

المقدمة:

غنيٌّ عن البيان أن الشعر الحديث له من الصولات والجولات ما لا يمكن إنكارها في تطور الحركة الشعرية وقد كان ذلك بمحاكاة القديم كما نرى في مدرسة البعث والإحياء ، أو الدعوة إلى التجديد كما نرى في شعراء مدرسة الديوان هذا من جهة ، ومن جهة أخرى كانت هناك دعوة إلى إضفاء نوع من المغايرة لما قد كان مألوفاً في الشعر القديم كما في المدرسة الرومانسية واتصالها بالغرب والانشغال بقضايا الإحساس والشعور والتدفق الوجداني، ناهيك بالمدرسة الواقعية التي اتصلت بالواقع وقضاياها اتصالاً وثيقاً ، وذلك كله تبعاً لمتطلبات العصر ومقتضياتها الحداثية . وقد انعكس ذلك كله على تجارب الشعراء وإنتاجهم الأدبي وما انبثق عن ذلك كله من قيمة أثرت التجربة الشعرية بشتى أركانها.

وما من شك أنه إذا كانت النهضة الشعرية الحديثة قد أولت اهتمامها برافديّ الأدب (الشعر والنثر) في آن معاً؛ فإن الشعر كان له الغلبة واليد الطولى في هذا المحراب الإبداعي، خاصة في ظلّ التقلبات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ضربت المجتمعات الشرقية عامة والعربية منها خاصة في أوائل القرن التاسع عشر وامتد صداها وأثرها إلى وقتنا الحاضر .

ومن نافلة القول إن تلك النهضة الأدبية لم تكن إلا نتيجة ما تمخض عنه الوعي العربي بفعل تلك التجاذبات الثقافية والفكرية التي رسختها الاحتلالات المتعاقبة على المنطقة العربية، وما دعت إليه من اتجاهات قد لاقت استحساناً وقبولاً تارة ، ولم تلق ذلك تارات أخرى.

ومن هذا المنطلق فقد وَجَدَتْ الدراساتُ الحديثة ضالتها في البحث عن الجذور القديمة الضاربة بسهم وافر في الذهنية العربية؛ وقد تجلّى أثرها في البحث عن القديم بثوب جديد لعل ما كان غائباً عن الحركة الأدبية لبضعة قرون - منذ نهاية العصور العباسية وما تلاها من حركات تنويرية تقدمية غلب عليها التردد وعدم الارتكاز أحياناً وعلى مجازاة العصر الأدبي والسياسي آنذاك في أحيانٍ أخرى - لعل ذلك كله قد وجد مأربه في الحركة الإحيائية التي كانت نقطة انطلاق للمغايرة.

وانطلاقاً من تلك الحالة أخذ بعض الشعراء الحداثيين - ومنهم رائد المدرسة الإحيائية محمود سامي البارودي- بتلابيب القديم بغية المحافظة عليه مع ترصيعه بنواحٍ فنية تجعل له خصوصية وتفرداً، ارتكازاً على ما صار يجيش في قلوب الشعراء وعقولهم من خواطر وانفعالاتٍ ورطنتهم فيها قضايا العصر المحيطة بهم كما ذكرنا آنفاً.

وانتقالاً إلى عنوان الدراسة فإنها تنحصر بين طرفين شديدي التجاذب ألا وهما الاستشراق والتغريب، فعلاقة المصطلحين طردية صرفة بناء على معطيات العصر؛ فلولا الحاضر ما كان المستقبل واستشراقه ، ولولا الحاضر وملابساته المتعددة النفسية منها والاجتماعية لما وجدنا تغريباً يطل بعنقه في شعر البارودي ويسور ديوانه من الدفة إلى الدفة، ولا يغيب عنا أنه قد نُفي نفياً نفسياً موازياً للنفي المكاني.

ومن هذا المنطلق، رأى الباحث أن تنقسم الدراسة في هذا البحث إلى مبحثين متمخضين عن العنوان، يسبقهما مقدمة وإطار نظري، وفي النهاية نتيجةً وتوصيات يليها ثبت بالمصادر والمراجع.

الإطار النظري للدراسة .

المبحث الأول : ثنائية التفاضل والتشاؤم.

المبحث الثاني: ثنائية الزمان والمكان

الإطار النظري للدراسة

الاستشراق:

المعنى اللغوي يعني الاقتراب من شيء أو أن تتطلع إليه وترقبه من بعيد " شرف- الشرف: العلو والمكان العالي... وأشرف عليه أطلع عليه من مكان عال¹ و"شرف الشيء دنا منه وقارب أن يظفر به...والاستشراق أن تضع يدك على حاجبك وتنتظر، وأصله من الشرف العلو... والتشرفُ للشيء التطلعُ والنظرُ إليه وحديثُ النفس وتوقُّعه"²

المعنى الاصطلاحي : يعني أنه أن تتوقع ما يحدث مستقبلاً بناء على معطيات الحاضر وأدواته ومسبباته، وليس بالقطع حدوثه، إنما هو ترقب وتوقع وانتظار مبني على أسباب وعلل ودوافع.

¹ الرازي: مختار الصحاح: دار المعرفة ، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 2012، (شرف)، ص

302

² ابن منظور : لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة (شرف) المجلد 4 ، ، د.ت ص 2242

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

التغريب: المعنى اللغوي: من غَرَبَ يعني "النفى عن البلد، غَرَبَ أي بَعَدَ ، ويُقال اغْرُبَ عني أي تباعد... وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر بتغريب الزاني سنة إذا لم يُحصن، وهو نفيه عن بلده... والغربة والغرب النزوح عن الوطن والاعتراب"³ " وقولهم: حُبُّكَ على غارِبِكِ؛ أي اذهبي حيثُ شئتِ"⁴

المعنى الاصطلاحي: هو التغريب يتعلق بشقين أساسيين هما: النفسي والمادي، أما الأول فهو الذي يشعر فيه الإنسان بغريبته وإن حَلَّ بوطنه، فالتغريب في الاصطلاح لا يترتب بالضرورة بالمكان بقدر ارتباطه بالحالة النفسية التي يكون عليها الإنسان نتيجة ظروف محددة تسببت في ثورة ذلك الشعور. أما الثاني فإنه ينطلق من الإبعاد المكاني الموازي للنفي.

وعن سبب اختياري للبارودي؛ فإن السبب يكمن في قيمة الشاعر ومكانته الأدبية والفنية فهو رائد الشعر العربي في العصر الحديث ، لما له من دور جلي في الحفاظ على التقاليد الشعرية القديمة التي أضفى عليها بعضاً من تجاربه ومن شعوره وإحساسه، وقد عنه د محمد مندور "ولعل البارودي أن يكون أول ثمرة لذلك البعث إن لم يكن رائده بمختراته وديوانه، وذلك في مجال اللغة وفن الشعر "⁵ علاوة على ذلك فإنه أعتقه من ربة الصنعة والزخرف التي غلبت عليه قديماً، ناهيك بأنه مزج الشعر بالعصر ومتطلباته وخرج به عن أغراضه العثة السقيمة ولغته الركيكة ، بحيث يمكننا الذهاب بالقول : إن البارودي استطاع أن يعيد الشعر العربي إلى مساره الطبيعي بعد أن توقف ثم انحرف عن طريقه، كذلك لما له من حنكة ورؤية استشرافية بناء على معطيات الواقع، وكيف لا يحدث ذلك؟! وهو رجل عسكري تربى في كنف النظام والالتزام والحسابات الدقيقة والمدخلات التي يتمخض عنها مخرجات محددة. أضف إلى ذلك أن الدافع وراء اختياري البارودي شاعرَ الدراسة أن شعره لم يُدرَس الدراسة التي تليق بمكانته مقارنة بخليل مطران وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم من الشعراء، يُضاف إلى ذلك أن كثيراً من الدراسات دارت حول البارودي نفسه ولم يكن لها النصيب الأوفر في دراسة شعره وخاصة ما يتعلق بالاستشراف والتغريب في شعره.

³ السابق : (غرب) المجلد 5 ص 3225

⁴ الرازي : مختار الصحاح، من غرب، ص 414

⁵ د محمد مندور: في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، طبعة يناير 2004، ص

وعن السؤال الذي يُوَطر هذه الدراسة فإنه يكمن في: ما خصوصية الاستشراق والتغريب في شعر البارودي وما الأسباب الحقيقية التي دفعته - كما أرى - إلى تمظهر شعره بهاتين الظاهرتين ، وإلى أي مدى تحقق ذلك في شعره؟!

وقد تجلت الإجابة عن هذا السؤال باختصار في طبيعة البارودي وشخصيته من ناحية، وما طوق عنقه من حياة عسكرية قائمة على الطاعة والاستجابة من ناحية أخرى، ومن ناحية ثالثة قد بزغت في محاولاته إلى تخطي الواقع بل الوثب فوقه للعروج إلى فضاءات نفسية جديدة ارتبطت بالقيم والأخلاق وما ينبغي أن يكون عليه الواقع؛ وكذلك بحث في قيمة الصداقة والعلائق التي تتمخض عنها ، هذا إلى جانب تلك الحياة التي كان يأملها آنذاك مع تتابع المرحلة الخديوية التي عاصرها وتنوع شخصياتها انتهاء بتلك المرحلة التي قضى جزءا من حياته فيها ألا وهي مرحلة المنفى.

أما عن المنهج المتبع في الدراسة ؛ فإنه بناء على تقصي الظواهر في شعر البارودي من حيث: علاقة الاستشراق بثنائية التفاوض والتشاؤم، وكذلك علاقة التغريب بثنائية الزمان والمكان ومدى التماهي بين المصطلحين سالفَي الذكر ودورهما في صهر عنوان البحث بين الثنائيات السابقة ومن ثم فقد كان المنهج التحليلي له السبق والحظ الأوفر في البحث والتقصي عما اشتمل عليه خطاب البارودي من أغراض عدة ما بين مدح ووصف ونسيب وفخر وحكمة جعل له أثرا ممتدا إلى يومنا هذا وسيمتد بفعل البحث والتقصي في كتاباته (وتشكيلاته المتنوعة)⁶ وكان لتلك الأغراض دور لا يُهمل في تحديد ملامح عنوان الدراسة. ناهيك بما أقره الشاعر نفسه في حديثه عن الغيب والاستشراق وأنه ليس بعلام الغيوب؛ وإنما يتخذ من الحاضر أسبابا ومعارجا لسبر الفضاءات العلائقية والتوقعات المستقبلية الاستشراقية سواء أكانت متعلقة بالتشاؤم أم التفاوض، فقال في ذلك من الطويل:

⁶ في هذا السياق لفت انتباهي ما ذكره ديان مكدونيل وسؤاله الوجودي الجوهري عن أثر المؤلف وامتداده بعد وفاته؛ وذلك لا يكون إلا من خلال تتبع النقاد لأعماله والبحث عن ذلك الخيط الرفيع الأفقي الرابط بين أفكاره ومعتقداته الشخصية والاجتماعية فيقول: " وماذا عندما يكون المؤلف قد قضى نحبه ، ولم يبق منه سوى جملة من الكتابات؟ إن النقاد حينئذ يحاولون أن يعيدوا تشكيل هذه الكتابات، وقد يرتضونها على ما هي عليه، بحيث يمثلون لها كيانا موحدا، أو خيطا ينتظمها ويجعل منها بناء متماسكا، وأن يتصوروا لها موضوعا أو موضوعات هي من قبيل ما يأتلف ومنطق ذلك المؤلف" ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة د عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001، ص52

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

ولستُ بعلام الغيوب وإنما - أرى بلحاظ الرأي ما هو واقعٌ⁷
ولعل هذا الواقع كان دافعا لكل جديد عند البارودي بعد أن تهيأت له أسباب النجاح والرقى " فهذا هو السيف بين يديه، وهو فوق فرسه، وجنوده تحت إمرته، والماضي حافل بتاريخ أجداده وبطولاتهم، وهذه الأيام تحقق له ما كان يطمح إلى تحقيقه، وتهيأ له الجاه والثروة والعيش الرغيد"⁸ وما من شك أن الإنسان بطبعه يبحث عن الجديد والتجديد خاصة إذا توافرت له كل معطيات النجاح والسمو.
وفيما يتصل بالدراسات السابقة فهناك دراسة ثرية بعنوان (البارودي رائد الشعر الحديث، للدكتور شوقي ضيف) ودراسة (القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، لواصل أبو الشباب) ودراسة (البارودي رائد النهضة الشعرية الحديثة، للدكتور خليل الموسى) ودراسة (محمود سامي البارودي، شاعر النهضة، للدكتور علي الحديدي) ودراسة (محمود سامي البارودي للدكتور عمر الدسوقي) .
أما عن الديوان فلقد آثرت أن يكون ديوان البارودي طبعة مكتبة الآداب بالقاهرة، تدقيق محمد فوزي حمزة 2013، والسبب وراء ذلك يكمن في أن المدقق قد جمع وأوجز ما قد حققه من قبل الشاعر علي الجارم ومحمد شفيق معروف طبعة دار العودة - بيروت 1998، فقد أضاف آراء كثيرة قد قيلت في الشاعر وعنه من مثل رأي أدونيس (في الثابت والمتحول) حول شاعرية البارودي وأنه لا يراه شاعرا كبيرا بل يراه مقلدا.
كما أشار المحقق إلى أنه قد اطلع على كتاب الدكتور إبراهيم صبري راشد (محمود سامي البارودي وقراءتان في شعره) الصادر عن مكتبة الآداب 2006، وفيه كثيرا من لآراء التي قيلت عن شعره هل هو شعر ذاتي أم أنغام مرددة؟ كما أنه (د راشد) قد أضاف مخطوطا للشيخ حسين المرصفي في كتاب الوسيلة الأدبية عن البارودي. ناهيك بحديثه عن الجذور والقراءة الأولى والقراءة الثانية لشعر البارودي، كما أن المدقق(حمزة) قد قدم للديوان بدراسة نشرت في مجلة الرسالة للأديب أحمد الزين عنوانها (أدب البارودي وشعره) التي كانت بمناسبة انقضاء مئة عام على مولد شاعرنا وقد استغرقت الدراسة- كما ذكر الأستاذ حمزة -

⁷ البارودي: الديوان، قدم له محمد حسين هيكل ، تدقيق: محمد فوزي حمزة ، مكتبة الآداب ، القاهرة، 2013، ص295

⁸ د خليل الموسى: البارودي (رائد النهضة الشعرية الحديثة)، دار ابن كثير(دمشق- بيروت) ط1، 1999، ص 30

د / نور الدين زين العابدين متولي أحمد

عديدين هما 129 في 23 ديسمبر و 130 في 30 ديسمبر 1935. وقد كانت الدراسة تتبنى وجهة نظر مناوئة للبارودي وشعره .

كما أهدت في هذه الدراسة من طبعة مكتبة هنداوي بالقاهرة الصادرة في عام 2013 التي كانت مُعنونة ب (ديوان محمود سامي البارودي- تأليف محمود سامي البارودي) وقد كتب البارودي نفسه مقدمة قد تلت المقدمة المعروفة للأستاذ محمد حسين هيكل؛ إذ تحدث الشاعر عن نفسه وعن تجربته الشعرية والشعرية في تلك المقدمة. ومن ثم يمكن الذهاب بالقول إنني أهدت من تلك الدراسات المدققة ولكن كانت المرجعية الشعرية في توثيق الأشعار لطبعة مكتبة الآداب تدقيق محمد فوزي حمزة.

التعريف بالشاعر (1839-1904)

ولد في القاهرة عام 1839، وهو من أصل شركسي، وتعود نسبته إلى إيتاي البارود، هو رائد النهضة الشعرية الحديثة وقد جدد في القصيدة بمستويها: الشكل والمضمون. التحق بالجيش وترقى في الرتب العسكرية، وقاد معركة ضد ثورة اشتعلت في جزيرة (أقريطش- كريت) مناوئة للدولة العثمانية ، وأبلى فيها بلاء حسنا، وقد شغله الحنين إلى مصر فقال من الطويل :

سرى البرقُ مصريًا فأرَّقني وحدي وأذكرني ما لستُ أنساهُ من عهدٍ⁹

اهتم بالأدب والأدباء واطلع على الشعر القديم خاصة للمتنبى وأبي تمام والبحتري والشريف الرضي وأبي العلاء ، وقد أثر فيه كل ذلك تأثيرا جليا . تولى منصب محافظ الشرقية ثم القاهرة، ثم صار وزيرا للأوقاف، والحربية وكذلك ترأس الحكومة لمدة أربعة أشهر (فبراير 1882- مايو 1882) وتلك الفترة الأخيرة كان لها الحظ الأوفر من التجليات النفسية التي انعكست على شعره، وقد عانى منها قبيل نفيه إلى جزيرة سرنديب حتى عودته إلى مصر عام 1899.

وكما كان تفرده سببا في تقلده مناصب عدة في الدولة المصرية، فقد كان السبب ذاته في نفيه خارج البلاد. نُفي إلى جزيرة سرنديب(سريلانكا) لمدة سبعة عشر عاما ، حيث اشتدت به العلة والأمراض ثم عاد إلى مصر في سبتمبر 1899 وكان أول ما قاله من الطويل:

أبابلُ رأى العين أم هذه مصر فإني أرى فيها عيوننا هي السحر¹⁰

⁹ الديوان: ص185

¹⁰ الديوان : ص 215

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

وقد تجسدت فلسفته الشعرية في إيثاره الحفاظ على القديم وبزوغ العامل النفسي في أشعاره؛ ناهيك بتلك القدرة على التنويع اللغوي والأسلوبي بما يقتضيه المقام والحال. ورغم ما قيل عنه - على لسان أساطين الأدب - من نهضته بالشعر وبعثه من جديد فإن الشاعر أدونيس كان له رأي آخر في هذه النهضة؛ إذ رأى أن "جوهر الإبداع هو في التباين لا في التماثل... والعودة إلى الماضي أو الجذور هي العودة إلى الإبداع، لا العودة إلى الأشكال التي أبدعت"¹¹ ولعلي أميل إلى ذلك الرأي في أن بعث الشعر من مرقد - بشكل عام - يُحمد لكن لا شيء يفوق الإبداع، أما الاتباع فهو وسيلة ومطية لا غبار عليها في الوصول إلى مناطق التجديد والتطوير.

أما عن إنتاجة الأدبي؛ فله ديوان شعري كبير عامر بالأغراض المختلفة، وله كذلك قصيدة طويلة في مدح رسول الله (مُتضمنة في الديوان)، عارض فيها البوصيري وقد أطلق عليها (كشف الغُمَّة) وله كذلك كتاب نثري (قيد الأوابد) أضف إلى ذلك (مختارات البارودي) من شعر فحول العباسيين.

وفي نهاية المطاف بعد عودته إلى القاهرة ترك العمل السياسي وتفرغ للإبداع الأدبي وجعل بيته مركزا للنقاش والتحليل وإفراغ القريحة، ومن بين ضيوفه حافظ وشوقي وخليل مطران الذين تأثروا به ونسجوا على منواله من أجل النهوض بالشعر، وقد وافته المنية في عام 1904 عن عُمر ناهز ثلاثا وستين سنة.

