وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة :دراسات أدبية

التخصص :أدب عربي حديث ومعاصر

العنوان

شعريّة الاغتراب في أدب المنفى والسّجون "محمود سامي البارودي أنموذجًا"

من إعداد الطالبة:
أمينة صامت بوحايك

إشراف الأستاذ:
د/ أحمد عراب

المناقشة بتاريخ2021/07/12م من قبل اللجنة المكونة من:

إسماعيل زغودة	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-	رئيسا
أحمد عراب	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-	مقررا
سي أحمد محمود	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-	مساعد مقرر
آسية متلف	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-	ممتحنا
عبد القادر قدار	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة خميس مليانة	ممتحنا
محمد مداور	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة خميس مليانة	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2020م/ 2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك

ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك جل جلالك.

الشكر الموصول إلى الأستاذ المشرف "أحمد عراب" الذي لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته طيلة مسيرة البحث.

والأستاذ "سي أحمد محمود" الأستاذ المساعد الذي كان له الفضل علي في التوجيه والنصح في إنجاز هذا العمل.

والأستاذ رئيس مشروع الدكتوراه "إسماعيل زغودة " الذي كان نعم العون والسند طيلة مسيرة البحث والذي له كل الاحترام والتقدير على مجهوداته القيمة.

كما أوجه خالص الشكر لأعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم لهذا العمل.

والشكر الجزيل إلى كل من ساند هذا العمل من قريب أو من بعيد.

إهداء

بعد السجود لله شكرًا على إعانته وتوفيقه لي

في إتمام هذا العمل المتواضع

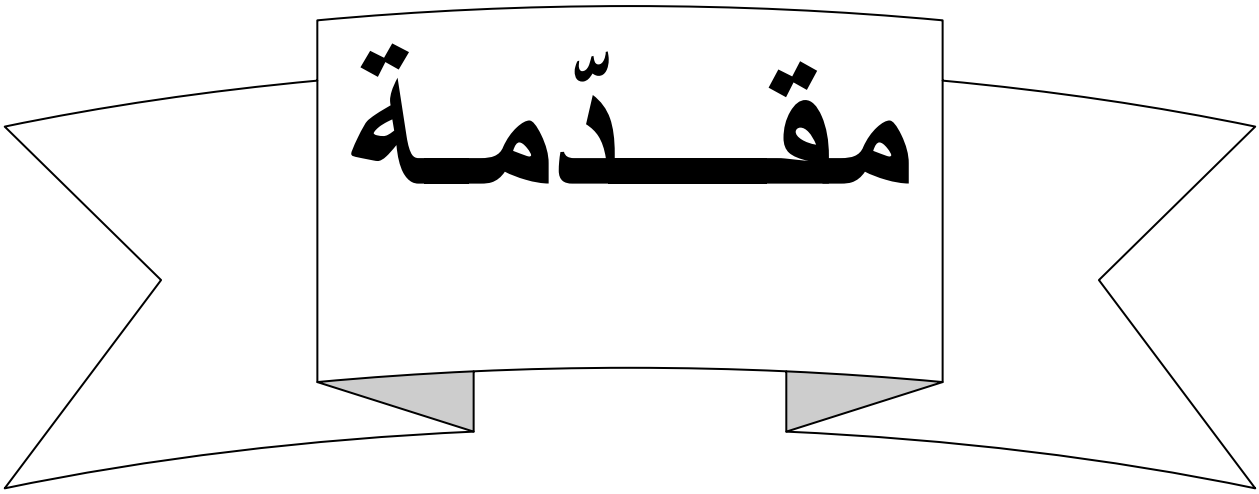
الذي صيغت حروفه بخير العلم وصلوات الوالدة وعروق الوالد أهدي ثمرة جهدي هذا:

إلى من أرضعتني الحب والحنان إلى رمز الحب وبلسم الشفاء إلى القلب ناصع البياض والدتي الحبيبة أطال الله في عمرها، وإلى والدي حفظه الله.

إلى كل إخوتي وأخواتي

إلى كل الأصدقاء

وإلى كل من ذكره قلبي ولم يذكره قلمي....


مقـــدّمـة

شكل الاغتراب في الأدب العربي خاصة وفي الآداب العالمية عامة ظاهرة شعرية ترسخت تقاليدها تبعًا لتعدد أبعادها النفسية والاجتماعية والسياسية المصاحبة لها، ولتلك الأصداء الفاترة التي اكتسحت فضاء الذات المكتوية بآثارها، والمسكونة بأسئلة قلقة حيال وضعها ومصيرها ووضع القصيدة في سياق هذه الظاهرة المؤزمة للنص ولوجدان الشاعر في المقام الأول.

غدا أدب الاغتراب في المنافي والسّجون من الموضوعات اللسيقة بأشكال الإبداع الأدبي شعرًا ونثرًا عبر مختلف الأعصر الشّعرية شاهدًا على أبشع ما تعرضت له مصائر البشرية أفرادًا وجماعات من شتات وتمزيق جراء الاغتراب القصري، الذي حفظت له الذاكرة الشعبية صورًا منه في أشعارها لا تزال ترددها في أيامها ومناسباتها، وقد أفردت له صفحات المتون محققة في سؤال ماهيته ودوافعه، مكرسة بذلك تجارب شعورية رائدة وجريئة في هذا المجال الذي ما نفك يَعِدُ بإبداع أدبي متنوع الرؤى والاتجاهات.

وبديهي أن تسجل المدونة الشّعرية العربية أولى لحظات الشعور الاغترابي لدى الشعراء القدامى وتوثق صدق مرارة الإحساس بوطأته على النفس وصعوبة التكيف معه في بيئة أحاطت بها صعوبة الظروف وألمت بها المصائب من كل جانب، فكان الشاعر صدى الضمير الجمعي للمجتمع يرصد ظواهر البين والتيه والاغتراب، ويصوب النظرة إليها في تساؤل وحيرة جسدها فنّيًا في براعة الوقفة على الأطلال ومساءلة الديار ومحاورة الطيف وشكوى الفراق ولوعة الحنين إلى الديار، فاتحًا في القصيدة آفاقًا رحبة من ألوان الشعر وأغراضه تكاشف ألم الغربة ورهابة السّجن وآهات النفس المعذبة والنماذج الشّعرية في هذا المنحى الشعري لا يتسع لها ذكر ولا يحصرها عدد.

ولئن اتسمت هذه التجربة الشّعرية قديمًا بالطابع الذاتي الفردي وبإحساس حذر من طرف الشاعر في تعامله مع ظاهرة الاغتراب لما فرضه المجتمع عليه من غربة وعزلة فكرية وأدبية رهيبة ذاع صيتها مع الشعراء الصعاليك أمثال عروة بن الورد وتأبط شرًا وغيرهم، والوضع أضحى مختلفًا من حيث المعطى السياسي الذي فرض على الشعوب العربية غربة وعزلة عن العالم المتحضر وعن أوطانهم اتضحت معالمها مع صدمة الحداثة وهزيمة الجيوش العربية أمام الغزاة شرقًا وغربًا، ليغدو المصطلح (الاغتراب) رديفَ مرحلة سياسية وأدبية عُرفت بالضعف لعدم مقدرتها على استيعاب ومجاراة ظروف المرحلة الجديدة، ما دفع برجال الإصلاح والأدب إلى قيادة مرحلة إحياء وانبعاث تجشّمتها القصيدة

في مواجهة طوفان الحداثة، وتزعمها شرقًا البارودي قائدًا وشاعرًا وغربًا الأمير عبد القادر شاعرًا و ناثرًا ومجاهدًا.

تبلور مفهوم الاغتراب باعتباره معطى أدبيًا في كنف الحداثة وأُتون المدنية الحديثة لارتباط حياة الناس بأساليب العيش الجديدة التي أقرتها أسباب النهضة الصناعية في أوروبا، والتي عرفت طريقها إلى البلدان العربية بفضل سرعة وسائل الاتصال والتواصل بين شعوب العالم في الوقت الذي حذّر الكثير من الفلاسفة والأدباء من مخاطرها على المجتمع، غير أن هذا الشعور تنامى وتزايد مع دخول العرب عصرًا جديدًا فرضه عليهم المستعمر الغربي بقوة الحديد والنار، فتغيرت على إثره القيم والمسلمات وانكفأ الشعراء والأدباء على أنفسهم في عزلة واغتراب، وعليه فقد جسّد البارودي في منفاه طيلة سبع عشرة سنة بسرنديب تجربة شّعرية فريدة جريئة اقتحم خلالها عالم المنفى والسّجن، وقد ضمنها الكثير من المواقف السياسية والانطباعات الإنسانية، إضافة إلى ما انطوت عليه من رؤى فنّية خرج بها عن نطاق التقليد، وباعد فيها ما بين المتبع والمبتدع، فكان بحق رائدًا لهذا الأدب والمعبّر عنه.

ومن هذا المنطلق انبثقت فكرة موضوع البحث وتوضحت خطوطها ومعالمها تحت عنوان **"شعرية الاغتراب في أدب المنفى والسجون محمود سامي البارودي أنموذجًا.**

ولا شك أن الخوض في قضايا الشعر والشّعرية وأسئلة الهوية والاغتراب في الأدب العربي مغامرة تستحق المتابعة وتبدي الفضول العلمي حيالها، لما تَعِدُ به من جديد في عالم أدب المنافي والسّجون، وبالخصوص إذا تعلق الأمر بشاعر يُعدّ فحلًا من فحول الشعر العربي الحديث في عصر عرف أفول نجم الشّعرية العربية، تلك هي الدوافع الكامنة وراء اختيارنا للموضوع.

وهذه الدراسة توجه نظرتها حيال مجموعة من القضايا المتعلقة بشّعرية الاغتراب، عبّر مطارحة الإشكاليات المتعقلة بجوهر الموضوع في شقيه النظري والتطبيقي نجملها على النحو التالي:

– ما العلاقة (الشعرية – الاغتراب) التي تقيمها الشّعرية باعتبارها قوانين تحكم الإبداع الأدبي؟.

– كيف توّطن الاغتراب في النص الشعري العربي وما مدى إحساس الشاعر بوطأته على مستوى التجربة الشعورية وعلى مستوى البناء الفنّي للقصيدة؟.

– ما هي المعيارية الموضوعاتية والفنّية التي يمكن بها قياس ظاهرة الاغتراب في شعر البارودي قياسًا على التجارب السابقة؟.

– ما هي أهم الاختيارات الفنّية البديلة التي استلهمها البارودي في رصده لمعاناته في المنفى والسّجن؟.

– هل وفق البارودي بين معاناته في منفاه وبين ولادة القصيدة الاغترابية العربية في سياق هذه الظروف الاستثنائية، وهل استطاع أن يقحم المتلقي باعتباره طرفًا معايشًا لها؟.

وتسعى هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف تتعلق بالبحث في شّعرية أدب المنفى والسّجون في التجربة الشّعرية العربية الحديثة، ضمنتها أشعار الشعراء في فترات زمنية متباعدة لعل أهمها شعرية البارودي رائد موضوعات الاغتراب، وخاصة أشعاره التي نظمها في فترة سّجنه أو منفاه والتي أبانت عن مواقف إنسانية تنم عن عمق وعي وشعور بما يكابده الإنسان في سجنه ومنفاه بعيدًا عن الأهل والوطن.

تتوخى هذه الدراسة خطة موزعة كالآتي:

مقدمة وأربعة فصول مذيلة بخاتمة وملحق تناول الفصل الأول الموسوم بـ "**شعرية الاغتراب (قراءة في المفاهيم والعلاقات)**" جملة من المفاهيم تؤسس للاغتراب والشّعرية من جهات نظر نقدية وسياسية ورصد أهم المعطيات السياسية والاجتماعية والنفسية المقرة لمفهوم الاغتراب.

أما الفصل الثاني فقد عنون بـ "**الاغتراب بوصفه تجربة شعرية في أدب المنفى والسّجن (المنطلق والتجلي)**" تطرق إلى رصد الظاهرة (الاغتراب) في نطاق الشّعرية العربية قديمًا وحديثًا، وفي نطاق شعر الحداثة وما رافق ذلك من تغييرات على مستوى البناء والتشكيل والرؤى.

كما تفرد الفصل الثالث الموسوم بـ " **مراصد الأنا وتحولاتها النفسية في الشعر الاغترابي لدى البارودي**"، برصد تحولات أنا الشاعر النفسية في فترة اغترابه في المنفى والسّجن، وأثر هذه التحولات على مستوى البناء الفنّي للقصيدة، وعلى مستوى الأحوال النفسية المصاحبة لهذه التجربة.

أما الفصل الرابع والذي عنون بـ "**شعرية المنفى والسّجن في شعر البارودي مقابساتها الفنّية وإبدالاتها النصية**"، وقد تطرق إلى اللّغة الشّعرية ومرجعياتها الفنّية في أشعار البارودي مع استعراض طبيعة المعجم الشعري الاغترابي لديه وأهم التعالقات النصية التي أثرى بها رؤيته الشّعرية وبالخصوص خاصية الاستهلال، إضافة إلى الصيغ الإنشائية وحوارات الذات التي أمدت الشاعر بطول نفس شعري وعلى استذكار معاني الشوق والتوق إلى الحرية، والصورة الفنّية وخصوصية التجربة

الشّعرية من أشكال التصوير الفنّي كالتشبيه والكناية والاستعارة والمجاز بوصفها أدوات انتخبها الشاعر لتجسيد تلك المعاني النفسية.

وأردفت هذه الفصول بخاتمة ضمّت أهم النتائج التي تطرق إليها البحث، مرفقة بملحق عن سيرة الشاعر محمود سامي البارودي الأدبية.

ومن المراجع التي كان لها الفضل في تصميم صورة هذا البحث، نذكر على سبيل المثال: ديوان البارودي، وكتاب "مفاهيم الشعرية لحسن ناظم" وكتاب "الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية لمشري بن خليفة" وكتاب "فنّ الشعر لإحسان عباس"، و"الاغتراب الوجودي لحسن حماد"، وكتاب "الاغتراب في الثقافة العربية لحليم بركات و"دراسات في سيكولوجية الاغتراب لعبد اللطيف محمد خليفة"، وكتاب "الحنين والغربة في الشعر العربي ليحيى الجبوري"، وكتاب "سرديات المنفى لمحمد الشحات" وكتاب الكاتب والمنفى لعبد الرحمان منيف"، وكتاب"شعر السجون في الأدب الحديث والمعاصر" وكتاب "السجون وأثرها في الآداب العربية لواضح الصمد"، وغير هذه الكتب كثيرة مما أثرى منهجية البحث.

تتحرى هذه الدراسة المزاوجة بين ما يقدمه المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي من مقاربات تسهم في تتبع هذه الظاهرة ورصد حيثياتها (التاريخية، الاجتماعية، النفسية)، إضافة إلى الإجراء المنهجي الذي يقدمه المنهج الأسلوبي في استخلاص الجزئيات والمهيمنات الأسلوبية في شعر البارودي.

