبى على حمل الملامة لا يقوى[2]

ويستعير الأسد الذي صار رمزا على القوة في سياق الفخر، فيقول::

جنان تحـيد الأسد عنه وعزمـة هى الموت بين المأزق المتلاحم[3]

فوصف الرجال الشجعان بالأسود عرفه الشعر القديم ، بل صار الأسد لتكرار هذا الوصف رمزا دالا على الشجاعة والقوة ، فكلما ذكر إلا وتسرب معناها إلى النفس .

وقد يستعير الشاعر مما حوله من الأشياء ، ومن ذلك قوله معاتبا حبيبه :

يا غافلا عنى ! وبين جوانحى لهب يكاد له الحشا يتفطر[4]

وتشبيه الهوى بالنار أو اللهب ، وإن كان قديما في الشعر إلا أننا نعتقد أن مثل هذه الصور لم تفقد طاقتها الإيحائية بعد بسبب قيمة الدال وأثره وقيمته المعنوية في كل عصر.

وقوله يصف بعض الغواني :

تكنفن تمثالا من الحسن رائعا يجن جنونا عند رؤيته العقـــل[5]

صنم، حامت القـــلوب عـليه فانظروا : كيف تعبد الأصنام ؟[6]

فالأصنام والتماثيل ، و إن كانت قديمة عرفها العصر الجاهلي إلا أن التشبيه بها مذهب جديد استغل فيه البارودي إيحاءات التشكيل الجمالي وإيحاءات الخضوع ليحيط بهما غانيته التي هام في حسنها وأبدع في وصفها .

---

[1]- السابق 1 / 158.
[2]- نفسه 4 / 189.
[3]- نفسه 3 / 423.
[4]- نفسه 2 / 66.
[5]- نفسه 3 / 47.
[6]- نفسه 3 / 590.

إن مثل هذه الاستعارات التي سبقت صارت في عمومها إلى الابتذال لشيوعها وضعف عنصر الغرابة فيها ، و طاقتها الإيحائية لم تعد بذلك التوهج الذي كانت عليه بسبب تكرارها المفرط ، ومن ثم غدت قريبة إلى اللغة المعجمية، فيعرف مدلولها الثاني غير المباشر لأول وهلة . فإن الوصف بالأسد يرادف الشجاعة والوصف بالبدر يعني الإشراق والبهاء، وقس على ذلك . وقد ألمح الجرجاني إلى بعض هذا حينما قال مقررا : " أفلا ترى في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا رأيت أسدا ووردت بحرا ولقيت بدرا، والخاصيّ النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول ولا يقدر عليه إلا أفراد الرجال ... "[1] .وكان هذا الكلام في سياق التفريق الجمالي بين الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية ، كما يبدو من الأمثلة التي عرضها.

إن ارتداد البارودي إلى الشعر القديم ، وهو المثال النموذج في الذاكرة الجمعية أتاح له مثل هذه الاستعارات التي ما زال وهجها قائما إلى عصره . وإن أي عزوف عنها إلى استعارات جديدة لم تتحدد معالمها في عصره بعد لمخاطرة لا يحسن السير خلفها.

ويستعير البارودي من صفات المشبه به من دون أن يذكره ، بل يصرح ببعض لوازمه فحسب ، وذلك فيما يعرف بالاستعارة المكنية[2]، وهي أرفع مقاما وأعلى شأنا من التصريحية. فهي من الخاصيّ النادر بتعبير الجرجاني[3] . وهي لا تسلم قيادها إلا لمن دق طبعه وراض فن القول. وليست المكنية من مجموع الصورتين، المشبه والمشبه به، وإنما هي صورة ثالثة لها كيانها الخاص ودلالتها المتفردة التي اكتسبتها من اتحاد المشبه مع المشبه به .

ويحفل شعر البارودي بكثير من الاستعارات المكنية مجردة ومرشحة مما يتصل بأغراضه الشعرية التي طرقها ، وفيها من الإيحاء ما يغني الدلالة ويبعث على تأثير الأشعار في نفوس متلقيها في تركيب متين ولفظ أنيق . ومن ذلك قوله مادحا :

فل النوائب فانصاحت دياجرها بمرهف من سيوف الرأى مأثور[4]

[1]- دلائل الإعجاز، ص 58 .
[2]- ينظر: القزويني ، الإيضاح ص 234.
[3]- ينظر: المصدر نفسه . ص 234.
[4]- البارودي : الديوان 2 / 36 .

فقد جعل النوائب كالرؤوس التي تقطعها السيوف ، إلا أن قطعها بالرأي السديد المحكم فهي استعارة مكنية مجردة لتعلق المشبه بما بعده . وفي هذه الاستعارة ما يوحي برجاحة عقل الممدوح وحكمته في تخطي الصعاب وتجاوز المحن . ومن هذا القبيل أيضا :

فيا ملكا عمت أيـاديه والتقـــت به فرق الآمال وهـى جوافـــل[1]

بک اخضرت الآمال بعد ذبولهـا وحقت وعود الظن وهى مخـايل

شبهت الآمال بأوراق الشجر بجامع الإخضرار الذي يوحي بالقوة والنشاط ، وكذلك الحال مع آمال الشعب المصري مع من تولى زمام أمره ، فقد انتعشت وعادت لها الحياة مرة أخرى بعد ذبولها في عهد من سلف. وهذه الاستعارة مكنية مرشحة للقيد المتعلق بالمشبه به.

هذا، ويعتمد محمود سامي البارودي في تشكيل استعاراته وصياغتها، لإيصال معانيه الشعرية على وسيلتين فنيتين فعالتين هما :

أولا : التشخيص :

وهو آلية تقرب المعنى وتجعله حياّ فاعلا بما تخلع عليه من أفعال وصفات الآدمي . ويعرفه علي عشري زايد بأنه " وسيلة فنية قديمة عرفه شعرنا العربي، والشعر العالمي، منذ أقدم عصوره . وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة "[2].

ويوضح العقاد سر تأثير ملكة التشخيص في العمل الأدبي، فيذكر أنها " تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر. فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير، وتوقظه تلك اليقظة وهي

[1]- السابق 3 / 128.

[2]- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 76.

جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة "[1].

إن من شأن التشخيص أن يرتفع بالمعاني ويرقى بها، فيقرب بعيدها ويوضح غامضها وبها " يصير الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبيّن المميّز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد" [2] .

وإن أبرز مظاهر التشخيص في شعر البارودي ما تعلق بمظاهر الطبيعة والحيوان ، فقد أشرك عناصر الطبيعة معه في فرحه وترحه وفي ألمه وأمله، كما جعل الحيوان وخاصة الطير يتفاعل ويتماهى معه ،وهو الأمر الذي عكس لنا دواخل الشاعر و نوازعه النفسية .

ومما شخصه البارودي من عناصر الطبيعة ريح الصبا التي ناداها قائلا :

فيا بريد الصبا بلغ ذوى رحمـــى أنى مقيم على عهدى وميثاقى[3]

وإن مررت على المقياس فاهد له منى تحية نفس ذات أعـــلاق

كما جعل البرق شاخصا يتفاعل مع الشاعر في حرقته على أهل وده :

فيا برق حدثنى وأنت مصدق عن الآل والأصحاب ما فعلوا بعدى[4]

والى البارودي في هذه الصور الاستعارية بين أفعال البلاغ والإهداء والسؤال، وهي مما يتعلق بالآدميين، مما خلع على هذه الصور حركة وحيوية بلغت غايتها التأثيرية القصوى ،كماعملت على تفريغ النفس المشحونة بنوازع الشوق والحنين والمعاناة .

وقد يجمع بين عناصر الطبيعة الحية والجامدة ، فيخلع عليها من الصفات البشرية ما يؤهلها للإفصاح عن حاله، كما في قوله :

رق طبع النسيم رفقا بحالى وبكى ـــ رحمة ـــ علىّ الحمام[5]

---

[1]- ابن الرومي حياته من شعره ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، دط ، دت ، ص 234، 235.

[2]- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص343.

[3]- البارودي : الديوان 2 / 325.

[4]- نفسه 1 / 157.

[5]- نفسه 3 / 589.

يتخذ الشعراء النسيم رمزا للرقة ، ولكن البارودي أسند إليه فعل الرقة البشرية إمعانا في تصوير حالته التي آل إليها. وهي الرقة التي تستحيل إلى بكاء الحمام في استعارة أخرى مقابلة رفدت بها الدلالة، وأوحت بمقدار الأسى الذي سرى في نفسه .

وبفضل التشخيص صيّر البارودي معاركه حية تنطق أسلحتها بجوها المتلاطم :

تصيح القنا مـــما يدق صدورها طعانا ويشكو فعل ساعده النصل[1]

إذا صال روى السيف حر غليله وإن قال أورى زنده المنطق الفصل

يصور الشاعر في بديع من القول شجاعة الفارس القوي في قومه، فالقنا تصيح مما يلاقي صدورها قتلا لأعدائه وفتكا بهم ، والنصل يشكو قوة الساعد التي تحركه طعنا فيهم وإهلاكا لهم ، وقد أوحى مثل هذا التشخيص ببأس المقاتل وقوته وشراسة القتال وشدته.

التجسيم :

وهو آلية من آليات نقل المعنى و " يقصد به التعبير عن المجرد بالمحسوس، وعن الأفكار والمدركات العقلية بالصور المحسوسة "[2]. وتحويل المجرد إلى المحسوس يساعد على الإدراك، وعلى تلقي المعاني في يسر ، وذلك يؤدي إلى تشربها وتفاعل النفس معها .

والبارودي في شعره استفاد من هذه الآلية البيانية، فقرب بها معانيه بما كساها به من لباس الحس ، وذلك في كثير من صوره الشعرية. ومن نماذج هذا المنحى البياني تصويره لسر الصديق كائنا حيا يموت بموت صاحبه :

يموت معى سر الصديق ولحده ضمير له الجنبان مكتنفان[3]

ومن شواهد التجسيم في ديوان البارودي أيضا قوله :

اسمع فى قلبى دبيب المنى وألمح الشبهة فى خاطرى[4]

---

[1]- السابق 3 / 57.

[2]- مراد وهبة ، المعجم الفلسفي ، دار قباء الحديثة ، القاهرة ، 2007 ، ص 168 وينظر شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي،دار المعارف، القاهرة ، ط11 ، دت ، ص234.

[3]- البارودي : الديوان 4 / 134.

[4]- نفسه 2 / 106.

فتـارة أهـدأ من روعـــتى وتـــــارة أفـــزع كالطائر

بدت المنى في مخيال البارودي حية تتحرك لكن صوتها خفي كصوت النملة لا يسمعه إلا هو، وبرزت الشبهة في خاطره جسما يلمحه بثاقب نظره . وقد صور هذا التجسيم حالة الشاعر المتأرجحة بين الأمل في تحقق ما يهفو إليه قلبه و الشك في ذلك .

وقد يصور البارودي بعض القيم تصويرا حسيا يكشف عن فضلها وفضل أصحابها :

فزرهم تجد معروفهم دانى الجنى عليک وباب الخير ليس له قفل[1]

شبه الشاعر المعروف بالشجر المثمر بجامع العطاء والبذل . وخير القوم قريب إلى كل فرد. فليس بينهم وبين الناس حجاب، فبابهم مفتوح للجميع، وعطاؤهم يناله كل من طلبه.

ومن التجسيم الملاحظ في شعر البارودي تجسيم ما يتعلق بالحياة، كتجسيم الشباب واليالي والدهر ونحو ذلك . فمما جاء في تجسيم الشباب قول البارودي:

إن عصر الشباب فينا معار والليالى ترد كل معار[2]

ويأتي الدهر ـ وإن وظّفه بطريقة القدماء* ـ في مقدمة المجسّمات التي نالت الحظوة في مدونة البارودي ، فتلونت صوره بين إنسان يعاتب، وحيوان يحذر منه ، ونحو ذلك من الصور الموحية بتقلباته وأحواله وشدته . فمن هذه الصور قوله :

وما الدهـر إلا مستعـد لـوثبة فحذرک منه فهو غضبان مطرق[3]

وعلى نفس الشاكلة قوله :

بلوت دهرى فما أحمدت سيرته فى سابـق من لياليه ولا تالـــى[4]

حلبت شطريه من يسر ومعســرة وذقت طعميه من خصب وإمحال

---

[1]- السابق 3 / 56.

[2]- نفسه 2 / 142.

* والقصد من الدهر هنا هم شرار الناس من الظامين والمسيئين والجبارين الذين أضروا بالشاعر والذين حذّر من أمثالهم ، أو الدنيا بما فيها من خير وشر. ينظر في الهامش إلى شارحي الديوان: 4 / 26 .

[3]- نفسه 2 / 353.

[4]- نفسه 3 / 100.

تمثل البارودي الدهر ناقة تحلب ، فإذا كانت الناقة تدر لبنا سائغا للشاربين ،فإن دهر الشاعر وهو أيامه وليليه قد ألبن خيرا وشرا. والشاعر ذاق منهما جميعا.

ومن تجسيم القيم تجسيم قيمة العدل، كما في قول الشاعر مادحا :

مليک أقر الأمن والخوف شامل وأحيا رميم العدل والجور قاتل[1]

بدا العدل في هذا البيت عظاما نخرة ـ وهو من التجسيم لقيمة العدل ـ . وإحياء رميم العدل في الأمة مجاز يوحي بحلول العدل بين الرعية بعد أن طمست معالمه ، وهذا يسلم إلى اطمئنان الناس وسعادتهم بصنيع من ولي عليهم .

ومن تجسيم الموت قول البارودي:

واحذر الضيم أن يمسک فالضيـ م حمام يفر منه الحمام[2]

لقد شخص الشاعر الموت كائنا حيا يفر من كائن آخر يخيفه . وفرار الموت من الضيم صورة شديدة الإيحاء ببشاعة الظلم وشناعته لدرجة أن الموت الذي يرهب النس وتهابه الأنفس يفر من هذا الظلم ولا يقربه.وفي هذا التشخيص دعوة إلى نبذ الظلم لعاقبته الوخيمة.

[1]- السابق 3 / 131.
[2]- نفسه 3 / 594.

ـ الصورة الكنائية :

وهي أحد أقسام البيان الثلاثة الكبرى " التشبيه، الاستعارة ، الكناية " وأقلها اهتماما[1] . ويعرّفها الجرجاني بقوله : " والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه " [2] .

وهذا يعني أن هناك وسائط بين المعنى الظاهر والمعنى المراد، وهي وسائط قد تقل وقد تكثر تتراوح بين السهولة والصعوبة ، وبحسب ذلك تقسم إلى إيماء وتلويح وإشارة ورمز[3].

وقد تسلك الكناية مسلك الحقيقة إذا لم يمنع من ذلك مانع ، ،ولكن السياق عادة ما يقطع هذه الحقيقة، فتتحول الدلالة اللفظية إلى دلالة مجازية يكشف مساق القول عن فحواها، بل إن الاعتداد بالمعنى الأول حينئذ يعد نوعا من اللغو الذي لا طائل من ورائه[4] .

وتتبني الكناية على علاقات التداعي بين المدلولات والذي تثيره الدوال ، وهو ما تتولد عنه الأدبية جرّاء " عملية التحول الدلالي الذي يعد بحق إحدى الطاقات المحركة للأدبية .

ومن الدليل على ارتباط هذه الطاقة بالنص رأسا أنها لا تكون فاعلة إلا داخل كلام مؤلف تام البناء، فهي لا تكتسب قيمتها من اللفظ العريان ،وإنما من السياق أساسا "[5]. وعلاقات التداعي هي علاقات عقلية بالأساس ينتج عن تتبعها متعة الوصول إلى الدلالة النهائية ، أو المعنى المراد ، وهو ما يسميه الجرجاني بـ " معنى المعنى " .

---

[1]- ينظر: محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري، ص 163.

[2]- دلائل الإعجاز، ص52.

[3]- قال السكاكي في بيان هذه الأنواع " متى كانت الكناية عرضية ، على ما عرفت ،كان إطلاق اسم التعريض عليها مناسبا ، وإذا لم تكن كذلك نظر فإن كانت ذات مسافة بينها وبين المكني عنه متباعدة، لتوسط لوازم، كما في كثير الرماد ،وأشباهه ، كان إطلاق اسم التلويح عليها مناسبا .. وإن كانت ذات مسافة قريبة ،مع نوع من الخفاء، كنحو عريض القفا وعريض الوسادة ،كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسبا .. وإن كانت لا مع نوع الخفاء ، كقول أبي تمام :

أبين فما يزرن سوى كريم وحسبك أن يزرن أبا سعيد

فإنه في إفادة : أن أبا سعيد كريم ،غير خاف ، كان اطلاق اسم الإيماء والإشارة عليها مناسبا " المفتاح، ص 521، 522.

[4]- ينظر الجرجاني : دلائل الإعجاز،ص 330،331.

[5]- توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 117 نقلا عن محمد السيد أحمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، كفر الشيخ ، مصر ط1، 2007 ، ص 102.

والتعبير بها ليس سهلا كما يعتقد بعض الناس ، بل إنها " غاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته "[1] . أما سر بلاغتها فيرجع إلى " أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها والقضية وفي طيّها برهانها "[2] .

ومن أسباب بلاغة الكناية أنها تجسد لنا المعانى في صور المحسات[3]. وتجسيم المعنى يجعله أكثر نفاذا إلى النفس وأقرب مأخذا . كما أنها تعمل على إشراك المتلقي في فك شفرتها للوقوف على مغزاها . يقول أحد الدرسين في هذا الصدد: " يفرغ الباث إلى تحليل الصورة إلى عنصرين بغية الإخفاء، فيستفزّ هذا الإخفاء الباث، فيؤلف بين العنصرين ليصل إلى المعنى الأصلي المقصود "[4].

كما أن بلاغة الكناية آتية من حيث كونها تركت التصريح وعدلت عنه إلى الإخفاء ولكنه إخفاء رقيق الثوب ينكشف المعنى من خلاله .ويقول الجرجاني موضحا بلاغة الكناية : " تفسير هذا أن ليس المعنى إذا قلنا " إن الكناية أبلغ من التصريح " أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد. فليست المزية في قولهم: جم الرماد. أنه دل على قرى أكثر ، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ وأوجبته إيجابا هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق " [5].

وبالرغم من هذه الأهمية التي اكتسبتها الكناية في الدرس البلاغي القديم إلا أنها لم تسلم من بعض النقد الذي وجهه بعض الدارسين لها من كونها رهينة للعرف والبيئة التي تنتجها . يقول رجاء عيد بنوع من السخرية:" ومهما تكن وضعية الكناية، فإنها تظل خاضعة للأداء جميعه ، بل و تكاد تشحب قيمتها أمام التركيب اللغوي بوجه عام. ثم إنها ـ كما عرفنا من نماذجها المتكررة لدى البلاغيين ـ خاضعة لعرف لغوي في بيئة محددة ، ثم تتغير

[1]- مصطفى أمين وعلي الجارم ،البلاغة الواضحة ص110.
[2]- المرجع نفسه ، ص 110 .
[3]- نفسه ص 111.
[4]- توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 123 نقلا عن محمد السيد أحمد الدسوقي: شعرية الفن الكنائي بين البعد المعجمي، والفضاء الدلالي المنفتح ،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،كفر الشيخ ،مصر ،ط1، 2007، ص103.
[5]- دلائل الإعجاز ص 56 ، 57 .

الأنماط الاجتماعية والأداء اللغوي وتتحول جميع نماذجها إلى تعبيرات محنطة نضطر لكي ندرك دلالتها أن نحيي الموتى أو أن نغيب عن وعينا بنبض عصرنا ولغته ، ونتمثل بيئة بها " طويل النجاد " و" جبان الكلب" و"مهزول الفصيل ". وفي جميع الأحوال تظل تلك الدلالات اللغوية محدودة القيمة الفنية "[1].

إن هذا النقد على قيمته لا يؤخذ على إطلاقه ، بل فيه قدر غير قليل من المبالغة التي تجافي الموضوعية . وإنه ليمكن القول في هذا الصدد بأن انبناء الكناية على علاقات التجاور،لا التباعد لا يقلل من قيمتها ، بل يظل عنصر الإيحاء والتخييل بتصور مدلولها الأول، للانتقال به إلى مدلوله النهائي عاملا حاسما وعنصرا مهما في تحريك المتلقي وإثارته . وقد يزداد هذا التخيل إذا غمضت الوسائط في الكناية، فيتطلب ذلك جهدا إضافيا يجلب معه متعة فك لعبة الدلالة، وصولا بها إلى المعنى المراد .

وأما القول بمحدودية الكناية في جانبها الإبلاغي والتأثيري بسبب من محدودية البيئة والعصر اللذين أنتجاها، فهذا لا يعد برأينا عيبا، وإنما هي ميزة أثرت النصوص لنقلها الروح التعبيرية للأمة العربية في كل فترة من فتراتها. وهو ما من شأنه أن يعمق معرفتنا بالطوابع الفكرية التي ميزتها في بيئاتها وعصورها المختلفة .

وتقتضي الموضوعية منا القول إن ثلة من الكنايات التي قيلت في أزمنة سلفت قد تجاوزت عصرها، فأخذت طابعا عاما جعلها أقرب إلى التعبير الرمزي، وهذا منحها صفة الاستمرار والخلود إلى ماشاء لها الله من دون أن يؤثر ذلك في تماسك الخطابات الجديدة، لأن الروح روح واحدة واللباس لباس واحد، وإن تغير لونه ومادته[2] .

وتشكل الكناية في شعر البارودي ملمحا بيانيا بارزا ، فقد اتخذ منها دليلا يستدل به على فكرة ، أو تأكيدا على حالة نفسية ألمت به، أو غير ذلك من الغايات. ومن الأغراض التي آثرت الكناية السير في رحابها غرض الغزل. فالبارودي اتبع سبيل من سبقوه في تكنية

[1]- رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير ، ص 422،423 ، وينظر محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص 131.

[2]- ينظر: محمود شاكر القطان ، الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية ، مطابع الأهرام للتجارة ، القاهرة، ص 218، 219.

غوانيه وفتياته اللواتي تغزل بهن بما عرف بالكناية عن الموصوف، فهن ذوات الخدور، و الخلخال، وربّات البيوت المنيعة، وغير ذلك مما وصفت به المرأة العربية من أوصاف تقليدية عرفها شعرنا القديم . ومن الشواهد على هذه الكنى قوله :

فيا ربــة الخلخال رفقا بمهـجـــتى فبالغادة الحسناء لا يحسن الغدر[1]

يا ربة القرطـــق هـــل نظـــرة أحـــيا بهـــا يا ربـــة القرطـق[2]

ولم تدر ذات الخال والحب فاضح بأن الذى أخفيه غير الذى أبدى[3]

وقد يتوسل البارودي بالكناية في التعبير عن الجانب المادي المتعلق بالمرأة . وشواهده في ذلك كثيرة منها قوله متغزلا :

فتاة يحار الطرف فى قسماتها لها منظر من رائد العين لا يخلـو[4]

لطيفة مجرى الروح لو أنها مشت على ساريات الذر ما آده الحمـل

كنى عن جسد محبوبته بـ " مجرى الروح " لما فيها من إيحاء بالجانب المعنوي . وكأن خفة جسد هذه الأنثى متأت من خفة روحها .

وقوله في السياق ذاته مكنيا عن وجهها :

حلفت بما استولى عليه نقابها ويالک حلفا ! ما أرق وما أندى[5]

حلف بالوجه دون أن يصرح بذلك في إشارة إلى مكمن الجمال وعنوان الحياء . ولو أفصح عن هذا المسمى لذهب وجه الحسن من هذه الصورة البديعة .

وتشيع الكناية في حديث الشاعر عن الخمر، و يؤثر البارودي في ذلك أن يكني عنها بذكر صفاتها أو مصدرها. فمما كنى به عن مصدرها قوله :

---

[1]- البارودي :الديوان 2 / 61.
[2]- نفسه 2 / 314.
[3]- نفسه 1 212.
[4]- نفسه 3 / 49.
[5]- نفسه 1 / 224.

سليلة كرم شاب فى المهد رأسها ودب لها نسل وما مسها بعـــل[1]

إذا ولجت بيت الضمير رأيتهـــا وراء بنات الصدر تسفل أو تعلو

ومما كنى به عن بعض صفاتها :

دع الدنيا وســـــل الهم عنها إذا اعتكرت بصـــــافية الدنان[2]

على أن بعض الدارسين لا يرون في هذا اللون من الكناية تلك الظلال التي تشعها دلالة المنطوق ، بل قصارى الأمر عندهم كما قال أحدهم أن صاحب النص " لم يفعل أكثر من استبدال لفظ بلفظ آخر للمعنى نفسه ، إذ بدلا من استعمال القلب مكمن الأسرار، استعمل مواطن الكتمان الذي هو عبارة عن معنى القلب نفسه. وإذا جاز لنا استخدام الصيغ المنطقية لقلنا إن الأمر هنا يكمن في استخدام التعريف بدل التسمية ، فالقلب هو التسمية ومواطن الكتمان هو التعريف"[3] .

ومهما كان الشأن في الكناية عن موصوف في من نعتها بأنها تعريف للفظ ، فإن هذا لا يلغي حقيقة أن هذا اللفظ البديل، إن صح التعبير يكتنز بالدلالة، وقد يكون أكثر إيحاء من اللفظ في أصل وضعه . وهذه وظيفة الكناية، فإنها لا تقف عند حدود التعريف ،بل تتخطاه إلى وصف شعورنا اتجاه الأشياء. وهو الوصف الذي قد ينشأ فرديا، ثم لا يلبث أن يكتسب مشروعيته في المجتمع والعصر الذي تصك فيه الكناية، فتنتقل بذلك من حيز الخاص إلى المشترك العام . وذلك كأن يكني أحدنا عن الزوجة بأنها شريكة الحياة أو رفيقة الدرب، فإن لمثل هذه الكنايات من لطيف المعنى ما لا يبوح به اللفظ المباشر الصريح .

ومن ألوان الكناية التي زان بها البارودي قوله الشعري ما يعرف بالكناية عن الصفة، وهذا كثير في شعره ،فقد وظفها توظيفا جماليا بما يخدم أغراضه الشعرية ويتفق معها من فخر وغزل ومدح وهجاء ، ونحو ذلك من الأغراض. وفي كل ذلك تظهر الكناية شخصية

[1]- السابق 3 / 39.

[2]- نفسه 4 / 63 .

[3]- محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص 231.

البارودي من ضعف، أو قوة ،أو فخر بالذات ، وقد تكوم مجرد مظهر للتقليد لا أكثر . فمن صور الكناية التي جسدت معاني الفخر قول البارودي متمثلا شجاعته وشاعريته :

إذا صلت صال الموت من وكراته وإن قلت أرخى من أعنته الشعر[1]

أوحى هذا التصوير الكنائي بصلابته وشدة بأسه، ولو كان وحيدا لا نصير له . وهو إلى ذلك الشاعر المفلق الذي انقاد له الشعر . وهي صورة من صور الشعر القديم التي يجمع فيها صاحبها بين السيف والقلم، والتي تذكرنا بالشعراء الفرسان كعنترة وأبي فراس الحمداني . ومن الكناية الدالة على القوة والشدة قول الشاعر :

إن فى بردتىّ هاتين ليثا يقص القرن ،أو يفل السلاحا[2]

فصورة الليث في بردتي الشاعر كناية عن القوة والبأس. وهذا اللون من الكناية عرف في بلاغتنا العربية بـ " الكناية عن نسبة " .

ومن مجيئ الكناية كاشفة عن جوانب من شخصية البارودي قوله :

وما أنا ممن تأسر الخمر لبه ويملک سمعيه اليراع المثقب[3]

ولكن أخو هم إذا ما ترجحت به سورة نحو العلا راح يدأب

وجمال الكناية في البيت تأتى من هذا التقابل الدلالي بين الشطرين ، وهو يعكس جانب القوة والهمة في شخصية البارودي التي لا تلفت إلى الأدنى ، بل بصرها شاخص دوما إلى العلى لا يصرفها عن ذلك صارف . ومثل هذه الصورة معهودة في شعره .

والكناية هي إحدى الأدوات الدالة عن المعاناة و شدائد الدهر. والبارودي له في هذا الصدد صور لا تكاد تمحى عن هذه المقاساة . ومنها لياليه الشديدة الطويلة :

[1]- البارودي : الديوان 2 / 135 .
[2]- نفسه 1 / 129.
[3]- نفسه 1 / 38.

كم ليلة فيک لا صباح لها سهرتها باكيا بلا مدد[1]

كنى عن طول لياليه بقوله " لا صباح لها "، حتى لكأن هذه الليالي لا فجر لها لطولها وامتداد زمنها . وإذا كانت كذلك فإنها بلا شك ليالي تلبسها السهد والأرق وأطالها الحزن والأسى . ومما زاد من محنتها وقسوتها اقترانها بغربة الشاعر التي امتدت سنين عديدة .

وقد تبرز الكناية وفاء الشاعر لمن حوله وخاصة أقرباءه و أصحابه. ومن ذلك ما جاء في تأكيده على حق الوفاء العظيم لوالدته :

فو الله لا أنساک ما ذر شارق وما حن طير بالأراک مهينما[2]

ففي قوله "لا أنساک ما ذر شارق"تأكيد من البارودي على وفاء لا ينقطع إلا بانقطاع الأجل.

ومنها أيضا ما رثى به زوجته :

فعليک من قلبى التحية كلما ناحت مطوقة على الأعواد[3]

يظهر قول البارودي " كلما ناحت مطوقة على الأعواد " صورة من صور الوفاء لشريكة العمر. فذكراها حية في قلبه ما دام فيه عرق ينبض ونفس يخرج .

لقد وفق البارودي في توظيف كثير من كناياته ، فجاءت متسقة مع النظم غير قلقة في مواضعها وافية الدلالة توحي بمقاصدها، ولكن هذا لم يمنع من بعض الملاحظات حولها تتعلق أساسا بالتقليد والمبالغة والتكرار لكنايات السابقين اللذين وقع فيهم البارودي، مما أضعف بريقها وأنقص من طاقتها الإيحائية التي صيغت لأجلها. والنماذج التي سأسوقها تدلل على هذا الإنعطاف الذي سلكته بعض الكنايات في شعره .

فمن الصور الكنائية التقليدية التي صاغها البارودي التكنية عن الوفاء بالحبل :

ردى التحية يا مهاة الأجرع وصلى بحبلک حبل من لم يقطع[4]

[1]- السابق 1 / 202.
[2]- نفسه 3 / 413.
[3]- نفسه 1 / 202.
[4]- نفسه 2 / 239.

ومن الصور التقليدية أيضا التي بدت في شعره " رعاية النجوم " وكنى بها عن السهر وما يلازمه من هم وغم . وذلك نحو قوله :

أبيت أرعى نجوم الليل فى ظلم يخشى الضلالة فيها كل مدلج[1]

لقد تكررت مثل هذه الكناية في شعره مرات عدة اتباعا منه لنهج القدامى إذ " ليست رعاية النجوم بأمر جديد على الشعر العربي فقد أبدع في الحديث عنها شعراء كثيرون يتقدمهم النابغة الذبياني "[2] .

وثمة صور يبدو فيها الشاعر متكلفا ومبالغا في إيراد الكناية ، وذلك ما تظهره الكناية عن تأثير الحب الواقعة في البيت الأخير من قوله :

ومن ذا الذى يقوى على دفع ما أتى به الحب من جور؟ وسلطانه أقوى[3]

سبوق إذا جارى لحوق إذا هـــوى غلوب إذا بادى قتول إذا أهـــوى

له سورة لو صادمت ركن يذبـــل ورضوى لهدت يذبلا ومحت رضوى

وقوله في الغرض ذاته :

وبى بل بقومى الأكرمين خريدة إذا سفرت كادت لها الشمس أن تضوى[4]

من الغيد كحلاء المحاجر لو رنت إلى النفس فى ناموسه أخطأ النجـــوى

ومن الملامح الأسلوبية في الكناية البارودية تكرار الشاعر لكثير من أبنيتها في أغراض مختلفة وبخاصة ما كنى به عن العنان، والزمام، والعذار[5]، والرسن[6]، وغير ذلك . وأكتفي بنموذجين يدللان على هذا التكرار .

الأول : التكنية بالعنان وهي مأخوذة من المجال الدلالي للفرس :

---

[1]- السابق1 / 102.

[2]- وهب رومية ، الشعر والناقد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 331 ، 2006 ، ص 309.

[3]- البارودي : نفسه 4 / 191.

[4]- نفسه 4 / 192.

[5]- ينظر على سبيل المثال : الديوان 4 / 140 و 4 / 50.

[6]- ينظر على سبيل المثال : الديوان 4 / 75 و 3 / 102.

لعمرى لقد هاج الأسى بعد فقده بنا لوعـــة لا تنثـنى بـــعـــنان[1]

فإن يكن الهوى قد راض نفسى فلســـــت لغيره ســـلس العنـان[2]

فليس الهوى سهلا فألوى عنانه وإن كنت يوم الروع ذا مرة ألوى[3]

أنا يا دهر عالم بمصـــــــــيرى فيك ولكنـــى جمـــوح العـنان[4]

لا عيب فى سوى حرية ملكـت أعنتى عن قبول الذل بالمـــــال[5]

يا فارس الخيل كفكف عن أعنتها فقد شكت فعلك الأحلاس والعذر[6]

ويلاحظ أن العنان في عمومه في هذه الشواهد لم يخرج عن معنى السيطرة والتحكم . والسياق يحدد إثبات هذه السيطرة أو نفيها إيجابا وسلبا .

والثاني: كناية مأخوذة أيضا من المجال الدلالي للفرس الفرس :

أوحى إلى القلب فانقادت أزمته طوعا إليه وخلانى ولم يـــعج[7]

ولست ممن إن دجا حـــــادث ألقى زمـــام الأمر أو فوّضـــا[8]

ولو أنه استولـــى عليه شقاؤه لطارت به فى الناس عنقاء مغرب[9]

ولـكنـه ألقـى إلـىّ زمـامـــه فسرت بـه سيـر الذلـول المهذب

فتوظيف الزمام بصيغة المفرد أو الأزمة بصيغة الجمع لم يخرج في عمومه عن معنى الاستسلام . وبهذا التشابه في المعنى والتقارب في التركيب بدت هذه الكناية المتكررة كأنها تعبير مرسل لا يكاد يخرج عن طابعه الإخباري إلى الطابع الجمالي المؤثر.

---

[1]- السابق 4 / 100.
[2]- نفسه 4 / 96.
[3]- نفسه 4 / 190.
[4]- نفسه 4 / 113.
[5]- نفسه 3 / 98
[6]- نفسه 2 / 111.
[7]- نفسه 1 / 100.
[8]- نفسه 2 / 180.
[9]- نفسه 1 / 80.

ومهما كان شأن التكرار و المبالغة في كنايات البارودي فإنها ـ والحق يقال ـ قد سايرت دروب الشاعر الكثيرة وتابعت أغراضه الفنية، فعبرت عن شخصيته كما أراد نقلها لنا خير تعبير. ومهما كان كذلك حظها من التقليد ، فإنها كشفت عن روح البارودي في طموحها وفي لهوها وفي مآسيها دون غموض أو إلتواء .