المبحث الأول:

ثنائية التناول والتشاؤم

¹¹ أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) - صدمة الحداثة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2016، 4/52

باديء ذي بدء أود أن أشير إلى أن التفاؤل والتشاؤم هما نتيجتان متمخضتان عن معطيات مادية أو معنوية- (نفسية كانت أم فلسفية) قد عاشها الأديب أو المؤلف في فترة زمنية محددة ،وتشعبت بهما نفسه حتى انتهى به المطاف إلى تلك النتيجة التي تمظهرت في أحد العنصرين السابقين، ومن ثم كان للجانب النفسي أثر لا يمكن التقليل من شأنه أو هضم حقه في توجيه دفة الشاعر، ومن ثم ينبغي فهمه والتفاعل معه وإلا سيجانبنا التوفيق في الحكم على شعره- كما أشار إلى ذلك الأستاذ أمين الخولي إذ قال "بدون هذا الفهم النفسي لن ندرك الأدب إدراكًا حقيقيا، ولن نتذوقه ، وسيكون حكمنا عليه قاصرا خاطئا..."¹²

وحررنا بنا في هذا المقام أن نشير إلى قيمة ذلك الاستشراف الذي أدى بالبارودي إلى ذلك الجانب من التفاؤل المنبني على حكمة قد انبثقت عن تجربة عميقة وضاربة بجذورها في ربوع تفاصيل حياته، فها هو يستخلص من حياته ما يقدمه للورى في ضرورة النهوض والأمل والابتهاج وأن يترك الإنسان الغد لميقاته، فيقول من السريع:

فأنهضُ وسرٍ وانظرِ ومِلْ وابتهجِ
وامرُحْ وطبِ واشربْ لثُرْوَى الصّدَى
ولا تسلْ عن خيرٍ لم يحنْ
ميقائهُ وانظرِ إلى المُبتدأ¹³

من الوهلة الأولى عند قراءة البيتين نشعر بتلك الطاقة الإيجابية التي يعمد الشاعر إلى إنفاذها إلى قلوبنا، وتبدو قيمة تلك الطاقة في تلك المفردات التي عبرت عن الأمر المفعم بالتوجيه والإرشاد - وغني عن البيان أن التوجيه والإرشاد يرتبط بالمستقبل - فهو يطلب متحمسا أن يستل الإنسان سيف المبادرة الواعية المنبثقة عن تجربة حياة لكي يلامس البهجة والتفاؤل محاولا قنص مسببات السعادة وأن يهيء نفسه لمستقبل مشرق يطبق صداها الآفاق، أما البيت الثاني فيأتي فيه ذلك النصيب من الحكمة المتجلية في عدم التعجل في الأمر لأن لكل حادثة حديث ولكل مقام مقال كما أن لكل طريق - لا محالة - مُبتدا.

وأريد أن أؤكد هنا على نجاح البارودي في توظيف الإيقاع بنوعية الخارجي والداخلي الذي تجلى في البحر السريع وتفعيلاته الست هي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

وحركة حرف الروي الممتد (دا) الذي أوحى بالصدى والامتداد الذي يبتغيه الشاعر. وكذلك الإيقاع الداخلي الذي وشحه بأفعال غلب عليها الوثب والقفز الذي يناسب الفرحة والسرور

¹² أمين الخولي: مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017، ص 256

¹³ الديوان ص 178

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

وبذلك التناوب بين الساكن والمتحرك من الحروف (فانهض وسر - وانظر ومِل - وامرح وطب) لتناسب تلك الطاقة التعبيرية الوهاجة التي قصدها الشاعر بتلك (الموسيقى التعبيرية)¹⁴ التي عبرت بشكل جلي عن تلك الموسيقى التركيبية، فكأننا أمام صورة إيقاعية مرسومة تتجاذب فيها الإيقاعات وتتوالت تباعا عاكسة ما يختلج قلب الشاعر وعقله في تلك اللحظة الشعورية المتشحة بالتفاؤل وما يرتبط بها من موثرات حركية ألقت بظلالها على المقطعة الشعرية.

ومما قاله مستشرفا التناول بولاية الخديو إسماعيل مهنئا إياه بولاية مصر سنة 1863 م، قال من الكامل :

والمِرْءُ رهنُ بشاشةٍ وقُطوبٍ ¹⁵	طَرِبَ الفؤادُ وكانَ غيرَ طروبٍ
أعدِ الحديثَ عليّ فهو حسيبي	وردَ البشيرُ فقلتُ من سرفِ المنى
فيها مجالٌ تحفُّرٌ لوجيبٍ	خبِرٌ جلا صدأَ القلوبِ فلم يدعُ
وردَ البشيرُ به إلى يعقوبٍ	ضرحَ القذى كقميصِ يوسفَ عندما
جاءت لها بالأمنِ بعد خُطوبٍ ¹⁶	فلتهنَ مصرُ وأهلها بسلامةٍ

إن أول ما يأخذ النظر ويسترعي الانتباه هو المفتتح وتلك (العتبة)¹⁷ التي تشكل جانبا من قصيدة البارودي ؛ وما تغلغل فيها من تلك الموسيقى التي جعلت البيت الأول في غاية

¹⁴ يُحمد للبارودي أن كان من أوائل الشعراء الذين كان لهم كبير الأثر بموسيقاهم التعبيرية المرتكزة إلى الحركة والسكون والنشاط والخمول وفقا لمتطلبات الغرض الشعري الذي ينظم فيه قصيدته بناء على حالته الشعورية ومن ثم " اتجه الشعراء- ومنهم البارودي- إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ وإلى الإلحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي، كما اهتموا بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال "دالسعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثانية، 1983ص 248

¹⁵ أرى أن هذه القصيدة قد نظمها البارودي على نسج القدامى ومنوالهم متأثرا بقصيدة علقمة بن عبدة الفحل المتوفى نحو (1 ق.هـ - 603م أو 20 ق.هـ - 625م)- وذلك باب ليس بغريب على البارودي- الذي يقول في مفتتحها:

طحا بك قلبٌ في الحسانِ طروبُ	بُعِيدَ الشبابِ عصر حان مشيبُ
تُكَلِّفني ليلي وقد شطَّ وألُيها	وعادت عوادٍ بيننا وخُطوبُ

¹⁶ الديوان ص 121

¹⁷ وفقا لجيرار جنت العتبة هي كل ما يتصل بالنص من عناصر يكون لها أثر واضح في تأويل رؤية الشاعر وتوضيحها بالشكل الأقرب إلى الحقيقي ومنها العنوان والإهداء والمقدمة ومواضع العناوين وغيرها من العناصر التي تنظم النص المكتوب. وفيما يتصل بشاعرنا فإن افتتاحياته أو عتباته تبرز لنا عالمه الذي يبني فيه لغته لأن " الكاتب أو المؤلف عندما يكتب كلماته أو يؤلف

الرشاقة والمرونة، وقد تجلت تلك الحالة عبر عدد من العناصر منها: (الجانب الموسيقي) الذي وشح به الشاعر مقدمته؛ فناهيك بأن البحر هو البحر الكامل بصورته التامة الموسومة بالوقار - وهو مايناسب حال الشاعر - بين سكونه وحركاته في تفعيلته المتزنة بين حركاته الثلاثية المتتابعة ثم تليها حالة السكون ثم إردافها تارة أخرى بالحركتين ثم السكون، ثم تكرار تلك الصورة الموسيقية ست مرات :

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
طَرِبَ الْفَوَادُ وَكَانَ غَيْرَ طَرُوبٍ وَالْمَرْءُ رَهْنُ بِشَاشَةٍ وَقَطُوبٍ

فناهيك ببحر الكامل نجد أن التصريح لعب دورا فاعلا في بيان تلك الحالة من الطرب والسرور بين طرفي الشطر الأول والثاني من البيت الأول (طروب - قطوب) ذلك إلى جانب حركة حرف الرّوي المطلق الباء الشفهي المجهور ووصله وإشباعه بالكسرة التي دلت على التناؤل المشوب بالحذر وقد أغنى امتداد الكسر في نهاية حرف الروي عن التصريح بذلك الشعور صراحةً. علاوة على ذلك كله فقد نشأت تلك الطاقة التناؤلية نتيجة ذلك التناوب الصوتي لحرف الرّذف وهو المد (بالواو في البيت الأول والياء في البيت الثاني) ومناسبته وتجانسه مع الحرف الكائن قبله (ط في قُطُوب - س في حسيب) وقبل حرف الروي (ب). ومن ذلك التوظيف الموسيقي ما نجده في توظيف حرف الراء في المقطعة السابقة ثلاث عشرة مرة وهو أكثر الأصوات الجهرية تكرارا إذ حضر في : (طرب - غير - طروب - المرء - ورد - البشير - سرف - خبر - ضرح - ورد (مرتان) - البشير (مرتان) - مصر (مرتان)) وذلك مدعاة لفخر الشاعر بموقفه فهو يجهر بما يود أن يقوله في افتتاحيته فقد أصاب (مقاتل الكلام)¹⁸ بتلك البداية.

بينها يبني عوالم نصه وفقا كيفية ما، محاكيا بناءات موجودة، أو مبدعا في نطاق الممكن النوعي طرائق جديدة في تنظيم بنياته النصية التي يتشكل منها النص الذي يبدي وفق رؤيته لعمله الإبداعي أو تبعا لضرورات تشكيل المعنى "عبد الحق بلعابد: عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، تقديم د سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون : لبنان ، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص14

¹⁸ ذكر ابن رشيق القيرواني ت (456هـ) قيمة المفتتح وأثره في شهرة الشعراء وكلامهم فقال: " قيل لبعض الحدائق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأنني أقلت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء، وقد صدق، لأن حسن الافتتاح داعية الانتشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله صلى الله

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

وغني عن البيان ما للتجنيس من أثر لا يمكن هضم حقه أو الغمط من قيمته؛ إذ تجلى ذلك السحر الصوتي في (طرب- طروب- خطوب - قطوب) فانعكس ذلك على الأذن المشتاقة إلى ذلك الطرب من البارودي، وقد ضرب التلاؤم اللفظي بسهم وافر في ذلك الإحكام الموسيقي عبر تلك المتواليات اللفظية التي وسمت المقطع بالخصوصية من مثل (طرب الفؤاد- ورد البشير- خبر جلا - ضرح القذى) فأحدث ذلك تناسبا موسيقيا متناغما مع حالة الشاعر النفسية.

ولننتقل إلى الجانب الثاني؛ (الألفاظ) فقد كمنت الحالة الاستشرافية التفاضلية في توظيف الشاعر لعدد من الألفاظ الموعلة في ذلك من مثل: الأفعال الماضية في (طرب- جلا- ضرح - جاء ب) ومن المصادر الدالة على الغرض نفسه (بشاشة- المنى- سلامة - الأمن) ومن المفردات التي علت واعتلت وكان لها السبق في تبيان ما يجيش في صدر الشاعر لفظة (البشير) إذ كررها الشاعر مرتين ليس سدى ولكن ليؤصل لقصة يوسف وموقف أبيه يعقوب -عليهما السلام- ومن ثم فقد كانت لفظة (البشير) هي الوسيط المنتظر الذي جاء حقا بالبشرى بعد طول انتظار كما كان القميص بمثابة كلمة السر في النص الشعري السابق:

ضرح القذى كقميص يوسف عندما ورد البشير به إلى يعقوب

ثم كان في نهاية تلك المقدمة ما دعا به الشاعر لمصر وأهلها بالهناء والأمن بعد ما قد مر بها من خطوب وأحداث. وأود الإشارة إلى فاعلية الفعل (جلا) فهو يتناسب عمليا مع تلك الخطوب التي تمكنت من مصر وجعلتها تصدأ؛ فكان القميص معادلا لفظيا ونفسيا وماديا ومعنويا لإزالة تلك الخطوب عن مصر كما أزال القميص العمى عن عين يعقوب.

وانتقالا إلى الجانب الثالث (الأخير) فنراه قد انبلج في (الصور المجازية)¹⁹ التي فتحت الآفاق ولانمت ذلك الاستشراف؛ علما بأن ذلك التناول قد انبنى كثيرا على ما قد مضى من تجارب الشاعر في الحياة ، فكان الماضي هو المنطلق والقوة الدافعة ليشعر بالتجديد الذي

عليه وسلم." ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق د محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة ، 1981، 217/1
¹⁹ يرى د صلاح فضل أن الصورة في الشعر الحديث قد تكون بأدوات غير اللغة بفعل ما قد شهده العالم من صور بصرية؛ فيقول إن " الصورة المصنوعة بغير أدوات اللغة تكاثرت وتكثفت، وهيمنت على المخيلة البشرية، وهذه يجعل الحديث اليوم عن الصورة الشعرية أكثر مجازية من أي وقت مضى ، فما تنتجه اللغة ليس سوى رموز تصويرية مجردة في الواقع " د صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016، ص 162-163

يأمله؛ فمن الصور: (طرب الفؤاد) إذ جعل الشاعر من الفؤاد إنسانا يطرب ويغني متميلا فرحا هزجا منتشي الحال. ومما أصّل تلك الحال هو أن الفؤاد من قبل لم يكن طروبا بل كان مغتما مهتما، ومن ثم فبدا طربه واضحا جليا لكل عين. ومنها كذلك (خبر جلا القلوب) إذ شبه الشاعر خبر ولاية إسماعيل بتلك المادة التي يمكنها أن تجلي الصدا من المعادن هذا من ناحية قوة التأثير، وقد نراها صورة كشفت النقاب عن قيمة إسماعيل الأخلاقية عند الشاعر والمصريين بحيث يمكنه أن يجلي حضوره وولايته ما قد اعتلى قلوب الناس من هم ومن ظلم؛ فسيجيء إسماعيل ليقشع تلك الغمة عن تلك القلوب. ومن تلك الصور (ضرح الفدى - كقميص يوسف) وذلك تشبيهه واضح الأركان والمعالم؛ فالذي جعل بصر يعقوب يرتد (بكن فيكون) هو القادر على إصلاح حال البلاد والعباد بعد ما ألمّ بها من فساد. ومما قاله مستبشرا موقنا بقيمة التغيير وأثره في النفوس عند تنصيب محمد باشا توفيق بجلوسه على الأريكة الخديوية 1879، فقال من الكامل:

أبني الكنانة أبشروا بمحمدٍ وثقوا براعٍ في المكارمِ أوجدِ
بلغت بك الآمالُ أبعدَ غايةٍ قصرت على الإغضاءِ طُرفَ الحُسدِ²⁰

إن البيتين يجسدان ما ترمقه عين الشاعر - تفاعلا - من الإصلاح والصلاح المستقبلي؛ فهو يبدأ بذلك الأسلوب الإنشائي (النداء) وذلك للفت انتباه أهل مصر إلى ما سيقوله من كلام في حق الخديو محمد وما سوف يفعله لهم، فيبدأ بالنداء ثم يردفه بفعل الأمر الدال على اليقين؛ إذ ربط الشاعر الشخص بالحدث والفعل فربط البشري بوجود محمد باشا، ولم يكتف بذلك بل جعل ما سيقوله محققا بأن وظف فعل الأمر الثاني في السطر الشعري (وثقوا) ثم أتى بالبيت الثاني موعلا في التقريرية والإخبارية؛ مؤكدا أن الآمال ستتحقق؛ حتى إن تلك الآمال ستغض طرف هؤلاء الحساد عن زلاته وبعض هفواته. ولا يمكننا أن نغض العين عن قيمة (الالتفات الأسلوبية)²¹ الذي وظفه الشاعر في الانتقال بالخطاب من (بني الكنانة) إلى توجيه الخطاب إلى الخديو نفسه (بلغت بك الآمال) يستمر بالدعاء الموشح بالفرح والسرور والمجد والعلو والارتقاء والنشاط، لأن ما سبق قوله لن يتحقق إلا بكل ما هو آتٍ من أفعال، فيقول:

²⁰ الديوان ص 159- ص 162

²¹ يقصد بالالتفات كما ذكره ابن المعتز بأنه "وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة" ابن المعتز (ت 296 هـ): البديع، تحقيق اغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982، ص 58.

فاسعدُ وُدْمَ واغنمُ وجُدْ وانعمُ وسُدْ وأبْدأُ وُعْدَ وتَهَنَّ وأسَلْمُ وأزْدِدْ
لا زَالَ عدْلُكَ في الأناْمِ مُخَلِّداً فالعدْلُ في الأيَّامِ خَيْرُ مُخَلِّدٍ²²

لا غرو أن غاية البارودي الكبرى هي إقامة العدل ؛ وقد قال في ذلك مرارا وتكرارا من مجزوء الرمل:

أيها الظالمُ هب لي مرَّةً منك العدالة
وارع لي حقَّ وِدادٍ فيك لم أقطع حباله²³

ومن ثم ففي الأبيات الأولى تتجلى قيمة الدعاء من المُحب للمحبوب، ما بين السعادة والدوام والغنم والجود والسيادة ، والبداية من جديد في فعل الخيرات والعودة لتكرار الخير والتهنئة ونيل السرور والسلامة والأمان من كل شر ويرجو له الخير من كل شيء وزيادة، ولا بد هنا أن أشير إلى قيمة اختيار الأفعال من قبل الشاعر ودلالاتها السياقية. إن الشاعر بدأ بضرورة تحقيق السعادة التي سوف يتمخض عنها الدوام في الحكم ، ثم تلاها بالغنم أي الكسب والاعتنام الذي سوف يعود بالخير والجود على شعب مصر ، وإذا تحقق ذلك فهو النعيم الذي يستوجب سيادتك، ولم يغفل الشاعر أن الإنسان قد يخطيء ذلك قال (ابدأ وعد) أي أن أخطت فنحن معك داعموك إن خلصت النية في تحقيق العدل، فإن تحقق ذلك فلك التهاني والسلامة والزيادة؛ فإن وفقك الله إلى إصابة ذلك كله فلا شك أن العدل بين الناس هو المخلد كسيرة صاحبها؛ فالنعيم يكون في الأثر بعد الذهاب.