وفي الأخير لا تدعي هذه الدراسة الإجابة عن كل الإشكالات والفرضيات، ولا ينسب إليها السبق في معالجة مختلف القضايا الأدبية المتعلقة بموضوع البحث، وتبقى الكثير من النقاط طيّ البحث والتساؤل قد تجيب عليها الدراسات اللاحقة، كما لا يسعني في هذا المقام إلّا أن أرفع عبارات الشكر والامتنان إلى كل من ساهم معي في إخراج هذا العمل البحثي، وعلى رأسهم الدكتور المشرف **"أحمد عراب"** على ما أسداه لي من نصح وتوجيه طيلة رحلة البحث.

شلف بتاريخ 2021/01/25

الباحثة: أمينة صامت بوحايك

الفصل الأول: شعرية الاغتراب (قراءة في المفاهيم والعلاقات)

أولًا: الشّعرية بين المصطلح والمفهوم

1- مفهوم الشّعرية في التفكير النقدي القديم والحديث

أ- عند النقاد القدماء

ب- عند النقاد المحدثين

2- مجال الشّعرية

ثانيًا: الاغتراب

1- المفهوم

2- الاغتراب في علم النفس

3- الاغتراب في علم الاجتماع

ثالثًا: شعرية الاغتراب

أولًا: الشّعرية بين المصطلح والمفهوم:

– تمهيد:

يتّفق أكثر النّقاد على أنّ مصطلح الشّعرية (**Poétique**) من أكثر المصطلحات تغيّرًا واختلافًا، بسبب الجدل الذي أثاره في الدّراسات القديمة والحديثة الأدبية الغربية والعربية، نظرًا لتشابّك معانيه وتنوّع تعريفاته، وبخاصّة عند العرب" لأن الشعر ديوانهم، ثم إن الشعر يدخل أحيانًا في حيز المقدس عند بعض الأمم لعراقته وصلته بالشخصية القومية أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى من جهة، وصلته بالعرافة والكهانة والسّحر والمقدس من جهة ثانية"[1] مما جعله في المراتب الأعلى في مجال الدراسة والبحث.

ومن أجل تتبع مراحل تطور هذا المفهوم وبالخصّوص في مجال حضوره في مباحث النقد الأدبي والشّعري كان لا بد من تحديد مفهوم هذا المصطلح، لما له من تسميات متعددة "والشعرية تتضمن معانٍ متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي"[2]، وتعود طبيعة الاختلاف حول طبيعة هذا المصطلح (الشّعرية) إلى تعدد زاوية النظر التي يرى من خلالها الشاعر أو الناقد أو المدرسة أو المذهب الأدّبي إلى العنصر الذي يحقق أكبر درجة من التأثير في القارئ، فتعددت بذلك زوايا الرؤيا إليه فاعتبّر على أنه وزن وقافية (قدامة بن جعفر)، وأن الوزن أهم عنصر من عناصره، أو هو تلك الرسالة الإنسانية التي تؤدي وظيفتها التّواصلية على أكمل وجه[3].

أما المفهوم فقد تنوّع بالمصطلح ذاتّه، رغم أنه ينحصّر في إطار فكرة عامّة تتمثل في "البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"[4]، من خلال تقصّي الروافد الجمالية والاتجاهات الإبداعية المتمظهرة في ثنايا النص الشّعري.

تدل هذه المفّارقات المؤطرة للمفهوم الاصطلاحي على اقتصاره على خصوصية الشّعرية في النص الشّعري بالدرجة الأولى، وهذا الأمّر يظهر بصورة جلية في تراثنا النّقدي العربي وبمفاهيم

---

[1]– خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008، ص11.

[2]– مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2011، ص23.

[3]– ينظر: خليل الموسى، جماليات الشعرية، المرجع السابق، ص13.

[4]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994 ص11.

مختلفّة حول مصطلح واحد في التّراث النّقدي الغربي، وعليه فالجهة الأولى تتلخّص في مفهوم الشّعرية العام "و البحث عن قوانين الإبداع، وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها شّعرية أرسطو ونظرية النظّم للجرجاني والأقاويل الشّعرية المستندة إلى المحّاكاة والتّخيل عند القرطاجني، أما الجهّة الثانية فتتلخص في النظّريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشّعرية) (...) كما هو الحال في نظرية التّماثل (**équiralence**) عند ياكبسون (**R.jakobson**)، ونظرية الانزياح (**déviation**) عند جان كوهن (**j.cohen**)، ونظرية الفجوة، مسافة التوتر عند كمال أبي ديب"[1].

يختلف مفهوم الشّعرية بحسب وضع المصطلح المنّاسب له لدى النّقاد العرب القدماء والمحدثين مما أدى إلى اختلافات في الآراء حول المفهوم الشامل والواضع له، لأنّه مصطلح متبدل وغير مستقر، ويصعب الإحّاطة به وبجوانبه الكلّية، نتيجة لعوامل منها (التّرجمة)، إلا من خلال فترة محددة أو عند مدرسة معيّنة أو ناقد ما، ولذلك كان معيار الشّعرية مختلفًا زمكانيًا، وهذا ما سوف نتطرق إليه في وصفنا التالي من خلال ترصّد تجلياته وحضوره النّقدي عند العرب القدماء والمحدثين والغرب القدماء والمحدثين، بصورة من الإيجاز لأنّنا لو أبحرنا في مجاله الواسع لما استطعنا الخروج بمفاهيم توضيحية محددة وواضحة، وذلك لما كشف هذا المصطلح من مفاهيم غير مستقرة.

1- مفهوم الشّعرية في التفكير النقدي القديم والحديث:

أ- عند النقاد القدماء:

1- عند الغرب:

يرجح أن ملامح التفكير النقدي في الشّعرية يؤول إلى العصور الأولى للحضارة اليونانية وبالتحديد في محاورات أفلاطون (**Platon 347-428** ق.م) من خلال مؤلفه (الجمهورية) الذي يقول فيه: "والشعر عند أفلاطون هو محاكاة المحاكاة"[2]، فهو يضع المحاكاة وفق اتجاهين اثنين، محاكاة أولى تكون لعالم المثل أما الثانية فهي محاكاة الشيء الذي يقلد عالم المثّل، يقلد الشاعر بذلك عالم المثل مثل: كل مصنوع كاللجام: هو يحتوي على ثلاثة فنون متمايزة فيما بينها، أحدهما يعلم الإنسان كيف يستعمله والثاني: يعلّمه كيف يصنعه، والثالث: كيف يقلدّه[3].

---

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم "، ص11.

[2] - عز الدين المناصرة: علم الشعريات "قراءة مونتاجية في أدبية الأدب"، دار مجدلاوي، المناصرة، عمان، الأردن، ط1، 2008 ص31.

[3]- ينظر: عز الدين المناصرة: علم الشعريات "قراءة مونتاجية في أدبية الأدب"، ص31.

أما رأيه في الشعر عامة فقد عرضه في كتابه في موضعين من الجمهورية، "إذ تحدث عنه في الباب الثالث ولم يحكم عندئذٍ برفض الشعر كله بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنّه شعر المحاكاة يتلون الشاعر فيه بشتّى الآراء والانفعالات ويثير في سامعيه أيضًا مثل ما ينفعل به ولا يبين لهم طريق الصواب والخير"[1]، وهو ثلاثة أنواع تبعًا لتنوع أسلوبه ومنهجه:" الشعر الغنائي: الذي يحكي فيه الشاعر عن نفسه وهذا الشعر بعيد عن المحاكاة والشاعر هنا حارس من حرس الجمهورية (...) ووظيفته تسبيح الآلهة وتمجيد مشاهير الرجال والأبطال، والنوع الثاني هو الشعر القصصي الملحمي وهو الذي يروي سيرًا للأبطال والملوك وبعض الآلهة، أما النوع الثالث فهو الشعر التمثيلي الذي يتحدث فيه الشاعر على ألسنة الشخصيات في التراجيديا والكوميديا"[2].

وأرسطو (**Aristote 322– 384** ق.م) الذي وضع المرجع الأساسي للنقاد الغربيين في تقعيدهم للشّعرية من خلال مؤلفه"**فنّ الشعر**"، الذي عدّ أوّل كتاب نقدي منهجي في الشّعرية الأوروبية، والتي كانت تعنّي منذ تأسيسها على يده " نظرية الإبداع الفنّي عن طريق الكلام"[3]، وهو كتاب في المحّاكاة عن طريق الكلام، يصّنف فيه أرسطو كلاًّ من خصائص "الدراما والملحمة"، "وقد عرض الشّعر ليكون أعلى شكل للفنّ المنتج كما عني أرسطو بصورة خاصة بقدرة الشعر على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع وفرضيته الإنسانية طوال كتابة الشعرية هي أن الشعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ"[4].

والفنّ عامّة في تفكير أرسطو الفلسفي هو محّاكاة، والمحّاكاة (**Mimétisme**) هي:"من جهة أولى محّاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي من جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي"[5]، إذ أن المحّاكاة وفق هذه الصّورة تُعُدُّ القانون الذي يحكم الفنّ بشكل عام، وذلك طبعًا مع احترام للاختلاف بين الفنّون التي تكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحّاكاة.

[1] – أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1994،ص49-50.

[2] – خليل الموسى: جماليات الشعرية، مرجع سابق، ص42.

[3] – مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مرجع سابق، ص27

[4] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم "، مرجع سابق، ص21.

[5] – المرجع نفسه، ص21.

وقد وضع أرسطو قواعد الشّعرية التي تتمثل في "المحّاكاة والحكاية والعرض والتعبير والنشيد"[1] والشّعر وفق وجهة نظره محّاكاة والمحّاكاة ثلاثة أنواع، يقول:" حديثنا هذا في الشعر: حقيقته وأنواعه والطابع الخاص بكل منها، وطريقة تأليف الحكاية، حتى يكون الأثر الشعري جميلًا(...)، وفي هذا نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة، بل والملهاة"[2].

يتجلى الشعر حسب أرسطو في الأنواع الأدّبية الثلاثة (شعر المأساة، شعر الملهاة، وشعر الملحمة)، مستبعدًا بذلك الشعر الغنائي "لأنه لا يخضع للمعايير الأرسطية ولا يلجأ فيه الشاعر إلى أية شخصية ولكنه يعبر فيه عن شخصه"[3]، ولأنّه أُدخل في فنّ الموسيقى، وقرب بذلك الشعر الموضوعي إلى غيره من الفنون، ومصطلح المحّاكاة وقف على أنواع معينة من الشعر دون غيرها،"فقد بين أرسطو أن المحّاكاة قد تكون مثالية، أي بتصوير الشيء كما ينبغي أن يكون، وأنها قد تكون واقعية أي بتصوير الشيء كما هو، ولكنه لم يفاضل بين هذين النوعين من المحاكاة، وكلّ ما هنالك أنّه فضّل المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل في المحّاكاة"[4].

تقوم بذلك "المحّاكاة عند أرسطو على الحكاية (الأسطورة، الخرافة) وهي مضمون الشّعرية وتتألف منها الأفعال"[5]، كما أنه نوّه أيضًا إلى أن" كلّ فنّ من الفنون الشّعرية التي كانت معروفة في زمنه قائمة على مبادئ خاصة من المحّاكاة نفسها"[6]، ولذلك وجه دراسته لكل فنّ على حدى مبينًا خصائصه وميزاته فدرس المأساة والملحمّة وكذلك الملهّاة، معتمدًا في ذلك على وجهّة نظره التي مفادها أن لكل عنصر ميزاته وخصائصّه ومؤثراته والسّمات التي تحكمه وفقًا لطبيعة التركيبة التي يتصف بها، من حيث طريقة المحّاكاة وأداة المحّاكاة وموضوع المحّاكاة، فهي "كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز"[7]، ومنها ينشأ التّباين بين أنواع الشعر من اختلاف الوسائل من لغة وموسيقى، واختلاف الموضوعات والأساليب.

[1] – مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مرجع سابق، ص27.

[2] – أرسطو طاليس: فن الشعر، ، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1952 ، ص03.

[3] – مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، المرجع السابق، ص27.

[4] – إحسان عباس: فنّ الشعر، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، ط3، 1955، ص15-16.

[5] – خليل الموسى: جماليات الشعرية، مرجع سابق، ص47.

[6] – إحسان عباس: فنّ الشعر، المرجع السابق، ص16.

[7] – أرسطو طاليس: فنّ الشعر، مرجع سابق، ص04.

أما عن أوجه الاختلاف بين أرسطو وأستاذه أفلاطون فقد" أزاح أرسطو النظريات الخارجية ونظر في جماليات المحاكاة من خلال بنية العمل الشعري، والمرجعية عنده مختلفة، والفن هو الأول والأخير وعلى الفنان أن يترسم الواقع ويفك عناصره، ويعيد تركيبها من جديد تركيبًا فنيًا بما يتناسب مع رؤيته، وإضافة عناصر أخرى متخيلة، ليصبح الفن ترجمة لموقف مبدعه من العالم والفكر نفسه"[1].

ومن خلال هذا التقديم فإن التصور الفنّي للشعر لم يقتصر وجوده لدى (أفلاطون وأرسطو)، بل تشكل في الشّعرية العربية بعد ترجمات كتاب (فنّ الشعر) بعدما حاول العرب القدماء فهم محتواه وبخاصة عند ابن قتيبة وحازم القرطاجني وسواهم من النقاد العرب القدماء، وهذا ما يجعلنا نحاول خوض غمار البحث في هذا المجال مجال الشّعرية عند العرب القدماء وتقديم مفاهيم حولها، وعن كيفية رسم صورة هذا الفنّ من خلال المفاهيم والتصورات التي تحدث عنها جلّ النقاد العرب في مرجعياتهم وكتبهم، والتقصّي عن منهج التحليل والطرائق التي اتبعوها في الشّعرية سواء في التقليد أو المحاكاة لغيرهم أو غير ذلك.

2- مفهوم الشّعرية في التفكير النقدي العربي القديم:

تجلت الشّعرية في التفكير النقدي في صوّر عدّة في مفهومها العام، مثل: "صنّاعة الشعر" أو "نظّم الكلام" أو "عمّود الشعر"، أو"الأقاويل الشّعرية" ومفهومها ارتبط بالشعر باعتباره المقدّس لدى العرب، كما تميز بالتغير من شاعر إلى آخر متزامنًا مع تغير بيئاتهم وشخصياتهم مما جعله يصل إلينا عبر مراحل من راوٍ إلى راوٍ ومن باحث إلى باحث، ثم دون بعد ذلك، ونستطيع أن نميز في تاريخ رواية الشعر الجاهلي بين ثلاث مراحل متعاقبة هي:

1- " مرحلة الإنشاد في العصر الجاهلي.

