# قصيدة

# سـواي بتحنـان الأغاريـد يطـرب ... وغـيرى باللـذات يلهـو ويعجـب

# للبارودي "دراسة أسلوبية"

## د. عبد الفتاح أحمد عيد

مدرس الأدب العربى الحديث- بقسم اللغة العربية- بكلية الآداب- جامعة العريش

## ملخص البحث

يقوم هذا البحث على دراسة قصيدة (سواي بتحنان الأغاريد يطرب وغيري باللذات يلهو ويعجب) للبارودي على المنهج الأسلوبي.

يشتمل البحث على مقدمة وتمهيد وثلاثة محاور وخاتمة وثبت للمصادر والمراجع.

تناولت في المقدمة التعريف بموضوع البحث وأهدافه ومنهجه وأهميته وتقسيمه، وتحدثت في التمهيد عن المنهج الأسلوبي وآلياته في تحليل النص وأتبعت ذلك بسيرة حياة البارودي ثم عرضت النص كما ورد في الديوان وأتبعته بتحليل أفكاره ومضامينه ثم انثنيت لدراسة مطلع القصيدة عبر ما أرفدتني به السيميائية في دراسة المطالع، ثم انتقلت إلى محاور الدراسة وهي: الصوتية والتركيبية والدلالية.

كشفت في المحور الصوتي عن التقنيات الصوتية التي وظفها البارودي في موسيقى النص.

واستخلصت في المحور التركيبي أبرز مظاهر التراكيب اللغوية التي اعتمد عليها الشاعر في إنشاء نظامه اللغوي.

ووقفت في المستوى الدلالي على السياق اللغوي وطبيعة المعجم الذي استخدمه البارودي في بناء النص.

وذيلت ذلك بخاتمة رصدت فيها ما توصل البحث إليه من نتائج وأنهيت البحث بثبت للمصادر والمراجع.

(ISSN: 2536 - 9555)

# Is it only me who can not rejoice the tenderly tweets…… And others indulge in lust and wonders

**Dr. Abdel Fattah Ahmed Eid Hassan**

**Lecturer of modern Arabic literature and its studies- Faculty of Literature- Arish University**

## Summary of research

This research is based on the study of the poem (Sway with Thanan Al-Aghrid, and others with pleasure, play and admire) by Al-Baroudi on the stylistic approach.

The research includes an introduction, a preface, three axes, a conclusion, and a confirmation of sources and references.

In the introduction, I dealt with the definition of the subject of the research, its objectives, its approach, its importance and its division. In the preface, I spoke about the stylistic approach and its mechanisms in analyzing the text. I followed that with the biography of Al-Baroudi's life. Then I presented the text as it was mentioned in the Diwan, and I followed it by analyzing its ideas and contents. Then I moved on to the study axes: phonetic, structural and semantic.

In the audio axis, she revealed the vocal techniques that Baroudi employed in the text's music.

In the synthetic axis, she extracted the most prominent aspects of the linguistic structures that the poet relied on in establishing his linguistic system.

And I stood at the semantic level on the linguistic context and the nature of the lexicon that Al-Baroudi used in constructing the text.

This was appended with a conclusion in which the research findings were noted, and the research ended with a reference to sources and references.

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، **وبعد؛**

قرأ البارودي الشعراء الأولين من العصر الجاهلي وشعراء العصرين الأموي والعباسي وتحركت نفسه لقول الشعر فنسج على غرار الأقدمين، ولم يقصر همه على النقل منهم بل بدت شخصيته بارزة في شعره.

في حلوان أرخى لشبابه العنان فعرف الشراب ومجالسه والغواني وفتنتهن والطرب بالموسيقى وبالغناء وقال في هذه الأغراض جميعًا، فما تكاد قصيدة من قصائده تخلو منها معارضًا الفحول الأولين محاولًا أن يبارزهم في ديباجته وقوة معانيه، وقد وفق للتفوق عليهم في أحيان وقصر عن مداهم في أحيان أخرى، كان يجعل الغزل واللهو بالخمر والنساء والحماسة والفخر أغراضًا له في القصيدة الواحدة على طراز من حمل نفسه على معارضتهم.

وفي غربة المنفي يراجعه الحنين إلى الوطن فيشكو النوى ويصور الوطن أروع صورة في أبرع عبارة، ويحز الأسى في نفسه فيتوجع، وتراجعه جركسيته ويثور في عروقه دم المماليك فيرثى ويبكي ويسلم أمره لله، وينخرط في الألم فيتخذ الزهد ملجأ من أساه ومن ألمه، ويقصر الزهد فلا يأسو جراح نفسه فيثور ويبلغ بالثورة أقصى الحدود، ويشعر بذهاب الشباب وبالأجل المكتوب في الغربة والنأي عن الإخوان والأهل فيستسلم للقضاء.

ولهذا جاء الديوان في مجموعه صورة للعصر الذي عاش فيه وللبيئة التي أحاطت به، وللنهضة المتوثبة في الحياة حوله، وللثورة التي تمخضت عنها تلك النهضة، وللنكسة التي أصابت النهضة والثورة كلتيهما، والتي نقلت الشاعر من وطنه إلى منفاه ليقيم به سبعة عشر عامًا وبعض عام، يستأثر الشعر بها جميعًا.

(ISSN: 2536 - 9555)

**ديوانه:**

ديوان البارودي يقع في أربعة مجلدات حقق وصحح وضبط وشرح كل من: علي الجارم ومحمد شفيق معروف الجزأين الأول والثاني وطبع بدار المعارف في مصر ١٣٩١هـ، ١٩٧١م، وقدم له د. محمد حسين هيكل بتقديم جيد عن البارودي وحياته وشعره.

وأما الجزء الثالث والرابع فقد تفرد بتحقيقهما وشرحهما محمد شفيق معروف وطبعا أيضًا بدار المعارف، الجزء الثالث طبع سنة ١٣٩٢هـ، ١٩٧٢م، أما الجزء الرابع فقد طبع سنهة ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م، قد اعتمدت في هذا البحث على هذه النسخة التي لم يتح لي سواها

**رأي بعض النقاد في شعر البارودي:**

قال عنه العقاد: إن البارودي "قد وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد كأنه القمة الشاهقة تنبت في متون الطود عما قبلها فينقطع بينها وبين طريق الوصول إلا أن تستدير لها من القمم التي تليها وتقرب"[١].

وقال عنه الأستاذ/ أنور الجندي: "كان البارودي هو أول من حمل لواء تحرير الشعر ونقله من حركة الركود التى مر بها خلال فترة طويلة تزيد على أربعة قرون وبذلك بدأت مرحلة جديدة للشعر المعاصر نطلق عليها مرحلة البعث والتقليد"[٢].

وقال عنه الدكتور/ زكي مبارك بعد أن وازن بين قصيدة لأبي نواس وقصيدة للبارودي: "أيها البارودي العظيم لست أتكلف الغضب لك والإشفاق عليك أنت عبقرية أضاعها المصريون وأضاعها الزمان ولكن لا تأس ولا تحزن فلست أول من أضاعهم المصريون وأضاعهم الزمان"[٣].

---

(١) شعراؤ مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي بقلم عباس محمود العقاد، ١٢١.

(٢) أضواء على الأدب المعاصر تأليف أنور الجندي/ ١٣.

(٣) الموازنة بين الشعراء، د. زكي مبارك، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨هـ، ٣٤٨.

وقبل ذلك قال: "فالبارودي شاعر فحل يعتز به تاريخ الأدب في مصر"[٤].

وقال عنه د. شوقي ضيف: "مضى البارودي يثب بالشعر وثبة لم يكن يحلم بها معاصروه ولا كانت تمر بخواطرهم هي وثبة جعلته رائد الشعر الحديث والممهد الأول لنهضته، فقد فكه من قيود البديعية الغليظة، وأغراضه الضيقة المحصورة المبتذلة، ووصله بروائعه القديمة، وصياغتها المحكمة الكاملة"[٥].

من رأيه في الشعر الجيد: قال البارودي عن الشعر الجيد: "وبعد فإن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ويهتدي بدليلها السالك وخير الكلام ما ائتلف ألفاظه وائتلفت معانيه وكان قريب المأخذ بعيد المرمى سليمًا من وصمة التكلف بريئًا من عشوة التعسف غنيًا عن مراجعة الفكرة فهذه صفة الشعر الجيد"[٦].

**بين دفتي الديوان:**

قد اختار البارودي أجود ما قيل من الشعر في العصر العباسي، وقال أجود مما اختار، فبعث الشعر العربي خلقًا جديدًا، فجاء صورة صادقة لهذه الحياة التي أراد لها القدر أن تكون نغمًا من الأنغام؛ تسمو بها النشوة إلى ذروة السرور والطرب حينًا، ويدفعها الطموح إلى مضطرب الثورة والمثل الأعلى حينًا آخر، ثم تصقلها السن ويصقلها النفي، فإذا الحكمة والحنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكينة تسمو به على المألوف من ألحان الحياة.

---

(٤) المصدر السابق، ١٩٣.

(٥) البارودي رائد الشعر الحديث، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م، ٥.

(٦) مقدمة الديوان للبارودي، تحقيق على الجارم، محمد شفيق معروف، دار المعارف، مصر، ١٣٩٤هـ، ١٩٧٤م.

(ISSN: 2536 - 9555)

**تهدف الدراسة الي**:

- بيان أبرز الخصائص الأسلوبية: الإيقاعية واللفظية والتركيبية والدلالية والجمالية في شعر البارودي من خلال قصيدته.
- إبراز التقنيات الفعالة في شعر البارودي–عمومًا– وفي هذه القصيدة– خصوصًا–.

**تتمثل إشكالية الدراسة في**:

**استنتاج الخصائص الأسلوبية في شعر البارودي من خلال:**

- الكشف عن سمات الجانب الصوتي ودلالته.
- استخلاص مستويات التراكيب اللغوية.
- الوقوف على اتجاه الرؤية عند البارودي من خلال النص.

**منهج الدراسة**:

اعتمد الباحث على معطيات المنهج الأسلوبي في قراءة بنية النص اللغوية، ورأى أن النص الشعري يتمتع بلغة غنية بالإشارات والدلالات؛ فكان الأنسب لتفكيكها ومقاربة دلالاتها المنهج الأسلوبي على أنه اضطر– حتى تكتمل المعالجة البحثية– إلى الخروج بالقراءة للسياق التاريخي والفكري الذي أطّر النص؛ فكانت الدراسة دراسة أسلوبية نقدية.

**أهمية الدراسة**:

وتكمن أهمية الدراسة في كونها تسعى جاهدة إلى دراسة أسلوبية لقصيدة من شعر "البارودي" لها سمت مميز في مجمل أعماله، ومن جانب آخر يمكن أن تكون دراستها وتحليل جوانبها الأسلوبية خطوة في طريق فهم أعمق للنظريات الأسلوبية، وتقليلًا من الفجوة الحاصلة بين النظرية والتطبيق.

فرضت طبيعة القصيدة المدروسة تقسيم البحث إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة محاور، وخاتمة، وجاء البحث مقسمًا كما يلي: **مقدمة البحث:** تتناول التعريف

بموضوع البحث، وأهدافه، وإشكاليته، ومنهجه، وأهميته، وتقسيمه، والدراسات السابقة.

بدأت البحث بتمهيد عن: المنهج الأسلوبي وآلياته في تحليل النص، ثم لمحة عن الشاعر، ثم عرض النص الشعري موطن الدراسة، ورؤية في عالم النص.

وقد تناولت قبل التحليل الأسلوبي: دراسة مطلع القصيدة: مستفيدًا بما قدمته السيميائية في دراسة المطالع.

**ثم قسم البحث محاور ثلاثة، ترتكز حول المستويات الأسلوبية التالية: (الصوت وتقنياته– اللفظي والتركيبي ومظاهره– الدلالي وسياقاته اللغوية).**

- يكشف المستوى الصوتي عن التقنيات الصويتة الموظفة في النص، ومنها الإيقاع الخارجي والداخلي، ومن ثم التعامل مع تجاوبها الصوتي وأثرها الدلالي في القصيدة.
- ويستخلص المستوى اللفظي والتركيبي أبرز مظاهر التركيب اللغوي مما اعتمد عليه الشاعر مثل: "التضاد، التكرار، التناص... وغير ذلك"؛ وأثر هذه العناصر في تحقق عنصر التأثير في القصيدة.
- ويقف المستوى الدلالي: على السياق اللغوي، وطبيعة المعجم اللغوي المستخدم في النص، والحوار، والرموز.. وغير ذلك مما يتعلق بالدلالات الأدبية واللغوية.

وتأتي **الخاتمة** في نهاية الدراسة؛ لترصد أهم ما توصل إليه البحث من نتائج، ثم الفهارس.

## الدراسات السابقة:

لقد أفاد البحث من بعض المصادر والمراجع النظرية– المثبتة في هوامش البحث وفهرسه– في توجيه البحث أسلوبيًا، ولم يقف الباحث على دراسة أسلوبية لهذه القصيدة خاصة ولا ضمن الدراسات التي اشتملت على إبداع البارودي بشكل

(ISSN: 2536 - 9555)

عام، ولا ريب في أن هذه المصادر مهدت الطريق أمامي في استنطاق مكنون النص وأفادتني، وإن اخططت طريقًا آخر لمقاربة نصوص البارودي.

وهكذا يحدوني الأمل للإسهام في محاورة نص من نصوص هذا الشاعر، وإعادة بثه بقراءة تسعى لأن تكون نصية منتجة.

## تمهيد

### ١-المنهج الأسلوبي، وآلياته في تحليل النص:

مصطلح "الأسلوبية": لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة؛ التي نذكر منها ما قدمته مدرسة عالم اللغة السويسري "فرديناند دي سوسير" التي ضمت مجموعة من اللغويين الفرنسيين؛ ورفضت اعتبار اللغة جوهرًا ماديًا خاضعًا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة، إذ إنها خلق إنساني، ونتاج للروح البشرية، تتميز بدورها كأداة توصيل، ونظام من الرموز المخصصة لنقل الفكر، فهي مادة صوتية، ولكنها ذات أصل نفسي واجتماعي(٧).

وقد أشار "شارل بالي" الذي يعد من المؤسسين لنظرية علم الأسلوبية إلى أن علم الأسلوب يعني بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة، وأن العمل الأدبي هو ميدان علم الأسلوب(٨).

ويرتكز حقل الأسلوبية على ثنائية تكاملية هي من مواضعات الفكر الألسني، وقد أحكم استغلالها علميًا "سوسير" وتتمثل في تفكيك مفهوم الظاهرة الألسنية إلى ظاهرتين وجوديتين: ظاهرة اللغة وظاهرة العبارة(٩).

---

(٧) ينظر: الأسلوبية والبيان العربي، د. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرن، الدار المصرية اللبنانية، ط الأولى، ١٤١٢هـ، ١٠٠٢م، ص١٢، ١٣.

(٨) ينظر: البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١/ ١٩٩٩م، ص٦٧.

(٩) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس ١٩٧٧م، ص٣٤.

ومنذ الخمسينيات في القرن العشرين أصبح مصطلح الأسلوبية يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية، يقترح استبدال التحليل "الموضوعي"، أو "العلمي" للأسلوب في النصوص الأدبية بـ"الذاتية" و"الانطباعية" في النقد التقليدي(١٠).

ولقد اتجه النقد الأدبي العربي الحديث– على استحياء– إلى المناهج الحديثة الغربية كالشكلانية، والبنيوية، واللغويات، وما خالطها من اتجاهات فيما بعد كالأسلوبية، واللسانية، والعلاماتية، والتفكيكية، والألسنية(١١).

والأسلوبية منهج يتعامل مع النص، و(النص) هو المجال الحقيقي الذي تنعكس فية الملامح الأسلوبية للكاتب المنشئ، كما أن (الأسلوب) هو الألق الشخصي لفرادة هذا الكتاب المنشئ(١٢).

ويمكن التأكيد على أن الوظيفة الأسلوبية تتجلى في محاولة "الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنصب المفارقة في مثل هذه الحالة بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته، والتعبير غير المباشر ومستلزماته، وآلية النغم ومسبباته، على أن يجسد ذلك فردية الشاعر ووعية الجمالي"(١٣).

ولا شك في أن الأسلوبية المعاصرة لا تكاد تختلف في كثير عن نظرية النظم العربية التي وضع أصولها الإمام عبد القاهر الجرجاني، في كتابه النفيس "دلائل الإعجاز"، وحين صاغ عبد القاهر آراءه في النظم لم يكن يبعد عن فكرة اختلاف الأسلوب باختلاف ترتيب الكلام، وجعل بعضه بسبب من بعض، وكانت دراسات

---

(١٠) ينظر: الأسلوبية والبيان العربي، ص١١.

(١١) ينظر: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠، ص٥.

(١٢) ينظر: السابق، ص١٣.

(١٣) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١١م، ص١١٢.

(ISSN: 2536 - 9555)

عبد القاهر في التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والتعريف والتنكير، والإضمار والإظهار، والقصر وعدمه، والإيجاز والإطناب، والتأكيد وعدمه، وغير ذلك من وجوه المعاني، وكذلك دراساته لأساليب الحقيقة والمجاز، والتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والتورية وحسن التعليل، وغير ذلك من وجوه البيان والبديع؛ كان ذلك كله جديدًا في البلاغة العربية، وتفصيلًا واسعًا للأسلوب، وتحديدًا قريبًا من مفهوم الأسلوبية في المذاهب الغربية الحديثة(١٤).

وعلى ذلك فقد تناول البحث نصًا شعريًا تناولًا شاملًا وأسلوبيًا في أدواته وتحليلاته ارتكز فيه على ثلاثة مستويات أسلوبية: المستوى الصوتي، والمستوى اللفظي والتركيبي، والمستوى الدلالي.

ويحاول هذا البحث الوقوف عند أبز الخصائص الأسلوبية في القصيدة المختارة لتحليلها ودراستها، محاولًا استخدام الوصف اللغوي للدلالات اللغوية المهمة في القصيدة، التي تحمل قيمة أسلوبية، وأيضًا محاولة وصف التأثيرات الفنية والجمالية والدلالية لتلك الدلالات اللغوية المثيرة في القصيدة، ومن ثم يمكن التأكيد على أن الوظيفة الأسلوبية تتجلى في محاولة "الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنصب المفارقة في مثل هذه الحالة بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته، والتعبير غير المباشر ومستلزماته، وآلية النغم ومسبباته، على أن يجسد ذلك فردية الشاعر ووعية الجمالي"(١٥).

**٢-البارودي وشعره:**

- **البارودي: السيرة:**

ولد محمود سامي البارودي بمصر لأبوين من الجراكسة في السابع والعشرين من شهر رجب سنة ١٢٥٥هـ (١٨٣٩م)، وكان أبوه حسن حسني (بك) البارودي

(١٤) ينظر: الأسلوبية والبيان العربي، ص٥.

(١٥) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العبي ص١١٢.

من أمراء المدفعية، ثم صار مديرًا لبربر ودنقلة. وكان عبد الله (بك) الجركسي جده لأبيه. أما لقبه (البارودي) فنسبة إلى بلدة إيتاي البارود إحدى بلاد مديرية البحيرة. مات أبوه بدنقلة وهو في السابعة من عمره، فكفله بعض أهله وضموه إليهم. وقد تلقى في بيتهم دراسته الأولى من الثامنة إلى الثانية عشرة من عمره، ثم التحق بالمدرسة الحربية مع أمثاله من الجراكسة والترك وأبناء الطبقة الحاكمة. ومن ثم كان لزامًا على أبناء هذه الطبقة أن يتعلموا فنونها لينهضوا بالمناصب الرئيسة للدولة. وخرج البارودي من المدرسة الحربية وهو في السادسة عشرة من عمره، وكانت ولاية مصر قد آلت حينئذ إلى عباس الأول ثم إلى سعيد؛ لذا تعطلت النهضة التي كانت متصلة بالجيش في الصناعة والتعليم، وبدأ يخيم على مصر جو من الركود، وأطل عهد سعيد، وخرج "الباشجاويش" محمود سامي البارودي من المدرسة الحربية في هذا الجو الراكد، وقسر هو وأمثاله من رجال السيف على عيش الخمول والدعة[١٦].

**أعماله:**

على أنه رأى المحيط لا يتسع لتحليقه ولا لطموحه، وأن هذا الشعر العربي قد يضيق على سعته عما تصبوا إليه روحه؛ فسافر إلى الأستانة عاصمة الدولة، والتحق بوزارة الخارجية، وتعلم اللغتين التركية والفارسية، وعكف على آدابهما، فاستظهر شعرهما وتغنى بأوزانه، فقال بالتركية وبالفارسية، كما قال من قبل بالعربية. فلما كانت سنة ١٢٧٩هـ (١٨٦٣م) سافر إسماعيل (باشا) بعد أن تولى أريكة مصر يرفع إلى متبوعه الأعظم آي الشكر على ولايته، وألحق سامي البارودي بالحاشية التي صحبته في أثناء مقامه بدار الخلافة، فتوسم إسماعيل فيه النجابة والطموح، فعاد به إلى مصر في شهر رمضان من تلك السنة؛ فإذا الحظ يلقى البارودي مفتوح الذراعين ليضمه إليه، فيرقى به في سنة إلى رتبة "القائم

(١٦) ينظر: ديوان البارودي محمود سامي البارودي حققه وضبطه وشرحه : على الجارم، محمد شفيق معروف، المقدمة :محمد حسين هيكل، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص٦-٧.

(ISSN: 2536 - 9555)

مقام" ثم إلى رتبة "أميرالاي" فقد بدأت الأمور تطمئن والعدل يعود إلى مصر. ثم شبّت الثورة في جزيرة أقريطش (كريت) وكان البارودي "رئيس ياور حرب" في هذا الجند.