ومن الشواهد الدالة على التحول وانقلاب الحال من التشاؤم إلى التفاؤل والأمل في شعر البارودي؛ فهي هو رغم أنه في منفاه غير راضٍ عما فعله به الدهر فإنه ينتظر صفو الليالي : يقول من البسيط :

أبيتُ في غربة لا النفس راضيةٌ بها ولا المُلتقى من شيعتي كُتِبَ
فلا رفيقٌ تسرُّ النفسَ طلعتُه ولا صديقٌ يرى ما بي فيكتئِبُ
ها إنها فريئةٌ قد كان باءٌ بها في ثوب يوسف من قبلي دمٌ كذبُ
فإن يكن ساءني دهري وغادرنِي في غربةٍ ليس لي فيها أخٌ حدبُ²⁴
فسوف تصفو الليالي بعد كُدرتها وكلُّ دورٍ إذا ما تمَّ ينقلبُ²⁵

²² الديوان: ص 162

²³ الديوان ص 366

²⁴ الأخ الحدب أي الأخ الودود أو الصديق الرفيق بحالي

²⁵ الديوان ص 118-119 حمزة

لقد نمّ البيتان الأخيران عن تلك الطاقة الإيجابية التي كست الشاعر - في غربته - وجعلته يستدعي كلّ عناصر السرور، فهو مطمئن بأن دوام الحال من المحال؛ إذ إنه ينتظر الفرج والأمل فكلُّ عُسرٍ بعده - لا محالة - يسرٌّ، وقد استدعى هنا واسترعى انتباهنا بقصة يوسف - عليه السلام - في قوله تعالى " وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ، قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا، فَصَبْرٌ جَمِيلٌ، وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ" ²⁶ وكأنه يصبر نفسه وغيره بالصبر الجميل فإن ما تعرض له يوسف - عليه السلام - من إخوته لفيه عبرة لأولي الأبصار والنهي.

ومما قاله الشاعر في غربته وتغريبه إنه مؤمن بقيمة القضاء والقدر وأثره البين في حياة الإنسان، وأنه لا شيء يستمر إلى الأبد وكل ظلمة - لا شك - بعدها نور وضياء :

فلا تعتمد إلا على الله في الذي	تودُّ من الحاجات فهو رحيمٌ
ولا تبتئس من حكمة ساقها القضا	إليك فكم يؤسّ تلاه نعيمٌ
فقد ثورق الأشجار بعد ذبولها	ويخضرُّ ساقُ النبت وهو هشيمٌ
إذا ما أراد الله إتمام حاجةٍ	أنتك على وشكٍ وأنت مقيمٌ ²⁷

لقد تظهرت الأبيات السابقة بما تمخضت عنه تجربة شاعرنا من حيث الاعتماد على الله، وقد أترى أبياته بعدد من الفضاءات النفسية التي لو قرأها الإنسان لتبدد يأسه وحل محله أمل وتقاؤل؛ ومن ذلك ما قاله في مدحه عباسا مازجا المدح بتلك النظرة المشبعة بالتقاؤل الذي ينعكس - لا شك - على من يقرأ تلك الأبيات: من الكامل:

العدل من أخلاقه والعلم من	أوصافه والحلم من أسمائه
لا غرور أن جمع المحامد يافعاً	وسما بهمته على نظرائه
فالعين وهي صغيرة في حجمها	تسع الفضاء بأرضه وسمايه ²⁸

بداية أود الإشارة إلى ذلك التقسيم الموسيقي الحسن في البيت الأول الذي يعد من التوزاي التام عند الشاعر؛ إذا وظف الشاعر (الأخلاق) ²⁹ وقسمها قسمة عادلة فجعل (العدل من

²⁶ سورة يوسف: الآية 18

²⁷ الديوان : ص 596

²⁸ الديوان: ص 94

²⁹ إن الأخلاق عند الشاعر هي القيمة الكبرى التي لا مناص منها ولا فرار، وقد أبدى ذلك في غير موضع من الديوان وقد عبر عن ذلك صراحة بقوله من البسيط من الديوان ص 251.:
والشعر ديوان أخلاق يلوح به ما خطه الفكر من بحثٍ وتنقيح.

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

أخلاقه - والعلم من أوصافه - والحلم من أسمائه) فقد أقام الشاعر (التوازي)³⁰ التركيبي على الاسم - المصدر + متبوعا بحرف الجر (من) + متبوعا باسم (مصدر) ملتصقا بضمير الإضافة) فهذا التصنيف والتقسيم أوحى إلينا دون النظر إلى بقية الأبيات إلى ان الشاعر أراد أن يقيم عدلا مطلقا يوازيه عدلا تركيبيا في الجملة بدوالها ومدلولاتها الجزئية منها والكلية فلاغرو أن البيت الأخير هو بيت القصيد أو الهدف المرجو فكيف لمن امتلك عينا صغيرة يمكنه أن يرى السماء بكل فضاءاتها؟ أليس ذلك من عجب ولا يستوى ذلك القول ولا يصدق إلا من باب التفاؤل المشع من قلب الشاعر وانعكس بالضرورة على عينه، وهذا ما يمكن أن أطلق عليه - في رأيي - (تواصل الأعضاء والحواس)³¹، أي تتابعية الحواس والأعضاء في الإحساس؛ فإذا أحب القلب اتسعت العين ولمعت لترى كل جميل، وإذا أظلم العقل انطفأت معه بقية الحواس والأعضاء وهكذا.

فلا تعتمدْ إلا على الله في الذي
توَدُّ من الحاجات فهو رحيْمٌ
ولا تبتئس من حكمةِ ساقها القضا
إليك فكم بؤسٍ تلاه نعيمٌ

وقد استطاع البارودي أن يوجه القاريء -بفلسفته - إلى حقيقة مفادها أن الله وحده هو صاحب الحل والعقد وهو مسبب الأسباب، فبدأ بلا الناهية في البيتين الأول والثاني وأردفهما بفعلين هما (تعتمد- تبتئس) وهما فعلان مضارعان يُنمَّان عن حالتين من حالات النفس السلبية الأولى الاعتمادية، والثانية الابتئاس واليأس، وفي الأولى نهى عن تلك الاعتمادية

وفي هذا السياق ينبغي الإشارة إلى الدوافع التي جعلت الأخلاق هي الغاية الكبرى عند شاعرنا ما قاله د أحمد الطامي" ولعل هذا التأكيد على الغاية الأخلاقية من الشعر قد فرضه الدور الهامشي الذي كان يؤديه الشعر في زمن البارودي وما سبقه من قرون حيث هبطت منزلة الشعر وضعف تأثيره أو انعدم واقتصر تداوله على فئة قليلة من الناس" د أحمد صالح الطامي: المفهوم النظري للشعر عند البارودي وشوقي: مجلة جامعة الملك سعود، الآداب (1) م 13، 1421هـ-2001م، ص105

³⁰ يقصد تشابه أو تساوي البنية التركيبية لجملة من الجمل مع جمل أخريات في نفس السياق أو الفقرة أو البيت الشعري السابق أو اللاحق بغية إحداث موسيقى سمعية تخترق القلب وباعثة على استثارة العقل والقلب والوجدان. وقد أطلق عليها قديما حسن التقسيم أو التناسب التركيبي.
³¹ ينبغي في هذا المقام أن أشير إلى ذلك المقصد الذي أعنيه من مصطلح تواصل الحواس واقتراقه عن المصطلح النقدي المعلوم (تراسل الحواس) فالأول يقتضي تواعلا بين حاسة ما وحاسة أخرى (أو عضو وعضو) وأن الفعل من حاسة ما يقتضي رد فعل من حاسة أخرى. أما المصطلح الخاص بتراسل الحواس فقد أوجزه د علي عشري زايد فيما يلي " وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى فتعطي للأشياء التي تدركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي تدركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي تدركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي تدركها حاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا والطعوم عطورا" د علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، 2008، ص78

وأبدلها ضمنيا بالصبر، والثانية نهى عنها وأبدلها ضمنيا بالأمل مادمت تدعو الله. ثم تلا ذلك في البيت نفسه بما يدل على الكثرة في قوله (فكم بؤس تلاه نعيم) وهذا إن دل فإنه يدل على قيمة الصبر في نيل المراد، وقد قفا ذلك بحكمة واقعة ناجمة عن الصبر والابتلاء فما أكثر الأوراق التي يحل بها الذبول ثم يحيها الله وتكون يانعة، ثم جاء بالبيت الأخير متناصا ضمنيا مع قوله تعالى " إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون"³² وكأنه يؤكد ويصل لقيمة الاعتقاد والثقة في الخالق عزوجل. وكذلك متناصا مع قول الإمام علي - كرم الله وجهه " الرزق رزقان: رزق تطلبه ورزق يطلبك، فإن لم تأتته أتاك"³³ ومن ثم كان حال الصابر؛ فالبيت الأخير كمن يأتيه رزقه وهو مقيم، لكن كانت البادرة الأولى منه في الأخذ بالأسباب.

ومما نظمته نتيجة شعوره بالتغريب النفسي ما نجده فيما ينطوي على الخضوع واليأس. من الطويل :

رضيت من الدنيا بما لا أودُهُ
أحاولُ وصلا والصدودُ خصيمُهُ
وأيُّ امرئٍ يقوى على الدهر زُدُّهُ
وأبغى وفاءً والطبيعةُ ضدُّهُ
أخو غدراتٍ يتبعُ الهزلُ جدُّهُ
ويعنو له من كلِّ صعبٍ أشدُّهُ³⁴
حسبتُ الهوى سهلا ولم أدر أنه
تخفُّ له الأحلامُ وهي رزينةٌ

لقد حاول البارودي في الأبيات السابقة أن يعبر عن المجموع بصيغة الذات والفرد، كأنه حمل على عاتقه مسئولية كل مغبون وأيس مما يحيط به ويقيد حريته، وذلك هو (الأديب الحق)³⁵ الذي يواجه مجتمعه بضمير واحد. وكما ذكرنا فإن ظاهرتي التناول والتشاؤم وما يرتبط بهما من حكمة لم تكن لتتبع وتتبع إلا من خلال الوعي الشمولي بتجربته ومفرداتها

³² سورة يس: الآية 82

³³ هذا جزء من وصية الإمام علي- كرم الله وجهه- إلى ابنه محمد ابن الحنفية ، في العقد الفريد . ابن عبد ربه : العقد الفريد: تحقيق د عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1404هـ، -1983م، 102/3 – وينبغي التنويه هنا إلى أن كتاب العقد الفريد قد حقق منه د مفيد محمد قميحة الجزئين الأول والثاني ، وبدءاً من الجزء الثالث قد حققه د عبد المجيد الترحيني.

³⁴ الديوان: ص 174

³⁵ أشار د عز الدين إسماعيل إلى رأيه في الأديب الحق بأنه " لا يمكن أن يعيش بضميرين، ضمير مع نفسه وضمير مع الناس، إنما يواجه الأديب الحق نفسه ومجتمعه بضمير واحد ، لأنه يحس أن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس، وربما مشكلات الناس بالنسبة إليه هي محور مشكلاته" د عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية) دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، دت ص 374-375

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

وعناصرها "فالكاكتب لا يمكنه - في رأيي- أن يكون شموليا إلا إذا كان محليا أو بمعنى آخر: إنه ينطلق من أرضه لكي يعانق المجموع... وكلما كانت جذور المرء أعمق في أرضه انتشرت هذه الجذور في أرض الناس كلهم"³⁶ ولنقرأ في موقفه من الحياة وما ينتظر كل امرئ ظن أنه امتلك ناصيتها، فما هو يُذكر نفسه ويتذكر من الطويل:

فما العيشُ إلا ساعةٌ سوف تنقضي وذا الدهرُ فينا مولعٌ برِماءٍ

ولا تحسبَنَّ المرءَ يبقى مخلدًا فما النقضُ إلا بعدَ كلِ نماءٍ³⁷

إن أول ما يلفت الانتباه ويستثير الذهن في البيتين السابقين تلك (الصور المتكررة)³⁸ في شعر البارودي؛ تلك الصور يغلب عليها البساطة التي عبر بها عن فكرته (الدهر فينا مولعٌ برِماءٍ)وهنا تشبيه الدهر بذلك السيف الذي لا ينشغل إلا برمي الإنسان بكل الابتلاءات ولم يكتف بأن شبه الدهر بإنسان سفاك الدماء بل جعل فيه صفة لا يمكن فصلها عن ألا وهي (مولعٌ) أي أنها هوية لا يمكن بترها أو فصلها عن صاحبها ، ثم تأتي الصورة المجازية الثانية (ما النقضُ إلا بعدكل نماء) إذ جعل الشاعر النقض- الهدم بفعل الدهر يكون سريعا؛ إذ ينتظر الدهر لحظة اكتمال الثمار ونضجها حتى ينقض عليها وينقضها وفي ذلك حسرة تصيب صاحب الجهد والمجهود المضني، وكأن الدهر ينتظر وينتظر ليصيب الإنسان في قلبه كما ينهدم الكيان بعد اكتمال البناء. فقد استطاع شاعرنا أن يحرك حواسنا ويستثيرها بفعل ذلك التصوير إذ إن"التصوير في الشعر استثارة بواسطة الكلمات. وعن طريق الحواس

³⁶ د محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،

1997، ص 372

³⁷ الديوان ص 97

³⁸ هي الصور التي تربط الشاعر بحالته النفسية ونظرا لإلحاح صور محددة ومتكررة فإن ذلك فيه من الدلالة على أن تلك الصور لها معان في وعي الشاعر ومن ثم تنعكس تحت قلمه . ويعد هذا العنصر أحد العناصر التي ربط بها ستيفن أولمان بين أسلوب الأديب وشخصيته وجعل هناك مجموعة من العناصر التي يتحقق بها ومن خلالها ذلك الربط وتلك العناصر هي: التحليل الإحصائي والمنهج النفسي والأنماط الرمزية للأسلوب، والكلمات الكاشفة، والصور المتكررة. يمكن الرجوع لكتاب الخيال والأسلوب والحدائث للدكتور جابر عصفور مجموعة مقالات مترجمة عن القضايا السابقة . د جابر عصفور: الخيال والأسلوب والحدائث (مقالات مترجمة) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، الطبعة الأولى ، 2005، ص208

يمكن بسرعة إثارة ذهن القارئ وعواطفه، ومن ثم يستخدم الشعر المجاز بكثرة، ولكن هذا لا يعني القول بأن كل شعر جيد ينبغي أن يكون متضمنا لمجاز³⁹ ولا يمكننا أن ننسى أو نتناسى دور الاستشراق- في البيتين-الذي يُعد مُؤذنا بما ستؤول إليه الأمور، كذلك دور الاستثناء المنفي الذي أصر عليه الشاعر في البيتين (فما العيش إلا ساعة)- (فما النقض إلا بعد كل نماء) بغية إحكام التأكيد على أن الحياة زائلة فلا تطمئن إليها كل الاطمئنان. أما عن علاقة ذلك بالتغريب النفسي عند الشاعر فقد أدى به ذلك الحال إلى مآل آدم- عليه السلام- بقوله من الطويل :

أبي آدم باع الجنانَ بحبّةٍ وبعثُ أنا الدنيا بجرعة ماءٍ⁴⁰

ما أروعها صورة تماثلية قرنت بين حال الشاعر وحال آدم فكلاهما باع ما هو فيه من متعة وسرور وحياة سرمدية إلى ما دون ذلك، أدى به وأوداه إلى ترك موطنه الآمن إلى موطن آخر لا يعرف إلا ما سينتهي به المطاف عنده.

وفي بيان موقفه من الناس وتلك الحالة التي تتردد بين التفاؤل والتشاؤم واليأس والأمل والغدر والخيانة يقول :

لأمرٍ ما تحيرت العقول	فهل تدري الخلائقُ ما تقولُ
تغيّب الشمسُ ثم تعودُ فينا	وتدوى ثم تخضّرُ البقولُ
طبائعُ لا تُغبُّ مردداتٍ	كما تغرى وتشتملُ الحقولُ
فسيانُ الجهولُ إذا تناهت	به الأيامُ والفطنُ العقولُ
يزول الخلقُ طورا بعد طورٍ	وتختلف الحقائق والنقول
فما جرت الظنونُ على يقينٍ	تفيءُ به ولا صحَّ المقولُ ⁴¹

ومما قاله مستشرفا ممزوجا بالتفاؤل المشوب بالحذر من الطويل:

أقولُ وأتلو القولَ بالفعل كَلِّمًا	أردتُ وبئسَ القولُ كان بلا فعلٍ
أرى السهلَ مقرونا بصعبٍ ولا أرى	بغير اقتحام الصعبِ مُدركَ السهلِ ⁴²

³⁹ د محمد حسن عبد الله: اللغة الفنية(مجموعة مقالات أجنبية مترجمة) دار المعارف القاهرة،

1985، ص72

⁴⁰ الديوان: ص 97

⁴¹ الديوان: ص 362-363

⁴² الديوان : ص 365

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

إن القول عند الشاعر لا بد أن يكون مقرونا بفعل، كما أن الشاعر قد أخرج من معجم حياته كلمة سهل؛ لأنه لا يرى شيئاً سهلاً، فمن أراد العلا والمعالي فعليه أن يصبر على البلاء، فيقول من الكامل:

إن شئت أن تحوي المعالي فادِّرعِ
واخْلُم كأنك جاهلٌ واذكُر كأن
صبرا فإن الصبر عُنْمٌ عاجلٌ
نك ذاهلٌ وافطن كأنك غافلٌ
فلقلما يُفضي إلى آراهه
في الدهر إلا العالمُ المتجاهلُ⁴³

يوشح البارودي تفاعله بحكمة مفادها الصبر؛ فعليك أن تتخذ من الصبر درعا واقية لكي تنعم عُنماً عاجلاً ليس بأجل، كذلك وظف شاعرنا في البيت الثاني تلك البنية التركيبية الدالة على العدالة من حيث: المعنى واللفظ والصوت والصورة فجعل هناك توازياً أفقياً ينم عن موسيقى داخلية باعثة على اليقظة وكيفية مجازاة الحياة بتقلباتها وقد وظف الشاعر (فعل الأمر) (احلم- اذكر - افطن) + حرف التشبيه (ك) متبوعاً بحرف التوكيد والنسخ (أن) مذيلاً بضمير متصل للخطاب (ك) (أنك) للتحديد، ثم أخبر عن (كأن) باسم الفاعل (جاهل- ذاهل - غافل) دلالة على الديمومة والثبات والاستمرار في الفاعلية مع الثبات على الامتداد الصوتي لحرف اللام الكائن في الضم (غافل-و) للدلالة على الامتداد والعمق وكأن هذا الصوت هو صدى لما يقوله من حكمة بالغة طبقت الأفاق ولا يصل إليها إلا كل صابر وهو ذلك العالم المتجاهل لأصوات التشاؤم وذوئها.

ولنعرج إلى ما انتشج به شعر البارودي من لفقات أبانت وكشفت النقاب عن التشاؤم المنبني على معطيات الشاعر الحالية- في حينه- التي - لاشك- كان لها دور جلي في بيان (قصدية الشاعر)⁴⁴ وراء شعره في ذلك الصدد أو تلك الظاهرة؛ أي أن الشاعر كان ينظم أشعاره وهو يستشرف بلحاظ رأيه ما يمكن أن يقع. فمن الجوانب التي أطلت علينا بعنقها في شعر البارودي علاقته بالأخلاء والأصدقاء حتى إنه كاد يجزم أنه لا صديق على وجه

⁴³ الديوان: ص 363

⁴⁴ "تشير القصيدة بالمعنى الأوسع لهذا المصطلح إلى جميع الطرق التي يتخذها منتج النص في استغلال النصوص من أجل متابعه مقاصدهم وتحقيقها" د إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية 1999، ص 157. وأرى أن هذا المصطلح قد تحقق في شعر البارودي وليس البارودي فحسب بل عند كثير من شعراء العصر الحديث من أمثال شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم فكان لهم ما يرومونه عبر التكرار والتتابع والتنازع كلٌّ في حقله ومحفله - وراء الهدف الواحد الذي لا يتحول في النهاية إلى سراب بل كان ظاهراً جلياً بين دفتي أعمالهم.