2 / أنماط الصورة من المنظور النقدي الحديث :

I ــ الصورة الحسية :

وهي الصورة التي تتلقى عن طريق الحواس ، وبالتالي فهي إحدى الوسائل التي تصلنا بالعالم اتصالا مباشرا ، وتبعث على التفاعل مع محيطه الخارجي . والشاعر بوصفه واحدا من هذا العالم ينقل لنا ما نقلته إليه حواسه، وبخاصة حاستي البصر والسمع ، ثم يعيد بث ما استقبلته هذه الحواس من صور بثا لا يسلم من التحوير والتغيير بفضل خياله الذي يتصرف وفق ما يمليه عليه شعوره ، وهذه الصور التي يطلع علينا بها الشاعر، وإن كانت من الواقع إلا أنها محاكاة له دون أن يصل ذلك إلى درجة الاستنساخ .

ومنحى الصورة الحسي هو منحى الشعر القديم في عمومه[1]، ومنه شعر المحافظين الذين يتزعمهم البارودي. فطابع الصورة الحسي في شعره بارز على غيره من الأنماط ، ويطغى على المشهد الشعري في ديوانه ، ولذلك قدمناه، فابتدأنا بأهم مظاهره .

ـ الصورة البصرية :

وهي أكثر أشكال الصورة الحسية ورودا في شعر البارودي، فقد استغرقت جميع الأغراض الشعرية، غير أنها تتكثف في بعضها دون بعض. فهي شديدة الإلتصاق بالوصف وبخاصة وصف الطبيعة الحية والجامدة مرتبطة في ذلك بحاسة العين ، لأنها الأداة التي تنقل المرئي كما وعته الذاكرة ، واستقر في وجدان الشاعر .

ومن أمثلة الصورة البصرية الراصدة للعالم الحي الصورة المتعلقة بمظاهر الطبيعة التي عاينها البارودي في بلده وفي غيره من البلدان ، ومن ذلك منظر النخيل البهيج :

والباسقات الحاملات كأنهـــا عمد مشعبة الذرا ومنـــــار[2]

عقدت ذلاذل سوقها فى جيدها وسمت فليس تنالها الأبصار

وتتسع الصورة البصرية لتشمل إطارا كاملا ، يستوقف البصر، كقول البارودي:

---

[1]- ينظر: عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي، القاهرة ، 2004 ، ص 80.

[2]- البارودي : الديوان 2 / 73.

وخميلة بكرت سماوة أيكـها تحمى الهجير عن النفوس وتدرأ [1]

تستن فيها الريح بين منابـت خضراء يغشاها الجـــبان فيجـرؤ

تستوقف الأبصار فى غدرانها صور تزول مع النـــسيم وتطرأ

ينسى بها الموتور* ما فى نفسه طربا وينزلها الســـــقيم فـــيبرأ

رسم الشاعر بقلمه مشهد الخميلة النضير ذي الأشجار الكثيرة الملتفة راصدا معها حركة الريح وأثرها في هذه الأشجار، فمرة ينطبع خيالها على صفحة الماء ، وأخرى يزول. فهو مشهد متحرك التقطته عدسة المصور البارع وسط هذه المشهد الطبيعي البديع .

ومثل هذا النقل الأمين للصورة " يتفق مع فكرة أصحاب المذهب الصوري كما يعبر عنها ت . إ . هالم بأن الصورة يجب أن تكون صلبة وواضحة ووصفا دقيقا للأشياء "[2] .

والصورة البصرية في شعر البارودي آلية دقيقة نقل بوساطتها الشاعر كثيرا من معالم الأحياء في سلمهم وفي حربهم ، ومن ذلك هذه الصورة الواصفة الساخرة :

قبـاح النواصى والوجوه كأنهم لغير أبى هذا الأنام جنود[3]

سواسية ليسوا بنسل قبـــيلـة فتعـرف آباء لهم وجدود

لهـم صور ليست وجوها وإنما تنـاط إليها أعين وخدود

إن هؤلاء القوم الذين عاينهم البارودي بالرغم من بشريتهم التي خلقوا عليها ، والتي لا دخل لهم فيها إلا أن تصوير الشاعر لهم كاد يخرجهم من هذه البشرية ، إذ ليس لهم منها ـ

[1]- المصدر السابق1 / 24 ، 25 .

* المقصود بالموتور الحزين .

[2]- ينظر: Hulme speculations Essays on Humanism and The Philosophy of Art , and 132 pp. 126 ، نقلا عن سلمى الخضراء الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط2 ، 2007 ، ص 745 .

[3]- البارودي : الديوان 1 / 175.

حسبه ـ إلا الأعين والخدود. والبارودي صاحب قلم حاد في إبراز مثل هذه الصور الساخرة وذلك ضمن سياقات خاصة. وفي الديوان شواهد عديدة على مثل هذه الصور [1].

وتتصل الصورة البصرية باللون اتصالا وثيقا، و يتم توظيف مفردات اللون في الشعر وفق أربعة أنماط[2] . نمط الوصف ، ويغلب هذا المنحى على الشعر القديم ، ونمط يغلب عليه التشبيه ، وحيث الدلالة بوصفها علاقة بين الدوال اللونية ومدلولاتها علاقة مقاربة. ونمط يكون في الغالب على مستوى العلاقات الرمزية، حيث يتم استخدام مدلولات اللون لتمثيل دواله ، ويستحيل في أحيان إلى مستوى المجاز التقليدي المجرد .وهذا النمط أشد تعقيدا من النمطين الأولين . ونمط حر يمثل احتجاجا على التوظيف النمطي السائد ، ودواله مفتوحة على التأويل، فلا تطابق دوالها، لأنها انزاحت عن المعهود .

وتتزين أشعار البارودي بجملة من الألوان ، أبرزها الأبيض والأسود، وألوان أخرى أساسية طبقا لتقسيم ليوهرفتش[3] ، كالأخضر والأحمر والأصفر والأزرق ، ولكنها ألوان أقل توظيفا في ديوان الشاعر. ولكل مجاله الذي يدور فيه ويتلاءم معه . فالأسود يرتبط عند البارودي في الغالب بالهم والحزن و الخوف وكل أمر سلبي، وذلك أمر نفسي في المقام الأول، ومن نماذجه قوله هاجيا أحد الحكام :

بك اسودت الأيام بعد ضيائها وأصبح نادى الفضل ليس به أهل [4]

واسوداد الأيام بعد ضياءها كناية عن الضنك والضيق والعسر على عهد المهجو الذي تولى شؤون الحكم بعدما كانت مزهرة مع غيره ،وهنا عمل اللون على إسنادالدلالة وتقريرها .

ومن المفارقات العجيبة أن الأسود قد يكسر السائد، فيوحي للشاعر بما هو إيجابي، وعلى ذلك، فإن الحنين إلى هذا اللون الرمز، هو استدعاء لماضيه السعيد :

---

[1]- ينظر على سبيل المثال : الديوان، 1 / 21 ، 2 / 212 .

[2]- ينطر: محمد حافظ دياب ، جماليات اللون في القصيدة العربية ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج5 ، العدد 2 ، 1985 ، ص 42 .

[3]- ينطر : المرجع نفسه ، ص 44 .

[4]- البارودي : الديوان 3 / 246.

ردوا على الصبا من عصرى الخالى وهل يعود سواد اللمة البالى[1] ؟

وهنا غدا اللون " سواد اللمة " رمزا لزمن القوة ، وهو زمن الشباب الذي تمناه أن يعود وهيهات له ذلك . والسياق هنا يحبب رؤية مثل هذا اللون دون غيره من الألوان لإيحائيته.

ويرد اللون الأبيض صريحا أو ضمنيا* بمسميات الضياء والإشراق والغرة والبرق والنور واللمعان والأزهر، ونحو ذلك مما يدور في مجاله الدلالي . فمن صور البياض الصريح :

إنى وإن لعب الزمان بصعدتى وابيض منى مفرق وعذار[2]

فلنعم ما بقيت لدى مهـــــابة تقــذى بها عين العدا ووقار

فابيضاض المفرق والعذار، مما يكنى به عن الشيب وهو تقرير لحالة الهرم التي بلغها الشاعر ، والتي لم تذهب بوقاره ومهابته . ومن ثم حق له فخره بنفسه واعتداده بها .

وأما البياض الذي يظهر في صور غير مباشرة ، فكثير في شعره ، ومنه قوله مادحا:

وبدت أسرته فكانت غرة للملک فوق أسرة الجـوزاء[3]

نـور تـولد بين بدر طالع فى أوج عزته، وشمس علاء

فالغرة والنور مما يدل بهما على البياض، وذلك من محاسن الممدوح ، فطلعته بهية ومكانته علية. واقتران المولود به من تمام المدح الذي يسعد آل الممدوح وتقر به أعينهم .

واللون الأخضر في شعر البارودي أكثر ما يرد في وصف الطبيعة ، فهو أنس العيون ومثار البهجة في النفس، ومن شواهده في ذلك قوله :

نلهو ونلعب بين خضر حدائق ليست بغير خيولنا تستام*[4]

---

[1]- السابق 3 / 93.

* نعني باللون الضمني ما عبر عن اللون نصيا ، لا معجميا. ينظر في ذلك : محمد حافظ دياب ، جماليات اللون في القصيدة العربية ، ص 49.

[2]- البارودي : الديوان 2 / 75.

[3]- نفسه 1 /17.

* تستام الماشية ، أي تنقلت في المرعى فرعت وأكلت حيث شاءت .

[4]- البارودي : الديوان 3 / 336 .

و الأخضر قد يأتي غير مراد لذاته، وإنما تعبيرا عن معنى آخر ثان تلوه ورديفه ، وذلك نحو قوله البارودي :

هو إما الحمام أو عيشة خضـ راء فـيها لمن تفيـأ ظـل[1]

وما العيشة الخضراء إلا دلالة عن حياة العز والكرامة في مقابل حياة الذل والإهانة . والنص لا يبوح بهذه المباشرة وإنما يلجأ إلى اللغة المجازية ذات الأثر الجمالي الواضح.

ومن جملة الألوان الأثيرة لدى البارودي اللون الأحمر، وما دار في دائرته ، كالخضاب والأشقر والشفق، أوما قاربه كالوردي . ويقترن هذا اللون في شعر البارودي بالمعارك وأجوائها والخمر وأوصافها، والشوق وأحزانه، فمما جاء في سياق الحرب قوله :

حتى إذا ما الصبح أسفر وارتمت عيـنای بين ربـا، وبين محانـی *[2]

فـإذا الـجـبال أسـنة وإذا الـوها د **أعـنّة، والماء أحـمر قانی

لقد مثل اللون في هذه الصورة فداحة المشهد وهول المعركة ، فمياه البحر قد احمرت من دماء القتلى الكثير . وقد يدل على الحزن في صورة مجازية، كما في قوله الشاعر:

ضمت جوانحه إليک رسالة عنوانها فی الخد حمر الأدمع[3]

حمل البارودي بين جوانحه شوقا عظيما إلى محبوبته أسفرت عنه تلك الصورة " حمر الأدمع " . فإن تشبيه الأدمع في لونها بلون الدم يوحي بكثرة هذا الدمع الذي سال والذي لكثرته خالطه لون الدم . وهذا مما كنى به الشاعر عن مقدار الشوق العظيم الذي ألم به .

وقد يتعلق هذا اللون بأوصاف المدامة ، كقول البارودي :

حمراء سلسلها الإبريق فی قدح كشعلة لفحت فی ثلجة نصحت[4]

---

[1]- السابق 3 / 235.

* محاني الوادي منعطفاته ومنعرجاته .

[2]- نفسه 4 / 47.

** الوهاد هي الاراضي المنخفضة .

[3]- البارودي : الديوان 2 / 240.

[4]- نفسه 1 / 120.

واللون الأصفر من الألوان الرئيسة في شعر البارودي. وقد ذكر صريحا وضمنيا غير مباشر. وأكثر ما ارتبط هذا اللون بوصف الخمر.والشواهد على ذلك كثيرة،منها قول البارودي:

يا رب ليل بت أسقى به مشـمولة صـــفراء كالورس[1]

كأنها فى كأسها شعلـــة مقبوسة من كوكب الشمـس

و تقتضي الصورة أحيانا أكثر من لون، فيتآلف لونان أو أكثر في صبغ لوني مركب يدقق المشهد، وتكتمل به أجزاء اللوحة الفنية في مخيال الشاعر . وأبرز الألوان المتآزرة في ديوان البارودي هما الأسود والأبيض، وخصوصا إذا تعلق االأمر بالليل والنهار، ومن نماذجه :

وقد لاح بالظلماء فجر كأنه بياض مشيب فى سواد شباب[2]

شبه ظهور الفجر واختلاط ضوئه بظلمة الليل الأخيرة ببياض المشيب في سواد شعر الشاب. وهذه الصورة اللونية المركبة توحي ببداية النهاية لمرحلة زمنية معينة مع ملاحظة الاختلاف بين المشهدين، ففي حين أن استقبال الفجر يوحي ببدء النشاط بعد سكون، فإن ظهور المشيب يؤذن ببداية الضعف بعد القوة واستبدال حيوية الشباب بعجز الشيخوخة .

ومثل هذه الصورة ـ اختلاط السواد بالبياض ـ نجدها تتكرر في تصوير مفاتن المحبوبة كتصوير بياض الجبهة وسواد الشعر، كما يظهر ذلك في قول البارودي :

كأن غرتها من تحت طرتها فجر بجانحة الظلماء منتقب[3]

فبياض الجبهة وسواد الشعر يغطيه كخيوط الفجر تبرز في ظلمة الليل. و قد أوحى مثل هذا التركيب اللوني بجمال المتغزل بها ، لجمعها بين صفتين محببتين في جسد المرأة .

[1]- السابق 2 / 158.
[2]- نفسه 1 / 70.
[3]- نفسه 1 / 64.

الصورة السمعية :

إننا لا نكاد نتصفح قصائد البارودي، حتى يلقانا صوت هنا أو هناك، فشعره يصح وصفه بأنه شعر راصد للأصوات. و تأتي الصورة السمعية في درجة تالية للصورة البصرية. ولا عجب في ذلك، فالشاعر قد دأب على استنطاق الكائنات الحية ومظاهر الطبيعة إشراكا لها في همومه وأحزانه. وقد صال في ساحات الوغى، فأسمعنا أصواتها كأننا طرفا فيها. وارتياده أماكن اللهو جعل ذاكرته تحتفظ بأصوات المغنين العذبة وآلات الطرب الرنانة .

ولما كان الأمر على هذا النحو كان من الطبيعي أن نعثر في شعره على ما يجسد هذه الأصوات جميعا، وهذا ما ترجمته كثير من الأفعال من مثل : أسمعت ، بكت ، صاح ، ترنمت ،يغني ، تهتف ، ينوح ... إلخ ، أو الأسماء عل شاكلة : الهديل والغناء والرعد والهدير والألحان والحنين والزئير، ونحو ذلك . ومن جملة هذه الأصوات التي انبعثت من جوف الشاعر صوته الذي أفصح عنه ولم يستطع كتمانه :

ومالى ذنب عندهم ، غير أننـــــى شدوت فعلمت الحمام الأغانيا[1]

وهل يكتم المرء الهوى وهو شاعر ويثنى على أعقابهن القوافـــيا ؟

يتغنى البارودي بأشواق ليلاه ـ وهي ذنبه الذي ليم عليه ـ حتى تعلم الحمام من أغانيه. وقد أوحت هذه الاستعارة بكبير شوقه الذي لم يتحمله وحده ، فشاركه الحمام في ذلك.

وإذا كان البارودي لا يستطيع كتمان صوته لرهافة نفسه، فإنه بالمقابل لا يستطيع أن يتجاهل أصوات المكلومين الذين أصيبوا في أنفسهم أو في غواليهم :

وباكية شجت قلبى بلحـن تهيـج له المسـامع والقلـوب[2]

سألت فقيل قد فقدت حبيبا وهل يبقى على الدنيـا حبيـب ؟

بكيت لها ولم أفهم صداها وقد يبكى من الطرب الغريـب

[1]- البارودي : الديوان 4 / 223.

[2]- نفسه 1 / 76.، 77 .

ولغة البكاء لا تستعصي على الفهم وهي تبعث على التعاطف ،لأنها لغة الإنسان المفجوع مهما كان لونه ومهما كانت لغته . والبكاء صوت الإنسانية في مآسيها وأحزانها .

وقد تستهوي البارودي النغمة الطروب واللحن المؤثر، فيطربه المغني ذو الصوت الحسن فيتأثر وينقل ذلك الأثر إلى متلقيه ، كما في هذا الخبر :

ومغن إذا شدا خـلت أن الـ أرض ظلت تدور بالفلوات[1]

ملك السمـع والفؤاد بلحـن يفتن الغيـد داخل الحجرات

يبعث الصوت مرسلا ، فإذا ما غض منه استدار بين اللهاة

غـرد يبـطل الحديث، وينسى ربة الحزن لوعة الذكـرات

وأما صوت الحيوان، فأبرزه صوت الطيور. فسجعها يلهم الشاعر، ويلهب أشواقه. وصوت الخيول وهي تحمحم في المعارك تذكي حماسه وتقوي من عزيمته. فمن الصوت الأول قول البارودي :

وقد شاقنى والصبح فى خدر أمه حنين حمامات تجاوبن فى وكر[2]

هتـفـن فأطـربن القلـوب كأنمـا تعلمن ألحان الصبابة من شعرى

شاركت الحمامات شاعرنا همومه وأوجاعه مشاركة وجدانية غير مقصودة ، فكأنما رددت رجع آلامه ومآسيه. والشاعر بهذه المشاركة قد أبان عن عظيم صبابته وشدة مواجده .

ومن الصوت الثاني صوت الخيول وخيول الحرب بشكل خاص ، فصهيلها يلهب المعارك، ويلهم الأبطال ، ويحمس المترددين :

ومعترک للخيل فى جنباته صهيل يهد الراسيات وئيده[3]

[1]- السابق1 / 91 ، 92 .
[2]- نفسه 2 / 5 .
[3]- نفسه 1 / 181.

تصهل الخيل في المعارك صهيلا غير معهود،لأن الموقف غير مألوف لديها. فمن الطبيعي والحال كذلك أن تحمحم بأعلى الأصوات، وذلك ما أوضحته الصورة الكنائية "يهد الراسيات وئيده " . والبارودي قد شهد المعارك ، ولذلك كان نقله للصوت نفلا حياّ .

وأما صوت الطبيعة في شعره، فيبرز منه صوت الرعد بدويه في كثير من شعره ، ومن ذلك قول البارودي قوله واصفا :

وبـرق يمانـى أرقـــت لومضـه يطير بهداب كثير الزمـازم[1]

كأن اصطخاب الرعد فى جنباته هدير فحول أو زئير ضراغم

تمثل البارودي هذه الصورة الصاخبة لزمزمة الرعد وذهب به خياله ، فتخيل أن هذا الرعد هدير الإبل ونحوها أو زئير الأسود ، وهو تصوير لا يخلو من التقليد على أية حال .

الصورة الذوقية :

وتأتي بعد الصورتين البصرية والسمعية من حيث ورودها في شعر البارودي، ونصيبها الأكبر يتجلى في خمرياته ، ذلك أن المذاق يتصل بالكأس وما تحويه من صهباء . وتجسد هذه الصورة أفعال الشرب والري والذوق والطعم من مر و زلال، وشهد وصاب، ونحو ذلك مما له علاقة بالذوق . والشواهذ في ذلك كثيرة منها قول الشاعر :

فقم نغتنم صفو أيامنـــا وندفع بالراح عنـا الأذى[2]

فما بعد عصر الصبا لذة ولا مثل صفو الحمـــيا غذا

وقد يستعير البارودي من الأشياء مذاقها تعبيرا منه عن أحوال الدنيا، وهو في هذا الصنيع عادة ما يقابل بين الضدين الحلو والمر للدلالة على تقلباتها . ومن شواهد ذلك :

حلبت الدهر أشطره مليا وذقت العيش من أرى وصاب[3]

أو المفاضلة بين أمرين، كقوله :

[1]- السابق 3 / 287.
[2]- نفسه1 / 260.
[3]- نفسه 1 / 54.

إن مر الحمام أعذب وردا من حياة فيها شقاء وذل[1]

إن مرارة الموت تستحيل إلى حلاوة تستعذبها النفس، وهلاك النفس موفورة الكرامة عزيزة الجانب أشهى من بقائها ذليلة حسيرة . ومثل هذا التقابل الدلالي يعزز المعنى ويقويه .

ومن طريف استخدام البارودي لحاسة الذوق ما اتصل بالدعاء للميت في سياق الرثاء خاصة ، ومن ذلك قوله يرثي والدته :

سقتك يد الرضوان كأس كرامة من الكوثر الفياض معسولة اللمى[2]

والدعاء بالسقاية مذهب معروف في الشعر القديم[3] . ومن المعلوم فإن حاسة الذوق من أشد الحواس تلذذا بالحسيات، والماء من أشهر هذه الحسيات ،ولذلك صار الدعاء به كناية ورمزا عن الخير الجاري والإحسان الذي يرجوه الشاعر لعزيز فقده في عاقبة أمره .

الصورة الشمية :

ترد الصورة الشمية في شعر البارودي متعلقة بكل فعل أو اسم دل على حاسة الشم فالأفعال من نحو : شم ،عبق، تأرج ، فاح ، ضاع ... والأسماء تتعلق بمصادر الروائح من نباتات طيبة الرائحة، كالريحان والرند، والعرار، والآس، أو ما دل على طيب ، كالمسك والعنبر والعبير وغير ذلك من المسميات .

ومسلك البارودي في التعبير بالصورة الشمية له مداخل كثيرة ، فقد يدخل ضمن إطار الوصف للطبيعة ، كما في قوله :

فتـــرابـه نفـس العـبـير ونبتـــه سرق الحرير وماؤه فلق الضحى[4]

فإذا شممت وجدت أطيب نفحـة وإذا التفتّ رأيت أحسن ما يرى

وقد يقترن بالمحبوبة تعبيرا عن الشوق وأملا في اللقيا :

[1]- البارودي : الديوان 3 / 232.
[2]- نفسه 3 / 411 .
[3]- ينظر محمد محمد أبوموسى: دلالات التراكيب ، ص 265.
[4]- البارودي : الديوان 1 / 36.

أترى الصبا خطرت بوادى المنحنى فجنت عبير المسک من ذاک الجنى[1]

مرت بنا طفل العشى، فما درى أحد بسـر ضـميرها إلا أنـــا

وتحملت سرى الهوى فترددت برسائل الأشـــواق فيما بيننا

عبقـت غلائلها بنـشـر عرارة بدوية بسوى الأنامل تجتنى

إن تعاظم الشوق في نفس الشاعر جعله يتخيل أن ريح الصبا عرجت على ديار المحبوبة فحملت إليه من رائحتها العبقة ما حرك وجدانه وأيقض أحاسيسه ، لذلك الاتصال الوجداني بينه وبين محبوبه. والنسمة التي حملت طيب رائحة المحبوب لها أن تحمل طيب رائحة الوطن ، لأن داعيهما واحد وهو الشوق :

يا حبذا جرعة من ماء محنـــية وضجعة فوق برد الرمل بالقاع[2]

ونسمة كشميم الخلد قد حملت ريا الأزاهير من ميث وأجراع

يتمنى أن توافيه نسمة تحمل إليه ريا الوطن ورائحته الزكية ، وقد كنى البارودي عن وطنه بالميث والأجرع ، وهي الأراضي الرملية وغير الرملية . وتمني تنسم أريج الوطن تعبير عن فقده ومبلغ الشوق إليه .

الصورة اللمسية :

وهي أقل الصور ورودا في شعر البارودي ونعني بها الصورة التي تتلقى بحاسة اللمس كاليد والكف والشفاه ونحو ذلك، والناقلة لما ينتج من تماس من لمس ولثم وطوي ، وما يحس من أثر، كالخشونة والنعومة والملاسة، وغير ذلك .

ومن شواهد هذا النوع من الصور في ديوان البارودي :

تخال وميضها فى الكأس نارا فتلمسها بأطراف البنان[3]

[1]- السابق 4 / 158.
[2]- نفسه 2 / 258، 259.
[3]- نفسه 4 / 64.

بالغ البارودي في وصف صفاء الخمر، فهي لأجل هذه الصفة تظن أنها نار مشتعلة في كأسها الذي صبت فيه ، فلا يسع شاربها حينئذ إلا اللمس بأطراف الأصابع لئلا تحرقه .

ومن قبيل هذه الصورة قول الشاعر :

هذى يدى جسها الآسى وخامره يأس فغادرها صرعى من الوهن[1]

إن جس الطبيب ليد المريض يكون لغرض الإطمئنان على صحته. وتركه لها بعد اليأس الذي خامره دليل على حالة التردي التي صار إليها ذلك المريض. وتصوير الشاعر لهذه الحالة ومخاطبة الحبيب بهه الطريقة ، إنما هو ترجمة لحالة التعلق التي لابسته .

على أن هناك بعض الصور اللمسية التي لم تعد تعبر عن حقيقتها بقدر ما صارت تؤول إلى نوع من المجاز، كملساء المتون في قول الشاعر :

ولى كل ملساء المتون غريبة إذا أنشدت أفضت لذكر بنى سعد[2]

فليس المعنى المراد نعومة الظهور، وإنما كنى بهذا الوصف عن القصيدة القريبة المأخذ المنقادة السلسة البعيدة عن عشو التكلف . وهو وصف حكم به البارودي حكم الناقد على مجمل شعره، وهذا مما قد يتفق أو يختلف معه فيه نقدة الشعر .

وعلى الشاكلة نفسها قوله :

مسارح لهو لو رأى الشَّعب حسنها لعض على ما فاته بالأباهم[3]

عبر البارودي عن جمال روضة المقياس بما احتوته من مناظر بهيجة بتعبير أساسه الكناية في قوله " عض على ما فاته بالأباهم " . وهو تصوير حسي يوحي بالحسرة والندامة من شعب بوّان الفارسي على ما فاته من جمال كائن في القاهرة ، وليس في بلاد الفرس .

[1]- السابق4 / 76.
[2]- نفسه 1 / 213.
[3]- نفسه 3 / 346.

تراسل الحواس :

وسيلة فنية عرفتها القصيدة العربية الحديثة[1] . ويقصد بها " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة .." [2]. وهذا التداخل بين الحواس إن صح التعبير، إنما هو صدى لتلقي العالم الخارجي في النفس الشاعرة ، والتصرف فيها وفق ما تمليه الرؤيا الشعرية. وتفسير هذا أن " الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة "[3].

وفي شعر البارودي نقف على جملة من التراسلات الحسية التي اقتضتها الصورة من دون تكلف قاد إليها الطبع وتطلبها الموقف ، لذلك جرت في سلاسة وطواعية . ومن صور هذا التراسل ما كان بين السمع والذوق في قول الشاعر :

فاسمع فما كل كلام بطيب ولكل قول فى السماع مذاق[4]

أشار البارودي إلى حقيقة معلومة ، وهي أن الأقوال يختلف وقعها في النفس ما بين جميل مؤثر وقبيح منفر . والقول في حقيقة الأمر تسمعه الأذن ولا تتذوقه . واستعارة الذوق للأذن من باب تجسيد الأثر النفسي للمنطوق في صورة المادي المحسوس ، و بهذا الربط يزيد منسوب الدلالة، ويصل التأثير الفني إلى منتهاه.ومن قبيل هذا التراسل قول البارودي :

وفجرت ينبوع البيان بمنطق عذب رويت به غليل الحوّم[5]

وقع التراسل في هذه الصورة بين حاستي السمع " منطق " وحاسة الذوق "عذب". والأصل أن العذوبة توصف بها المواد الذوقية كالمياه وما في مجالها . واستعارة العذوبة

[1]- ينظر: علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص79.
[2]- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 395.
[3]- المرجع نفسه ، ص 395 .
[4]- البارودي: الديوان 2 / 309.
[5]- نفسه 3 / 492.
* الخوابي مفرده خابية ، وهي الدّن أو الآنية التي يحفظ فيها الخمر .

لمنطق الشاعر أظهر به البارودي جمال شعره وأثره في متلقيه ومقدار وقعه في نفوسهم .

ويمزج البارودي في بعض أشعاره بين حاستي البصر والسمع اتباعا لإحساسه، لا إدراكا بذهنه ، فتأتي مثل هذه الصورة الطريفة :

ترى لخوابيها* أزيزا كأنها خلايا تغنّت فى جوانبها النحل[1]

لفت البارودي الأنظار إلى أزيز الخوابي والخمر تغلي فيها كأنها أصوات النحل مغنية في جوانب خلاياها . والصوت مما يسمع ولا يرى ، فكأن الصورة البصرية وهي صورة غليان الخمر في أوعيتها غلبت الصورة الصوتية في هذا الوصف .

وتتراسل حاسة الشم مع حاسة البصر في قول البارودي :

دعتهم إليها نفحة عنبرية وبالنفحة الحسناء قد يعرف الورد[2]

جلبت تلك النفحة العنبرية الحنين إلى الدار وساكنيها، مثلما تنم النفحة الشذية على الورد . ويلاحظ أن البارودي عبر عن شذا النفحة بالحسناء والوصف بالحسناء مما يعتمد فيه على حاسة البصر. فهذا الانزياح التركيبي قد صير المشموم منظورا .ولعل ذلك راجع إلى غلبة الجانب الحسي في لا شعور البارودي .

ونختم صور التراسل بهذه الصورة التي انتظمت حاستين ، حاسة الشم وحاسة السمع :

يا نسيم الصبا ـ فديتک ـ بلغ أهل ذاک الحمى عبير سلامى[3]

نادى البارودي في هذه الصورة نسيم الصبا نداء رقيقا لتبليغ عبير تحيته إلى مكان الأحبة وكان بالإمكان أن يقتصر البارودي على السلام ولكنه أضافه إلى العبير بالرغم من أنهما يختلفان. أولهما من قبيل الشم وثانيهما من قبيل السمع، وذلك للإيحاء بأنه سلام خا خاص ملؤه الحب والمودة يعم مكان الإحبة ، كما يعمه العبير الشذي .

[1]- السابق 3 / 41.
[2]- نفسه 1 / 163.
[3]- نفسه 3 / 374.

II ـ الصورة النفسية :

وهي تلك الصورة التي " تعنى بخبيئات النفوس ، ووصف الحركات الباطنية التي تتم داخلها "[1] . وهذا يعني أنها مظهر تتجلى فيه آلام الشاعر وآماله، طموحه وانكساره، شوقه وارتياحه . فهي مجال للبوح بمكنونات النفس الداخلية التي تولدها دواع متعددة تتصل بالذات بوجه من الوجوه .ولا شك أن دواخل النفس وما يعتلج فيها مما يتبدى شعريا ويرتبط بقاعدة نفسية يمكن أن يقود إليها التحليل النصي [2].

والشعر في حقيقة أمره تعبير عن الذات التي أبدعته قبل أي شيء آخر ، فالمشاعر تختلط فيها وتضطرم . والشاعر في ذلك كالمرجل الذي يغلي، لايفتأ أن يقذف حمما من عمق معاناته التي لا يستطيع كتمانها ، وبقدر صدق تجربته يصدق فنه . وعلى ذلك فإن تقدير عمله الفني إنما يكون " بالقدر الذي نحس فيه بصوت الشاعر الخاص وهو يخرج الألفاظ مخرجا يجعل اللغة معبرة عن حقيقة نفسه في اللحظة التي يكتب فيها " [3].

وشعر البارودي لا يتخطى هذا المسار، فكثير من صوره اتكأت على نفسه، فامتزجت بها لحما ودما ، في تعبير عن أحزانه وأفراحه وأشواقه وآماله، وأحيانا يأسه من واقع خارجي أثر عليه ولا يستطيع رده أو تغييره. وحسبك من سجنه و نفيه وتشريده وفقده لفلذات قلبه أمثلة على هذا الصدع النفسي الذي تفجر ينبوعا من الشعر الباكي الأسيف يدمي القلب، ويؤجج المشاعر ويحزن النفس، فتصيب لظاه كل من قرأه أو سمعه[4].

والحق أن البارودي لم يكن بدعا في هذا اللون من الشعر الباكي المتوشح بسواد الشوق والحنين ، فقد عرف الشعر القديم مثل ذلك وإننا " نجده في مطالع القصائد مع وصف الأطلال وفي النسيب والغزل ، ولكن شاعرا قديما لم يبلغ منه ما بلغه البارودي[5] .

---

[1]- خالد بن سعود الحليبي: البناء الفني في شعر عمر بهاء الدين الأميري ، نادي الأحساء الأدبي، السعودية ، ط4 ، 1430 هـ ، ص 320، 321.

[2]- ينظر: بشرى موسى صالح : الصورة الفنية في النقد الحديث ص 115.

[3]- إليزابت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص 91.

[4]- ينظر: شوقي ضيف ، البارودي رائد الشعر الحديث ، دار المعارف، القاهرة، ط6 ، دت ، ص 190.

[5]- المرجع نفسه ، ص 190 .

ومظاهر الحنين التي لفها الأسى في شعر البارودي عديدة جسدتها تجارب الشاعر المختلفة وكان من نتائجها التغني بالوطن، وذكر الأهل والصحب، وأيام الشباب البهيجة، وملاعب الصبا ، وذكر بكاء المحبوبة[1].

ولعل تجربة السجن التي عايشها البارودي بعد أن فشلت الثورة العرابية في عهد الخديوي توفيق، والتي كان أحد زعمائها من أقسى التجارب التى اختبرت ذاته الصلبة، فحفرت في أعماق نفسه جرحا لا تمحو الأيام ذكراه الأليمة ، كهذا الألم الذي صاحبه في سجنه :

شفنى وجدى وأبلانى السهر وتغـشتنى سمادير الكـــدر[2]

فسواد الليـل ما إن ينقضـى وبياض الصبح ما إن ينتظر

لا أنيس يسمع الشكوى ولا خبر يأتى ولا طـيف يـمـر

بين حيطان وبـاب موصـــد كلما حركـه السجـان صر

يـــتمـشى دونه حتـــى إذا لحقته نـبـأة مـنى استقـر

كلمـا درت لأقضـى حاجـة قالت الظـلمة مـهـلا لا تدر

أتـقـرى الشـىء أبغيه فـلا أجـد الشـىء ولا نفسى تقر

ظلمة ما إن بها من كوكـب غير أنفـاس ترامى بالشـرر

فاصبرى يا نفس حتى تظفرى إن حسن الصبر مفتاح الظفر

هـى أنفـاس تقـضـى والفتـى حيثمـا كان أسيـر للـقـدر

لا يحس بحرقة النار إلا من أصابته ، والبارودي قد تلظى بنار السجن ، فليله طويل لأنه ليل المحزون الكسير . و"من يتأمل هذه الأبيات يلحظ صورة عامة لسجين مرهف الإحساس ،لا يقيم على تقييد حريته في ظلام سجن رهيب منفرد لا يسمع أنينه حبيب وإذا دعا فليس من مجيب "[3]. وقد صور البارودي السجن تصويرا يوحي بوحشته . فالظلمة تملأ

[1]- ينظر المرجع السابق، ص 190 .

[2]- البارودي: الديوان 2 / 101 ، 102 .