وبعد عودته من أقريطش بعد قمع ثورتها، قد أقام اثنتي عشرة سن كاملة بعيدًا عن ميادين القتال عين أثناءها ياورًا (بمعية) الخيديوي إسماعيل، في هذه السنوات الاثنتي عشرة كانت مصر ميدان حياة ونشاط قل نظيرهما في أمة من الأمم؛ حيث أراد لها إسماعيل أن تقف مع الأمم الأوروبية في وصف الحضارة. وكان البارودي في معية إسماعيل وأمين سره. والبارودي شاب شاعر قوي الحس طموح إلى العلا، ابتسم له الحظ فقربه من صاحب العرش، وجعل الحياة وسرها ونعمتها في ملكه وطوع يده.

ولما أعلنت روسيا الحرب على تركيا سافر البارودي مع الجيش وكوفئ عن مواقفه فيها بإنعام الخليفة عليه برتبة أمير اللواء وبنيشان الشرف (الميداليا) وبالوسام المجيدي من الدرجة الثالثة.

ولم تصرفه ميادين القتال عن قول الشعر، وفي هذه الفترة أضاف البارودي الحنين إلى الوطن إلى أغراض شعره. وعاد البارودي من حرب البلقان وقد أدرك الأربعين، وبلغ من الرتب العسكرية أسماها، فعين مديرًا للشرقية، فمحافظًا للعاصمة، وبينما هو في هذا المنصب ترك إسماعيل حكم مصر بعد تدخل الدول الأجنبية في شؤونها، فكان ذلك نذيرًا بتجهم الحظ لبلاده، وللشاعر الفحل الذي شدا بجمالها وتغنى بمجدها. فكان طبيعيًا أن تهب حركة قومية على التدخل الأجنبي، وأن تلهب في النفوس شرارة القومية، وأن تدفعها إلى التشبث بالشورى وبالحكم النيابي وسيلة لإقامة العدل ومتابعة الإصلاح.

وكان البارودي من أنصار الحركة القومية ومن المقربين إلى توفيق، ولقربه منه عينه مديرًا للأوقاف فأصلح فيها ما وسعه الإصلاح، فلما ثار العسكريون المصريون بناظر الحربية عثمان رفقي فاستقال، وهنا أسند توفيق هذه الوزارة إلى البارودي مع ديوان الأوقاف ثم استقال البارودي ولم يقبل العود إلى الحكم حتى

ألح عليه توفيق وأقسم له أن ليس في نفسه منه شيء واستقال شريف فاضطر البارودي أن يؤلف الوزارة، وكان البارودي يرجو أن يتلافي هذه الحركة، وأن يصل بحسن رأيه إلى إقامة العدل والإصلاح في مصر، لكن سارت الأمور على غير هواه واندفع الضباط يفكرون في خلع توفيق، وكان اندفاعه في حركة الضباط من بداءتها حائلًا بينه وبين التخلص منهم.

فلما أخفقت الثورة وحوكم زعماؤها حكم عليه معهم، ونفى مع زملائه زعماء الثورة، إلي سيلان فأقام بها سبعة عشر عاما وبعض عام.

فلما تقدمت به السن، وطال به النوى، وتخطف الموت في أثناء ذلك ابنته وزوجه وأصحابه، بدأ بصره يضعف، وصحته تضمحل، ونذر الفناء تدب إليه، هنالك رأى أولو الأمر أن يعود المنفيون من سيلان إلى بلادهم. وعاد البارودي مهيض الجناح محطمًا ليس فيه "غير أشلاء همة في ثياب" لكنه عاد يحمل معه كتاب الخلود الذي لا يبلى. ذلك هو ديوان شعره الذي قدمه للقراء. فكانت أوبته إليها عيدًا نشر البشر في عالم الأدب كله. فقد أصبح منزله ندوة الأدباء والشعراء وذوي المكانة. فإذا خلا إلى نفسه رتب مختاراته، وعني بتنقيح ديوانه يريد إعدادهما للطبع. ولقد بذل في ذلك مجهودًا يدل على حبه شعره وإيمانه به. وأصول الديوان تشهد بهذا المجهود، وتشهد على صدق إيمانه بأن العبقرية مجهود متصل في سبيل الكمال.

وقضى في مصر أربع سنوات ذهب أثناءها ما بقي من بصره، فإذا ريح الوطن ووفاء بنيه يعزيانه عن نور البصر، وعن كل ما في الحياة، فلما كانت الأيام الأخيرة من شهر ديسمبر سنة ١٩٠٤م (السادس من شوال ١٣٢٢هـ) لبى داعي ربه تاركًا لمصر وللعالم العربي هذا التراث الذي لا يبلى، ولا يعدو عليه الموت، ولا يجني عليه النسيان، فتولت أرملته التي تزوجها بسرنديب طبع المختارات وطبع الجزءين الأول والثاني من الديوان[١٧].

---

([١٧]) ينظر: ديوان البارودي محمود سامي البارودي حققه وضبطه وشرحه : على الجارم، محمد شفيق معروف، المقدمة :محمد حسين هيكل، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص٦-٣٠.

(ISSN: 2536 - 9555)

- **شعره:**

أحس البارودي ثورة الشباب تهزه هزًا عنيفًا، وذكر مسيرة الأعلام المصرية إلى بلاد العرب وإلى سوريا وإلى الأناضول، فتمنى لو أنه نعم بنعيم هؤلاء الغزاة وشاركهم في سرّائهم وضرّائهم، لكن الواقع يسوده جو من الركود، فكيف يتسلى الشاب عن هذا الألم؟ اندفع يقرأ الشعر العربي القديم، وهذا الشعر لا يقف عند الحروب والميادين؛ بل يتناول الحياة كلها: جدها وهزلها، حلوها ومرها. ففيه الغزل والوصف والحكمة، وكل ما يطمع الإنسان أن يجده فيه، وتحركت نفس الشاب لقول الشعر، لكن! أي شعر يقول؟ وهل بين الأغراض أنبل مما يجول بنفسه من آمال وآلام؟ أليس هو البارودي سليل المماليك، ودم أجداده يجري في عروقه؟ الطموح إلى المجد وإلى الفخر بماض مؤثل يجعله وحده الجدير بأن يكون غرض شعره.

رضي البارودي عن شعره منذ قاله؛ إذ رآه صورة نفسه، وما تصبو إليه من مجد. لذلك لم ينصرف عنه حين عيّره أبناء طائفته أنه يحاكي النظامين الذين يلتمسون عطف حاكم أو عطاء أمير، فلم يسمع لهم ولم يلق لهم بالًا، وكيف يسمع لهم، أم كيف يطيعهم وهو يقول الشعر سموًا بأغراضه عن أن تصاغ إلا في أجمل اللفظ وأروع العبارة! ولقد سبقه من الأمراء في الدول العربية شعراء مجيدون خلد الدهر شعرهم، وأثبت التاريخ في أمجد صفحه أسماءهم. فقد كان ابن المعتز شاعرًا، وكان الشريف الرضي شاعرًا، وكان أبو فراس شاعرًا، وكان امرؤ القيس قبل هؤلاء جميعًا شاعرًا. ولقد قرأ البارودي شعرهم جميعًا فطرب له واهتز لروعته. على عادة الأمراء الشعراء من قبله ليخلق من بحوره ميادين لمجد يعوضه مما فات سيفه في ميادين القتال، بعد أن ردت الأقدار سيف مصر إلى غمده.

ترنم هذا الشاب بأنغام في الشعر لم يألفها أهل زمانه كما كان شعره بعيدًا عن التجارة والارتزاق. ما الجديد الذي استرعى الأسماع في شعر البارودي؟ الجديد هو

نزوعه إلى تصوير الواقع كما هو في بساطة وسلاسة وقوة، دون اعتماد على محسنات اللفظ البديعية من جناس وطباق ونحوهما، ودون إغراب في الخيال، فهو قد اعتمد في تصويره الواقع على حاسة النظر أكثر من اعتماده على سواها.

وتصوير المنظور صفة بارزة في شعر البارودي كله. وذلك شأنه بخاصة في ما لم ينزع فيه إلى تقليد المتقدمين. بل لقد كان هذا التصوير الروائي للمنظورات يغالبه وهو يقلد. وبائيته المشهورة التي قالها في صباه معارضًا قصيدة الشريف الرضي "لغير العلا مني القلى والتجنب"، والتي مطلعها:

**ســـواي بتحنـــان الأغاريـــد يطـــرب وغيـــري باللـــذات يلهـــو ويعجـــب**

فيها من هذا التصوير غير قليل.

ولقد قوّت البيئة التى عاش فيها البارودي هذا الجانب التصويري من شاعريته.

ولما أقام بحلوان، وأرخى لشبابه ولهوى الشباب العنان، عرف الشراب ومجالسه، والغواني وفتنتهن، والطرب بالموسيقى وبالغناء، فقال في هذه الأغراض جميعًا، فما تكاد قصيدة من قصائده تخلو منها. لكن يلزم السؤال: أأمعن في الحب وخضع لسلطانه؟ أو بلغ من إدمان الشراب وحياة اللهو ما بلغ الماجنون؟ أم كان شعره في الغزل وفي الخمر محاكاة أكثر منه تحدثًا عن غرام صادق آخذ بمجامع قلبه، وعن إغراق في اللهو والخمر وولع بهما؟

نسج البارودي على غرار الأقدمين فهو طالما راض القول معارضًا الفحول الأولين، محاولًا أن يبزهم في ديباجته وفي قوة معانيه، وقد وفق للتفوق عليهم في أحيان، وقصر عن مداهم في أحيان أخرى. وكان يجعل الغزل واللهو بالخمر والنساء، والحماسة والفخر، أغراضًا له في القصيدة الواحدة على طراز من حمل نفسه على معارضتهم. صادرا وعن عاطفة ألهبها الحب أو حركتها الخمر بمقدار ما حركها الحرص على التفوق في حلبة الفحول الأولين. تداولت صور الخمر والغزل والفخر في كثير من قصائده التي قالها في شبابه ولا ريب في أنه كان

(ISSN: 2536 - 9555)

يحس ما يقوله في هذه الأغراض جميعًا. لكن الذي لا ريب فيه كذلك أن الحب لم يفتن يومًا لبه، وأن الخمر لم تذهب يومًا بعقله، فأما الفخر فكان يعبر عن أمانيه الخفية وآماله المكظومة. أقام يقول الشعر في هذه الأغراض وفيما يتصل بها مطمئنًا إلى حظه بمصر، اثنتي عشرة سنة كاملة.

فلما أخفقت الثورة وحوكم زعماؤها حكم عليه معهم ونفي مع زملائه زعماء الثورة إلى سيلان فأقام بها سبعة عشر عامًا وبعض عام، أقاموا جميعًا في كولومبو سبعة أعوام عاف البارودي خلالها بيئتهم إذ دبت الشحناء بينهم، لذلك انتقل إلى كندي حيث قضى عشرة أعوام أخر تعلم خلالها الإنجليزية، وعلم بعض أهل كندي الدين الإسلامي واللغة العربية، واستطاع أن يتسلى، وإن لم يسل يومًا وطنه وأهله ومجده.

لمن يبث شكواه أو يعلن أساه؟! لا معين له على الشكوى إلا ربة الشعر، فليشركها معه، وليترنم وإياها بهمومه، وكانت ربَّة الشعر نعم العزاء، وربة الشعر في كل الحالات جميعًا مسلمة إليه نفسها، مُسْلِسة له قيادها، وتعينه في هذا المنفى على أن يعيد إلى الشعر العربي جدة لا تبلى. وهو في الحق لم يتجه بالشعر العربي غير وجهة الأقدمين الذين عارضهم، ولم يقصر همه على النقل عنهم، بل بدت شخصيته بارزة في شعره، كانت محاكاته الأقدمين جديدة، وكانت معارضته إياهم جديدة، فقد هوى الشعر العربي قبله إلى درك من الانحلال يجعله بالنسبة إلينا نسيًا منسيًا؛ فإذا كان البارودي قد بعث الشعر العربي واللغة العربية من مرقدهما ورد إليهما حياة ذوت وذبلت قرونًا متعاقبة، وهو جدير بهذا أن يتسنم ذروة المجد، وأن يجلس بين الخالدين.

وما قاله في الحكمة وكثير مما قاله في الفخر ليس إلا ترديدًا لما قالوا، لأنه لم تكن له فلسفة خاصة كما قدمنا، ولأنه كان يبعث معاني الأقدمين كما كان يبعث لغتهم. أما في الإباء وفي الفخر، وفي الحنين، وفي الرثاء، وفي وصف الوقائع ووصف الطبيعة، فقد سما البارودي إلى حيث لا يلحقه إلا الأقلون من أكبر الشعراء فحولة، وأكثرهم تبريزًا.

والسر في تفوقه أنه كان يعبر بها تعبيرًا صادقًا عما تنطوي عليه جوانحه ويتردد في أعماق قلبه، أو عما شارك بنفسه فيه، وكان له منه نصيب يرضاه، وفي تفرده بالقول في أغراض لم يعرفها معاصروه، لأنه لم يكن من طرازهم نسبًا ولا ثقافة ولا طموحًا في الحياة. فهو قد رأى من بهجة الدنيا ومن صروف الحدثان ومن عبرة المنفى ما لم يروا، وهو قد قال الشعر مخلصًا للشعر، محبًا إياه، لا يبتغي به إلا رضا نفسه ورضا الفن، مؤمنًا بأنه وسيلته إلى الخلود في ضمير الأجيال(١٨).

**القصيدة كما وردت في الديوان:**

**سِـــوَايَ بِتَحْنَـــانِ الأَغَارِيـــدِ يَطْـــرَبُ ... وَغَيْـــرِيَ بِاللَّـــذَّاتِ يَلْهُـــو وَيُعْجَـــبُ**

**وَمـــا أَنَـــا مِمَّـــنْ تَأْسِـــرُ الْخَمْـــرُ لُبَّـــهُ ... وَيَمْلِـــكُ سَـــمْعَيْهِ الْيَـــرَاعُ الْمُثَقَّـــبُ**

**وَلَكِـــنْ أَخُـــو هَـــمٍّ إِذا مـــا تَرَجَّحَـــتْ ... بِـــهِ سَـــوْرَةٌ نحَـــوَ الْعُـــلاَ رَاحَ يَـــدْأَبُ**

**نَفَـــى النَّـــوْمَ عَـــنْ عَيْنَيْـــه نَفْـــسٌ أَبِيَّـــةٌ ... لَهـــا بـــينَ أَطْـــرافِ الأَسِـــنَّة مَطْلَـــبُ**

**بَعِيـــدُ مَنـــاطِ الْهَـــمِّ فَـــالغَرْبُ مَشْـــرِقٌ ... إِذَا مَـــا رَمَـــى عَيْنَيْـــهِ والشَّـــرْقُ مَغْـــرِبُ**

**لَـــهُ غُـــدُواتٌ يَتْبَـــعُ الْـــوَحْشُ ظِلَّهـــا ... وَتَغْـــدُو عَلـــى آثارِهـــا الطَّيْـــرُ تَنْعَـــبُ**

**هَمَامَـــةُ نَفْـــسٍ أَصْـــغَرَتْ كُـــلَّ مَـــأْرَبٍ ... فَكَلَّفَـــتِ الأَيَّـــامَ مـــا لَـــيْسَ يُوهَـــبُ**

**وَمَـــنْ تَكُـــنِ العَلْيـــاءُ هِمَّـــةَ نَفْسِـــهِ ... فَكُـــلُّ الَّـــذِي يَلْقَـــاهُ فيهـــا مُحَبَّـــبُ**

**إِذا أَنـــا لَـــم أُعْـــطِ الْمَكـــارِمَ حَقَّهـــا ... فَـــلا عَزَّنِـــي خـــالٌ وَلا ضَـــمَّنِي أَبُ**

**وَلا حَمَلَـــتْ دِرْعِـــي كُمَيْـــتٌ طِمِـــرَّةٌ ... وَلا دارَ فـــي كَفِّـــي سِـــنانٌ مُـــذَرَّبُ**

**خُلِقْـــتُ عَيُوفـــاً لا أَرَى لابْـــنِ حُـــرَّةٍ ... لَـــدَيَّ يَـــداً أُغْضِـــي لَهـــا حِـــينَ يَغْضَـــبُ**

(١٨) ينظر: ديوان البارودي، مقدمة الديوان، ص٦-٣٠.

(ISSN: 2536 - 9555)

فَلَسْـــتُ لأَمْـــرٍ لَـــمْ يَكُـــنْ مُتَوَقّعَـــاً ... وَلَسْـــتُ عَلـــى شَـــيءٍ مَضَـــى أَتَعَتَّـــبُ

أَسِـيرُ عَلَـى نَهْـجٍ يَـرَى النَّـاسُ غَيْـرَهُ ... لِكُـلِّ امْـرِئٍ فـي مـا يُحـاوِلُ مَـذْهَبُ

وَإِنِّـــي إِذا مـــا الشَّـــكُّ أَظْلَـــمَ لَيْلُـــهُ ... وَأَمْسَـــتْ بِـــهِ الأَحْـــلامُ حَيْـــرَى تَشَـــعَّبُ

صَـــدَعْتُ حِفـــافَيْ طُرَّتَيْـــهِ بِكَوكَـــبٍ ... مِـــنَ الـــرَّأْيِ لا يَخْفَـــى عَلَيْـــهِ الْمُغَيَّـــبُ

وَبَحْـــرٍ مِـــنَ الْهَيجَـــاءِ خُضْـــتُ عُبابَـــهُ ... وَلا عاصِـــمٌ إِلَّا الصَّـــفِيحُ المُشَـــطَّبُ

تَظَـــلُّ بِـــهِ حُمْـــرُ المَنَايـــا وَسُـــودُها ... حَواسِـــرَ فـــي أَلْوَانِهَـــا تَتَقَلَّـــبُ

تَوَسَّـــطْتُهُ وَالْخَيْـــلُ بِالْخَيْـــلِ تَلْتَقِـــي ... وَبِـيضُ الظُّبَـا فـي الْهَـامِ تَبْـدُو وَتَغْـرُبُ

فَمـا زِلْـتُ حتَّـى بَـيَّنَ الْكَـرُّ مَـوْقِفِي ... لَـدَى سـاعَةٍ فيهـا الْعُقُـولُ تَغَيَّـبُ

لَـدُنْ غُـدْوَةٍ حَتَّـى أَتَـى الليـلُ وَالْتَقَـى ... عَلَـى غَيْهَـبٍ مِـنْ سـاطِعِ النَّقْـعِ غَيْهَـبُ

كَـذَلِكَ دَأْبِـي فـي الْمِـراسِ وَإِنَّنِـي ... لأَمْـرَحُ فـي غَـيِّ التَّصـابِي وأَلْعَـبُ

وفِتْيَـان لَهْـوٍ قَـدْ دَعَـوْتُ ولِلْكَـرَى ... خِبـاءٌ بِأَهْـدَابِ الْجُفُـونِ مُطَنَّـبُ

إِلَـى مَرْبَـعٍ يَجْـرِي النَّسِـيمُ خِلالَـهُ ... بِنَشْـرِ الْخُزَامَـى والنَّـدَى يَتَصَـبَّبُ

فَلَـمْ يَمْـضِ أَنْ جـاءُوا مُلَبِّـينَ دَعْـوَتِي ... سِـراعاً كَمـا وَافَـى عَلَـى الْمـاءِ رَبْـرَبُ

بِخَيْـــلٍ كَـــآرَامِ الصَّـــرِيمِ وَرَاءَهـــا ... ضَـــوارِي سَـــلُوقٍ عاطِـــلٌ وَمُلَبَّـــبُ

مِـنَ الـلاءِ لا يَـأْكُلْنَ زاداً سِـوَى الَّـذِي ... يُضَرِّسْـنَهُ وَالصَّـيْدُ أَشْـهَى وَأَعْـذَبُ

تَـرَى كُـلَّ مُحْمَـرِّ الْحَمـالِيقِ فـاغِرٍ ... إِلَـى الْـوَحْشِ لا يَـأْلُو وَلا يَتَنَصَّـبُ

يَكَـادُ يَفُـوتُ الْبَـرقَ شَـدّاً إِذَا انْبَـرَتْ ... لَـهُ بِنْـتُ مـاءٍ أَوْ تَعَـرَّضَ ثَعْلَـبُ

فَمِلْنـا إِلَـى وادٍ كَـأَنَّ تِلاعَـهُ ... مِـنَ الْعَصْـبِ مَوْشِـيُّ الْحَبائِـكِ مُـذْهَبُ

تُـرَاحُ بِـهِ الآمَـالُ بَعْـدَ كَلالِهـا ... وَيَصْـبُو إِلَيْـهِ ذُو الْحِجَـا وَهْـوَ أَشْـيَبُ

فَبَيْنَـــا نَـــرُودُ الأَرْضَ بِـــالْعَيْنِ إِذْ رَأَى ... رَبِيئَتُنَـــا سِـــرْباً فَقَـــالَ أَلا ارْكَبُـــوا

فَقُمْنَـــا إِلَـــى خَيْـــلٍ كَـــأَنَّ مُتُونَهـــا ... مِـــنَ الضُّـــمْرِ خُـــوطُ الضَّـــيْمَرَانِ الْمُشَـــذَّبُ

فَلَمَّـــا انْتَهَيْنَـــا حَيْـــثُ أَخْبَـــرَ أُطْلِقَـــتْ ... بُـــزَاةٌ وَجَالَـــتْ فـــي المَقَـــاوِدِ أَكْلُـــبُ

فَمـــا كَـــانَ إِلَّا لَفْتَـــةُ الْجِيـــدِ أَنْ غَلَـــتْ ... قُـــدُورٌ وَفـــارَ اللَّحْـــمُ وَانْفَـــضَّ مَـــأْرَبُ

وَقُلْنَـــا لِســـــاقِينَا أَدِرْهـــا فَإِنَّمـــا ... قُصَـــارَى بَنِـــي الأَيَّـــامِ أَنْ يَتَشَـــعَّبُوا