الأرض، وقد ألفت به تلك النظرة إلى حالة من الغضب والتشاؤم وقد توقعَ حاله إن لم ينقذه الله منهم ؛ فيقول من الطويل:

إلى الله أشكو أنني بين معشرٍ
سواءً لديهم طيبٌ وخبيثٌ
برمتُ بهم حتى سئمتُ مكائتي
وأنكرتُ طيبَ العيشِ وهو دميثٌ
إذا لم يُعثنِي الله منهم بفضلِهِ
فما لي بين العالمين مُغيثٌ⁴⁵

لقد أبانت الأبيات السابقة وكشفت النقاب عن موقف الشاعر الحزين المتشائم؛ وقد تجلت تلك الحالة وانعكست على (اختياراته اللفظية⁴⁶ والأسلوبية)⁴⁷ بما تتطوي عليه من إحياءات ودلالات عبرت عن شخصية الشاعر. فبدأً بشبه الجملة الجار والمجرور وجعل لفظ الجلالة (إلى الله) هو المنقذ للدلالة على انقياده إلى الله لا غيره بعد أن قطعت به أسباب الحياة في العلائق بين الناس، ثم أردف بأن جعل الفعل المنوط به التعلق بالجار والمجرور متأخراً (إلى الله - أشكو) ثم كان للظرف المكاني (بين) له من الدلالة على كثرة من يحيطون به من هذه الشاكلة (معشر) كما كانت لفظة (معشر) لها من القوة لتدل على الكثرة والازدحام والتنوع بين بني البشر ورغم تلك الكثرة البائنة فإن هؤلاء سواءً بين طيب وخبيث، ولا تدل الفضيلة على التقدم ولا تدل الرذيلة بينهم على التأخر؛ لذلك كان رد فعل الشاعر حاداً صارماً بأن شعر بتلك الحالة من التبرم والغضب (برمتُ بهم) التي أودت به إلى السأم المفضي إلى إنكار طيب العيش رغم دماثته وحسنه ورُقِيته، وذلك الإنكار هو المطية التي مظهرت أبياته بتحول الحال من غنى إلى فقر ومن حُسْنٍ إلى قبح ومن تغاؤل إلى تشاؤم، ثم جعل الأمر

⁴⁵ الديوان: ص 132

⁴⁶ وفيما يتعلق بالقدرة على اختيار اللفظ وتموضعه في سياقه الملانم؛ فقد أشار ابن عبد ربه إلى ذلك الأمر في العقد الفريد بقوله " ولا تجعل اللفظة قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها؛ فإنك متى فعلت [ذلك] هجنت الموضوع الذي حاولت تحسينه، وأفسدت المكان الذي أردت إصلاحه؛ فإن وضع الألفاظ في غير أماكنها، وقصدك بها إلى غير مصابها، إنما هو كترقيق الثوب الذي لم تتشابه رقاعه، ولم تتقارب أجزاءه، خرج عن حد الجده وتغيّر حُسْنُهُ" ابن عبد ربه: العقد الفريد 4/269

⁴⁷ ما من شك أن الأسلوب وصاحبه في كثير من الدراسات هما محور التجربة الإبداعية؛ إذ إن المؤلف يختار من بين أدوات اللغوية ما يحاكي قضيته وموقفه منها؛ ومن ثم فالأسلوب هنا يعني " اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات. وإلحاح هذا المنحى على أن الأسلوب عملية واعية تقوم على اختيار يبلغ تمامه في إدراك صاحبه كل مقوماته هو الذي يحدث خد الفصل بين التقديرات الفلسفية للأسلوب وتقديراته الموضوعية التجريبية" د عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهيرية الليبية- تونس، الجمهورية التونسية (1982، ص 74-75

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

والنهي عند الله بأن استشرف بيته الثالث ب (إذا) ذلك الحرف الضارب في أعماق الشرطية المستقبلية معولا على فضل الله عليه في خلاصه؛ وإلا فلن يجد بين العالمين من يغيثه وينقذه مما هو فيه.

وفي هذا البيت تجلت اختيارات الشاعر الأسلوبية بأن وظف الشاعر أساليب عدة تصب في معين القصر والتحديد بأن الله وحده القادر من مثل: الشرط (إذا) مع الجزم (لم يغيثي) مع الجار والمجرور المتكرر (منهم -بفضله - لي) مع النفي (فما) مع شبه الجملة (بين العالمين) ثم كان دور اسم الفاعل الرباعي الأصل (أغاث- مغيث) له من الدلالة على حاجة الشاعر الملحة إلى الغوث .
ومما نظمه في ذلك من الكامل:

ولقد بلوئُ الناسَ في أطوارهم ومَلَّتُ حتى مَلَّني الإِبلاءُ
فإذا المودة خَلَّةً مَكذوبةً بين البرية والوفاء رِياءُ
كيف الوثوقُ بذمةٍ من صاحبٍ وبكلِّ قلبٍ نقطةٌ سوداءُ؟⁴⁸

يستمر الشاعر في عرض قضيته التي أرقّت مضجعه وأظلمت عينه؛ تلك القضية التي كانت ومازالت ولسوف - إن كان على قيد الحياة- سيتحدث عنها ألا وهي قضية وفاء الأصدقاء ، فما هو يبدأ الأبيات ب (ل+ قد) وتلك البداية المؤكدة أسلوبيا ب(اللام وقد) الدالة على التحقق لها من القيمة التي لا تقبل الشك بأن الشاعر سيقول كلاما موثوقا ، ثم تلا ذلك بالفعل المستغرق في الزمن الماضي البعيد المتصل بضمير الرفع المتحرك (بلا + و + ت) أي اختبرت وجربتُ الناس في شتى أطوار حياتهم حتى إنه من تكرار التجارب لم يمل هو وحده بل إن الإِبلاء كذلك ملَّ منهم ومنه، فكان توظيف الفعل الماضي المتصل بضمير الرفع المتحرك (تُ) للمرة الثانية في نفس السطر الشعري دالا على تمكن الشاعر من قوله وتأكده منه ثم كانت النهاية الفعلية من كثرت التجارب أن (ملَّ+ ن+ي) وهنا تغير الإسناد من ضمير الرفع المتحرك المتصل بالشاعر (الفاعل) إلى انتقال الإسناد إلى (الإِبلاء) ذاته حرصا من الشاعر على بلوغ الغاية والنهاية في كل شيء حتى انتهى به الحال والمطاف إلى أن الإِبلاء نفسه قد ملَّه من كثرة مجاورته وأصحابه.

ثم يستمر في الجانب الاستشرافي التغريبي في آن، إذ جعل (إذا) وما اتصل بها من تلك المودة بين الناس مرتكئة إلى أكاذيب وتضليل وكذلك ما يعرف بالوفاء قد تحول إلى رِياء ، ومن ثم ينتهي بجواب الشرط الكائن في ذلك السؤال المؤطر بالإجابة المنفية ضمنيا(كيف

⁴⁸ الديوان: ص 91

الوثوق بذمة من صاحبٍ وبكلِّ قلبٍ نقطةٌ سوداء؟! أي أنه لا مفر ولا محيص من هؤلاء الرفاق الذين يتغنون بالفضائل وفي الوقت نفسه ينفي أنه لا صديق يمكن الارتكان إليه وقت الضيق. وتلك هي قضية الشاعر الكبرى.

ومن الشواهد الدالة على أثر التغريب المرير ذلك الحس الفاتر المشوب باليأس وفقدان الأمل المصبوغ بالتشاؤم انطلاقاً من الواقع المخزي، يقول من الكامل:

دُنْيَا نَعِيمٌ لَا بَقَاءَ لِحُسْنِهَا وَنَعِيمٌ دُنْيَا مَا لَهَا مِيثَاقُ
فَلَقَدْ مَضَى ذَاكَ الزَّمَانُ بِحُسْنِهِ وَسَمَا إِلَيَّ الْهَمُّ وَالْإِيرَاقُ
وَعُدُوتُ حَرَّانَ الْفُؤَادِ كَأَنَّمَا ضَاقَتْ عَلَيَّ بِرُحْبِهَا الْآفَاقُ⁴⁹

إن أول ما يشد انتباهنا في الأبيات السابقة تلك التحولات اللفظية التي تجلت في تلك التبادلية السياقية بين (دنيا نعيم - دنيا نعيم) وكذلك التقسيم الموسيقي المشع بين (لا بقاء لحسنها - ما لها ميثاق) إذ غير الشاعر في ترتيب الضمائر وفقاً للتراكيب الإسنادية بين (لا بقاء - ما لها - لحسنها - ميثاق) فاستطاع البارودي التلاعب بالألفاظ وتنقلاتها وفقاً لنظرية الاختيار الأسلوبية، إذ يمكننا القول (دنيا نعيم ما لها ميثاق - ونعيم دنيا لا بقاء لحسنها). ولعل الشاعر قد حافظ على تلك الصيغة المتوازية جزئياً بين الجملتين الأوليين وخالفها في نهاية الشطرين فذلك له من دلالة التغيير التي يريجوها الشاعر، لأن كل شيء عنده زائل وليس له من عهد أو الوفاء بوعده، ومن تلك التحولات التي أراد الشاعر إبرازها في صورتها الحقيقية ما نراه متجلياً في دور الزمان في قياداته لدفة الأعمار فلقد ذهب حسن الشباب ولم يبق للشاعر سوى الهم والحزن واليأس والإيراق وامتناع النوم عن زيارته. وكأن الزمان قد أوصى أيامه بالألا تترك الشاعر وحيداً بل يجب مؤانسته بالهموم ، ثم يأتي البيت الثالث ليكون بمثابة ثلاثة الأثافي فبعد أن خاب الظن وذهب الوعد وانصرف الشباب بنزقه ونشاطه سار الشاعر حران الفؤاد وقد ضاقت عليه الأرض بما رحبت وأظلمت في وجهه السبل .

وحرى بنا أن نعرض في هذا المقام موقف الشاعر من الشيب والشباب متذرعاً بالحكمة متكناً عليها في تغريبه النفسي مستشرفاً في الوقت ذاته مآله ؛ وفي الحال ذاته يعبر عن موقفه من النهاية المنتظرة حتى إن الموت صار عند الشاعر ملازماً لفظياً في جل قصائده؛ وهذا إن دل فإنما يدل على موقفه وتلك الحالة التشاؤمية من الحياة التي بزغت في غير موضع وانسحابها على عقله وقلبه ؛ ليس هذا فحسب بل امتد الأثر إلى أسلوبه واختياراته اللفظية

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

والأسلوبية المختلفة. فيقول من باب الحكمة والواقع وهو في سرنديب مستشرفا المستقبل وما ينتظره من مرارة ستحل عليه لا محالة- كما يرى- لانقضاء وقت الشباب من الخفيف:

أين أيامٌ لذتي وشبابي أتراها تعودُ بعد الذهاب ؟
ذاك عهدٌ مضى وأبعدُ شيء أن يرد الزمانُ عهد التصابي
فأديرا عليّ ذكراه إني منذُ فارقتَه شديد المصاب⁵⁰

إن حديث البارودي في البيتين السابقين إنما هو حديث حقيقي واقعي لا خلاف على ذلك؛ وفي الوقت ذاته فإنه يتحسر على ما فاته ومؤسسا عليه أن ذلك سينحسب لا محالة على المستقبل؛ فيقول في البيت الثالث: إني منذ فارقتَه شديد المصاب، وهذه المصائب وتجلياتها عند البارودي تعبر عن الحال الجمعي وليس الفردي فقط ؛ لذلك كان الجانب الاستشرافي عنده في الشاهد السابق منبئيا على أحداث الماضي وفي الوقت ذاته فإنه يقر ويعترف ويحيب عن الاستفهام الذي صدر به قصيدته: أين أيام لذتي وشبابي؟ ليأتي في البيت الثاني بالإجابة المنطقية التي تناسب جوهر السؤال : ذاك عهد مضى وأبعد شيء أن يرد الزمان عهد التصابي. ومن ثم فإنه يستشرف مستقبلا متكئا على حقيقة ألا وهي حقيقة عدم العودة إلى أيام الشباب، وذلك الاستشراف كان مفعما ومغلفا بالياس والتشاؤم.

وفي السياق الاستشرافي التشاؤمي يقول من المنسرح:

إلام يهفو بجلمك الطربُ ؟ أبعـد خمسينَ في الصبا أربُ؟
هيهات ولى الشبابُ واقتربت ساعةٌ وردِ دنا بها القربُ
فليس دون الحمام مُبتعدُ وليس نحو الحياة مُقترَبُ
كُلُّ امرئٍ سائرٌ لمنزلةٍ ليس لهُ عن فنائها هربُ⁵¹

صدر الشاعر قصيدته بسؤال مألوف وروده على الأسماع؛ فما هو يسأل فيه عن غايته وهدفه بعد أن اكتسى بصفات الرزانة والحكمة المقترنة بالتقدم في السن ، ما غاية الطرب الذي يينزغُ إليك قاصدا ؟ ثم يأتي الشطر الثاني بسؤال متضمنا للإجابة عن الاستفهام في الشطر الأول . أبعـد الخمسين مازالت عند الإنسان حاجة ورغبة ؟ إن كثيرا من الأساليب الاستفهامية عند الشاعر لا يقصد من وراءها الاستفهام المباشر لكن يقصد من وراءها التقرير بنفي هذا الاستفهام وأن الأجابة تكمن في بلى : ليس هناك غاية أو رغبة أو هدف بعد لخمسين، إذن من الظواهر الأسلوبية عند الشاعر توظيف الإنشاء وخاصة الاستفهام منه - بغرض التقرير والإثبات لا الاستفسار والاستوضح كما هو مألوف دلاليا. ثم يأتي التقرير الذي أشرنا إليه في استخدام اسم الفعل الماضي (هيهات) المتوغل في الاستبعاد لقد

⁵⁰ الديوان: ص104

⁵¹ الديوان: ص 100

ولى عهد الشباب وها أنا أنتظر وقت الذهاب والموت، ثم ينتقل إلى البيت الثالث إلى التوضيح والمباشرة - التي عهدناها من البارودي - فيسوق حالة التشاؤم في شكل حكمة بازغة بأنه لا مفر من الموت وليس هناك مهرب من مواجهته وإدراكه لنا متناصا بالإيجاب مع قوله تعالى " أينما تكونوا يُدْرِكُكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشِيدَةٍ... "52 وقوله تعالى " وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ، فَإِذَا جَاءَ أَجْلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً، وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ "53 وذلك التناص الديني ليس بمفترق عن شعر البارودي فهو من لبناته الأساسية ومقوم الأخلاق عنده.

وبنظرتنا إلى مركزية الموسيقى، فنجده في البيت الثالث قد وظف تقنية التوازي الأفقي التام:

فليس دون الحمام مُبتعدٌ وليس نحو الحياة مُقتربٌ

إذ قسم الشاعر الشطرين إلى جملتين طويلتين اتخذ من أحدهما مرآة لانعكاس الثانية وهو ما يُعرف بالتوازي التركيبي التام؛ إذ بدأ الشطر الأول بالفاء (ف) الاستئنافية ثم أتبعها بالفعل الجامد الناسخ ليس + دون (ظرف) + الإضافة المعرفة بأل في لفظة (الحمام) + الاشتقاق الصرفي وهو بمثابة (زمكان صرفي) على وزن (مُفتعل). ثم جاء الشطر الثاني موازيا تركيبيا تاما في (حرف العطف (و) الموازي لحرف الاستئناف+ الفعل الماضي الجامد الناسخ (ليس)+ ظرف + الإضافة المعرفة بأل في لفظة (الحياة) + ثم لفظة مُقترب (مُفتعل) وهو كما أراه معبرا عن الزمكانية الصرفية التي تجمع بين الزمان والمكان في آن في هذا السياق. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الموسيقى التعبيرية تجلت في تلك المقابلة النصية بين (الحمام - الحياة) (مبتعد - مقترب) كل ذلك أحدث موسيقى عبرت عن حال الشاعر ونظرته التشاؤمية نحو المستقبل، ناهيك بالقافية المتجلية في صوت (ب) المجهور وهي قافية مطلقة وُصلت بصوت الواو الممتد في الأعماق للدلالة على تلك الفضاءات الكونية التي يقصدها الشاعر ويرومها؛ وقد خفف الشاعر وطأة قصديته عبر صوت (س) وهو من (الأصوات المهموسة)54 الذي أضفى همسا موائما وملائما للحقيقة

52 سورة النساء: الآية 78

53 سورة الأعراف: الآية 34

54 "والأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تيرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن يضاف إليها كل أصوات اللين Vowels بما فيها الواو والياء. في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه... وقد يرهن الاستقراء على أن نسبة شيوخ الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المئة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة" د إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1975، ص

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

التي يباشر بها الشاعر مستمعيه ألا وهي حقيقة الموت مقارنة بالأصوات المجهورة التي برزت في النص الشعري السابق من : (م ب د ع ن ل ر ا ي و) .
ثم تنتقل إلى شاهد آخر تكمن فيه اللامبالاة وعدم الاكتراث فقد استوت فيه عنده الأنوار والظلم والسعادة والحزن ، فيقول من البسيط :

لا أُخْفِلُ الطَيْرَ إِنْ غَنَّتْ وَإِنْ نَعَبَتْ سيانٍ عِنْدِي صَفَّارٌ وَشَحَّاجٌ
يستعظمون من الحجاجِ صولته وكلُّ قومٍ بهم للظلم حجاجٌ⁵⁵

ومن الجوانب الأخرى أنه كان يصهر الزمان والدهر في كل ما يود التوجيه إليه أو الإشارة بشكل مباشر أو غير مباشر، فما هو يقم الزمان مجددا ليعبر عن استشرافه السلبي للمستقبل فيقول من الوافر :

هو العصرُ الذي دارت علينا به اللذات واضعةً النَّقَابِ
نجاهر بالغرامِ ولا نبالي وننطق بالصواب ولا نُحَابِي⁵⁶

إن التصدير السابق من قبل البارودي لفيه من الدلالة القاطعة على ما هو آت؛ إذ يمكننا قبل الشروع في الإكمال أن نتوقع أن الشاعر بصدد الحديث عن المستقبل منطلقاً من واقعه الذي يعيشه، فالبرغم من أن العصر الذي عاشه - كما يقول - كانت تطالعه اللذات منكشفة من غير نقاب فإنه في الوقت ذاته يسלט الضوء على قضية وجودية عنده تجلت في النطق بالحق والصواب ولا يخشى فيه لومة لائم، كما كان للفعلين المضارعين في البيت الثاني (نجاهر - ننطق) أثر لا ينكر في أنهما يكتزان موقفاً جوهرياً في المجاهرة بالفعل والنطق بالحق مع إردافهما بالفعل المنفي (لا نبالي) وذلك يعمق الحال الذي وصلت إليه الأمور في عصره، مع الوضع في الاعتبار أن المجاهرة لا تكون - كما هو متفق عليه سياقياً وثقافياً ومجتمعياً - إلا بالسوء ، وكأنه يُسقط ما يريد أن يقوله على ذلك العصر الرديء؛ ومن ثم جعل المجاهرة للغرام وجعل النطق أي الفعل والحدث الحقيقي كأننا في عدم المحاباة ، ولننتقل إلى الأبيات التالية من الوافر :

فيا لك من زمانٍ عشتُ فيه نديمِ الراحِ والهيِّفِ الكعابِ
كذاك الدهرُ ملاقٌ خلوبٌ يَغُرُّ أخوا الطماعةِ بالكذابِ
فلا تركزن إليه فكلُّ شيءٍ تراه به يتولُّ إلى دَهَابِ
وعش فرداً فما في الناسِ خلٌّ يسرُّكَ في بَعَادِ واقترابِ⁵⁷

⁵⁵ الديوان: ص 133

⁵⁶ الديوان: ص 108

⁵⁷ الديوان: ص 108

واستكمالاً لما سبق فإنه في البيت الأول اتجه الشاعر إلى مخاطبة الزمان مباشرة لكنه خطاب اللائم إلى اللئيم المتحول فقد كان الشاعر (نديم الراح) كناية عن مداومته المُدام (الخمير) وكذلك الحسنات والهيئات من النساء من مختلف الأعمار ، ورغم ذلك يأتي الشاعر بالمستقبل المرتكن إلى النصيح والإرشاد المعبق في التقريرية (فلا تركن إليه) فهو يخاطب كل إنسان ألا يغتر بصفو الزمان مهما قدم وأعطى؛ لأن كل ذلك مصيره الذهاب، وهنا تتجلى الرؤية التشاؤمية عند البارودي في البيت الأخير :

وعش فردًا فما في الناس خِلٌّ يسرُّك في بعاد واقتراب

لقد سئم الشاعرُ الأخلاء والأصدقاء وسئم الزمانَ والدهر وسئم كلَّ شيء غير صادق لأنه في النهاية (يئول إلى ذهاب) ومما يُحمد للبارودي هنا أنه لا ينصح بدون مبرر أو مسوغ لكلماته بل يضع خاتم القصدية والممارسة والتجريب على ما ينم عن تشاؤمه عبر الواقع الذي يعيشه.