2 - مرحلة التجميع في صدر الإسلام والعصر الأموي.

3- مرحلة التدوين في العصر العباسي"[2].

في هذه المراحل كانت رواية الشعر والعناية به وتجميعه، وبذلك وصل إلينا قدر كبير من القصائد والمطبوعات عنه، والتي استمد منها الشاعر قواعده الأساسية التي أخذ بها وسار على نهجها من وقوف على الأطلال وخصائص المدح والهجاء، وغير ذلك من الخصائص الشّعرية

[1] - خليل الموسى: جماليات الشعرية، مرجع سابق، ص 53.

[2] - إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1980 ص67.

لكن مع مجيء الإسلام تغيرت نظرة العرب بعد انبهارهم بالنص القرآني لما جاء به من لغة موزونة، مما غير في مسار البحث اللغّوي، وأسس لرؤية جديدة له بعيدًا عن أحكام الجاهلية، ولم تكن تكملة للجاهلية بل نفيًا فقد كانت تأسيسًا لحياة وثقافة جديدتين[1].

بناءً على ذلك هكذا غدا النص القرآني نقطة تحول في مسار الدراسات العربية في مجال اللغة بعدما أصبح القرآن هو منبع استقائها لعالم جديد بعيدًا عن أقوال الجاهليين مما، " أدى بالبحث البلاغي واللغوي إلى طرح مسألة إعجاز القرآن والسعي إلى الكشف عن أسراره وكان السؤال الجوهري أيكمن إعجاز القرآن في لفظه أم في معناه؟"[2].

ومن هذا المنطلق الفكري بدأ البحث لدى القدماء في هذا المجال وجمعت وألفت فيه الكتب في مختلف ميادين اللّغة، وحتى تظهر نظرة القدماء في هذا المجال لا بد من عرض بعض النماذج لدى بعض النقاد والباحثين ممن عنيّوا بكل من قضية الشعرية ومثلوا لها في معناها الاصطلاحي ولكل من قضية اللفظ والمعنىّ وأولوية أي منهما، وقبل ذلك نتطرق إلى المعنى اللّغوي لهذا المصطلح في المعاجم العربية.

- **الدلالة اللّغوية:**

ورد في معجم لسّان العرب:" شَعَرَ فلان وشَعُرَ يَشْعُرُ شَعْرًا وشِعْرًا، وهو الاسم وسمي شاعرًا لفطنَته، وما كان شاعرًا، ولقد شَعُرَ بالضم، وهو يَشْعُرُ، والمتشاعِرُ: الذي يتعاطى قولَ الشِعْر...وشاعره فَشَعَرَهُ يَشْعَرُ بالفتح أي كان أشعر منه وغلبه...

والشِعْرُ منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية...، وقال الأزهري الشِّعْرُ القريضُ المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعارٌ، وقائله شاعِرٌ لأنه يشعُرُ مالا يَشعُرُ غيره أي يعلم، وشعر الرَجُلُ يشعُرُ شِعْرًا وشَعْرًا وشَعُرَ، وقيل شَعَرَ قال الشعر، وشَعُرَ أجاد الشِعْرَ، ورجل شاعر، والجمع شُعَراءُ..."[3].

وفي مُعجم المصباح المنير ذكر في مادة (شَعَرَ):"الشعر العربي: هو النَّظْمُ المَوْزونُ وحَدُّه ما تَرَكَّبَ تَرَكُّبًا متعاضِدًا، وكَانَ مقَفًّى موزونًا مقصودًا به ذلك، فَمَا خلا من هذه القُيودِ أو من

[1] – ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول "صدمة الحداثة"، دار العودة، بيروت، لبنان، ج1، ط4، 1983، ص20.

[2] – مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، مرجع سابق، ص76.

[3] – ابن منظور: لسّان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج8، ط3، 1989، (مادة شَعَرَ)، ص89.

بعضِها فلا يسَمَّى شِعْرًا ولا يُسَمَّى قائله شاعرًا، ولهذا ما وَرَدَ في الكِتابِ أو السنَّةِ موزونًا فليس شِعْرٍ لعَدَمِ القَصْدِ أو التقفيةِ، وكذلك ما يجري على ألسِنةِ بعضِ النَّاس من غير قصدٍ، لأنّه مأخوذٌ من شَعَرْتَ إذا فطنْتَ وعَلمْتَ وسُمي: شاعرًا لفطنته وعِلْمِهِ به فإذا لم يقصدْه فكأنَّه لم يشعر به"[1].

وفي مُعجم مختار الصحاح وردت مادة(شَعَرَ) على هذه الصيغة:"يقال وشَعَرَ بالشيء بالفتح يشعُرُ شِعْرًا بالكسر فَطِن له، ومنه قولُهم: ليْتَ شِعْري أي ليتني عَلِمْتُ: قال سبويه: أصلُهُ شِعْرَةٌ لكنَّهم حذفوا الهاء كما حذفوها من قولهم ذَهب بِعُذْرها وهو أبو عذرها والشِعْرُ واحدُ الأشعار وجمع الشّاعِرِ شُعَرَاءُ على غير قياسٍ، وقال الأخفش: الشاعرُ مثلُ لابنٍ وتَامِرٍ أيْ صَاحِبُ شِعْرٍ وسُمِيَ شَاعرًا لفطنتِهِ، وما كان شاعرًا فَشَعُرَ من باب ظَرُفَ وهو يَشْعُرُ، والمتشاعرُ الذي يتعاطى قولَ الشِعرْ وشَاعَرَهُ فَشَعَرَهُ من باب قَطَعَ أي غلَبهُ بالشِعْر"[2].

إن مادة "شَعَرَ" في أصلها اللغوي ومهما تعددت مجالات توظيفها في المعاجم العربية فإنّها تدلّ على معنى واحد، وهو الكلام الذي يعتمد على وزن وقافية، وفق ضوابط لغوية محكمة وأي كلام لا يحتوي على هذا الصفات لا يصنف ضمن الشعر، ومنه الشّعرية لها معالم وضوابط محددة تستند إليها، وفق هذا المنظور الذي طرحته المعاجم العربية.

[1]– أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرّي: المصباح المنير، دار الحديث، القاهرة، مصر، مج1، 2008، (مادة شَعَرَ)، ص199.

[2]– محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، مج1، دط، 1986، (مادة شَعَرَ) ص143.

1-1- الشّعرية عند ابن سلام الجمحي: (ت232هـ)

يذهب ابن سلام الجمحي إلى القول في الشعر في كتابه طبقات فحول الشعراء إن " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"[1].

فالشعر عند ابن سلام الجمحي صناعة، وهذه الصناعة لا تختلف عن أي صناعة أخرى من حيث الصياغة الفنّية للشّعرية، وبذلك يكون" أول من نص على استقلال النقد الأدّبي فأفْرِدَ الناقد بدور خاص، حين جعل نقد الشعر والحكم عليه "صنّاعة" يتقنها أهل العلم بها مثل ناقد الدرهم والدينار، الذي يعرف الصحيح من الزائف بالمعاينة والنظر"[2].

فوضع بذلك معايير للحكم على الشعر والتمييز جيده من رديئه، ووضع قواعد يميز بواسطتها الجميل من القبيح، قال:" وقال قائل لخلف: إذا سمعتُ أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك، قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إيّاه؟"[3].

بين ابن سلام الجمحي طرائق استحسان الشعر وكتابته للشاعر، بالإضافة إلى توضيحه للناقد كيفية معرفة المستوى الفنّي في الكتابة الشّعرية، وكيفية وصول الشاعر إلى صناعته الشّعرية المتماسكة كما أشار إلى أن الوصول إلى هذا الأمر ليس بالهين، بل هو طريق ذو مسلك صعب المنال، ويحتاج من أراد أن يخوض غماره أن يكون على دراية كبيرة بالعلم من حسن ترتيب الألفاظ ووضع الأوزان والقوافي، وهذا كله ما يحتاجه الشاعر على حدّ قوله للوصول إلى الصناعة الشّعرية المحكمة النظّم الجيدة المسمع.

[1] – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، دط، دت، ص05.

[2] – محمد خضر: النقد الأدبي عند العرب"الخطوات الأولى"، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، طنطا، مصر، دط، 2008 ص147.

[3] – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، المرجع السابق، ص07.

1-2- الشّعرية عند الجاحظ: (ت255هـ)

لا تكاد تختلف وجهة نظّر الجاحّظ إلى الشعر عن نظرة ابن سلام الجمحي، فهو يعدّ الشعر "صناعةٌ، وضَرْب من النَّسيج، وجنسٌ من التَّصوير"[1]، ويقصد بالصناعة في قوله حسن تركيب الكلام في تقديم الأوزان، وهذا يعتمد على قدرة الشاعر في تقديم هذه الصناعة في أحسن صورة.

كما تطرق بالمقابل إلى قضية اللّفظ والمعنّى، وضرورة تناسب الألفاظ مع الأغراض التي تحيل إليها يقول:"ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء"[2] ومن أشهر النصوص التي قالها في هذا الصّدد،"والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقروي والمدني"[3]، المعاني ليست مقياسًا للشّعرية بين الشعراء، ولا فضلاً لشاعر على شاعر فيها، لأنها معروفة لدى الجميع من العامة والخاصة، وهو ما أعابه على كثير من النقاد استحسانهم للمعنى في شعرهم، وحسب نظرته فإن الشعريّة النموذجية هي التي تقوم،" بإقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج (وكثرة الماء)، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك"[4].

وتتمثل أسس الشّعرية العربية لدى الجاحظ في:

1- **الوزن:** يريد من خلاله الإيقاع الفنّي الذي يضفي استحسانًا لدى المتلقي، مما يكسب الشعرية جمالية ومعنى مختلفًا.

2- **تخّير اللفظ:** من خلال انتقاء اللّغة التي ينسج بها الشعر، والتي تختلف عن غيرها من الصناعات النثرية، وتكون ذات دقة ودلالة تُلقي بشُحَن إيحائية تبعث في المتلقي الشعور بالجمال الفنّي.

3- سهولة المخرج: عدم التكلف في اصطناع اللّغة التي يقدم بها الشعر، من خلال تقديمها في صورة مرنة غير مكلفة للجهد عند النطق بها.

4- الشعر صناعة: ويقصد الجاحظ بقوله هذا أنّه لا يمكن أن يكون كل الناس قادرين على صناعة الشعر، لما لهذه الصناعة (الشعر) من شروط من معرفة وموهبة وممارسة.

---

[1] - الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2، 1965، ص132.

[2] - المصدر نفسه، ص39.

[3] - المصدر نفسه، ص39.

[4] - المصدر نفسه، ص131-132.

5- **ضرب من النَسج:** لا بد أن يكون الشعر ذا صناعة محكمة تتميز عن الصناعات الأخرى ولا تكون مشابهة لها، فالشاعر كالنسّاج الذي يقوم بتقديم هذه الصناعة في أبهى حلة لها[1].

1-3- الشّعرية عند عبد القاهر الجرجانّي: (ت471هـ)

قدّم عبد القاهر الجرجاني مفهومه للشّعرية العربية من خلال نظرية النظّم التي حاول من خلالها أن يستنبط قوانين الإبداع الأدبي عامة والإعجاز خاصة، وذلك لما شهدته الساحة النقدية من آراء مختلفة حول سرّ الإعجاز القرآني أهو في اللّفظ أم في المعنى، وقد "كان النظّم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عمومًا وإعجاز القرآن خصوصًا"[2].

تتمثل نظرية النظّم حسب عبد القاهر الجرجاني في الخصائص الجمالية المتضمنة في الأقوال الشّعرية، أي عاملي التأليف والنسج في الجملة الإبداعية التلفظية، يقول موضحًا هذه النظرة " ليس الغرض بِنَظْم الكلِم أن توالتْ ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل"[3]، إذ أن نظم الشعر عنده يتمثل " في إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ عذبة خالية من التكلف والتطويل والإخلال، مع صحة سبك وحسن نظم وحلاوة نفس وقرب متناول وانكشاف معنى وكثرة ماء، كما أنه صياغة حليت بالبديع ووشحت بالمحسنات في مغنى دقيق عميق"[4].

أما عن ترتيب المعاني في النفس، فيرى الجرجاني أن مردّ ذلك يؤول إلى القوانين التي يقدمها النحو وأصوله، ذلك أن:" توخيّ معاني النحو وأحكامه فيما بين معاني الكلِم"[5]، ولا بد من اعتماد قواعد النحو حتى يتحقق المعنى من الألفاظ، "فليس النَّظْمُ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه"علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظَ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخِلُّ بشيء منها"[6].

---

[1] – ينظر: عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص25-26.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج"، مرجع سابق، ص25.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، القاهرة، مصر، دط، دت، ص49-50.

[4] – وليد محمد مراد: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، دمشق، سوريا ط1، 1983، ص22.

[5] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص405.

[6] – المرجع نفسه، ص81.

وفي موضع آخر يقدم الشّعرية في معنيين، معنى عقلي ومعنى تخيلي، يتمثل المعنى الأول في قوله:" ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، ويعلل حكمه هذا بقوله إن الشاعر هنا يورد معاني معروفه وبأنّه يتصرف في أصول كالأعيان الجامدة، لا تزيد ولا تفيد كالحسناء العقيم، والشجرة الجميلة التي لا ثمار لها"[1].

ويحدد الجرجاني المعنى التخيلي بأنّه " الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق، وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي، وبأنه مفتن المذاهب ، كثير المسالك، لا يكاد ينحصر إلا تقريبًا، ولا يحاط به تقسيمًا وتبويبًا، ويقول أن الشاعر يجد في التخيل سبيلًا إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدئ في اختراع الصور ويعيد وبأنه يكون فيه، كالمستخرج من معدن لا ينتهي"[2].

قسم الجرجاني المعنى إلى نوعين تخيلي وعقلي، إذا قام النّص على المعنى الأولى حسبه يكون في رأيه شعرًا، وإذا قام على المعنى الثاني لا يكون شعرًا وإن جاء موزونًا مقفى، وبذلك تتحدد شّعرية عبد القاهر الجرجاني "داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية"[3].

1-4- الشّعرية عند أبي الحسن حازم القرطاجنّي: (ت684هـ)

يعدّ كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء من أبلغ ما أنجزه الفكر النقدي والبلاغي في تراثنا النقدي، والقرطاجني أحد أبرز النقاد القدماء الذين تعرضوا لمفهوم الشّعرية، وتمظهراتها في النّص الأدبي، فقد تعرض إلى مفهوم الشعر على أنّه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من أغراب"[4].

فالتخيل هو المعوّل عليه في صنّاعة الشعر، وركنه الأساسي الذي لا يقوم إلا بوجوده والتخييل عنده يتمثل في زاويتين: "من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة

---

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص28.