فَقَـــامَ إِلَـــى رَاقُـــودِ خَمْـــرٍ كَأَنَّـــهُ ... إِذَا اسْـــتَقْبَلَتْهُ الْعَـــيْنُ أَسْـــوَدُ مُغْضَـــبُ

يَمُـــجُّ سُـــلافاً فـــي إنـــاءٍ كَأَنَّـــهُ ... إِذَا مـــا اسْـــتَقَلَّتْهُ الأَنَامِـــلُ كَوْكَـــبُ

فَلَـــمْ نَـــأْلُ أَنْ دَارَتْ بِنَـــا الأَرْضُ دَوْرَةً ... وَحَتَّـــى رَأَيْنَـــا الأُفْـــقَ يَنْـــأَى وَيَقْـــرُبُ

إِلَـــى أَنْ تَـــوَلَّى الْيَـــومُ إِلَّا أَقَلَّـــهُ ... وَقَـــدْ كَـــادَتِ الشَّـــمْسُ الْمُنِيـــرَةُ تَغْـــرُبُ

فَرُحْنَـــا نَجُـــرُّ الـــذَّيْلَ تِيهـــاً لِمنـــزِلٍ ... بِـــهِ لأَخِ اللَّـــذَّاتِ واللَّهْـــوِ مَلْعَـــبُ

مَســـارِحُ سِـــكِّيرٍ وَمَـــرْبِضُ فاتِـــكٍ ... وَمُخْـــدَعُ أَكْـــوابٍ بِـــهِ الخَمْـــرُ تُسْـــكَبُ

فَلَمَّـــا رآنـــا صـــاحبُ الـــدّارِ أَشْـــرَقَتْ ... أَســـارِيرُهُ زَهْـــواً وَجـــاءَ يُرَحِّـــبُ

وقَـــالَ انْزِلُـــوا يـــا بَـــارَكَ اللهُ فـــيكُمُ ... فَعِنْـــدِي لَكُـــمْ مـــا تَشْـــتَهُونَ وَأَطْيَـــبُ

وَرَاحَ إِلَـــــى دَنٍّ تَكَامَـــــلَ سِـــــنُّهُ ... وَشَـــيَّبَ فَوْدَيْـــهِ مِـــنَ الـــدَّهْرِ أَحْقُـــبُ

فَمـــا زالَ حتَّـــى اسْـــتَلَّ مِنْـــهُ سَـــبِيكَةً ... مِـــنَ الخمـــرِ تَطْفُـــو فـــي الإِنَـــاءِ وتَرْسُـــبُ

يَحُـــومُ علَيهَـــا الطَّيْـــرُ مِـــنْ كُـــلِّ جانِـــبٍ ... وَيَسْـــرِي عَلَيْهَـــا الطّـــارِقُ الْمُتَـــأَوِّبُ

فَيـــا حُسْـــنَ ذاكَ اليـــومِ لَـــوْ كـــانَ باقيـــاً ... ويـــا طِيـــبَ هَـــذا الليـــلِ لَـــوْ دامَ طَيِّـــبُ

يَـــوَدُّ الْفَتَـــى مـــا لا يَكُـــونُ طَمَاعَـــةً ... وَلَـــمْ يَـــدْرِ أَنَّ الـــدَّهْرَ بِالنَّـــاسِ قُلَّـــبُ

وَلَـــوْ عَلِـــمَ الإِنْسَـــانُ مـــا فِيـــهِ نَفْعُـــهُ ... لأَبْصَـــرَ مـــا يَـــأْتِي وَمَـــا يَتَجَنَّـــبُ

(ISSN: 2536 - 9555)

وَلَكِنَّهـــا الأَقْـــدَارُ تَجْـــرِي بِحُكْمِهـــا عَلَيْنَـــا وَأَمْـــرُ الْغَيْـــبِ سِـــرٌّ مُحَجَّـــبُ

نَظُـــنُّ بِأَنَّـــا قـــادِرُونَ وَأَنَّنـــا نُقَـــادُ كَمَـــا قِيـــدَ الْجَنِيـــبُ وَنُصْـــحَبُ

فَرَحْمَـــةُ رَبِّ الْعَـــالَمِينَ عَلَـــى امْـــرِئٍ أَصَـــابَ هُـــداهُ أَو دَرَى كَيْـــفَ يَـــذْهَبُ[١٩]

## ملامح القصيدة:

**بدأ البارودي قصيدته بالفخر فقال:**

سِـــوَايَ بِتَحْنَـــانِ الأَغَارِيـــدِ يَطْـــرَبُ وَغَيْـــرِيَ بِاللَّـــذَّاتِ يَلْهُـــو وَيُعْجَـــبُ

وَمـــا أَنَـــا مِمَّـــنْ تَأْسِـــرُ الْخَمْـــرُ لُبَّـــهُ وَيَمْلِـــكُ سَـــمْعَيْهِ الْيَـــرَاعُ الْمُثَقَّـــبُ

الفخر غرض غنائي قديم قدم الشعر ذاته، نظم فيه كثير من الشعراء فأسبغوا علي أنفسهم الصفات الحسنة، والمزايا الفاضلة التي كانوا يسبغونها علي ممدوحيهم، إلا أن الشاعر في الفخر ينتقل من جو المديح الذي يهدف إلي الكسب لجو أكثر انطلاقًا وحرية، يرضي فيه نفسه ويحقق وجودها، كما يتعالى علي غيره بصفات حبته إياها الطبيعة. ويرى بعض الباحثين أن الفخر "من نتاج العاطفة الشديدة، والانفعال العميق، ولهذا فقد حفل بالمغالاة، وانطلق فيه الخيال، واشتدت فيه الأساليب الكلامية والألفاظ والحروف اشتدادًا هدارًا يرافق انفجارات النفوس واصطخابات القلوب"[٢٠].

ولما كان الفخر هو مدح من الإنسان لنفسه وتزكية وشهادة لها بالفضائل "ولما كان الإنسان يحب نفسه رأى محاسنها، وخفى عليه مقابحها بل رأى لها من الحسن ما ليس فيها، فقبح منه الشهادة بما لا يقبل منه، فليس لأحد من الناس أن يطري نفسه ويمدحها في غير مفاخرة إلا أن يكون شاعرًا، فإن ذلك جائز له في

---

([١٩]) ديوان البارودي، ج١، ص٣٨ – ٤٤.

([٢٠]) شعر علي بن المقرب العيوني – دراسة فنية – د. أحمد موسى الخطيب، دار المريخ للنشر بالرياض، ط١، ١٤٠٤٤هـ، ١٩٨٤م، ص١٣٨.

الشعر غير معيب عليه"[٢١] ولعل السر في أن الفخر جائز في الشعر دون غيره من فنون القول هو اتباع سنن شعراء العصر الجاهلي، فإن المجتمع حينها كان يحتاج من الشاعر أن يشيد بفضائل قبيلته، وأن يرفع من شأنها في نظر غيرها من القبائل وكان الشعر يومئذ هو سجل المفاخر، ومقيد المآثر، فكان من ميادينه الفخر بالقبيلة والفخر بالنفس، ونهج الشعراء في العصور التالية منهج الشاعر الجاهلي فبقي مجال الفخر مفتوحًا أمام الشاعر مغلقًا أمام غيره من الناس.

وقد استحسن النقاد من الفخر كل ما استحسنوه في المدح[٢٢].

**ثم انتقل إلى الطبيعة والصيد البري فقال:**

**وفِتْيَـان لَهْـوٍ قَـدْ دَعَـوْتُ ولِلْكَـرَى ... خِبـــاءٌ بِأَهْـــدَابِ الْجُفُـــونِ مُطَنَّـــبُ**

**إِلَـــى مَرْبَـــعٍ يَجْـــرِي النَّسِـــيمُ خِلالَـــهُ ... بِنَشْـــرِ الْخُزَامَـــى والنَّـــدَى يَتَصَـــبَّبُ**

**فَمِلْنـــا إِلَـــى وادٍ كَـــأَنَّ تِلاعَـــهُ ... مِـنَ الْعَصْـبِ مَوْشِـيٌّ الْحَبائِـكِ مُـذْهَبُ**

**فَلَمَّـا انْتَهَيْنـا حَيْـثُ أَخْبَـرَ أُطْلِقَـتْ ... بُـزَاةٌ وَجَالَـتْ فـي المَقَـاوِدِ أَكْلُـبُ**

تلعب الطبيعة دوراً بارزاً في تزويد الشاعر بعناصر صوره الشعرية، وهو لا ينقلها إلى شعره كما يفعل المصور، لكنه يدخل معها في جدل، ثم ينقل إلينا إدراكه لها أو شعوره بها "وفي أي صورة جيدة سنجد دائمًا قطعة من الطبيعة، هي بديلة للموضوعية المطلقة بالنسبة للجانب الحسي، وبديل للتجريد الفكري عند الشاعر بالنسبة للغرض، وهي ضبط للطاقة اللاموجهة، وإلجام للانفعال، بتشكيله وإعطائه مدى تحتمله الصورة"[٢٣].

---

([٢١]) العمدة لابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط٣، القاهرة ١٩٦٣، ج١، ص٨.

([٢٢]) راجع السابق، ج٢، ص١١٤.

([٢٣]) الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف بمصر، ١٩٨١م، ص٣٣.

(ISSN: 2536 - 9555)

وقد سأل ابن رشيق أحد شيوخ صناعة الشعر عما يعين على الشعر فقال "زهرة البستان وراحة الحمام، وقيل إن الطعام الطيب، والشراب الطيب، وسماع الغناء مما يرقق الطبع، ويصفي المزاج، ويعين على الشعر... وقد علل ابن خفاجه إكثاره من وصف الطبيعة في شعره بميله الفطري إلى الطبيعة، وجمال طبيعة الأندلس الذي يحرك نفسه "مع اقتناع قام مقام اتساع فأغناه عن تبذل وانتجاع"[٢٤].

والفنون على اختلاف ألوانها تستلهم الطبيعة، والشعر في مقدمة هذه الفنون، فالطبيعة هي مصدر الفن ومثله الأعلى، حتى لقد قال شيللي: "في شباب الدنيا يغني الناس ويرقصون محاكاة للطبيعة، وانسجامًا مع موسيقاها، والشعراء منهم هم الذين يشتد هذا المعنى في نفوسهم ثم انتهى إلى أن اللغة في مولد الجماعة شعر خالص"[٢٥].

وعلى هذا فالشعر قرين الطبيعة فيها نشأ وبين أحضانها ترعرع، وبمثلها العليا بلغ الكمال[٢٦]، والطبيعة ما هي إلا "صورة من حياتنا النفسية فيما يرى الشعراء"[٢٧].

"ولعل تفاوت الشعراء من حيث القدرة على الوصف راجع إلى اختلاف تأثرهم بالطبيعة وإلهامها لهم وفقًا لاختلاف أمزجتهم وأحوالهم ومراكزهم في الحياة وطبائعهم النفسية المتفاوتة، وأساس النهضة الأدبية في الأندلس هو الطبيعة

---

([٢٤]) ديوان ابن خفاجه، دار صادر، بيروت، ص٢٩٠.

([٢٥]) شعر الطبيعة في الأدب العربي، سيد نوفل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ص٢٦.

([٢٦]) انظر: شعر الطبيعة في الأدب العربي، ص٣٦.

([٢٧]) واقع القصيدة العربية: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٨٤م، ص١٣٩.

الجميلة التي كانت ترسل النسمات أنغامًا موسيقية تؤخد شعرًا، وتلفظ ألحانًا، وبذلك حبب إلى أهلها الأدب وطبعوا على هذه الشيمة"[٢٨]، ولا غرابة في ذلك أو مبالغة، فالإنسان يلجأ إلى الطبيعة إذا تكاثرت عليه الهموم وعركته الخطوب فيجد عندها الملاذ، ويلتمس في أحضانها الراحة والاطمئنان.

وإذا كان هذا حال الطبيعة بالنسبة للإنسان عمومًا، فلا شك أن لها أثرًا عظيمًا في نفوس الشعراء من حيث أنها مصدر وحي وإلهام ونشوة لهم، وهم يتعاطفون معها فيصورون ما تعكسه في نفوسهم من انطباعات ومشاعر[٢٩].

**ثم انتقل البارودي إلى الخمر فقال:**

**وَقُلْنَـــا لِســـاقِينَا أَدِرْهـــا فَإِنَّمـــا ... قُصَـــارَى بَنِـــي الأَيَّـــامِ أَنْ يَتَشَـــعَّبُوا**

**فَقَـــامَ إِلَـــى رَاقُـــودِ خَمْـــرٍ كَأَنَّـــهُ ... إِذَا اسْـــتَقْبَلَتْهُ الْعَـــيْنُ أَسْـــوَدُ مُغْضَـــبُ**

**فَلَـمْ نَـأْلُ أَنْ دَارَتْ بِنَـا الأَرْضُ دَوْرَةً ... وَحَتَّـــى رَأَيْنَـــا الأُفْـــقَ يَنْـــأَى وَيَقْـــرُبُ**

**فَرُحْنَـــا نَجُـــرُّ الـــذَّيْلَ تِيهـــاً لِمنـــزِلٍ ... بِـــــهِ لأَخِ اللَّـــــذَّاتِ واللَّهْـــــو مَلْعَـــــبُ**

**فَلَمَّـــا رآنـــا صـــاحبُ الـــدّارِ أَشْـــرَقَتْ ... أَســـــارِيرُهُ زَهْـــــواً وَجَـــــاءَ يُرَحِّـــــبُ**

**وقَـــالَ انْزِلُـــوا يـــا بَـــارَكَ اللهُ فـــيكُمُ ... فَعِنْـــدِي لَكُـــمْ مـــا تَشْـــتَهُونَ وَأَطْيَـــبُ**

**وَرَاحَ إِلَـــــى دَنٍّ تَكَامَـــــلَ سِـــــنُّهُ ... وَشَـــيَّبَ فَوْدَيْـــهِ مِـــنَ الـــدَّهْرِ أَحْقُـــبُ**

**فَمـــا زالَ حتَّـــى اسْـــتَلَّ مِنْـــهُ سَـــبِيكَةً ... مِـــنَ الخمـــرِ تَطْفُـــو فـــي الإِنَـــاءِ وتَرْسُـــبُ**

وقد جعل الشعراء الخمر مهبطًا لإلهامهم وسلمًا لإبداعهم، ومجالًا لآرائهم يرتقون من خلالها إلى أجواء الفن والجمال، فهي والشعر، في نظرهم شريكان

---

([٢٨]) تاريخ آداب العرب، الرافعي، دار الكاتب العربي بيروت، ط٢، ١٣٩٤هـ، ١٩٧٤م، ج٣، ص٢٦٩.

([٢٩]) انظر: المدخل إلى الأدب الإسلامي: د. نجيب الكيلاني كتاب الأمة (١٤)، قطر، ط١، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ص٩١.

(ISSN: 2536 - 9555)

متلازمان يؤديان بالشاعر إلى النشوة والبهجة ويؤمنان له هروبًا من الواقع، وخروجًا من الذات، إلى عالم الشعور الخالص حيث يتجاوز الشاعر مظاهر الأشياء الى جواهرها(٣٠).

وقد انطلق كثير من الشعراء عبر العصور إلى الشراب في الحانات والرياض، في مجالس عامة أو خاصة، ووصفوا الخمر والسقاة والكؤوس وما يدور في مجالس الشراب، وآلاته، وأصوات المغنيين والمغنيات، ولم يخل شعر عصر، من ذكر الخمر.

**ويختمها البارودي بأبيات الزهد فيقول:**

**يَـوَدُّ الْفَتَـى مـا لا يَكُـونُ طَمَاعَـةً وَلَـمْ يَـدْرِ أَنَّ الـدَّهْرَ بِالنَّـاسِ قُلَّـبُ**

**فَرَحْمَـةُ رَبِّ الْعَـالَمِينَ عَلَـى امْـرِئٍ أَصَـابَ هُـداهُ أَو دَرَى كَيْـفَ يَـذْهَبُ**

تلجأ النفوس إلي الزهد عندما تتكاثر عليها الهموم وتضيق بها سبل الحياة، وعندئذ تلجأ إلى الدين تبغي فيه الحماية، وترجو في رحابه الاستقرار والنفس البشرية تنزع تلقائيًا إلى قوة عليا كلما مسها الضر أو هددتها الأخطار، ومما يساعد على انتشار الشعر الديني ويدعو إلي الزهد فوضي الحياة السياسية، وحالة المجتمع السيئة.. وفي كل عصر يشيع العبث والمجون، وينحدر الملوك إلي اللهو والمتاع، ويسرع الشباب إلي الزينة واللعب؛ يظهر رد فعل يدعو إلي الزهد في الحياة، والعمل للآخرة، والإقلاع عن الملذات، ولكل من هذين التيارين مذاهب وأنصار، ولهذا فإن ظهور الزهد إلي جانب الغزل والتظرف والمجون أمر طبيعي، وظهور الزهاد مع المتغزلين والمجان أمر متوقع في أي عصر ينتشر فيه الفسق والفجور(٣١).

---

(٣٠) انظر أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، إميل ناصيف، دار الجيل، بيروت، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م، ط١، ص١٨.

(٣١) راجع الصورة الشعرية عند ابن خفاجة، رسالة ماجيستير، إعداد بسيم عبد العظيم عبد القادر، جامعة عين شمس، ١٩٩١م، ص١٩٤.

وبعد العرض الموجز لأفكار النص ننتقل إلى لبناته.

**العتبة:**

إن الغاية من المقاربة الأسلوبية هي الوصول إلى أغوار النص الشعري؛ للوقوف على عتباته المظلمة، وعناصره الفكرية، وشبكة علاقاته بالعناصر الوجدانية التي يصنع تضافرها وحدة دلالية[٣٢]، ولهذا يلزم أن تكون بداية النص من عتباته. ولدراسة عتبات النص أهمية كبيرة في حقل الدراسات المعاصرة؛ لأنها تشكل علامات مضيئة تجذب المتلقي وتؤثر في نفسيته، وتحقق عملية التواصل بينه وبين النص، فالنصوص الموازية أو العتبات لها دور مهم في قراءة المتن.

والبحث عن علاقة العتبات بالنص ودلالتها عليه أمر لا يستغني عنه الناقد؛ فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم النص قبل المرور بعتباته؛ لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات[٣٣].

وعتبة النص هنا هي المطلع لا العنوان و، مطلع القصيدة أول طارق يطرق سمع المتلقين... وهو أول مؤشر لمستوى ولمقدرة الشاعر الفنية... ومن ثم فقد عني الشعراء عناية كبيرة بتجويد مطالعهم، وتحسينها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلًا، كما عني النقاد العرب أيضًا بالحديث عن مطلع القصيدة، وأثره الكبير فيها، واسترذلوا المطلع الفاتر القبيح، وضربوا أمثلة عديدة لكل من المطلع الجيد والرديء.. فهذا هو أبو هلال العسكري ت ٣٩٥هـ ينوه بأهمية المطلع، ويشيد بأثره الكبير، وخطره العظيم في القصيدة، حيث يقول: "المطلع أول ما يقع في

---

([٣٢]) ينظر: مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، د. تاوريريت بشير، ص١١.

([٣٣]) ينظر: مدخل إلى عتبات النص، عبد الرازق هلال، مكتبة الأدب المغربي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٣، ٢٤.

(ISSN: 2536 - 9555)

السمع من القصيدة، والدال على ما بعده، المنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة، فإذا كان بارعًا وحسنًا، بديعًا ومليحًا، رشيقًا، وصدر بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالًا، ويثير لها حالًا من تعجب أو تهويل أو تشويق كان داعيًا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده.."[٣٤]. يقول البارودي في مطلعه:

**سِــوَايَ بِتَحْنَــانِ الأَغَارِيــدِ يَطْــرَبُ وَغَيْــرِيَ بِاللَّــذَّاتِ يَلْهُــو وَيُعْجَــبُ**

والمطلع هنا جملتين من القصيدة انتقاهما الشاعر دون غيرهما؛ لكونهما بؤرة أو مرتكزًا، يشد إليهما باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص.

ولذلك كان المطلع أيقونة رئيسة ذات صلة حميمة بمتن القصيدة؛ حيث تكررت هذه المعاني أكثر من مرة داخل النص؛ مما يوحي بأن هذه الدلالات هي المضمون الرئيس للتجربة.

هذا المطلع– الذي لا يشتمل على إغماض أو تعمية– استطاع أن يحدث أثرًا فنيًا في نفس المتلقي؛ حيث جذبه إلى قراءة النص المحمل– في أغلبه– بألفاظ الجد والهزل، التي توحي للقارئ بأبعاد التجربة التي خاضها الشاعر.

وترجع جودة مطالع الشاعر، ويعود حسن ابتداءاته إلى أنها تنبئ عن موضوع القصيدة الذي يزمع الشاعر على معالجته، ويقصد إبرازه، ويعزم على الحديث عنه، وفي الوقت ذاته تشي، وتلوح به من أول وهلة.. وترجع جودتها كذلك في أنها تلائم– في أغلبها– الجو العام للقصيدة، وتناسب مضمونها الذي ستعالجه أبياتها بعد ذلك، حيث يومئ المطلع إلى طبيعة الغرض الذي هو بصدد الحديث عنه، وتلوح به منذ البداية، مما يشد المتلقي إلى الكلام الملقى عليه، ويضعه

---

([٣٤]) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص٤٥٧، وينظر بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار ط دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٢٠٤.

مباشرة في قلب المعنى، ويثير في نفسه الاستجابة الانفعالية، ويؤهله لتلقي تلك الشحنة المتقدة في نفس الشاعر، والمترسبة في أعماقه، ويدعوه إلى تتبع المعاني التي تقع بعد ذلك، ويحثه على ترقبها، والوقوف عليها جميعًا، ويغريه ذلك.