خلاصة المبحث الأول:

ما من شك أن هذا المبحث أضاع لنا كثيرا من القضايا التي شغلت البارودي وكانت مثلا للمصراع النفسي الذي لم يترك الشاعر في حله أو ترحاله، فكانت تلك النزعة التقاؤلية تبرق في ظلمات بحر لحي غلب عليه مرارة الواقع وكانت بمثابة ومضات تنير حياته وتؤثر في فعله وقوله أملا في تغيير قريب تهب من خلاله نسيمات العدل والحق المأمولين، أما اليأس وفقدان الأمل فقد وجدا طريقهما إلى عقل الشاعر قبل قلبه ، إذ اتخذ من واقعه معراجا يستشرف به الحال والمآل بناء على ما تجلى له في آفاق حاضره .

المبحث الثاني:

ثنائية الزمان والمكان

ما من شك أن للزمان والمكان أثرا جليا في حياة الشعراء قديما وحديثا، فهناك من عاتب الزمان وفقا لتقلباته وعدم القدرة عليه، ومنهم من عاتب المكان تبعا لقيمة المكان الراسخة في ذهن الشاعر، ولعل الدافع وراء ذلك هو خشية الشعراء مواجهة الفاعل الحقيقي ألا وهو القدر لأنه المنتصر لا محالة. وقلما نجد منهم من احتفى بهما إلا لعلّة كائنة في نفس صاحبها.

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

وإذا عرجنا بحدِيثنا عن ثنائية الزمان والمكان في شعر البارودي انطلاقاً من ثنائية الاستشراف والتغريب؛ فإنه يمكننا أن نرصد عدداً من المواقف التي أطلت بعنقها وجعلت للزمان والمكان كينونة كبرى في نفس الشاعر، ولكن يجب أن نضع في الاعتبار أن حديث الشاعر عن الزمان والمكان نابع من حكمة بالغة قد رسختها التجارب وجعلته قادراً على استشراف المستقبل ارتكازاً على معطيات الحاضر بل يمكننا الذهاب بالقول إلى استرجاع الماضي؛ ليقف على أطلاله مغترباً في موطنه مستشرفاً المستقبل المنتظر، ومن ثم فإن دراسة الزمان والمكان لا ينبغي أن تتصل بالضرورة بزمان معين ومكان محدد ملموس بل يمكن أن يكونا منطلقين من الحيز النفسي للأديب أو ما ينبغي أن يكون عليه الحال " وعلى ذلك فليس هناك سبب يدعونا لأن ننسب درجة عالية من الواقعية للزمان والمكان إلا للموضوعات التي نضعها في الزمان والمكان . وحتى هذه ستكون من خلق عقولنا ومن ابتداء الشعور"⁵⁸

ومن هذا المنطلق حريٌّ بنا أن نطالع ما استرجعه البارودي بل جعله صورة ماثلة أمامه عاقداً عليها وبها علاقة الزمان بالمكان أو (الزمكانية)⁵⁹ التي أقام عليها مبدأ المعاوذة والعودة إلى القديم : فنقرأ من مجزوء الكامل:

أين الألى شقوا البحر	رَ وشيدوا ذات العِمادِ؟
ملكوا التهائم والنجا	يَدَ والحواضرَ والبوادي
بل أين صناع القريد	ضِ الجَزَلِ والكَلِمِ الفرادِ؟
كالشاعرِ الصَّليلِ أو	قُسِّ بن ساعدةَ الإيادي
لعبَ الزمانُ بجمعهم	ورمى بهم في كل وادي
وكأنهم لم يلبثوا	إلا بياضاً في سوادِ ⁶⁰

⁵⁸ إميل توفيق : الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982، ص 79
⁵⁹ يقصد بهذا المصطلح ارتباط الزمان بالمكان وقت الفعل أو الحدث أو الواقعة إذ إن عدم انفصالهما وافتراقهما يحققان للأديب أو الشاعر والكاتب طاقةً إيحائيةً تعبيريةً تمكنه من توصيل خيطه الفكري والشعوري إلى المتلقي وذلك ما لحظناه في النص السابق للبارودي من حيث استدعاء فترة زمنية معينة وما أزاها من محددات مكانية ارتبطت به وقت الأحداث . ومن الواضح أيضاً أن "بنى الزمكانية ليست محض ظواهر شكلية وإنما هي أيضاً بنى ذهنية تتشكل من خلال تفاعلها التبادلي مع النصوص؛ إذ رغم أن النصوص تنطوي على الزمن والمكان فإن اتحادهما وتوحدتهما لا يتحقق مالم يصبح جزءاً من ذهنية القارئ والمؤلف الحقيقيين" د. ميجان الرويلي ودسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان) الطبعة الخامسة 2007، ص 172
⁶⁰ الديوان ص 188

عرضت الأبيات السابقة قضية جد مهمة لا يمكن الانفكاك عنها ولا فصلها عن شعر البارودي وهي قضية استدعاء القديم قولاً وفعلاً وشخصاً وزماناً ومكاناً، فقد استهل قصيته بسؤال إجابته معلومة لدى الجميع بأن قال: أين الألى؟ فكان تصديره للنص بهذا السؤال دالاً بما لا يدع مجالاً للشك على المعاودة والاسترجاع الطامح إلى الاستشراق (المثالي) المنتظر. فمن ناحية الشخوص فيها هو يبحث ويفتش في جعبة الماضي السحيق عن امرئ القيس والقس بن ساعدة، أما من ناحية المكان فإنه يبحث عما فعله السابقون بأن شقوا البحور وأقاموا القصور الشاهقة (إرم) ذات العماد الرصينة التي لم يُخلق مثلها في البلاد. ومن ثم فهو ينادي- أملاً- بأن يفعل الحاضر مثلما فعل السابقون. ومن ناحية الفعل فإنه يستدعي ما فعله هؤلاء القدامى -موظفاً الألفاظ القديمة لأماكن العرب من البوادي والحواضر والنجائد- من امتلاك المرتفعات والمنخفضات والمدن والحضر لأنهم كانوا رجالاً أشداء. ثم يأتي إلى الفاعل الحقيقي الذي ذهب بكل ذلك فقدم لنا لفظة الزمان وفتح لنا مصاريع دلالتها ثم نجده قد أغلق تلك المصاريع فجأة وجعل كل ذلك كأنه لم يغبن بالأمس "كأنهم يوم يرونها لم يلبثوا إلا عشيةً أو ضحاها"⁶¹

ومن نافلة القول إن اعتناء الشاعر بالقديم كان هو القوى الدافعة للمأمول مستقبلاً، ليس هذا فحسب بل يمكننا القول إنه لما أراد مستقبلاً مشرقاً من خلال عقده العزم استجلاء القديم وإعادته؛ فكان التغريب هو النتيجة التي انتهى إليها نظراً لرسوخ دوافعه ومنطلقاته الأخلاقية حيناً والدينية في أحيانٍ أخرى، ومن ثمّ قد اختلط عند الشاعر أمر التبجيل للماضي وعلاقته بالتفسير العلمي للمستقبل بناء على الواقع الذي يقف عنده متأملاً غده المنتظر كما أشار (أ. أريتشاردز)⁶².

⁶¹ النازعات: الآية 46

⁶² هو إيغور أرمسترونج ريتشاردز أحد نقاد الأدب الإنجليزي عاش في الفترة بين (1883-1979) له دراسات عدة في مجال النقد الأدبي منها (معنى المعنى) و(مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر) وغيرها . وقد أشار في كتابه في الفصل المعنون بالشعر والعقيدة إلى ذلك الخلط الذي يكون بين تبجيل الماضي وتقديم التفسير العقلي فقال " ولكنه ينبغي لنا أن نميز جيداً بين إثارة موقف تبجيلي وبين تقديم تفسير عقلي ، كما يجب عدم تشجيع عادة الخلط بينهما واعتبار إثارة الموقف تقريراً لحقيقة من الحقائق، وذلك لأن عدم الأمانة العقلية يزداد خطراً بقدر ما يكون محوطاً باعتبارات انفعالية مقدسة" أ.أ. ريتشاردز : مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2005، ص 340

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

وبناء على ما تقدم ذكره فإن البارودي اتكأ على الماضي والحاضر ليحدد موقفه المستقبلي من الزمان ، فنجده يستشرف بحذر فيقول:

ولستُ بعلام الغيوب وإنما - أرى بلحاظ الرأي ما هو واقع
الشاعر في البيت السابق يؤكد على عدم علميته المستقبلية (الغيب) لأنه من أمر الله، لكنه أشار إلى إمكانية ما يمكنه أن يحدث وذلك بناء على ملاحظاته ومتابعاته التجريبية فيقول موظفا أسلوب القصر :

إنما أرى بلحاظ الرأي ما هو واقع

فنلاحظ أنه نفى عن نفسه علم الغيب لكنه اعتمد على الواقع لقراءة ما هو آتٍ، ولاشك أن جملة (أرى ما هو واقع) قد ضربت بسهم في الحاضر والمستقبل في آن معا عبر توظيف الفعل المضارع (أرى) والاسم الموصول (ما) ثم الجملة الخبرية المثبتة (هو واقع) فكان لاسم الفاعل أثر كبير في تحديد زمن الفعل السابق (أرى) وما تلاه من اسم الفاعل (واقع) أي يقع الآن وقد يقع مستقبلا.

ويمضي الشاعر في إبداء (موقفه من الزمان)⁶³ وكثرما تحدث عنه ومما هو معروف ومألوف أن "الزمان لا يرى ولا يرحم؛ إنه يضربنا بجناحه ويفر، إنه يحفر تجاعيده على وجهنا متلاعبا بحياتنا، متحكما بمصيرنا، إنه عازف بارع يوقع بأنامله المبدعة على أوتار قلوبنا مستخرجا منها كل تلك العواطف الكيانية المبهمة. التي لا نعرف لها سببا"⁶⁴ ومن تلك المنطلقات فإن البارودي يمضي معولا على قيمة العلاقات بين الناس ويفاجئنا مرة أخرى بضرورة ضرب التكهن عرض الحائط لأنه يعرف ما ألم به من هول الهوى. فيقول من الكامل:

فدع التكهن يا طبيب فإنما دائي الهوى ولكل نفس داء
ألم الصبابة لذة تحيا بها نفسي ودائي لو علمت دواء⁶⁵

⁶³ تحدث الشاعر نفسه عن موقفه من الزمان بعدد من الأسئلة التي تتضمن إجابة شافية وتقريراً بأن الزمان لا ضمانة لأحد عليه قائلا " وأي امرئ عاهده الدهر ولم يغدر أو صف له ثم ولم يكد؟ وكيف لا ينقلب الحال والزمان قَلْبٌ ... هيهات ما وعد إلا وخلف ... ولا أضحك إلا وأبكى... فلا تحزن على ما ذهب إذا استرد الدهر ما وهب" محمود سامي البارودي: الديوان، طبعة مكتبة هنداوي، القاهرة، 2013، ص 30

⁶⁴ سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية ، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1980، ص 52

⁶⁵ الديوان ص 89

ولنقرأ له في البيتين الآتيتين تلك المعضلة بل الظاهرة التي لم تغب كثيرا عن قصائد ديوانه ألا وهي قضية الود الصادق النابع من القلب . فيقول من الكامل:

لو كان في الدنيا وداً صادق ما حال بين الخلتين جفاءً

فانفض يدك من الزمان وأهله فالسعي في طلب الصديق هباءً⁶⁶

إن البيتين السابقين يوضحان بجلاء موقف الشاعر من زمانه معولاً على تلك البنية الزمنية التي تتناوب بين الفعلين الماضيين (كَانَّ - حَالَ) وفعل الأمر (انفض) وكان لتلك المتواليات دور في استجلاء المستقبل واستشرافه من تلك المعلومات التي قد امدنا بها الشاعر ومن خلال عالمه الخارجي " حيث تشكل هذه المعلومات الأثر السياقي المحدد للتأويل المطلوب"⁶⁷ وما نراه عبر تلك المعطيات فإن الشاعر استطاع تسوير الزمن بأفعال لا يكف عن الخروج من فلكها ومن ثم فلا رجاء في الزمان ولا منه، فإن لم يكن هناك وداً صادق فلا خير في فعل الزمان، وهنا لا يلوم البارودي الزمان فحسب بل يلوم كذلك أهله؛ أي أن العتاب لا يقع فقط على المسبب بل كذلك على من تحققت فيه وبه الأسباب، ناهيك بتلك البنية التي صدر بها البيت الأول بحرف (لو) المتغلغل في امتناع وجود الوداد الصادق لامتناع حدوث الجفاء بين أصحاب الخلال والصفات الطيبة، ثم كان البيت الثاني مفتتحاً بفاء السرعة مع النفض والترك والابتعاد عن الزمان، وهذا فيه دلالة التيقن القائم على استشراف المستقبل من خلال معطيات الماضي.

إن علة علاقة الشاعر بزمانه قائمة على أفعال الأصدقاء إذ نجده دائماً يعول على الأصدقاء وعن علاقتهم به فما هو يوضح ويبين موقفه منهم أملاً في أن يتغير ذلك مستقبلاً. فيقول من الوافر:

أضنُّ بصاحبي وأدودُ عنه وأمنحُه السَّويَّةَ في الحقوق
وإن غدر الزمان به فإنني أقوم بنصره فعَل الصديق
إذا ما المرءُ لم ينفع أخاهُ على الحاليين في سَعَةِ وضيق
فدعه غير مأسوفٍ عليه فخيرٌ منه إخوان الطريق⁶⁸

⁶⁶ الديوان: ص 91

⁶⁷ محمد الملاح : الزمن في اللغة العربية (بنياته التركيبية والدلالية) دار الأمان ، الرباط،

الطبعة الأولى ، 2009، ص460

⁶⁸ الديوان: ص 232

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

لقد وظف الشاعر في البيت الثالث حرف الشرط (إذا) لما يستشرف من الزمان للدلالة على يقينه بفعله لذلك وضع شرطا ومضمونا لا يمكن الانفكاك عنه ألا وهو : إن لم ينفك صديقك فدعه واتركه ولا تكثرث به ، ليس ذلك فحسب بل اجعل رفيقك هو رفيق الدرب الطريق لا رفيق العمر. إذن مرارة الشاعر تبنع من وتكمن في رفاق العمر ، وفي الوقت نفسه يعبر عن اغترابه حال فقد صديقه؛ وذلك الاغتراب لا يتأتى ولا يمرق في القلب إلا عبر مرارة المواقف والأحداث، ولم لا وقد أنبّه كثيرا رفاق الثورة العرابية بعد النفي إلى سرنديب وألبوا عليه زعماء الثورة فيمن يكمن السبب وراء فشل الثورة، كل ذلك رغم نصرته لهم (أضنٌ بصاحبي وأود عنه) فكان التغريب المكاني والنفسي بمثابة النار التي تحرق قلب البارودي وعقله.