[3]- إبراهيم السعافين : مدرسة الإحياء والتراث ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ص 393.

جوانبه حتى إذا طلب الأشياء فبالكاد يجدها ، والصمت يعم السجن فلا تكاد تسمع إلا صرير باب موصد وهذا المشهد بلا شك يضاعف الحسرة ويزيد من الهم. وقد ولج البارودي باب السجن على مصراعيه بمفتاح الأسى والألم ، فإن الأبيات بما تضمنته من " مرارة وهزيمة واستسلام لقدره المكتوب تكاد تكون فتحا لأدب السجون في العصر الحديث "[1] .

ولعل من أكثر المواقف النفسية العصيبة التي مرت بالبارودي موقفه يوم الفراق مكرها يودع الأهل و الصحب والوطن في لحظات لا تمحوها السنون من ذاكرته، لألمها في نفسه ومرارتها في قلبه ، مما دعاه إلى أن يصدح بهذه الزفرات الحارة :

ولمـا وقفـنا للوداع وأسبـلـت مدامعـنا فـوق الترائـب كالمـزن[2]

أهبت بصبرى أن يعود فـعزنـــى ونـاديت حلمى أن يثوب فلم يغـن

ولم تمض إلا خطـــرة ثم أقلعـــت بنا عن شطوط الحى أجنحة السفن

فكم مهجة من زفرة الوجد فى لظى وكم مقلة من غزرة الدمع فى دجن

وما كنت جربت النوى قبل هذه فلما دهتنى كدت أقضى من الحزن

ولكننى راجعت حلمى وردنـى إلى الحزم رأى لا يحوم على أفن

ولولا بنيات وشيـب عواطـــل لما قرعت نفسى على فائـت سنى

فيا قلب صبرا إن جزعت فربما جرت سنحا طير الحوادث باليـمن

فقد تورق الأغصان بعد ذبولها ويبدو ضياء البدر فى ظلمة الوهن

أخذ البارودي مداد قلمه من دماء قلبه الجريح، فصور به ساعة الفراق الأليمة تصويرا يقطع القلوب. فالمصير مجهول والأمر محتوم لا حيلة فيه، ومما ضاعف من المصيبة تركه لأهله وبنيه وهم بين ضعف الصغير ووهن الكبير. ولم يخفف من بلواه إلا تصبره وتجلده وأمل ينشده في العودة، وملاقاة من باينهم من جديد .

[1] - خليل الموسى: البارودي رائد النهضة الشعرية ، دار ابن كثير، دمشق ــ بيروت ، ط1 ، 1999 . ص 115.
[2]- البارودي : الديوان 4 / 5 -9 .

وإذا كان هذا في بداية النفي فإن وصول البارودي والركب اللذين معه إلى سرنديب قد آذن بليل طويل ملؤه الحسرة والأسى ، واستحال فيه الشوق والحنين شرابا مرا يتجرعه الشاعر مع كل نسمة هواء أو ومضة برق . وعلى ذلك فقد " أكثر من حنينياته كثرة لم تعرف لشاعر قبله "[1]، وجادت قريحته بأشعار خرجت من أعماق وجدانه، حتى تميز في ذلك وأمكن أن نصفه بوصف بعض الدارسين من أنه شاعر الذاتية والوجدان[2] . ومن هذه الأشعار التي يئن فيها شوقا إلى وطنه قوله :

هل من طبيب لداء الحب أو راقى ؟ يشفى علـيلا أخا حـزن وإيـــراق[3]

قد كان أبقى من مهجتى رمقـــا حتى جرى البين فاستولى على الباقى

حزن برانى وأشواق رعت كبدى يا ويح نفســـى من حزن وأشـــواق

أكلف النفس صبرا وهى جازعة والصبر فى الحب أعيا كل مشـــتاق

لا فى سرنديب لى خل ألوذ به ولا أنـيس سـوى هـمـى وإطـــراقى

إلى أن يقول :

وهون الخطب عندى أننى رجل لاقى من الدهر ما كل امرئ لاقى

ياقلب صبرا جميلا ، إنه قـــدر يجرى على المرء من أسر وإطلاق

لا بد للضيق بعد اليأس من فرج وكـــل داجـــية يومـــا لإشـــراق

لم تكد جراح البارودي في حبه تلتئم حتى انضافت إليها جراح البين. فبرح به الهوى وأضناه شوق الوطن والأحبة، فطالت لياليه الحزينة وحيدا في غربته ،لا أنيس يخفف اللوعة ولا صديق يداوي الجراح . ولكن ما عسى البارودي أن يفعله وقد ترك جميل الذكريات في وطنه إلا الدعاء لهذا الوطن بالخير والأمان وإلا رجاء خالقه ومولاه أن يخلصه من محنته وتفريج كربه. والليل مهما طال فلا بد من فجر يعقبه يبدد ظلامه ويشع عليه بأنواره.

[1]- ينظر: شوقي ضيف : البارودي رائد الشعر الحديث ص 190

[2]- ينظر: خليل الموسى ، البارودي رائد النهضة الشعرية ، ص 111.

[3]- البارودي : الديوان 2 / 321 – 328

ومن المشاعر التي تخللت حياة البارودي مشاعر السخط من أوضاع عايشها في تاريخ بلده ولم ترتح لها نفسه، ومن أشخاص تنكروا له وآذوه بطريقة وأخرين فكان من الطبيعي أن يوغر ذلك صدره ويبدي من السخط شيئا غير يسير، كما جاء في قوله :

ومن عجائب ما لاقيت من زمنى أنـى منيت بخـطب أمـره عجـب[1]

لم أقترف زلة تقضـى على بـــما أصبحت فيه فماذا الويل والحرب ؟

فهل دفاعى عن دينى وعن وطنى ذنـب أدان بـه ظلـما وأغـتـرب ؟

فلا يظـــن بى الحـــساد منـــــدمة فإنـى صابـــر فـى الله محتـسب

يبدو سخط البارودي وحسرته واضحا صريحا على من تسبب في إذايته وكان وراء نفيه. فهو سخط المظلوم الذي أدين بتهم باطلة. وتوالي الاستفهام في هذه الأبيات يبرز حنقه وغيضه على الزمرة التي آذته . وقد أظهر إلى جانب هذا السخط قوة نفسه وحكمته في التصبر، لتجاوز ما وقع عليه من ظلم، وهذا بطبيعة الحال يدفع إلى طمأنينة النفس .

وخاض البارودي حروبا عديدة أبلى فيها بلاء حسنا تأدية لواجب الدين وخدمة للوطن. ولكن البارودي قبل أن يكون جنديا هو إنسان يتأثر بإنسانيته حينما تجتمع قساوة الغربة وأهوال المعركة فتئن نفسه، وتظهر من خوالجها ما يحرك وجدانه . والقصيدة التي أنشدها في حرب الروس خير مثال على ذلك :

أراك الحمى شوقى إليک شديد وصبرى ونومى فى هواک شريد[2]

مضى زمن لم يأتنى عنک قادم ببشـــرى ولـم يعطف علىّ بريـد

وحيد من الخلان فى أرض غربـة ألا كل من يبغـــى الوفاء وحيـد؟

فهل لغريب طوحته يد النـــــوى رجوع ؟ وهل للحـائمـات ورود ؟

وهل زمن ولـى وعيش تـقيضـت غـضارتـه بـعـد الذهاب يـعـود ؟

[1]- السابق 1 / 65.
[2]- نفسه 1 / 172.

والإشتياق إلى فلذة الأكباد أمر فطري في الإنسان ، فكيف بشاعر مرهف الحس كالبارودي الذي طال فراقه لأبنائه . فلا ريب أن القلب يتقطع وأن الدموع لتدمي وأن النفس ليحبس لذكراهم . وليس للشاعر بعد ذلك إلا خيال يستحضر الغائب في اليقضة و المنام وعلى هذا النهج جرى البارودي ينتظر إحدى بناته :

تأوب طيف من ســـميرة زائـــــر وما الطيف إلا ما تريه الخواطر[1]

طوى سدفة الظلماء والليل ضارب بأرواقه، والنجم بالأفق حائـــر

فيالك من طـــيف ألـم ودونـــــه محيط من البحر الجنوبى زاخر

تخطـى إلى الأرض وجـدا وماله سوى نزوات الشوق حاد وزاجر

ألم ولـم يـلـبث وســـــار وليتـه أقام ولو طالت عليه الدياجـــــر

تمثلها الذكرى لعينى كأننـــى إليها على بعد من الأرض ناظر

فطورا إخال الظـن حقا وتـارة أهيم ،فتغشى مقلتى الســـــمادر

فيا بعد ما بينـى وبين أحبـتـى ويا قرب ما التفت عليه الضمائر

ولولا أمانى النفس وهى حياتها لما طار لى فوق البسيطة طـائر

حق للبارودي أن يتأوبه طيف ابنته سميرة وأن يقطع كل هذه المسافات البعيدة، فالقلب معلق بها وبإخوتهن لا يكاد يفارق ذكراهن يوما ، والشوق إليهن لا يكاد ينقطع . ولولا أماني النفس وآمالها المعقودة على مصرف الأمور لقضى حزنا وكمدا على فراق الأحبة .

ويرسم البارودي صورا نفسية قاسية استوحاها من مداهمة الموت لثلة من أهل قرابته وأصحابه وهو بعيد في غربته، فتمتزج ألوان هذه الصور بمشاعر الأسى والحزن العميق في نفسه ، فيترجم بصدق أثر رحيلهم ومقدار فقدهم . ولولا إيمانه بالله وصبره الجميل لقضى لجليل الخطوب التي داهمته. ومن هؤلاء الذين فقدهم البارودي في منفاه أمه ، وقد رثاها بهذه الأبيات الحزينة وفاء بحقها العظيم ، وبيانا للأثر الشديد الذي تركته في نفسه بفراقه :

[1]- السابق 2 / 77 – 79 .

لعمرى لقد غال الردى من أحبه وكان بودى أن أموت ويسلما[1]

وأى حيـــاة بعد أم فقدتهـــا كما يفقد المرء الزلال على الظما

تولت فولى الصبر عنى وعادنى غرام عليها شف جسمى وأسقما

ولم يبق إلا ذكرة تبعث الأسى وطيف يوافينى إذا الطرف هوما

وكانت لعينى قرة ولمهجـتى سرورا فخاب الطرف والقلب معا

فلولا اعتقادى بالقضاء وحكمه لقـطـعت نفـسى لهـفة وتنـدمـا

وطوى الموت زوجة البارودي وهو في منفاه ، وكان قد تركها شابة أنجبت له فلذات أكباده ، فلم تهنأبه ولم يهنأ بها كثيرا. وكان نعي خبر موتها إليه كصاعقة وقعت عليه هدت كيانه وهزت وجدانه ، فبكاها بكاء حارا ، ورثاها بقلب مفجوع قال فيه :

أيد المنون قدحت أى زنـاد وأطرت أية شـعـلة بفؤادى ؟[2]

أوهنت عزمى وهو حملة فيلق وحطمت عودى وهو رمح طرادى

لم أدر هل خطب ألم بساحتـى فأناخ أم سهـم أصاب سـوادى ؟

أقذى العيون فأسبلت بمـدامع تجـرى على الخدين كالفـرصاد

ما كنت أحسبنى أراع لحـادث حـتى منيـت به فأوهـن آدى

أبلتنى الحسرات حتى لم يكـد جسمى يلـوح لأعـيـن الـعـواد

لقد أصيب البارودي بشرخ كبير في نفسه جراء وقع المصيبة على نفسه ، وذلك ما ترجمته جملة من تساؤلاته وتعابيره من مثل قوله : أوهنت عزمي ، حطمت عودي ، أصاب سوادي ، أسبلت بمدامع ، أراع لحادث ...إلخ ما جاء في القصيدة . وهذا الشعور النفسي الأليم والحاد ، وتلك الحال التي صار إليها الشاعر مردهما إلى مكانة الزوجة في قلب الشاعر، ولطول الغياب الذي فرضته عليه الغربة قسرا .

[1]- البارودي ، الديوان 3 / 400 – 401.
[2]- نفسه 1 / 189، 190.

ثانيا / أدبية التناص :

يعد التناص أحد المفاهيم النقدية الجديدة المتعلقة بشعرية النص والتي ارتبطت بمرحلة ما بعد البنيوية ضمن المنهج التفكيكي . و أول إشارة غير صريحة إلى التناص تعود إلى الشكلاني الروسي شكلوفيسكي الذي رأى أن " العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها. وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين ، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو"[1] .

ثم تبلور المفهوم أكثر مع ميخائيل باختين الذي وضع تعددية الأصوات (البوليفونية) والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح التناص[2] . بل إنه " اشتغل بمصطلح آخر هو التفاعل الذي أطره في نظريتي الحوارية والتعدد الصوتي "[3]. وأما النقلة النوعية لهذا المفهوم فقد بدأت مع الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا التي أفادت من الإرث الباختيني وخاصة من دراسته لدستويفسكي، فاستنبطت منه مصطلح التناص[4] .

وشاع مصطلح التناص بعد ذلك من خلال أعمال كريستيفا التي كتبتها ما بين سنتي 1966 و1967 والتي أصدرتها في مجلتي "telquel" و " critique" وأعادت نشرها في كتبها سيميوتيك، ونص الرواية، وفي مقدمة كتاب دستوفسكي لباختين[5] . وشق المصطلح بعد ذلك طريقه في كتابات رولان بارت وتودوروف وغيرهم من رواد الحداثة النقدية[6] .

وحداثة مصطلح التناص لا تعني أن مفهومه جديد كل الجدة فإن " بذوره كانت أقدم من ذلك ، إذ ساد في الماضي إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم ، لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة ، ذلك أن معرفة

---

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط2 ، 1990 ، ص 41.

[2]- محمد عزام : النص الغائب، اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2001 " نسخة إلكترونية " ، ص 28.

[3]- نهلة فيصل الأحمد : التفاعل النصي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1 ، 2000 ، ص 87.

[4]- ينظر : محمد عزام : النص الغائب ، ص 28.

[5]- عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، 2007، ص 18.

[6]- محمد عزام ، النص الغائب ، نسخة إلكترونية ص 28.

الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة "[1] .

ويندرج مصطلح التناص عند كريستيفا في إشكالية الإنتاجية النصية "[2] . وهذا يعني أن التناص " مرتبط عندها بالنص المولد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل منبني على بناء سابق أو مسبق" [3] .

وتعرف كريستيفا التناص فتقول: " كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى "[4] . ويشمل هذا التعريف أطرافا ثلاثة[5] : النص الجديد الذي امتص غيره من النصوص، والنص القديم ويشمل كل النصوص السابقة أو المعاصرة التي دخلت متن النص الجديد وذابت وانصهرت فيه ، وعملية التناص وهي تعني تشابك النصوص السابقة مع النص الجديد في تفاعل وفق سياق جديد. وبمعنى آخر فإن عملية التناص تعني تشكيل الحاضر من الغائب تشكيلا وظيفيا وفق آلية الإمتصاص والتحويل . إذن فآلية التناص تقوم على " علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر "[6].

وتطور مصطلح التناص مع بارت وازداد معه غموضا، لانفتاحه على حقول معرفية ومصادر لا نهائية ترفد النص الأدبي "[7]. يقول بارت في هذا الصدد:"إن كل نص هو نسيج نسيج من الإقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة... فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر، ولكنها مقروءة ، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص

---

[1]- المرجع السابق ، ص 28.

[2]- محمد خير البقاعي : دراسات في النص والتناصية ، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا،ط1 ، 1998 ، ص60.

[3]- عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي، ص 19

[4]- خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2000، ص52 .

[5]- ينظر: المرجع نفسه 52،53.

[6]- محمد خير البقاعي : دراسات في النص والتناصية ،مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998 ص 128.

[7]- ينظر:أحمد الزعبي ، التناص نظريا وتطبيقا ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط2 ، 2000 ، ص 12.

" [1]. ووفق رؤية بارت النص فإن التناص يبدو كما أنه جيولوجيا كتابات[2] . ويخلص بارت من خلال دراسته للتناص إلى أن لا نهائيته هي قانونه[3] .

وتناول جيرار جينيت التناص في إطار مفهوم جديد للشعرية ، فلم يعد مرتبطا بجامع النص، بل بإطار أعم هو المتعاليات النصية التي تجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى [4] .

واهتم النقد العربي الحديث بالتناص، فنقل بفعل الترجمة كثيرا من مفاهيمه في النقد الغربي، ومن أبرز من تناوله بالبحث محمد مفتاح ، فقد قدم تعريفا له رآه جامعا لما تفرق لدى غيره ، لاختلاف وجهات نظرهم جاء فيه قوله " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة "[5]. ويواصل شرحه لهذا التعريف مستخلصا الخصائص الآتية[6] :

ـ ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقصده .

ـ محول لها بتمطيطها أو بتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

وينتهي محمد مفتاح إلى أن التناص" تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة "[7] .

ولقد أتاحت هذه العلاقة بين النصوص للنص الجديد أن يخرج من عباءة النصية إلى اللانصية ومن انغلاق الدال إلى انفتاحه بفضل نظامه الإشاري الذي يختزن تجارب سابقة وأبعاد ثقافية ورؤى اجتماعية حملها إليه النص الغائب في هجرته الزمانية والمكانية أو المكانية فحسب .

---

[8]- المرجع نفسه ، ص 12 ، 13 .

[2]- المرجع السابق ، ص13.

[3]- ينظر: سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، لبنان ، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1985 ، ص 215.

[4]- ينطر: عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي ص 21.

[5]- تحليل الخطاب الشعري ، ص 121.

[6]- ينظر: المرجع نفسه .ص 121 .

[7]- نفسه.، ص 121 .

على أن هجرة النص إلى نص آخر ينبغي ألا يكون هجرة للروح و الجسد، وإنما ينبغي للنص الحاضر أو اللاحق في تناصه مع الغائب أن يسبغ عليه من روح مبدعه الجديدة وهو مايعني التجاوز بعد التمثل " فقد كان في ماضيه يقول شيئا وعليه أن يقول شيئا آخر مختلفا وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد " [1] .

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح التناص قد عرف في النقد العربي القديم بمصطلحات قريبة إلى مفهومه نذكر منها: الاقتباس، الموازنة، المعارضة، التلميح ، التضمين، الاستشهاد، الإشارة، السرقات الأدبية[2] .

إلا أن هذه المصطلحات رغم شهرتها لا تقوم بديلا عن مصطلح التناص وإن مثلت وجها من وجوهه، وهو ما يؤكده حسين جمعة في قوله :" فمصطلح بلاغي واحد أو أكثر لا يمكن أن يقابل نظرية التناص التي جعلت هذه المصطلحات وغيرها أشكالا في بنيتها النقدية من أجل الكشف عن ماهية النص أولا أو إعادة إنتاجه ثانيا ،على إقرارنا بالإمتداد الثقافي، وتراكمه عند الأمم كلها "[3].

وأما في النقد العربي الحديث فقد شاعت تسميات متعددة تعبر عن مفهوم التناص من نحو : التناصية، التفاعل النصي ، التداخل النصي ، هجرة النصوص، التعالق النصي، وغيرها من التسميات[4] . لكن يبق التناص أكثر هذه المصطلحات تداولا بين الدارسين، ولأجل هذا الشيوع لمصطلح التناص ارتضيناه في دراستنا وآثرنا تطبيقه على مدونة البارودي وفق مستويات ثلاث هي : التناص الأدبي، والتناص الديني، والتناص التاريخي.

[1]- خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص 55.

[2] - ينظر:حافظ صبري ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، االعدد 2 ، 1986، لدار البيضاء، المغرب، ص 97- 100 .

[3]- المسبار في النقد الأدبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 ، ص 159.

[4]- ينظر:عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي . هامش ص 16 ، وحسين جمعة ، المسبار في النقد الأدبي، ص 140 .

1 / التناص الأدبي :

إن اطلاع البارودي على المدونة العربية شعرها ونثرها أمر راجح في من نظر في شعره وتفحصه. ولعل اختيار البارودي لمجموعته الشعرية التي تضم شعراء من العصر العباسي خير دليل على احتفائه بالشعر القديم ومقدار إعجابه به . وهو ما أتاح له أن يحفظ كثيرا منه ومن ثم محاولة النسج على منواله في بداية أمره ، وتمثله بتشرب معانيه بعد ذلك .

وهذا المسلك التقليدي الذي سار فيه البارودي قاده بالضرورة إلا أن يقع الحافر على الحافر كما تقول العرب بقصد منه وبغير قصد . والمطلع على ديوانه لا يكاد يجد أدنى صعوبة في الكشف عن مناطق الإلتقاء بينه وبين سابقيه ، وبخاصة الشعراء منهم .

وقد راجعنا هذا المسلك لنتبين نماذج التناص في شعر البارودي، وركزنا على التراث الشعري كونه المنطقة الواسعة التي حام حولها البارودي، فرصدنا كثيرا من الشواهد الحية التي يمكن تصنيفها بوجه عام في إطارين هما: تناص المعارضات و تناص خارج إطار المعارضات، ولكل ميزته وغايته التي انتهى إليها البارودي .

ـ التناص في شعر المعارضات :

جاء في لسان العرب أن " عارض الشيء بالشيء معارضة : قابله ، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته . وفلان يعارضني أي يباريني" [1].

والمعارضة اصطلاحا " أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة ، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها ..." [2] .

وهذا يعني أن الأساس الذي تنطلق منه المعارضة هو التشابه بين النص الماثل والنص الغائب، وهو تشابه مقصود يسعى صاحب النص المعارض من خلاله إلى محاكاة النص

[1]- ابن منظور : مادة " عرض " 7 / 166.
[2]- أحمد الشايب : تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1954، ص 7.

المعارض واحتذائه ، أو تجاوزه بنقضه ومعارضته لدوافع خاصة [1] . والدافع الذاتي الذي ينطلق منه الشاعر المعارض نفسي في المقام الأول، وهو يتوقف على أمرين[2] :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التي عايشها الشاعر المتأخر وبين تلك التجارب التي سبق إليها، حيث يجد نفسه مدفوعا إلى صاحبها مشدودا إلى شعره يستلهم معانيه وأفكاره ويطرح من خلالها صوره ومواقفه .

والثاني: يتعلق بذلك الإحساس الكامن في وجدان الشاعر بحقه في تملكه لهذا التراث الذي ينتزع منه ما شاء دون خوف أو وجل، فله أن يقتبس ويضمن وله أن يعارض ويحاكي إشباعا للرغبتين المتداخلتين في نفسه في آن واحد .

ومهما كانت المسوغات في الارتداد إلى تراث الأسلاف، فإن هذا الصنيع لا يعني بحال من الأحوال السطو على ملكية الآخرين الفكرية والوجدانية، فإن ذلك لهم حق محفوظ تقر به الأجيال المختلفة، وإنما يأخذ هذا الرجوع وذلك الأخذ معنى التفاعل بين الخالف والسابق في استلهام لمبادئ الشعر وقيمه وتجاربه، كما يستلهم الابن قيم الرجولة من أبيه. يقول عبد الله التطاوي : " يظل موضوع المعارضة في حاجة إلى طرق جديد ، وتناول خاص، باعتباره مجالا خصبا لهذا التواصل، ونموذجا لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يضيع في غياهب النسيان"[3]. وهذا الاستلهام في حقيقة الأمر ليس جديدا على الشعر العربي، بل هو منهج قديم عبر عنه عنترة بقوله :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟ [4]

و تأتي معارضات البارودي ضمن حلقة وصل بين القديم والجديد تعبيرا عن الأصالة الفنية التي يستلهم صاحبها من التراث لتشابه التجارب من دون أن ينسيه ذلك ذاته وروح

[1]- ينظر: عبد القادربقشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص 70 ، 71 .

[2]- عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية أنماط وتجارب ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 1998 ، ص87.

[3]- المرجع نفسه ، ص85 .

[4]- الديوان ، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت ، ط2 ، 2004 ، ص 11 .

عصره . ولم يكن البارودي بدعا في فن المعارضة ، فقد سبق إليها ولم يكن اتجاهه إليها عيبا يعاب عليه. يقول شكيب أرسلان " ليست المعارضة بشأن جديد ، بل كانت عند الماضين ، وقد استحسنوها ، ولم يحسبوها تقليدا ، ولا عدوها نسخة مجردة ، ولا صورة مطبقة ، وإنما كان ينظم الواحد منهم قصيدة فترن في الآفاق، فيعارضه شاعر آخر برنانة أخرى من البحر والقافية ، كما يجاري الفارس فارسا في مضمار "[1] .

وعارض البارودي شعراء كثر من عصور مختلفة بدءا من العصر الجاهلي وانتهاء إلى عصر الضعف، وبلغ مجموع ما عارضه من القصائد سبعا وعشرين قصيدة . ومن أبرز الشعراء الذين عارضهم عنترة، والنابغة، والبحتري، وأبي فراس الحمداني، والمتنبي، وابن نباتة المصري، والبصيري[2] .

وكان من نتيجة هذه المعارضة أن طلع علينا البارودي بقصائد تحاكي هذا الإرث الكبير كونه يمثل الروح العربية الخالدة على حد تعبير شوقي ضيف[3]. ولم يتوقف البارودي عند هذا الحد، بل سارع إلى معارضة الفحول من الشعراء إعجابا بطريقتهم ومحاولة لبزهم في ميدانهم والتفوق عليهم ، فأنشأ قصائد لهذا الغرض. وسيعرض البحث لبعضها ، لبيان مدى التأثر ولإبرازا مواطن الإشتراك أو الاختلاف بين الأصل والفرع والتميز إن وجد .

ونبدأ حديثنا عن معارضات البارودي بالإشارة إلى معارضته لمعلقة عنترة " هل غادر الشعراء " وهي القصيدة التي بلغت أبياتها الثمانين ، وتوزعت أبياتها على هذا النحو: خمسة أبيات في الأطلال ، أربعة أبيات في بعد الحبيبة وأثره، ثلاثة أبيات في موكب الرحلة ، تسعة أبيات في وصف الحبيبة، ثلاثة عشر بيتا في الناقة ، ستة وأربعون بيتا في الفخر الشخصي[4] . ويقول عنترة في مطلعها :

---

[1]- علي الحديدي: محمود سامي البارودي، شاعر النهضة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1990،ص402، 403 .

[2]- ينظر:علي عبد الحميد مراشدة، في الشعر الحديث محمود سامي البارودي ، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، ط1 ،2009 ، ص163.

[3]- ينظر: البارودي، رائد الشعر الحديث، ص ،143 .

[4]- ينظر علي البطل : في تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة دار التراث ، القاهرة، ط1 ، 1991، ص 312 .

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

ويعارض البارودي هذا المطلع، فيقول :

كم غادر الشعراء من متردم ؟ ولربّ تال بذّ شأو مقدّم[1]

يتناص البارودي في مطلعه مع مطلع قصيدة عنترة تناصا ينقض به ما أثبته عنترة من استئثار القدماء بالمعاني الشعرية ، فلم يتبدى لهم معنى إلا وأتوا عليه . ويعلن بأن ما تركه الأول للآخر شيئ كثير، بل إن المتأخر قد يبذّ المتقدم في معنى من المعاني الشعرية، ولعله بذلك يلمح إلى نفسه فيما نظمه وما عارضه بصفة خاصة .

وتأتي بقية الأبيات في نص البارودي لا تناصا مع أبيات عنترة ، وإنما معان تولدت عن المطلع ، وهنا مخالفة بالزيادة على الأصل والبناء عليه . ومما جا فيها :

فى كل عصر عبقرى،لا ينـــــى يفرى الفرىّ بكل قول محكـــم[2]

وكفاك بى رجلا إذا اعتقل النهى بالصّمت ،أو رعف السنان بعندم

أحييت أنفاس القريض بمنطـقـى وصرعت فرسان العجاج بلهذمـى

وقرعت ناصية العلا بفـضائـــلى هن الكواكب فى النهار المظـلـم

سل مصر عنى إن جهلت مكانتى تخبرك عن شرف وعز أقـــدم

فإذا نطقت فبالثـناء على الـذى أولـته من فضـل علىّ وأنـعـــم

أهلى بها ،وأحبتى،وكـفى بـهم فخرا ملكت به عنان الأنجـــــم

نشأت بطبعى للقريض بـــدائـع ليست بنحلـــــة شاعر متقـدم

يصبو بها الحكمىّ صبوة عاشق وتخف من طرب عريكة مسلم

شعر جمعت به ضروب محاسن لم تجتمع قبلـى لحى ملهـــم

والمرء طـوع يد الزمـــان ،يقوده قـود الجنيب لغـــاية لـم تعلـم

[1]- الديوان 3 / 485.

[2]- نفسه ، 3 / 486 - 506.

فدع الخفى ، وخذ لنفسک حظها مما بـدا لک، فهـو أهنأ مغـنـم

لو کـــان للإنـــان عـــلـم بالّـذى فى الغيـب لم يفرح ولم يتـندم

فدع الأمور إلى مدبـــر شأنـــها وارغب عن الدنيا بنفسک تسلم

ويلاحظ على البارودي في معارضته لعنترة أنه لم يتابع عنترة في أغراضه ، فيعارضها غرضا غرضا . وإنما انطلق من مطلع قصيدة عنترة يعارضه معارضة نقض، ثم ولد من هذا المطلع معاني تتعلق بفخره الشخصي و بشاعريته التي رأى نفسه فيها مجاريا للقدماء كأبي نواس ومسلم بن الوليد ، بل فاقهم فيها. ويشتمل حديثه بعد ذلك الإشادة بالوطن ووصف جماله ، ثم ينتهي إلى الأخبار عن تجاربه الحياتية وما أمدته به من حكم يمكن أن يفيد منها المتلقي في ما يواجهه في واقع حياته[1] .

ويعارض البارودي أبا نواس في رائيته التي امتدح بها الخصيب بن عبد الحميد أمير مصر في عهد هارون الرشيد، والتي مطلعها :

أجارة بيتينا أبوک غيور وميسور ما يرجى لديک عسير[2]

بقصيدة مطلعها :

أبى الشوق إلا أن يحن ضمير وکـل مشوق بالحـنين جديـر[3]

والقصيدتان من بحر الطويل وروييهما الراء . وأبيات أبي نواس بلغت الأربعين وقاربتها عددا قصيدة البارودي بتسع وثلاثين بيتا . وقد عالج أبو نواس موضوعات : مخاطبة الجارة ووصف العقاب ، ومحاورة الحبيبة، ومدح الخصيب أمير مصر، ووصف الرحلة إلى الممدوح . وقصيدة البارودي تضمنت مقدمة غزلية على عادة البارودي في تقليده ومما تضمنته وصف لهوه ومعاقرته للخمر، وما استتبع ذلك من وصف للأطيار، ليخلص بعد ذلك إلى الغرض الرئيس من نصه وهو الفخر بالذات[4] .

[1]- ينظر: خليل الموسى، البارودي رائذ النهضة الشعرية ص 103

[2]- الديوان ، دار صادر ، بيروت، دط ، دت ، 327 - 330 .

[3]- الديوان 2 / 18 -26

[4]- ينظر محمد عزام : النص الغائب ، نسخة إلكترونية ، ص166.

وإذا كان أبو نواس قد هدف إلى مدح " الخصيب " في جوده وسؤدده في السلم وفصاحته وبيانه في الحرب من خلال قصيدته في رائيته ، فإن البارودي قد اتخذ من هذه المعارضة فخرا بالذات وإبرازا لتفوقها ،أي أن رسالة أبي نواس بدأت من الذات وانتهت خارجها .أما رسالة البارودي فهي منه وإليه ، أي أنها تتمحور حول ذاته . فذاته لم تذب في معارضته، بل إنك " لا تخطئ أن تعلم حين تسمع رائيته أن البارودي هو الذي يتكلم "[1]. وقد فعل ذلك ،لأنه كان يروم أن يقدم هذه الذات أحسن تقديم . فهو في ميدان سباق أقامه اختيارا مع أحد أعمدة الشعر العربي، ولذلك فعامل التفوق حاضر في ذهن البارودي :

ولو كنت أدركت النواسى لم يقل أجارة بيتينا أبوك غيور[2]

وما ضرنى أنى تأخـرت عنهـــم وفضلى بين العالمين شهير

فيا ربما أخلى مـــن السبـــق أول وبذّ الجياد السابقات أخيـر

وفي أثناء معارضة البارودي لأبي نواس يتناص البارودي مع المعري في بيان معنى تفوق المتأخر على المتقدم فهو تناص على تناص :

وما ضرنى أنى تأخـرت عنهـــم وفضلى بين العالمين شهير

وبيت المعري المقصود هو قوله :

وإنى، وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل[3]

وهذا إقرار من البارودي بانفتاح باب الإبداع على مصراعيه وتأكيد على حق المبدعين في التميز وأن الزمن لا ينبغي أن يكون حائلا دون ظهور المجددين في كل فن، والفن الشعري على وجه خاص و" أن العبقرية الشعرية منفصلة عن الزمن، ولذلك يتجاوز بيت البارودي بيت المعري ليستنطق نصوصا قديمة ويحاورها في هذه المقولة "[4]. وهي مقولة تقف على أية حال بإزاء النقيض من مقولة عنترة التي أوردناها سالفا.

[1]- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب: مهرجان محمود سامي البارودي، دار المعارف، القاهرة، 1958 ، ص 19.
[2]- الديوان 2 / 26
[3]- ديوان سقط الزند ، دار بيروت للطباعة والنشر، دار دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت، 1957 ، ص 193.
[4]- خليل الموسى: البارودي رائد النهضة الشعرية ، ص 105.

وإقحام البارودي لنص المعري يعد شكلا من أشكال" التداخل النصوصي يخترق قول المعري إلى ما سبقه، ويخترق أيضا زمنه إلى زمن سابق عليه ، ليشكل من النص الغائب نصا جديدا يستنطقه ويحاوره ويماثله في قضية نقدية شغلت النقاد منذ زمن القدماء ولا تزال، وهي قضية صلة الإبداع بالزمن[1] .

ومن النصوص التي تداخلت مع نص البارودي في نصه المعارض لنص أبي نواس نص مزاحم العقيلي الذي جاء فيه :

أتانى بظهر الغيب أن قد تزوجت فظلت بى الأرض الفضاء تدور[2]

وينظر البارودي إلى قول مزاحم هذا، فيقول :

إذا ما شربناها أقمنا مكاننا وظلت بنا الأرض الفضاء تدور[3]

فشطرا البيت يكادان يتطابقان، وما الاختلاف إلا في السياق. ففي حين كان سياق النص الغائب سياقا عاطفيا يمثل أثر الصدمة على قلب مزاحم نرى سياق نص البارودي يشي بأثر الخمرة على نفوس شاربيها.

ومن النصوص التي تناص معها البارودي في معارضته لأبي نواس نص الشاعر عبد الله بن طاهر الذي يقول فيه :

نحن قوم تذيبنا الأعين النجـ ل على أننا نذيـب الحـديدا[4]

فتـرانا يـوم الكريـهة أحـرا را وفى السلم للحسان عبيدا

امتص البارودي معنى البيتين " ضعف الأقوياء الأشداء أمام الحسان من النساء " وهي صورة نمطية قديمة في الشعر العربي وأعاد صياغتهما، فقال :

---

[1]- المرجع السابق، ص 105.