**وبعد العتبة ننتقل إلى محاور النص.**

## المحور الأول: المستوى الصوتي:

يجب على المحلل الأسلوبي "الوقوف على البنى الصوتية التي تمثل جزءًا لا يتجزأ من هيكل القصيدة؛ إذ تتجه الدراسات الأسلوبية إلى استقراء الظواهر الصوتية لدى الشاعر؛ لتبرز من خلال ذلك أهمية المستوى الصوتي في كونه يهتم بالمادة الصوتية التي تختزن في داخلها الطاقات التعبيرية والفكرية والعاطفية عند الشاعر[٣٥].

ويتناول المستوى الصوتي موسيقى النص الخارجية، والداخلية، بما تتضمنه من معالجة الجناس، والتصريع، والترصيع، والتقسيم وغير ذلك.

**الإيقاع الخارجي:**

**أولا: الوزن:**

اختلف الباحثون فيما بينهم في تناولهم قضية الوزن من اتجاهات متعددة، ولعل من أهم هذه الاتجاهات محاولة الربط بين الوزن وغرض القصيدة[٣٦].

وهذا الارتباط بين الوزن المستخدم والغرض الشعري له من يؤيده، ذاهبًا إلى تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية، فبعض الأوزان

---

([٣٥]) ينظر: مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان "شموخ في زمن الانكسار" للشاعر عبدالرحمن العشماوي، د. ياسر عكاشة حامد مصطفى، بحث منشور في مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، العدد السادس ٢٠١٦م، ص٦٨١.

([٣٦]) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط الثالثة/٢٠٠٨م ، ص٢٣٩، التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص٧٧، موسيقى الشعر؛ للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية "ط الثانية ١٩٥٢، ص١٧٥.

(ISSN: 2536 - 9555)

يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وعلى هذا فالشاعر يختار لنفسه أكثر الأشكال تناسبًا مع حالته الشعورية.

وبعض الآراء لا تجد مبررًا للربط بين الوزن المستخدم والتجربة الشعرية.

بيد أنني أرى أن هذا الارتباط قد يتحقق في بعض الأشعار، لاسيما في عصرنا الحديث؛ مع تطور فن الموسيقى وارتباط النغمات الحزينة فيه مع رصانة الوزن في القصائد المقدمه.

جاءت القصيدة المعقوده للدراسة على بحر الطويل، وهذا البحر يصلح لمعظم الأغراض والموضوعات.

ويرى د. محمد النويهي أن بحر الطويل "بإيقاعه البطيء الهادئ نسبيا يلائم العاطفية المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتأمل سواء أكانت حزنًا هادئًا لا صراخ فيه، أم سرورًا هادئًا لا صخب فيه"[٣٧]. فالبحر الطويل بتفعيلاته الثقيلة وبمقاطعه الكثيرة إنما "ينبعث من نفس الشاعر انبعاثًا فيه هدوء واتزان رزين، وفيه انسحاب طويل بطئ، وفيه انبساط ورحابة تتفق مع ما يريد الشاعر أن يوسقه به من معنى جليل، ومن لفظ كبير يملأ الفم إذا أنشد، ويقرع السمع إذا ألقى، ولا شك أن الشاعر محتاج إلى مثل هذا البحر الطويل ليحشد فيه هذا الجليل من المعنى، وذلك المنتقى من اللفظ، ليبلغ في النفس من التأثير ما يرسى إليه الشاعر إذا افتخر أو مدح أو هجا وحتى إذا تغزل غزلًا فيه عفة وشوق، وفيه حنان وذكرى، لأن هذه المشاعر إنما تعتمل في نفس الشاعر في انفعال عميق، ومن طبيعة العمق الهدوء والانسحاب البطيء"[٣٨].

---

([٣٧]) الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ج١، ص٦١، وهذه الأقوال عن البحور الشعرية وطبيعتها ليست أحكامًا قاطعة، لا يجب علينا تجاهلها، وهي أيضًا ليست بالأحكام الملزمة، إنما هي مجرد ذوق لا أكثر!.

([٣٨]) القيان والغناء في العصر الجاهلي، د. ناصر الدين الأسد، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٨م، ص١٩٦.

وما نحسب أن نظم البارودي على الطويل إلا لأن الشاعر قد وجد في نغمه الصلاحية للجد الصريح الذي لا تفسده قعقعة ولا جلبة حيث "أخذ من حلاوة الوافر دون انبتارة، ومن رقة الرمل دون لينه المفرط، ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز، وأفاده الطول أبهة وجلالة فهو البحر المعتدل حقًا، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك، وأنت لا تكاد تشعر به"[٣٩].

**يقول البارودي:**

**أَسِـيرُ عَلَـى نَهْـجٍ يَـرَى النَّـاسُ غَيْـرَهُ لِكُـلِّ امْـرِئٍ فـي مـا يُحـاوِلُ مَـذْهَبُ**

وتفضيل الوزن راجع لعلو النغم منذ البداية مع الوتد المجموع في كل تفعيلة رئيسية (فعولن مفاعيلن..)، ويصبح اطراد الوتد المجموع (أو جوهر الإيقاع) بطريقة غير متساوقة هو الذي يضيف مزيداً من النغم المنوع ويجعل البحر محببًا لدى الشاعر، ويلفت إليه أذهان السامع بمجرد سماعه للإيقاع الأول.

ولعل التنوع الذي يميز بحر الطويل يجعل إيقاعه أقوى لعدم تكرار نواة الإيقاع (الوتد) بعد عدد محدد من المقاطع المحايدة في كل التفعيلات، بمعنى أن التنوع صادر عن الاختلاف في ترتيب مادة البناء، والدفقة الشعورية التي تتحكم في حجم الرقعة الإيقاعية.

**ثانيًا القافية:**

القافية هي الجزء المكمل لإيقاع الأبيات الشعرية، وهى الدفقة التى تمنحها وظيفة جماليه بترديدها في آخر الأبيات؛ بوصفها آخر مظهر من مظاهر الإيقاع فى البيت الشعرى

(٣٩) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب، مطبعة البابي الحلبي القاهرة، ١٩٥٥م، ج١١، ص١٦٢.

(ISSN: 2536 - 9555)

وجاء النص على روي الباء، وهذا الحرف من الأحرف التي يكثر وقوعها رويًا عند الشعراء كما يرى د. إبراهيم أنيس[٤٠].

وقد أطلق د. عبد الله الطيب على هذه الأحرف– التي يكثر وقوعها رويًا– "القوافي الذلل"[٤١]، ليسرها وسهولة مخرجها.

والباء صوت شفوي غير مفخم مجهور[٤٢].

ومن المعروف عند اللغويين "أن الأصوات المجهورة تحتل أعلى درجة من قوة الإسماع بين أصوات العربية"[٤٣].

وبهذه القافية يكون البارودي متفقًا مع الذوق العربي عند أغلب الشعراء.

وأطلق ابن الأثير على هذه القوافي الشائعة اسم "مقاتل الفصاحة" في قوله: "واعلم أنه يجب على الناظم والناثر أن يجتنبا ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء، والذال، والخاء، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والغين، فإن في الحروف الباقية لمندوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها. فإن كلفت– أيها الشاعر– أن تنظم شيئًا على هذه الحروف، فقل: هذه الحروف هي مقاتل الفصاحة وعذري واضح في تركها!، فإن واضع اللغة لم يضع عليها ألفاظًا تعذب في الفم، وتلذ في السمع، والذي هو بهذه الصفة منها، فإنما هو قليل جدًا، ولا يصاغ منه إلا مقاطيع أبيات من الشعر، وأما القصائد المقصدة، فلا تصاغ منه، وإن صيغت جاء أكثرها بشعًا كريهًا، على أن هذه الحروف متفاوتة في كراهة الاستعمال، وأشدها كراهية أربعة أحرف، وهي

(٤٠) انظر موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس ص٢٤٨.

(٤١) المرشد، ج١، ص٤٤.

(٤٢) انظر علم اللغة العام للأصوات العربية، د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ص١٢٩، ١٣٠.

(٤٣) راجع أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨م، ص١٣٦.

الخاء، والصاد، والظاء، والغين، وأما الثاء، والذال، والشين، والطاء، فإن الأمر فيهن أقرب حالًا"(٤٤).

ومجيء الروي مضمومًا يتفق مع ما هو شائع في الشعر العربي "فالشعراء- كما يقول د شكري عياد- يميلون في الروي إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة"(٤٥).

فإذا كان "مخرج الكسرة من أدنى الحنك ومخرج الضمة من أقصاه، ومخرج الفتحة بينهما، مرققة كانت أو مفخمة، تبين أن المجرى يكبر حظه من الاستعمال بقدر ما يكون مخرجه أخرج في الجهاز، أي أقرب إلى الشفتين"(٤٦).

ورغم إيماننا بأن أوزان الشعر وقوافيه تصلح لكل الموضوعات والتجارب، إلا أننا-هنا- نحاول أن نتحسس علاقة مناسبة بين موسيقى الشعر، وموسيقى نفس الشاعر مادمنا متفقين أن التجربة الشعرية هي صدى لما اختلجت به روح الشاعر من فكر ووجدان.

ونحسب أن شاعرنا قد وفق في هذه الملاءمة إلى حد كبير، حيث اعتنى بقوافيه، فاختار لها الحروف الموسيقية التي تتناسق مع الورن والموضوع، ومن ثم جاءت بحوره وقوافيه أوعية منسجمة مع موضوعاته الشعرية، وردد معي قوله:

**فَرَحْمَـةُ رَبِّ الْعَـالَمِينَ عَلَـى امْـرِئٍ أَصَـابَ هُـداهُ أَو دَرَى كَيْـفَ يَـذْهَبُ**

فجاء الوزن مناسبًا للوصف وجاءت القافية متمكنة في مكانها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقة بمعنى البيت كله تعلقًا تامًا، بحيث لو طرحت من البيت اختل معناه، واضطرب مفهومه "إن كلمة القافية في القصيدة الجيدة يصعب زحزحتها عن تركيبة النسيج، لأن اضطرابيين شديدين

(٤٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانه. منشورات دار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٤م، ج١، ص٢٨٨، ٢٨٩.
(٤٥) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، ص١١٢.
(٤٦) خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، ص٤٠.

(ISSN: 2536 - 9555)

لابد أن يبرزا في القصيدة، اضطراب وحدة نسيج البيت وتلاحمه، والثاني اضطراب موقع الكلمة بين مثيلاتها في القصيدة"[٤٧].

**الإيقاع الداخلي:**

يقوم الإيقاع الصوتي على إحداث نوع من التأثير في أسماع المتلقين، ومن ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية لديهم، ويتوسل الشاعر لذلك بالإطار البنائي الذي ينتظم الحروف والألفاظ والتراكيب، والتي تأتي موزعة وفقًا لهندسة صوتية يعتمد فيها الشاعر على الجناس، والتصريع، والتقسيم... وغير ذلك، ويستغل إمكانيات ومعطيات علم البديع وآلياته؛ وهو ما يخلق في نهاية الأمر وحدة متكاملة، متناسقة وهذا ما أكده نزار قباني من أن الشعر "هندسة حروف وأصوات نعمر بها في نفوس الآخرين عالمًا يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف"[٤٨]، وقد كان للألوان البديعة أثر بارز في تطوير وتأثير الإيقاع الداخلي في القصيدة وهو ما سترد الإشارة إليه، فيما يلي من آليات الإيقاع الداخلي.

**الجناس:**

لا شك أن الجناس له أثر جمالي يتبدى في إبراز الجرس الموسيقي في توافق وتماثل صوتي، يتجاوب معه السمع، ويثير الذهن لما ينطوي عليه من مفاجأة تقوى المعنى، ويتسامي معه الوجدان. ومعظم المقاطع التي استخدم الشاعر فيها الجناس تعبر عن واقع متصحر اختفت فيه المسافات؛ هو واقعه النفسي الذى يعيشه ويعبر عنه ومنه قوله:

---

([٤٧]) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ص٢٢٠.

([٤٨]) ينظر: قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، د. محمد السيد حسن، بحث منشور في مجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، العدد الحادي عشر، ٢٠١٨م، ص١٨١.

**لَــهُ غُــدُواتٌ يَتْبَــعُ الْــوَحْشُ ظِلَّهــا وَتَغْــدُو عَلــى آثارِهــا الطَّيْــرُ تَنْعَــبُ**

جانس البارودي هنا جناسًا ناقصًا بين تغدو وغدوات، وعلل القزويني على حسن هذا النوع من الجناس بقوله: "ووجه حسنه أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة أنها هي التي مضت، وإنما أتي بها للتأكيد، حتى إذا تمكن آخرها في نفسك، ووعاه سمعك، انصرف عنك ذلك التوهم، وفي هذا حصول الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها"[٤٩]، والقصد من هذا الجناس هو توفية المعنى حقه، وليجعله أحد طرفيه الذي جاء بتمام الجملة الثانية.

**ومثله قوله:**

**خُلِقْــتُ عَيُوفــاً لا أَرَى لابْــنِ حُــرَّةٍ لَـدَيَّ يَـداً أُغْضِـي لَهـا حِـينَ يَغْضَـبُ**

وجانس البارودي هنا بين: أغضى ويغضب جناسًا ناقصًا، ويكتسب الجناس جماله الفني إذا كان المعنى هو الذي يطلبه، وفي تلك الحال ترى حتمية هذا الجناس ولزومه لإتمام الفائدة وتزيين التركيب.

وسر جمال الجناس أنه يحدث نغمًا موسيقيًا يثير النفس وتطرب له الأذن، كما يؤدي إلى حركة ذهنية تثير الانتباه عن طريق الاختلاف في المعنى، ويزداد الجناس جمالًا إذا كان طابعًا من طبيعة المعاني التي يعبر عنها الأديب ولم يكن متكلفًا وإلا كان زينة شكلية لا قيمة لها.

**التصريع:**

لا تقوم الموسيقى في النص على الوزن والقافية بل تتسع لتشمل أنماطًا أخرى؛ فالموسيقى أنواع: موسيقى سمعية تتحقق بالوزن، وموسيقى فكرية تتحقق بتسلسل الفكرة، وتلائم أجزائها، وموسيقى روحية، وهي التي تتحقق بالجو العام الذي يشعر به القارئ للقصيدة[٥٠].

---

([٤٩]) الإيضاح ضمن البغية، للقزويني، تأليف الشيخ عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١٧، ١٤٢٦هـ،٢٠٠٥م، (٤/ ٦٤٤).

([٥٠]) ينظر: القصيدة الرومانسية في مصر (١٩٣٢م-١٩٥٢م)، د. يسرى العزب ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦م، ص١٥١.

(ISSN: 2536 - 9555)

وما يختص به الحديث هنا يتبع الموسيقى السمعية، وله علاقة أيضًا بالموسيقى الفكرية والروحية، ألا وهو "الألوان البديعية".

فلا شك في أن "البديع" بنوعيه: المعنوى، واللفظي، وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ.

والبديع المعنوي هو: الذي تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى، أي أن أساس النظر والبحث في هذا النوع هو معانى الكلام من نثر ونظم والمهارة في اللعب بهذه المعاني والتفنن في عرضها(٥١).

أما اللفظي فهو ما يشمل "الترصيع، والتصريع، والتقسيم، والتضاد، والتقابل وبقية الألوان البديعية(٥٢).

ويعد التصريع–: ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع(٥٣)، يعد من التقاليد الفنية التي يستخدمها الشعراء؛ ليضفوا على موسيقى النص الخارجية موسيقى أخرى تنبع من هذا التجانس بين العروض والضرب في البيت.

**وقد استخدم البارودي هذا اللون البديعي في البيت الأول من القصيدة:**

**سِــوَايَ بِتَحْنَــانِ الأَغَارِيــدِ يَطْــرَبُ وَغَيْــرِيَ بِاللَّــذَّاتِ يَلْهُــو وَيُعْجَــبُ**

(٥١) ينظر: صورة القرية في الشعر المصري في النصف الأول من القرن العشرين، بين المثالية والواقعية، د. ماهر فؤاد الجبالي، دكتوراة مخطوطة بكلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ٢٠٠٥م، ص٤٣٦.

(٥٢) ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٤٤، ٤٥، بتصرف.

(٥٣) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص١٢٤.

بين كلمة يطرب– يعجب، حيث نجد إيقاعًا متوازنًا جذابًا، يحرك النفس بموسيقاه، واستخدام هذا الإيقاع في بداية النص يعكس فخر الشاعر واعتداده بذاته.

ومن المعلوم أن "أكمل أنواع التصريع ما اعتبرت فيه اللفظة المصرع بها بمنزلة فصل المعنى في الشطر؛ بحيث يستقل كل شطر بمعنى قائم بنفسه"(٥٤).

وقد جاءت القصيدة من بحر "الطويل"؛ العروض في البيت الأول صحيحة، وكذلك الضرب جاء صحيحًا مثلها. وهذا يضيف إلى موسيقى البيت موسيقى أخرى غنائية جميلة، وقد زاد في جمالية الإيقاع بين (يطرب، يعجب) هذه الحركات المستخدمة في البيت، وانزياح الشاعر عن استخدام الروي المقيد إلى الروي المطلق يشير إلى هذا الواقع الذي يعيشه، ولا يناسبه إلا هذا الإطلاق في استخدام الحروف.

**الترصيع:**

ويكون بأن تجيء مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به في لفظة أو لفظتين(٥٥). وهو يختص بالوزن. وهو لون إيقاعي آخر يضفي على موسيقى البيت لونًا من الجمال الإيقاعي؛ حيث يعمل هذا السجع على تجميل الجرس الموسيقي للكلمات، ونلحظ أن شاعرنا استخدمه في قوله:

**وَلا حَمَلَــتْ دِرْعِــي كُمَيْــتٌ طِمِــرَّةٌ  وَلا دارَ فــي كَفِّــي سِــنانٌ مُــذَرَّبُ**

**وقوله:**

**تَوَسَّــطْتُهُ وَالْخَيْــلُ بِالْخَيْــلِ تَلْتَقِــي  وَبِــيضُ الظُّبَــا فــي الْهَــامِ تَبْــدُو وَتَغْــرُبُ**

---

(٥٤) جدلية الإفراد والتركيبفي النقد العربي القديم، د محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٤٨، ١٤٩.

(٥٥) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ص٢٢٠.

(ISSN: 2536 - 9555)

وهذا التوافق يضفي على الموسيقى جرسًا جديدًا ومرنًا يضاف إلى جرس الوزن والقافية، فهذه الكلمات المتساوية الأجراء قد ولدت إيقاعًا جديدًا، وهذا الإيقاع الصوتي المتولد عن السجع أو ما يشبهه يكمل دلالة الصوت الموسيقي في التأثير على حس المتلقي، وجذب انتباهه إلى الجمال الموسيقي في القصيدة.

**التقسيم:**

لا شك في أن الإيقاع هو الظاهرة الصوتية، وهو الصفة الأساسية التي لا يكون الشعر شعرًا بدونها.

ويقصد به: النغمة الصاعدة في مقطع من المقاطع التي تتوسط الشطر، وهذه النغمة بمثابة الركيزة للشطر، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر[٥٦].

والتقسيم من الألوان البديعية التي تضفي على موسيقى النص لونًا من الجمال، وهو أن يبتدئ الشاعر فيضع أقسامًا فيسوقها، ولا يغادر قسمًا منها، ويسميه قدامة "صحة التقسيم"، كما يسميه ابن أبي الإصبع "صحة الأقسام"[٥٧].

**ومن وروده في القصيدة قول البارودي:**

**فَقَـــامَ إِلَـــى رَاقُـــودِ خَمْـــرٍ كَأَنَّـــهُ إِذَا اسْـتَقْبَلَتْهُ الْعَـيْنُ أَسْـوَدُ مُغْضَـبُ**

**يَمُـــجُّ سُـــلافاً فـــي إنـــاءٍ كَأَنَّـــهُ إِذَا مـــا اسْـــتَقَلَّتْهُ الأَنَامِـــلُ كَوْكَـــبُ**

إن هذه التقاطعات التي ذكرها الشاعر تشير إلى أنه ليس من أهداف الشعر أن نتمتع به متعة صوتية فقط، وإنما أن يعمق فهمنا للحياة من خلال لغة مكثفة

---

(٥٦) ينظر: مقال "عناصر الموسيقى في الشعر العربي" د. إبراهيم أنيس، مجلة الشعر، العدد الثاني، إبريل ١٩٧٦م، ص١٢ وما يليها.

(٥٧) ينظر: نقد النثر المنسوب لقدامة ت د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار الكتب العلمية، بيروت ص١٣٩، و: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الإصبع المصري ت د. حفني محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م، ص١٧٣.

تجسر العلاقة بين المبدع والمتلقي، وتحقق عنصر التأثير، والتأثير في المتلقي هو مدار ومقصد عملية التواصل، ولا يتحقق إلا بصدق الشاعر؛ "فحديث اللسان هو حديث القلب؛ فعذوبة الكلام ليست عذوبة ألفاظ، وإنما هي عذوبة في النفس سقطت على الكلام فأصابه منها ما أصاب المتكلم"[٥٨].

**ومثله قوله:**

**فَيـا حُسْنَ ذاكَ اليـومِ لَـوْ كـانَ باقيـاً ويـا طِيـبَ هَـذا الليـلِ لَـوْ دامَ طَيِّـبُ**

وهذا الجمال البديعي الذي تولد من التضاد، والتقسيم: أسبغا علي الإيقاع نغمًا وضيئًا ورنينًا مستحبًا، يشنف الآذان بوقعه، ويضرب على أوتار الإعجاب بالموسيقى الصوتية التي ضمنها الشاعر بيته، فضلًا عن موسيقى الوزن والقافية.