[2] – المرجع نفسه، ص29.

[3] – بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2008، ص19.

[4] – أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 ط3 2008، ص63.

النظم والوزن"[1] فإذا حصل كل من التخييل والمحاكاة اعتبر الكلام قولًا شعرياً وغير ذلك لا يعد شعرا وذلك لأن الشعر يقاس بما "يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو منصورة بحسن هيأة تأليف الكلام"[2].

والتخييل فهو " أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها"[3]، وهو ما يبرز في التصور الذي يتشكل في ذهن المتلقي للصنعة الشّعرية عن طريق الفكر، أو من خلال مشاهدة شيء ويذكره بشيء آخر مخزن في النفس، ولا حرج في ذلك " أن تكون المعاني مما تشترك فيه العامة والخاصة أو تنفرد فيه الخاصة دون العامة، إذا كان التخييل في جميع ذلك على حدّ واحد إذ المُعْتَبر في حقيقة الشعر إنمَّا هو التخييل والمحاكاة في أيّ معنى اتفق ذلك"[4].

وقد لمح القرطاجني إلى جوهر الشّعرية، بأنّها لا تكمن في القول الشعري فقط، بل تتعدى إلى أكثر من ذلك إلى الأقوال النثرية، فهو لا ينفي إمكانية اشتمالها على شعرية ما، ولكن بنسب متفاوتة "فصناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيرًا من الأقوال الشعرية لتعتضّد المحاكاة في هذه بالإقناع"[5]، فهو يرى أن التعاضد بين العناصر الشعرية والعناصر النثرية شيء لا بد منه حتى تتحقق الغاية الفنّية عند المتلقي.

وهذا ما تصوّره القرطاجني من خلال تصنيف عناصر الرسالة اللفظية وتقديم عناصر الاتصال التي تبنّى عليها، "ويجد هذا التصنيف – إلى حد ما– مواشجته مع ما توصل إليه ياكبسون في مجال اللسانيات الحديثة من تصنيف لعناصر الرسالة التلفظية"[6]، وهذه أربعة عناصر من عناصر جاكبسون مذكورة لدى القرطاجني نحددها كالآتي:

1–" ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.

2– ما يرجع إلى القائل = المرسل.

[1] – أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص79.

[2] – المصدر نفسه، ص63.

[3] – المصدر نفسه، ص79.

[4] – طراد الكبيسي: في الشعرية العربيّة "قراءة جديدة في نظرية قديمة"، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط 2004، ص76.

[5] – أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المصدر السابق، ص89.

[6] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص 30.

3- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه"[1].

يركز حازم القرطاجني على الرسالة وفهم محتواها، ويأتي بعد ذلك (المرسل) و (المرسل إليه) كدعامات أساسية لها لتحقيق الغاية منها، فهو يرى "الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه، أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، وما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[2].

وفيما يلي جدول توضيحي لأهم التشبيهات التي أطلقت على مصطلح الشّعرية في التراث النقدي عند الغرب والعرب كما تم الإشارة إليها سابقًا:

المصطلح	القائل به	المقولة التي تمثله	المرجع
الصناعة	أرسطو	"إنا متكلمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها".	**– أرسطو طاليس، فن الشعر، ص85.**
الصناعة	ابن سلام الجمحي	"للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان".	**– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص05.**
الصناعة	الجاحظ	"صناعةٌ، وضَرْب من النَّسيج، وجنسٌ من التَّصوير".	**– الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون ص132.**
النظّم	عبد القاهر الجرجاني	"توخيّ معاني النحو وأحكامه فيما بين معاني الكلِم".	**– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص405.**

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، ص30-31.

[2] – أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص313.

التخييل	القرطاجني	"كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من أغراب".	**– أبو الحسن حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص63.**

المحصّل من خلال هذا التمثيل للشّعرية العربية القديمة أنّها شّعرية تشكّلت في إطار المحاكاة والتقليد، حيث لم تظهر لنا الشّعرية في صورتها المفاهيمية، بل خضعت إلى تعدد المسميات التي أطلقت عليها من ناقد إلى آخر من صناعة إلى نظّم فتخييل، إلى غير ذلك من التسميات، لكن هذا لا يعني إنكار مجهودات القدماء في توسيع مجال البحوث التي تنطلق منها الشّعرية العربية من خلال ما أفادت به من مرجعيات انطلق منها الباحثون المحدثون في ترسيم رؤيتهم النقدية وتقديم دراسات تنظيرية وتطبيقية، لجعل الشّعرية علما قائمًا بذاته.

ب– الشعرية عند النقاد المحدثين:

1– في التفكير النقدي الغربي الحديث:

1-1– الشّعرية لدى رومان جاكبسون (Roman Jackobson):

يعرّف جاكبسون الشّعرية بأنّها "ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشّعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتم بها أيضًا خارج الشّعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1].

تهتم الشّعرية حسب منظوره (الأدبية) بموضوع علم الأدب، " فموضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيا؟"[2].

أي البحث في خصائص الخطاب الأدبي من خلال العلاقة التي أقامها بين اللسانيات والشّعرية، باعتبار "أن الشعرية علم موضوعه الوظيفة الشعرية أو الشاعرية تلك العناصر النوعية غير القابلة للاختزال، بل تكيف هي الأخرى بقية عناصر العمل الأدبي لصالحها"[3].

وقد حدد جاكبسون الوظيفة الشّعرية في " كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[4] وتتحقق الوظيفة الشّعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة من خلال التركيز على "استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها لحسابها الخاص وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"[5]، وهذه الوظيفة تتحقق في الشعر والنثر على حدّ سواء.

---

[1] – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1988، ص35.

[2] – المرجع نفسه، ص24.

[3] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة "الأصول والمقومات"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008 ص52.

[4] – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص19.

[5] – المرجع نفسه، ص31.

وبناء عليه أولى جاكبسون عناية خاصة بوظيفة الشّعرية كونها ترفع القول الأدبي من صفة العادية إلى الجمالية، مقدمًا موجزًا للعناصر المكونة للحدث اللساني ولكل فعل تواصلي لفظي من حيث إن " المرسل يوجّه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقًا تحيل عليه (...)، وهو إما أن يكون لفظيًا أو قابلًا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننًا مشتركًا، كليًا أو جزئيًا بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي الرسالة أخيرًا اتصالًا أي قناة فيزيقية وربطًا نفسيًا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالًا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه"[1].

أي إن القول يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه)، ولكي يكون ذلك عمليًا فإنّه يحتاج إلى ثلاثة عناصر هي:

1- " **السياق**: وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيًا أو قابلًا للشرح اللفظي.

2- **الشفرة**: وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة، ولابد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل) و (المرسل إليه) تعارفًا كليًا أو على الأقل تعارفًا جزئيًا.

3- **وسيلة اتصال**: سواء حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنهما من الدخول والبقاء في اتصال"[2].

وقد وضع جاكبسون مخططًا شاملًا يبين هذه العملية التواصلية إلى حدّ ما على النحو الآتي: [3]

المرجع (Context)

مرسل (addresser) ..... رسالة (massage) ..... مرسل إليه (addressee)

اتصال (Contact)

سنن (Code)

[1] - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص27.

[2] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، "قراءة نقدية لنموذج معاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، مصر، ط4، 1998، ص09.

[3] - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ، المرجع السابق، ص27.

ويمكن توزيع مجموعة من الوظائف اللّغوية بحسب تمركزها على كل عنصر محدد من مخطط التواصل، وقد عدّها جاكبسون حسب الخطاطة التالية: [1]

مرجعية (referential)

انفعالية (émotive) ..... شعرية (poetic) ..... إفهامية (Conative)

انتباهية (phatic)

ميتا لسانية (metalinguistic)

تجدر الإشارة إلى أن ثمة تطابقًا بين خطاطة العوامل المكونة للحدث اللّساني، وخطاطة الوظائف اللسانية، فكل عامل من العوامل يولد وظيفة لسانية تتطابق مع دوره في تحقيق العملية التواصلية "وهكذا فإن التوجه نحو السياق يولد الوظيفة المرجعية، وفي الوظيفة الانفعالية المركزة على المرسل نجد التعبير المباشر عن موقف المتكلم (...)، إن الوظائف اللسانية الثلاث (المرجعية – الانفعالية – الإفهامية) تمثل النموذج التقليدي للغة الذي يتناسب مع المثلث الذي يتضمن السياق والمرسل والمرسل إليه"[2].

وتتمحور الوظيفة (ميتا لسانية) المتعلقة بالسنن في العناصر المنظمة للّغة من مفردات ودلالات توحي بها لمتلقي الخطاب، أما الوظيفة الشعرية فهي ظاهرة في الرسالة التي تجعل اللّغة تتمحور حول الرسالة نفسها، فهي الوظيفة الجمالية التي تمثل اللّغة، وهذه الوظيفة لا يمكن اختزالها فقط في دراسة الشعر بل هي حاضرة في جميع الأجناس الأدبية[3]، التي تكون فيها الرسالة هي الموضوع، " إن الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر، ومن جهة أخرى لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى"[4].

[1] – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص33.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية،"دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص 91.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص91.

[4] – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص33.

كما أن الوظيفة الشعرّية " لا تمثل صيغة لفظية مكتوبة تشمل مضمونًا دلاليًا يقوم المتلقي بتأويله بالاعتماد على فك شيفراتها والتركيز عليها بشكل أساسي"[1].

وعلى هذا الأساس أثرت اللسانيات منهج وفكر جاكبسون الذي أولى عناية كبيرة بالوظيفة الشعرية في العملية التواصلية اللسانية وتحديد عناصرها وفق كل وظيفة، من غير اقتصار العمل التواصلي على الشعر، بل تعدى إلى أكثر من ذلك في النثر وغيره من الأعمال الأدبية.

1-2- شعرية تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov):

يعدّ تودوروف من النقاد الغربيين الذين عنّوا بشكل خاص بالتنظير للشّعرية في النقد الحديث وذلك من خلال مؤلفه "الشّعرية" الذي تعرض فيه إلى مفهوم الشّعرية، في ارتباطها بالأدب سواء كان نثرًا أو شعرًا، باعتبار أن العمل الأدبي ليس " في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذٍ لا يعتبر إلّا تجليًا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلّا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنعُ فرادَة الحدث الأدبي أي الأدبية"[2].

وموضوع الشعرية ليس الأعمال الأدبية بل الخطاب الأدبي، أي "كل ما له صلة بإبداع كُتُب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة (...)، وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[3]، أي أنّ الشّعرية تهتم بالخصوصية "المجردة التي تجعل من الفعل الأدبي شيئًا متميزًا، إنها الأدبية"[4].

إذ تهتم شعرية تودوروف بالبنيّة فقط ولا تعير اهتماما لوظيفة الأدب، يقول: "وجاءت الشعرية فوضعت حدًا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي

---

[1] – رضوان القضماني: نظرية التّواصل المفهوم والمصطلح، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، حمص، سوريا، المجلد 29، العدد (1)، 2007، ص145.

[2] – تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1987، ص23.

[3] – المرجع نفسه، ص24.

[4] – غسان السيد: تزفيطان تودوروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد (1-2) 2003، ص329.

بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل (...)، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"[1].

ومنه نخْلُص إلى أن شّعرية تودوروف هي شّعرية بنّيوية في المرتبة الأولى أكثر من كونها شّعرية تهتم بالوظيفة التي يقدمها الأدب، ومن مهامها الكشف عن خصائص الخطاب الأدبي أي أدبية الأدب.

1-3- الشّعرية لدى جان كوهن (Jean Cohen):

عرّف جان كوهن الشّعرية على أنّها:" علم موضوعه الشعر"[2]، وبذلك يكون قد عدّ الشّعرية عملية مقتصرة على الشعر فقط، وهي في نظره ذات مبادئ لسانية، وقد " اقترح -كيف تكون الشعرية علماً- المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علمًا أي مبدأ (المحايثة)، أي تفسير اللغة باللغة نفسها"[3]، وكان مهتمًا بالقيمة الجمالية التي يقدمها العمل الأدبي بالدرجة الأولى من خلال التميز في طبيعة الأسلوب الذي يتمثل به والذي عبّر عنه بأنّه " كل ما ليس شائعًا ولا عاديا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف"[4].

وتقوم نظرية كوهن الشّعرية على خاصية (الانزياح) الذي يعني به " العدول عن المعاني القاموسية، مما يضفي على القصيدة/النص صفة الشاعرية"[5]، وهو بهذا يركز على طبيعة العلاقات النحوية في الشعر وطريقة النظّم الذي لا يتواجد حسب منظوره النقدي "إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى فهو إذن بنية صوتية دلالية"[6].

---

[1] - تزفيطان تودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص 23.

[2] - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996 ص09.

[3] - حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص113.

[4] - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص 15.

[5] - خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013 ص372.

[6] - مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، مرجع سابق، ص172.

وقد حدد كوهن ثلاثة أنماط للشّعرية عدّها في المستوى الصوتي والدلالي إضافة إلى مستوى لغوي آخر هو المستوى التركيبي الذي ربطه بدوره بالانزياح، "فالانزياح التركيبي عنده هو نوع من أنواع الانزياح السياقي على مستوى الكلام، متمثلًا في التقديم والتأخير في الشعر"[1].

وبهذا الطرح فإنّ شّعرية كوهن اقتصرت بالدرجة الأولى على الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، معتمدًا في طرح نظريته النقدية على الانزياح اللّغوي الذي ارتبط عنده بالأسلوب الذي يميز أديب عن آخر، وبذلك شعريته تتشابه مع أفكار النقاد القدماء بارتباطها بالشعر خاصة لكن ما زاده عليها هو مبدأ الانزياح الذي عدّ من نظريات الشّعرية الحديثة لما جاء به من وصف متغير للّغة الشّعرية، وطريقة دراستها التي قامت على مبدأ الانزياحات الأسلوبية.

ومما سبق ذكره فإن الشّعرية لدى الغربيين المحدثين قد تحررت من القيود والقواعد التي كانت تحكم الشعر قديمًا من محاكاة وتقليد، من خلال استنباطهم لنظريات وقوانين شعرية جديدة تحكمها تتعدد بتعدد النقاد والباحثين، فقد عدّها جاكبسون ذات علاقة باللسانيات، أما تودوروف فوصفها من خلال طريقة اشتغالها في الخطاب الأدبي، وعلى هذا الأساس تتحدد شعريّته (تودوروف)، أما جان كوهن مثلها من خلال الانزياح الذي يكسب النّص جمالية أدبية.