[2]- شعر مزاحم العقيلي ، تحقيق نوري حمودي القيسي، وحاتم الضامن، مجلة معهد المخطوطات العربية ، مج22 ، ج1 ، ص 83 ــ 161 ، القاهرة ، 1976 ، ص 101.

[3]- الديوان 2 / 29.

[4]- ينظر : حسين المرصفي ، الوسيبة الأدبية ، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة ، 1292 هـ ، 2 / 60.

أفـل شباة الليث وهو مناجز وأرهب لحـظ الرئم وهو غريـــــر[1]

ويجزع قلبى للصدود،وإننى لدى البأس إن طاش الكمى صبور

واشترك البارودي والنواسي في المقدمة الغزلية وتناص معه في المعنى الذي يظهر أثر الهوى في النفس العصية فيصيرها طيعة ذليلة [2] ، فأبو نواس يقول :

فما أنا بالمشغوف ضربة لازب ولا كل سلطان على قدير[3]

والبارودي يقول :

فيا قاتل الله الهوى، ما أشده على المرء إذ يخلو به فيغير[4]

تلين إليه النفس وهى أبـــية ويجزع منه القلب وهو صبور

و اتفق الشاعران في وصف الطير. فأبو نواس يقول :

طوت ليلتين عن ذى ضرورة أزيغب لم ينبت عليه شكير

والبارودي فيقول :

تجاوب أترابا لـها فـى خمائل لهـن بها بعد الحنين صفير

يصف أبو نواس العقاب ، والبارودي يصف الحمام في علاقة واحدة بالنفس الشاعرة . والعقاب تمثل به أبو نواس والحمام تمثل به البارودي في شوقه وفي حنينه . وكلاهما " يتلبس بالطير ويتبادل وإياه الماهية، حتى لتحس أن الطير في التحليل الأخير طير إنساني أو أن الإنسان ـ الشاعر إنسان طائر"[5] .

ويفترق بعد ذلك الشاعران. فالنواسي ينتهي بعد حسن التخلص إلى مدح الأمير الخصيب والبارودي يخلص إلى فخره بذاته .

---

[1]- الديوان 2 / 19.

[2]- ينظر: محمد فتوح أحمد ، معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ،ضمن دورة البارودي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 1994 ، ص 157.

[3]- الديوان ص 327.

[4]- الديوان 2 / 27.

[5]- محمد فتوح أحمد ، معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ،ضمن دورة البارودي ، ص157.

ونختتم سلسلة معارضات البارودي لفحول الشعراء بمعارضته لفارس من فرسان الشعر وأمير من أمرائه ونعني به أبا فراس الحمداني. ولعل دافع المعارضة يعود إلى تشابه الشخصيتين من حيث المكانة الاجتماعية التي تبوأها كل منهما في مجتمعه، وكذلك التقاؤهما في الفروسية في الحرب ، فضلا عن بعض الضروف المتشابهة كالأسر الذي أبعد أبا فراس عن أهله و أرضه وكذلك الحال مع البارودي الذي سجن ثم نفي عن بلاده وشرد وأبعد عن أهله ووطنه . فهذا التقارب بين الشاعرين من شأنه أن يسلم إلى تقارب نفسي يستلهم فيه المتأخر من المتقدم معاني الحسرة والمعاناة والشوق إلى العزيز المفقود .

وتمثل رائية البارودي[1] وجها من أوجه الحوار النصي مع رائية أبي فراس الحمداني " أراك عصي الدمع "[2] وإن كانت رائية هذا الأخير أكثر اتساعا من رائية الأول ،إذ بلغت أبياتها أربعة وخمسين بيتا في حين بلغت رائية البارودي خمسة وعشرين بيتا فحسب. وهذه القلة ليست دليلا على عدم اهتمام البارودي واحتفاله بقصيدته المعارضة كما يشير إلى ذلك زكي مبارك[3] . وإنما قد يكون ذلك بسبب الصدق الفني في قصيدة أبي فراس لمرارة التجربة والذي يتيح البوح بأثقال النفس الجريحة على عكس تجربة البارودي التي وصف فيها النسيب لأنه وسيلة إلى الفخر لا أكثر.

والنصان من بحر واحد هو بحر الطويل وقافية واحدة رويها الراء. وقصيدة أبي فراس عالجت ثلاثة مواضيع : حديث الحب والعذل والفخر الذاتي والأسر . وعالج البارودي في قصيدته موضوعين فقط هما حديث الحب والفخر الذاتي[4].

وتشترك القصيدتان في غرض النسيب والفخر إلا أن مقدار الغزل في نص أبي فراس أكبر ونفس الشاعر فيه أطول ويبدو أنه مقصود لذاته [5]. إذ إن الحبيبة فيه قد تكون رمزا

---

[1]- الديوان 2 / 40 – 46.

[2]- الديوان، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1994 ، 162 – 166.

[3]- الموازنة بين الشعراء ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، 2012 ، ص 291

[4]- ينظر : محمد عزام ، النص الغائب " نسخة إلكترونية " ، ص 168.

[5]- ينظر: محمد فتوح أحمد ، معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، ص 174.

على ابن عمه سيف الدولة الحمداني[1] . ومن ثم فإن معاني الهوى والشوق والعتاب كلها أمارات على هذا الرمز الذي تأخر في فداء ابن عمه عن أسره من قبل الروم .

أما النسيب في نص البارودي ، فهو مطية إلى الفخر والتغني ببطولته وبطولة قومه[2] . ولم يسلم البارودي حين عارض أبا فراس في رائيته من تسرب بعض المسكوكات التعبيرية من النص الأصلي إلى النص الفرعي من محفوظه[3]. وذلك يظهر شدة التحام البارودي بالتراث مبنى ومعنى. ومن ذلك قوله :

فكيف يعيب الناس أمرى وليس لى ولا لامرئ فى الحب نهى ولا أمر[4]

متناصا فيه مع مطلع أبي فراس :

أراك عصى الدمع شيمتک الصبر أما للهوى نهى عليک ولا أمر؟[5]

فقد أخذ البارودي بعض الشطر الثاني لبيت أبي فراس وحوّره تحويرا بسيطا يتفق مع قصده من إقراره بسلطة الحب على النفوس، وأنه مما لا يقدر عليه ولا يمكن دفعه. وقد أخرجه من سياق الإنشاء في النص الأصلي ـ والذي يعني الاستفهام فيه استجابة لرغبة أبي فراس في الإنكار على حالة التجلد التي اصطنعها سيف الدولة ، والتي لا يقرها الموقف الذي يقف بإزائه أبو فراس في أسره ـ إلى سياق الخبر والذي يعني الإقرار بالضعف .

ومن هذه التعابير أيضا ما جاء في قول البارودي :

وكفكفت دمعا لو أسلت شؤونه على الأرض ما شک امرؤ أنه البحر[6]

وفيه نظر البارودي إلى قول أبي فراس :

إذا الليل أضوانى بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكبر[7]

---

[1]- ينظر: محمد عزام ، النص الغائب " نسخة إلكترونية " ص 168.
[2]- محمد فتوح أحمد ، معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، ص 174.
[3]- المرجع نفسه ، ص 176.
[4]- الديوان 2 / 42.
[5]- الديوان ، ص162 .
[6]- الديوان، 2 / 42 .
[7]- الديوان ، ص 162.

وهنا يخالف البارودي من حيث يشابه . فالسياقان وإن تشابها تأليفا فقد افترقا دلالة . فأبو فراس يستحث دمعه ساعة خلوه، والبارودي يمنع دمعه صبرا واحتمالا. وإن كانا يشتركان في البلوى والمأساة . ومن الأشكال التعبيرية التي تناص معها البارودي ما كان متعلقا بالصياغة كالشرط وجوابه . يقول أبو فراس الحمداني:

إذا الليل، أضوانى بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكبر

فينسج البارودي على منواله قائلا :

إذا مال ميزان النهار رأيتنى على حسرات لا يقاومها صبر[1]

وهذا التناص الشكلي إن جاز التعبير " يقطع بأن المعارضة في هذه القصيدة لم تصل فيها الصنعة إلى درجة من الإتقان تعفي على كل آثار المحاكاة الإبداعية "[2] .

وفي سياق الفخر فإن البارودي نظر إلى قول أبي فراس :

وإنى لنزال بكل مخوفة كثير إلى نزّالها النظر الشزر[3]

فقال في معارضته مستلهما من هذا الفخر :

وإنى امرؤ لولا العوائق أذعنت لسلطانه البدو المغيرة والحضر[4]

اتفق الشاعران في الإشادة بالنفس وما تحمل من صفات تبعث على الفخر بها، ولكنهما تخالفا في نسبة هذه الشجاعة . فهي عند أبي فراس شجاعة مطلقة لا يحد منها إلا الموت أما البارودي فشجاعته مقيدة بقيود العوائق التي وقفت في طريقه فلم يحقق كل ما كان يرجوه

ومهما اتفق البارودي في معارضته لأبي فراس أو اختلف معه ، فإن البارودي على ما يظهر قد أبان عن اقتدار في تمثل معاني سلفه . وهو الأمر الذي مكنه من مجاراته شكلا ومعنى، وإن رأينا قصوره في جوانب من هذه المعارضة، وذلك راجع للصدق الفني الذي يبدو أكثر وضوحا في تجربة أبي فراس .

---

[1]- البارودي : الديوان 2 / 41.

[2]- محمد فتوح أحمد ، معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، ص 177.

[3]- الديوان، ص 164.

[4]- الديوان ، 2 / 43 .

لقد بدا البارودي، في معارضته للقدماء وتمثله لأشعارهم ممثلا قديرا كما ذهب إلى ذلك العقاد[1]. فاستطاع أن يحاكي القدامى في أساليبهم ومعانيهم محاكاة بلغت حدا عاليا من الاتقان والاقتدار، من دون أن يلغي ذلك من ذات البارودي ، حتى ليمكننا القول بأن النص الجديد كاد لفرط هذه الإجادة أن يتماهى مع النص القديم .

ـ التناص خارج المعارضات :

سمح اطلاع البارودي على تراث أجداده الشعري له بأن يتمثل منه قدرا يقضي بحق الوفاء لهذا التراث ، وقد كان ذلك منه بوعي وبغير وعي. غير أن هذا الإحتذاء لم يفض إلى إقصاء الذات البارودية،لأن هذا التراث صار ملكا عاما ورمزا على القيم الخالدة التي يحن إليها كل شاعر في عصر استلبت فيه هذه القيم ، وخف بريقها فيه .

فلا ضير ـ وحال الأمة سمته التراجع والتخلف ـ على البارودي أن يعب من معين الروح الأصيلة التي سرت في الأمة العربية قرونا طويلة مستلهما في ذلك شيما مفقودة وماضيا تليدا ومثلا عليا تنهض بالحاضر وترأب صدعه . يقول يوسف خليف " مع هذه التراثية الأصيلة عاد البارودي إلى شعراء العربية الكبار وبخاصة شعراء العصر العباسي يرى فيهم مثله الفنية العليا ويستمد منهم معجمه اللغوي وصندوق أصباغه التصويري مجددا للشعر العربي حياته القديمة التي مرت عليه في عصور ازدهاره ونهضته متجاوزا شعراء جيله والجيل الذي سبقه ...حتى يصل إلى مناجم الذهب الخالص يستمد منه رصيدا ثريا راح يتصرف فيه تصرف المدرك لقيمته ، المقدر لأهميته "[2] .

ويأخذ تناص البارودي مع التراث أشكالا مختلفة لكنها لا تخرج في عمومها عن إطار الأسلوب والمعنى، أو الأسلوب فحسب . والبارودي وإن تمثل معاني القدماء إلا أن ذلك لم يضاهي تمثله للأساليب[3]. ويمكن لنا بوجه عام أن نصنف هذا التناص ، فنضعه في إطارين: تناص عام وهذا يغلب على شعره القديم جسدا وروحا، وتناص خاص، وهو ما اتكأ

[1]- ينظر: ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 120.
[2]- يوسف خليف: شعر الباوردي بين التراث و المعاصرة ، ضمن دورة البارودي، ص 33 .
[3]- ينظر: مدرسة الإحياء والتراث ، ص 232 .

فيه البارودي على نصوص شعرية خاصة والتي يمكن بقليل من النظر أو كثير منه أن نتبين منها صاحب النص الأول أو ما يسمى بالنص الغائب . فمن التناص العام الذي استلهم فيه البارودي الروح العامة للشعر القديم من دون أن يكون ذلك حكرا على أحد قوله :

ألا حى من أسماء رسم المنازل وإن هى لم ترجع بيانا لسائل[1]

خلاء تعفتـها الروامس والتقـت عليها أهاضيب الغيوم الحوافل

إلى آخر الأبيات، فلولا أن هذه الأبيات منسوبة للبارودي لذهب الظن إلى أنها لشاعر جاهلي للغتها الغريبة عن عصر البارودي، وكذا الحال مع التراكيب والمعاني. وليس من تفسير لهذا التناص السلبي سوى الرغبة في رياضة القول مجاراة للقدامى ثقة بالنفس، أو إعجابا بالماضي " يستمد من جلال القديم ومن جماله الفطري الذي يروع النفس العربية في كل جيل فهي مهما أوغلت في التحضر لا تزال تنظر إلى القديم باحثة فيه، وكأنما فاتها شيئ وهي تريد الحصول عليه . وما هذا الشيء سوى روحنا الخالدة "[2] .

ومن هذا القديم الذي يحاكيه محاكاة الروح قوله :

ياسعد قل لى فأنت أدرى متى رعان العقيق تبدو؟[3]

أشتاق نجدا وساكـــــنيه وأين منى الغداة نجـد؟

فمثل هذا الشعر كسابقه بدوي اللفظ والمعنى لا يتصل بواقع البارودي الذي كن يسكن القاهرة بشيء.وإنما هي المجاراة،لإثبات الذات وأنها قادرة على تمثل القديم مهما كان شأنه .

ويطول بنا الحديث لو ذهبنا نتبع هذا النمط من التناص مع النص القديم .فمثل هذه المحاكاة كثيرة في شعر البارودي وحسبنا منها ما ذكرنا من شواهد. ويمكن التماس العذر للبارودي في مثل هذا النوع من التناص بأنه كان يحاول في أول أمره أن يستظهر مقدرته الشعرية، فلا أفضل من هذه الطريقة لاختبار الذات الشاعرة . ولكنه سعى بعد ذلك إلى

[1]- ينظر القصيدة كاملة : البارودي : الديوان 3 / 136 - 150.
[2]- شوقي ضيف : البارودي رائد الشعر الحديث، ص143.
[3]- البارودي : الديوان 1 / 215.

تناص خاص بوعي منه أملا في التجاوز والتفوق . وسيعرض البحث نماذج من هذه التناصات لبيان مدى قدرة البارودي في تمثل القديم أو قصوره عن هذا الغرض .

ومقصودنا من التناص الخاص تلك الروافد الثقافية والمادة الأدبية التي استقى منها البارودي مادته الشعرية بطريق التضمين والتوليد اللفظي أو المعنوي رفدا لشعره أومحاولة منه للنسج على منوال القديم تمثلا له أو محاولة لتجاوزه والتفوق عليه .

والنصوص التي قرأها البارودي وحاول إعادة صياغتها في هذا الصدد كثيرة لا يمكننا أن ندرجها كلها في هذا البحث وهي جديرة ببحث مستقل . ويكفينا منها بعض النماذج التي تدل على تجلي الغائب في الحاضر، وهو تجل بدرجات، فأدناه مرتبة ما كان بطريق التضمين، كقوله في إحدى مقطوعاته :

ألا يا حمام الأيک إلفک حاضر وغصنک مياد ،ففيم تنوح؟[1]

غدوت سليما فی نعيم وغبطـــة ولكن قلبی بالغرام جريح

فمن الواضح أن البارودي اقتبس بيتا كاملا لأبي كبير الهذلي[2]، وضمنه في مقطوعته آخذا معناه ، وهو الإنكار على نوح الحمام، لما فيه من حضور الإلف وحياة الدعة التي يتقلب فيها في مقابل الجراح التي تنزف دما من قلب شاعر طال شوقه إلى محبوبته. والشاعر هنا استهلك الفكرة وأخذها جاهزة من دون أن يضيف إليها شيئا إلا ماكان من بسطها. وهذا النهج من التناص قليل في شعر البارودي.

وقد يكتفي البارودي ببعض التغييرات اللفظية اليسيرة على ما ضمنه في شعره من كلام غيره إعجابا بحسن صياغته ، كما في قوله:

علیّ طلاب العز من مستقره ولا ذنب لی إن عارضتنی المقادر[3]

متناصا مع قول أبي فراس الحمداني :

---

[1]- السابق 1 / 124.

[2]- وقد أورد شارحا ديوان البارودي هذا البيت وبهذه النسبة. ينظر: المصدر نفسه 1 /124 . ونسب ابن عبد ربه هذا البيت للشاعر عوف بن محلم . ينظر: العقد الفريد ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1 ، 1983 ، 6 / 261.

[3]- الديوان 2 / 84 .

علىّ طلاب العز من مستقره ولا ذنب لى إن حاربتنى المطالب[1]

والشبه بين بنيتي البيتين الشكلية والدلالية واضح لا غبار عليه، وما الاختلاف إلا في بعض كلم الشطر الثاني . فالبارودي يتفق مع أبي فراس في مرجعية طلب المجد، وأنها مما ينبغي أن تكون من مصادره المشروعة، ولكنهما يختلفان في طريقة التعبير عن العوائق التي تقف بوجهيهما. فالبارودي ينزع إلى الرضا والتسليم بأقدار الله التي لا يستطيع ردها ودفعها، وأبو فراس يسلي نفسه ويلتمس لها الأعذار في قصورها دون مبتغاها،لأن لها جهات كثيرة تطلبها وتريدها.

ويلجأ البارودي إلى اقتباس بعض الألفاظ التي انخرطت في سلك الشعر عند غيره مستمدا منها دلالتها المعجمية ناظما لها في سياق جديد يعبر عن تجربته الشعرية . ومن ذلك قوله في إحدى قصائده الغرامية :

وبين العوالى فى الخدور نواشئ من العين حمر الحلى بيض الترائب[2]

متناصا مع قول أبي الطيب المتنبي:

من الجآذر فى زى الأعاريب حمر الحلى والمطايا والجلابيب[3]

ومثل هذا التناص اللفظي لا يقدم إضافة ذات بال، وإنما هي مسكوكات تعبيرية نال منها التكرار، ففقدت بريقها الذي توهجت به أول مرة .

وعلى شاكلة هذا التناص قول البارودي :

فلأيا عرفت الدار بعد ترسم أرانى بها ما كان بالأمس شاغلى [4]

فهذا البيت متناص مع قول زهير بن أبي سلمى :

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهـم[5]

---

[1]- الديوان، ص 41 .
[2]- الديوان 1 / 59 .
[3]- الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، دط ، 1983 ، ص 448.
[4]- الديوان 3 / 137 .
[5]- الديوان ، شرح علي حسن فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1988 ، ص 103 .

فالشطر الأول يكاد ينقله البارودي كما هو عليه في الشطر الثاني من بيت زهير.أي أنه عكس الأمر ولم يزد عليه إلا في بيان أثر تعرفه على دار محبوبته وما تركته في نفسه من ذكريات شغلت باله وحركت وجدانه.

ومن هذه المسكوكات التعبيرية التي نفذت إلى لسان البارودي ما جاء في قوله :

فإن أك مشغوفا فذو الحلم ربما أطاع الهوى والحب من عقد السحر[1]

فإن المركب اللفظي " عقد السحر" اقتباس جاهز من قول أبي نواس :

فما زلت بالأشعار فى كل مشهد ألينها، والشعـر من عـقـد السحر[2]

التقط البارودي هذا الشكل التعبيري " عقد السحر" فوظفه بلفظه ومعناه دون أدنى تغيير فيه، للإشارة إلى أثر الحب في النفوس وأنه يؤثر و يفعل فيها فعل السحر .

و مثل هذه التناصات اللفظية لا تعدو أن تكون شكلا من الأشكال التعبيرية التقليدية الجاهزة التي تسربت إلى نصوص البارودي ، وذلك راجع إلى شدة اتصاله بالتراث، حتى غدا هذا التراث جزءا منه لا يستطيع الخلاص منه . وإذا كان من فضل في تحاور النصوص، فإنه للمتقدم دون المتأخر، لابتكاره ولمسايرة عصره . أما المتأخر فليس له من مزية سوى إعادة المادة القديمة وتأكيدها في الذاكرة الجمعية للأمة .

وإذا تجاوزنا التناص اللفظي الجامد، فإننا بإزاء تناص لفظي توليدي ونعني به ما عناه البلاغيون المتأخرون في قولهم " أن يستحسن الشاعر أو الناثر لفظا من كلام غيره في معنى، فيستلبه ويضعه في معنى آخر فإن كان استعماله إيّاه أجود وكان الموضع الذي وضعه فيه به أليق انتظم في المقبول المستحسن وإلا عد من المردود أو المسترذل [3] .

وتعتمد هذه المحاكاة اللفظية في نجاحها أو فشلها على مقدرة المقتبس أو الناص الفنية في امتصاص النص الأصلي وإعادة انتاجه وفق رؤياه الشعرية الخاصة . وهي مقدرة

[1]- الديوان 2 / 13 .
[2]- الديوان 283 ..
[3]- حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية ، ص134.

يتفاوت فيها بطبيعة الحال الشعراء بين الإجادة والإساءة . وللبارودي محاولات طريفة في هذا السبيل تأثرا بنصية القدماء في تشكيل معانيهم الشعرية منها هذه المحاولة :

ودع من الأمر أدناه لأبعده فى لجّة البحر ما يغنى عن الوشل[1]

وفيها يلتقي مع نص الطغرائي :

فيم اعتراضک لج البحر تركبه ؟ وأنت تكفيک منه مصّة الوشل[2]

أخذ البارودي لفظ الوشل وهو الماء القليل واستخدمه في سياق يوحي بسلبيته في مقابلته مع لجة البحر التي تغني عنه. وورد هذا التناص ضمن تذييل يجري مجرى المثل،إذ دل به على فضل اتباع الأمر العظيم وترك الحقير الهين، لأنه أليق بالنفس الكبيرة التي تتطلع إلى المعالي . وهكذا قابل الشاعر بين الأمر الهين والوشل ، والأمر العظيم ولجّة البحر. وهذا يناقض استخدام النص الأصلي الذي يشي بإيجابية الوشل في سياقه النصي بما يعني أخذ القليل النافع ، وترك الكثير الضار.

ومن استخدام البارودي للفظ في دلالة مناقضة لدلالة النص الأصلي قوله :

فربّ فقير يملأ القلب حكمة وربّ غنــى لا يريش ولا يبــرى*[3]

في تناص عمد فيه الشاعر إلى تحوير مقولة النص الأصلي لسويد بن الصامت :

فرشنى بخير طالما قد بريتنى وخير الموالى من يريش ولا يبرى[4]

لقد استلهم البارودي من لفظ اليشكري " يريش ويبري " في سياقهما الإيجابي الدال على النفع والخيرية مقولة مشابهة محولة إلى قيمة سلبية ، وذلك ضمن مقابلة بين الفقير والغني . فالأول نافع لغيره رغم حاله، والثاني لا يقدم ولا يؤخر رغم حالته الميسورة .

---

[1]- الديوان 3 / 10.

[2]- الديوان، تحقيق علي جواد طاهر و يحي الجبوري، مطابع الثقافة الحديثة، الدوحة ، قطر، ط2 ، 1986، ص 308.

* لا يريش ولا يبري ،أي لا ينفع ولا يظر.

[3]- الديوان 2 / 15.

[4]- الجاحظ : البيان والتبيين 4 / 66 .

وينقل البارودي أحيانا اللفظ في إطار التوظيف الفني من سياق إلى آخر مفيدا من إيحاءاته الدلالية، كما في هذه الصورة التي رسمها ابن هانئ الأندلسي في قوله :

خابت أمية منه بالذى طلبت كما يخيب برأس الأقرع المشط [1]

أعاد البارودي رسم معالم الصورة في اتجاه آخر، فقال:

وللنسيم خلال النبت غلغلة كما تغلغل وسط اللـمة المشط [2]

فالبارودي أفاد من لفظ المشط من نصه الأول، وأخذ الصورة التشبيهية التي قام عليها وحوّلها من اتجاه سالب متمثل في حركة المشط العبثية، وهو ما يمثل سمة الفشل إلى اتجاه موجب في سياق الوصف يمثل حركة النسيم خلال النبات ، وهي حركة خلعت على المظهر الطبيعي جمالا بديعا . وهذا لون من التصرف في الصورة الفنية .

وثمة تناص آخر يعتمد على التوليد في المعنى . وتوليد المعنى في الدرس البلاغي يعني " أن يجد الشاعر أو الناثر معنى لغيره ، فيأخذه ليزيد فيه ويحسن العبارة عنه فيعد بديعا ، لما فيه من التنبه والنقد الذي يحصل بمثله التعليم والدلالة على الأدب" [3] . فهو لون إذن من ألوان التصرف في العبارة مع المحافظة على المعنى الأصلي أو اختصاره أو توسيعه . وقدرة البارودي في هذا التصرف المعنوي أقل من قدرته في تمثل الأساليب، كما يرى ذلك بعض الدارسين [4] .

ويحفل ديوان البارودي بعدد غير قليل من الشواهد الدالة على هذا الإحتذاء لمعاني القدماء . فمما احتذى فيه البارودي معاني الجاهليين قوله :

لعمرک ما حى وإن طال سيره يعـد طليقا والمنون له أسـر [5]

فالمعنى ذاته في قول طرفة بن العبد :

---

[1]- الديوان: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، 1980 ، ص 186.
[2]- الديوان 2 / 192 .
[3]- حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية، ص 134.
[4]- ينظر: مدرسة الأحياء والتراث ، ص 232.
[5]- الديوان 2 / 46.

لعمرک إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطّول المرخى وثنياه باليد[1]

والبيتان يشتركان في معنى إدراك الموت للإنسان مهما عاش في هذه الحياة. وكلاهما صدر بالقسم لأجل التأكيد، وزاد طرفة على البارودي تأكيدا ثانيا وثالثا . ومعنى طرفة أقوى، إذ أدخل القسم على كلام مؤكد في حين أن البارودي جعل القسم يدخل على كلام منفي وكأن هناك من يشكك في هذه الحقيقة التي لا يختلف حولها اثنان .

ويتشرب البارودي معنى أبي تمام الذي صرح به في قوله :

نقل فؤادک حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول[2]

ويوسع الفكرة لتشمل المكان الذي يألفه الإنسان ، فيقول :

والنفس مولعة وإن هى صادفت خلفا بأول صاحب ومكان[3]

ومن صور المخالفة أو التحوير في دلالة البيت الإتيان بتفصيل في النص الجديد بعد إجمال في النص الأصلي. كما في قول البارودي :

ولولا تكاليف السيادة لم يخب جبان، ولم يحو الفضيلة ثائر[4]

فهو متناص مع قول المتنبي :

لولا المشقة ساد الناس كلهم الجـود يفقـر والإقدام قتال[5]

في بيت المتنبي إجمال لم يغن عنه شرح البارودي فالمتنبي " حفظ للتعبير الشعري قدرته على الرمز والإيحاء، وأحاطه بلون من ألوان الغموض المستحبة في الشعر"[6] . أما البارودي في نظره إلى معنى المتنبي فجاء نصه " يخلو إلى حد بعيد من لمحات

[1]- الديوان ، شرح مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط3 ، 2002 ، ص 26.
[2]- الجراو ي " أحمد بن عبد السلام " : الحماسة المغربية، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر دمشق، ط1 ، 1991، ص 995 .
[3]- البارودي : الديوان 4 / 48.
[4]- نفسه 2 / 82.
[5]- الديوان، ص490.
[6]- إبراهيم السعافين : مدرسة الإحياء والتراث ، ص 232.

الشاعرية ، فيؤثر التفصيل على الرمز، والتصريح على الإيحاء والتلميح، فيتعثر في التعبير عن المعنى الذي نظر إليه حين يحاول التوليد "[1].

ويستلهم البارودي في ظل تقلبه في جوانب الحياة المختلفة معان من المتنبي منها أن الظاهر لا يدل على الخفي بالضرورة . فأبو الطيب يقول :

يقول لى الطبيب أكلت شيئا وداؤک فى شرابک والطعام[2]

وما فى طبه أنى جـــــواد أضر بجسمه طول الجـــمام

والبارودي يأخذ هذا المعنى وينتقل به إلى الشكوى من الحبيب فيقول :

فدع التكهن يا طبيب فإنما دائى الهوى ولكل نفس داء[3]

ألم الصبابة لذة تحيا بـــها نفسى ودائى لو علمت دواء

لقد دأب المتنبي على السعي بحثا عن مجد غائب ،لا يثنيه في ذلك قريب ولا بعيد فإذا ما قعد عن سعيه لعارض وطال به المقام تحطم الأمل وانحسر الطموح . أماالبارودي، وإن اتفق مع المتنبي في جهل الطبيب بحالة كل منهما إلا أن مسعاه دون مسعى المتنبي، فهو لا يعدو تحقيق ما يهواه بلقيا من يحبه ، حتى تنطفئ نيران أشواقه .

[1]- المرجع السابق ، ص 232 .
[2]- الديوان، ص 485.
[3]- الديوان 1 / 12 .

2/ التناص الديني :

حظي النص الديني بعناية الأدباء قديما وحديثا لما له من أهمية في واقع الناس وما يترتب عليه من توجيهات لها أثر في معادهم . وقد ترجمت هذه العناية في تضمين الأدباء للنص الديني في أعمالهم تضمينا كليا أو جزئيا ، أو استلهاما من دلالته تقوية لرأي أو دعما لتوجيه . وهم في ذلك مطمئنون، لارتباط نصوصهم المقتبسة بالوحي الذي لا يتطرق إليه شك أو ريبة في ضمان صلاح الفرد والمجتمع ، إذا ما تم التقيد بتعاليمه وتوجيهاته.

والبارودي على عادة غيره من الأدباء ، لم يتخلف عن سنة الأخذ من معين الوحي الصافي يقينا منه بهديه القويم الذي يحقق مصالح العباد، ولعلمه أن إسناد نصوصه الشعرية بنصوص من الوحي عبر طريق من طرق التناص يعززها أسلوبا ودلالة ويجعل وقعها في النفوس شديدا وسلطانها على العقول كبيرا .

والناظر في شعر البارودي لا تأخذه أدنى ريبة في استفادة البارودي من النص الديني والظاهر أنه قد أخذ بسهم وافر من هذا النص لفظا أو معنى ، وذلك ما مثلته جملة اقتباساته الصريحة والضمنية من النص القرآني بدرجة عالية و النص النبوي بدرجة أقل .

ـ التناص القرآني :

كان القرآن الكريم ولا يزال كتاب المسلمين الأول الذي يعودون إليه أخذا من أحكامه وتأدبا بآدابه واقتداء بتعاليمه في حياتهم وفي معاملاتهم . ولا يزال الأدباء ينهلون من معينه بلاغة القول، وجمال الكلمة، وسحر التعبير. وحق لهم ذلك، فهو الكتاب الذي أعجز نظمه المخلوقات وآمنت لسماع كلماته الجن . يقول شوقي ضيف: " القرآن الكريم مفخرة العرب في لغتهم ، إذ لم يتح لأمة من الأمم كتاب مثله لاديني ولا دنيوي من حيث البلاغة والتأثير في النفوس والقلوب "[1] . وسيظل المبدعون في كل زمان يقتبسون من نور بلاغته وإشراق بيانه ما يجمّل لهم قولا، وما يقوي لهم فكرا أو يعزز رأيا إلى أن تقوم الساعة .

ولا يخفى على البارودي بيان القرآن المشرق ونظمه العجيب وتأثيره البديع في نفوس سامعيه ، ولذلك لجأ إلى آيه الكريم يوشح به كلامه ويعضد به رأيه إيمانا بقوة حجته وروعة تعبيره. ولجوء البارودي ـ وهو كثيرـ إلى النص القرآني سواء أكان للفظه أم لمعناه يدل على سعة محفوظه من هذا النص المقدس، وأن معانيه قد نفذت إلى نفسه، فتمثلها في المواطن التي يريد تمثلا حسنا. الأمر الذي أكسب كلامه جزالة لفظ ، ومتانة أسلوب، وقوة حجة .

واقتباس البارودي من القرآن الكريم يكاد يستغرق جميع أغراضه التي عالجها، وقد يكون ذلك إما باقتباس لفظي ، أو تناص مع المعنى. والشواهد في ذلك كثيرة تستحق أن تفرد بدراسة منها هذا الاقتباس اللفظي التام في قول البارودي:

يا أيها الناس اتقوا ربكم واخشوا عذاب الله والآخره[2]

فالشاعر ضمن شطر بيته الأول قوله تعالى: ﴿ يا أيها الناس اتقوا ربكم ﴾ النساء : 1 أو الحج : 1 ، وذلك لرفد المعنى الذي اتجه به إلى المتلقين عامة، وبني وطنه خاصة بأن يخافوا الله ويخشوا عذابه بعمل صالح يقدموه خدمة لأنفسهم ولوطنهم .

ومن هذا الاقتباس اللفظي ما جاء في قول البارودي :

[1]- تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي ، دار المعارف، القاهرة ، ط7 ، ص 30 .
[2]- البارودي : الديوان 2 / 124.

يريد كل امرئ مناه (ويفعل الله ما يشاء)[1]

وهذا تناص لفظي صريح مع الآية الكريمة ﴿ يثبت الله الذين آمنوا بالقول الثابت في الحياة الدنيا وفي الاخرة ويضل الله الظالمين ويفعل الله ما يشاء﴾ (إبراهيم : 27)

وقد وظف البارودي هذا التناص بيانا لمخالفة مشيئة الله لما قد يرغب فيه الإنسان لحكمة أرادها الله ، لأن هذه المخالفة قد يترتب عليها مصلحة العبد وفلاحه.

و من التناص اللفظي أيضا قول البارودي :

فصبرا جميلا ياسليم، فإنما يسيغ الفتى بالصبر ما يتجرع[2]

فالشطر الأول من البيت يحيلنا مباشرة إلى قول الله تعالى في سورة يوسف ﴿ فصبر جميل ﴾ الآية : 18. و الآية قد أخبرت عن صبر يعقوب عليه السلام. والتقدير كما جاء في بعض التفاسير :" فصبري على ما فعلتم بي في أمر يوسف صبر جميل" [3].

ونص البارودي ورد في سياق خاص " وهو وفاة صديقه أحمد فارس االشدياق " والأمر فيه لابنه سليم بالتحلي بهذا النوع من الصبر الذي ينفع صاحبه ويفيده في تخطي الخطب.