## المحور الثاني- المستوى اللفظي والتركيبي:

مما لا ريب فيه "أن الطريقة التي تركب بها بنية النص هي التي تمنح النص قيمته التعبيرية والإيحائية [٥٩]". كما أن تذوق النص الأدبي يتوقف- إلي حد بعيد- علي فهم دلالات الكلمات- في مستواها المعجمي، بوصفها وحدة لسانية ذات إشارات أولية داخل الخطاب غير إن "دراسة الكلمات في حد ذاتها لا تمثل شيئا في فهم العمل الأدبي، بل إن هذا الفهم لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات، أي في وحدات اللغة[٦٠]". وترتكز الدراسات الأسلوبية للتراكيب علي "أن المنطلق المبدئي الذي تستند إليه نظرية الخطاب الأدبي يتمثل في اعتبار أن

---

([٥٨]) من حديث شيخنا العلامة الدكتور. محمد أبي موسى في حلقاته المسجلة من الجامع الأزهر في مصر.

([٥٩]) النص الأدبي في اللسانيات البنيوية، يوسف حامد جابر، مجلة علامات، المجلد (٧)، الجزء (٢٩)، سبتمبر، ١٩٩٨، ص ٢٣.

([٦٠]) ينظر: قراءة أسلوبية في قصيدة (عيد) للمتنبي، صلاح ملا عزيز، بحث منشور في مجلة التربية والعلم-العراق- العدد الأول/٢٠٠٥م، ص٢٣١.

(ISSN: 2536 - 9555)

الكاتب لا يتسني له الإفصاح عن حسه ولا عن تصويره للوجود إلا انطلاقًا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلي صوغ الصورة المنشودة والانفعال المقصود"[٦١].

ومن هنا يمثل استخدام الشاعر للمظاهر اللغوية من التضاد، والاستفهام، والتكرار والحوار... وغير ذلك رموز تعبيرية يفضي من خلالها إلي مقصده في النص، معبرا من خلالها أيضا عن المضمون الرئيس للتجربة الشعرية. ومن الظواهر اللغوية والتركيبية التي استخدمها الشاعر في نصه ما يلي:

**الطباق:**

الطباق هو: المطابقة، والتضاد، والتطبيق، والتكافؤ، وهو أن يؤتى بالشيء، وبضده في الكلام[٦٢].

والتضاد، أو الطباق من المحسنات المعنوية، التي يؤتى بها بعد رعاية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ووضوح الدلالة على المعنى المراد.

وتقوم نظرية الحقول الدلالية على فكرة أن هناك دائمًا مفاهيم عامة تؤلف من المفردات داخل اللغة، وأن المعاني لا توجد منعزلة في الذهن، بل لابد لفهمها من ربط معنى منها بمعنى آخر؛ فلفظ "حار"– مثلًا– لايفهم إلا بالنسبة إلى "بارد"، وكلمة "امرأة" لايمكن أن تعقلها إلا بالنسبة لكلمة "رجل" ... وهكذا[٦٣].

فمن أبرز الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر في تركيبه اللغوي وإثراء تجربته المزج بين المتناقضات، وتعني أن الشاعر يمزج المتناقضات في كيان واحد

---

([٦١]) النقد والحداثة، د. عبد السلام المسدي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٣٧.

([٦٢]) ينظر: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، لابن حمزة العلوي، مكتبة المعارف، الرياض ١٩٨٠م، ج ٢/ ٣٧٧.

([٦٣]) ينظر: أصول تراثية في علم اللغة، حسام كريم زكي، ط وكالة الأهرام للتوزيع، ١٩٩٨م، ص٢٩٤.

يتعانق في إطاره الشيء مع نقيضه ، ويمتزج به مستمدًا منه بعض خصائصه، ومضيفًا إليه بعض سماته، تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق المشاعر المتضادة وتتفاعل[٦٤].

**وقد استعمله البارودي بكثرة ومن أمثلته في القصيدة:**

**بَعِيدُ مَنَاطِ الْهَمِّ فَالغَرْبُ مَشْرِقٌ إِذَا مَا رَمَى عَيْنَيْهِ والشَّرْقُ مَغْرِبُ**

**وقوله:**

**تَوَسَّطْتُهُ وَالْخَيْلُ بِالْخَيْلِ تَلْتَقِي وَبِيضُ الظُّبَا فِي الْهَامِ تَبْدُو وَتَغْرُبُ**

**وقوله:**

**بِخَيْلٍ كَآرَامِ الصَّرِيمِ وَرَاءَهَا ضَوَارِي سُلُوقٍ عاطِلٌ وَمُلَبَّب**

**ومثله:**

**فَلَمْ نَأْلُ أَنْ دَارَتْ بِنَا الأَرْضُ دَوْرَةً وَحَتَّى رَأَينَا الأُفْقَ يَنْأَى وَيَقْرُبُ**

**أيضًا:**

**فَمَا زالَ حتَّى اسْتَلَّ مِنْهُ سَبِيكَةً مِنَ الخمرِ تَطْفُو فِي الإِنَاءِ وتَرْسُبُ**

**ومثله:**

**وَلَوْ عَلِمَ الإِنْسَانُ مَا فِيهِ نَفْعُهُ لأَبْصَرَ مَا يَأْتِي وَمَا يَتَجَنَّبُ**

**أيضًا:**

**نَظُنُّ بِأَنَّا قَادِرُونَ وَأَنَّنَا نُقَادُ كَمَا قِيدَ الْجَنِيبُ وَنُصْحَبُ**

والبارودي يعد من أبرز الشعراء الذين استثمروا دلالة التضاد في نصوصهم؛ حيث قامت الكثير من قصائده على بنية التضاد سواء في إطاره الجزئي أو الكلي،

(٦٤) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد. مكتبة ابن سينا، ط٢، ٢٠٠٤م، ص٨٤.

(ISSN: 2536 - 9555)

أم كان تضادًا لغويًا وسياقيًا، وقد يعود السبب في ذلك إلى تلون حياته بتنقله المتعدد من بلد إلى آخر، وحياته التي بدت لنا مملوءة بالآمال والآلام الشخصية والعامة، وأغلبها كان مرتبطًا بآلام هذه الأمة، والنكسات التي مرت بها؛ ووجد في أسلوب التضاد ضالته لتحقيق ما يصبو إليه، وكان استثماره لتلك التقنية في تصوير الموقف فاعلًا، ويحقق دلالة شعرية تفوق أحيانًا استخدام الأساليب البلاغية الأخرى، وتتآزر أحيانًا أخرى مع الأساليب المجازية لخلق النص الإبداعي الذي ينقل المتلقي إلى عالم الدهشة والانتظار.

ومن دلالة "التضاد" في قصيدتنا؛ هذه الحقول المتعددة التي جمع فيها بين المتناقضات، وهي على الترتيب في القصيدة:

"فالشرق– مغرب"، وقوله: "تبدو– تغرب"، وعاطل بمعنى غير مطوق، وملبب بمعنى مطوق، وقوله: "ينأى– ويقرب"، و"تطفو– وترسب"، وقوله: "يأتي– ويتجنب"، و"قادرون– ونقاد".

وهذه المتضادات تصور عالمًا مزدوجًا – ليس متنافرًا –وهو عالم لا يخرج عن الإطار البشري، لكنه يشي بصورة فريدة لإنسان يستطيع أن يحقق هذا التوازن في الجمع بين المتناقضات، ولعل استخدام هذه العلاقة التضادية العكسية جاء في محاولة من الشاعر لاجتذاب فكرة الجد والهزل هذه الثنائية الكونية، التي رمز إليها الشاعر بهذه المفردات؛ من خلال مطالعة السياقات اللغوية التي جاءت فيها هذه المفردات.

نجد أن بعض هذه المفردات– داخل السياق– يرمز بشكل أو بآخر للجد وما فيه من حركة ونشاط وبعضه يشير إلى الهزل وما فيه من دعة وخمول.

وسواء جاءت هذه الدلالات بطريق مباشر، أو بشكل تقابلي فإن مراد البارودي في عرض الصورة المتقابلة التي تعكس ما في نفسه لا يحتاج مزيدًا من جهد القارئ ليقف على ما أراده فرؤيته للحياة هي ذلك المزيج من الجد وما يتبعه من الحركة والنشاط والهزل وما يتبعه من الخمول والدعة.

**الروابط اللغوية:**

ليس للشاعر أداة تعبيرية يكشف بها مكنون صدره ويخرج من خلالها ما يطوف في ذهنه من أفكار سوى الكلمة التي يعبر بها والرابطة التي يتعالق بها التعبير، وإذا علمنا أن الشاعر مطالب بأن يصنع من الكلمة الصورة الموحية والتمثال الناطق ويقدم النغمة الموسيقية المعبرة، بل ويعطي النص بعد ذلك من نبض حياته ما يجعله قادرًا على الإثارة والتأثير وهو لا يملك لهذه الصناعة الضخمة الشاملة غير الوحدات اللفظية والروابط اللغوية التي تدور على ألسنة الأمة الناطقة بها، والتي يتدبرون بها أمور حياتهم؛ إذا أدركنا ذلك وقفنا على البراعة التي تحلى بها البارودي وجعله يفرز ويختار من اللغة الشائعة مفردات وروابط تتحول عنده إلى أدوات فنية، يصوغ منها صوره مترابطة الأفكار متلاحمة الأجزاء، واقرأ معي هذه الصور المسلسلة المتتابعة:

**وفِتْيَـان لَهْـوٍ قَـدْ دَعَـوْتُ ولِلْكَـرَى ... خِبـاءٌ بِأَهْـدَابِ الْجُفُـونِ مُطَنَّـبُ**

**فَلَـمْ يَمْـضِ أَنْ جـاءُوا مُلَبِّـينَ دَعْـوَتِي ... سِـراعاً كَمـا وَافَـى عَلَـى الْمـاءِ رَبْـرَبُ**

**فَمِلْنـــا إِلَـــى وادٍ كَـــأَنَّ تِلاعَـــهُ ... مِـنَ الْعَصْـبِ مَوْشِـيُّ الْحَبائِـكِ مُـذْهَبُ**

**فَبَيْنَـا نَـرُودُ الأَرْضَ بِـالْعَيْنِ إِذْ رَأَى ... رَبِيئَتُنَـا سِـرْباً فَقَـالَ أَلا ارْكَبُـوا**

**فَقُمْنَـا إِلَـى خَيْـلٍ كَـأَنَّ مُتُونَهـا ... مِـنَ الضُّـمْرِ خُـوطُ الضَّـيْمَرَانِ الْمُشَـذَّبُ**

**فَلَمَّـا انْتَهَيْنـا حَيْـثُ أَخْبَـرَ أُطْلِقَـتْ ... بُـزَاةٌ وَجَالَـتْ فـي المَقَـاوِدِ أَكْلُـبُ**

**فَمـا كَـانَ إِلَّا لَفْتَـةٌ الْجِيـدِ أَنْ غَلَـتْ ... قُـدُورٌ وَفـارَ اللَّحْـمُ وَانْفَـضَّ مَـأْرَبُ**

**وَقُلْنَـا لِسـاقِينَا أَدِرْهـا فَإِنَّمـا ... قُصَـارَى بَنِـي الأَيّـامِ أَنْ يَتَشَـعَّبُوا**

**فَقـامَ إِلَـى رَاقُـودِ خَمْـرٍ كَأَنَّـهُ ... إِذَا اسْـتَقْبَلَتْهُ الْعَـيْنُ أَسْـوَدُ مُغْضَـبُ**

**فَلَـمْ نَـأْلُ أَنْ دَارَتْ بِنَـا الأَرْضُ دَوْرَةً ... وَحَتَّـى رَأَيْنَـا الأُفْـقَ يَنْـأَى وَيَقْـرُبُ**

(ISSN: 2536 - 9555)

فَرُحْنَـــا نَجُـــرُّ الـــذَّيْلَ تِيهـــاً لِمنـــزِلٍ بِـــهِ لأَخِ اللَّـــذَّاتِ واللَّهْـــو مَلْعَـــبُ
فَلَمَّـــا رآنـــا صـــاحبُ الـــدّارِ أَشْـــرَقَتْ أَســـارِيرُهُ زَهْـــواً وَجـــاءَ يُرَحِّـــبُ
وقَـــالَ انْزِلُـــوا يـــا بَـــارَكَ اللهُ فـــيكُمُ فَعِنْـــدِي لَكُـــمْ مـــا تَشْـــتَهُونَ وَأَطْيَـــبُ
وَرَاحَ إِلَـــــى دَنٍّ تَكَامَـــــلَ سِـــــنُّهُ وَشَـــيَّبَ فَوْدَيْـــهِ مِـــنَ الـــدَّهْرِ أَحْقُـــبُ
فَمـــا زالَ حتَّـــى اسْـــتَلَّ مِنْـــهُ سَـــبِيكَةً مِـنَ الخمـرِ تَطْفُـو فـي الإِنَـاءِ وتَرْسُـبُ
يَحُـومُ علَيهَـا الطَّيْـرُ مِـنْ كُـلِّ جانِـبٍ وَيَسْـــرِي عَلَيْهَـــا الطّـــارِقُ الْمُتَـــأَوِّبُ

أحداث متسلسلة عبر روابط لغوية قيدت الأجزاء وأحكمت تتابعها، وكان لها دورًا رئيسًا في تلاحم النسيج الشعري في النص.

والحقيقة أن اللفظة لا قيمة لها إلا داخل الكلمة، والكلمة لا قيمة لها إلا داخل الجملة، فاللغة ليست ألفاظًا ولا مفردات، ولكنها علاقات حميمة يتألف منها الأسلوب.

"ويرى علماء اللغة أنه من المحال أن نصادر أحكامًا فلسفها شاعر ما أو آراءه دون تحليل مسبق للغة هذا الشاعر، فكل شاعر يتناول الأغراض التي يكتب فيها رؤيا معينة مستعينًا في التعبير عنها بوسائل أسلوبية مميزة، وغالبًا ما يمكن إيجاد علاقة ثابتة بين بعض هذه الوسائل وبين غرض من الأغراض"[٦٥].

والأدب قائم على الاختيار والاستقصاء، والشاعر يختار من اللغة المفردة التي تمكنه من إبراز عواطفه ثم يصنع تنسيقًا بين هذه المفردات ليتم التناغم بين المفردات ومن ثم تنشأ موسيقا معبرة عن وجدان الشاعر.

ولهذا لابد من أن ينتقي ويختار الشاعر الألفاظ بدقة تتناسب مع تجربته الشعرية لأن اللفظ هو وسيلتنا لإدراك القيمة الشعرية في العمل الأدبي وهو الأداة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجربته الشعورية والفنية التي تشكل بالألفاظ

([٦٥]) اللغة والدلالة في الشعر، د. علي عزت– الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٧٦م، ص ٩.

تصورًا لما حوله أو لبعض ما حوله، ويقدمه لنا في إطار يحرص– واعيًا أو غير واعٍ– على أن يضمنه، أحاسيسه وأفكاره(٦٦).

**التكرار:**

التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وهو من الأدوات الجمالية التي تسهم في نقل مشهد، أو فهم صورة، أو موقف ما.

والتكرار شكل من أشكال التماسك المعجمي، وهو شكل يتطلب إعادة عنصر من عناصر النص، كما أنه شكل من أشكال الأداء الموسيقي، ووسيلة من وسائل الموسيقى(٦٧).

وإذا كان التكرار نمطًا صوتيًا يتصل بالذات، فإنه في قصيدة البارودي يتصل بالذات والتجربة معًا، وقد استخدمه البارودي في صور متعددة على النحو التالي:

**تكرار الحرف: (فاء العطف)**

**فَلَمْ يَمْضِ أَنْ جاءُوا مُلَبِّينَ دَعْوَتِي ... سِراعاً كَما وَافَى عَلَى الْماءِ رَبْرَبُ**

**فَمِلْنا إِلَى وادٍ كَأَنَّ تِلاعَهُ ... مِنَ الْعَصْبِ مَوْشِيُّ الْحَبائِكِ مُذْهَبُ**

**فَبَيْنَا نَرُودُ الأَرْضَ بِالْعَيْنِ إِذْ رَأَى ... رَبِيئَتُنَا سِرْباً فَقَالَ أَلا ارْكَبُوا**

**فَلَمَّا انْتَهَيْنا حَيْثُ أَخْبَرَ أُطْلِقَتْ ... بُزَاةٌ وَجَالَتْ في المَقَاوِدِ أَكْلُبُ**

**فَما كَانَ إِلَّا لَفْتَةُ الْجِيدِ أَنْ غَلَتْ ... قُدُورٌ وَفارَ اللَّحْمُ وَانْفَضَّ مَأْرَبُ**

**فَقامَ إِلَى رَاقُودِ خَمْرٍ كَأَنَّهُ ... إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ الْعَيْنُ أَسْوَدُ مُغْضَبُ**

---

(٦٦) انظر: الدكتور أحمد كمال ذكي. النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته ص٣٩، دار النهضة العربية ببيروت ١٩٨١.

(٦٧) ينظر جماليات التكرار وآلياته في التماسك النصي، قصيدة مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش نموذجًا، ماجستير من إعداد. علي بو علام، جامعة وهران، أحمد بن بلة بالجزائر، كلية الآداب والفنون، ٢٠١٦– ٢٠١٧م، ص٢٣، ٢٤.

(ISSN: 2536 - 9555)

فَلَـــمْ نَـــأْلُ أَنْ دَارَتْ بِنَـــا الأَرْضُ دَوْرَةً ... وَحَتَّـــى رَأَيْنَـــا الأُفْـــقَ يَنْـــأَى وَيَقْـــرُبُ

فَرُحْنَـــا نَجُـــرُّ الـــذَّيْلَ تِيهـــاً لِمنـــزلٍ ... بِـــهِ لأَخِ اللَّـــذَّاتِ واللَّهْـــو مَلْعَـــبُ

فَلَمَّـــا رآنَـــا صـــاحبُ الـــدّارِ أَشْـــرَقَتْ ... أَســـارِيرُهُ زَهْـــواً وَجـــاءَ يُرَحِّـــبُ

فَمـــا زالَ حتَّـــى اسْـــتَلَّ مِنْـــهُ سَـــبِيكَةً ... مِـنَ الخمـرِ تَطْفُـو فـي الإِنَـاءِ وتَرْسُـبُ

فَيـا حُسْـنَ ذاكَ اليـومِ لَـوْ كـانَ باقيـاً ... ويـا طِيـبَ هَـذا الليـلِ لَـوْ دامَ طَيِّـبُ

فَرَحْمَـــةُ رَبِّ الْعَـــالَمِينَ عَلَـــى امْـــرِئٍ ... أَصَـــابَ هُـــداهُ أَو دَرَى كَيْـــفَ يَـــذْهَبُ

**واو العطف:**

وَمـــا أَنَـــا مِمَّـــنْ تَأْسِـــرُ الْخَمْـــرُ لُبَّـــهُ ... وَيَمْلِـــكُ سَـــمْعَيْهِ الْيَـــرَاعُ الْمُثَقَّـــبُ

وَمَـــنْ تَكُـــنِ العَلْيـــاءُ هِمَّـــةَ نَفْسِـــهِ ... فَكُـــلُّ الَّـــذِي يَلْقَـــاهُ فيهـــا مُحَبَّـــبُ

وَلا حَمَلَـــتْ دِرْعِـــي كُمَيْـــتٌ طِمِـــرَّةٌ ... وَلا دارَ فـــي كَفِّـــي سِـــنانٌ مُـــذَرَّبُ

وَإِنِّـــي إِذا مـــا الشَّـــكُّ أَظْلَـــمَ لَيْلُـــهُ ... وَأَمْسَـــتْ بِـــهِ الأَحْـــلامُ حَيْـــرَى تَشَـــعَّبُ

وَبَحْـــرٍ مِـــنَ الْهَيجَـــاءِ خُضْـــتُ عُبابَـــهُ ... وَلا عاصِـــمٌ إِلَّا الصَّـــفِيحُ المُشَـــطَّبُ

**تكرار ليس:**

فَلَسْـــتُ لأَمْـــرٍ لَـــمْ يَكُـــنْ مُتَوَقِّعَـــاً ... وَلَسْـــتُ عَلَـــى شَـــيءٍ مَضَـــى أَتَعَتَّـــبُ

وإعادة الشاعر لهذه العناصر الأسلوبية لم يأت عبثًا؛ بل إن له دلالة نفسية ووجدانية تتناسب وموقف الشاعر فلجوء الشاعر إلي هذه التقنية إنما هو؛ تصوير حي لنقل الرسالة التي تتردد في وجدانه والمشهد الذي يعتمل في داخله.

**تكرار الكلمة:**

التكرار له فاعليته في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنص، ولعل تكراره الفعل: راح في القصيدة ما يدعم هذه الرؤية، وتأمل إيقاع التكرار في قوله:

**تُــزَاحُ بِــهِ الآمَــالُ بَعْــدَ كَلالِهــا وَيَصْـبُو إِلَيْـهِ ذُو الْحِجَـا وَهْـوَ أَشْـيَبُ**

**فَرُحْنَــا نَجُــرُّ الــذَّيْلَ تِيهــاً لِمنــزلٍ بِـــهِ لأَخِ اللَّـــذَّاتِ واللَّهْـــو مَلْعَـــبُ**

**وَرَاحَ إِلَـــى دَنٍّ تَكَامَـــلَ سِـــنُّهُ وَشَـيَّبَ فَوْدَيْـهِ مِـنَ الـدَّهْرِ أَحْقُـبُ**

ونلحظ هنا ارتباط إيقاع التكرار بالبعد الدلالي؛ للوقوف على العلاقة العضوية بين الدلالة الإيقاعية والدلالة اللغوية، واستجلاء التمثيل الصوتي للمعاني، وإسهامها في إنتاج حركة النص الإيقاعية(٦٨).

فالإيقاع الصوتي للتكرار يقوم على التأثير في حاسة السمع، ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي(٦٩).