2- الشعرية في النقد العربي الحديث:

لم تعد الشّعرية العربية مقيدة في نظرية عمود الشعر، والتي كانت محصورة في دراسة الشعر وقوانينه وقواعده، بل تعدت إلى أكثر من ذلك، من خلال الاحتكاك بالثقافات الغربية وبروز الحداثة الشّعرية التي أسقطت النموذج التقليدي لمفهوم الشّعرية، وأعادت قراءته كتجربة شعرية معاصرة، إذ أن البحث في الشّعرية الحداثية يتطلب منا قراءة في المفاهيم الجديدة لها وفي مصطلحاتها المتداولة بين النقاد والباحثين الحداثيين، وهذا ما لوحظ في اختلاف النقاد العرب بينهم في وضع المصطلح الجامع لها، مما أثر على المفهوم العام لها، "وضمن هذا التصور نلحظ أن هجرة المصطلح "الشعرية" قد تنوعت مفاهيمه من خلال الترجمة، حيث إن النقاد العرب الحداثيين لم يتفقوا على مصطلح واحد"[2].

وبالرجوع إلى مصطلح "الشّعرية" وترجمته إلى العربية، فقد عرفت ترجمته "**poetics**" عدة ترجمات مختلفة بعكس استقامة المصطلح وضبطه لدى الغرب،"إذ أنه كان هناك إجماع على أن

[1] – حورية فغلول: الشعرية وأفق التجاوزات، مجلة مقاليد، جامعة عبد الحميد بن باديس(مستغانم)، الجزائر، العدد 11/ديسمبر 2016، ص53.

[2] – مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، مرجع سابق، ص31.

تشكيل النص الأدبي يتكئ على طرائق متعددة مخالفة لغة الكلام العادي المألوف ومنحرفة عنه فإن هذه الطرائق لم تخضع للحصر وقد أطلق عليها أسماء متباينة"[1]، فترجم إلى الشّعرية تارة وإلى الإنشائية أو الشاعرية وعلم الشعر وعلم الأدب، وإلى الأدبية وفن الإبداع، وفن النظم، نظرية الشعر وغيرها.

فقد ترجمها سعيد علوش إلى "الشاعرية" في كتابه (معجم المصطلحات الأدبية) يقول: "الشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي"[2]، وأيضا ترجمها عبد السلام المسدي في كتابة (الأسلوبية والأسلوب) إلى "الشعرية" تارة و"الإنشائية" تارة أخرى، وأيضًا ترجمها توفيق حسين بكار إلى "الإنشائية" في مقدمته لكتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، أما الترجمة الأكثر انتشارا فهي ترجمة "**poetics**" إلى "الشعرية" وقد تبنّى هذه الترجمة كل من شكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتهما كتاب تودوروف (الشعرية)، ومحمد الولي ومحمد العميري في ترجمتهما كتاب جان كوهين "بنية اللغة الشعرية"، وحسن ناظم في كتابه (مفاهيم الشعرية) [3]، وغيرهم...

يتبين أن مصطلح " **poetics**" المنقول إلى (الشّعرية) هو الأكثر تداولًا في الساحة النقدية بالنظر إلى المصطلحات الأخرى، وقد أكد هذا حسن ناظم في قوله: " أن لفظة "الشعرية" قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلًا عن الكتب المترجمة إلى العربية وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يخلو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى"[4].

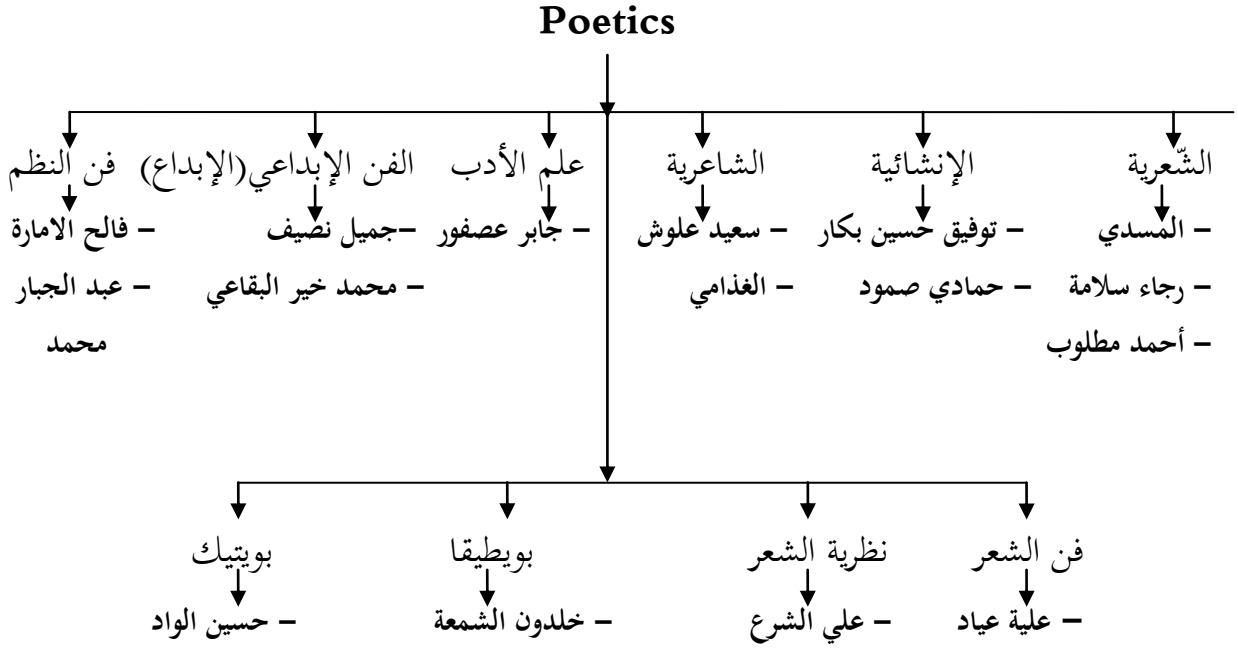
[1] – أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص20.

[2] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1984 ص74.

[3] – ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص15-16.

[4] – المرجع نفسه، ص17.

وللتوضيح أكثر نقدم مخططًا يوضح الترجمات المتعددة لمصطلح الشعرية" **poetics**":[1]



من خلال هذه الترجمات المصطلحية للشّعرية لدى النقاد العرب الحداثيين يتضح أن معناها المفاهيمي يتجلى في علم الشعر أو علم الإبداع، أي في البحث والكشف عن القوانين التي تحكم الإبداع في الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، ولإبراز ملامح هذه الشّعرية العربية الحديثة نقف عند مجموعة من النقاد ونظرتهم المفاهيمية إليها حتى نبرز أهم الخصائص الفنّية والإبداعية التي زخرت بها معالمها الأدبية.

2-1- الشّعرية عند جمال الدين بن الشيخ:

يعدّ جمال الدين بن الشيخ من النقاد الذين أوْلُوا عناية بالشّعرية العربية، ويظهر ذلك من خلال مؤلفه المعنون بـ"الشعرية العربية"، الذي أظهر فيه وجهته النقدية نحو الأدب العربي، إذ يرى " أن أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسًا"[2]، ويعني بذلك أن الشعر كان النتاج الوحيد من الأدب الجاهلي لما كانت له من أهمية في العصر الجاهلي، وكان التعبير الأكثر دلالة وقتها عن مجريات الحياة الفكرية الجاهلية.

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، ص18.

[2] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية "تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي"، تر: مبارك حنون وحمد الولي، دار تويقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص05.

وفي إطار ذلك، يرى " أنّ الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، ويخضع لقواعد الجنس الأدبي ويتوفر على ضروب الأغراض الخ..ولا تلعب كل هذه العناصر دورًا متماثلًا أو ثابتًا، إنما وهي مرتبطة ببعضها بعضًا تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة فهي تنتظم في مجموع يحدّ حيز القصيدة ويولد دلالتها"[1].

والشّعرية " في رأيه اكتساب بفضل الصناعة والارتياض، شأنها في ذلك شأن كل كفاءة ذات طبيعة لغوية"[2]، فالقصيدة في اِلْتِحام عناصرها تكون مكونة من دلالاتها الخاصة بها، وكل جزء منها له دور في تحقيق الدلالة النهائية، وذلك طبعًا يظهر من خلال ما يقدمه الشاعر من خلال صناعة خطاب أدبي إبداعي.

والشّعرية تتحقق أيضًا في عقد الصلة بين الشاعر والمحيط الذي يحيط به ولا يكون منفصلًا عنه بل يكون غالبًا مرتبطًا به ارتباطًا وثيقًا، مما يجعله يعبّر عنه في أقواله الشّعرية من خلال تأثره به فيمثله في عمله الأدبي، باعتبار أن الشعر "يندمج في وظيفة، والمعرفة التي يحتويها ينبغي أن تندرج في مجالات علمية تسعف في اكتشافها، ومن ثم فإن هذه العلاقة القائمة بين الوظيفة والمحتويات هي التي تحدد للشاعر جوهر كتابته"[3].

وبذلك يكون جمال الدين بن الشيخ قد تطرق إلى الشّعرية العربية، فكانت مفاهيمه وآراؤه النقدية بذلك مثرية لمن جاءوا بعده وقدمت لهم مرجعية نقدية ملمة بالكثير من المعلومات عن كيفية وقوع إبداعية العمل الأدبي.

2-2- الشّعرية لدى أدونيس:

ينطلق أدونيس في حديثه عن الشّعرية من مفهومه الخاص للشعر أو من واقع التجربة الشعرية التي عاشها، فهو لا يميل إلى ما قدمه النقد العربي القديم بل كان رافضًا "للنمط التقليدي السائد من النقد، لأن ما يتطلبه هذا النمط غير شعري بالمعنى العميق للكلمة ويرى أن لكل إبداع جديد تقويمًا جديدًا، ولكل رؤية فهما جديدًا"[4].

---

[1] - جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية "تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي"، ص46.

[2] - محمد مصابيح: الشعرية عند المحدثين العرب، دار ناشري للنشر الإلكتروني، موقع www.nashiri.net، تاريخ الولوج: 2021/04/27، الساعة: 17:30.

[3] - جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية "تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي"، المرجع السابق، ص11.

[4] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص407.

لم يكن واقع الشّعرية العربية القديمة مرضيًا لمفهوم أدونيس للشّعرية، يقول: "إن في هذه التساؤلات ما يشير إلى أن ذلك الخطاب التقعيدي الواحد، المتواصل، يخفي وراءه صمتًا وغيابًا ونحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لتراثنا النقدي الشعري، تكشف عن الغياب والنقص وتستنطق الصّمت"[1].

ومن خلال هذا الطرح يعبر عن إبداعية العمل الشعري، وهي قراءة تلغي القراءة التي نادى بها الخطاب النقدي التقليدي، وهكذا من منطلقات هذه الفكرة التي قام بطرحها أدونيس تأسست لديه شّعرية القراءة، بقراءة الثابت في ماضيه الشفوي بروح المتحول في حاضره النقدي لتؤسس لنص شعري جديد ذو طبيعة حداثية، وقراءة المنتوج النقدي المتجسد في الماضي في ضوء مجريات وآليات التطور والحداثة التي مسّت الشّعرية في اقتنائها ودراستها للنّص الشعري، وذلك باعتماد مجموعة من الخصائص من تعدد المعاني والغموض وعنصر الفجائية في العمل[2].

وقد أولى أدونيس عنصر اللّغة اهتمامًا بالغًا في شّعريته وتغاضى عن عنصر الوزن في التمييز بين الشعر والنثر، باعتبار أن اللّغة هي المعيار الوحيد الذي يبين ذلك، يقول: "الوزن ليس مقياسًا وافيًا أو حاسمًا للتمييز بين النثر والشعر، وإن هذا المقياس كامن بالأحرى في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية"[3]، وقد ضرب مثالًا في ذلك بقوله:

"أ- الليل نصف اليوم.

ب- الليل موج (أو جمل) ⟵(امرئ القيس).

الجملتان هنا عن الليل كموضوع واحد لكنهما يثيران طريقتين مختلفتين لإدراكه والإحساس به عدا أنّ لهما معنيين مختلفين، المعنى في الجملة الأولى نثري منقول بكلام نثري، والمعنى في الجملة الثانية شعري منقول بكلام شعري، الكلام في المستوى الأول إخباري يقدم معلومات حول الأشياء ويدور في إطار المحدود المنتهي، أما الكلام في المستوى الثاني فيوحي ويُخَيلُ، يشير إلى ما يمكن أن يكتنز به الشيء ويوحي بصورة أخرى عنه، أي بإمكان تغيره وهو يدور في المنفتح وغير المحدود"[4].

---

[1] - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص32.

[2] - ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية "دراسة في الأصول والمفاهيم" عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص410.

[3] - أدونيس: سياسة الشعر"دراسات في الشعرية العربية المعاصرة"، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص25.

[4] - المرجع نفسه، ص25.

يتضح أن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن بل في طريقة استعمال اللّغة وذلك باعتبار أن النثر يستخدم النظام العادي للّغة، أما الشعر فهو بخلاف ذلك فهو يسير بالاتجاه المعاكس لهذا النظام.

وقد تطرق إلى الشّعرية والحداثة وكيفية تمثلها وتجسدها لدى الشعراء العرب، يقول:" إنّ مسألة الحداثة الشعريّة في المجتمع العربي، تتجاوز حدود الشعر بحصر المعنى، وتشير إلى أزمة ثقافيّةٍ عامة هي بمعنى ما أزمة هوية، فهي ترتبط بصراع داخلي متعدّد الوجوه والمستويات وترتبط كذلك بصراع المجتمع العربّي مع القوى الخارجية"[1].

تمثلت الحداثة الشعرّية عند الشعراء العرب حسب أدونيس في استحضار الماضي من خلال إحيائه وتقديمه في قالب جديد، وأيضًا مثلها بالتبعية للغرب في تطورهم الفكري والثقافي واقتباس من حضارتهم لتملأ النقص العربي حتى تصل إلى مرحلة الكمال من خلال الحضارات والثقافات.

فكانت دراسته بذلك للشّعرية في تمثيله للشعر فقط من لغة ووزن، ولم يتعدَّها إلى تحديد لموضوعه الفنّي، وحصّر مجال بحثه فقط في التغيرات التي مسّت اللّغة من خلال التطورات التي شملت الثقافات العربية باحتكاكها مع الغرب.

2-3- الشّعرية لدى كمال أبو ديب:

أسس كمال أبو ديب لمفهوم الشّعرية من خلال رؤى جديدة تختلف عن سابقيها، انطلاقًا من مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، يقول: "الشعرية في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة أو مسافة التوتر"[2]، من خلال مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، وذلك باعتبار أنّه لا جدوى من تحديد الشّعرية على أساس الوزن والقافية أو غير ذلك، " فالشعرية إذن خصيصة علائقية أي أنها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِمتُها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونّات أخرى لها السِمةُ الأساسية نفسها ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[3].