وقد يقتبس البارودي من لفظ الآية الكريمة ، ويوظفه توظيفا مغايرا لمعناه في سياق نصه الأصلي، كما في قوله محرضا على القتال :

فكونوا حصيدا خامدين أو افزعوا إلى الحرب حتى يدفع الضيم دافع[4]

فهذا تناص لفظي واضح مع الآية الكريمة ﴿ فما زالت تلك دعواهم حتى جعلناهم حصيدا خامدين ﴾ الأنبياء : 15. والآية الكريمة أخبرت بهلاك أحد الأقوام، ومما جاء في تفسيرها " فلم تزل دعواهم، حين أتاهم بأس الله ، بظلمهم أنفسهم: ﴿ يا ويلنا إنا كنا ظالمين ﴾ حتى قتلهم الله ، فحصدهم بالسيف كما يحصد الزرع ... هالكين قد انطفأت شرارتهم وسكنت

[1]- السابق 1 / 24.
[2]- نفسه 2 / 238.
[3]- الطبري : جامع البيان ، تحقيق بشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1994 ، 4 / 336.
[4]- الديوان 2 / 212.

حركتهم[1]. والبارودي اقتبس من نص الآية ، ليحرك النفوس الخانعة للدفاع عن حياضها .

وقد يقتبس أحيانا أخرى من لفظ الآية ومن معناها، كما في قوله :

زالوا فما بكت الدنيا لفرقتهم ولا تعطلت الأعياد والجمع[2]

استند البارودي في قوله الشعري إلى قوله تعالى ﴿ فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين ﴾ الدخان : 29 . ومما جاء في تفسير الآية " فما بكت على هؤلاء الذين غرّقهم الله في البحر، وهم فرعون وقومه ، السماء والأرض "[3] .

اكتفى البارودي في اقتباسه بالتركيب " فما بكت " أما المعنى فقد استلهمه من الآية التي وردت في شأن عاقبة فرعون وفومه . وقد أراد البارودي من خلال هذا الخبر أن يذكر بعاقبة الهلاك التي لحقت بالأمم دون أن يأسف عليهم أحد.

والتناص مع معاني القرآن الكريم نلحظه في كثير من أشعار البارودي ،ولا يكاد يلتبس أمره على قارئ شعره ،وهذا أمر طبيعي في تقديرنا ،لأن النص القرآني تضمن الهدى والرشاد لمن طلبهما لنفسه أو لغيره . فلا عجب إذن أن يعود إليه البارودي يلتمس منه ذلك الهدي .

ومن هدي القرآن الذي عاد إليه البارودي ما جاء في قوله تعالى : ﴿ فإن مع العسر يسرا * إن مع العسر يسرا ﴾ الشرح : 5 ، 6 . فقد تشربت نفسه هذا المعنى، فقال متناصا مع هذه الآية الكريمة :

ولا تيأسن من محنة ساقها القضا إليک، فكم بؤس تلاه نعيم[4]

فالتذييل الذي ذيل به البارودي بيته الشعري " فكم بؤس تلاه نعيم " مستلهم من معنى الآية السابقة. وذلك تسلية منه للمصاب، وبعثا للأمل في نفسه، ودفعا لكل يأس قد يتسرب إليه.

ومما يتصل بالتناص المعنوي في باب العقيدة اقتباس البارودي معنى التوحيد والتنزيه للذات الإلهية ـومعاني التوحيد والتعظيم والتنزيه شائعة في كتاب الله تعالى ـ ومن ذلك قوله:

[1]- الطبري : جامع البيان 5 / 244.
[2]- البارودي : الديوان 2 / 255.
[3]- الطبري : جامع البيان، 6 / 550.
[4]- الديوان 3 / 519.

سبحان من أبدع فى ملكه حتى بدا من صنعه ما بدا[1]

تنزهت عن صفة ذاتـــــه وقام فـى لاهوته أوحـدا

ومن الإقتباس المعنوي في ميدان المعاملات قول البارودي :

ولا تكن مسرفا غرا ولا بخلا فبئست الخلة الإسراف والبخل[2]

وهذا تناص مأخوذ من قوله تعالى : ﴿ ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوما محسورا ﴾ الإسراء : 29. فقد أخذ البارودي خلق التوسط في الإنفاق . وهو خلق حسن بين صفتين ذميمتين هما البخل والإسراف من هذه الآية، أو من قوله تعالى: ﴿ والذين إذا أنفقوا لم يسرفوا ولم يقتروا وكان بين ذلك قواما ﴾ الفرقان : 67.

ويتناص البارودي أحيانا مع النص القرآني في جملة من الحقائق التي قررها القرآن الكريم . ومن هذه الحقائق التي قررها القرآن حقيقة أن الناس لم يخلقوا سدى ، وإنما لغاية سامية هي العبادة، والعباد محاسبون عليها، كما قال تعالى : ﴿ أفحسبتم أنما خلقناكم عبثا وأنكم إلينا لا ترجعون ﴾ المؤمنون : 115. فالبارودي أخذ من معنى الآية وقال :

ما خلق الله الورى باطلا ليرتعوا بين البوادى سدى[3]

ومن جملة الحقائق المتفق عليها بين بني البشر حقيقة حتمية الموت التي لا مفر منها كما قال تعالى : ﴿ أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة ﴾ النساء : 78

يقتبس البارودي من معنى الآية الكريمة، فيقول:

للموت أسباب ينال بها الفتى فمن بات فى نجد كمن بات فى وهد[4]

فالشطر الثاني فيه تناص بين مع معنى الآية الكريمة، وذلك في مقابلة بين طرفين المبيت في نجد والمبيت في وهد، وهذا كله كناية عن ترصد الموت للشخص أينما ذهب .وقد أغنت

[1]- السابق 1 / 227 ، 228 .
[2]- نفسه 3 / 169.
[3]- نفسه 1 / 230.
[4]- نفسه 1 / 238.

الآية عن هذا التفصيل بالظرف أينما الذي يشمل أي مكان .

وفي مجال الأخلاق فإن البارودي لا يفتأ يقتبس من هدي القرآن الكريم الذي يدعو إلى الفضيلة ويأمر بترك الرذيلة.ومما استلهمه في ذلك خلق غض البصر عن الحرام . وذلك في قوله تعالى:﴿ قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم﴾ النور:30. فقال البارودي متناصا مع الآية الكريمة :

فغض طرفک إن خفته فحاجب الشهوة غض البصر[1]

ويجنح البارودي أحيانا في تناصه مع القرآن الكريم إلى التلميح، وهو من صور الاقتباس غير الصريح تقوية للفكرة ، وزيادة في التأثير، كما في قوله :

فإن يک موسى أبطل السحر مرة فذاک عصر المعجزات، وذا عصر[2]

وفي البيت إشارة إلى قول الله تعالى ﴿ وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هي تلقف ما يأفكون * فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون ﴾ الأعراف : 117 ، 118 .

ويتناص البارودي أحيانا مع القرآن الكريم، فيبالغ في معناه الشعري الذي ادعاه ، كما في قوله مشيدا بإحدى قصائده :

ألا إنها تلک التى لو تنزلت على جبل أهوت به، فهو خاشع[3]

فمن يقرأ هذا البيت لا يلبث أن يستحضر قوله تعالى ﴿ لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله ﴾ الحشر: 21 .

والشاعر وإن جاء بصورته الكنائية للتدليل على مدى تأثير شعره إلا أن هذه الصورة بدت في شكل مبالغ فيه. فشتان ما بين كلام الله في جماله وجلاله ومقدار تأثيره ، وبين كلام البشر المتسم بالنقص نقص البشر ذاتهم . ولست ممن ينفي وجود المبالغة في الشعر ولكن على أن تكون معتدلة لا تتجاوز الحدود .

---

[1]- الديوان 2 / 103.
[2]- نفسه 2 / 131.
[3]- نفسه 2/ 213 ، وينظر مبالغة أخرى 2 / 63.

2 / التناص مع الحديث الشريف :

يأتي الحديث الشريف في بيانه الساطع وبلاغته العالية في درجة ثانية بعد القرآن الكريم ضمن سلسلة اقتباسات البارودي من النص الديني . فمعانيه حجة وألفاظه سمو وبيان. يقول الرافعي في شأن البيان النبوي" وهي البلاغة النبوية ، تعرف الحقيقة فيها كأنها فكر صريح من أفكار الخليقة ، وتجيئ بالمجاز الغريب فترى من غرابته أنه مجاز في حقيقة .. إن أخذ أبلغ الناس في ناحيته ، لم يأخذ بناصيته، وإن أقدم على غير نظر فيه رجع مبصرا ، وإن جرى في معارضته انتهى مقصراً "[1] .

ومن يطلع على شعر البارودي يجده قد تناص مع نص الحديث النبوي باللفظ وبالمعنى في سياق التوجيه والنصح والإرشاد للمتلقي حرصا منه على صلاح أمر . وأكثر ما ورد من تناصه مع النص الحديثي متعلق بالمعنى ، إذ إن البارودي يأخذ معنى الحديث، ويوظفه توظيفا شعريا نتلمس من خلاله تقريرا ،أو حكما،أو توجيها وإرشادا .

فمما أخذه البارودي من النص النبوي تقرير حقيقة العيش في هذه الحياة الدنيا، وأن قليلها يكفي . وعلى ذلك ينبغي البعد عن الحرص على الدنيا . يقول الشاعر في هذا المعنى:

أو ليس أن العيش لبس عباءة وسداد مسغبة ونغبة حاسى ؟[2]

وهذا المعنى الذي طرقه البارودي كأنه مستلهم من حديث يقول فيه الرسول صلى الله عليه وسلم " يقول العبد : مالي مالي، إنما له من ماله ثلاث : ما أكل فأفنى، أو لبس فأبلى، أو أعطى فاقتنى. وما سوى ذلك فهو ذاهب ، وتاركه للناس " [3] .

ومن الأخبار التي اقتبسها البارودي من النص النبوي ما دل على خيرية الخيل الغازية في سبيل الله ، كما يشير إلى ذلك في قوله :

[1]- الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت ، دط ، 2006 ، ص 227 .
[2]- الديوان 2 / 154
[3]- مسلم : صحيح مسلم ، تحقيق نظر محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع ، الرياض ، ط1 ، 2006، برقم 2959 ، ص 1352 .

وخيل يعم الخافقين صهيلها نزائع معقود بأعرافها النصر[1]

فهذه الخيرية المتعلقة بالخيل استلهمها البارودي من نص حديث نبوي شريف " الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة : الأجر والمغنم" [2] .

وما هذه الخيل التي ذكرها البارودي إلا خيل المعارك والحروب التي يقودها أصحابها جهادا في سبيل الله . وهي خيل قرن بها الخير إلى يوم القيامة أجرا ومغنما [3] .

ومن التناص المعنوي الذي قصد به البارودي إرشاد المتلقي إلى أخلاق الإسلام العالية وقيمه الشريفة نذكر قوله ناصحا :

واصمت عن الشر إذا لم تطق دفعا وإن صادفت خيرا فقل[4]

فهذا المعنى مستوحى من قوله عليه الصلاة والسلام فيما رواه عنه أبو هريرة رضي الله عنه " من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت ... "[5] .

والبارودي مهتد بهدي الإسلام يدعو إليه . فالخير كل الخير في قول الكلمة النافعة والمثمرة إن سنحت الفرصة . ومن الخير كذلك الإمساك عن الكلمة الضارة التي تفسد ولا تصلح ، وتضر ولا تنفع .

وكما حرص البارودي على صلاح الفرد واستقامته حرص على سلامة المجتمع ورقيه، فدعا إلى اختيار الصحبة الصالحة، وتجنب اللئام وأصحاب السوء ، حتى لا يزدادوا عددا بتأثيرهم في الصالحين ، فيفسد بهم المجتمع ويتقهقر. ومما يبين هذا الحرص قوله :

واحذر مقارنة اللئيم وإن علا فالمرء يفسده القرين الأحقر[6]

وهذا التحذير استمده البارودي من تعاليم الدين التي تحذر من رفقة السوء ، كما في قوله

---

[1]- الديوان 2 / 45

[2]- البخاري ، صحيح البخاري ، دار ابن كثير ، دمشق، ط1 ، 2002 ، برقم 2852 ، ص 705 ، وصحيح مسلم برقم 1873 ص906

[3]- ينظر: محمد بن صالح العثيمين، شرح رياض الصالحين، مدار الوطن للنشر، الرياض ، 1427 هـ ، 5 / 377 .

[4]- الديوان 3 / 207.

[5]- مسلم : صحيح مسلم ، باب برقم 74 ، ص 41 وصحيح البخاري برقم 6018 ، ص 1509

[6]- البارودي: الديوان 2 / 71

صلى الله عليه وسلم " مثل الجليس الصالح والسوء كحامل المسك ونافخ الكير، فحامل المسك إما أن يحذيك ، وإما أن تبتاع منه ، وإما أن تجد منه ريحا طيبة ، ونافخ الكير إما أن يحرق ثيابك ، وإما أن تجد ريحا خبيثة "[1].

وأما التناص اللفظي من الحديث النبوي، فإن للبارودي نصوصا اقتبس بعض ألفاظها من هذا الحديث، وإن كان ذلك قليلا بالنسبة إلى ما أخذه من معنى . ومن هذا التناص قوله :

دع ما يريب وخذ فيما خلقت له لعل قلبک بالإيمان ينتفع[2]

يدعو البارودي إلى ترك كل ما لا ينفع العبد ، مما لا تطمئن إليه النفس والتوجه بدل ذلك إلى الغاية التي خلق العبد لها وهي العبادة ، فذلك أجدى له وأنفع في حياته وبعد موته. وجزء من شطر البيت " دع ما يريب " فيه تناص لفظي واضح مع الحديث النبوي: " دع ما يريبك إلى ما لا يريبك، فإن الصدق طمأنينة ، وإن الكذب ريبة "[3].

وفي ضوء هذا التناص اللفظي أيضا نقرأ قول البارودي :

ولا تكلنى لمن يعذبنى فإن نفسى إليک مفتقره[4]

فقد تناص في هذا البيت مع نص حديث نبوي يقول فيه الرسول صلى الله عليه وسلم: "دعوات المكروب : اللهم رحمتك أرجو، فلا تكلني إلى نفسي طرفة عين ، وأصلح لي شأني كله ، لا إله إلا أنت "[5] .

وقد أظهر البارودي من خلال هذا التناص ضعفه وحاجته إلى ربه داعيا إياه أن لا يسلمه لمن لا يرحمه من خلقه . فالمتربصون به ينتظرون الفرصة لإيذائه والإيقاع به . ولا عاصم له ولا حافظ إلا مولاه وخلقه عز وجل .

---

[1]- صحيح البخاري برقم 5534 ، ص 1407 وصحيح مسلم برقم 2628 ، ص 1215 .

[2]- الديوان 2 / 256.

[3]- الترمذي : لجامع الكبير " سنن الترمذي " ، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1 ، 1996 ، برقم 2518 ، 4/ 286 .

[4]- الديوان 2 / 95.

[5]- أبو داوود ، " سنن أبي داوود " تحقيق شعيب الأرناؤوط وغيره ، دار الرسالة العالمية ، دمشق ، ط1 ، 2009 ، برقم 5090 ، ص 421، 422 .

3 / التناص التاريخي :

يغتني التاريخ بكثير من الدلالات النفسية والإجتماعية والإنسانية والحضارية التي ولدتها حوادثه ووقائعه وأيامه، والشخصيات المؤثرة التي مرت عبر مراحله . وبهذا غدا كتابا مفتوحا سعى الأديب و المؤرخ وعالم النفس وعالم الاجتماع وغيرهم إلى العودة إلى سجله الحافل مقتبسين منه بوساطة قراءة فاحصة مستلهمة ما يتفق وغاياتهم التي يسعون إليها .

والبارودي ـ وهو أحد هؤلاء الأدباء ـ عرف قدر التاريخ وخطره ، فعاد إليه يغذي بأحداثه فكره ويستدعي شخصياته التي تركت بصمتها بينة في متنه الطويل ووسيلته في ذلك هي مطالعاته " لا من دواوين الشعراء وحدهم، بل من كتب الأدب وطرائف القصص ، وأخبار العرب وقبائلهم، وشجاعتهم، وأبطالهم، وعدائيهم، وأمثالهم وحكمهم، وغير ذلك مما لا يستغني عنه أديب "[1] .

وإذا ذهبنا في تتبع نصوص البارودي، فإننا نرى أثر هذا التراث باديا في شعره بما امتصه من دلالات تتصل بالأشخاص، وحوادث الأمم . وهو ما مكنه من إعادة هذا القديم في سياق فني جديد جعل من هذه المقاربات التاريخية رموزا حية لا يقتلها التكرار.

فمن الشخصيات التاريخية التي استدعاها في شعره شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي الأموي الذي كان واليا على العراق والذي اشتهر بسحق خصومه وبطغيانه حتى صار يضرب به المثل في الظلم والاعتداء، وصار رمزا على الحاكم الظالم . وقد وظف البارودي هذه الشخصية بهذه الرمزية ، وذلك في قوله :

يستعظمون من الحجاج صولته وكل قوم بهم للظلم حجّاج[2]

لقد قابل البارودي بين الحجاجين الحجاج الحقيقي[3] الذي أرهب وأفزع وقتل، والحجاج الرمز الذي يوجد في كل زمان، والمقتفي أثر سلفه في بطشه وظلمه وإرهابه لخصومه.

[1]- عمر الدسوقي : محمود سامي البارودي ، دار المعارف، القاهرة، ط5 ، ص 31.
[2]- البارودي : الديوان 1 / 105.
[3]- ينظر في ترجمته على سبيل المثال: الذهبي ، سير أعلام النبلاء، تحقيق مأمون الصاغرجي، مطبعة الرسالة، بيروت ، ط11 ، 1996 ، 4 / 334 .

ويستدعي البارودي شخصيات متباينة الأعصر، كما في قوله :

والشعر ديـوان أخلاق يلوح بـــه ما خطه الفكر من بحث وتنقير[1]

كم شاد مجدا ، وكم أودى بمنقبة رفعا وخفضا بمرجو ومحـــذور

أبقى زهـــير به ما شـــاده هـــرم من الفخار حديـــثا جد مأثـــور

أخزى جرير به حيّ النمير فـــما عادوا بغير حديـث منه مشهـور

لولا أبو الطيب المأثور منطـقه ما سار فى الدهر يوما ذكر كافور

استحضر البارودي شخصيتي الشاعر زهير وهرم بن سنان الجاهليين ، وفي ذلك استحضار لخصال الجود والخير التي عرف بها هرم بن سنان بوجه خاص و خلدتها أشعار زهير[2] . ومن الشخصيات التي استدعاها قلم الباروذي أيضا الشاعران جرير و الراعي النميري شاعر إحدى قبائل بني عامر " حي النمير " ، وذلك في إشارة إلى ما وقع بينهما[3] . و ختم ببيت استحضر فيه شخصية المتنبي . وثلاثتهم كانوا وراء خلود الأسماء التي أشاروا إليها في شعرهم ، فهرم بن سنان ارتبط بمدح زهير، والراعي النميري ارتبط بأهجى بيت قاله جرير، وكافور الإخشيدي ارتبط بشعر المتنبي مدحا وهجاء . و استمداد البارودي من الماضي، إنما كان بغرض إبراز أهمية رسالة الشعر وخطر شأنها سلبا وإيجابا .

ويستدعي البارودي شخصيتي شمر بن ذي الجوشن الضبابي[4] الذي شارك في قتل

---

[1]- الديوان 2 / 137 ، 138 .

[2]- من هذه الخصال سعي هرم بن سنان مع الحارث بن عوف في الصلح بين قبيلتي عبس وذبيان بعد حروب طويلة . ينظر في قصة هذا الصلح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون ، أيام العرب في الجاهلية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، دط، دت ، ص 269 وما بعدها .

[3]- ينظر في قصة هجاء جرير للراعي النميري : ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، دط ،2011، ص 144 .

[4]- واسمه شرحبيل من كبار قتلة الحسين بن علي رضي الله عنهما (ت 66هـ) كان في أول أمره من ذوي الرياسة في هوازن موصوفا بالشجاعة وشهد يوم صفين مع علي. ثم أقام في الكوفة، يروي الحديث إلى أن كانت الفاجعة بمقتل الحسين، فكان من قتله . وأرسله عبيد الله بن زياذ مع آخرين إلى يزيذ بن معاوية في الشام يحملون رأس الشهيذ. ينظر: الزركلي ، الأعلام، 3 / 175 .

الحسين رضي الله عنه، وعبد الرحمن بن ملجم [1] قاتل الإمام علي رضي الله عنه ، وذلك في استدعاء رمزي منه لمعنى الخيانة والغدر ، فيقول في إحدى مقطوعاته :

يدل على أن ليس فى الدهر رحمة خيانة شـــمر بعد غدر ابن ملجم[٢]

هما منجما شر، وصنوا ضـــــلالة وكل امرئ فى الدهر يعزى لمنجم

شقيان ، هاما فـى الضلال،فـأصبحا دريئة لعن من فصيح وأعجـــــم

يستلهم البارودي من متن التاريخ الطويل حوادث جليلة ، فجعت المسلمين في خيارهم . وهو استلهام رمزي رمى من خلاله البارودي التشنيع على أهل الغدر والخيانة أينما كانوا ووقت ما وجدوا بسبب ما اقترفوه من جرائم تعود بالوبال على المجتمع برمته .

ومن الشخصيات التي استدعاها البارودي شخصية النبي يوشع بن نون عليه السلام وشخصية بدر المقنع[43] . وذلك في سياق المدح لصديقه شكيب أرسلان:

صدق البيان أعض جرول باسمه وثنى جريرا بالجرير الأطوع[5]

لم يتخـــــذ بدر المقنـــع آية بل جـاء خاطره بآية يوشـــع

---

[1]- عبد الرحمن بن ملجم المرادي التذؤلي الحميري (ت 40هـ)، قاتل الإمام علي رصوان الله عليه ،فاتك ثائر، من أشداء الفرسان. أدرك الجاهلية ،وهاجر في خلافة عمر،وقرأ على معاذ بن جبل رصي الله عنه فكان من القراء وأهل الفقه والعبادة ، ثم شهد فتح مصر وسكنه .. وكان من شيعة علي بن أبي طالب رصي الله عنه وشهد معه صفين ثم خرج عليه.ينظر: المصدر نفسه 3 / 339 .

[2]- الديوان 3 / 559.

[3]- والمقنع لقب دجال من بني الشيطان اسمه ثور بن عميرة ادّعى الألوهية أو النبوة بخراسان في منتصف القرن الثاني الهجري وكان يوهم الناس أنه يطلع البدر كل ليلة ويريهم في الجو شيئا يشبهه ويظهره لهم احتيالا . ولما اشتهر أمره واتضح كذبه قصده الناس ، وحاصروه في قلعته ، فلما استيقن الهلاك قتل نساءه وأهله بالسم ثم قتل نفسه به . ينظر : هامش الديوان 2 / 246،247 وينظر في ترجمته : ابن خلكان : وفيات الاعيان ، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر بيروت ، دط ، 1978 ، 3 / 263 .

[4]- وأما يوشع بن نون بن عازر فهو صاحب موسى عليه السلام ووصيه وابن أخته وفتاه المذكور في قوله تعالى﴿ وإذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حقبا ﴾ الكهف:60 . وآية يوشع التي يشير إليها الشاعر هي الشمس . وكان يوشع قد سأل الله أن يؤخر غروبها ساعة حتى ينتهي من قتال أعداء الله الجبارين فأجاب الله دعاءه. نفسه 2 / 247 . وينظر في نبوته وآيته : ابن كثير : البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت ، 1990 ، / 319 وما بعدها.

[5]- البارودي : الديوان 2 / 246 .

في هذا الإرتداد للماضي يستحظر البارودي شخصية الشاعرين الحطيئة وجرير في توظيف فني أساسه الكناية تأكيد على قوة بيان الممدوح وصدقه . و استحظار البارودي لشخصية النبي " يوشع بن نون عليه السلام " تأكيد لصدق هذا البيان . فشكيب أرسلان قد سلك ببيانه طريق النبي يوشع، وهو طريق الصدق الذي يحقق المقصود وليس طريق بدر المقنع ـ وهي الشخصية الثانية التي استحضرها البارودي ـ الدال على الخداع والاحتيال .

ويتناص البارودي مع حوادث الأمم والقبائل ما يؤيد به حقيقة فتك الموت بالأفراد والجماعات، وإن كان الأمر لا يحتاج إلى تأكيد،لإيقان الكل به ولكن الشاعر يفعل ذلك طلبا للإعتبار وتخفيفا من لوعة النفس بفقد الأحباب ، وقد حصل له ذلك بفقد أعز قرباه أمه التي قبضها الله والبارودي في منفاه . ومما جاء في هذا التناص :

دهر كأنا من جرائر سلمـــــه فى حرّ يوم كريهة وجـــــلاد[1]

أفنى الجبابر من مقاول حمير وأولى الزعامة من ثمود وعاد

ورمى قضاعة فاستباح ديارها بالسخط من سابور ذى الأجناد

وأصاب عن عرض إياد فأصبحت منكوسة الأعـلام فى سنـــداد

لقد استدعى البارودي للتذكير بحقيقة الموت القبائل والأمم التي كانت تصول وتجول حتى فاجأها الموت ، فذكر ما أصاب ملوك حمير، وهم من ملوك اليمن القدامى. وذكر ما أصاب قوم ثمود وعاد، وهما القبيلتان اللتان وردا ذكرهما في القرآن الكريم. وما لحق بقضاعة من قبل سابور الفارسي[2] . والنتيجة من هذا التناص ألا أحد ينجو من قبضة الموت وما دام الأمر كذلك فالواجب الاعتبار من حوادث الأمم والاستعداد ليوم التلاق .

ويستدعي البارودي في سياق الوصف مآثر خلدها سجل التاريخ ، منها هرما مصر:

[1]- السابق1 / 199.

[2]- أغار سابور بن أردشير الملك الفارسي على قضاعة ، فتداعت المدينة ، ولم يبق على أحد من أهلها. راجع خبر المدينة في كتاب ابن الأثير: الكامل في التاريخ، بتحقيق أبي الفداء عبد الله القاصي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 1987 ، 1 / 298 .

فما من بناء كان، أو هو كائن يدانيهما عند التأمل والخـــبر[1]

يقصر حسنا عنهما صرح بابل ويعترف الإيوان بالعجز والبهر

أراد البارودي أن يرسم صورة بديعة لهرمي مصر تبقى ماثلة في الأذهان، فاستحضر لأجل ذلك عجيبتان من عجائب التاريخ قصر بخت نصر ببابل العراق الفديم ، وإيوان كسرى أنو شروان الفارسي. فإذا كان هذان الصرحان العظيمان، وهما من أعاجيب الدنيا وفنونها الراقية لا يبلغان ما بلغه هرما مصر بناء وتشييدا، فأجمل بهذين الهرمين عمارة ، و أشد بهما صرحا دالا على منجز الانسانية وإبداعها في زمن من أزمانها.

[1]- البارودي 2 / 48، 49 .

ثالثا / اللغة الشعرية :

تعبر اللغة الشعرية عن جوهر عملية الشعر وتلتحم بها التحاما شديدا ،إذ " أن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة "[1] . ونعني باللغة الشعرية بطبيعة الحال ذلك النسيج الذي تتشكل في إطاره الصورة الفنية ويتحدد من خلاله الإيقاع وتوحي فيه الكلمة .

وإذا كان الإيقاع قد أخذ حقه في هذا البحث وكذلك الصورة الفنية، فإننا سنوجه عنايتنا هنا بالكلمة لأهميتها في النص الشعري ولكونها جزءا من اللغة ، واللغة كما يقول الناقد الروسي يوري لوتمان " مادة الأدب ... مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم ، والحجر بالنسبة إلى النحت، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى "[2]. فالكلمة تسهم بشكل لا يتطرق إليه الشك في جعل النص الشعري يمثل في ذاته وبصورة خاصة لغة منظمة[3] ، وذلك بفضل تراكميتها وإيحائيتها وسلطتها الموجهة التي تصادم المتلقي. فكلمات الشاعر ليست ككل الكلمات فهي " ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية ـ وإن كان الشاعر لا يغفل في استخدامه هذه الدلالات ـ وإنما هي تجسيم حي للوجود "[4] .

ومن البديهي أننا حين نتحدث عن دور الكلمة في الشعر، فإننا لا نعني بذلك ما ترمز به إلى معناها القاموسي الساكن، وإنما نقصد استخدامها الشعري الحي الذي يضمنه السياق النابض،لأن قيمة الكلمة الحقيقية حينئذ تكون عالية[5]. ولأن معنى الكلمة الحقيقية لا يكون إلا في إطار السياق. يقول بيير جييرو " تنهل كل كلمة معناها من السياق الذي ترتبط به "[6] . وبهذا المعنى المتحرك للكلمة تؤدي دورها المنوط بها في الخطاب الأدبي بكل فاعلية .

وتشكل جملة السياقات التي تحتضن كلمات المبدع ـ والشاعر أحدهم ـ ما يمكن أن نطلق عليه المعجم الشعري وهو معجم من شأنه أن يرشد إلى هوية النص ، فتبدو ملامحه

---

[1]- السعيد الورقي : لغة الشعر الحديث ، دار المعارف، القاهرة ، ط2 ، 1983 ، ص 70

[2]- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، ص 36 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 125

[4]- السعيد الورقي : لغة الشعر الحديث ص 72 وينظر عز الدين اسماعيل: لشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1981 ، ص 173 ، 174 .

[5]- ينظر: :يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، ص 125 ، 126.

[6]- علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1992 ، ص 56.

واضحة تسمح بتصنيفه في خانة معينة [1] .

ومن الطبيعي أن تختلف هويات النصوص لاختلاف قاموسها الشعري ، بل إن اختلاف المعجم الشعري للشاعر ذاته وارد في جملة نصوصه فـ " يكون له معاجم بحسب المقال والمقام " [2]. ومن ثم فقد تتعدد أصوات الشعراء ، فينحتون من اللغة لغات تعكس أحوالهم ومقاماتهم، فهذه لغة الفرح، وهذه لغة الأسى، ولغة للتشاؤم، وأخرى لغة واصفة وهكذا تتعدد لغات الشعراء بحسب أحوالهم ومقاماتهم التي تكتنف جوانب حياتهم .

ولغة البارودي الشعرية لم تخرج عن هذه التعددية التي طبعت حياته المتقلبة بين الأمن والحرب، والقرار والبعاد ، والحب والعداوة ، وما لازم هذه الأحوال من حوادث جمة. ومن ثم وجدنا أن هذه اللغة صدى ومرآة عكست حياة البارودي في جوانبها المختلفة ، أو على على حد تعبير محمد حسين هيكل" شعر البارودي حياته" [3]. والسؤال المشروع هنا ما خصائص هذه اللغة التي مثلت حياة الشاعر ؟ والإجابة عن هذا السؤال يتكفل بها المبحث الموالي.

سمات لغة البارودي الشعرية :

التقليدية / التجديد

إن من ينعم النظر في معجم البارودي اللفظي يجده يمتد من العصر الجاهلي إلى عصر الشاعر نفسه على تباين في الاستعمال بين الأعصر، ولعل العصر العباسي أكثر العصور تأثيرا في لغة البارودي، ومرد ذلك إلى محفوظه الواسع من شعر هذا العصر واهتمامه الخاص به ، وهو ما جسدته مختاراته الشعرية .

والدارس لا يحتاج إلى كبير عناء للتدليل على مدى تأثر البارودي بلغة الشعر القديم ومحاكاته لها. ولعل السر في ذلك يرجع إلى كونه يرى أن هذه اللغة القديمة هي النموذج الراقي الذي ينبغي أن يحاكى وينسج على منواله . وقد تجلت معالم هذا الاحتذاء اللفظي في تلك البنى الإفرادية والتركيبية التي صاغ منها البارودي شعره .

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ص58 .

[2]- المرجع نفسه ، ص62 .

[3]- ينظر: مقدمة الديوان، 1 / 5 .

على أننا لم نشعر بأن عودة البارودي إلى تراث الأسلاف قد ضايقته ، بل على العكس من ذلك جعلته هذه العودة يفخر بجودة محاكاته التي طوت قرابة ثمانية قرون واتصلت بعصور الشعر الزاهية . وتتعدد النماذج الدالة على سمة التقليدية في اختيار الكلمة في شعر البارودي، فأغلب شعره يمثل هذه السمة . ويكفينا منها هذه الأمثلة التي تعود إلى عصور الشعر الأولى، ومنها العصر الجاهلي الذي بدا أثره واضحا في بعض قصائده ، كهذه القصيدة التي قالها على طريقة العرب :

ألا حى من أسماء رسم المنازل وإن هى لـم ترجـع بيانا لسائـل[1]

خـلاء تعفتها الروامس والتقـت عليها أهاضيب الغيـوم الحـوافـل

فلأيا عرفت الدار بعد ترســـم أرانى بها ما كان بالأمس شاغلى

غدت وهى مرعى للظباء وطالما غدت وهى مأوى للحسان العقائل

وللعين منها بعد تزيال أهلـــها معارف أطـلال كـوحى الرسـائل

فأسبلت العينان فيها بواكـــف من الدمع يجرى بعد سح بوابـل

ديار التى هاجت علىّ صبابتـى وأغرت بقلبى لاعجات البلابـــل

من الهيف مقلاق الوشاحين غادة سليمة مجرى الدمع ريا الخلاخـل

إذا ما دنت فوق الفراش لوسنـة جفا خصرها عن ردفها المتخـــاذل

تعلقتها فى الحى إذ هى طفـلة وإذ أنا مـجـلـوب إلـىّ وسائلـى

فلو نظرنا إلى جملة هذه الألفاظ : رسم المنازل ، تعفتها ، الروامس ،الحوافل،لأيا ،ترسم الظباء،العقائل،تزيال،أطلال،وحي،أسبلت،واكف،سح،وابل،لاعجات،البلابل،الهيف،مقلاق الوشاحين،غادة، ريّا الخلاخل، وسنة، جفا خصرها، ردفها المتخاذل، تعلقتها ...الخ الكلمات

[1]- السابق ، 3 / 136 –140 .

من القصيدة لخلتنا أمام نص جاهلي بكل مقوماته اللفظية والأسلوبية ، ولنسينا أننا أمام شاعر اسمه البارودي عاش في العصر الحديث.

وأما تأثير لغة العصر العباسي، فجلي جلاء الشمس، وبخاصة في شعر الغزل والفخر والزهد . وصوت البارودي في هذه الأغراض يشابه كثيرا أصوات العباسيين. فها هو ذا يتقلد صوتهم في شكواه للهوى :

أى قلب على صدودک يبقى ؟ أولم يكف أنى ذبت عشقا[1]

لـم تدع منى الصـــبابـة إلا شبحا شفه السقام فدقّـــا

ودمـوعا أسالها الوجد حتـى غلبت أدمع الغمامة سبـــقا

فتصدق بنظـرة منک تشفـى داء قلب من الغرام ملـــقى

كان أبقـى منه الغـرام قليـلا فأذاب الصدود ما قد تبقى

لا تسلنى عن بعض ما أنا فيه من غرام فلست أملک نطقا

نفس لا يبين ضعفا، وجســـم سار فيه الضنى فأصبح ملقى

فترفق بمهجة شفها الوجـــــ د، فذابـت وأدمـع ليس ترقا

فألفاظ الصدود والعشق والصبابة والشبح والسقام والدق والوجد وملقى ولا يبين والضنى وشفّها وترقا، ونحو ذلك من الألفاظ التي يعج بها النص هي أقرب إلى قاموس العباسيين اللفظي ، فضلا عن بعض الألفاظ من العصر الاسلامي . فكل ذلك تسرب إلى روح البارودي وجرى على لسانه باعتباره المادة الأنموذج التي يتوجب اقتناصها من الماضي .