**ومن تكرار الجملة قوله:**

**فَمــا زِلْــتُ حتَّــى بَــيَّنَ الْكَــرُّ مَــوْقِفِي لَــدَى ســاعَةٍ فيهــا الْعُقُــولُ تَغَيَّــبُ**

**فَمــا زالَ حتَّــى اسْــتَلَّ مِنْــهُ سَــبِيكَةً مِـنَ الخمـرِ تَطْفُـو فـي الإِنَـاءِ وتَرْسُـبُ**

والتكرار له ما يبرره فهو يسهل استقبال الرسالة، ويخدم النظام الداخلي للنص، ويستطيع الشاعر بتكرار ببعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور، وأن يكثف الدلالة الإيحائية للنص(٧٠). وهو أسلوب له إمكاناته التعبيرية، وقد ظهر حديثًا في الدراسات الأسلوبية عند بعض الدارسين استخدام أنماط رياضية وإحصائية، وهذا أمر أصبح معتادًا لدى كثير منهم، ولكن بجانب ذلك توجد الإجراءات التقليدية التي تعتمد على الذوق الشخصي والتذوق، بيد أنه قد تنبه

---

(٦٨) ينظر: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجًا"، د. هدى الصجناوي، مجلة جامعة دمشق، ج٣٠، العدد٢، السنة ٢٠١٤م، ص٨٩.

(٦٩) السابق ص٩٠.

(٧٠) ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر العياشي، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٥، ص٧٣.

(ISSN: 2536 - 9555)

بعض الدارسين لخطورة الإفراط في استخدام العمل الإحصائي، وما حذروا منه، هو: "إساءة استخدام هذا المنهج في التعامل مع النصوص الأدبية؛ بحيث نعود من جديد إلى الجمود الذي ساد الدراسات البلاغية جراء عملية إحصائية عقيمة لظواهر معينة في النص بعيدًا عن عمقها الفني ودلالاتها المميزة"(٧١).

**التناص:**

"والتناص مصطلح نقدي يتمظهر في أبسط تعاريفه حول وجود علاقة ملفوظين، ومفهومه الكلي يتجاوز ذلك ليشمل النص الأدبي من جميع نواحيه"(٧٢).

وبصورة أوضح نستطيع أن نقول إن التناص هو: "أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على النص ولا تحيل إلى خارجه أو قائله، وإنما تكشف عن المخزون التذكري لنصوص مختلفة تشكل حقل التناص"(٧٣).

وبهذا فإن التناص يلغي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، ويجعل النصوص الأدبية مفتوحة على بعضها البعض، حتى أضحى النص الشعري بؤرة تتجمع فيها مجموعة من النصوص السابقة، ومن خلال هذا التداخل النصي وتشظي النصوص الأولى في النصوص اللاحقة يتمظهر التناص بشتى أنواعه ومستوياته"(٧٤).

ومن هذا المنطلق تنبثق من مفهوم التناص "رغبة أكيدة في تجاوز الآخر حتى لو كان المبدع نفسه من خلال النصوص، كما يستطيع أن يتناص مع نص واحد

---

(٧١) المنهج الأسلوبي في دراسة النص، خليل عودة، مجلة النجاح للأبحاث، مج٢، عدد٨، ١٩٩٤م، ص١٠٤.

(٧٢) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، (الجزائر: دار هومه للطبع)، ج٢،ص٩٦.

(٧٣) المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، مصطفى السعدني، (القاهرة: دار المعارف)، ص١٩.

(٧٤) التناص في الشعر الجزائري المعاصر، بوترعة الطيب، قراءة في شعر مصطفى الغماري (الجمهورية الجزائرية: جامعة وهران، رسالة جامعية، ٢٠١٠-٢٠١١)، ص١٤.

فقط لمبدع آخر، أو نصوص أخرى لأدباء آخرين، وقد تكون عملية التناص بين جنسين أدبيين، لا على مستوى جنس أدبي واحد"[٧٥].

"إن نظرية التناص بمظهرها الغربي فتحت أفقًا نقديًا كبيرًا للتعامل مع النصوص الإبداعية، ووسعت النظرة إلى النص وجعلت منه جزءًا حيًا من شبكة عظيمة تربط القديم بالحاضر، كما دلت على تلاقح النصوص واستفادتها من بعضها البعض"[٧٦].

أما نظرية التناص عند العرب فقد حظيت باهتمام واسع في بداية السبعينات من القرن الماضي، فمحمد مفتاح حاول التوفيق بين عدة مفاهيم غربية للمصطلح مستخلصًا "أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٧٧].

والتناص الأدبي هو: "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرًا أو نثرًا مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر"[٧٨].

ويتأثر الشعراء بعضهم ببعض، "ويستمدون من الفن أكثر مما يستمدون من المجتمع والطبيعة"[٧٩].

---

([٧٥]) التناص في الشعر الجزائري المعاصر، ص١٥.

([٧٦]) المرجع نفسه، ص٢١.

([٧٧]) تحليل الخطاب الشعري (استاتيجية التناص)، محمد مفتاح، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٣م، ص١٢١.

([٧٨]) التناص نظريًا وتطبيقيًا مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) هاشم غرابية، أحمد الزعبي، إربد، مكتبة الكناني، ١٩٩٣م، ص٢٩.

([٧٩]) دراسة في الأدب العربي، مصطفى ناصف، الدار القومية للتوزيع، (د،ط)، (د،ت)، ص١٠٨.

(ISSN: 2536 - 9555)

**يقول البارودي:**

**سِــوَايَ بِتَحْنَــانِ الأَغَارِيــدِ يَطْــرَبُ وَغَيْــرِيَ بِاللَّــذَّاتِ يَلْهُــو وَيُعْجَــبُ**

**وَمَــا أَنَــا مِمَّــنْ تَأْسِــرُ الْخَمْــرُ لُبَّــهُ وَيَمْلِــكُ سَــمْعَيْهِ الْيَــرَاعُ الْمُثَقَّــبُ**

**فهو مأخوذ من قول الشريف الرضي(٨٠):**

---

(٨٠) محمد الشريف الرضي: محمد بن الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن إبراهيم بن موسى بن جعفر بن محمد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب الموسوي (أبو الحسن الشريف الرضي).

عالم أديب شاعر ولد ببغداد سنة تسع وخمسين وثلاثمائة من الهجرة – سبعين وتسعمائه من الميلاد، وكان مفرط الذكاء، وابتدأ نظم الشعر وله عشر سنين، وقيل إنه حضر مجلس أبي سعيد السّيرافي فسأله ما علامة النصب في عمر؟ فقال: بغض عليّ، فعجبوا من حدّة ذهنه، وله ديوان أربع مجلدات ويقال أنه أشعر قريش، ثم هو أشعر الطالبيين، من مضى منهم ومن غبر، على كثرة شعرائهم المفلقين، ولو قلت: إنه أشعر قريش لم أبعد عن الصدق، قال ابن خلكان وهو اليوم أبدع أبناء الزمان وأنجب سادة العراق يتحلى مع محتده الشريف ومفخره المنيف بأدب ظاهر وفضل باهر وحظ من جميع المحاسن، يجمع في شعره إلى السلامة متانة، وإلى السهولة رصانة، ويشتمل على معان يقرب جناها ويبعد مداها، وكان أبوه يتولى قديمًا نقابة الطالبيين، ويحكم فيهم أجمعين، والنظر في المظالم والحج بالناس، ثم ردت هذه الأعمال كلها إلى الشريف في سنة ثلاث وثمانين وثلاثمائه، وأبوه حيّ.

وذكر ابن جني، أنه تلقن القرآن بعد أن دخل في السن، فحفظه في مدة يسيرة، وصنف كتابًا في معاني القرآن يتعذر وجود مثله، دلّ على توسعه في علم النحو واللغة، وصنف كتابًا في مجازات القرآن، فجاء نادرًا في بابه.

توفي بكرة الخميس سادس المحرم وقيل صفر سنة ست وأربعمائة ببغداد ودفن في داره بخط مسجد الأنباريين بالكرخ، وخربت الدار ودثر القبر.

ومن آثاره: ديوان شعر كبير في أربع مجلدات، طيف الخيال، خصائص الأئمة، الآثار النبوية، وتلخيص البيان في مجازات القرآن.

**وقـور فـلا الألحـان تأسـر عزمتـي ولا تمكـر الصـهباء بـي حـين أشـرب**

التناص هو ذلك التقاطع داخل التعبير، مأخوذ من نصوص أخرى. والتناص أساسه التفاعل والتشارك بين النصوص، وهذا يقتضي الحفظ والمعرفة المسبقة بالنصوص السابقة؛ لأن النص يعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها بنص موحد، يجمع بين الحاضر والغائب وينسج بطريقة تتناسب وكل قارئ مبدع(٨١).

وهذا ينسجم مع ما طرحه محمد عبد المطلب بشأن الإنتاجية الشعرية؛ فهي تمثل عملية استفادة النصوص القديمة في شكل خفي أحيانًا، وجلي أحيانًا أخرى، بل إن قطاعًا كبيرًا من هذا الإنتاج الشعري يعد تحريرًا لما سبق؛ ذلك أن المبدع أساسًا لايتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة(٨٢).

---

راجع:

- معجم المؤلفين لعمر رضا كحالة، الناشر محتبة المثنى، بيروت، دار إحياء التراث العربي، (٩/ ٢٦١، ٢٦٢).
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب لعبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح المتوفى ١٠٨٩هـ، حققه محمود الأرناؤوط، خرج أحاديثه: عبد القادر الأرناؤوط، الناشر دار ابن كثير، دمشق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م (٥/ ٤٣/ ٤٦).
- الوافي بالوفيات: صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، المتوفى ٧٦٤هـ، المحقق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، الناشر: دار إحياء التراث، بيروت، عام النشر ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م، (٢/ ٢٧٦- ٢٨٠).
- سير أعلام النبلاء، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي، المتوفى ٧٤٨هـ، الناشر: دار الحديث، القاهرة، الطبعة: ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م، (١٣/ ٦٤)

(٨١) ينظر: مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، عبد المنعم محمد فارس سليمان، ماجستير في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ٢٠٠٥، ص١٣

(٨٢) مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، ص١٣، ١٤ بتصرف.

(ISSN: 2536 - 9555)

**يقول شاعرنا في الفخر:**

**وَلَكِـنْ أَخُـو هَـمٍّ إِذا مـا تَرَجَّحَـتْ بِـهِ سَـوْرَةٌ نحَـوَ الْعُـلاَ رَاحَ يَـذْأَبُ**

**من قول الشريف الرضي:**

**أسـير وسـرجي بالنجـاد مقلـد وأثـوي وبيتـي بـالعوالي مطنـب**

فالتناص هنا ملمح من ملامح شعرية النص عند البارودي، كما أنه من سمات الخطاب الشعري، ومن خصائصه.

كما أن التناص الفكري هنا كان له دور كبير في تشكيل الصورة الشعرية في البيت؛ والصورة الشعرية مفصل من مفاصل العمل الشعري.

وقد اتفق منظرو التناص على أنه ظاهرة تعبر عن شكل من أشكال الارتباط بين نص قديم، ونص ناشئ، يشير إلى أن النص القديم يصلح أداة في يد صانع النص الناشئ، وعليه فقد نظر النقاد إلى الشاعر من حيث علاقته بأسلافه، ومدى تحقيقه للمبادئ والقواعد، وحدّة تذكره، وقوة حفظه وروايته، ومهارته، وكلها مظاهر تدل على حرفية الشاعر(٨٣).

**يقول البارودي في الفخر أيضًا:**

**هَمَامَـةُ نَفْـسٍ أَصْـغَرَتْ كُـلَّ مَـأْرَبٍ فَكَلَّفَـتِ الأَيَّـامَ مـا لَـيْسَ يُوهَـبُ**

**من قول الرضي:**

**ملكـت بحلمـي فرصـة مـا اسـترقها مـن الـدهر مفتـول الـذراعين أغلـب**

إن أبرز مفهوم اقترن بالتناص هو انفتاح النص حيث نجد في كل بيت وكل قصيدة صدى أبيات قصائد أخرى، إذن لا معنى لانغلاق النص(٨٤)؛ لأن الانفتاح

(٨٣) ينظر: آليات التناص في شعر سعد الدين شاهين، جمال علي شهاب، رسالة ماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، ٢٠١٦م، ص٢٧.

(٨٤) ينظر: الكتابة والتناسخ دراسة لمفهوم المؤلف في الثقافة العربية، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٨م، ص٢١.

على النصوص الأخرى والتناص معها سيعدد القراءات للنص، ومدى تفاعله مع غيره من النصوص وتناصه معها.

والمطالع لهذا البيت يجد أن البارودي وظف التناص في موطنه الموضوعي؛ فإذا كان الفخر هو الصورة الكلية في هذا المقطع، فإن الحديث عن الشعر بوصفه صورة جزئية داخل هذا الإطار يستدعي ما يناسبه، فالتناص هنا مقصود للموضوع وللفن معًا، وقد وفر التناص مساحة للانفتاح الدلالي أمام النص المدونة، فاستلهام النصوص التراثية يعمق بها الشاعر المعاصر رؤيته، ويثري النص فنيًا وفكريًا.

**ويقول البارودي في نفس الفكرة:**

**خُلِقْــتُ عَيُوفــاً لا أَرَى لابْــنِ حُــرَّةٍ لَـدَيَّ يَـداً أُغْضِـي لَهـا حِـينَ يَغْضَـبُ**

**من قول الرضي:**

**ولســت بــراض أن تمــس عزائمــي فضـالات مـا يعطـي الزمـان ويسـلب**

يتضح أن التناص له قدرته على إعادة قراءة النصوص المعاصرة والقديمة وإكسابها بعدًا فنيًا مع واقع النص الجديد، وله دور في إكساب النص القدرة على الانفتاح على فنون قولية أخرى بغرض توسيع أفق مجالات التعبير وتحويل المعنى القديم إلى معنى أجمل وأوسع له قدرة على التأثير في المتلقي.

**يقول البارودي في ذكر الحرب:**

**وَبَحْـرٍ مِـنَ الْهَيجَـاءِ خُضْـتُ عُبابَـهُ وَلا عاصِــمٌ إِلَّا الصَّــفِيحُ المُشَــطَّبُ**

**تَظَـلُّ بِــهِ حُمْـرُ المَنَايـا وَسُـودُها حَوَاسِـــرَ فـــي أَلْوَانِهَـــا تَتَقَلَّـــبُ**

**من قول الرضي:**

**تجـر علـى مـتن الطريـق عجاجـة يطاردهـا قـرن مـن الشـمس أعضـب**

**نهــار بــلألاء الســيوف مفضــض وجــو بحمــراء الأنابيــب مــذهب**

(ISSN: 2536 - 9555)

وعلاقة النص باللغة هي "علاقة إعادة توزيع، ونتيجة لذلك فهو قابل للتناوب عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة، وإنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء كل نص معين تتقاطع وتتنافي ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"(٨٥).

**يقول البارودي في وصف المعركة:**

**تَوَسَّـطْتُهُ وَالْخَيْـلُ بِالْخَيْـلِ تَلْتَقِـي وَبِـيضُ الظُّبَـا فـي الْهَـامِ تَبْـدُو وَتَغْرُبُ**

**من قول الشريف الرضي:**

**أخـذنا علـيهم بالصـوارم والقنـا وراعـي نجـوم الليـل حيـران مغـرب**

يتضح من هذه النماذج أن المخزون الثقافي لدى البارودي انعكس على إنتاجه في هذا النص من غير تصنع أو تكلف، كما يتضح من هذه التعالقات أن البارودي كان يقف بين التناص الخارجي الظاهر الصريح والتناص الداخلي الخفي المستتر الذي يهتم بإشارة أو دلالة ومعنى النص يؤيده.

**يقول البارودي من نفس الفكرة:**

**فَمـا زِلْـتُ حتَّـى بَـيَّنَ الْكَـرُّ مَـوْقِفِي لَـدَى سـاعَةٍ فيهـا الْعُقُـولُ تَغَيَّـبُ**

**لَـدُنْ غُـدْوَةٍ حَتَّـى أَتَـى الليـلُ وَالْتَقَـى عَلَـى غَيْهَـبٍ مِـنْ سـاطِعِ النَّقْـعِ غَيْهَـبُ**

**من قول الشريف:**

**صـدمنا بهـا الأعـداء والليـل ضـارب بأرواقـه جـون الملاطـين أخطـب**

إن هذه النماذج جمعت شتات المعاني في قصيدة الشريف الرضي وامتزجت بنسيج الأبيات عند البارودي، وشاركت في تكوين العملية الإبداعية عنده، وكان لها دور بارز في استثارة المتلقي وتمكينه من استجلائها واكتشاف مكنوناتها.

(٨٥) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، المغرب، دار توتبقال للنشر، ١٩٩٧م، ص٢١.

**التناص الديني:**

والدين- أيًّا كان- يعد من العوامل المؤثرة في إنتاج الدلالة فهو معين لا ينضب بما يحويه من قصص وعبر وأحداث، و"رافد من روافد التجربة الشعرية الحداثية لدى الشعراء الذين استقوا من آياتها القدسية العامة، وشخصياتها النبوية والدينية ما جعلهم يفجرون طاقاتها الدلالية، ويكشفون من خلال الاتكاء عليها عن رؤيا شعرية، تتجاوز معطياتها المعروفة إلى إنتاج دلالات تستوعب الحاضر وأبعاده"(٨٦).

وظل الإسلام بمصادره التشريعية حاضرًا في الأدب العربي، التي شكلت جزءًا مهمًا من الوعي العربي، وانعكس أثرها في منظوم العرب ومنثوره.

"فالتناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إن أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية، واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجًا يضاف للصياغة الأدبية، مما يكسبها رونقًا وجمالًا، فضلًا عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارئ والكاتب تواصلًا خلّاقًا لما بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثر بمعانيه العظيمة"(٨٧).

وقد دخل القرآن في كل الأعمال الأدبية نثرية كانت أو شعرية، وأصبح استخدام الأديب نص الآية يعد تناصًا خارجيًا ظاهرًا، واستخدامه مفهومها يعد تناص داخلي ذاتي، وأيا كان ذلك التناص فهو يعطي النص بهاء ورونقًا، كما أنه لا يقف عند ذلك فقط بل إنه يتجاوزه إلى بيان المقاصد الدينية والعقدية والسياسية وغيرها.

---

(٨٦) شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، إبراهيم نمر موسى، عمان، دروب للنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص٧٥.

(٨٧) دراسات في أدب مصر الإسلامية، الغباري عوض، القاهرة، دار الثقافة العربية، ٢٠٠٣م، ص١٨١.

(ISSN: 2536 - 9555)

**ومن الأبيات التي تناصت مع معاني القرآن؛ قول البارودي:**

**وَلَـوْ عَلِـمَ الإنْسَـانُ مـا فِيـهِ نَفْعُـهُ لأَبْصَـرَ مـا يَـأْتِي وَمَـا يَتَجَنَّـبُ**

ويظهر ذلك التناص جليًا مع الآية الكريمة: (قل لا أملك لنفسي نفعًا ولا ضرًا) إلخ الآية [الأعراف/١٨٨]

**وقول البارودي:**

**وَلَكِنَّهـا الأَقْـدَارُ تَجْـرِي بِحُكْمِهـا عَلَيْنَـا وَأَمْـرُ الْغَيْـبِ سِـرٌّ مُحَجَّـبُ**

يتناص الشطر الأول مع قوله تعالى: (إلى قدر معلوم) [المرسلات/ ٢٢].

ويتناص الشطر الثاني مع قوله تعالى: (عالم الغيب فلا يظهر على غيبه أحدًا) [الجن/ ٢٦].

**وقول البارودي:**

**يَـوَدُّ الْفَتَـى مـا لا يَكُـونُ طَمَاعَـةً وَلَـمْ يَـدْرِ أَنَّ الـدَّهْرَ بِالنَّـاسِ قُلَّـبُ**

يتناص هذا البيت مع الآية الكريمة: (وأحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها) [الكهف/٤٢].

القرآن الكريم هو الكتاب المقدس المعجز الذي ينظر إليه المسلمون نظرة قداسة وتعظيم وإجلال، بل إنهم يتسابقون ويتنافسون للاقتباس منه وزيادة المحصول اللغوي والبياني لأنه كتاب بلغ الغاية في الإعجاز وأول من نهلوا منه هم الشعراء فرأيناهم يتمايزون فيما بينهم بما يأخذون من القرآن الكريم.

واشتمال خطاب البارودي على ألفاظ أو معاني قرآنية يدل دلالة أكيدة على: حضور النص القرآني في ذهن البارودي ومساهمته في فاعلية النص الشعري.

"فالنص القرآني طاقة خلاقة من الذكر والفكر، يلتمس فيه الذاكرون والمتفكرون لمسات تهتدي بها المشاعر وتقشعر من روعتها الجلود كلما تدبرت في معانيه وألفاظه"[٨٨].

---

([٨٨]) محمد إسماعيل إبراهيم، معجم الألفاظ القرآنية، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، (د.ت)، ص٦.

إن أبرز ما يميز الدرس التناصي هو إلغاء تلك الحدود الزمانية بين الماضي والحاضر، واللاحق والسابق، والحضور والغياب، حتى تصبح سلسلة واحدة يكمل من خلالها المعنى، بل ويكتسب المعنى قوة بتعالقه وتداخله النصي مع ما كتب قبله من النصوص عبر الامتداد التاريخي السابق مع احتفاظها بخصوصيتها الثقافية.

**ومن الظواهر اللغوية الواردة في النص:**

**تقديم الخبر:**

**يقول البارودي:**

**لَــهُ غُــدُواتٌ يَتْبَــعُ الْــوَحْشُ ظِلَّهــا وَتَغْــدُو عَلــى آثارِهــا الطَّيْــرُ تَنْعَــبُ**

**فَرُحْنَــا نَجُــرُّ الــذَّيْلَ تِيهــاً لِمنــزلٍ بِــــهِ لأَخِ اللَّــــذَّاتِ واللَّهْــــو مَلْعَــــبُ**

في هذين البيتين قدم البارودي الخبر على المبتدأ، حيث قدم في البيت الأول الخبر– شبه الجملة– "له"، على المبتدأ وهو قوله: "غدوات"، وفي البيت الثاني قدم الخبر شبه الجمله "به"، على المبتدأ وهو قوله: "ملعب".