[1] – أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص81.

[2] – كمال أبي ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص20.

[3] – المرجع نفسه، ص14.

يقول بشير تاوريريت: " أشار كمال أبو ديب إلى أنّ شعريته لسانية، فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية والدلالية، والواقع أنّ أبا ديب لم يكتفي في تحديده للشعرية على البنيات اللغوية فحسب بل تجاوزها إلى مواقف فكرية مرتبطة بالتجربة أو البنية العقائدية أو برؤيا العالم بشكل عام وهذا ما جعلنا أمام شعرية غير لغوية "[1].

وتتحدد الشّعرية بوصفها بنيّة كلية لا على أساس ظاهرة مفردة، متواشجة العناصر ينظر فيها إلى العلاقات بين مكونات النّص، ومصدرها الفجوة: مسافة التوتر، ويحدد (الفجوة: مسافة التوتر) "بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون (نظام الترميز code)، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة.

2- علاقات تمتلك خصيصة اللا تجانس أو اللا طبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدًا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس"[2].

المفهوم الذي يطرحه كمال أبو ديب للشّعرية لكل من مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، يدل "على مفهوم الانزياح عند جان كوهن، وذلك عبر تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية"[3].

ويقول في بنيّة النّص والاختلاف في جوهره التركيبي:"ورغم أن وعي التمايز بين الشعري واللا شعري شرط ضروري للمنهج الذي أطوره، فإنه لا يصل إلى درجة تحديد الشعرية في إطار الانحراف من لغة عادية لغة مختلفة مغايره لها قواعد نحوها الخاصة وبهذا الفهم يبدو لي أنني ألتقي مع تودوروف في نقده الجدري لعمل جان كوهين"[4].

ألغى أبو ديب بهذا الطرح الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، ففي نظره ليس النثر معيارا للشعر فهما يتمايزان ويحملان فروقات جوهرية تدل على عدم اشتراكهما في نقطة واحدة، وقد ألغى مفهوم الأصل (الانحراف)، باعتبار النثر هو الأصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل

[1] – بشير تاوريريت: الشعريّة والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، مرجع سابق، ص91.

[2] – كمال أبي ديب: في الشعرية، مرجع سابق، ص21.

[3] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص124.

[4] – كمال أبي ديب: في الشعرية، المرجع السابق، ص17.

وهذا ما بينه من خلال نقده لجون كوهين الذي ميز بين الشعر والنثر طبقًا لمفهوم الانحراف، ولم يميز بين الشعر واللا شعر لأن الشعر والنثر يقعان تحت مظلة الأدب حسب رأيه[1].

وإذا أمعنا النظر في شعرية كمال أبي ديب فإننا نلحظ تشابهًا كبيرًا بينه وبين رومان جاكبسون وجان كوهين في قولهما "بالانحراف أو الانزياح فالانزياح في أطروحات أبي ديب هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة: مسافة التوتر، ذلك أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه أبو ديب الفجوة: مسافة التوتر"[2].

ومنه كمال أبي ديب مفهوم الشّعرية حسب قوله عبارة عن مجموعة من العلاقات المتبادلة التي تتميز بالانسجام، وتموضعها في المسافة التي تنطلق من النصّ إلى مبدعه الذي يقدمه للمتلقي، ومن ذلك تتسع الفجوة وتتمدد مسافة التوتر، وتصبح الشّعرية إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وتصبح خروجًا بالإبداع في النصّ الأدبي عن كل ما هو متوقع في الواقع حتى تتحقق الجمالية في اللّغة[3].

ويظهر بذلك تأثر كمال أبي ديب بالنقاد الغربيين في نقاط عدّة من خلال الخلفية اللسانية لرومان جاكبسون واستقائه من مبدأ تودوروف في عدم التمييز بين الشعر والنثر، إضافة على ذلك اعتماده على مبدأ الانزياح لدى جون كوهين في وصف المادة الأدبية الفنّية.

2- مجال الشّعرية:

اشتغلت الشّعرية منذ القديم إلى الآن بمسألة الأجناس الأدبية، ابتداء من المنطلق الغربي الأرسطي للنص الأدبي إلى يومنا هذا من الدراسات الحديثة، وتوجت الشّعرية بعد ذلك بمسمى "علم للشعر"، الذي يهتم بمواصفات الخطاب الأدبي وماهيته ومجمل خصائصه الفنّية، من خلال دلالته التي تدلّ على الإحساس الجمالي انطلاقًا من طبيعة لغته الإبداعية التي تخترق المعيار الطبيعي

[1] – ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية "دراسة في الأصول والمفاهيم" مرجع سابق، ص343.

[2] – المرجع نفسه، ص344.

[3] – بالعجال عبد السلام: الشعرية الحداثية "مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية"، مجلة الأثر، جامعة الوادي، الجزائر، العدد 24/ مارس 2016، ص13.

وتختلف عن اللّغة العادية، ويرى كثير من المنظرين أن موضوع هذه الأخيرة لم يحدد بعد بشكل واضح إلا في بداية القرن العشرين رغم إشارات القدماء إليها من شّعرية أرسطو والجرجاني وغيرهم[1].

ويحدد تودوروف (**Todorov**) مجالات الشّعرية في:

"1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2- تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي"[2].

ويقول جيرار جنيت (**Gerard Gannett**) في ذلك: " ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نصٍّ على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية"[3].

يعني جنيت بقوله هذا أن موضوع الشّعرية هو جامع النّص أي مجموعة العناصر الداخلية التي يتشكل منها العمل الأدبي والتي تمثل شعريّته.

تظهر وجهة النظر المختلفة بين كل من جنيت وتودوروف في تحديد موضوع الشّعرية، وتتجلى نقطة الخلاف "في تمييز موضوع تطبيقي وآخر تنظيري شامل، يعنى الأول بإجراء الشعرية بينما يعنى الثاني بدراسة خصائص متعالية وعامة تنتمي إليها النصوص جملة"[4].

الشّعرية إذن هي ذات أبعاد مختلفة في تحديد موضوعها تتباين وتتباعد مستويات الفهم فيها من ناقد إلى ناقد، مما شكل جدلًا في وضع نقطة محددة تحدد بها مجالاتها في الخطاب الأدبي.

ومنه فإنّ الشّعرية في مفهومها العام هي تتبع العناصر اللّغوية التي تتشكل بها جمالية النوع الأدبي، وهي بذلك تعني "فاعلية اللغة واكتناه النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية،

[1] – ينظر، حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص33- 34.

[2] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مرجع سابق، ص23.

[3] – جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، دط، 1985، ص05.

[4] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، مرجع سابق، ص34.

فالشعرية هي التي تميز بين الشعر واللاشعر وبين العمل الإبداعي الجمالي وبين غيره من الأعمال"[1] أي تعيين مواطن الجمال في العمل الأدبي واستنباط قوانينه الداخلية من خلال التراكيب التي تحققه.

ثانيًا: الاغتراب:

1- المفهوم:

أ- الاغتراب لغة:

1- في المعاجم العربية:

ورد مصطلح الاغتراب في المعاجم العربية بمعنى البعد عن المكان أو الوطن الذي ينتمي إليه الفرد، فقد جاء مثلًا في لسان العرب " لابن منظور" في مادة (غَرَبَ) : " هو البعد ومن قيل: دار فلانٍ غَرْبَةٌ، والخبر المغْرِبُ: الذي جاء غريبًا حادثًا طريفًا، والتغريبُ عن البلد، وغَرَبَ أي بَعُدَ، ويقال اغْرُبْ عني أي تباعَدْ، ومنه الحديث: أنه أمر بتغريب الزاني، والتغريبُ: النفيُ عن البلد الذي وقعت الجناية فيه، يقال: أغْرَبْتُهُ وغَرَّبْتُهُ إذا نَّحيْته وأبعَدْتَه، والتَّغرُّبُ: البُعْدُ والغُرْبَةُ والغُربُ: النزوح عن الوطن والاغتراب...

والاغتراب والتغرُّب كذلك، تقول منه: تَغَرَّبَ، واغتربَ وقد غربه الدهر، ورجل غُرُب بضم الغين والراء، وغريبٌ: بعيد عن وطنه"[2].

ووظفت المعاني نفسها في كل من معجم "المصباح المنير" في مادة "غَرَبَ" يقول:" وغَرُبَ الشَّخْصُ بالضَّمِّ غرابةً: بعُدَ عن وطنهِ، فهو غريبٌ فعيلٌ بمعنى فاعلٍ، وجمعه غرباءُ، وغَرَّبْتُه أنا تغريبًا فتغرَّب واغتربَ"[3].

وفي معجم "مختار الصحاح" في مادة غَرب يقول: "تَغَرّبَ و اغْتَرَبَ بمعنى فهو غريبٌ وغُرُبٌ بضمتين والجمع الغرباء، والغرباء أيضًا الأباعدُ، واغترب فلان إذا تزوج إلى غير أقاربه...والتغريب النفي عن البَلَد، وأَغْرَبَ جاء بشيء غريب، وأغرب أيضًا صار غريبًا"[4].

---

[1] – محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية "دراسات في النقد العربي القديم"، دار جرير للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010 ص11.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مج11، ، مادة (غرب)، مرجع سابق، ص23.

[3] – أحمد بن محمد بن علي الفيّومي المقرّي: المصباح المنير، مرجع سابق، مادة (غرب)، ص276.

[4] – محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مرجع سابق، مادة (غرب)، ص197.

ومن ذلك فكلمة "غربة" في المعاجم العربية تدّل على معنيين، الأول يعنّي الابتعاد عن المكان الذي يعيش فيه الإنسان لأسباب اجتماعية أو سياسية وهو البعد المكاني، والثاني الذي يعنّي بالانفصال عن إنسان آخر أو مجموعة من البشر، وذلك لأسباب ذاتية أو اجتماعية وهي الغربة الاجتماعية.

2- في اللغات الأجنبية:

أما في المعجمات الأجنبية فقد وردت لفظة (**اغتراب**)، في اللغة الإنجليزية بمعنى "**Alienation**"، وفي اللغة الفرنسية "**Aliénation**" وفي الألمانية "**Entfremdung**" وقد استمدت كل من الكلمة الانجليزية والفرنسية أصلها من الكلمة اللاتينية "**Alienato**"، وهي اسم مشتق من الفعل اللاتيني "**Alienare**"، والذي يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع أو الإزالة"[1].

وعلى نحو ما استخدمت لفظة "**اغتراب**" (**Alienation**) بطرق متنوعة، فقد عبّرت عن الإحساس الذّاتي بالغربة عن الذات أو الآخرين، وكذلك وردت في مجال القانون لتفيد تحويل ملكية شخص ما إلى شخص آخر، مثلًا كقيام شخص بتغريب شيء ما يملكه كالأراضي والمنازل[2].

ومنّه فمصطلح "**اغتراب**" في اللغات الأجنبية يدلّ على معنى جوهري واحد كما بينه **ريتشارد شاخت** وهو ما " يغدو غريبًا أو يجعل شيئًا ملكًا لآخر، والاغتراب هو حالة كون المرء مغتربًا، أو مفارقًا لشيء أو لشخص"[3].

وبذلك يكون معنى الاغتراب في كل من المعاجم العربية أو الأجنبية يروم إلى دلالة واحدة وهي ابتعاد الشخص عن من حوله، أو عن المكان الذي ينتمي إليه، مما يشكل له حالة من الاغتراب الذّاتي أو الاجتماعي.

ب- الاغتراب اصطلاحًا: للوصول إلى دلالة الاغتراب في المعنى الاصطلاحي لا بدّ من المرور على مختلف الآراء والقراءات التي تداولته في الدراسات الغربية والعربية:

[1] - حسن حماد: الاغتراب الوجودي، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2008، ص13.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[3] - ريتشارد شاخت: الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1980، ص19.

1- الاغتراب في الفكر الغربي:

أ- عند القدماء:

ترجع النظرة إلى ظاهرة الاغتراب في بداياتها إلى كتابات فلاسفة اليونان حيث تأصلت جذور هذا المفهوم وبوضوح في الملاحظات التي سجلوها قديمًا، وبما أن مصطلح الاغتراب يدلّ في معناه العام "على حالة في الخلق تتصف بكونها معرفة وجدانية في الآن نفسه وهو ينطوي على التفات إلى الوجود وعلى الشعور بالنفور منه مصحوبًا بالإحساس بأن هذا أمر يجب أن لا يكون"[1]، وهذه الحالة الوجدانية تتواجد بطبيعة الحال عند الفلاسفة والمفكرين وما يحيط بهم من ظروف اجتماعية وسياسية تغير حياتهم، لذلك نجد أن للاغتراب نصيبًا كبيرًا من نتاّج الفلاسفة منذ القدم على الرغم من حداثة هذا المصطلح، والدلالات الأولية لمفهوم الاغتراب يمكن العثور عليها في أعمال كل من (أفلاطون وسقراط).

أفلاطون **Platon** (**347م-428م**) الذي كانت غايته في كتابه الجمهورية هو تحديد الدولة المثالية التي تتحقق فيها العدالة، وبذلك كان "فكره بذاته أول اغتراب واع، عندما قسم العالم إلى مطلق ووجود، والمطلق هو عالم المثل، والوجود هو عالم الظلام والصور المشوشة، ثم كانت جمهوريته تجسيدًا لهذه الفكرة الاغترابية"[2].

ويتمثل جوهر الاغتراب عند (أفلاطون) في "جهل الإنسان تحقيقه لوجوده الذاتي فإنسان (أفلاطون) مغترب عن ذاته المتفهم بين عالم الواقع وعالم المثل، وأن تنازل الفرد عن بعض رغباته يؤدي إلى تحقيق أفضل لذاته، إذ أنه يتنازل عن تفرده ليحقق اجتماعيته، فأساس المشاركة والانتماء هو وحده المصلحة والعدالة الاجتماعية، ثم يكون التفاوت في الثروات والتمايز الطبقي على أساس الملكية هو علة الاغتراب واللا انتماء"[3].

أما "سقراط **Socrates** (**399م-469م**)"، الذي كان يعيش حالة من الاغتراب عنّ من حوله وعن الطبيعة التي يعيش فيها، ويعود ذلك إلى ما كان بصدد معايشته في مرحلة طفولته إلى بلوغ الفكر لديه، فقد كان ذا ملمح بشع، ما جعله يشعر بالغربة بين أقرانه في طفولته فعاش مرارة الغربة

---

[1] - دياكريشتا: الاغتراب وموقف الإنسان من العالم، تر: يحيى هويدي، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص164.

[2] - عادل الألوسي: الاغتراب والعبقرية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص12.

[3] - إسراء حامد علي الجبوري: سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 2014/5، ص154.