وقال في ذلك وهو في سرنديب حاكيا عن غربته وما انطوي عليها من تغريب مازجا كما أشار جورج مولينيه- بين الصور ذات البنية الصغرى- التي يمكن فصلها عن الخطاب العام - بالصور ذات (البنية الكبرى)⁶⁹ - التي تتسحب على فكر الشاعر ولا تتغير باختلاف (السياق الخطابي)⁷⁰؛ إذ إن الغربة المكانية وما انطوى عليها من تغريب نفسي لم تغب يوما عن الشاعر في صورتها الكلية. فيقول عبر رسم تلك الصورة المجازية للغربة ببنيته الصغرى (صورة نزع ثياب العلائق) منتقلا منها إلى الحقيقة الكبرى المتجلية في الواقع (صورة طلب العدل والرضا) فيقول من الطويل:

كفى بمقامي في سرنديب عُربَةً
ومن رام نيلَ العزِ فليصطبِرْ على
يقول أناسٌ: إنني ثرْتُ خالِعًا
ولكنني ناديتُ بالعدل طالبا
نزعْتُ بها عَنِّي ثياب العلائقِ
لِقَاءِ المنايا واقتحام المضايقِ
وتلك هَنَاتٌ لم تكنْ من خلائقي
رضا الله واستنهضْتُ أهل الحقائقِ⁷¹

⁶⁹ وفي السياق ذاته يوضح مولينيه و"يميز بين الصور ذات البنية الصغرى والصور ذات البنية الكبرى ويحددها بما يل : تمتاز الصور ذات البنية الصغرى عن الصور ذات البنية الكبرى بكونها يمكن عزلها في عناصر محددة من الخطاب تزول أو تتغير إذا غيرنا في العناصر الشبكية للخطاب، تدل على نفسها فوراً وتفرض نفسها عند تلقي المرسل، تُفسر انطلاقاً من سياقها المباشر. أما الصور ذات البنية الكبرى فإتباعاً على عكس ذلك تعمل على مستوى النص أو الخطاب ولا يمكن عزلها أو تمييزها في مفردات معينة منه" جورج مولينيه: الأسلوبية ترجمة د بسام بركة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، 1999، ص25-26

⁷⁰ وفي هذا المقام قد أشار د عيد بليغ إلى أن هناك ما يمكننا أن نُطلق عليه السياق المتواري أو الموازي ضمنياً لتلك البنية الصرفية والنحوية والصوتية والمعجمية التي حددها الأديب؛ أي الدلالة التي يبتغيها الشاعر من وراء تتابعية وتكرار بني تركيبية معينة تكون ملحّة على ذهنية الشاعر وقت النظم؛ فيقول د بليغ في ذلك " إذا كان سياق النص يمثل مستوى من الأطر السياقية التي تضم في طياتها مستويات أخرى من المستوى الصوتي والصرفي والمعجمي والنحوي؛ فإنه يعد في الوقت نفسه مستوى مستقلاً لا يقف عند حدود سياق التراكيب بل يتعداه لينتج بعض الدلالات أو يحدد بعضها بعلاقات غير نحوية تأتي من الفحوى أو المفهوم العام للعناصر السياقية الأخرى" د عيد بليغ : السياق وتوجيه دلالة النص، دار بلنسية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008، ص162

⁷¹ الديوان ص 327

بيّن الشاعر في المقطعة السابقة موقفه من الأصدقاء،؛ وذوي العلاقات، ومن الثورة بشكل صارم غير مغمود الدلالة ؛ بيّن أنه لم يخن ولم يؤثر نفسه بل كان كل ما أراده هو العدل، وغير ذلك فليس من أخلاقه ولا خلائقه. وقد عالج الشاعر موقفه من الغربية في سرنديب بأن رسم صورة للمكان بأن نزع عن كاهله تلك العلائق الكاذبة، فشبه الزمان هنا بالشيء الذي يستخدمه الإنسان لخلع ملابسه، فلم يشر إلى الملابس لكنه أشار إلى ما يمكن أن يخلعه عنه به، وكأن تلك العلائق (الثياب المخلوعة) كانت تشعره بالضيق والأذى فجاء المكان وخلصه من ربقته ؛ ففي الوقت الذي يشتهي فيه البارودي من تعريبه المادي والنفسي نجده يعود مادحا المكان نفسه فكأن المكان سلاحا ذا حدين وتلك صورة رائعة خلقت من التعقيد والإغراب والإغراق، كتلك التي نادى بها (ابن طباطبا في عيار الشاعر)⁷². وهذا من باب التجديد عند البارودي، ليس هذا فحسب بل إنه أضاف صورة أخرى بأنه يجب على الإنسان مواجهة المنايا واقتحام المضايق (وهي صورة رائعة تخلو من التعقيد إذ جسد الشاعر المنايا بالشيء أو الإنسان صعب المراس والعصي على التقاهم ويصعب مواجهته ولكن ينبغي على من أراد بلوغ المرام أن يواجه تلك الصعاب والمضايق.

وهنا ينبغي الإشارة إلى الذوق وعلاقته بالتأريخ الأدبي وضرورة الفصل بينهما من حيث الحكم على الشاعر وصدق موقفه إزاء قضية محددة الأركان كما نجدها عند البارودي قضية علاقته بأصدقائه، ومن منهم كان معه ومن منهم كان ضده وكذلك قضية العدالة الاجتماعية والإنصاف النفسي والاقتصاص ممن أساءوا إليه في حله وترحاله ، وتحضرني في هذا السياق مقولة الدكتور محمد مندور إذ قال عن الأحكام النقدية " نحن عندما نقرأ لا تكون استجابتنا الفنية تامة النقاء، إذ إن ما نسمة ذوقا ليس إلا مزيجا من المشاعر والعادات والأهواء التي تسهم فيها كل عناصر شخصيتنا المعنوية بشيء. ومن ثم يدخل في تأثراتنا الأدبية شيء من أخلاقنا ومعتقداتنا وأهوائنا"⁷³ وهذا ما أراه آليات النقد بنوعيه البناء والهدام وفقا لما يمثله المنقود سواء أكان شاعرا أم شعرا.

⁷² هو أحد أهم نقاد القرن الرابع الهجري ت 322 قال فيما أشرنا إليه فيما ينبغي أن يتجنبه الشاعر "وينبغي للشاعر ان يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المُشكّل ، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها " ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق د عبد العزيز المانع ، دار العلوم للطبع والنشر، الرياض، 1985، ص 199-200

⁷³ د محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1996، ص 405

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

لا ريب أن البارودي استعمل فلسفته الأدبية والتاريخية لكي يحكي لنا قصصا من واقعه التاريخي، فجعل القصة تحكي مواقف وتثبت فينا حكايات لم تُروَ على مسمع ومرأى من الناس، وهنا حري بنا أن نشد على أيدي البارودي الذي استلهم أحداث عصره بأدوات فلسفته وتاريخية المواقف. وعندما تتماهى الفلسفة والتاريخ فإن مخرجاتها لا يمكننا أن ننزع منها عناصر الإجداد والإتقان بل الحس الشعري الموشح بالصدق كذلك "وإلى هذا المدى يلتقي الحس الشعري مع أحداث التاريخ، ويظل شاعر العصر مؤرخا مبدعا في أن بل يتحول إلى صاحب فكر متميز في إطار ما خصصه من ديوان شعره حول اتجاه ما بعينه"⁷⁴

ولعل هذا ما تقصينا عنه في ديوان البارودي من قيمة بعث ذلك القديم ودوره في استبصار الروح الأدبية التي تستثير أفكارا تقفز بين أرجل الأحداث الحاضرة بوعي جديد وعقل منفتح الآفاق يذهب خارج المألوف ويخرج الشاعر من (عقلانيته وإخضاعه للقاعدة العلمية)⁷⁵ التي كانت تمثل جوهرها في نقد الشاعر العربي في فترات كثيرة منها ما كان في القرنين الثالث والرابع الهجريين علما بأن ذلك الاستبصار لا يخرج إلا من رحم المعاناة القائمة على التجريب والمعاملة.

ومن قوله الاستبصاري الاستشرافي في الشأن ذاته ، من الكامل:

اكتم ضميرك من عدوك جاهدا وحذار لا تطلع عليه رفيقا
فلربما انقلب الصديق معاديا ولربما رجع العدو صديقا⁷⁶

إن الشاعر في البيتين السابقين يعول على ضرورة كتمان ما يدور في الضمير؛ لأنه لا شيء يستقر على حال واحدة، وهذا يتناص بالإيجاب مع قول الإمام علي -رضي الله عنه "أَحِبُّ حَبِيبَكَ هَوْنًا مَا، عَسَى أَنْ يَكُونَ بَغِيضَكَ يَوْمًا مَا، وَأَبْغُضُ بَغِيضَكَ هَوْنًا مَا، عَسَى

⁷⁴ د عبد الله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،

1992 ص56

⁷⁵ في تلك العلاقة بين الجانب العقلي والجانب العلمي أشار أدونيس إلى رأيه بأنه وجد طريقا ثالثة قال " صرحت أبحث عن طرق مغايرة ، لا تنفي هاجس المستقبل ، ولا تنفي الماضي بإطلاق... وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة، وتطلعا إلى الكشف عن حقائق أسمى إنسانيا، وأعمق من حقائق العلم ، ولم تكن هذه عودة ماضوية... إنما هي نوع من الاستبصار في كلية الكيان الإنساني والإحاطة به" أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1984، ص104

⁷⁶ الديوان: ص 329

د / نور الدين زين العابدين متولي أحمد

أَنْ يَكُونَ حَبِيبَكَ يَوْمًا مَا⁷⁷ فيشير الشاعر إلى التعلم من الماضي وضرورة تجنب ذلك في المستقبل وقد تجلّى المستقبل دلاليًا في توظيفه أسلوب التحذير في (حذار) وأسلوب النهي (لا تطع)

وغني عن البيان ان التحذير يكون من شيء آت والنهي كذلك يكون لما يستقبل من زمن الفعل. وبين تلكما الحاليتين من الاستشراف والتراجع يظل البارودي مناوئًا الزمان فيقول من الكامل ملتزما:

لا تركننَّ إلى الزمانِ فربما خدعت مخيئتهُ الفؤادَ الجافلا⁷⁸
واصبر على ما كان منه فكلما ذهب الغداة أتى العشيّة قافلا
كفل الشقاء لمن أنأخ بربعه وكفى ابن آدم بالمصائب كافلا⁷⁹
فإذا سألت الدهر معرفةً به فاسأل لتعرفه النعمان الجافلا⁸⁰
فالدهر كالدواب يخفض عاليا من غير ما قصد ويرفع سافلا⁸¹

بالاطلاع على الأبيات السابقة فإننا لا يمكننا أن نفصل بين البارودي وغيره من قدامى الشعراء في عصر صدر الإسلام والعصر العباسي وكأننا نقرأ قصيدة لديك الجن أو البحري أو أبي تمام أو المتنبّي حتى إن الأستاذ العقاد قال عنه "ولا تكاد تجد شعر أديب متأخر يستقيم له أن يذكر في شعر كل عصر من لدن زمننا إلى صدر الإسلام ثم لا تتحط مرتبته غير كلام البارودي هذا"⁸²؛ وذلك لما للبارودي من تأثر لا تغفله عين ولا ينكره قلب،

77 حدّثنا عبد الله قال: حدّثنا مروان بن معاوية قال: حدّثنا محمد بن عبيد الكندي، عن أبيه قال: سمعتُ عليًّا يقول لابن الكوّاء: هل تُدري ما قال الأوّل؟ أحبّ حبيبك هونًا ما، عسى أن يكون بغيضك يومًا ما، وأبغض بغيضك هونًا ما، عسى أن يكون حبيبك يومًا ما

قال الشيخ الألباني : حسن لغيره موقوفًا وقد صح مرفوعًا. محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة البخاري، أبو عبد الله (المتوفى: 256هـ) : صحيح الأدب المفرد، المحقق: محمد فؤاد عبد الباقي، الناشر: دار البشائر الإسلامية - بيروت، الطبعة: الثالثة، 1409 - 1989، ص 447.

78 المخيّلة يقصد بها المظهر والمظنّة.

79 هذا النوع من التشبيه أطلق عليه الشيخ عبد القاهر الجرجاني التخييل الشبيه بالحقيقة، وذلك لأن الإنسان الذي يركن إلى أفعال الزمان ويقوم فيها فإنه لن ينفلت منها وكأنه مقيم بربعه (مكانه) وفي الوقت ذاته فإنه قد كفل ابن آدم بأن يكون هو راعيا لمصائبه التي لن يصرفه عنها ، فهذه حقيقة ولن تمثل تلك الحقيقة في مسببات القدر فإن ذلك سيكون في النهاية بمعية الزمان وحضرته ، وقد ضرب الجرجاني بذلك مثلا لأبي تمام من الخفيف :

إن ريب الزمان يُحسِن أن يُهـ — دي الرزايا إلى ذوي الأحساب
فلهذا يجفُّ بعد اخضرار قيل روض الوهاد روض الروابي
الوهاد: المناطق المنخفضة - الروابي: الأماكن المرتفعة

إن الحقيقة الكائنة في الشاهد السابق هي إن الاخضرار الذي يكون في الرياض في القمم العالية يذهب لونه ويصفر قبل تلك الكائنة عند السفح ، الحال نفسه إذا أصيب ذوو الأحساب بالرزايا والمصائب فإنها تنتهي ويذهب عنهم أثرها سريعًا عكس من هم من أهل الطغام الذين هم سفلة الناس.

80 جفل يجفل - جفولا : هي صفة للنعام عندما يقزع ويهرب من شيء يطارده ويخافه

81 الديوان: ص 349-350

82 مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم ، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، ص 1094/3

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

وخاصة في ذلك النمط من (التخييل الشبيه بالحقيقة)⁸³. إذ إن الموقف من الزمان غرض قديم حديث في آن، فالشاعر يقف من الزمان موقف الخبير العليم بدروبه؛ ولذا بدأ الأبيات بحرف النهي في البيت الأول ثم أردفه بالأمر في البيت الثاني وما بينهما هو ما ينبغي أن يلتفت إليه الإنسان فبين النهي والأمر يجب على الإنسان أن يحتاط من خداع الزمان (لا تركزن إلى الزمان - فرما - خدعت مخيلته) فالنهي متبوع بنون التوكيد الثقيلة التي لم يكن لها غرض غير التوجيه والمباشرة في التأكيد على حقيقة الزمان المخادع، ثم تلا ذلك بلفظة (ف+ رب +ما) الفاء واقعة في جواب الشرط للإحاطة بما هو آت، و(رب) جاءت هنا لا للشك والريبة بل للتأكيد و(ما) زائدة في المبنى ولاشك أنها تزيد المعنى فقد أفادت تأكيد التحقق في خداع الزمان. ثم أردف ذلك بالفعل صراحة من دون مواربة أو تورية (خدع) إذ إن هذا حال الزمان فهو يغري الإنسان بمظهره ولكن لا تغشى عنه إلا عيون الغافلين. ثم جاء البيت الثاني ليؤصل ذلك الخداع بأمر لا يقبل التأجيل أو النقاش ألا وهو(اصبر) وهذا الأمر لا ينطوي على خضوع الإنسان فحسب بل على جيروت الزمان وقدرته على أن يكفل الإنسان بالشقاء سواء أكان مقيما بربعه أم منتقلا فهو كفيل بابن آدم أينما غدا أو راح. ومن جميل القول إن البارودي جعل الزمان بين لفظتي من نفس الجذر (ك - ف - ل) (كفل - كافلا) وبينهما (كفى) الدالة على التمام والكمال والكفاية. وكأن الإنسان هو الشغل الشاغل للزمان الذي لن ينفك من قبضته أو ينحل من ريقته. وذلك نوع من أنواع الكبد الذي يعيشه الإنسان.

فإذا سألت الدهر معرفةً به فاسأل لتعرفه النعمان الجافلا

ثم ينتقل الشاعر إلى ما يتوقعه من الإنسان وهو شيء استشرافي يتعلق بأن الإنسان سوف يسأل عن أفعال الزمان، لكن من ذا الذي سوف يسأله الزمان؟ إنه الدهر، هنا تكمن المفاجأة بأن الدهر لسوف يفر من الزمان وأفعاله كم يفر النعمان من صائديه وتلك هي شدة المفارقة في أن يكون الرفيقان (الدهر والزمان) منفصلين إلى ذلك الحد وهما متلازمان لفظيان من ناحية البنى التركيبية عند البارودي. ثم يختم الشاعر مقطعته بإثبات حقيقة وتأكيد واقع بأن ذلك الدهر ما هو إلا وسيلة خلقت لإرهاق الإنسان وإصابته بالتعب والنصب، أما الأقدار وما تحويه فليس لها من دون الله كاشفة.

⁸³ وقد قال شيخ النقاد عن ذلك النمط من التشبيه " هو النمط العدل والنمط الوسطي، وهو شيء تراه كثيرا بالأدب والحكم البريئة من الكذب" عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق د محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، 1991، ص 276

ومن البنى التركيبية الدالة على (لغة البارودي الشعرية)⁸⁴ المفارقة ما نجده في البيت الأخير فقد شبه الشاعر الدهر بالدواب ؛ وذلك دلالة على عدم تركيز الزمان وعشوائيته في انتقاء البشر والأحداث بل وتكرارية أحداثه ، ولكنني أرى الجملة الاعتراضية - من غير ما قصد - هي حقيقة موشحة بالسخرية؛ فالدهر يعرف ما يفعل ، فهو يخفض عاليا ويرفع سافلا، وفي تلك المقابلة ما يدل دلالة قاطعة على ظلم الزمان للإنسان فهو يعدل ويظلم، يعز ويذل يرفع ويخفض وغيرها من ثنائيات الزمان وتناقضاته .

ويستمر في تأكيدات على معرفته بالزمان وخصاله وما يوشح به قلوب الناس :

أنا في زمانٍ غادرٍ ومعاشرٍ يتلوتون تلونَ الحرباءِ

أعداءٍ غيبٍ ليس يسلمُ صاحبٌ منهم وإخوةٌ محضٍ ورخاءٍ⁸⁵

وهنا يربط البارودي حاضره بمستقبله بين جملتين واضحتين (أنا في زمان غادر) وهذا فيه من الدلالة الراسخة على الحالية الآنية والممارسة الفعلية ، ثم يتبعها بجماة استشرافية استقبالية (أعداء غيب- ليس يسلم) فيكيف يمكن للإنسان أن يتحرى أعداء الغيب ؟ وأتى له ذلك اليقين الذي دفعه إلى توظيف تلك الجملة المنفية الموهلة في الإثبات (ليس يسلمُ صاحبٌ) فقد نفى سلامة الأصحاب من هؤلاء الأعداء ليس أعداء الحاضر بل أعداء الغيب مع إردافه ذلك النفي بجملة تقريرية لا تقبل الشك (وإخوة محض ورخاء) فهؤلاء الأعداء ملتقون حول الأعناق كالتفاف اللباب حول عنق النافذة لا مناص منهم ولا مفر . وتلك رؤية استشرافية انبنت على سمة زمنية اتجاهية عبر تلك المتواليات الزمنية في (يتلونون - ليس يسلم) فجاء المضارع هنا مرادفا لاستبصار الشاعر بحال المستقبل واستشرافه.