وذا صوت البارودي يتقمص صوت عمر بن أبي ربيعة :

بل رب غانيـــة طرقت خباءهـــا والنجم يطرف عن لواحظ أرمد[2]

قالت: وقد نظرت إلـــىّ فضحتنى فارجع لشأنک فالرجال بمرصد

[1]- البارودي : الديوان 2 / 315 - 317 .

[2]- نفسه 1 / 155 ، 156 .

فمســـحتها حتى اطمـــأن فؤادهـــا ونفيت روعتها برأى محصـــــد

وخرجت أخترق الصفوف من العدا متلثما والسيف يلمع فى يـــدى

فلنعم ذاك العيش لو لم ينـــقض ولنعم هذا العيش إن لم يـــــنفد

يرجو الفتى فى الدهر طول حياته ونعيـمـه ، والمـــرء غيـر مخـلّد

فلولا أن هذه الأبيات مثبتة في ديوان البارودي لخلناها لابن أبي ربيعة، أو بتعبير رجاء عيد " صوت عمر بن أبي ربيعة يتلبس صوت البارودي "[1] .

وسمة التقليدية بارزة بشكل لافت في شعر البارودي الخمري . فإنه على ما يبدو متأثر في لغته الواصفة بلغة أبي نواس على نحو خاص . فكأنما هو يردد ما قاله أبو نواس بشأن الخمر، ومجالسها، وآنيتها ، وأوصافها، وندمائها، وسقاتها. فلا تحس أنك تغادر عصر العباسيين لشدة اختلاط شعره بشعرهم . ومن آيات هذه المحاكاة اللغوية قوله :

من خمرة تذر الكبير إذا انتشى بعد اشتعال الشيب وهو غلام[2]

لعب الزمان بها فغادر جسمـــها شبـحا تحـار لدركـه الأفهام

حمراء، دار بها الحباب فصورت فـلـكا تحـف سماؤه الأجرام

لا تستقيـم العيـن فى لمعانـــها وتـزل عند لقـائـها الأقـــدام

فمعجم البارودي في هذه القطعة الواصفة للخمر هو ما عهدنا مثله في وصف أبي نواس لها. وقد صارت هذه اللغة جزءا أصيلا في لغة البارودي، لافتنانه بالشعر القديم وتشربه له روحا وشكلا ،وكأنما هذا القديم الذي حفظته ذاكرته قد سكن روحه وتلبس بلسانه.

وفي غرض الزهد ، فإن المعجم اللفظي للبارودي يذكرنا بتلك الأشعار الرقيقة التي شاعت في العصر العباسين، كابن الفارض وأبي العتاهية لاستنادها إلى معاني الدين

[1]- لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط ، دت ، ص 19.

[2]- البارودي : الديوان 3 / 323، 324 .

الحنيف، فألفاظه رقيقة شفافة تترجم حال صاحبها في الاعتبار بحوادث الأيام وصروف الدهر، وضعف الأنام والمصير الحتمي الذي ينتظرهم . وأشعاره في هذا الصدد كثيرة منها :

كن كما شئت من رشاد وغى كـل حـى بـمـا جنـاه رهيـن[1]

كلنا للفناء أو تصـــعق الأر ض وتأتى بعد الشؤون شؤون

يستفز الحليم رونقها الـــبا هـر حتى يخف وهو ركـــين

ذهبا غير ذكرة سوف تفنى بعد ظن ، وكل شيء يحيـــن

فاحتقب سيرة المـــحامد فالذكر حياة لمن طوته المنون

وتأثر البارودي ـ بدرجة أقل ـ بلغة المتأخرين، ونعني بهم أواخر العباسيين وأوائل المتأخرين، كالأيوبيين ولا سيما في شعر التهنئة والمدح، فقد أخذ من قاموسهم اللفظي ما يخدم بعض أغراضه الفنية في مسايرة منه لشعراء عصره وتماشيا مع لغة الخطاب المدحي السائدة إبان زمانه والتي كان البارودي على دراية بها ، إذ إن كل لفظة كما يقول مصطفى السعدني تاريخ خلف الوعي [2] . وشواهد هذه اللغة عديدة نذكر منها قول الشاعر :

أهلال أرض أم هلال سمـــاء شمل الزمان وأهله بضيـــاء[3]

بدرت لوامع منه شقّ زميضها حجب الظلام فمـــاج فى لألاء

وبدت أسرته فـــكانت غرة للملك فوق أسـرة الجوزاء

نور تولد بين بدر طـــالع فى أوج عزّته وشمس علاء

أكرم بطلعـته هلالا لم يـزل يعنو إليه هلال كـــل لواء

هو مولد عم الكنانـــة نوره فتباشرت باليمن والســـراء

[1]- السابق، 4 / 154– 156.

[2]- المدخل اللغوي في نقد الشعر ، نشر منشأة المعارف، الاسكندرية، دط ، دت ، ص 156.

[3]- البارودي : الديوان 1 / 16 ، 17.

حوى نص القصيدة كثيرا من ألفاظ المتأخرين.[1] كالهلال والضياء واللوامع والوميض واللألاء و الغرّة والجوزاء و النور و البدر و شمس علاء و الطلعة والمولد ... إلخ .

ويبدو أثر المتأخرين باديا أيضا في أشعار البارودي، وذلك في غرض المديح النبوي تحديدا . ولعل ميمية البارودي التي عارض بها البوصيري خير ما يمثل ذلك[2] .

وإذا كان البارودي قد أخذ من لغة القدماء بحظ وافر يشهد عليه شعره، فكيف بما جد من ألفاظ حضارية ؟ والواقع أن حظ البارودي من الألفاظ الجديدة قليل بالنسبة إلى غيرها . ومن هذا القليل الذي عثرنا عليه نذكر[3] : الكهرباء ، الطيارة ، أسلاك البرق، المنظار، حلوان، الجزيرة ، شبرا، الهرمين، أبا الهول، الجيزة ، جزيرة روضة المقياس، وذلك في جملة من أشعاره ، منها ما جاء في قوله :

وسرت بجسمى كهرباءة حسنـه فمن العروق به سلوك تخـبـر[4]

جسم برته يد الظنى، حتى غـدا قفصا بـه للقلب طير يصـــفـر[5]

لولا التنفس لاعتلت بى زفـــرة فيـخـالـنى طيـارة من يبـصـر

وحرك أسلاك التراسل بيـنـــنا بسيـــال ود لفـظه لم يحـــرف[6]

فالعقل كالمنظار يبصر ما نـــأى عنـه قريبا، دون لمـــس باليـــد[7]

تعرض لى يوما فصورت حسنـه ببلورتـى عينى فى صفحة القلب[8]

شفت زجاجة فكرى، فارتسمت بها علياك من منطقى فى لوح تصوير[9]

---

[1]- ينظر: إبراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء ، ص 323 ،324.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 329.

[3]- ينظر: خليل الموسى، البارودي رائد الشعر الحديث ص 135،136 وعمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ص 226.

[4]- البارودي : الديوان 2 / 69.

[5]- نفسه 2 / 70.

[6]- نفسه 2 / 271.

[7]- نفسه 1 / 136.

[8]- نفسه 1 / 74.

[9]- نفسه 2 / 40.

وهنا نلحظ أن معظم هذه الألفاظ الجديدة مما له صلة بالمنجزات الحديثة أو الأماكن المتصلة بموطن البارودي " مصر ". وهي قليلة كما ذكرنا، وبالتالي لا يمكن لها أن تمثل العصر الحديث تمثيلا كاملا. ولهذا الأمر مسوغاته الموضوعية منها إخلاصه للتراث، وأن هذا الاخلاص لا يتم في نظره إلا بالخضوع طواعية لسلطة عمود الشعر القديم.

الجزالة / العامية

إن نهضة البارودي بالشعر لم تكن موجهة للمعاني فحسب، وإنما كانت نهضة لغوية أعاد فيها للأسلوب هيبته وللكلمة وقعها بعدما تاهت لغة الشعر زمنا غير قصير فقدت خلالها ماءها ورونقها تحت تأثير المعاني الركيكة والأغراض الرخيصة التي لفت شعر المتأخرين. وهي نهضة بلا شك " تقوم اللغة منها مقام الفكر الذي يذهب بالحياة إلى غايتها، ويعرف الإنسان معها ذاته، فعرفت الأمة في شعر البارودي ما ظلت تجهله منذ انزوت اللغة في الحواشي والمتون واستهلكت الألفاظ من كثرة الاستعمال"[1].

ولم تكن هذه الوثبة باللفظة قاصرة على غرض دون آخر في شعر البارودي ، بل شملت معظم أغراضه التي نظم فيها ، وإن اختلفت درجة الجزالة والقوة في شعره في مراحل تطوره الفني، وبين غرض و آخر. وهذا الارتقاء جعل شعره " يمتاز بالقوة وجزالة اللفظ، وفخامة النظم ومتانة القافية وصفاء العبارة " [2]. وماهذه القوة والفخامة في حقيقة الأمر إلا أثر من آثار مطالعات البارودي لدواوين المتقدمين من الشعراء المبرزين، كعنترة والنابغة وأبي تمام والبحتري وأبي فراس الحمداني والشريف الرضي والمتنبي وابن هانئ وغيرهم .

ولو ذهبنا في تتبع صفة الجزالة في شعر البارودي، فإن الأمر يطول والأمثلة في ذلك تتعدد، ولكنه يكفينا بعض الشواهد للتدليل على امتلاك البارودي لناصية اللغة. ومن ذلك ما جاء في قصيدته التي عارض فيها النابغة الذبياني :

---

[1]- لطفي عبد البديع : الشعر واللغة ص 154، نقلا عن علي عبد الحميد مراشدة، في الشعر الحديث ،محمود سامي البارودي، ص 207،208.

[2]- ينظر: عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل ، بيروت، ط1 ، 1992، 1 / 69.

ظن الظنون فبات غير موســـد حيران يكلأ مستنير الفرقـــد[1]

تلوى به الذكرات حتى إنـــه ليظل ملقى بين أيدى العـــوّد

طورا يهم بأن يزل بنفـــــــسه سرفا ، وتارات يميل على اليد

فكأنما افترست بطائر حلمـــه مشمولة ،أوساغ سم الأســـود

قالوا غدا يوم الرحيل،ومن لهم خوف التفرق أن أعيش إلى غد؟

هى مهجة ذهب الهوى بشغافها معمودة ،إن لم تمت فكأن قـــد

وجزالة اللفظ في وصف الحرب مما نطق به لسان البارودي ورسمته ريشته الشاعرة ،وكأن قوة اللفظ من قوة المعركة وجلجلته من جلجلة السلاح فيها. يقول البارودي في هذ الصدد:

أخذ الكرى بمعاقد الأجـــــفان وهفا السرى بأعنّة الفرسان[2]

والليل منشور الذوائب ضارب فوق المتالع والربـى بجران

لا تستبين العين فى ظلمائـــه إلا اشتعال أسنة المـــــران

نسرى بـه ما بيـن لجـة فتنـة تسمو غواربها على الطوفان

فـى كل مربأة ،وكـل ثنـــيّة تهدار سامرة ،وعزف قيـــان

تستن عـادية، ويصهل أجـرد وتصيح أحراس، ويهتف عانى

وحرص البارودي على جزالة اللفظ يؤدي به أحيانا إلى الإغراب فيه . وليس المقصود بغرابة اللفظ غرابته في عصوره الأولى، فما وظفه البارودي من لفظ غريب كان مألوفا في زمنه، ولكننا نقصد غرابته على عصر البارودي إلى زماننا هذا. ثم إن بديل هذه الألفاظ الغريبة موجود في اللغة نفسها، ولكنها الرغبة في الاستمداد من المعجم القديم ، كما يشهد على ذلك مثل هذه الأبيات :

[1]- البارودي : الديوان 1 / 148 ، 149 .
[2]- نفسه 4 / 43-47.

ولقد هبطت الغيـث يلمع نوره فى كل وضـــاح الأسـرة أغيـــد[1]

تجرى به الآرام بين مناهـــــل طابت مواردها، وظـــــل أبـــرد

بمضمّر أرن كأن ســـــراتـه بعد الحميم سبـــيكة من عـــسجـد

خلصت له اليمنى، وعم ثلاثة منـه البياض إلى وظيـــف أجـــرد

فكأنما انتزع الأصـــيل رداءه سلبا، وخاض من الضحى فى مورد

زجل يردد فى اللهاة صهيـله رفـــــعا كزمـــزمة الحبى الـمرعد

متلفتا عـــن جانبيه يهـــــزّه مرح الصـــــــبا كالشارب المتغـرد

فإذا ثنيت له العنان وجدتـه يمطو كسيد الردهـــــــتة المتـورد

وإذا أطلت له العنان رأيتـــه يطوى المهـــامه فدفدا فى فـدفتد

يكفيک منه إذا أحس بنبـــأة شـد كمعـــمـــعـة الأباء المـــوقد

صلب السنابک لا يمر بجلمد فى الشدّ إلا رضّـى فيه بجلمـــد

وقد ينضاف إلى غرابة المتن غرابة القافية في رياضة من القول وتأكيدا من البارودي على اقتداره الشعري، وأنه لا يقل شأنا عن المتقدمين في صنعة الشعر . وقصيدته التي يصف فيها " ليلة مطيرة " من خير ما يمثل هذا التوجه اللغوي :

وليلة ذات تهتان وأنديـــــــة كأنما البرق فيها صارم سلـط[2]

لف الغمام أقاصيها ببردتـــــــه وانهلّ فى حجرتيها وابل سبط

بهماء لا يهتدى السارى بكوكبها من الغمام، ولا يبدو بها نمـط

يكاد يجهـــــل فيها القوم أمرهم لولا صهيل جياد الخيل واللغط

يطغى بها البرق أحيانا، فيزجـره مخرنطم زجل من رعدها خمط

[1]- نفسه 1 / 152 – 154 .

[2]- البارودي : الديوان 2 / 190 – 192.

كأنما البرق سوط، والحيا نجب يلوح فى جسمها من مسه حبط

كأنه صارم يرفض من علـــــق بالأفق يغمد أحيانا ويختـــــرط

مزقت جلبابها بالخيل طالــعة مثل الحمائم فى أجيـادها العلط

وقد تحلل خيط النور ظلمتـها كما تحلل شعر اللمة الوخـــط

كأنها وصديع الفجر يصـدعها من جانب أدهم قد مـــسه نبط

لو قصرنا النظر على ألفاظ القافية : سلط، سبط، نمط، اللغط ، خمط ، حبط ،يخترط، العلط، الوخط ، وغيرها مما لم نذكر، لألفيناها غريبة عن لغة العصر الحديث ، فهي أقرب إلى لغة الجاهليين . واختيار البارودي لها ينم عن اتساع معجمه اللغوي من ناحية ، ومن ناحية أخرى ينم عن غرامه بالألفاظ الشديدة الوقع على السمع .

إن هذا النهج الذي سار على إثره البارودي لم يعجب بعض الدارسين الذي رأى أن مثل هذا الصنيع به تفقد " محاولة البعث والإحياء قيمتها حين تكون محاكاة محضة يكون الاحتفال فيها باصطناع معجم لغوي مواز ومماثل لما تحجر أو تجمد من ألفاظ قديمة ...ومن ثم لا قيمة لذلك الإحياء ما دامت تلك الألفاظ لم تكتسب حياة جديدة فسوف تظل جثة لا روح فيها وتبقى مومياء محنطة "[1] .

ورغم قيمة هذا النقد إلا أنه يعتذر للبارودي في سلوكه هذه السبيل بأنه ما جنح إلى هذه اللغة التي صارت غريبة بين أهلها إلا هروبا من لغة أخرى ركيكة خلفتها عصور الضعف المتأخرة ، واتباعا للأنموذج القديم بوصفه مثالا يقتدى به في نظره .

وتخف وطأة اللفظ الجزل في بعض أشعار البارودي إذا كان الشاعر يريد أن يسمعنا صوته شاكيا أو باكيا حاله أو متشوقا إلى أهله، فتنهال على لسانه عبارات واضحة وألفاظ سهلة بعيدة عن كل غرابة وتكلف وهي أقرب إلى روح عصره . ومن دلائل هذه اللغة الصافية الواضحة قوله :

[1]- رجاء عيد : لغة الشعر ،ص 45.

ذنبــى إليک غرامى فهل يحل ملامى [1] ؟

يا ظالمى فــى هــواه هلا رعيت ذمامى

حتام تعــرض عنّــى ولا تــردّ سلامـــى

عــطفا علىّ فإنــى برى هواک عظامى

فيــا سميــر فــؤادى فى يقظتى ومنامى

متى يفــوز بوصل أسير لحظک سامى ؟

فالملاحظ أن معظم الألفاظ الواردة في هذا النص، مما لا يحتاج إلى فضل تأمل لإدراك معناه. والمهم في هذه اللغة سواء أكانت بسيطة أم قوية جزلة أن تنقل لنا في صدق فني تجارب الشاعر نقلا أمينا . لا مجرد قعقعة أصوات لا روح فيها ولا شعور .

على أن استيعاب البارودي لهذه اللغة الجزلة باختلاف مستوياتها وتمكنه منها كما يدل على ذلك شعره الذي خلفه لنا لم يمنع من وقوعه في شرك اللفظ العامي أحيانا قليلة. وهو من الهنات القليلة والتي لا تكاد تذكر مقابلة مع الفصيح الصحيح [2] . ومن الكلمات العامية التي تسربت إلى شعره ما جاء في هذه الأبيات :

فتصدق بنظرة منک تشفى داء قلب من الغرام ملقّىّ[3]

فكلمة ملقىّ عامية جرت على لسان البارودي .

لولا التنفس لاعتلت بى زفرة فيخالنى طيّارة من يبصر[4]

فلفظ طيّارة من العامي المحرف عن الفصيح طائرة .

وأما اللفظ الأجنبي فمما جاء منه على لسان البارودي :

ماذا على من بخلت نفسه بالوصل لــو قبلت طرف الأتک[5]

---

[1]- البارودي : الديوان،3 / 443 –445 .

[2]- ينظر: علي عبد الحميد مراشدة، في الشعر الحديث ،محمود سامي البارودي، ص 213 ، 214 .

[3]- البارودي ، الديوان 2 / 316.

[4]- نفسه 2 / 70.

[5]- نفسه 2 / 369.

فاهد منى له تحية صـــــدق وتلـطف بحالتى يا أفنـــــــــدى[1]

أطـربتنى أنفاسـه، فكـــأنى ملت سكرا من جرعة من برندى[2]

فالأتك وتعني الذليل، وأفندي وهي كلمة تركية تعني السيد، وبرندي وتعني نوع من الخمر.

لكننا نعود فنقول إن ما جرى على لسان البارودي من غير اللفظ الجزل الفصيح شيء قليل لا يقدح في متنه الشعري المتصف في عمومه بجزالة اللفظ ومتانة التعبير وقوة الأسلوب. ومثل هذه السقطات يسوغها أحيانا العرف الاجتماعي الذي يفرض أحيانا نزولا غير مستمر يرضي ذائقة المتلقي القريب من البارودي عهدا ومكانا على وجه خاص .

[1]- السابق1 / 218.

[2]- نفسه 1 / 217.

الحقول الدلالية :

تعد دراسة الحقول الدلالية وسيلة إضافية مهمة في التعرف إلى اللغة الشعرية للمبدعين كونها تمدنا بقوائم عمودية على مستوى الاختيار لمعجمهم الفني. وهي قائمة تتباين بطبيعة الحال من شاعر لآخر، كما أن هذه الدراسة تتيح للباحث التعرف على الجانب الثقافي الذي يصدر عنه منشئ الخطاب الشعري، ومن ثم الوقوف على مصادره الخلفية التي تمده بمادته الأولية التي بها يؤسس خطابه الفني، ويعزف على أوتارها ألحانه الداخلية.

والحقل الدلالي أو المجال الدلالي في أبسط تعريف له هو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها.مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام "اللون" وتضم ألفاظا مثل:أحمر،أزرق،أصفر...إلخ " [1] .

وهذا يعني أن الحقول الدلالية تصورات ذهنية وقوائم معجمية ، فهي تصورات ذهنية لأنه " ليس في الذهن كلمة واحدة منعزلة . فالذهن يميل دائما إلى جمع الكلمات ، إلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها.والكلمات تتشبث دائما بعائلة لغوية " [2]. ولا يكون هذا الجمع إلا وفق علاقات دلالية محددة و قوائم معجمية،لأن ما ينظمه الذهن موجود في معجم اللغة بالفعل، أو الأذهان قوة [3] .

وعرف ستيفان أولمان الحقل الدلالي بقوله" هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة "[4] . وتقول هذه النظرية إنه لكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا "[5] .

وعلى ذلك فإن معنى الكلمة حسب ليونز يتحدد بأنه " محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي "[6]. " وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع الكلمات

[1]-أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، عالم الكتب، القاهرة، ط7 ، 2009 ، ص 79 .
[2]- ج. فندريس:اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص،المركز القومي للترجمة،القاهرة ،2014 ، ص 232
[3]- ينظر : محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2005 ،ص 307.
[4]-أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، ص 79 .
[5]- المرجع نفسه، ص 79 ، 80 .
[6]- نفسه ، ص 80 .

التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر وصلاتها بالمصطلح العام

ويعتمد أصحاب هذه النظرية على جملة من المبادئ [1] :

1ـ لا وحدة معجمية lexime عضو في أكثر من حقل .

2 ـ لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين .

3. ـ لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه .

هذا وترتبط نظرية الحقول الدلالية في الدرس اللغوي الحديث من حيث المفهوم والإجراء باللغوي الألماني " ترير" " trier " لجهوده الهادفة فيها ، وذلك على الرغم من أن فكرة الحقول أو التصنيف قديمة * . فقد " طبق نظرية نظرية الحقل اللغوي على تاريخ ألفاظ الحياة العقلية في اللغة الألمانية واستطاع أن يثبت أن المعرفة الدينية والدنيوية في غرة العصور الوسطى كانت وحدة غير قابلة للفصل والتقسيم "[2] .

أما من حيث استخدام المصطلح " الحقل الدلالي، أو المجال الدلالي، فإن اللساني الألماني (Ipsen)هو أول من استعمله ، وذلك في محاولته تصنيف مجموعة من الكلمات ذات معنى واحد ترتبط بلأغنام وتربيتها في اللغات الهندو أوربية وذلك العام 1924 [3].

تقوم فكرة الحقول الدلالية ـ إذن ـ على فكرة التصنيف لمفردات اللغة ،وهذا التصنيف لا ينهض إلا على دعامتين هما التدرج، وتداعي المعاني.[4] وقد أشار دي سوسير من ذي قبل إلى فكرة التداعي للمعاني وذلك ضمن حديثه عن العلاقات الإيحائية التي تربط الكلمات

---

[1]- المرجع السابق، ص 80 .

* لا يمكن للباحث هنا أن يغفل جهود العرب الأوائل في تصنيف المفردات بحسب المعاني والموضوعات ،وهي جهود سارت في اتجاهين : أولهما يتمثل في تلك الخطوت الأولى التي ظهرت مع بدايات التدوين ، فقد ألفت الرسائل اللغوية المختصة بموضوع واحد كالرشائل التي جمعت ما دل على خلق الإنسان ، أو الخيل ، أو الشاء ، أو المطر ،... فضلا عن الرسائل الت ي اعتمدت التصنيف الصرفي كرسائل الهمزة والأبنية كفعلت وأفعلت ونحوها. واتجاه آخر معجمي ورث التجاه الأول سعى إلى جمع مجموعات من الرسائل ومبقيا على التصنيف الدلالي فنشأت بذلك معاجم المعاني ، أو الموضوعات ومن أبرزها الغريب المصنف لأبي عبيد القاسم بن سلام ، وفقه اللغة وسر العربية للثعالبي، والمخصص لابن سيده وغيرهم . ينظر : أحمد محمد قدور، مبادىء اللسانيات، دار الفكر، دمشق ، ط3، 2008، ص366 .

[2]- ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، دار غريب ، القاهرة ، ط12، دت ، ص 227.

[3]- كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ،نسخة إلكترونية من موقع لسان العرب، ص 102.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 104 .

خارج النص في مقابل العلاقات الخطية داخله . وقد قدم بعض الأمثلة في هذا الصدد[1] .

وتصنيف الحقول الدلالية بجمع المدلولات لا يمكن أن يتم إلا إذا قامت بين عناصر الحقل العلاقات الآتية[2] :

1 ـ الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة وقد كان" A Jolles" أول من اعتبر ألفاظ الترادف والتضاد من الحقول الدلالية .

2 ـ الأوزان الاشتقاقية ، وأطلق عليها اسم الحقول الدلالية الفرعية.

3 ـأجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية .

4 ـ الحقول السنتجماتية وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال ، ولكنها لا تقع في نفس الموقع النحوي .

أما أشهر التصنيفات المقدمة في إطار نظرية الحقول الدلالية فلعلها تلك التي اقترحها معجم " Greek New testament" وهي[3] :

1 ـ الموجودات ، 2 ـ الأحداث ، 3 ـ المجردات، 4 ـ العلاقات .

هذا وإن أهم مجال أفاد من نظرية الحقول الدلالية فهو بلا ريب المعجم[4] ، وذلك في إطار جانب معين من المعجم ،كما فعل ابسن في تصنيفه الكلمات المتصلة بالأغنام ،ومونان"Mounin" في كتابه "مفاتيح علم الدلالة لبناء مجالين دلاليين"، و لأدنسون " Adunson" في تصنيف عائلات النباتات، ومحاولة عالم الآثار جردان"Gardin " لوضع تصنيف للأواني والأدوات، وغير ذلك من المحاولات الجزئية[5] . وهناك محاولات أخرى لم تقتصر على جانب معين من المعجم ، بل شملت حقول المعجم الممكنة ومن أشهر هذه

[1]- علم اللغة العام ، يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد ، 1985 ، ص 142 .
[2]-أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص 80، 81 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 87 .
[4]- ينظر: عمار شلواي : نظرية الحقول الدلالية ، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد2 ، 2002 ، ص45 ، 46 .
[5]- كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي، (نسخة إلكترونية) ص 106، 107.

الجهود معجم "Roget" "روجيه" الذي صنف معجمه على أساس ستة حقول دلالية رئيسة هي : العلاقات المجردة ، المكان، المادة ، الفكر، الإرادة ، العواطف، مشتملة على تسعة وتسعين مجالا دلاليا فرعيا[1] .

الحقول الدلالية في الديوان :

أسفر الاستقراء التام لشعر البارودي لنا عن معجم شعري غني وشامل غطى على مساحة شاسعة من حياة الشاعر الشخصية والاجتماعية ، مما يدل على اقتدار البارودي على استحضار اللغة في المواقف المختلفة ، وما ذلك إلا لسعة محفوظه من قاموسها الواسع ومن النصوص القديمة على نحو خاص . فقد كان البارودي قادرا على إعادة بعث هذه اللغة العتيقة وإخراجها من ركامها ونفض الغبار عنها إلى لغة حية في شعر حديث يمثل مرحلة جديدة من مراحل الشعر العربي بعدما كان يظن أن طائفة من مفرداتها لا يمكن لها أن تعيش إلا في زمانها و بين أهلها فحسب .

وإن الهدف من خلال البحث في معجم البارودي الشعري يرمي إلى الوقوف على أهم المحاور أو الحقول الدلالية التي رسمت لغته وطبعت أغراضه الشعرية، وذلك وفق السياقات المختلفة التي اتصلت بحياة الشاعر خاصة وأحداث عصره عامة. ومن ثم الوقوف على مدى تحكم الشاعر في ألفاظ اللغة وتطويعها إلى الوجهة التي يريد .

والحق أن البحث كشف لنا عن حقول دلالية عديدة أسهمت جميعها في بيان حظ البارودي من لغته وهو حظ وافر في تقديرنا. وليس بوسع البحث أن يعرض إلي كل هذه الحقول ، ولكنه يقنع بأهمها ، مما كان له شديد الصلة بشخصيته الطامحة الثائرة والمعانية.

[1]- المرجع السابق ، ص 107 .

ـ حقل الطبيعة :

ويستأثر هذا الحقل بمعجم لغوي ذي قائمة طويلة كون البارودي شاعر وصاف من الطراز العالي ، فقد كان يصف لمجرد الوصف كما يقول عمر الدسوقي[1] . وقد أنشأ مادة لغوية واسعة من حقل الطبيعة استغلت في أغراض أخرى غير الوصف ، وخاصة لما تتزي لغة الطبيعة بزي المجاز في التعبير عن جوهر هذه الأغراض. ومن جملة عناصر الطبيعة التي وظفها البارودي ترد هذه الكلمات : الأرض (67 مرة) ، الماء(54) ، الشمس(41) ، النار(32) ،الريح (30) ، السماء(27)، البحر(22)، البرق(22) ، النسيم(20)، النبات (16)، القمر(12) ، السحاب، الجبال، ،الحصى، الهواء، النهر ، التراب، ، الرعد، ، الفلاة ،الغصن، الواد ، الضباب، الصخر، ..إلخ .

ويوظف البارودي عناصر الطبيعة بطريقتين : طريق الحقيقة والذي عادة ما يتخذ من وصف عناصر الطبيعة غاية له. ونماذجه من هذا اللون كثيرة منها قوله واصفا :

عم الحياء، واستنت الجداول وفاضت الغدران والمناهـل[٢]

وازينت بنورها الخمائـــــل وغدت فى أيكها البلابـل

وشمل البقاع خيـــر شامـــل فصفحة الأرض نبات خائل

وجبهة الجو غمـــام حافـــل وبين هذين نسيم جائـــــل

تندى به الأسحار والأصائل كأنما النبـــــات بحر هائل

وليس إلا الأكمات ساحـل وشامخ الدوح سفيـن جافل

معتدل طورا وطـورا مائل تهفو به الجنوب والشـــمائل

فالحيا وهو المطر والجداول والغدران والمناهل والخمائل والأرض والجو والغمام والنسيم كلها من قاموس الطبيعة الذي استلهمه البارودي لرسم هذه الصورة البديعة الباهرة . وأكثر دوال الطبيعة ورودا في شعر البارودي هو دال الأرض ، وقد ورد بمعناه المعروف وهو أنها

[1]- ينظر : محمود سامي البارودي، ص 45 .
[2]- البارودي : الديوان 3 / 176 ، 177.

أحد كواكب المجموعة الشمسية التي نسكنها[1] ، وذلك في مواضع منها قول البارودي:

أين من كان قبلنا منذ دارت كرة الأرض وهى ذات دخان ؟[2]

إلا أن الغالب على لفظة الأرض أنها تأتي بدلالة خاصة تجلبها تلك المصاحبات اللغوية للفظة فهي أرض الغربة ، أو أرض المعركة ، أو أرض مصر ونحو ذلك. ون هذه الدلالات الخاصة ما جاء في قول الشاعر يصف حاله في موطن غربته :

وحيد من الخلان فى أرض غربة ألا كل من يبغى الوفاء وحيد[3]

وقد ينحو باللفظ ناحية المجاز، واللغة تسعفه في هذا التوسع، ومن ذلك قول البارودي:

لا يدرک المجد إلا من إذا هتفـــــت به الحمـــية هز الرمح و انتصـــبا[4]

فذاک إن يحى تحى الأرض فى رغد وإن يمت ينقلب صدق المنى كذبا

فما الأرض التي أرادها الشاعر هنا سوى أهلها ، وهاذا من باب المجاز لا الحقيقة .

ومن الألفاظ التي كثر جريانها على لسانه لفظة " البحر " وهي بذاتها تشكل حقلا فرعيا يمكن أن ندرج فيه ألفاظ : اليم ، السفين ، الموج ، لج ، سواحل، محيط ..إلخ . ومن شواهد كلمة البحر في قول الشاعر :

ذاک بحر يليه بر ترامى فيه خوض المطىّ مثل النعام[5]

على أن البارودي قد مال بهذه اللفظة جهة المجاز في كثير من المواطن ، ومن ذلك استخدامه لهذا اللفظ بما يوحي بالرهبة والوحشة :

وبحر من الهيجاء خضت عبابه ولا عاصم إلا الصفيح المشطب[6]

وقد يسلك بلفظة البحر مسلكا تقليديا مكرورا في دلالتها ولنا في شعره شواهد منها قوله :

---

[1]- ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص14.
[2]- البارودي : الديوان 4/ 109
[3]- نفسه 1 / 172.
[4]- نفسه 1 / 67 ، 68.
[5]- نفسه 3 / 378.
[6]- نفسه ، 1 / 40.

يا أيها الصادى إلى نيل المنى رد بحر سدته تفز بولائه [1]

فقد أوحى لفظ " بحر " بمعى الخير الواسع أو الفضل والجود، وهو معنى تكرر في الشعر القديم، حتى أصبح مجرد سماع هذه اللفظة في هذا الشعر يحيل الذهن إلى المعنى الذي سلف، وخاصة في سياقات المدح للملوك والأمراء وغيرهم .

أما لفظتا الشمس والقمر وهما وإن كانا من ألفاظ الطبيعة التي وظفها البارودي في وصف الطبيعة بشكل كبير إلا أن الشاعر قد أفاد من طاقتهما الإيحائية في غرضي الغزل والمدح بشكل خاص، وهو في ذلك متابع لطريقة القدامى في هذا التوظيف الذي أساسه التشبيه . وكنا قد مثلنا في مبحث الصورة الفنية ببعض الشواهد ، ولذلك لا حاحة بنا إلى التكرار .

ومن الدوال اللفظية التي خرج بها البارودي عن معانيها القابعة في المعجم إلى معان تتصل بحالة الشاعر النفسية والوجدانية لفظتا النسيم والبرق ، فقد شخص البارودي وفق رؤياه الشعرية نسيم الهواء ، فجعل منه في غير ما مناسبة رسولا يبلغ عنه تحياته وسلامه :

سر يا نسيـم فبلغ القبـر الذى بحمى الإمام تحيتـى ووداى[2]

أما البرق فقد تماهى الشاعر مع لمعانه ، وانتظمت دقات قلبه على وقع وميضه :

صريع هوى، يلوى بى الشوق كلما تلألأ برق، أو سرت ديم غزر[3]

وصار تتبع وجهته منوطا بوجهة قلبه :

سرى البرق مصريا فأرقنى وحدى وأذكرنى ما لست أنساه من عهد[4]

وغدت بعض ألفاظ الطبيعة في التوظيف البارودي دليلا على متانة الارتباط بالوطن ، وأنه يجري في عروقه مجرى الدم من الجسد ، حتى لكأنه خلق من طينة وطنه :

[1]- السابق، 1 / 16.
[2]- نفسه 1 / 197.
[3]- نفسه 2 / 41.
[4]- نفسه 1 / 156.