وتقديم الخبر هنا قد زاد من فخامة التعبير وزاد من شرفه؛ لاشتمال الخبر على ضمير القصة، وقد أشار الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى هذا بقوله: "وكذلك السبيل أبدًا في كل كلام كان فيه ضمير قصة، فقوله تعالى: (إنه لا يفلح الكافرون) [المؤمنون/ ١١٧]، يفيد من القوة في نفي الفلاح عن الكافرين، ما لو قيل: "إن الكافرين لا يفلحون"، لم يستفد ذلك، ولم يكن ذلك كذلك إلا أنك تعلمه إياه من بعد تقدمة وتنبيه، أنت به في حكم من بدأ وأعاد ووطد، ثم بنى ولوح ثم صرح، ولا يخفى مكان المزية فيما طريقه هذا الطريق[٨٩].

---

([٨٩]) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٣٣.

(ISSN: 2536 - 9555)

**حذف المبتدأ:**

"ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ، "القطع الأول، ويستأنفون كلامًا آخر، وإذا فعلوا ذلك، أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ"[٩٠].

**يقول البارودي:**

**بَعِيـدُ مَنـاطِ الْهَـمِّ فَـالغَرْبُ مَشْـرِقٌ إِذَا مَـا رَمَـى عَيْنَيْـهِ والشَّـرْقُ مَغْـرِبُ**

وتقدير المحذوف: هو، وقد أورد الإمام عبد القاهر خلاصة لفائدة الحذف، تجعل المتأمل للكلام بعد الحذف يقر بأنه لولا الحذف لكان الكلام غثًّا، فيقول: "وإذ عرفت هذه الجملة من حال الحذف في المبتدأ، فاعلم أن ذلك سبيله في كل شيء، فما من اسم أو فعل تجده قد حذف، ثم أصيب به موضعه، وحذف في الحال ينبغي أن يحذف فيها، إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به"[٩١].

**لو الشرطية:**

**وَلَـوْ عَلِـمَ الإنْسَـانُ مـا فِيـهِ نَفْعُـهُ لأَبْصَـرَ مـا يَـأْتِي وَمَـا يَتَجَنَّـبُ**

علق البارودي حدوث الجواب على حصول الشرط فاستعمل لو الشرطية، وتسمى حرف امتناع لامتناع، ومعناها امتناع وقوع الجزاء لامتناع الشرط، نحو: لو زرتني أكرمتك، فامتنع الإكرام لامتناع الزيارة[٩٢].

أي أن إبصار اللوازم وإدراك المنهيات غير حاصل، ثم قرن الجواب باللام وقد اختلف في معنى تلك اللام فمنهم من قال: إنها للتسويف، ومنهم من قال: إنها للتأكيد، ومنهم من قال إنها للقسم، والأرجح من هذه الآراء أنها للتأكيد[٩٣].

---

([٩٠]) دلائل الإعجاز، ص١٤٧.

([٩١]) دلائل الإعجاز، ص١٥٢.

([٩٢]) راجع: معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ج٤، ص٨٩.

**ربط الجواب بالشرط:**

**يقول البارودي:**

**وَمَـنْ تَكُـنِ العَلْيـاءُ هِمَّـةَ نَفْسِـهِ فَكُـلُّ الَّـذِي يَلْقَـاهُ فيهـا مُحَبَّـبُ**

**ومثله:**

**إذا أَنـا لَـم أُعْـطِ الْمَكـارِمَ حَقَّهـا فَـلا عَزَّنِـي خـالٌ وَلا ضَـمَّنِي أَبُ**

استعان البارودي على إيصال رسالته بربط جواب الشرط بالفاء حيث ربط في البيت الأول الجواب: "فكل الذي يلقاه فيها محبب" بالشرط، وفي البيت الثاني ربط الجواب: "فلا عزني" إلخ بالشرط، وفي هذا المعنى يقول ابن يعيش: "الشرط والجزاء لا يصحان إلا بالأفعال، أما الشرط فلأنه علة وسبب لوجود الثاني، والأسباب لا تكون بالجوامد، إنما تكون بالأعراض والأفعال، وأما الجزاء، فأصله أن يكون بالفعل- أيضًا- لأنه شيء موقوف دخوله في الوجود على دخول شرطه، والأفعال هي التي تحدث وتنقضي، ويتوقف وجود بعضها على وجود بعض، لا سيما والفعل مجزوم؛ لأن المجزوم لا يكون إلا مرتبطًا بما قبله، ولا يصح الابتداء به من غير تقدم حرف الجزم عليه.

وأما إذا كان الجزاء بشيء يصلح الابتداء به، كالأمر والنهي والابتداء والخبر، فكأنه لا يرتبط بما قبله، وربما آذن بأنه كلام مستأنف غير جزاء لما قبله، فإنه حينئذ يفتقر إلى ما يربطه بما قبله، فأتوا بالفاء؛ لأنها تفيد الاتباع، وتؤذن بأن ما بعدها مسبب عما قبلها، إذ ليس في حروف العطف حرف يوجد فيه هذا المعنى سوى الفاء، فلذلك خصوها من بين حروف العطف"[٩٤].

---

([٩٣]) راجع: المصدر السابق، ج٤، ص٩٤.

([٩٤]) شرح المفصل للزمخشري – لابن يعيش، ت٦٤٣هـ، قدم له الدكتور إميل بديع يعقوب – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط١، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م، (٥/ ١١١).

(ISSN: 2536 - 9555)

**الاستدراك:**

**يقول البارودي:**

**وَلَكِـنْ أَخُـو هَـمٍّ إِذا مـا تَرَجَّحَـتْ  بِـهِ سَـوْرَةٌ نحَـوَ الْعُـلاَ رَاحَ يَـذْأَبُ**

استدرك البارودي هنا بـ(لكن) الاستدراكية؛ لأن ما بعدها جملة، وباستعماله (لكن) فقد زاد من إثبات الفخر والتأكيد على صفاته التي يزفها للمتلقي فهي لتحقيق الإثبات بعد النفي[٩٥] فالبارودي بعد أن نفى عن نفسه الميل نحو الطرب والانخراط في سلك اللذات يثبت لنفسه أنه لا يترك طريقًا نحو المجد إلا سلكه ولا سبيلًا نحو العلا إلا ارتقى فيه.

## المحور الثالث- الدلالي:

من أبواب الدلالة:

**الحقول أو المفردات ذات الدلالة الكلية، والحقول الجزئية في النص:**

إن النظرة الفاحصة لقصيدة سواي بتحنان الأغاريد "تؤكد أن الشاعر قصد– بعد تشبع أسلوبي– إلى لونين من الحقول اللغوية وهما: "الحقول الكلية"، "والحقول الجزئية"، وذلك لأن الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط بدلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي تفهم معنى كلمة، يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًا؛ فمعنى الكلمة هو محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي"[٩٦].

**ويلحظ ذلك في عدة نماذج داخل القصيدة ودقق معي في قوله:**

**إِلَـــى أَنْ تَـــوَلَّى الْيَـــومُ إِلَّا أَقَلَّـــهُ  وَقَـدْ كَـادَتِ الشَّـمْسُ الْمُنِيـرَةُ تَغْـرُبُ**

**وقوله:**

---

(٩٥) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، ج٤، ص٩٤.

(٩٦) ينظر علم الدلالة، أحمد مختار عمر، دار العروبة، أنقرة، ط١، ١٩٨٢م، ص٧٩.

**فَرُحْنَـا نَجُـرُّ الـذَّيْلَ تِيهـاً لِمنـزلٍ بِـــهِ لأَخِ اللَّـــذَّاتِ واللَّهْـــو مَلْعَـــبُ**

**مَســـارِحُ سِـــكِّيرٍ وَمَـــرْبِضُ فاتِـــكٍ وَمُخْـدَعُ أَكْـوابٍ بِـهِ الخَمْـرُ تُسْـكَبُ**

**وقوله:**

**وَرَاحَ إِلَـــى دَنٍّ تَكَامَـــلَ سِـــنُّهُ وَشَـيَّبَ فَوْدَيْـهِ مِـنَ الـدَّهْرِ أَحْقُـبُ**

**وقوله:**

**إِلَـى مَرْبَـعٍ يَجْـرِي النَّسِـيمُ خِلالَـهُ بِنَشْـرِ الْخُزَامَـى والنَّـدَى يَتَصَـبَّبُ**

والنظرة المتأنية للأبيات تكشف استخدام الشاعر لهذا التقنية اللغوية من وضع حقل عام أو كلي ثم تفسيره بحقول جزئية أو خاصة من جنسه تندرج تحته وتأمل معي قوله: (اليوم) بوصفه حقلًا عامًا يندرج تحته: (أقله– تغرب) فالقليل من اليوم جزء من اليوم والغروب جزء منه أيضًا، وفي النموذج الثاني ورد كلمة (منزل) باعتبارها حقلًا كليًا وجاء بعده: (ملعب، مسرح، مربض، مخدع)، وكلها من الحقول الجزئية داخل المنزل، وفي النموذج الثالث أورد البارودي: (الدهر) وهو حقل عام وكلي ويندرج تحته ما جاء في البيت: (السن، أحقب) وهما من الحقول الجزئية التي تفسر حقل الدهر وهكذا في النموذجين التاليين.

والشاعر بهذه التركيبات اللغوية شكل حقولًا دلالية ترسم الصورة التي أراد أن تصل إلى القارئ من استدعاء ذكريات الماضي، واستحضار صورته بشكل مباشر من خلال هذه الحقول المعجمية في شكليها: الكلي، والجزئي.

ويطالعنا هنا ما يعرف بـ (التنافر الانتسابي) وهو: انطواء مجموعة من الكلمات تحت معنى عام[٩٧].

---

([٩٧]) ينظر: العلاقات الدلالية: محدد لدلالة الألفاظ، للأستاذ/ مولاي مروان العلوي، مقالة منشورة في صحيفة: اللغة العربية – صاحبة الجلالة صحيفة دولية تصدر برعاية المجلس الدولي للغة العربية. الشبكة العنكبوتية:
http://www.arabiclanguageic.org/view_page.php?id=7121

(ISSN: 2536 - 9555)

**ومنها الحوار:**

لا شك في أن الحوار يجسم حيوية الشعر بأعلى درجاته؛ مادام الكلام مع الغير أو مع النفس هو المفصح عن دوافع الشخصية ورغباتها، عن صراعها وهدوئها، بل إن الكلام قد يحسم مصير الفرد أو الجمهور أو الأمة، وبهذا فإن الشعر الحديث يعتمد بعضه على أسلوب الحوار بأشكاله المتنوعة– الخارجي، والداخلي– التي يستدعيها هذا الموقف أو ذاك، ويمثل الشعر الحديث الذي يقوم على الحوار عنصر الإقناع من جانب، وتحقيق المتعة الفنية التي يتطلبها شكل القصيدة من جانب آخر(٩٨).

**وبناء قصيدة:** سواى بتحنان الأغاريد يطرب، قائم على تعدد التقنيات الفنية؛ وذلك أن قدرة الشاعر، وعمق تجربته جعلته يوظف بعض التقنيات الفنية –ومنها "الحوار، هذا إلى جانب بعض علوم البيان والبديع– في تشكيل الصور الفنية في النص، وهذا التشكيل يعتمد على توظيف التشكيل اللغوي توظيفًا دقيقًا في بنية النص الشعري.

**ومن أمثلة الحوار في القصيدة قول البارودي:**

**فَبَيْنَا نَرُودُ الأَرْضَ بِالْعَيْنِ إِذْ رَأَى ... رَبِيئَتُنَا سِرْباً فَقَالَ أَلا ارْكَبُوا**

**وَقُلْنَا لِسَاقِينَا أَدِرْهَا فَإِنَّمَا ... قُصَارَى بَنِي الأَيَّامِ أَنْ يَتَشَعَّبُوا**

إن العناصر الجمالية في النص الأدبي تعمل على تحقيق عنصر التأثير في المتلقي، والحوار هنا أحد التقنيات الفنية التي استخدمها الشاعر لتحقيق هذا التأثير؛ حيث يتلاحم الماضي مع الحاضر والمستقبل في بنية واحدة متماسكة، تعبر عن تجاوز الشعر لأبنية الزمان المتقطعة في محاولة لدمجها معًا واستدعاء زمن مختلف أراده الشاعر.

(٩٨) ينظر: أسلوب الحوار في النص الشعري، حازم فاضل محمد البارز، بحث منشور في مجلة بابل للعلوم الإنسانية، العدد (٤/ ٢٠١٥م)، ج٢٣/ ١٨٠٨.

**ومن نماذجه:**

**فَلَمَّـا رآنـا صـاحبُ الـدّارِ أَشْـرَقَتْ أَســـارِيرُهُ زَهْـــواً وَجـــاءَ يُرَحِّـــبُ**

**وقَـالَ انْزِلُـوا يـا بَـارَكَ اللهُ فـيكُمُ فَعِنْـدِي لَكُـمْ مـا تَشْـتَهُونَ وَأَطْيَـبُ**

فالحوار هنا فتح آفاقا رحبة أمام المتلقي؛ ليجد فيها متعته الفنية، حيث يكسر أسلوب الحوار رتابة السرد، ويحرك الأذهان، ويصور معاناة الشاعر الإنسانية التي تتراوح بين الجد والهزل.

والحوار في القصيدة لم يخرج بها عن مضمونها الرئيس وهو تصوير رؤية الشاعر، وجاء في صور متناسقة تهدف في مجملها إلى رسم صورة كلية لما تنطوي عليه نفس الشاعر، وما يريد أن يبثه في نفسية القارئ.

**ومنها التشبيه:**

إن التشبيه ليس مجرد قياس طرفين في معنى مشترك بينهما فحسب، ولا بد أن تكون الصورة التشبيهية معجونة بحسب المتكلم، وعليه فإنه يلزم التفريق بين التشبه الذي يعقد للتشابه بين أمرين متفقين في وجه الشبه من غير تفاوت كالتشبيه الذي يبين الاتحاد في الجنس أو اللون أو المقدار أو الخاصية، أو التشبيه الذي يتسق مع الوحدة النفسية للشاعر بأن يكون متوائمًا مع النسق اللغوي، والنسق الفني للقصيدة، وينحس من إحساس صادق بعناصر الصورة المجموعة.

**يقول البارودي:**

**بِخَيْـــلٍ كَـــآرَامِ الصَّـــرِيمِ وَرَاءَهـــا ضَـــوارِي سَـــلُوقٍ عاطِـــلٌ وَمُلَبَّـــبُ**

**ومثله:**

**فَقُمْنَـــا إِلَـــى خَيْـــلٍ كَـــأَنَّ مُتُونَهـــا مِـنَ الضُّـمْرِ خُـوطُ الضَّـيْمَرَانِ الْمُشَـذَّبُ**

(ISSN: 2536 - 9555)

هكذا يكون التشبه أداة طيعة في يد الشاعر الحاذق الذي يمتلك القدرة على الرؤية البعيدة التي تجمع بين المتباعدات وتقرب بينها لتنشئ عالمًا جديدًا قائمًا في نفس الشاعر ثم يقوم بنقله إلى المتلقي، ومثله:

**يَمُـــجُّ سُـــلافاً فـــي إنـــاءٍ كَأَنَّـــهُ إِذَا مـــا اسْـــتَقَلَّتْهُ الأَنَامِـــلُ كَوْكَـــبُ**

والشاعر لا يبغي من وراء التقارب بين طرفي التشبيه مجرد جمع الألوان والأشكال والأجناس المتناظرة، وإنما يقوم تصويره على أثر نفسي بالدرجة الأولى، يقول ابن الأثير: "إنك إذا مثلت الشيماء بالشيماء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه"(٩٩).

**الاستعارة:**

المجاز هو استخدام اللفظ في غير معناه الذي وضع له، وإذا أدركنا أن الأصل في التعبير هو الحقيقة ولا يصار إلى المجاز إلا إذا عجزت الحقيقة عن الوفاء بالمعنى أو قصرت في إبراز الشعور المراد توصيله إلى المتلقي، وإذ أدركنا أيضًا أن الشعر تعبير عن انفعال الشاعر تجاه الواقع والحقيقة فهو لا يحرص على ذات الأفكار قدر حرصه على تباين موقفه ووجهة نظره من هذا أو ذلك، إذا أدركنا ذلك علمنا أن الشاعر يلجأ إلى المجاز بالضرورة ولا يمكن الاستغناء عنه ... لذلك كان موقف النقاد عند فحص المجاز في أي نص يختلف عن موقف البلاغيين فيه، فموقف البلاغين للرصد والإحصاء وبيان النوع من استعارة وكناية وتشبيه ولا يزيدون؛ أما النقاد فإنهم يتجاوزون ذلك إلى البحث عن الدافع الذي حدا بالشاعر إلى ترك الحقيقة إلى المجاز بل أكثر وهو لماذا اختار هذا التشبيه أو تلك الاستعارة وغيرها في هذا الموقف بالذات"(١٠٠).

---

(٩٩) المثل السائر أدب الكاتب والشاعر– ابن الأثير– ت أحمد الحوفي وبدوي طبانة ط نهضة مصر، ٢/ ١٢٣.

(١٠٠) محاضرات في الشعر الحديث للدكتور عبد اللاه محمود حسن موسى، ص٢٩.

وتمثل الاستعارة أحد المحاور التي استعملها البارودي في قصيدته، حيث انتظمت العديد من صوره، لنقرأ معًا:

**وَمـا أَنَـا مِمَّـنْ تَأْسِـرُ الْخَمْـرُ لُبَّـهُ وَيَمْلِـكُ سَـمْعَيْهِ الْيَـرَاعُ الْمُثَقَّـبُ**

قول البارودي: "تأسر الخمر لبه" و"يملك سمعيه اليراع المثقب"، يجلي اتسام صوره الجزئية بالدقة في التناول، وإن تباينت في غير موقف، فهو ذو نظرة ثاقبة في إدراك دقائق الأمور، وبراعة في تصويرها وإخراجها في لوحة فنية جميلة وطريفة.

نهضت الصورة بالدور المنوط بها، فأدرك الشاعر غايته بحسن توظيفه لها، مما يعكس براعة الرجل وقدرته على التصوير وامتلاكه لأدوات فنه، وحسن استخدامها بدقة، ومثله:

**وَرَاحَ إِلَـى دَنٍّ تَكَامَـلَ سِـنُّهُ وَشَـيَّبَ فَوْدَيْـهِ مِـنَ الـدَّهْرِ أَحْقُـبُ**

**وَلَكِنَّهـا الأَقْـدَارُ تَجْـرِي بِحُكْمِهـا عَلَيْنَـا وَأَمْـرُ الْغَيْـبِ سِـرٌّ مُحَجَّـبُ**

والقصيدة التي تفتقد الصورة البديعة الرائعة يكتنفها الموت والظلام، ونجاح الصورة في قدرتها على تأدية مهمتها وهي نقل العاطفة والفكرة للمتلقي؛ لأن "الكلام لا يكون فنًا إلا إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن التجربة وبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره [١٠١].

فأفكار الشاعر وعواطفه عناصر جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة جزئية كانت أو كلية.

---

([١٠١]) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية بيروت سنة ١٩٨١، ط٢، ص٣٩.

(ISSN: 2536 - 9555)

والصورة الشعرية مع غيرها من الأدوات الفنية الأخرى هي التي تشكل القصيدة، أي أن الشاعر يعتمد على الكلمة أساسًا في تصوير ما بداخله، نظرًا لارتباط الصورة الفنية في الشعر بالحالة النفسية للأديب والموقف الذي حرك العاطفة وآثارها.

**القصر:**

**يقول البارودي:**

**وَبَحْـرٍ مِـنَ الْهَيجَـاءِ خُضْـتُ عُبابَـهُ وَلا عاصِـمٌ إِلَّا الصَّـفِيحُ المُشَـطَّبُ**

**ويقول:**

**وَقُلْنَـا لِسَـاقِينَا أَدِرْهَـا فَإِنَّمَـا قُصَـارَى بَنِـي الأَيَّـامِ أَنْ يَتَشَـعَّبُوا**

في البيت الأول قصر البارودي الوقاية والنجاة على السيوف المشطوبة عن طريق النفي والاستثناء، لإفادة التخصيص لأن القصر بالنفي والاستثناء يكون في الشيء الذي ينكره المخاطب ويشك فيه(١٠٢)، وفي البيت الثاني قصر غاية البشر على التفرق عن طريق إنما، وتأتي إنما للخبر الذي لا يجهله المخاطب ولا يكون ذكرك له لأن تفيده إياه، وإنا لنراها في كثير من الكلام والقصد بالخبر بعدها أن تعلم السامع أمرًا قد غلط فيه بالحقيقة، واحتاج إلى معرفته(١٠٣).

**الالتفات:**

**ورد الالتفات في قول البارودي:**

**وَمَـنْ تَكُـنِ العَلْيَـاءُ هِمَّـةَ نَفْسِـهِ فَكُـلُّ الَّـذِي يَلْقَـاهُ فيهَـا مُحَبَّـبُ**

**إِذا أَنَـا لَـم أُعْـطِ الْمَكَـارِمَ حَقَّهَـا فَـلا عَزَّنِـي خَـالٌ وَلا ضَـمَّنِي أَبُ**

(١٠٢) انظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٣٢.

(١٠٣) راجع: المصدر السابق، ص٣٥١.

التفت البارودي في هذين البيتين من الغائب إلى المتكلم فبعد أن أتم الحديث عن دعائم العلا وأركان المجد انتقل إلى الحديث عن نفسه مباشرة بضمير المتكلم (أنا).