إن تلك الرؤية قد قادت الشاعر إلى تأكيد نظريته ونظريته في آن وذلك بفعل حياته التي بدأت بحال من الفقد والتشاؤم بفقد الأب، وما تلاه من مجاورة عصور الخديوية واختلاف

⁸⁴ غني عن البيان أن اللغة لا تعني تلك الكلمات المترصاة بالتجاور فحسب؛ بل إنها تشتمل على عناصر أخرى تمكن الكاتب من أن يروم هدفه ويصيبه" ولو كنا نعني باللغة مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعني باللغة الشعرية تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة بأنساق معينة فلاشك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيته" د صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص234

⁸⁵ الديوان ص 93

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

مشاربهم وطباعهم ناهيك بمناصرته (للثورة العربية)⁸⁶ التي فشلت انتهاء بنفيه (وفقده وطنه)⁸⁷ وفقده بصره؛ وكأن فقدان البصر نتيجة حتمية لفقد الوطن. وفي النهاية يقرُّ الشاعر بأنه لاشيء سيتغير طالما كنا تابعين لصروف الزمان وأفعاله - لا مناص ولا مفر من ذلك - وشبه الناس بأنهم كالقطيع الذي لا يعرف إلى أي مكان يذهب، فيقول من الكامل:

والمرء طَوْعُ يد الزمان يقوِّده قودَ (الجنيب) ⁸⁸ لغايةٍ لم تُعلم
لا يستطيع المرءُ يبلغ ما نأى عنه ولو صعد السماء بسلمٍ ⁸⁹

إن اشتياق الشاعر لمكانه متعدد الأضرب فمنه اشتياق إلى الدار ومنه اشتياق إلى الأهل فما من أهلٍ من دون مكان، ومنه الاشتياق إلى دفة الوطن في قلبه ، وما من شك أن ذلك الشعور بالعزلة والتغريب قد عانى منه شاعرنا وغيره من الشعراء " فالعزلة التي يعيشها إنسان هذا العالم تكاد تكون واحدة"⁹⁰ وبالعودة إلى البارودي فقد فاق ذلك الشعور كل إحساس فيها هو يحن إلى المكان بألفاظ القدامى من الشعراء وكذلك بألفاظ الحداثيين منهم ، فيقول وقد بلغ أثر التغريب كل أوصاله وفي الوقت نفسه مستشرفا المكان (وطنه) استشرافا نفسيا ويمني نفسه لو لامسه واقترب منه: من البسيط:

وكيف أنسى ديارًا قد تركتُ بها أهلا كراما لهم وُدِّي وإشفاقي؟
إذا تذكرتُ أياما بهم سلفت تحدّرتُ بغروبِ الدمعِ أماقي.
فيا بريد الصبّا بلِّغ ذوي رحمي أتّي مُقيمٌ على عهدي وميثاقي. ⁹¹

⁸⁶ لم تكن الثورة العربية بقيادة أحمد عرابي ثورة جيش فقط بل "تطورت إلى ثورة عامة حمل لواءها الجيش، ونهضت مصر على إثره تويده، وتشجعه. لولا أن مصر كانت في ذلك الوقت ضعيفة وكانت مواردها قد استنزفتها إسماعيل... وكانت إنجلترا في أوج عصرها الاستعماري.. ولهذا أخفقت الثورة ، ونُفي زعماءها إلى سرنديب... ومن هؤلاء البارودي" د عمر الدسوقي :

محمود سامي البارودي ، دار المعارف، مصر، 1953 ص8

⁸⁷ لقد قال البارودي نفسه في مقدمة الديوان " تالله ما بعد الوطن دار، ولا في غير الكعبة مدار، ولكن من لم يجد حراكا سكن، ومن أعجزته الحيلة ركن" البارودي ديوانه، طبعة مكتبة هنداوي، مقدمته ص 28

⁸⁸ الجنيب أي البعير المربوط بجوار أخيه ولا ينفصل عنه يُمنة أو يسرة.

⁸⁹ الديوان ص 435

⁹⁰ ماجدة محمود: جماليات رواية (منة عام من العزلة) لماركيز، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد 20، العدد 80، 2014، ص313

⁹¹ الديوان: ص 337

في البيت الأول يسأل الشاعر مستكراً كيف يمكنه أن ينسى دياره وأهلها، فكيف به ذلك وتفيض مدامعه لمجرد أنه يتذكرهم. وفي البيت الثالث يبدأ الشاعر بجملة إنشائية ندائية غرضها التقرير والتأكيد : (فيا بريد الصبا بلغ ذوي رحمي) ناهيك بتلك الصورة المجازية الرائعة إذ شبه الشاعر ريح الصبا بالبريد الذي ينقل الرسائل من مكان إلى مكان، وجعل الصبا هو المبلغ لما في ريح الصبا من نسيم عليل يشفي الصدور والقلوب خاصة أن الشطر الثاني من البيت يحمل جملة تقريرية مؤكدة ب(أن) مفادها ودلالاتها الظاهرة والباطنة أنه على عهده بأهله ولن ينقض عهده وميثاقه. ومن ثم فقد وفق الشاعر في اختيار الوسيط لئلا يخون فيما يقول وينزع من رسالته فحواها.

ويمضي الشاعر ويستمر في سرد علاقته بالمكان فما هو يرى من منفاه روضة المنيل ويرى ذلك المرعى والملعب الذي قضى فيه حيناً من الدهر. فهو يستشرف ببعد نظره ما يود أن يلقاه رغم أنه محفور في ذاكرته ولا يمكن نسيانه، لكن التغريب يلعب دوره في إشعال لوعة الحنين إلى الوطن ويرجو ذلك اليوم الذي يعود فيه فيقول من الخفيف:

ليت شعري متى أرى روضة المند	يل ذات النخيل والأعناب؟
حيث تجري السفينُ مُستبقاتٍ	فوق نهرٍ مثل اللجين المُذابِ
ملعبٌ تسرح النواظر منه	بين أفنانٍ جنةٍ وشعابِ
كلما شافه النسيمُ نراهُ	عادَ منه بنفحةٍ كالمَلابِ ⁹²
ذاك مرعى أنسي وملعبٌ لهوي	وجنى صَبَوْتِي وَمَعْنَى صحابي
لستُ أنساه ما حبيثٌ وحاشا	أن تراني لعهدِهِ غيرَ صابي. ⁹³

ما أصعب أن يسترجع الإنسان ماضيه بكل تفاصيله؟! فهو يخاطب تلك الأماكن وكأنها أمام عينيه يصفها ويراهها بل يخاطبها ويناجيها من شرفته.

لقد طغت الأماكن -في الأبيات السابقة- على مشاعر البارودي وأحاسيسه فصار مستدعياً لتلك الأماكن ويمني نفسه بالعودة إليها، وقد تجلت تلك الأماكن في غير موضع منها: روضة المنيل - والملعب الذي صال وجال فيه - والملهى الذي كان ملتقى الأحباب والأصدقاء) وقد كان للأفعال المضارعة أثر جلي في ذلك الاستدعاء والاستشراق - الذي يرجوه ويأمله فنجد (أرى - تجري - تسرح - أنسى - تراني) وكلها أفعال يستمد منها الشاعر

⁹² المَلاب : نوع من الطيب كالزعفران.

⁹³ الديوان: ص 104.

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

الأمل في المستقبل حتى إنه لئن قال ذلك مغترباً فإنه لا تفارقه صور المكان التي تنفي عنه إمكانية نسيانها ما دام على قيد الحياة.

وعن الأثر الموسيقي فنود الإشارة هنا إلى أن القافية جاءت مكسورة (حرف الروي الباء) إمعاناً في تلك الحال التي يعيشها فقد توغل أثر الفراق في نفسه وانسحب كذلك على موسيقاه الخارجية التي كانت بمثابة غلاف أو حدود نفسية لا يمكنه الاعتناق منها، ورغم ذلك فلا زال يحتفظ بأمل العودة إلى أماكنه.

ومن غلبة المكان وتأثيره في نفسه ها قد خاطب مصر متعجباً من حالها بعد أن عاد إليها في عام 1899م. فيقول من الطويل:

أبابلُ رأيَ العين أم هذه مصرُ؟! فإنني أرى فيها عيوناً هي السحرُ⁹⁴

إن البارودي كثيراً ما يوظف الأسلوب الإنشائي وخاصة الاستفهام في مفتتح قصائده، ولعل الدافع وراء ذلك يكمن في محاولته الدائمة أن يجد إجابة عن أسئلته ويرجو دائماً أن تكون الإجابة عند غيره؛ لأنه يسأل سؤال العارف. وفي المفتتح السابق يسأل متعجباً: هل هذه بابل التي أراها أم أنها مصر؟ ثم يوضح السبب الذي دفعه للسؤال رغم يقينه بمعرفة الإجابة ويبرر سؤاله لأنه يرى فيها عيوناً هي السحر، وتلك العلاقة بين بابل والسحر معروفة تاريخياً ودينيًا من حيث علاقة هاروت وماروت بالسحر وموطنهما الذي كان في بابل آنذاك. والسحر المقصود يؤخذ على المحمل الإيجابي الذي يبعث على الجمال ومدعاة للتأمل من عجب ما رآه في مصر بعد العودة. والمتمتعن في دلالة ذلك السؤال يعرف بحق ما فعله التغريب في نفس البارودي إذ اختلفت في ذهنه الصور واختلطت عليه الأماكن لدرجة أنه يتعجب مما رآه.

ومما قاله في المكان ما نجده في حبه لروضة المقياس ويبعث إليها السلام ويقول مستشرقاً إنني قادم إليك أيتها الروضة التي تألفك العين من حسن المنظر، وتهواك الأذن من خرير الماء، وأنت ندية لا يُقارن بك مكان، ومن ثم يرجو طالباً: فبلغوها مني سلاماً، فيقول من الطويل:

ألا حيّ بالمقياسِ رَيَا المعالمِ وقل لها منا تحيةً قادم
ترى حولها الأشجار ولهي مُكَبَّةٌ على الماء فعلَ الصادياتِ⁹⁵ الحوائمِ⁹⁶

⁹⁴ الديوان: ص 215

⁹⁵ الصاديات الحوائم أي ترى حول الروضة الطير العطشان يطوف ويدور ويحوم حول المكان لينال رزقه من طعام أو ماء.

إن الفعل المضارع (يرى) يعد أيقونة الشاعر الاستشراقية لأنه يستحضر من مخزون الذاكرة ما يمكنه من الرؤية الاستشراقية ، ناهيك بالفعل (يلوح) الذي يدل على الاستبصار ويمكننا الذهاب بالقول إنهما من الأفعال المحايدة التي ينبني عليها الخطاب حسبما قاد السياق، فيقول في المكان من الطويل:

سَلِ الْجِيزَةَ الْفِيحَاءَ عَنْ هَرَمِيْ مَصْرَ لَعَلَّكَ تَدْرِيْ غَيْبَ مَا لَمْ تَكُنْ تَدْرِيْ

تلوح الآثار العقول عليهما أساطير لا تنفكُ تُتلى إلى الحشر⁹⁷

غني عن البيان أن الآثار تتعلق بكل ما مضى وليس بأية حال أن تتعلق بالمستقبل إلا إذا اقترنت بقرينة زمنية قادرة على الغوص بين أمواج المستقبل وتقلباته، ولعلنا نجد هذه القرينة في البيتين السابقين في عاملين الأول منهما: يكمن في الفعل المضارع (تلوح) الذي كشف النقاب عن شيء مستور، وكان ذلك المستور كامنا في تلك الآثار هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى كان التوظيف الدلالي للفعل (لا تنفك) موعلا في الاستمرارية الحالية الضاربة بجذورها في الماضي السحيق بناء على لفظة (أساطير) وكما أشرنا إلى توظيفه لفظة (آثار).

ولعلنا نرى أن الفعل المضارع (تُتلى) مع متعلقه الآتي بعده ألا وهو الجار والمجرور (إلى الحشر) مع الفعل المضارع (لاتنفك) قد أضفى على البيتين صبغة الاستشراق والاستقبال والتوقع، بل يمكننا أن نقول إنه السياق السرمدي الذي لا نهاية له بما انطوى عليه من دلالة قد انتقلت بنا من الماضي مرورا بالحاضر وتقاؤلا بالمستقبل، ومن ثم كان الجانب الاستبصاري لدى الشاعر نابعا من الماضي فبنى عليه توقعاته المستقبلية بأن هذين الهرمين كما لاحا منذ الماضي البعيد فيسطل أثرهما الأسطوري باقيا ومستمرًا إلى يوم الحشر.

وقال على طريقة العرب، وهي (خاصة أسلوبية)⁹⁸ عند البارودي، في الحنين إلى المكان وأهله فيقف مستشرفا مطلعًا على الحاضر - ألا وهو ظلل المكان - وما تبقى من الدار التي

⁹⁶ الديوان: ص 425

⁹⁷ الديوان: ص 231

⁹⁸ إن الخاصة الأسلوبية لدى شاعر ما تجعلنا نقيس شعره بمقاييس ومعايير تكون مغايرة لغيره من الشعراء بناء على ما يوظفه ويستخدمه من مفردات وعبارات وصور مجازية قريبة منه أو يركبها بطريقة ما لتكون من سمات شعره. وهنا ينبغي الإشارة إلى نقطة مهمة تكمن في أنه "لا تعد الخاصية أسلوبية بمجرد وجودها في النص إذ إن النظر إليها بهذا الاعتبار يرتبط بالشيوع والندرة النسبيين ، ومن ثم كان البعد الإحصائي جزءا مهما من ماهيتها" د سعد عبد العزيز

صارت أثرا بعد عين، فما هو يضمنه الاغتراب والتغريب رغم أنه قائم ومقيم على رأس الدار: فقال من الطويل:

ألاحي من أسماء رَسَمَ المنازل وإن هي لم ترجع بيانا لسائل
خلاءً تعفَّتْها الروامس والتقت عليها أهاضيْبُ الغيوم الحوافلِ.
فلأيا عرَفْتُ الدار بعد ترسَّم أراني بها ما كان بالأمسِ شاغلي⁹⁹

بدأ الشاعر القصيدة بحرف الاستفتاح (ألا) الدال على جذب الانتباه كما كان يفعل قدامى الشعراء، بل ويستخدم نفس الألفاظ القديمة من مثل (حي - رسم - رومس - أهاضيْب) فما هو يقف على ذلك الرسم (البيت) الدارس الذي تركه قاطنوه؛ فما زال يخاطبها أملا في رد تلك الرسوم البالية، لكن هيهات فهي لم ترجع بيانا لسائل، فقد صارت الدار خالية وصارت ملتقى للرياح الروامس التي تزف التراب إليها من شدتها، ليس هذا فحسب بل كانت الدرا ملتقى لتلك الغيوم الكبيرة إيدانا بسقوط الأمطار نظرا لسكوت وذهاب من كانوا فيها. ولكنه لم يصل إلى تلك الدار ببسر لكنه وصل إليها (لأيا) أي بعد جهد ونصب، وهو يسير على خطى عنتره في افتتاحيته لمعلقته التي بدأها بالبكاء على الأطلال والرسوم البالية: من الكامل:

هل غادر الشعراء من متردٍ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟¹⁰⁰

مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (أفاق جديدة) مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، 2003، ص68. وإكمالا لما سبق فإنه في الخاصة الأسلوبية قد يختلف الشاعر القديم عن الشاعر الحديث في تلك المعطيات والأدوات الشعرية، ولما كان لتلك الخاصة سمات وصفات محددة يكسبها الشاعر شعره فقد كان للدكتور عدنان حسين قاسم رأي في استخدام العنصر الغريب أو اللفظ الغريب في الشعر خاصة أو الأدب عامة بأن ذلك قد يشكل لدى الشاعر خاصة أسلوبية تجعلها قادرة على الاستثارة الجمالية " فقد يكون استخدام القوافي الداخلية والتوازي وما يقتضيه لا يصل إلى الدرجة التي تجعل تلك العناصر تتمتع بفاعلية تأثيرية. لأنها استخدمت بطرق تقليدية، على امتداد القصيدة كلها. فإذا استخدم شاعر مفردات قديمة مهجورة، فإنها تصبح لديه- وعن طريق أطرادها- خاصة أسلوبية، ولكن هذه الخاصة قد تؤدي إلى نتيجة سلبية تماما" د عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبية البنيوي في الشعر الحديث، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 131

⁹⁹ الديوان: ص 376

¹⁰⁰ لقد عارض البارودي هذه القصيدة بقصيدة أخرى في ديوانه على الوزن نفسه من الكامل، يقول في مطلعها:

كَمْ غادر الشعراء من مُتردٍ ولرَبِّ تالٍ بَدَّ شأوَ مُقدِّمٍ
في كل عصر عبقرٍ لا يَبِي يَفري الفَرِيَّ بِكُلِّ قولٍ مُحكمٍ
وفي موضع آخر قال عن نفسه في تتبعه آثار الأقدمين في الديوان ص 430-431:

يا دارَ عبلَةَ بالجِواءِ تكلمي وعمي صباحا دار عبلَةَ واسلمي

إن المعاودة جزء أصيل من بناء البارودي لقصائده، أو كما نقول المعمارية الفنية للنص " إذ يقتضي معاودة دائمة للنص الذي أنتج بالفعل دوره الإبلاغي، بغية مقارنته بالنص في أطْراده ، وخلال تلك العملية الدائمة من المقارنة، فإن النص القديم يتجلى تحلياً جديداً مفصلاً عما كنتم مكنونا فيه قبل من منظور دلالي"¹⁰¹

إن الاستشراق والتغريب في النموذجين السابقين يبدوان في ذلك الاستشراق المادي في المقطع الثاني (ألا حيّ) والاستشراق المعنوي في المقطع الأول عبر توظيف الفعل المضارع (وكيف أنسى دياراً) فهو ينفي عبر الاستفهام أن ينسى تلك الديار ، وكلاهما قد غلب عليه التغريب النفسي ؛ فالتغريب في الشاهد الأول يبدو في ذلك الاستفهام الموهل في الاستنكار فهو يسأل : كيف أنسى، والإجابة لم ولن أنسى لسيطرة فكرة الوطن على الشاعر بكل حواسه، وبدا التغريب في الشاهد الثاني عبر فقدان الحبيبة التي تعد هي الأهل والوطن والدف والملاجأ والملاذ، فما للمكان قيمة من دون المحبوبة ، وما للحياة قيمة بفراق الأهل والأحبة.