بله، نشأت مع النبات بأرضها ولثمت ثغر غديره المتبســـــم[1]

فنسيمها روحى، ومعدن تربها جسمى ،وكوثر نيلها محيا دمى

فالنبات والأرض والنسيم والترب والنيل رموز لم تذكر لذاتها ، وإنما صارت رموزا دالة على التماهي بين الشاعر ووطنه، لأنها تذكر بالماضي الذي عايشه والمستقبل الذي يأمله .

[1]- السابق 3 / 488،489.

ـ حقل الحماسة :

لم يكن البارودي شاعرا يروض القول فحسب ، بل كان عسكريا يحمّس الجند ويخوض المعارك ويحمل السلاح في وجه أعدائه . تشهد له بذلك حروبه التي خاضها ، والتي تحمل هولها، وقارع فيها خصومه بكل جرأة وشجاعة. وقد " كانت هذه المعارك التي شارك فيها تذكي في نفسه نيران البطولة والشجاعة ، والروح القتالية فتنحدر المعاني الحماسية في شعره مثل الحمم "[1] . تنطق بلغة الوغى وكلمات الحماسة من أمثال: السيف (40 مرة)، الحرب(29 مرة) ، والخيل(24) ، والسنان(19) ، والرمح (19) ، والعدا (11) ، والسهم والمحارب، والأبطال ، والسلم، والجحفل، والجيش، والقذيفة ، والصولة، والدخان ، والمقتول والمأسور، والهارب، وجثث القتلى، والقتال، والصارم ، والكمي، والصهيل، والفرسان ،والأمن والخوف ، والمغاوير والثورة ،والعسكر، والخصم، والمعاقل، والهيجاء، والقنابل، والملحمة والكتيبة ...إلخ .

وهو حقل يمكن تفريعه إلى أربعة أقسام : حقل الحرب وما رادفها ، وحقل الوسائل الحربية ، وحقل هيكل الجيش، وحقل يمكن تسميته بـ " آثار الحرب .

ومن ألفاظ الحماسة التي كثيرا ما دارت على لسان الشاعر لفظة " الحرب "، وليس مستغربا أن يتكرر هذا اللفظ في مدونة الشاعر، وقد خاض البارودي بحق معارك شرسة هنا وهناك، وهذا الأمر جعله يقرر في قناعة الخبير المجرب أن :

قبائل أفنتها الحروب، ولم تكن لتفنى كرام الناس ما لم تقاتل[2]

ولفظة الحرب وإن عبرت عن معناها الحقيقي، وهو المقاتلة كهذا الشاهد الذي سقناه إلا أنها عبرت عن معان أخر أتاحها لها الشاعر بفضل السياقات التي نسجها ، والتي أرغمت اللفظ على التلبس بمعنى إضافي تقصده البارودي ، ومن الأمثلة على ذلك قوله :

[1]- النوراني عبد الكريم كبور: البطولة والقيم الاسلامية في شعر البارودي، أطروحة دكتوراه ، كلية اللغة العربية ، قسم الدراسات الأدبية والنقدية ، جامعة أم درمان، السودان ، 2005 ، 2006 ، ص 23 .

[2]- البارودي : الديوان 3 / 145.

فقال اتئد قبل الصيال، ولا تكن لنفسک حربا، إنى لک ناصح[1]

فقد أفصحت لفظة " حربا " على معنى العدو، وهو ما يتناسب مع دلالة البيت الكلية.

ويخلع البارودي ـ أحيانا ـ على الحرب معنى رمزيا يدل على البطولة والقوة لمن خاض غمارها ولم يبال بآثارها ، كما يشهد على ذلك قوله مفتخرا بشجاعته :

وعندى إذا ما الحرب ألقت قناعها عزيمة ليث ما تهرّ وما تعوى[2]

و في السياق ذاته يقول مشيدا بشعره :

إذا اشتد أورى زندة الحرب لفظه وإن رق أزرى بالعقود فريده[3]

وتتطلب الحرب أسلحة للهجوم أو الدفاع ، وقد أقحم البارودي كثيرا منها في شعره ، وهي في غالبها أسلحة قديمة استعارها البارودي من مدونة الشعر القديم رغم أن معاركه التي شهدها في عصره الحديث خاضها بأسلحة أخرى . على أن أبرز سلاح استعاره من ماضيه هو السيف، إذ ورد ذكره أربعين مرة (40) كأكثر الدوال الحربية ترددا في شعره، هذا فضلا عن أوصافه التي عرف بها، كالحسام والمشرفي وغيرهما . وقد صار السيف في لغة البارودي الشعرية رمزا على البطولة :

سل عنى المجد، ولا تحتشم فالمجـد يدرى أى سيـف نضا[4]

واستحال إلى عنوان يدل على عزة النفس و دفع المظلمة :

إن مسه الضيم ناجى السيف منتصرا أوهمه الأمر لم يعلق به الثّبط[5]

ويتخذ البارودي من هذه الوسيلة رمزا للقوة بها تحفظ الكرامة وتحقق الهيبة :

من العار أن يرضى الفتى بمذلة وفى السيف ما يكفى لأمر يعده[6]

---

[1]- السابق1 / 113.
[2]- نفسه 4 / 195.
[3]- نفسه 1 / 184.
[4]- نفسه 2 / 180.
[5]- نفسه 2 / 187.
[6]- نفسه 1 /145.

أو رمزا على قيم الجندية وميثاقها المعهود ، كما يدل عليه قوله:

وإنى على ما كان من سرف النوى لباق على عهدى لمن كنت أصطفى[1]

سجية نفس لا تـمـيل مع الهـوى وذمـة عـهـد بين سيـف ومصحـف

وقد ينقل البارودي ميدان المعركة إلى ساحة الغزل ، فيستعير أدواتها وأبطالها وينتهي إلى نتائجها. وبذلك تلتقي اللغتان لغة العشق الرقيقة بلغة الحرب الشديدة ، فتحدث المفارقة وتنبجس الدلالة ، ومن شواهد هذه اللغة الحربية قول البارودي في غرض الغزل:

ظلموا الأسنة خاطئين، وليتهـم علموا بما صنع السنان الأحور[2]

أمطاعن الفرسان فى حمس الوغى أقصر فرمحک عن غريمک أقصر

أين الرماح من القدود ؟ وأين من لحظ تهيم به السنان الأخـــزر

هيهات يثبت فى الوقـــيعة دارع يسطو عليه مخلخل ومســـور

للحسن أسلحة ،إذا ما استجمعـت فى حومة لا يتقيـــها مغـــــفر

فاللحظ عضب صارم والهدب نبـ ل صائب ،والقد رمح أســـمر

أنى يطيـــش عن القلـوب لغمـزة سهم ،وقوس الحاجبين مـــوتّر

وتستحيل الأشواق فى محنة البارودى إلى سيف حاد يقطّع الأجساد :

وشوق كنصل السيف، لو شمت حدّه علـى بطـل لانقـد منه المقنـع[3]

وفي غرض المدح تحول السلاح الذي يفتك بالعدو إلى سلاح حكيم يصقل رأي الممدوح :

فل النوائب، فانصاحت دياجرها بمرهف من سيوف الرأى مأثور[4]

وثمة ملحظ مهم على لغة البارودي الحربية القديمة وهو اتساع المعجم اللغوي للشاعر ، وهذا ما تبرزه تلك المفردات المترادفة للمسمى الواحد ، كالصارم، والبتار، والحسام، والمهند

[1]- السابق 2 /267.
[2]- نفسه 2 / 67.
[3]- نفسه 2 / 221.
[4]- نفسه 36/2.

،والمشرفي، وهي كلها أوصاف لمسمى واحد هو السيف . وهذا إذا دل فإنما يدل على سعة اطلاع البارودي على الموروث الشعري ومبلغ حظه منه .

أما اللغة الحربية الحديثة، فصوتها خافت لا يكاد يذكر في المتن البارودي إلا قليلا ، ومن هذا القليل : القذيفة ، القنابل ،المدافع ، الثورة ، الكتيبة . ولعل قلة وروده إنما يرجع إلى تقاليد الشعر في عصر النهضة التي لم تستطع آنئذ التخلص من كثير من الدوال القديمة لشهرتها ولذيوعها، بحيث أصبح بعضها أقرب إلى الرمزية المرتبطة بوجدان الفارس العربي ، حتى لو كان يعيش عصرا آخر جديدا.

ـ حقل الهوى :

لغة الغزل في شعر البارودي لغة طاغية لا تكاد تسلم منها قصيدة ويترك فيها غرض . وهذه الكثرة الغالبة من الغزل فيما نحسب أثر من أثر التقليدية التي فرضت عليه الاستهلال بالغزل ، كونه يتوافق مع عمود الشعر كما كان سائدا ، وهي أيضا أثر من آثار الغربة فكثير من أشعار الغزل عنده تبدو تعبيرا عن حالة الشوق إلى المحبوب الأول "الوطن " .

وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن البارودي لم تكن له غراميات خالصة ، بل كان له " غرام حقيقي كابده مع بعض الفاتنات في روضة المقياس وفي حلوان "[1] . جسده شعر مثقل بلغة الهوى وتباريح الغرام ، وهو غرام صادر عن قلب لا يتصنع الحب ولا يتكلفه[2] ، وذلك على شاكلة قوله :

علب الوجد عليه ، فبـــكى وتولى الصبر عنه ، فشكـــا[3]

وتمنى نظرة يشفى بـــــها علة الشوق ، فكانت مهلكا

يا لها من نظرة ! ما قاربت مهبط الحكمة حتى انهتكـا

نظرة ضم عليها هدبـــــه ثم أغـــراها ، فكانت شركا

[1]- شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، ص 109 .
[2]- المرجع نفسه ،.ص 109 .
[3]- البارودي : الديوان 364/2 ، 365 .

غرست فى القلب منى حبه وسقته أدمعى حتى زكـــا

آه من برح الهوى ! إن له بين جنبى من النار ذكـــا

كان أبقى الوجد منى رمقا فاحتوى البين على ما تركا

إن طرفى غر قلبى، فمضى فى سبيل الشوق حتى هلكا

قد تولى إثر عزلان النقـــا ليت شعرى، أى واد سلكا ؟

فألفاظ الوجد، والبكاء، والصبر، والنظرة ، والشوق، والهلاك، والهدب، والقلب، والحب والأدمع، وبرح الهوى، والنار، والبين، وطرف العين، وغزلان النقا، و غير ذلك ، هي من صميم لغة الهوى من وصف لحال العاشق ، ووصف لمفاتن المعشوق ، وآثار الهوى .

من الطبيعي ـ إذن ـ والبارودي قد سلك مسلك النسيب أن نلقى في شعره من الألفاظ ما يعكس هذا المسلك . وقد سمح لنا تتبع لغة الغزل في شعره أن نرصد جملة هذه الالفاظ الدائرة في حقل الهوى والغرام منها :الهوى (141مرة) والحب (60) والشوق (50) والغرام(27) والعشق(5) ، والقلب ، والصبابة، والأنس ، والصبوة ،وأرنو، والسهاد ، والجوى والوعد، وتستخف، وارحم ، ومالك رقي ، والبين، وبراني ، وبرح الهوى، والبلوى، والبين والخلاعة ، والشوق، وماطل، والمغرم، والحبيب، والسقم ، والهيف ، وفتانة العينين ، وكابدت وازورّ، ونحول الجسم ، والعذل، ومشغوف، وغلوب، وسطوة، والجفا، ونظرة ، ورسالة والعتاب، والهجر، وترفق ، والوجد ، ولوعة ، وملكت، وصفحت، وعطفتن وهمت، وجنون ومعشوق، والمتيم، وصلة، والصد ، والبكاء ، واللقى، وسلبت ...إلخ.

وهذه الألفاظ مثلما هو ملاحظ تختزل المشهد الغرامي برمته، فإن طائفة منها تتصل بمسميات الحبيب وأوصافه، وأخرى بالحالة النفسية التي تعتري العاشق ، وأخرى تتصل بردود فعل الحبيبة. كما أن هذه الألفاظ تتباين في بنيتها بين الأسماء والأوصاف والأفعال.

ومعجم البارودي في الغزل معجم يغلب عليه التقليد سواء في الكنى التي أطلقها على المتغزل بهن ، أو جملة الأوصاف التي ذكرها ، أو ما تعلق بطبيعة العلاقة بين الطرفين .

وتتصدر لفظة الهوى القائمة الغزلية كأكثر لفظ دار في شعر البارودي بما يزيد عن المئة لفظة . والهوى كما يعرف عند اللغويين محبة الإنسان الشيء وغلبته على قلبه [1] .

ومما ورد من هذا اللفظ قول البارودي :

وما كنت ذا غى، ولكن إذا الهوى أصاب حليم القوم أصبح غاويا[2]

وتأتي لفظة الحب تالية للفظة الهوى في استخدامات البارودي ، وأغلبها يدور في ساحة الغزل ، ومن ذلك قوله :

أجرى على شيمة فى الحب صادقة ليست تهـم إذا ريعت بإقـلاع[3]

للحـب من مهـجتى كهـف يلوذ به من غدر كل امرئ بالشر وقاع

أما الحب المصاحب بالتوقير والتبجيل والتقدير فقليل، ولم يرد إلا ضمن غرض المدح لمن هو أهل له. ومن ذلك قول البارودي مادحا خير البرية :

هيهات يسلک لوم العاذلين إلى قلب بحب رسول الله ممـــــتزج[4]

هو النبى الذى لولا هـــــدايته لكان أعلم من فى الأرض كالهمج

إن حب البارودي لنبيه محمد عليه الصلاة والسلام، كما حب كل مسلم مبعثه ما جاء به هذا النبي الكريم والصادق الأمين من هدي وخير لأمته بما يحقق لهم سعادة الدارين.

ويأتي الحب في شعر البارودي بمعنى الرغبة النابعة من غريزة الانسان في الاستمتاع بالحياة . وفي هذا المعنى نذكر قول الشاعر:

حب الحياة، وبغض الموت أورثهم جبن الطباع، وتصديق الأباطيل[5]

هذا وقد أفاد البارودي من الفروق الدلالية بين دوال الغزل، فوظفها بما يدل على وعيه بهذه الفروق وبما يدل على استشعاره لتقاربها الدلالي ، فاستخدمها وفق ما تتطلبه المقامات

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة هوي ، 15 / 372.
[2]- البارودي : الديوان، 4 / 219.
[3]- نفسه ، 2 / 257، 258.
[4]- نفسه، 1 / 103.
[5]- نفسه 3 /215.

التي أقحمها فيها. ومن هذه الالألفاظ التي جرت في شعره : العشق والغرام والشغف وأهيم والمتيم والشاعر في كل ذلك واع بمعانيها ومفيد من الحمولة الزائدة فيها .

ومما يتصل بحقل الهوى تلك الألفاظ الدالة على المحبوبة، وهي مما كنى به الشاعر عنها، وكنا قد أشرنا في مبحث الكناية عن الموصوف إلى بعض الأمثلة في هذا الشأن. وقد استوعب البارودي معظم هذه الكنايات من قاموس الشعر القديم . وله في ذلك متسع من التسميات كالغادة، والغانية، والشادن، والغزال، وربات الحجال، وربة الخدر، وسرحة الأمل وقرة العين، والمها، وفتانة العينين، وناعمة الصبا، وميلاء الخمار، وربة القرطق، والكاعب الحسناء، وناعس الطرف، ونحيلة مجرى البند، وريا المعاصم ،وفاتنة الحديث، وربة الخلخال والخريدة، وكحلاء المحاجر، والبيض الكواعب، وساحرة العيون ، والبدوية، والأسماء ليلى ولمياء وغير ذلك . ومن باب التمثيل لهذه الأوصاف نذكر قول البارودي:

هذى لحاظ الغيـد بين شعابكـــم فتكت بنا خلسا بغير مهند[1]

من كل ناعمة الصبا بدويـــــــة ريّا الشباب سليمة المتجرد

هيفاء إن خطرت سبت وإذا رنت سلبت فؤاد العابد المتشدد

ومما يلاحظ في باب الغزل أن الشاعر قد يقرن بين لغة الغزل ولغة الخمر في دلالة منه على الأثر المشترك في النفس، فكلاهما يذهب بصحو النفس ويلقي بها في شرك الغي إن لم يعصمها عاصم .

ومن نماذج هذه المزاوجة الفنية قول البارودي :

فؤادى والهوى قدح وخمر أما فى ذاک لى طرب وسكر؟[2]

وكذلك قوله :

سكرت بخمر حديثک الألفاظ وتكلمت بضميرک الألحاظ[3]

[1]- السابق 1 /150

[2]- نفسه 2 /139

[3]- نفسه 2 /197

أو يزاوج بينهما لبيان الأثر النفسي للهوى ، كما في قوله:

تحمل إلى نادى الحبيب رسالة أرق على المخمور من نفس الصبا[1]

وخبره عنّى أننى منذ بينـــــه أكابد هولا يترك الطفل أشيـــبا

ـ حقل الغربة والحنين :

نفي البارودي إلى جزيرة سرنديب، فتغرب عن وطنه مكرها لمدة قاربت العشرين عاما ذاق خلالها مرارة النوى وألم الفراق باكيا أهله وأقرباءه وأهل الود من أصحابه وخلانه ، فانعكس كل ذلك على شعره بما حمّله من لواعج الشوق وحرارة الحنين، وألم الفراق. فجاءت أبياته غاية في الرقة تنضح بالمعاناة وتشع أسى.

و لما كان الحال كذلك أفصح معجمه اللفظي عن كلمات من مثل : الغربة (12 مرة) المحنة، واللوعة، والإغتراب ،والاشتياق، ودمع العين، واللواعج، والنوى(25) والوطن، والبين، والفراق، والتلاق، والزفرة، وفردا، والحزن(21) ، والديار(11)، والحنين(14) ، والطيف والخواطر، والذكرى والأمل، والخطب، والمنى (38) ويذوب، والحسرة ، وغريب، وقربة، ويرجع، والنأي، ورحلوا، وعناء ، والأهل، والعودة، وهجرت، وفجعتني، وحزني، وهاجني، واكتئاب، ومكابدة، ويلتهب، وأقاسي، وصبّ ، والأسى، والعليل، وأنوح ، والوصال، وأسري، وشفّني، وأبلاني، والكدر، والصبر، والشكوى ، والجوانح، وشائق، وودعت، وهمّي، وشجني، والإحن، وعناء، ويأس، والوجد (22)، والنيل(15) ، وروضة المقياس(7)...إلخ .

وإذا أنعمنا النظر في جملة هذه الألفاظ وجدناها تعبر عن الغربة بكل تفاصيلها، فمنها ما يوحي بالغربة ذاتها، ومنها ما يوحي بآثارها النفسية من شوق وحنين ، ومنها ما يوحي بمواجهة هذه المحنة، ومنها ما يوحي باليأس، ومنها ما يوحي بالأمل . ولكل سياقه المناسب ولغته الخاصة ضمن هذه اللغة العامة .

[1]- السابق1 / 75 .

ومن النماذج الجامعة لطائفة من ألفاظ الغربة والحنين ما جاء في قول البارودي:

واطول شـــوقى إليک يا وطـــــن ! وإن عرتنى بحبک المحـــن[1]

أنت المنى والحديث إن أقبل الصـ صبح، وهمى إن رنّق الوسن

لست أبالى وقد ســـــلمت على الد هر إذا ما أصـابنى الحـــزن

فكيف أنـــــساک بالمغـــيب ولى فيک فؤاد بالودّ مرتـــــهن ؟

ليت بريد الحمام يخبـــــــــرنى عن أهل ودى، فلى بهم شجن

أهم على الود ،أم أطـــاف بهم واش أراهم خـلاف ما يقـنوا؟

فإن نسونى فذكـــــــرتى لهم وكيـف ينسى حـياته البدن ؟

أصبحت من بعدهم بمـــضيعة تكثر فيها الهـموم والإحـــن

إن هذه الألفاظ في عمومها يمكن أن تشكل على أقل تقدير ثلاثة حقول دلالية فرعية: حقل يصف واقع الحال كغريب وبعيد ، وحقل يصف الأحوال كمشتاق وأحن ، وحقل آخر يرصد الأمكنة التي حن إليها البارودي ومن ورائها الأهل والوطن.

ومن الألفاظ البارزة في شعر البارودي لفظة الغربة وما اشتق منها. وارتبطت غربة البارودي بحروبه ومنفاه ، مما يجعلها غربة روحية خالصة ، لفقد الانيس ، ولفقد اللسان في أرض غير مألوفة. وفيها يمزج الشاعر بين غربته المادية وآلامه النفسية [2]. ومن ذلك قوله :

أراک الحمى، شوقى إليک شديد وصبرى ونومى فى هواک شريد

مضى زمن لم يأتنى عنک قـادم ببشرى، ولم يعطـف على بـــريذ

وحيد من الخلان فى أرض غربة ألا كل من يبغى الوفاء وحيـــد؟

فهل لغريب طوحته يد النـــوى رجوع ؟ وهل للحـائمات ورود ؟

وهـل زمن ولى وعيش تقيضت غـضارته ، بعـد الذهاب يعـود ؟

[1]- البارودي : الديوان 4 / 68 – 70.

[2]- ينظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988 ، ص27 .

هما غربتان اجتمعتا على البارودي وحاصرتاه، تكفي إحداهما لإشعال لوعته ، غربة عن الديار، وأخرى قاتلة بمقامه وهو في حرب الروس لا يأتيه خبر ولا يعطف عليه بريد يخفف من وطأة الغربتين . وليس له من تخفيف لبلوته ومحنته إلا أمل الإجابة عن جملة استفهاماته الخانقة ، فينفرج الكرب وتعجل الأوبة إلى الوطن الحبيب.

ومن ذلك أيضا سرنديبياته التي خلدها شعره ، لطفحها بلفحات الشوق وعبرات الفراق ، وآهات النوى ، وهذه إحدى زفرات البارودي الحارة وهو بجزيرة سرنديب :

أبيت فى غربة ، لا النفس راضية بها، ولا الملتقى من شيعتى كثب[1]

فلا رفيق تسر النفس طلعتـــــه ولا صديق يرى ما بى فيكتـئب

والإشتياق إلى فلذة الأكباد يستدعي من الشاعر لغة حالمة تترجم معاني الاشتياق والحنين ، وحديث النفس الداخلي ، كما في هذا الطيف الذي ألم بالباروي، فجعله يقول :

تأوب طيف من سميرة زائـــــــر وما الطيف إلا ما تريه الخواطر[2]

طوى سدفة الظلماءوالليل ضارب بأرواقه، والنجم بالأفق حائر

فيالك من طيف ألم ودونـــــــه محيط من البحر الجنوبى زاخر

تخطى إلى الأرض وجدا وماله سوى نزوات الشوق حاد وزاجر

ألم ولم يلبث وسار وليتـــــه أقام ولو طالت عليه الديـــاجر

تمثلها الذكرى لعينى كأننـى إليها على بعد من الأرض ناظر

فطورا إخال الظن حقا وتـارة أهيم ،فتغشى مقلتى السمـــــادر

ومما يتصل بلغة الإغتراب والحنين ذكر الشاعر لأماكن تعز على قلبه، وهي رمز مقنع يخفي وراءه البارودي حنينا إلى الوطن المهجور وساكنيه من ذوي القربى والصحب وأهل الفضل . وفي استعادتها شعريا استعادة لزمن الشاعر الجميل المفعم بالفرح .

[1]- البارودي: الديوان، 1 / 65.

[2]- نفسه 2 / 77 – 79.

ومن الأماكن التي درج البارودي على ذكرها في شعره : روضة المقياس الخلابة، ونهر النيل أحد عجائب الدنيا . ففي الأولى يقول :

فيا روضة المقياس ! جادک سلسل من النيل يدعو للحنين السواقيا[1]

ويقول في الثاني :

فهل نهلة من جدول النيل ترتوى بـهـا كبـد ضمآنـة ومشـاش؟[2]

فما النيل ولا روضة المقياس إلا علم على الوطن الأم " مصر" الذي حن إليه واشتاق إلى رؤية ساكنيه، فبهم يهنأ قلبه وترتاح نفسه، ويذهب عنه ما أهمه وآلمه في غربته.

وفرضت لغة الشوق والحنين على البارودي أماني النفس ونجواها في ليله ونهاره ، وفي كل موضع تطأه قدماه . فالأماني في لقاء الأحبة يخفف البلوى ويطمئن القلب :

يا قلب لا تجزع، فإن المنى فى الصبر، والله مع الصابر[3]

كما فرضت عليه هذه اللغة أن يأمل في الله خيرا بأن يدفع عنه كربه ويعجل بعودته :

ولى أمل فى الله تحيا به المنى ويشرق وجه الظنّ والخطب كاشر[4]

وحنين البارودي في غربته لم يقتصر على مقامه في سرنديب، وإنما كان قبل ذلك حنينا ألم به في ساحات المعارك التي خاضها بعيدا عن الأهل والوطن. فكان يعيد صياغة مشهد الفراق من بدئه إلى منتهاه، كما في هذه الأبيات التي أنشدها وهو في حرب الروس:

هو البين حتى لا سلام ولا ردّ ولا نظرة يقضى بها حـقه الوجـــد[5]

لقد نعـب الوابور بالبين بيـنهم فساروا ولا زموا جمالا، ولا شدّوا

سـرى بهم سيـر الغـمام، كأنما له فى تنائى كل ذى خلّة قصـــد

فلا عين إلا وهى عين من البكى ولا خـد إلا للـدمـوع بـــه خـــدّ

[1]- السابق، 4 / 227.
[2]- نفسه ، 2 / 165.
[3]- نفسه، 2 / 106.
[4]- نفسه، 2 / 81.
[5]- نفسه، 1 / 161، 162.

إلى أن يقول :

ومن شيمى حب الوفاء سجيّة وما خير قلب لا يدوم له عهـد[1]

ولكن إخوانا بمصر ورفقـــة نسونا فلا عهد لديهم، ولا وعد

أحن لهم شوقا، على أن دوننا مهامه تعيا دون أقربها الربـــد

وقد يقترن خطاب الشوق بخطاب الغزل وبخاصة في السرنديبيات ، وذلك لتقارب الأحاسيس في الغرضين، ولأن الشوق كما يكون للحبيب يكون لغيره من الناس، ويكون لأرض الوطن إذا تغرب عنه صاحبه. والبارودي جعل لغة الغزل رمزا ينفث من خلاله تباريح البعد ويقذف من خلالها حمم الأشواق . وأشعاره في هذا السبيل كثيرة منها :

أعائد بک يا ريحانة الزمـــن فيلتقى الجفن بعد البين والوسن[2]

أشتاق رجعة أيامى لكاظمـــة وما بى الدار لولا الأهل والسكن

فهل ترد الليالى بعض ما سلبت ؟ أم هل تعود إلى أوطانها الظعـن ؟

وما الريحانة التي حام الشاعر بخياله حولها واشتاق إلى رؤيتها إلا وطنه الذي فارقه "مصر " وما الشوق إلى كاظمة إلا الشوق إلى أهل بيته وأصحابه وأهل مودته .أما الظعن فما هم إلا المهجّرون قسريا من أمثاله والذين يؤمل الشاعر في عودتهم قريبا إلى ديارهم .

[1]- السابق1، / 166.

[2]- نفسه ، 4 / 25 ، 26.

خاتمة

خاتمة

البارودي شاعر مكثر استغرق شعره أربعة مجلدات كاملة ، نقلت إلينا نقلا أمينا حياة مفعمة بالحوادث تراوحت بين آمال الشاعر العريضة في رؤية غد أفضل لبلده قوامه الأمن والاستقرار، وبين تكسير لهذه الآمال بإسلام البلد إلى قوى أجنبية تتحكم فيه وتتلاعب بمقدراته المادية والمعنوية ، جعلت الناس في ضيق من أمرهم وترد في أحوالهم ، فصار أمرهم إلى المقاومة والتحرير.

وفي خضم تلك الحوادث عايش البارودي بقلبه وعقله كل ما عصف ببلده ، فسجل قلمه جليلها ودقيقها ، فكان شعره بحق صورة نحسبها صادقة عن نفسه وعن مجتمعه . ومن يدرس أشعاره في ذلك يتهيأ له فهم طبيعة الرجل وطبيعة العصر الذي احتضنه، وبقدر التعمق في فهم هذا الشعر يزداد الفهم أكثر لتلك الطبيعة .

لقد حاولنا في دراستنا هذه أن نقارب إرث البارودي الشعري بتحليل أبنيته في مستوياتها اللغوية المختلفة قصد الوصول إلى دلالاتها الظاهرة والمستترة . ولا نزعم أننا وصلنا الغاية التامة في ذلك ـ وإن دفعنا بأقصى طاقتنا ـ ، وذلك راجع إلى حجم المدونة الكبير الذي يتطلب صبرا كبيرا أثناء التطبيق . كما أن تشعب مستويات الدراسة بدءا من الإيقاع وانتهاء إلى الدلالة يتطلب هو الآخر مؤنة علمية كافية وزادا معرفيا واسعا يرفدان التحليل وينأيان به عن كل انطباع مخادع .

وعلى الرغم من هذين العاملين وما يمكن أن يسبباه من صعوبة في البحث إلا أنهما لم يحولا دون بذلنا للجهد اللازم في تتبع شعر البارودي بالدراسة والتحليل . وهو ما مكننا من الوقوف على جملة من خصائصه الأسلوبية ومقوماته الفنية ضمن مستوياته المختلفة ، يمكننا إيرادها على النحو الآتي :

ـ جاء إيقاع البارودي الشعري إيقاعا تقليديا في جملته انتظمته بحور الشعر المعروفة فآثر البارودي منها على وجه الخصوص بحورا ثلاثة : الطويل وشكل حوالى ثلث أشعار البارودي يتلوه البسيط بنسبة الربع، ثم الكامل بنسبة الخمس، ثم تأتي بقية البحور وعلى

رأسها بحر الخفيف . وبالرغم من هذه الاتباعية في البحور الشعرية إلا أن ذلك لم يكن عائقا عن الكشف عن شخصية البارودي التي عاشت في العصر الحديث ، إذ إن هذه البحور لا تعدو أن تكون قوالب جاهزة يحملها الشاعر من تجربته ما شاء ، وليس بالضرورة أن تكون صدى لتجارب الماضين .

ـ اعتمد البارودي بشكل ملحوظ على موسيقى داخلية قوية ، حتى بدت أشعاره تشكيلات إيقاعية ذات وقع واضح على الأذن الحساسة والمرهفة . وقد سخر لأجل ذلك آليات فنية متعددة ، كالجناس والتكرار والتوازي وغير ذلك ، مما جعلنا لا نحس برتابة البحور الشعرية ، وذلك بفضل هذه الألوان الموسيقية الداخلية . كما جعل الدلالة تصل إلى المتلقي بسهولة ويسر بسبب من هذه الزخارف الصوتية.

ـ بدا شعر البارودي متماسكا متلاحما ، وذلك لبراعة الشاعر في نسج تراكيبه وبناء جمله . وقد تراوح هذا النسج بين البسيط و المركب الذي يستغرق أحيانا جملا بأكملها . و شاع عند البارودي في هذا الجانب استخدام الجملة الاسمية في مختلف الأغراض بقسميها المطلقة والمقيدة ، وتعددت فيها أشكال المسند والمسند إليه بين تعريف وتنكير وتقديم وتأخير ومضمر وظاهر وغير ذلك . وهو الأمر الذي جعل الجملة الاسمية تبدو مرنة بعيدة عن كل رتابة تبعث على الملل، وهذا يعكس اقتدارا وتمكنا في تطويع التراكيب والسير بها نحو الوجهة التي يريدها الشاعر.

ـ وظف البارودي الجملة الفعلية بشكل يخدم أغراضه ، ولم تكن الجملة الفعلية البسيطة بحسب تتبعي لها أثيرة عنده ، لأن هذا النوع من الجمل لا يناسب مقامات التفصيل والإطناب ، والبارودي كان ذا شغف بذكر التفاصيل وسرد الجزئيات .

ـ نالت الجملة المركبة نصيبا كبيرا في متن البارودي الشعري، حتى ليمكن أن ننعت شعره بأنه شعر الجملة المركبة بامتياز، وذلك لأنها الأنسب له في أغراض الوصف والشكوى والمديح والفخر، وهي الأغراض التي تتطلب عادة الإطناب والتفصيل بذكر الصفات الحسية والأحوال الخاصة والعامة .

ـ شاعت الجملة الشرطية في شعر البارودي بمختلف أدواتها، فوجدناها تجري على لسانه بحيث يمكن عدها ظاهرة تستحق الوقوف عليها ، وخاصة في الشعر الحِكمي. وقد تطول هذه الجملة لتأخر الجواب ، مما كشف لنا عن طول نفس البارودي .

ـ لجأ البارودي في أحيان كثيرة إلى خلخلة عناصر النظام اللغوي بإقحام عناصر لغوية سواء أكانت مفردة أم مركبة بين العناصر اللغوية المتلازمة إذكاء للدلالة وإثارة للمتلقي، فكانت بحق شحنات لغوية أدت أثرها البياني المطلوب. وهذا المسلك اللغوي واضح في شعر البارودي لا تكاد تستثنى منه قصيدة . ووجد الباحث أن أكثر الأجزاء التي يعترض بينها هي المبتدأ والخبر، وأكثر ما يعترض به الشاعر في ذلك جملة القسم تليها جملة الشرط ، أما الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية ، فإن أكثر اعتراضات البارودي كانت بين الفعل وفاعله أو بين الفعل وفاعله من جهة والمفعول به من جهة أخرى، أو الاعتراض بين عناصر الجملة الشرطية .

ـ سار الشاعر ـ بوجه عام ـ في تشكيله اللغوي وبناء جمله على النمط المألوف إلا أن ذلك لم يمنعه من مخالفة هذا النمط لضرورات فنية ونواح دلالية وهذا متاح في ظل حيوية اللغة ومرونتها . وهذه المخالفة أو الانزياح التركيبي مما تسمح بها قواعد اللغة ، فجاء ببعض الأشكال المسوغة من تقديم وتأخير بين عناصر الجملة الفعلية والاسمية على حد سواء ، وهو ما حمل معه دلالة ضافية خاصة رفدت الغرض ونبهت المتلقي . وقد أثبت البحث كثيرا من صور هذا الخرق اللغوي .

ـ وإذا كان الذكر هو الأصل كما يقول اللغويون ، فإن تركه واللجوء إلى الحذف أحيانا كما فعل البارودي قد يكون أبلغ في المعنى وأدل على المراد ، وهذا ما سعى البارودي إليه في جملة المحذوفات عنده، كحذف المسند إليه أو المسند ضمن الجملة الاسمية، وبخاصة في الحذف الجائز الذي تسمح به أعراف اللغة، فهو الأقرب إلى الدواعي الفنية والقيم الجمالية عكس الواجب الذي تفرضه أعراف اللغة وسننها . كما شمل الحذف عنده بعض عناصر الجملة الفعلية وبخاصة الفضلات، كحذف المفعول به وحذف الموصوف بشكل

خاص .أما حذف الصفة فهو مما قل لديه . ويضاف إلى هذا الحذف حذف بعض الأدوات ، كأداة النداء وخاصة الياء ، وذلك في سياقات خاصة وردت في هذا البحث .