وكابد صراعًا دينيًا داخليًا وبقي على ذات الحال وهو كبير، إضافة إلى ذلك اغترابه عن الطبيعة من خلال رفض البديهيات التي كانت موجودة فيها وإبدالها بعامل الشك في كل الموجودات، " وهو بذلك قد عبّر عن الجانب الإيجابي للاغتراب، حيث وعيه بالصراع القائم بين ذاته وبين البيئة المحيطة به والمحيطة له بصورة تتجسد في الشعور بعدم الانتماء والسخط والتمرد على الواقع بهدف التغيير"[1].

وكانت روحه رغم ذلك تستلهم قوتها من الإيمان " بأنه مستلهم في أعماله بصوت يسميه الشيطان وهذا الصوت أعطاه القدرة على التميز بين النتائج الطيبة من الشريرة لأعماله المفترضة وما من شيء يستطيع أن يحول بينه وبين طاعة أوامره، ولقد كان سقراط شخصية مغتربة حقًا وتقدم الصلة الهجينة النادرة لقلب متأجج وعقل رزين وكان ذا حساسية مرهفة ومفكر متعصب لفكره فدفع حياته ثمنًا لها"[2]، فتبنّى فكرة (حرية الأفكار) ودافع عن آرائه بعدم الرضوخ لمن حوله وممن احتقرهم من الجماهير التي ناشدته بتغيير أفكاره من أجل تقديم الرحمة له، لكنه أبى أن يعيش تحت رحمتهم وسار في طريقه إلى النهاية جاعلًا نهاية لحياته من خلال تجرع السّم.

ب – عند المحدثين:

يعود أصل "قضية الاغتراب" حسب آراء العديد من المفكرين إلى (نظرية العقد الاجتماعي) لـ "جون جاك روسو John Jacques Rousseau " (1712م-1778م) "، وذلك خلال القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر حيث وجدت صداها وفق العقد الاجتماعي الذي يعتبر الاغتراب أساسه، وقد عرف "روسو" الاغتراب في كتابه (العقد الاجتماعي) بـ: " أن تغترب يعني أن تعطي أو أن تبيع فالإنسان الذي يصبح عبدًا لآخر لا يعطي ذاته وإنما يبيع ذاته على الأقل من أجل بقاء حياته، أما الشعب فمن أجل ماذا يبيع ذاته"[3].

[1] – إسراء حامد علي الجبوري: سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة، ص153.

[2] – انتصار خليل حسن، هجران عبد الإله: الاغتراب عند الفارابي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد (18)، العدد (5)، تموز 2011، ص156.

[3] – جان جاك روسو: العقد الاجتماعي، تر: دوقان قرقوط، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت، ص41.

وبذلك فإنّه يجعل كلمة الاغتراب ذات معنى سياسي، ويحددها على أنها البيع والتسليم في "سياق نقده للحضارة والمجتمع الغربيين، فهو يرى أن الحضارة الغربية سلبت الإنسان ذاته، وجعلته عبدًا للمؤسسات الاجتماعية والنماذج السلوكية التي أنشأتها"[1].

والقصد أن الحضارة والمدنية التي صنعها الإنسان هي التي تتسبب في إفساده وفصله عن الطبيعة، فتنتشر كل أنواع الرذائل التي هي غريبة عن طبيعته فتَؤدي إلى تغير كينونته التي فطرت على نمط معين في العيش وتُحَوِلُهَا بعد ذلك إلى نمطّ جديد غريب عنها، مما يؤدي إلى طمس القيم الحسنة لديه، وفي ظل هذا التغير ينتج طغي الغني على حقوق الفقير، وتفشي الاستغلال والنفاق بين أفراد المجتمع من مختلف الطبقات.

وتجاوزًا لهذه المقاربات المعجمية والفلسفية السالفة الذكر للاغتراب نجد المصطلح نفسه يأخذ مسارًا منهجيًا مع "هيجل **Hegel**" (1770م-1831م) "، الذي يعدّ من بين الفلاسفة المحدثين الذين استخدموا كلمة (اغتراب) بطريقة منهجية ذات مغزى علماني من ناحية ارتباطه بواقع الحياة المعيشة خاصة في كتابه "ظاهريات العقل الكلي" الذي يحاول فيه تتبع مسار الوعي الإنساني وتطوره في مختلف أشكاله وصوره، وقد أولى فيه اهتمامه بالتطور المنطقي الباطني لتاريخ الإنسانية، ذلك أن الاغتراب لدى هيجل هو واقع وجودي متجذر في وجود الإنسان في هذا العالم[2].

ومن هذا المنطلق عرّف (هيجل) الاغتراب " بكونه حالة اللا قدرة أو العجز التي يعانيها الإنسان عندما يفقد سيطرته على مخلوقاته ومنتجاته وممتلكاته، فتُوظف لصالح غيره بدل أن يسطو هو عليها لصالحه الخاص"[3]، وهكذا يفقد الفرد القدرة على تقرير مصيره بما في ذلك تلك التي تهمه وتسهم في تحقيق ذاته.

وقد حصر (هيجل) الاغتراب في نوعين لا ثالث لهما الأول يكون في غربة الإنسان عن ذاته والثاني غربته عن المجتمع الذي يحيط به، أي يتعلق بصلة الإنسان بالبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها، ويستخدم هيجل في تعبيره عن الاغتراب كلمتين ألمانيتين هما: (**Entausserung**) والتي تعني

---

[1] – بنعلي قريش: الاغتراب في الشعر العربي الحديث (1920-1945)، رسالة دكتوراه، جامعة بلعباس، الجزائر، 2006 2007، ص17.

[2] – ينظر: محمود رجب: الاغتراب (سيرة مصطلح)، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط4، 1993، ص65.

[3] – حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ط1، 2006، ص37.

بالعربية (تخارج) والتخارج يمثل كل ما ينطبق على التاريخ الإنساني في كليته وشموليته، وعليه فإن عملية التخارج تمثل الاغتراب في معناه الإيجابي الذي يعبّر عن الوعي، الذي عن طريقه يتحرر الإنسان من قيوده، وبذلك يعلو الإنسان من مستوى الوجود الجزئي المنعزل إلى مستوى الوجود الكلي المتكامل، أما الكلمة الثانية (**Entfremdung**) فهي تعني (الاغتراب)، ولكن بمعناه السلبي المرذول حينما يفشل الوعي في التعرف على ذاته في العالم الموضوعي الذي أنتجه بنفسه، لأنّه لم يعد ينتمي إليه وأصبح غريبًا عنه، من خلال وجود هوة شاسعة تفصل الروح عن عالمها المنتج الذي يقف ضدها[1].

أما "فويرباخ **Feuerbach** (1830م-1847م)" فإنّه يعالج فكرة الاغتراب بنقده للدّين، فتناول قضية الاغتراب من جانبها السلبي معتبرا أن الإنسان يغترب عن نفسه لأنّه يعكس من خلال إيمانه الديني أفضل ما لديه وعلى ما في نفسه، وما يحيط به من تأثيرات خارجية وفي نظره، "أن الدين هو نوع من اغتراب الإنسان عن نفسه، أي الاغتراب الذاتي، بذلك يتصرف الإنسان واضعًا نفسه تحت سيطرة مخلوقاته التي قد تتحكم به بدلًا من أن يتحكم بها فيتحول الخالق أي الإنسان إلى مخلوق والمخلوق (وهو في هذه الحالة الله أو الكنيسة) إلى خالق"[2]، بهذا يعكس الإنسان ما في نفسه من صفات وما لديه من قيم ومعارف عن الألوهية، فيظهر الإله بذلك في صورة الكمال أما الإنسان فيتحول إلى مثال للخطيئة والشر.

ويشرح (فويرباخ) فكرته عن الاغتراب أكثر في كتابه الموسوم بـ "جوهر المسيحية" الذي ألفه عام (1841م)، يقول:" إن الدين، أو على الأقل الديانة المسيحية، هو علاقة الإنسان بنفسه... ولكنها علاقة يتم إدراكها كطبيعة مستقلة عن ذاته، والكائن المقدس ليس شيئًا آخر سوى الوجود الإنساني أو بالأحرى الطبيعة الإنسانية بعد أن تمَّت تنقيتها وتحريرها من محدودية الإنسان الفردي وجعلها موضوعية (...) ومن ثم فإن كل الصفات التي ننسبها للطبيعة المقدسة هي صفات الكائن الإنساني"[3].

كما تتمثل خطورة الاغتراب الدّيني لديه في أنّه يسلب الإنسان شخصه وجوهره ويحملها صفة القدوسية، فيضع" الله في مرتبة أعلى منه كنقيض لذاته، إن الله هو ما لا يكونه الإنسان والإنسان

[1] – ينظر: حسن حماد: الاغتراب الوجودي، مرجع سابق، ص34-35.

[2] – حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، مرجع سابق، ص38.

[3] – لودفيغ فويرباخ: جوهر المسيحية، تر: جورج برشين، حقوق النشر محفوظة للناشر، بيروت، لبنان، ط2، 2017، ص14.

هو ما لا يكون الإله إن الله هو اللا نهائي، والإنسان هو الكائن النهائي، الله كامل والإنسان ناقص، الله خالد، الإنسان فانٍ الله مطلق القدرة، الإنسان ضعيف، الله مقدس، الإنسان مدنس، إن الله والإنسان متباعدان"[1].

هدف (فويرباخ) هو قهر الاغتراب الدّيني لدى الفرد باعتباره يفقد الشخص ذاته مما يجعله في مراتب أدنى بفقده لها من خلال تقيده بالجانب الديني في أمور حياته، واكتفى بهذا الطرح للقضايا الإلهية الدينية في قهر هذا النوع من الاغتراب من أجل تجاوزه وتحقيق ذّات الفرد الكاملة.

ويمثل "كارل ماركس **Karl Marx** (1818م-1883م)" الفكر المعاصر، إذ قام بربط الاغتراب بالواقع الاقتصادي للإنسان واعتبر " أن ناتج العمل هو عمل تجمد في موضوع، أصبح ماديًا: إنه العمل المتموضع، فتحقق العمل هو تموضعه أما في الظروف التي يعالجها الاقتصاد السياسي- ظروف الواقع الرأسمالي- يبدو تحقق العمل فقدانًا للواقع بالنسبة للعمال، ويظهر التموضع على أنه فقدان للموضوع واستعباد بواسطته كما يبدو التملك كغربة واغتراب"[2]، وهذا الاغتراب ينتّج عن سيطرة الطبقة الكادحة على الأفراد مما ينتج ذلك عبودية لهم واستغلالاً لنتاجهم العملي مما يؤدي إلى الشعور بالاغتراب لديهم، ولا تتجلى هذه الظاهرة إلّا من خلال حقيقتين هما:

" الأولى: خارجية العمل بالنسبة للعامل، أي أن الإنسان لا يحقق ذاته في عمله وإنما ينفيها ويحتقرها فبدلًا من أن يكون العمل هو مصدر السعادة، وأساس تطوير الطاقات الجسمانية والعقلية يصبح مصدرًا لشقاء الإنسان ولتدمير جسده وإفساد عقله.

الثانية: أن هذا العمل ليس له وإنما لشخص آخر هو صاحب رأس المال"[3].

تتضح أطروحة (كارل ماركس) للاغتراب، من خلال الظروف القاسية التي تفرض على العامل من قبل الطبقات الرأسمالية حرمانه من الإمكانيات من أجل تحقيق الرفاهية الاجتماعية والاقتصادية له، فيصبح العامل غريبًا وغير راضٍ عن عمله فلا يتحقق له الكمال منه فلا يقدم نتاجًا جيدًا ويميل في عمله إلى التهاون والسلبية.

وقياسًا على ذلك اتسّعت حدود تداول الاغتراب في كتابات الكثير من الفلسفة، ولا سيما عند الوجوديين، أمثال الدانماركي "كيركجارد **kierkeggard** (1813م-1855م)"، والذي يمثل

[1] - لودفيغ فويرباخ: جوهر المسيحية، ص33.

[2] - حسن حماد: الاغتراب الوجودي، مرجع سابق، ص 36.

[3] - المرجع نفسه، ص13.

مذهبهم اتجاهين أحدهما متدين والآخر ملحد، ولكل منهما نظرته الخاصة إلى الاغتراب، "حيث إن الوجودية المتدينة تعتقد بأن تجاوز الاغتراب يكمن في التسليم بالدين المسيحي، في حين إن الوجودية الملحدة ترى بأن الاغتراب ميتافيزيقي الأصل، وأن الإنسان مهما حاول التخلص منه وقهره فإنه لن يفلح"[1].

تلخص أن الوجودية نظرتها إلى الاغتراب في " البعد عن الوجود العميق، بحيث لا يكون الإنسان ذاته، وإنما مجرد صفر على الشِّمال في الوجود الجمعي للجماهير"[2]، وبالتالي فإن مفهوم الاغتراب عند الوجوديين لا يختلف عن القضايا الوجودية الأخرى من الحرية، الموت، الأمل (...) أي كل ما يرتبط بوجود الإنسان في الحياة.

والحاصل إن ظاهرة الاغتراب تختلف من مفكر إلى آخر ومن اتجاه إلى اتجاه، فالاغتراب مثلا عند (**فيورباخ**) مرتبط بنوع من الوعي المشوه (الاغتراب الديني) وعند (**ماركس**) ينبع من واقع المجتمع الطبقي (الاغتراب الاقتصادي)، أما عند (**الوجودية**) فمصدره ناتج من أحوال وجودية تخص الوجود[3].

ومنه فالاغتراب " هو حالة من الانفصال تحدث بين الإنسان في الجانب الأول، وبين ذاته وأفعاله أو ما عداه من بشر أو أشياء أو مؤسسات، وهو حالة تكون مسبوقة بوحدة حقيقية أو مفترضة أو متخيلة، وتتم بطريقة واعية أو لا واعية، ويعقبها نتائج يمكن أن تكون إيجابية وفعالة فتسير تجاه تحرير الإنسان وتطوير ذاته وملكاته، أو قد تكون سلبية ومعوقة فتؤدي إلى تدمير الذات الإنسانية"[4].

2- الاغتراب في الفكر العربي:

أ- عند القدماء:

لقي مفهوم الاغتراب رواجًا في الدراسات والأبحاث العربية الأدبية والإنسانية قديمًا وحديثًا، وأفردوا للظاهرة مصنفات وكتبًا تنمّ عن وعي مبكر بالظاهرة وفهم معمق لأحوالها، ولعل ممن خاضوا

[1] - أمينة بوعلامات: الاغتراب في الشعر الجزائري الحديث في الفترة، (1925-1980)، رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان 2001، ص12.

[2] - عبده بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد1، 1984، ص13.

[3] - ينظر: حسن حماد: الاغتراب الوجودي، مرجع سابق، ص59.

[4] - المرجع نفسه، ص51.