وها هو يجمع بين الزمان والمكان في آن في سرنديب فهو مقيم بها وينظر إلى مصرَ وأهلها ، فمشاعره تصهر رغبته في العودة إلى الوطن مع ما يفعله الزمان به في غربته من البسيط:

أظُلُّ فيها غريبَ الدارِ مبتئساً نابي المضاجع من هم وأوجاع
لا في سرنديبِ خلُّ أستعينُ به على الهمومِ إذا هاجت ولا راعي
فإن يكن ساءني دهري وغادرنِي رَهْنُ الأسي بين جدبٍ بعد إمراع
فإن في مصرَ إخوانا يسرُّهُمُ قُربي ويعجبهم نظمي وإبداعِي¹⁰²

إن أول ما أود الإشارة إليه في المقطع السابق هو البحر الذي نظم عليه الشاعر قصيدته؛ إذ كان البحر البسيط هو كلمة السر في ذلك التنعيم المتتابع في سكينته ووقار من دون عجلة أو هويني (مستقلن فاعلن مستقلن فاعلن) وصولاً إلى بر الأمان النفسي الذي يرجوه الشاعر وما أحلى ذلك البر إن كان على شط مصر! ، ثم كانت تلك القافية (العين) المشبعة بالكسر والانكسار، فما أشد ذلاً وأكبر خضوعاً من انكسار النفس، ولا معبر عن

وسرث على آثارهم ولربّما سبقت إلى أشياء والله أعلم
¹⁰¹ يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، ترجمة د محمد أحمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي،

جدة، الطبعة الأولى 1999، ص83

¹⁰² الديوان ص 288-289

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

ذلك أكثر من الجبهة التي تحتوي العين، فحال الشاعر عبرت عنه تلك القافية الممتدة ، الأمر الثاني نجده في البيت الثاني إذ إنه وظف لا النافية (لا خِلَّ) مفرقا بين (لا والاسم بالجار والمجرور) للدلالة على القصر والانقطاع (لا في سرنديب خِلَّ) ثم نجده قد جعل هموم معرفة (بأل) دلالة على أن هموم الشاعر كثيرة ومتنوعة وفي الوقت ذاته ثابتة ومستقرة في قلبه ووعيه، فهو لم ينف وجود الخليل والصديق فقط بل نفى كذلك وجود من يراعه، هذا من ناحية المكان وفعله، وانتقالا إلى فعل الزمان فيستمر في طلب الود والتماس العودة إلى مصر وأهلها ، فما هو يستظهر ما فعله به دهره في منفاه فقد تحول من حال الزرع المثمر اليانع إلى حال الجذب والقفر المانع وصولا إلى حالته الأولى من الخصب العقلي ونماء الهوى في وجدانه، وكانت الصورة المجازية هنا خير معبر عما أصاب الشاعر؛ إذ شبه وجوده في وطنه بحال الأرض البهية المزدانة بالاخضرار، وخروجه منها بحال الأرض الجذباء المطوقة بالصفار وشتان هذا وذاك. كما نود الإشارة إلى أن (الدلالة السياقية)¹⁰³ اللفظي (جذب- إمراع) كان لها كبير الأثر في لألة الدلالة بإشعاع قيمة الوطن في ارتباطه بالنماء ، ثم يأتي في البيت الأخير مؤكدا بصرامة وجدة (إن في مصر إخوانا) يسعدون بقربي ويسعدون بنظمي القريض وإبداعي ، كما وظف الشاعر التوازي الأفقي في البيت الواحد (يسرهم قربي- يعجبهم نظمي) لإظهار تلك المودة التي تجمعهم بأهله فجعل لفظتين منغمستان في السرور والبهجة والحالة النفسية المنبعثة من راحة القلب وهدوء العقل بمجرد أنه استدعى حال العودة .

لقد فعل التغريب بالشاعر ما فعل؛ وأخذ منه ما أخذ من شباب وعمر ضائع سُدى (سبعة عشر عاما) وصار المكان الحالي هو شغله الشاغل، ومكانه المعقود في قلبه وعقله هو أمله المنتظر، حتى إنه صار يبحث عنه في ذاته وفي أصحابه وفي خادمه ورغم أمله فإنه مازال يتخذ من المعاودة للماضي والاسترجاع قوة دافعة للمستقبل فيقول من الطويل على طريقة القدماء :

خليلي هل طال الذُجى أم تقيدت
كواكبُه أم ضلَّ عن نهجِه الغدُّ؟
أبيتُ حزينا في سرنديب ساهرا
طوال الليالي والخلْيُون هُجْدُ

¹⁰³ يقصد بالدلالة السياقية: "هي الدلالة التي يعينها السياق اللغوي، وهو البيئة التي تحيط بالكلمة أو العبارة أو الجملة، وتستمد أيضا من السياق الاجتماعي وسيق الموقف وهو المقام الذي يُقال فيه الكلام بجميع عناصره، من متكلم ومستمع وغير ذلك من الظروف المحيطة والمناسبة التي قيل فيها الكلام" د فريد عوض حيدر، علم الدلالة ، دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الأولى، 2005، ص56

أحاول ما لا أستطيعُ طِلابهُ
إذا حَظَرْتُ من نحوِ حُلوانِ نَسْمَةً
وهيهات ما بعدَ الشَّبِيبَةِ موسمٌ
شبابٌ وإخوانٌ رُزئتُ وداَدَهُم
وما كنتُ أخشى أن أعيشَ بغيرِ
كذا النفسُ تهوى غيرَ ما تملكُ اليَدُ
نَزتُ بينِ قلبي شَعْلَةً تتوقدُ
يطيبُ ولا بعدَ الجزيرةِ معهُدٌ
وكلِ امري في الدهرِ يشقى ويسعدُ
يُعَلِّني فيها خويدمُ أسودُ¹⁰⁴

استهل الشاعر مقطعته ببناء خليليه كما عهدنا عنده من مجارته الشعر القديم، وما يهمننا في الأبيات السابقة هو أثر التغريب في المكان، لقد كان المكان هو محور المقطعة على مستوى الأسماء (سرنديب- حُلوان - الجزيرة- معهد) وعلى مستوى الأفعال (تقيّد - ضلّ - تملكُ رُزئتُ) ومن الأماكن المطلقة المفتوحة (كواكب - يد - قلبي - غربة)

وبالمقارنة الإحصائية بين ما سبق فإننا نجد أن كل حقل قد تكوّن من أربع مفردات وهذا يؤكد قيمة المكان في قلب الشاعر ، كذلك نسبة الأفعال الماضية كانت تامة في الحقل المذكور باستثناء الفعل (أعيش) الدال على الاستمرار والمداومة، وهذا يعكس مرارة الشاعر بإحساسه الحالي بكل ما مضى، وإردافها بالجار والمجرور لتعميق تلك الدلالة المريرة الماكثة في قلبه بقوله (أعيش في غربة). وإذا ما انتقلنا إلى الحقل الثالث فإن هناك ثلاث مفردات جاءت على الحالة المفردة باستثناء الجمع كان في (كواكب) ودلالة ذلك إنه يراقب ويتابع تلك الفضاءات والسموات المفتوحة أمامه وذلك الجمع يناسب تلك الحالة من المملل والسأم والضجر التي يعانها البارودي، كما أنه أضاف ياء المتكلم فقط إلى لفظ (قلب - قلبي) ولم لا؟! لأنه هو صاحب الوحدة والغربة والتغريب والألم فكانت الإضافة هنالك عاكسة لتمكن تلك الحالة النفسية التي تغللت في قلب الشاعر ووشحت أبياته بأنين التغريب.

وإذا ما توسعنا في تبين قيمة المكان وأثره النفسي بانتقالنا إلى الأساليب ما بين إنشائية وخبرية فكان الأسلوب الإنشائي حاضرا متصدرا المطلع (النداء في: خليلي- الاستفهام في : هل) وما تلا ذلك كان مجموعة من الجمل الإخبارية المتروحة بين النفي والإثبات بغية دعم موقفه وحالته النفسية، وكأن الشاعر صدّر بالإنشاء ليحكي ويسرد ويفصح عما لم تكشفه خلجات نفسه. فأثر أن يكون هو السائل وهو المجيب وتلك الطامة الكبرى في حادثة التغريب المادي والنفسي التي يواجهها أيما إنسان. فكان الإخبار من مثل : (أبيتُ حزينا - أحاول ما - الخليون هجد- كذا النفس - نزت بين قلبي - هيهات ما - شباب وإخوان رُزئتُ

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

ودداهم - وكل امريء يشقى ويسعد- وما كنتُ أخشى) كلها أساليب إخبارية دلالتها الشرح والتفسير والتقرير، أما عن اسم الفعل الماضي (هيهات) فجاء به الشاعر للاستبعاد بل الاستحالة بأن يعود الشباب بعد الشيب أو أن تطيب الإقامة في غير الروضة. إن تفوق الأفعال المضارعة في الأبيات السابقة على مثيلتها الماضي والأمر تصب في معين المقاومة فقد حفلت المقطعة بالأفعال (أبيتُ- أحاولُ- أستطيع - تهوى -تملك- تتوقد - يطيب -يشقى- يسعد- أخشى - أعيش- يُعلنني) اثنا عشر فعلا مضارعا كان لها السبق في رسم المقطعة بديمومة حال الشاعر من الحزن والمحاولة والشقاء والخشية والتوقد بفعل التغريب، حتى إن الأفعال المضارعة الأخرى رغم أنها يبدو عليها التناؤل والرغد فإنها كانت مسبوقة بنفي أو متبوعة بمغاير يهدف إلى سلب تلك الصفات عن تلك الأفعال في (تهوى غير ما تملك - والمرء يشقى ويسعد- كنت أخشى - أعيش في غربة - يعلنني خويدم أسود).

خلاصة المبحث الثاني:

لقد كشفت لنا الدراسة في هذا المبحث عن دور كل من الزمان والمكان في حياة الشاعر وأثرهما الجلي في استجلاء الحاضر والمستقبل؛ كما اتكأ عليهما في استحضار تجارب الماضي، وكانت معطيات الشاعر الواقعية هي الدافع للحديث بجسارة عما يجيش بصدرة ويجول بخاطره مستبصرا الأمل ، ناهيك بأن التغريب بنوعيه المادي عبر النفي، والنفسي عبر الشعور بمرارة الواقع قد كان له قصب السبق في توجيه الشاعر واختياراته الأسلوبية التي غلفت المبحث الثاني بعلائق متعددة الأطراف ما بين الزمان والمكان والأصدقاء والعائلة وجوانب الحياة التي لا تنفك ولا تنفصل عن ذاكرته من نواح سياسية واقتصادية واجتماعية وما تمخض عن ذلك من حكمة وزهد بلغت شأوها ومكانتها في طلب العدل المنبني على مكارم الأخلاق.

نتيجة الدراسة :

يمكننا أن نلخص نتيجة الدراسة- التي عُنونت بالاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي- فيما يأتي:

- إن البارودي -لا غرو - هو ربُّ السيف والقلم وأنه باعث الشعر العربي من مرقدته ولكن كانت نزعتة إلى التجديد والانفكاك من براثن القديم ليست بالكثيرة مقارنة بما ملأ به

- السمع والبصر من تقليد للقديم والبناء على تقاليده ويمكننا الإشارة إلى تلك المواضع التجديدية في شعره ولا يمكن إنكارها في:
- أ. من ناحية الأسلوب والعبارات والتراكيب: غلب على شعره بساطة الأسلوب وقرب الفكرة والخروج من عباءة الألفاظ المركبة المعقدة التي توشح بها قدامى الشعراء .
- ب. من ناحية الأغراض فقد جدد في الأغراض القديمة وخاصة في رثاء المرأة، إذ إنه رثى ابنته وزوجته في قالب قريب إلى القلب؛ فكان له في هذا الباب صدى في الشعر الحديث. كذلك التأكيد على الشعر الحواري الذي أبان عنه وكشف النقاب في غير قصيدة من مثل: مخاطبة الزهور والرياض ومخاطبة الشمس والضيء والخمر ومخاطبة الشيب والشباب. كذلك كان للبارودي أيد بيضاء في مزج الحكمة بعنصري التفاؤل والتشاؤم .
- ت. إن كان البارودي قد اتخذ من القديم قالباً فإنه أفرغ القديم من مكوناته وملاها بما يناسب عصره وزمانه، وخاصة فيما يتعلق بالجانب الموسيقي فكانت القصيدة القديمة تنكي على الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي أما البارودي فقد كان له منزع إلى الموسيقى التعبيرية التي طربت لها القلوب والأذان.
- استطاع البارودي أن يعبر عن قضايا عصره ومجتمعه بشكل جريء في وقت كان الشعر لا يزال بعيداً نظراً لطول الفترة بين الشعر القديم والحديث، فكان بمثابة الأديب ذي الضمير الواحد هو الضمير الجمعي؛ وقد نسج على ذلك المنوال بعد ذلك كثير من شعراء الاتجاهات اللاحقة لعصره وصولاً إلى الشعر الحر.
- انعكست نشأة الشاعر وحياته على أشعاره فكان ملتزماً إلى أبعد حد بالتقاليد الشعرية القديمة التي أثرت في نظمه وإنتاجه الأدبي فكان ينظم وكأنه ينظر إلى الوراء؛ وهذا الالتزام لا ينفي عنه النزعة التجديدية التي أضاء طريقها، فكانت لحظات يقظته ولفقاته وتحوله عن القديم هي التي اتخذناها للبناء عليها في هذه الدراسة.

التوصيات :

يمكننا أن نوجز التوصيات التي تمخضت عن هذه الدراسة في عدد من النقاط التي تستوجب - كما أرى - ضرورة دراسة البارودي دراسات موسعة فيما يتصل بالقضايا والظواهر الآتية :

الاستشراف والتغريب في شعر محمود سامي البارودي

- التوازي في شعر البارودي؛ إذ بزغت هذه الظاهرة بزوغاً لافتاً لا يمكن إغفالها أو الانتقاص من حضورها في شعره.
- التناسل في شعر البارودي قد يلقي قبولا حسنا خاصة في الشقنين: الأدبي والديني القرآني؛ وذلك انطلاقاً من نزعتيه الأدبية التراثية وكذلك الدينية وهما النزعتان اللتان أظلتا الديوان.
- الإيقاع في شعر البارودي سيكون له الحظوة في هذا السياق نظراً لتنوع أبحره وتعددتها وكذلك تنوعه قوافيه ما بين مطلقة ومقيدة؛ ناهيك بالإيقاع الداخلي وما توسط هذا وذاك من موسيقى تعبيرية كان لها الأثر الوضاء في غنائياته وفقاً لقصدية القصيد.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- البخاري: محمد بن إسماعيل بن المغيرة البخاري، أبو عبد الله (ت- 256هـ)
- 1- صحيح الأدب المفرد، المحقق: محمد فؤاد عبد الباقي، الناشر: دار البشائر الإسلامية - بيروت، الطبعة: الثالثة، 1409 - 1989.
- الرازي: زين الدين محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي (ت- 666هـ)
- 2- مختار الصّاح: دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 2012.
- ابن رشيقي القيرواني: أبو علي الحسن بن رشيقي القيرواني الأزدي (ت- 463)
- 3- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق د محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 1981.
- ابن طباطبا العلوي: محمد بن أحمد طباطبا، الحسن بن العلوي، أبو الحسن (ت- 322هـ)
- 4- عيار الشعر، تحقيق د عبد العزيز المانع، دار العلوم للطبع والنشر، الرياض، 1985.
- ابن عبد ربه: أبو عمر، شهاب الدين الأندلسي (ت- 328هـ)

د / نور الدين زين العابدين متولي أحمد

- 5-العقد الفريد: تحقيق: د مفيد محمد قميحة، د عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1404هـ-1983م.
- عبد القاهر الجرجاني: (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن- المتوفى 471هـ)
- 6-أسرار البلاغة ، تحقيق الشيخ محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة ، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991.
- محمود سامي البارودي (ت 1904هـ)
- 7-ديوانه: قدم له محمد حسين هيكل، تدقيق: محمد فوزي حمزة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2013.
- 8-ديوانه: قدم له محمد حسين هيكل ومحمود سامي البارودي ، مكتبة هنداوي، القاهرة، 2013.
- 9-ديوانه: قدم له محمد حسين هيكل ، دار العودة، بيروت، 1998.
- ابن المعتز: عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن الرشيد (ت: 296هـ)
- 10- البديع ، تحقيق اغناطيوس كراتشوفسكي ، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982.
- ابن منظور : محمد بن مكرم ،أبو الفضل،جمال الدين ابن منظور الأنصاري(ت711هـ)
- 11- لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة، المجلد 4 د.ت.
- ثانيا : المراجع**
- أ. المراجع العربية:
- د إبراهيم أنيس :
- 12- الأصوات اللغوية ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1975.
- أدونيس: (علي أحمد سعيد)
- 13- الثابت والمتحول (بحثٌ في الإبداع والاتباع عند العرب) - صدمة الحداثة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2016.
- 14- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1984.
- د إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد:
- 15- مدخل إلى علم لغة النص:الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية 1999.
- إميل توفيق :
- 16- الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982.

- أ. أمين الخولي:
17- مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2017.
- د جابر عصفور:
18- الخيال والأسلوب والحداثة (مقالات مترجمة) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، الطبعة الأولى ، 2005.
- د خليل موسى:
19- البارودي (رائد النهضة الشعرية الحديثة)، دار ابن كثير(دمشق- بيروت) ط1، 1999.
- د سعد عبد العزيز مصلوح:
20- في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (آفاق جديدة) مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت، الكويت، 2003.
- د السعيد الورقي:
21- لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثانية، 1983.
- سمير الحاج شاهين:
22- لحظة الأبدية ، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1980.
- د صلاح فضل:
23- أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016،
24- نظرية البنائية في النقد الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.
- د عبد الله التطاوي:
25- حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.
- عبد الحق بلعابد:
26- عتبات جزار جنيت من النص إلى المناص، تقديم د سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم: لبنان، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008.
- د عبد السلام المسدي:
27- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهيرية الليبية- تونس، الجمهورية التونسية، 1982.

د / نور الدين زين العابدين متولي أحمد

- د عدنان حسين قاسم:
28- الاتجاه الأسلوبى البنيوي في الشعر الحديث، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- د عز الدين إسماعيل :
29- الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية) دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، د.ت
- د علي عشري زايد:
30- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، 2008.
- د عمر الدسوقي :
31- محمود سامي البارودي ، دار المعارف، مصر، 1953.
- د عيد بليغ :
32- السياق وتوجيه دلالة النص، دار بلنسية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008.
- د فريد عوض حيدر:
33- علم الدلالة ، دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الأولى، 2005.
- د محمد حسن عبد الله:
34- اللغة الفنية(مجموعة مقالات أجنبية مترجمة) دار المعارف القاهرة، 1985.
- د محمد زكي العشماوي:
35- أعلام الأدب العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1997.
- محمد الملاح :
36- الزمن في اللغة العربية (بنياته التركيبية والدلالية) دار الأمان ، الرباط، الطبعة الأولى ، 2009.
- د محمد مندور:
37- في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، طبعة يناير 2004.
- 38- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1996،

- مصطفى صادق الرافعي:
39- وحي القلم ، مؤسسة هنداوي ' القاهرة، 2014.
- د ميجان الرويلي ودسعد البازعي:
40- دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء ،المغرب- بيروت، لبنان)
الطبعة الخامسة، 2007.
ب. المراجع المترجمة
- أ.أ. ريتشاردز :
41- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د محمد مصطفى بدوي،
المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2005.
- جورج مولينييه:
42- الأسلوبية: ترجمة د بسام بركة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،
بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، 1999.
- ديان مكونيل :
43- مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة د عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية،
القاهرة، 2001.
- يوري لوتمان :
44- تحليل النص الشعري، ترجمة د محمد أحمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي، جدة،
الطبعة الأول 1999.
ثالثاً: الدوريات والمجلات العلمية
- د أحمد صالح الطامي:
45- المفهوم النظري للشعر عند البارودي وشوقي: مجلة جامعة الملك سعود، الآداب
(1) م 13، 1421هـ-2001م
- ماجدة محمود:
46- جماليات رواية (مئة عام من العزلة) لماركيز، مجلة علامات في النقد الأدبي،
النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد 20، العدد 80، 2014.