وفي الالتفات فضيلة وهي: "أن يكون المتكلم آخذًا في معنى فيمر فيه إلى أن يفرغ من التعبير عنه على وجه ما، فيعرض له أنه متى اقتصر على هذا المقدار كان معناه مدخولًا من وجه غير الوجه الذي بنى معناه عليه فيلتفت إلى الكلام، فيزيد فيه ما يخلص معناه من ذلك الدَّخَل"[١٠٤].

**اللف والنشر:**

استعمل البارودي لونًا من الألوان البديعة يسمى باللف والنشر[١٠٥] حيث ذكر المتعدد على جهة الإجمال في قوله: ملعب فجمع كل مواطن اللهو في هذه اللفظة، ثم نشر بعد هذا الجمع فقال:

**فَرُحْنَا نَجُرُّ الذَّيْلَ تِيهاً لِمنزلٍ ... بِهِ لأَخِ اللَّذَّاتِ واللَّهْوِ مَلْعَبُ**

**مَسارِحُ سِكِّيرٍ وَمَرْبِضُ فاتِكٍ ... وَمُخْدَعُ أَكْوابٍ بِهِ الخَمْرُ تُسْكَبُ**

وفي اجتماع الثلاثة– الجمع والتفريق والتقسيم يقول صاحب الطراز: "هذه الأمور الثلاثة من عوارض البلاغة، وإذا وقعت في الكلام بلغ مبلغًا عظيمًا في حسن التأليف وإعطاء الفصاحة حقها"[١٠٦].

---

(١٠٤) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الإصبع ت٦٥٤هـ، ت. د.حنفي محمد شرف – الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص١٢٥.

(١٠٥) الإيضاح في علوم البلاغة ص٢١٨.

(١٠٦) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، لابن حمزة العلوي، مكتبة المعارف، الرياض ١٩٨٠م، ج٣/ ٧٨.

(ISSN: 2536 - 9555)

**مراعاة النظير:**

استعان البارودي بلون بديعي يسمى مراعة النظير الذي يجعل كل جملة كاللحمة الواحدة، وورد هذا في قوله:

**لَــهُ غُــدُواتٌ يَتْبَــعُ الْــوَحْشُ ظِلَّهــا وَتَغْــدُو عَلــى آثارِهــا الطَّيْــرُ تَنْعَــبُ**

**وقوله:**

**إذا أَنــا لَــم أُعْــطِ الْمَكــارِمَ حَقَّهــا فَــلا عَزَّنِــي خــالٌ وَلا ضَــمَّنِي أَبُ**

**وقوله:**

**تَظَــلُّ بِــهِ حُمْــرُ المَنَايــا وَسُــودُها حَواسِــرَ فــي أَلْوَانِهَــا تَتَقَلَّــبُ**

فقد جمع في البيت الأول بين: "الوحش والطير"، وبين: "خال وأب"، في البيت الثاني وفي البيت الثالث جمع بين: "حمر وسود"، ومراعاة النظير هنا حققت التناسب والتوافق والانسجام، وساعدت على تقوية المعنى وتعميقه، ونقلت إحساس الشاعر إلى متلقيه، وأدت القيمة الفنية من التأثير وجذب انتباه المتلقي.

**ومثله:**

**كَــذَلِكَ دَأْبِــي فــي الْمِــراسِ وَإِنَّنِــي لأَمْــرَحُ فــي غَــيِّ التَّصــابِي وأَلْعَــبُ**

**ومثله:**

**مِــنَ الــلاءِ لا يَــأْكُلْنَ زاداً سِــوَى الَّــذِي يُضَرِّسْــنَهُ وَالصَّــيْدُ أَشْــهَى وَأَعْــذَبُ**

**ومثله:**

**فَلَمَّــا انْتَهَيْنــا حَيْــثُ أَخْبَــرَ أُطْلِقَــتْ بُــزَاةٌ وَجَالَــتْ فــي المَقَــاوِدِ أَكْلُــبُ**

**وقوله:**

**نَظُــــنُّ بِأَنَّــــا قَــــادِرُونَ وَأَنَّنــــا نُقــادُ كَمَــا قِيــدَ الْجَنِيــبُ وَنُصْــحَبُ**

فقد جمع هنا بين "بزاة" و"أكلب"، وبين "نقاد" و"نصحب"، وهذا الجمع أشاع لونًا من التناسب بين تراكيب الأبيات.

ويبدو أن انتشار هذه الألوان البديعية في شعره يرجع إلى عمق ثقافته الأدبية، والثقافة "تصقل الفنون وتغديها بالروافد الفكرية وتعينها على التفنن في تشكيل الصور وانتخاب الألوان"(١٠٧).

**فصل لشبه كمال الاتصال:**

فصل البارودي بين الجملتين لسر بلاغى في قوله:

**فَلَمْ يَمْضِ أَنْ جاءُوا مُلَبِّينَ دَعْوَتِي سِراعاً كَما وَافَى عَلَى الْماءِ رَبْرَبُ**

**أَسِيرُ عَلَى نَهْجٍ يَرَى النَّاسُ غَيْرَهُ لِكُلِّ امْرِئٍ فِي ما يُحاوِلُ مَذْهَبُ**

فقد فصل الشاعر في البيت الأول بين جملتين: "ملبين عودتي" و"سراعًا"، وفي البيت الثاني بين جملتين: "يرى الناس غيره" و"لكل امرئ" إلخ. لشبه كمال الاتصال فكأن سائلًا سأل في البيت الأول: كيف جاءوا؟ وفي البيت الثاني لم يرى الناس مذهبًا غير مذهبك؟ وكان الجواب في البيت الأول: جاؤوا سراعًا وفي البيت الثاني: لكل امرئ فيما يحاول مذهب، وقد أشار العلامة الدسوقي إلى هذا قائلًا: "إن وقوع الجملة جوابًا لسؤال اقتضته الأولى موجب للفصل وهو كذلك؛ لأن السؤال والجواب إن نظر إلى معنييهما فبينهما شبه كمال الاتصال...، وإن نظر إلى لفظيهما فبينهما كمال الانقطاع؛ لكون السؤال إنشاء والجواب خبرًا"(١٠٨).

---

(١٠٧) الشاعر عبد الحميد الديب حياته وفنه، د. عبد الرحمن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٢٠٦.

(١٠٨) ينظر: حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني، لمحمد عرفة الدسوقي، ت. عبد الحميد هنداوي– المكتبة العصرية– بيروت– ط١– ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م، (٢/ ٥٠٤).

(ISSN: 2536 - 9555)

**احتراس وتكميل:**

استعان البارودي بتقنية الاحزاس والتكميل في قوله:

**إذا أَنــا لَــم أُعْــطِ الْمَكــارِمَ حَقَّهــا فَــلا عَزَّنِــي خــالٌ وَلا ضَــمَّنِي أَبُ**

احترس البارودي بقوله: "ولا ضمني أب" ليدرك المتلقي أن المعزة للخال وغيره أما الضم فلا يكون إلا للأب فجاء هذا تكميلًا ويؤكد على أن معزة الخال مزية وضم الأب خصوصية.

يقول ابن أبي الإصبع: الاحتراس: وهو أن يأتي المتكلم بمعنى يتوجه عليه دَخَل، فيفطن له، فيأتي بما يخلصه من ذلك بالاحتراس؛ لاحتمال دخل على المعنى، وإن كان تامًا كاملًا، ووزن الكلام صحيحًا(١٠٩).

**ختام القصيدة:**

لا يقل ختام القصيدة في الأهمية والأثر– بحال– عن مفتتحها .. يقول أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) مؤكداً ما للختام من أثر بارز في أداء المعنى، ودور كبير في إجادته، ومشيرًا في الوقت ذاته إلى ما ينبغي أن يكون بين الختام وبين الابتداء من ائتلاف وانسجام ..: "والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس فينبغي أن يكونا جميعًا مونقين"(١١٠)، ويقول: "ينبغي أن يكون آخر بيت في قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى"(١١١).

وينوه ابن رشيق القيرواني ت٤٥٦هـ– هو الآخر– بأهمية الختام، ويشيد بأثره في القصيدة .. فيقول: وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى في

(١٠٩) تحرير التحبير في صناة الشعر والنثر، ص٢٤٥.

(١١٠) الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ت علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص٤٥٥.

(١١١) المصدر السابق، ص٤٦٤.

الأسماع، وسبيله أن يكون محكمًا لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه"[١١٢].

والناظر في القصيدة يجد أن البارودي بعد أن افتخر بقوة الإرادة والنظرة الثاقبة والحجا النيرة وعمق الفكرة، انتقل يعرج على أوقات جده وساعات هزله فتحدث عن شجاعته في خوض المعارك وجرأته في لقاء الأعادي، ومغامراته في الطبيعة وأودية الصيد وطراد الوحش، ثم انتقل إلى ارتياد ملاعب اللهو وجنوحه للدعة في أصقاع الهوى، بعد ذلك توقف ليبعث رسائله واحدة تلو الأخرى؛ فالإنسان دائم الطمع فيما هو عنه راحل، دائم التطلع فيما يفارقه، ولهذا فعليه أن يتدبر أموره حتى يصيب الجادة فأمره بيد الله والأقدار تجري بحكمة صاغها رب العالمين، والإنسان لا حول له ولا قوة ولا فائز إلا من هداه الله وتغمده برحمته.

بالقراءة العجلى لهذه القصيدة تبدى أن الختام بعيد كل البعد عن موضوع القصيدة وأفكاره؛ من الفخر ووصف المعارك وأودية الصيد وأندية اللهو؛ لكن النظرة المتأنية تؤكد أن خاتمة القصيدة وثيقة الصلة بما اشتملت عليه أبياتها من مضامين، فالنهاية الطبيعية لكل إنسان شرق وغرب يلزم أن تكون التوقف عند مرحلة لإدراك ما يلزمه الإتيان به وما يلزمه تجنبه.

## الخاتمة

ويمكن القول: أن التحليل الأسلوبي لقصيدة "سواي بتحنان الأغاريد يطرب" للبارودي؛ قد وضع أيدينا على عدة نتائج، **من أهمها:**

- استفاد الباحث من معطيات المنهج النقدي الغربي في التحليل الأسلوبي؛ وهذا مما يؤكد أهمية التأثير والتأثر بين الآداب.
- أن لكل نص خصائصه الأسلوبية التي تميزه عن غيره، وهذا التنوع والاختلاف الأسلوبي في نص ما يؤدي دلالة معينة لا يؤديها نص سواه.

---

([١١٢]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، ط بيروت، ١٩٧٢م، ١/ ٢٣٩.

(ISSN: 2536 - 9555)

- تعد القصيدة مثالًا بارزًا على ما يتميز به شعر البارودي من خصائص أسلوبية ودلالية وجمالية، تجعل منه رائدًا من رواد الشعر العربي الحديث في مصر.
- عمل اختيار الشاعر لمطلع القصيدة على إبراز ملمح مهم في التحليل الأسلوبي وهو ارتباط المطلع بشكل واضح بكل بيت من أبيات القصيدة؛ فالمطلع هو الأيقونة الرئيسة أو الحقل الدلالي الكلي، الذي يندرج تحته كل الحقول الدلالية في النص، ولذا وجدنا بينهما علاقة تكاملية.
- استطاع الشاعر أن ينتقل بين معاني القصيدة وأفكارها بسهولة ويسر دون أن يشعر المتلقي بفجوات بينية؛ بل جعلها في غاية التلاحم والترابط عن طريق استخدامه لأدوات التخلص والابتداء.
- امتزاج وزن (البحر الطويل، وروي الباء) مع المشاعر التي استوعبها النص الشعري، وقد أكد هذا الاتصال التقنيات الفنية التي جمل بها الشاعر الإيقاع الداخلي في القصيدة والتي تمثلت في الألوان البديعية، وما تضفيه على موسيقى النص من نغم وتأثير.
- أسهم التكرار في تميز الأداء اللغوي والموسيقي في النص؛ حيث إنه شكل لونًا من ألوان التماسك المعجمي، وجاءت بعض التكرارات لتمثل نغمًا جميلًا في إيقاع القصيدة.
- استطاع الشاعر توظيف تقنية "التناص" بشكل جيد، حاول من خلاله تعميق رؤيته للحياة، وإثراء النص الشعري باستلهام النصوص التراثية والدينية والأدبية.
- اختيار البارودي ألفاظه بدقة وعناية ساعد على تجسير العلاقة بين الشاعر والمتلقي، كما كان له دور كبير في تكثيف الدلالات الحزينة في النص.

**والله أسأل التوفيق والسداد، والبعد عن الزلل والخذلان،،،**

## أهم المصادر والمراجع:


- **القرآن الكريم**.

- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١١م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية بيروت سنة ١٩٨١، ط٢.
- أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، إميل ناصيف، دار الجيل، بيروت، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م، ط١.
- أسلوب الحوار في النص الشعري، حازم فاضل محمد البارز، بحث منشور في مجلة بابل للعلوم الإنسانية، العدد ٤/ ٢٠١٥م.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس ١٩٧٧م.
- الأسلوبية والبيان العربي، د. محمد عبد المنعم خفاجي وآخرن، الدار المصرية اللبنانية، ط الأولى، ١٤١٢هـ، ٢٠٠١م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر العياشي، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٥.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، الجزائر: دار هومه للطبع.
- أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨م.
- أصول تراثية في علم اللغة، حسام كريم زكي، ط وكالة الأهرام للتوزيع، ١٩٩٨م.
- أضواء على الأدب المعاصر تأليف أنور الجندي.
- آليات التناص في شعر سعد الدين شاهين، جمال علي شهاب، رسالة ماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، ٢٠١٦م.
- الإيضاح ضمن البغية، للقزويني، تأليف الشيخ عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١٧، ١٤٢٦هـ،٢٠٠٥م.

(ISSN: 2536 - 9555)

- الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجًا"، د. هدى الصجناوي، مجلة جامعة دمشق، ج٣٠، العدد٢، السنة ٢٠١٤م.
- البارودي رائد الشعر الحديث، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م.
- البلاغة والأسلوبية مقدمات عامة، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١/ ١٩٩٩م.
- تاريخ آداب العرب، الرافعي، دار الكاتب العربي بيروت، ط٢، ١٣٩٤هـ، ١٩٧٤م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الإصبع ت٦٥٤هـ، ت. د. حنفي محمد شرف– الجمهورية العربية المتحدة– المجلس الأعلى للشئون الإسلامية– لجنة إحياء التراث الإسلامي.
- تحليل الخطاب الشعري استاتيجية التناص، محمد مفتاح، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٣م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.
- التناص في الشعر الجزائري المعاصر، بوترعة الطيب، قراءة في شعر مصطفى الغماري الجمهورية الجزائرية: جامعة وهران، رسالة جامعية، ٢٠١٠–٢٠١١.
- التناص نظريًا وتطبيقيًا مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا هاشم غرابية، أحمد الزعبي، إربد، مكتبة الكناني، ١٩٩٣م.
- جدلية الإفراد والتركيبفي النقد العربي القديم، د محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م.
- جماليات التكرار وآلياته في التماسك النصي، قصيدة مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش نموذجًا، ماجستير من إعداد. علي بو علام، جامعة وهران، أحمد بن بلة بالجزائر، كلية الآداب والفنون، ٢٠١٦– ٢٠١٧م.

- حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني، لمحمد عرفة الدسوقي، ت. عبد الحميد هنداوي– المكتبة العصرية– بيروت– ط١– ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي.
- دراسات في أدب مصر الإسلامية، الغباري عوض، القاهرة، دار الثقافة العربية، ٢٠٠٣م.
- دراسة في الأدب العربي، مصطفى ناصف، الدار القومية للتوزيع، د، ط، د، ت.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
- ديوان ابن خفاجه، دار صادر، بيروت.
- سير أعلام النبلاء، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي، المتوفى ٧٤٨هـ، الناشر: دار الحديث، القاهرة، الطبعة: ١٤٢٧هـ– ٢٠٠٦م.
- سيميائية العنوان في شعر عثمان، لوصيف، بحث ماجستير، علي سعادة، الأدب العربي، ٢٠٠٥م.
- الشاعر عبد الحميد الديب حياته وفنه، د. عبد الرحمن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧م.
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب لعبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح المتوفى ١٠٨٩هـ، حققه محمود الأرناؤوط، خرج أحاديثه: عبد القادر الأرناؤوط، الناشر دار ابن كثير، دمشق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م.
- شرح المفصل للزمخشري– لابن يعيش، ت٦٤٣هـ، قدم له الدكتور إميل بديع يعقوب– دار الكتب العلمية– بيروت– لبنان– ط١، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.

(ISSN: 2536 - 9555)

- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- شعر الطبيعة في الأدب العربي، سيد نوفل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
- شعر علي بن المقرب العيوني– دراسة فنية– د. أحمد موسى الخطيب، دار المريخ للنشر بالرياض، ط١، ٤٠٤٤هـ، ١٩٨٤م.
- شعراؤ مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي بقلم عباس محمود العقاد.
- شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، إبراهيم نمر موسى، عمان، دروب للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
- الصناعتين: لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص٤٥٧، وينظر بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار ط دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.
- الصورة الشعرية عند ابن خفاجة، رسالة ماجيستير، إعداد بسيم عبد العظيم عبد القادر، جامعة عين شمس، ١٩٩١م.
- صورة القرية في الشعر المصري في النصف الأول من القرن العشرين، بين المثالية والواقعية، د. ماهر فؤاد الجبالي، دكتوراة مخطوطة بكلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ٢٠٠٥م.
- الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف بمصر، ١٩٨١م.
- الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، لابن حمزة العلوي، مكتبة المعارف، الرياض ١٩٨٠م.
- الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، لابن حمزة العلوي، مكتبة المعارف، الرياض ١٩٨٠م.

- العلاقات الدلالية: محدد لدلالة الألفاظ، للأستاذ/ مولاي مروان العلوي، مقالة منشورة في صحيفة: اللغة العربية– صاحبة الجلالة صحيفة دولية تصدر برعاية المجلس الدولي للغة العربية.
- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، دار العروبة، أنقرة، ط١، ١٩٨٢م.
- علم اللغة العام للأصوات العربية، د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة.
- ، علم النص جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي، المغرب، دار توتبقال للنشر، ١٩٩٧م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد. مكتبة ابن سينا، ط٢، ٢٠٠٤م.
- فاعلية التضاد في شعر غازي القصيبي، د. وصال الديلمي، بحث منشور ضمن أبحاث المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، في مدينة دبي دولة الإمارات العربية المتحدة ٨ مايو ٢٠١٥م.
- قراءات في الشعر العربي الحديث، موسى خليل، ط اتحاد كتاب العرب، سوري، الأولى، ٢٠٠٠م.
- قصيدة لا أبكيه لأمل دنقل دراسة نقدية أسلوبية، د. محمد السيد حسن، بحث منشور في مجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، العدد الحادي عشر، ٢٠١٨م.
- القصيدة الرومانسية في مصر ١٩٣٢م–١٩٥٢م، د. يسرى العزب ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦م.
- القيان والغناء في العصر الجاهلي، د. ناصر الدين الأسد، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٨م.

(ISSN: 2536 - 9555)

- الكتابة والتناسخ دراسة لمفهوم المؤلف في الثقافة العربية، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٨م.
- اللغة والدلالة في الشعر، د. علي عزت– الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٧٦م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانه. منشورات دار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٤م.
- محاضرات في الشعر الحديث للدكتور عبد اللاه محمود حسن موسى.
- المدخل إلى الأدب الإسلامي: د. نجيب الكيلاني كتاب الأمة ١٤، قطر، ط١، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.
- مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، د. عبد الله الرشيد طبعة نادي القصيم الأدبي، الأولى ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م.
- مدخل إلى عتبات النص، عبد الرازق هلال، مكتبة الأدب المغربي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، مصطفى السعدني، القاهرة: دار المعارف.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب، مطبعة البابي الحلبي القاهرة، ١٩٥٥م.
- مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان "شموخ في زمن الانكسار" للشاعر عبدالرحمن العشماوي، د. ياسر عكاشة حامد مصطفى، بحث منشور في مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، العدد السادس ٢٠١٦م.
- مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، د. تاوريريت بشير.
- مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، عبد المنعم محمد فارس سليمان، ماجستير في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ٢٠٠٥.

- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.
- معجم الألفاظ القرآنية، محمد إسماعيل إبراهيم، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، د.ت.
- معجم المؤلفين لعمر رضا كحالة، الناشر محتبة المثنى، بيروت، دار إحياء التراث العربي.
- مقال "عناصر الموسيقى في الشعر العربي" د. إبراهيم أنيس، مجلة الشعر، العدد الثاني، إبريل ١٩٧٦م.
- مقدمة الديوان للبارودي، تحقيق على الجارم، محمد شفيق معروف، دار المعارف، مصر، ١٣٩٤هـ، ١٩٧٤م.
- من حديث شيخنا العلامة الدكتور. محمد أبي موسى في حلقاته المسجلة من الجامع الأزهر في مصر.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط الثالثة /٢٠٠٨م.
- المنهج الأسلوبي في دراسة النص، خليل عودة، مجلة النجاح للأبحاث، مج٢، عدد٨، ١٩٩٤م.
- الموازنة بين الشعراء، د. زكي مبارك، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨هـ.
- موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية " ط الثانية ١٩٥٢.
- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠.
- النقد الأدبي الحديث، الدكتور أحمد كمال ذكي. أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية ببيروت ١٩٨١.

(ISSN: 2536 - 9555)

- نقد النثر المنسوب لقدامة ت د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار الكتب العلمية، بيروت ص١٣٩، و: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الإصبع المصري ت د. حفني محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م.
- الوافي بالوفيات: صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، المتوفى ٧٦٤هـ، المحقق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، الناشر: دار إحياء التراث، بيروت، عام النشر ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م.
- واقع القصيدة العربية: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٨٤م.