ـ اعتمد البارودي أساليب الخبر والإنشاء في مقامات مختلفة أبرزها الفخر والغزل والحكمة . والخبر عنده عادة ما يأتي في مقام النفي أو التأكيد. فالنفي في شعره تعددت وسائله ، لكن النفي بلم ولا أكثرهما حضورا ، ثم تأتي بقية الأدوات . والنفي في لغة البارودي إشادة بالذات بدفع ما يشينها أو انتفاص من بعض الأقوام . وقد يتكرر تأكيدا على حقيقة يقررها الشاعر .

أما التوكيد فإن البارودي غالبا ما يؤكد ما يتصل بشخصيته من شجاعة وصدق عزيمة وأرومة أصل ، فإذا لم يكن كذلك فإنه وسيلة لتقرير حقائق خبرها البارودي وعايشها ووقف عليها في ميادين الحياة المختلفة في سلمه وحربه . وقد يكون التوكيد في شعره تنويها بقيم إنسانية راقية متعلقة بالخصوص بغزليات الشاعر ومرثياته . وأكثر ما استخدم من أدوات التوكيد إنّ وأنّ يليهما التأكيد بالقصر وخاصة بطريق النفي والاستثناء ، والذي قد يرتبط في شكله البنائي بشكل من أشكال التوازي الفني. ويستغرق هذا التأكيد أغراض الشاعر المختلفة كالفخر و المدح ، ووصف للمحسوسات ، وبيان للحقائق . كما أولى البارودي كذلك عناية بالقسم إلا أنه جرى فيه في الغالب على نمط القدامى، فاستخدم بذلك صيغه القديمة وخاصة صيغة لعمري . أما القسم بلفظ الجلالة فكان أقل من القديم ، ويرتبط ذلك خصوصا بخطابات الوفاء في سياق الرثاء على نحو خاص تأكيدا على رضى القلب بأقدار الله . وأما التأكيد بقد فيكثر عند الشاعر في سياقات الوصف، ووصف الطبيعة بدرجة كبيرة .

ـ وشكلت الأساليب الإنشائية ملمحا بارزا في شعر البارودي، فكثرت فيه أساليب الأمر والاستفهام والنداء وشاعت أكثر من غيرها وتنوعت وسائلها و طرائقها . فالأمر ورد بصيغه الأربعة المعروفة ، إلا أن الفعل أكثرها دورانا على لسان الشاعر واسم الفعل أقلها .
وقد خرجت الأوامر في أغلب الأغراض الشعرية عن ظاهرها إلى غايات دلالية أثبت البحث كثيرا منها ، ولعل أكثر هذه الغايات ما تمثل في النصح والإرشاد والتوجيه .

ـ وحظي الاستفهام أيضا بعناية الشاعر رغبة منه في الإفادة من طاقته التي يدفع بها والإثارة التي يحققها . فوجدناه يستخدم الاستفهام بطريقتين أحدهما مكثف تتوالى فيه أدوات الاستفهام خدمة لفكرة بعينها أو ما أسميناه " بنية " ، كبنية الفقد أو التعلق ونحو ذلك، والأخرى مجيئه مفرقا إذا انتقل الشاعر بين أغراض الشعر المختلفة ، ومن ثم ألفينا دلالته تتعدد بتعدد السياق، وتمتزج بدواخله النفسية وحالاته الوجدانية .

ـ وشكل النداء سمة أسلوبية بارزة في مدونة البارودي استخدم فيه الشاعر أهم أدوات النداء المعروفة تتصدرها الياء و تتلوها الهمزة ، أما بقية الأدوات فلم تحظ لديه بذات العناية . ودار النداء بشكل أساس في أغراض المدح والغزل. ومن السمات المائزة في نداءات البارودي تجاوز العاقل إلى نداء ما لا يعقل ، كندائه للطير والحيوانات الأليفة ونداء النسيم والأماكن والجوارح ، كجارحة العين ونحو ذلك. ويعكس كل ذلك أحواله النفسية المتسمة بالشوق والحنين و الألم والمعاناة جراء غربته عن أهله ووطنه غربة ناهزت العشرين عاما .

ـ واستغل البارودي آلية البيان خير استغلال شأنه في ذلك شأن الشعراء المحافظين فحظي التشبيه في شعره بعناية فائقة ضمن أغراضه الأساسية ، كالوصف والفخر والغزل يليهما المدح . وأكثر ما استخدم من الأدوات : كأنّ والكاف . ولم يخرج بتشبيهاته عما عهد في الشعر القديم ، إذ إنه كثيرا ما كان يجنح إلى التشبيه الحسي الذي يكتفي بوصف الظاهر دون أن تتصل الصورة التشبيهية بشعوره . وحظيت الكناية بأهمية لا يضارعها فيها إلا التشبيه وخاصة في سياق الغزل وشعر الحماسة . أما الاستعارة فمقامها الأول الغزل ، وذلك ضمن جملة الاستعارات التي خلعها على المحبوبة . ومما يميز استعارات البارودي إلباسها لباس التشخيص الأمر الذي جعل الجامدات تبدو كأنها عناصر فاعلة تنبض بالحياة، وهذا أضفى حركية على أشعاره وصيّر تأثيرها في القلوب أسرع وأمكن .

ـ وحين ننظر إلى الصورة من منظور حديث، فإننا نجد شعر البارودي قد توالت فيه الصور الحسية ، لنقل المشاهد والأحاسيس المختلفة التي رآها بعينه أو بقلبه إلى متلقيه كأنه يعاينها بنفسه، وهو في ذلك لا يختلف كثيرا عن نهج سالفيه من الشعراء المتقدمين.ويأتي

غرض الوصف في طليعة الأغراض التي جسدت المشاهد الحسية. ورسم قلمه ألوانا من الصور النفسية التي تنبض أسى و حسرة و ألما مستوحى من واقع حياته المرير الذي ذاق فيه الويلات . ولعل الصور التي ترجمت غربته وأبانت عن وحدته من أظهر ما ميزه من الشعراء لطول هذه الغربة التي لم يعرفها أحد قبله.

ـ والدلالة في شعر البارودي لا تتأتى ولا تتفجر بالمشاهدة والسماع فقط ، بل هي في جزء منها مأخوذة من مطالعات البارودي لدواوين المتقدمين من الشعراء، ومن ثقافته العربية والإسلامية ، ولذلك وجدناه يتناص ويتقاطع مع كثير من النصوص الشعرية القديمة بقصد منه وبغير قصد ، ومعارضاته الشعرية في هذا الجانب خير شاهد على ذلك. ولم يقتصر تناصه على ميدان الأدب ، بل ألفيناه يأخذ من النص الديني بعامة و النص القرآني بخاصة، سواء أكان اقتباسا باللفظ أو المعنى .وكان نفاذ لغة القرآن الكريم إلى لغة الشاعر عاملا مهما في تقوية نصوصه أسلوبا ودلالة . ولم يحظ التناص الحديثي، ولا التاريخي بذات العناية بالنص القرآني، غير أن ذلك لم يمنع من وجود أثر للحديث النبوي الشريف في مدونة البارودي، وكذلك الحال مع بعض الحوادث والشخصيات التاريخية المستدعاة في خطابه الشعري . وهذا التناص أبان عن عمق ثقافة البارودي ، وأنها لم تقتصر على مطالعة دواوين القدامى فحسب .

ـ اتسمت اللغة الشعرية للبارودي في عمومها بالتقليدية ، فنفذت إلى لسانه كثير من التعبيرات القديمة . فمعجمه الشعري متح من معين العصور القديمة وخاصة العصر العباسي، وإن كان ذلك لم يمنع البارودي من التعبير بلغة عصره، فحمل إلينا بعض الألفاظ الجديدة ، لكن ذلك يبقى قليلا إذا ما قورن بغيره من المعجم القديم .

ـ أمكننا تصنيف لغة البارودي في حقول دلالية أربعة أساسية، وهي حقل الطبيعة ، وحقل الحماسة ، وحقل الهوى ، وحقل الغربة والحنين، وهي حقول عكست حياة الشاعر في تقلباتها المختلفة ، كما أبانت عن طوابعه الفنية التي سلكها، واقتداره اللغوي في استحضار المادة اللغوية واتساع معجمه في ذلك .

كانت هذه جملة من الملاحظات التي انتهى إليها البحث نتيجة النظر في شعر البارودي، وهي نتائج قابلة للمناقشة ، كما أن الباحث سيسعد بكل جديد ينضاف فيكون استكمالا لما قد غفل عنه ، وبكل قراءة أخرى لشعر البارودي تسير في اتجاه آخر . فشأن المدونات الجليلة ثابت في وجدان الأمة على الدوام، أما دراساتنا فشأنها النسبية التي تفتقر دائما إلى كل جديد هادف يعاود الفهم ويكتشف الخفي، بإعادة القراءة مرة بعد أخرى .

فهرست المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية حفص)

المصادر والمراجع :

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، دط، 2007.

2- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعرالعربي ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط2، 1952.

3 - إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ،مطبعة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، ط8، دت.

4- إبراهيم السعافين : مدرسة الإحياء والتراث ،دار الأندلس للنشر والتوزيع ، بيروت ، دط ، دت .

5 - إبراهيم عبد العزيز السّمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية القاهرة ، ط1 ،2011.

6- إبراهيم عبد القادر المازني و عباس محمود العقاد ، الديوان ، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ط4 ، دت .

7– إبراهيم مصطفى ،إحياء النحو ،دار الآفاق العربية ،دت، 2003.

8- أبو داوود " سنن أبي داوود " ، تحقيق شعيب الأرناؤوط و غيره ، دار الرسالة العالمية ، دمشق ، ط1 ، 2009 .

9 – أبو العلاء المعري : سقط الزند ، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، دط ، 1957 .

10 – أبو فراس الحمداني : الديوان ، شرح خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 ، 1994 .

11 - أبو نواس : الديوان ، دار صادر، بيروت ، دط ، دت .

12- ابن أبي الأصبع المصري : تحرير التحبير، تحقيق حفني شرف ، المجلس الأعلى للشوون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث ، دط ، دت .

13- ابن الأثير" ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم " : المثل السائر، تحقيق كامل محمد عويضة ،دار الكتب العلمية، بيروت. ،ط1، 1998.

14 - ابن الأثير" أبو الحسن علي بن أبي الكرم " : الكامل في التارخ ، تحقيق أبي الفداء عبد الله القاضي ، دار الكتب العلمية ،ط1987،1.

15- ابن الأثير الحلبي : جوهر الكنز ،تحقيق محمد زغلول سلام،منشأة المعارف الأسكندرية ،مصر ،دت، دت،

16- إحسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، دت .
17- أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،دار غريب القاهرة ،دت، دت.
18- أحمد الزعبي : التناص نظريا وتطبيقا ،مؤسسة عمان للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ،ط2000،2.
19- أحمد الشايب : تاريخ النقائض في الشعر العربي ،مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،ط2 ،1954.
20- أحمد المتوكل : الخطاب وخصائص اللغة العربية ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ،ط2010،1.
21- أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ،عالم الكتب ، القاهرة ، دط ، 1997 .
22- أحمد مختار عمر : علم الدلالة ،عالم الكتب القاهرة ،ط7، 2009.
23 – أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط4 ، 2002 .
24- أحمد مطلوب : فنون بلاغية ، دار البحوث العلمية الكويت ،ط1975،1.
،دمشق ،ط3، 2006.
25- أحمد محمد قدور : مبادئ اللسانيات ،دار الفكر دمشق،ط2008،3.
26- أحمد يوسف : القراءة النسقية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2007 .
27- الأخفش : كتاب القوافي،تحقيق عزة حسن ،مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم ،دمشق ،دط، دت، 1970.
28 – أرسطو طاليس : فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، دط ، 1953 .
29– الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، دط ، دت .
30 - إيميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1987 .
31- الجراوي : الحماسة المغربية ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الفكر المعاصر، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1991 .
32- ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاغ البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي دمشق ،ط1997،1.

33- البخاري : صحيح البخاري ،دار ابن كثير ،دمشق ،ط1،2002.
34- بسيوني عبد الفتاح فايد: علم البديع ، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، الأحساء ، المملكة العربية السعودية ،ط2، 1998.
35- بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ، ط1، 1994.
36- الترمذي : الجامع الكبير ، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ، ط1، 1996.
37- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب القاهرة ،ط5،2006.
38 - التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، تحقيق علي دحدوح وغيره ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 1996 .
39- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط3،1992.
40- الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل بيروت ، دط، دت.
41- الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، نشر مكتبة مصطفى بابي الحلبي ،القاهرة ،ط2، 1997.
42 – جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرين، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1996 .
43- جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، دط، 1998.
44- ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد علي النجار ، عالم الكتب ، بيروت ،ط3، 1983.
45- حازم علي كمال الدين : القافية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، دط، 1998.
46- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،دط ،دت.
47- حسن طبل : الصورة البيانية ، مكتبة الإيمان ، المنصورة ،مصر، ط1، 2005.
48- حسن طبل : علم المعاني في الموروث البلاغي ، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، مصر ، ط2 ، 2004.
49- حسني عبد الجليل يوسف : موسيقي الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989.

50- حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2005.
51- حسين جمعة : المسبار في النقد الأدبي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب،70 دمشق ، دط، 2003.
52- حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية ، مطبعة المدارس الملكية ، القاهرة ، 1292هـ . 72 -
53 - حمادي صمود : في نظرية الأدب عند العرب ، دار شوقي للنشر ، تونس ، ط1، 2000 .
54 - الحطيئة : شرح حمدو طمّاس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ، 2005 .
55– خالد الأزهري : التصريح بمضمون التوضيح ، تحقيق ، محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2000 .
56 – خالد بن سعود الحليبي : البناء الفني ، في شعر عمر بهاء الدين الأميري، نادي الأحساء الأدبي، السعودية ، ط4 ، 1430 .
57– الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسّاني حسن ، عبد الله ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1994 .
58 – ابن خلكان : وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، دط ، 1978 .
59 – خليل الموسى : البارودي ، رائد النهضة الشعرية ، دار ابن كثير ، دمشق ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
60 – خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2000 .
61 – الذهبي : سير أعلام النبلاء ، تحقيق مأمون الصاغرجي ، مطبعة الرسالة ، بيروت ، ط11 ، 1996 .
62 – رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط2 ، دت .
63 – رجاء عيد : لغة الشعر" قراءة في الشعر العربي الحديث " ، نشر منشأة المعارف ، السكندرية ، دط، دت .
64 – رحمن غركان : نظرية البيان ، دار الرائي، دمشق ، ط1 ، 2008 .
65 – رشيد شعلال : البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، 2011 .
66 – ابن رشيق : العمدة ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ،

بيروت ، ط5 ، 1981 .
67 – الرضي الأستراباذي : شرح الرضي على الكافية ، تحقيق ، يوسف حسن عمر، منشورات قاريونس ، بنغازي، ليبيا ، ط2 ، 1996 .
68 – رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 .
69 – رمضان الصباغ : الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية الطبعة الأولى ، 1987 .
70 - الزبيدي : تاج العروس ، تحقيق مصطفى حجازي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ط1 ، 2001 .
71 – الزركشي (برهان الدين) : البحر المحيط في أُصول الفقه ، تحقيق عمر سليمان الأشقر، دار الصفوة للطباعة والنشر، الغردقة، مصر، ط2 ، 1992 .
72 – الزركلي " خير الدين " : الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط15 ، 2002 .
73- زكريّا إبراهيم : مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة ،دت، دت.
74 – زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، 2012 .
75 – الزمخشري : أساس البلاغة ، تحقيق محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1998 .
76 – الزمخشري : تفسير الكشاف ، تحقيق عادل أحمد أحمد عبد الموجود وآخرين ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ط1 ، 1998 .
77 – الزمخشري : المفصل تحقيق فخر صالح قدارة ، دار عمار للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2007 .
78 - زهير بن أبي سلمى : شرح علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1 ، 1994 .
79 – الزواوي بغورة : مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، دط ، 2000 .
80 – سعد البازعي وميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2002 .
81 - سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، سوشبريس ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 .
82 – السعيد الورقي : لغة الشعر الحديث ، دار المعارف، القاهرة ، ط2، 1983.

83– سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2002 .
84 – السكاكي : المفتاح ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2000 .
85 – ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دط ، 2011 .
86 – سيبويه : الكتاب ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988 .
87– السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، تحقيق يحي مراد ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2005 .
88- السيد أحمد الهاشمي : ميزان الذهب ، تحقيق علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي ، دمشق ، ط3، 2006.
89 – سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993 .
90 – السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد ، الرياض ، ؟؟
91– السيوطي : همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق عبد السلام هارون وعبد العال سالم مكرم ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، دط ، 1992 .
92 – شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة ، القاهرة،ط2، 1978 .
93 – شوقي ضيف : البارودي رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، دت .
94– شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي ، العصر الإسلامي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط7 ، دت .
95– شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط11 ، دت .
96– شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط9 ، دت .
97 – صالح عبد العظيم الشاعر : حركة النحو والدلالة في النص الشعري ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2013 .
98– صباح عبيد دراز : أساليب القصر في القرآن ، مطبعة الأمانة ، القاهرة ، ط1 ، 1986 .

99– صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية ، منشورات مكتبة المتنبي ،بغداد ، ط5 ، 1977.
100– صفي الدين الحلي : شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع ، تحقيق نسيب نشاوي ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 1992 .
101– صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 .
102 – صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،ط2 ، دت .
103 – طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ، الدار الجامعية للنشر والتوزيع ، الاسكندرية ، دط ، 1998 .
104 – ابن طبا طبا : عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، دط ، 1985 .
105– الطبري : جامع البيان ، تحقيق بشار عواد معروف ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1 ، 1994 .
106 - طرفة بن العبد : تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط3 ، 2002 .
107 – الطغرائي : تحقيق علي جواد طاهر، يحي الجبوري، مطابع الثقافة الحديثة ، الدوحة ، ط2 ، 1986 .
108 - عباس حسن : النحو الوافي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، دت .
109 – عباس محمود العقاد : ابن الرومي ، حياته من شعره ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، دط ، دت .
110 – عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، دط ، دت .
111– عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ، 1995 .
112 – ابن عبد ربه : العقد الفريد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1983 .
113– عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2003 .
114 – عبده الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ـ دط ، 1979 .
115 – عبد الرحمن أيوب : دراسات نقدية في النحو العربي ، مؤسسة الصباح

للنشر والتوزيع ، الكويت ، دط ، دت .
116 – عبد الرحمن تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003 .
117 – عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني : البلاغة العربية ، دار القلم ، دمشق ، الدار الشامية ، بيروت ، ط1 ، 1996 .
118 – عبد السلام الربيدي : النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2012 .
119– عبد السلام محمد هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط5 ، 2001 .
120 – عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، دت .
121 – عبد العزيز عتيق : علم البيان ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1985 .
122 - عبد العزيز عتيق:في البلاغة العربية، دار النهضة العربية ،بيروت،دط ،دت
123- عبد العزيز قلقيلة : البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3 ، 1992 .
124 – عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي قزق : مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ط4 ، 2008 .
125– عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، دط ، 2007 .
126 – عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، دط ، 1988 .
127 – عبد القادر المهيري : نظرات في التراث اللغوي العربي، دار الغرب الاسلامي، بيروت،ط1 ، 1993.
128 – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، دار المدني بجدة ، السعودية ، دط ، دت .
129 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد عبده وغيره ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دط ، دت .
130 – عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ، تحقيق كاظم بحر المرجان ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .
131 – عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1999 .

132– عبد الله التطاوي : المعارضات الشعرية أنماط وتجارب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ، 1998 .
133 – عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الآثار الإسلامية ، الكويت ، ط3 ، 1989 .
134 – عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ، دار الحداثة للطباعة وللنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
135 – عبد المنعم خفاجي : دراسات في الأدب العربي ومدارسه ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1992 .
136 – عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية ، القاهرة ، ط1 ، 1999 .
137– عبد الواسع الحميري : الخطاب والنص ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2008 .
138 - عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 .
139 – عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2004 .
140 – عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط3 ، 1994 .
141 – عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط4 ، دت .
142 – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1998 .
143 – ابن عقيل : شرح ابن عقيل ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، دط ، 1999 .
144 – العكبري : اللباب في علل الإعراب ، تحقيق غازي مختار طليمات ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر، دمشق ، ط1 ، 1995 .
145 – العلوي : الطراز ، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ، ط1 ، 2002 .
146 – علي أبو المكارم ، الجملة الاسمية ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1 ، 2007 .
147– علي البطل : في تاريخ الأدب الجاهلي ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، ط 1 ، 1991 .

148 – علي الجارم : ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة ، دار الفكر ، بيروت ، ط1 ، 2005 .
149 – علي الجندي : فن التشبيه ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، دط ، 1952 .
150 – علي الجندي : فن الجناس ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، دط ، دت .
151 – علي الحديدي : محمود سامي البارودي شاعر النهضة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1990 .
152 – علي عبد الحميد مراشدة : في الشعر الحديث ، محمود سامي البارودي ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2009 .
153 – علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر ،القاهرة ، ط4 ، 2002 .
154 – عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط9 ، 2013 .
155 – عمر الدسوقي : محمود سامي البارودي، دار المعارف، القاهرة ، دط، دت.
156 - عنترة بن شداد : الديوان ، تحقيق حمدو طمّاس ، دار المعرفة ،بيروت، ط2 ، 2004 .
157- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر، بيروت ، دط ، دت .، .
158 – فؤاد زكريا : التعبير الموسيقي ، مكتبة مصر ، القاهرة ، دط ، دت .
159 – ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة ، تحقيق أحمد بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1997 .
160 – فاضل ثامر : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 .
161 – فاضل صالح السامرائي : معاني النحو ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2000 .
162– فاطمة محمد محجوب : دراسات في علم اللغة ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، ط1 ، 2011 .
163– الفاكهي " عبد الله بن أحمد " : شرح كتاب الحدود في النحو ، تحقيق المتولي رمضان أحمد الدميري، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط2 ، 1993 .
164- قدامة بن جعفر: نقد الشعر ،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ،دار الكتب العلمية بيروت ، دط، دت .
165- القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق إبراهيم شمس الدين دار

الكتب العلمية ، ط2002،1.
166- ابن القيم ، بدائع الفوائد ، تحقيق بن محمد العمران ، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع ، دط ، دت.
167 - كامل المهندس ومجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 .
168- ابن كثير ، البداية والنهاية مكتبة المعارف ، بيروت ،دط،1990.
169 - الكفوي " أبو البقاء " ، الكليات ، تحقيق محمد المصري وعدنان درويش ، بيروت ، ط2 ، 1998 .
170 - كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي " نسخة إلكترونية " من موقع لسان العرب .
171- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ط1984،3.
172- كمال بشر : علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ،دط ،2000.
173- لؤي علي خليل : الدهر في الشعر الأندلسي ، دار الكتب الوطنية ، أبو ظبي ط1، 2010.
174- المالقي : رصف المباني في شرح حروف المعاني ، تحقيق أحمد محمد الخراط ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، دط ، دت .
175– ابن مالك : شرح التسهيل ، تحقيق عبد الرحمن السيد ، و محمد بدوي المختون ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1990 .
176– المبرد : المقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، دط ، 1994 .
177- المتنبي : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، دط ، 1983 .
178– المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب : مهرجان محمود سامي البارودي ، دار المعارف ، القاهرة ، دط ، 1958 .
179– المجمع الثقافي : الموسوعة الشعرية (تطبيق على الإنترنت)، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، الإصدار الثالث ، 2003 .
180- مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق ، القاهرة ، ط4 ، 2004 .
181– محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون : أيام العرب في الجاهلية ، منشورات ، المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ، دط ، دت .

182 – محمد أحمد خضير : قضايا المفعول به عند النحاة العرب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 2003 .
183– محمد بنيس : الشعر العربي الحديث " بنياته وإبدالاتها " الرومانسية العربية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2001 .
184– محمد الحسناوي : الفاصلة في القرآن ، دار عمار ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2000 .
185– محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، دط ، دت .
186– محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1990 .
187– محمد حماسة عبد اللطيف : بناء الجملة العربية ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، دط ، 2003 .
188– محمد الخضري : حاشية الخضري ، دار الفكر ، القاهرة ، دط ، دت .
189– محمد خير البقاعي : دراسات في النص والتناصية ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط1 ، 1998 .
190- محمد السيد أحمد الدسوقي : شعرية الفن الكنائي بين البعد المعجمي ، والفضاء الدلالي المنفتح ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، كفر الشيخ ، دسوق ، مصر ، ط1 ، 2007 .
191– محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2001 .
192– محمد بن صالح العثيمين : شرح رياض الصالحين ، مدار الوطن للنشر ، الرياض ، 1427 هـ .
193– محمد صلاح زكي أبو حميدة : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، مطبعة المقداد ، غزّة ، فلسطين ، ط1 ، 2000 .
194– محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1994 .
195– محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1995 .
196- محمد عزام : النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 " نسخة إلكترونية " .
197- محمد علي ذياب : الصورة الفنية في شعر الشماخ ، نشر وزارة الثقافة ،

عمان ، الأردن ، 2003 .
198– محمد بن علي بن محمد الجرجاني : الإشارات والتنبيهات ، تحقيق عبد القادر حسين ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، دط ، 1997 .
199- محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري ، " البنية الصوتية في الشعر " الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 .
200– محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، دط ، دت .
201– محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث : نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، دط ، 1997 .
202– محمد المبارك : فقه اللغة وخصائص العربية ، دار الفكر ، دمشق ، دط ، 2005 .
203– محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي ، مطبعة أميمة، فاس المملكة المغربية،ط1، 2012 .
204– محمد محمد أبو موسى : التصوير البياني ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط3 ، 1993 .
205- محمد محمد أبو موسى : دلالات التراكيب ، مكتبة وهبة، القاهرة،ط2، 1987 .
206- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء ، المغرب، ط4، 2005 .
207- محمد مفتاح : التشابه والإختلاف ، المركز الثقافي العربي،بيروت ، لبنان ،الدار البيضاء ، المغرب،ط1، 1996 .
208 – محمد مفتاح : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 .
209 – محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، دط ، دت .
210- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981 .
211- محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 .
212– محمود أحمد نحلة : لغة القرآن الكريم في جزء عم ، دار النهضة العربية ، بيروت ، دط ، 1981 .

213 – محمود سامي البارودي : الديوان ، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف ، الجزء الأول والثاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1940،1942 ، والجزء الثالث والرابع ، طبعة دار المعارف، القاهرة ، 1974 ، 1975 .
214 – محمود شاكر القطان : الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية ، مطابع الأهرام للتجارة ، القاهرة ، دط ، دت .
215 - مراد وهبة : المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة ، القاهرة، دط ، 2007.
216- المرادي : الحسن بن القاسم ، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة ، محمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دط ، دت .
217- مسلم النيسابوري: صحيح مسلم ، تحقيق نظر محمد الغاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع ، الرياض، ط1 ، 2006 .
218 – مصطفى حميدة : نظام الارتباط والربط ،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، دط ، دت .
219- مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر ،نشر منشأة المعارف ،الإسكندرية ، دط، دت .
220- مصطفى مصطفى البسطيوسي عطا : فن الزهد في شعر البارودي ، دار الجيار للطباعة والنشر القاهرة ، دط ، 1998.
221- مصطفى الغلّاييني :جامع الدروس العربية، تحقيق سالم شمس الدين ، المكتبة العصرية ـ بيروت ـ لبنان ،ط1، 2005.
222- ابن المعتز : البديع ، تحقيق إغناطيوس كراتشوبسكي، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1982.
223 - ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، دط ، دت .
224- منير سلطان :البديع تأصيل وتجديد، نشر منشأة المعارف ، الإسكندرية ،دط، 1986.
225- منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، منشأة المعارف الإسكندرية ط3، 1997.
226- مهدي المخزومي : النحو العربي نقد وتوجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت ط2، 1986.
227- نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، دط ، 1950.
228- نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد

القومي ، دمشق ،دط، 1982.
229- نهلة فيصل الأحمد : التفاعل النصي ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،ط1،2000.
230- نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هوما للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،دط، دت .
231- هادي نهر : التراكيب اللغوية ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ،دط،2004.
232- ابن هانئ : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، 1980 .
233- ابن هشام : الإعراب عن قواعد الإعراب، تحقيق علي فودة نيل، نشر جامعة الرياض، ط1 ، 1981 .
234 – ابن هشام : ابن هشام ، شذور الذهب، تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ط1 ، 2001 .
235- ابن هشام : مغني اللبيب ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الكتاب العربي ، بيروت ،دط، دت.
236- وجدان الصائغ : الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة ، دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل التجارية بيروت، ط1، 1997.
237- يسرية المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، دط ،1997.
238- ابن يعيش : شرح المفصل ، نحقيق إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1، 2001.
239- يمنى العيد : في القول الشعري ،دار الفرابي ، بيروت ،ط1،2008.
240- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسرة للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ،ط1،2007.
241- يوسف أبو العدوس : الإستعارة في الشعر العربي الحديث ،الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ،ط1،1997.
242- يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ،جسور للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط1 ، 2007.

المراجع الأجنبية المترجمة :

243 - أ. أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، دط ، 2005 .

244 – إيديث كريزويل : عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1 ، 1993 .

245 – إليزابت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت ، دط ، 1961 .

246– إلينا سيمينو : الاستعارة في الخطاب ، ترجمة عماد عبد اللطيف وخالد توفيق ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2013 .

247 – بيير جيرو : الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، دار الحاسوب للطباعة ، حلب ، سوريا ، ط2 ، 1994 .

249 - بيير جيرو : علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، دط ، 1992 .

250– تزفيطان طودوروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990 .

241 – جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ترجمة مبارك حنون وآخرين ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 .

252 – جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1997 .

253 – دومينيك مانغونو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008 .

254 – دي سوسير : علم اللغة العام ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، دار آفاق العربية ، بغداد ، 1985 .

255– رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 .

256 – ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، ط12 ، دت .

257 – سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ،مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط2 ، 2007.

258 – سيسل دي لويس : الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وغيره ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، دط ، 1982 .
259 - فان دايك : النص والسياق ، ترجمة عبد القادر ، قنيني ، أفريقيا الشرق ، بيروت ، الدار البيضاء ، دط ،2000 .
260 – فرانسوا مورو : البلاغة ، ترجمة محمد الولي ، عائشة جرير ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2003 .
251– ج . فندريس : اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، العدد 1889 ،2014 .
262– ميشال فوكو : حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1987 .
263 – يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، دط ، دت .
264 – هوميروس : الإلياذة ، ترجمة سليمان البستاني ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، 2012 .

الرسائل الجامعية :

265 – النوراني عبد الكريم كبور ، البطولة والقيم الإسلامية في شعر البارودي ، أطروحة دكتوراه ، كلية اللغة العربية ، قسم الدراسات الأدبية والنقدية ، جامعة أم درمان ، السودان ، 2005 / 2006 .

المجلات والدوريات :

266 – بشير إبرير : النص الأدبي وتعدد القراءات ،مجلة نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان ،مسقط ، سلطنة عمان ،ع1، يوليو ،1997.
267 - تامر سلوم : الانزياح الصوتي الشعري ، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي ،الإمارات العربية المتحدة ، العدد1996،13.
268 -تمام حسّان : المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة ،مجلة فصول مج07 ،العدد الثالث ، 1987 .
269 - حافظ صبري : التناص و إشاريات العمل الأدبي ،مجلة عيون المقالات ، الدار البيضاء ، العدد2، 1986.
270- خليل آده اليسوعي : الإيقاع في الشعر العربي ،مجلة فصول ، القاهرة ،مج 6،عدد1986،3.

271 – شعرمزاحم العقيلي: تحقيق حمود القيسي و حاتم الضامن ، مجلة معهد المخطوطات العربية ، مج22 ، جـ 1 ، ص(83 – 161) ، القاهرة ، 1976 .
272- عبد الله بن سليم الرشيد: اللزوميات في الشعر العربي الحديث ،مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية مكة المكرمة، مج 19 ،عدد41، 1428هـ .
273- علي الجارم : الجملة الفعلية أساس التعبير في اللغة العربية ، مجلة مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ج7، 1953.
274- عمار شلواي : نظرية الحقول الدلالية ،مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العدد2، 2002.
275- محمد حافظ ذياب : جماليات اللون في القصيدة العربية ،مجلة فصول، القاهرة ، مج5 ، العدد2 ،1985.
276 – محمد فتوح أحمد : معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، ضمن دورة البارودي ، مؤسسة جائزة البابطين ، الكويت ، 1994 .
277– محمد الهادي الطرابلسي : في مفهوم الإيقاع ،مجلة حوليات ، الجامعة التونسية ،تونس ،العدد 32، 1991.
276- محمد الولي : البنيات المتوازية في الشعر العربي، مجلة علامات ، الدار البيضاء ، العدد2004،22.
278– محمود عياد : الأسلوبية الحديثة ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد 1، العدد1981،2.
279- وهب رومية : الشعر والناقد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 331 ، 2006 .
280- يوسف خليف : شعر البارودي بين التراث والمعاصرة ، ضمن دورة البارودي ، مؤسسة جائزة البابطين ، الكويت ، 1994 .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ – و

ـ مدخل : قراءة في مصطلحات : .....8 – 29

ـ البنية 9

ـ الخطاب 15

ـ الأسلوبية 26

الفصل الأول : البنية الإيقاعية .....30 – 127

أولا ـ مفهوم الإيقاع 31

ثانيا : الإيقاع الخارجي 40

ـ البحر الشعري 40

ـ القافية 59

ثالثا : الإيقاع الداخلي.....82

ـ الجناس 84

ـ التكرار 92

ـ الترديد 104

ـ رد الأعجاز على الصدور 107

ـ التوازي 112

ـ الترصيع 124

الفصل الثاني : البنية التركيبية ..... 128 – 240

أولا : بناء الجملة 129

ـ الجملة البسيطة.....131
ـ الجملة المركبة 139
ثانيا : الانزياحات التركيبية.....145
1 ـ الاعتراض و الفصل..... 145
2 ـ التقديم والـتأخير.....155
3 ـ الحذف 168
ثالثا : بنية الأساليب 181
في الجملة الخبرية الخبرية : 181
ـ أساليب النفي 183
ـ أساليب التوكيد 195
في الجملة الإنشائية 212
ـ الأمر 213
ـ الاستفهام 221
ـ النداء 232
الفصل الثالث : البنية الدلالية ..... 241 –372
أولا ـ بناء الصورة الشعرية 242
ـ أنماط الصورة من المنظور البلاغي 245
ـ الصورة التشبيهية 246
ـ الصورة الاستعارية 259
ـ الصورة الكنائية 271
ـ أنماط الصورة من المنظور النقدي الحديث 281

ـ الصورة الحسية 281
ــ الصورة النفسية 295
ثانيا : أدبية التناص 302
ــ التناص الأدبي 306
ــ التناص الديني 326
ــ التناص التاريخي 335
ثالثا : اللغة الشعرية 340
ــ سمات اللغة الشعرية 341
ــ الحقول الدلالية 353
خاتمة 373
ثبت المصادر والمراجع 381
فهرس الموضوعات 400