في المسألة الجاحظ (159هـ-255هـ) في كتابه (الحنين إلى الأوطان) الذي ضمّ فيه آراء وأخبار وأشعار الشعراء عن الغربة وأبعادها النفسية وانعكاساتها على حياة العربي، يقول في ذلك: " الغريب كالغرس الذي زايل أرضهُ، وفقدَ شِربَه، فهو ذاوٍ لا يثمر، وذابلٌ لا ينضُر"[1].

ومضى على نفس المعنى يصف حال من تغرب عن وطنه وأهله وبيان الأثر النفسي الذي يترتب عن الغربة من حزن وخيبة أمل: " الغريب النائي عن بلده المتنحي عن أهله كالثور النادّ عن وطنه الذي هو لكل رام قنيصة"[2]، بسبب تغيرات الحياة التي حطمت نفسيته، وجعلت منه فريسة سهلة لكل ضانٍ به من سوء، وذلك بغض النظر عن المكانة التي يكون عليها المغترب في غربته فهو على حدّ سواء لنفس المآل.

وأيضًا ضمّ أبو حيان التوحيدي (310هـ-414هـ) في كتابه "الإشارات الإلهية" آراءه من خلال حياته التي كانت مليئة باليأس والفقر، والنبذّ من قبل من حوله ولم يحظ بأمل يشفي بؤسه الذي لطالما رافقه في مسيرته الحياتية، يقول مغردًا في إحدى رسائله عن ما قام به من دراسة حول الاغتراب في مؤلفه: "سألتني – رفق الله بك، وعطف على قلبك– أن أذكر لك الغريب ومحنه وأصف لك الغربة وعجائبها، وأمّر في أضعاف ذلك بأسرار لطيفة ومعان شريفة إمّا معرضًا، وإما مُصرحًا، وإما مُبَعدًا (...)، وكيف أخفضُ الكلام الآن وأرفع، وما الذي أقول وأصنع، وبماذا أصبر، وعلى ماذا أجزع، وعلى العلات التي وصفتها والعورات التي سترتها أقول:

إنَ الغَرِيبَ بحيْث مَا حَطَت رَكَائِبُهُ ذَلِيـل
ويـَدَ الغَرِيب قَصِيرة ولِسَـانُه أبَدا كَليـل
والنَاسُ ينصُر بَعْضُهمْ بَعْضًا، وناصره قَليل

وقال آخر:

وزوُمَا جَزعًا مِنْ خِشْيةِ البينِ أخضَلت دُمُوعِي، ولَكِنَ الغَرِيبَ غَرِيب

يا هذا: هذا وصف غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين، وبعد عن آلاف له عهدهم الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينه محاسن الحذق المراض ثم كان عاقبه ذلك كله إلى الذهاب والانقراض، فأين أنت من غريب قد طالت غربته في وطنه، وقل

[1] – الجاحظ: الحنين إلى الأوطان، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص10.
[2] – المرجع نفسه، ص08.

حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟ وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟ قد علاه الشحوب وهو في كن، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شن، إن نطق نطق خربان منقطعًا وإن سكت سكت حيران مرتدعا، وإن قرب قرب خاضعا، وإن بعد بعد خاشعا وإن ظهر ظهر ذليلا وإن توارى توارى عليلا، وإن طلب طلب واليأس غالب عليه..."[1].

يظهر منذ بداية الرسالة أن فحواها عبارة عن إجابة لسائل عن حال الغريب والغربة، فقد استعظم أبو حيان التوحيدي الغربة لما لها من أثر نفسي سلبي على ذات الفرد، مما يجعله في حالة ضياع بين من حوله يعيش في عالمه الخاص به غير مبالي، وبذلك مثل التوحيدي للغربة.

كما نذهب في وصفه لحال الغريب قائلًا: " يا هذا الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة ودل عنوانه على الفتنة عقيب الفتنة وبانت حقيقته فيه في الفينة حد الفينة، الغريب من إن حضر كان غائبًا، وإن غاب كان حاضرًا، الغريب من إن رأيته لم تعرفه وإن لم تره لم تستعرفه"[2]، فالغريب هو ذلك الذي ليس له عنوان إذا وجد له أثر غاب عنه عنوانه بين تغيرات الحياة القاسية، يُلمح موجودًا لكنه في حقيقة الأمر غائب حاضر الملامح غائب الرّوح لا يضمر في باطنه غير فراغ نتيجة لعثرات الزمن، وأغرب الغرباء من تغرب عن وطنه وأهله فلم يجد ما يلملم شمله وصار غريبًا بين جمع من الغرباء.

ويقول التوحيدي في نهاية رسالته: "يا هذا الغريب في الجملة من كله حُرقة، وبعضه فُرقة، وليله أسف ونهاره لهف، وغداؤه حَزَن، وعشاؤه شجن، وآراؤه فتن، ومفرقه مِحن، وسرُّه علن، وخوفه وطن...الغريب من تهالك في ذكر الله متوكلا عليه، بل الغريب من توجه إلى الله قاليا لكل من سواه من وهب نفسه لله متعرضا لجدراه"[3].

تحدث التوحيدي عن اغترابه من خلال تجربته الحياتية –كما ذكرنا– فقد اغترب في وطنه ثم اغترب عنه، وانتهى به الحال إلى الاغتراب عن ذّاته، والتصوف باعتزاله الحياة والناس والتوجه إلى الله ، وهذا يدل على أنّه قد عانى في حياته الكثير مما أدى به إلى هذه التغيرات في حياته ووصفها بهذا الطرح، مما ذلك إلى الكتابة في مسألة الاغتراب لتصوير لمختلف الأحداث التي أصابته في حياته

[1] – أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلاهية، تح: عبد الرحمان بدوي، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، مصر، ط1، 1950 ص79.

[2] – المصدر نفسه، ص80.

[3] – المصدر نفسه، ص83.

الأدبية والثقافية، من اغتراب مكاني ونفسي واجتماعي، الأمرّ الذي جعله في النهاية يعتزل الحياة وملذاتها، وحرق مؤلفاته حتى لا يقتني ممن هم بعده من ثرى علمه وثقافته لأنّهم لم يولوه عناية واهتمام بحاله.

ب – عند العرب المحدثين:

عرفت ظاهرة الاغتراب تطورًا في طرق استقصاء دوافعها واستخلاص نتائجها، مع انتشار المدّ المعرفي والعلمي في مجال العلوم الإنسانية عمومًا وعلم النفس خاصة، وتعمقت البحوث الأدبية في تحليل الظاهرة، باعتبارها إفرازًا طبيعيًا لوضع سياسي اجتماعي طغى على الحياة الجديدة التي فرضت منطقها، وبالتالي عرف مصطلح الاغتراب منحى معرفيًا جديدًا استقاه الباحثون من تجارب حيّة لكبار المبدعين منحوا الاغتراب صفة الظاهرة في الوطن العربي، وفيما يلي بعض الآراء لبعض المفكرين لمفهوم الاغتراب:

إذ يعرفه عبد الإله الصائغ بأنّه " خوف من الموت أو رغبة فيه نهم للحياة أو زهد فيها الاغتراب موت الصبر وانبعاث الحلم المستحيل، الحنين إلى الماضي"[1]، فهو اختلال الرابطة بين الفرد وذاته، وشعور بعدم الانتماء إلى محيط ما، وهذا ما يولد لدى الإنسان شعورا داخليا بالإحباط والانفصال عن من هم حوله ممن يعيشون حوله مما يجعله مغتربا منفصلا عن ذاته وعن الآخرين.

أما علي أسعد وطفة فيعرفه باعتباره " الحالة التي يتعرض فيها جوهر الشخصية للقسر والإكراه فعندما تتعرض الشخصية الإنسانية في جوهرها العقلي، أو الثقافي أو الاجتماعي لنوع من التشويه والاغتصاب تحدث عملية اغتراب وتشويه"[2]، أو هو بالمفهوم نفسه يشير " إلى الحالات التي تتعرض فيها وحدة الشخصية للانشطار، أو الضعف والانهيار، بتأثير العمليات الثقافية والاجتماعية التي تتم في داخل المجتمع"[3].

فالإنسان بطبعه لا يولد مغتربا ولا تنشأ معه مظاهر الغربة، بل يكتسبها من خلال ما يمر به في حياته، وبالخصوص تلك الحالات التي تغير مسار حياته العاطفية، فترسّخ في شخصيته ملامح

[1] – عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، دط، 1999، ص300-301.

[2] – علي أسعد وطفة: المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية (بحث في إشكالية القمع التربوي)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 27، ع2، أكتوبر/ديسمبر 1998، ص247.

[3] – المرجع نفسه، ص247.

الوحدة والألم، وكنتيجة لتلك التراكمات والأزمات تكون البداية لاغترابه وتوثيق هذه الحالة في حياته وتحويلها إلى صورة سوداوية خالية من كل أمل.

وبذلك فقضية الاغتراب من أهم القضايا التي تهتّم بالإنسان، فهي تمثل الجانب المشترك للعديد من التخصصات الإنسانية مثل: علم النفس، علم الاجتماع، وهذا ما سوف نمثله في التوضيحات التالية:

2- الاغتراب في علم النفس:

يعتّبر "إريك فروم **Eric Fromm** (1900م-1980م)" أحد المفكرين في علم النفس الذين تعرضوا لحالة فقدان الذات الإنسانية وتأزم حالها من خلال النظر في قضية الاغتراب، وقد أوضح ذلك في كتابه (المجتمع السويّ)، فقد تصوّر الإنسان المغترب على أنّه شخص " لا يستطيع إلا أن يَخبُر العالم الخارجي فوتوغرافيًا، ولكنه منقطع الاتصال عن عالمه الداخلي، عن ذاته، هو شخص مغترب"[1]، وبالتالي تكونت لديه حالة من الانعزال عن الآخرين فكون بذلك عالمه الخاص الذي لا يتعدى حدود فشله في الحياة.

والمقصود بالاغتراب في نظره هو " نمط من التجربة يعيش فيها الإنسان نفسه كغريب، ويمكننا القول إنه أصبح غريبًا عن نفسه، إنه لم يعد يعيش نفسه كمركز لعالمه وكخالق لأفعاله، بل أن أفعاله ونتائجها تصبح سادته الذين يطيعهم، أو الذين حتى قد يعبدهم"[2]، ويبدو من هذا التعريف أنّه يشير إلى قضية اغتراب الإنسان عن ذاته.

وقد عالج فروم هذه القضية (الاغتراب عن الذات) من خلال فكرة الوهم، " فهو يرى أن كثيرًا من الناس يعيشون تحت وهم أنهم يتبعون أفكارهم ومشاعرهم، وأنهم متفردون وأنهم قد توصلوا إلى آراؤهم نتيجة لتفكيرهم"[3]، لكنهم في حقيقة الأمر أفكارهم وآراءهم تكون نتيجة ارتباطاتهم مع المجتمع الذي ينتمون إليه، وأفكاره العامة السائدة على الجميع.

فقد استعمل (إريك فروم) مصطلح الاغتراب للدلالة على علاقة الإنسان بغيره من أفراد المجتمع وانفصاله عنهم مما يحقق له الغربة الذاتية بينهم، وبذلك مثل لنظرته العامة للاغتراب لدى الإنسان.

---

[1] – إريك فروم: المجتمع السويّ، تر: محمود منفذ الهاشمي، الإشراف الفني والطباعي : أحمد عكيدي، ط1، 2009، ص326.

[2] – حسن حماد: الإنسان المغترب عن إريك فروم، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، دط، 2005، ص60.

[3] – المرجع نفسه، ص120.

ويوضح "سيغموند فرويد **Sigmund Freud** (1856م-1939م)" صاحب نظرية التحليل النفسي نظرته لمفهوم الاغتراب، انطلاقًا من غربة الذّات والشعور واللاشعور، وأوضح أن اغتراب اللاشعور (اللاوعي) يتأتي من أن الرغبة لا تنتهي بانتهاء قوتها، بل تدوم هذه الرغبة مع الوقت محتفظة بكامل طاقتها حتى تتاح الفرصة الملائمة لها للظهور مرة أخرى في حالة ضعف الأنّا مثلا أثناء النوم عندما تكون الذّات البشرية في حالة ضعف فكري غائب عن الوجود[1].

وقد تحدث (فرويد) عن اغتراب الهو (id)، والأنا (ege)، وكل من الأنا الأعلى (superego) مبينًا أن (اغتراب الهو)، يقصد به سلب حريته، وذلك لأن حرية (الهو) تمثل وقوع (الأنا) تحت ضغط (الأنا الأعلى) والواقع الاجتماعي الذي يحيط بها ويحصرها في غياهبه، أما (اغتراب الأنا) فهو ذو شقين: أولهما مرتبط بسلب حريته في تحقيق ملاذه المنشود من غرائز وغيرها من الرغبات المكبوتة وسلب حقوقه المعرفية بالواقع (الأنا الأعلى) والسماح لهذه الرغبات بالإشباع من ناحية أخرى، ومن ثم يكون (الأنا) بذلك في حالة من الاغتراب سواءً في علاقته (بالهو) أو (بالأنا الأعلى) أما اغتراب (الأنا الأعلى) فيتمثل اغترابه في حالة فقدانه السيطرة على الأنا وتحررها منها[2].

وبذلك يتمثل الاغتراب لدى فرويد في أنّه لا يمكن أن تحقق مطالب (الهو) و(الأنا الأعلى) في الوقت نفسه، وذلك يعود إلى رفض المجتمع لبعض الأمور الغريزية التي لا تتوافق مع معتقداته التي تتوق (الهو) إليها وتصبّوا إلى تحقيقها وبدونها تشعر بالاغتراب لأنّها لم تنلها بسبب تلك المعتقدات المجتمعية، وبذلك "يجد الأنا نفسه لأول مرة في مواجهة (موضوع) وبعبارة أخرى في مواجهة شيء متموضع في الخارج (...) أقصد بذلك أحاسيس الألم والوجع المتواترة، المتنوعة، المحتومة"[3].

في حين نجد "كارين هورني Karen Horney (ت1952م)"، "قد ميزت بين نوعين من اغتراب الذات هما الاغتراب عن الذات الفعلية، والاغتراب عن الذات الحقيقية، فالأول يتمثل في إزالة وإبعاد كافة ما كان الفرد عليه، بما في ذلك ارتباط حياته الحالية بماضيه، وجوهر هذا الاغتراب هو البعد عن مشاعر المرء ومعتقداته، كذلك فقدان الشعور بذاته ككل، أما الاغتراب عن الذات الحقيقية فيشير

[1] – ينظر: عبد اللطيف محمد خليفة: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر دط، 2003، ص83.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص84.

[3] – سيغموند فرويد: قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، أبريل 1977 ص09.

إلى التوقف عن سريان الحياة في الفرد"[1]، من خلال نفاد طاقته الروحية ويعود ذلك إلى مختلف الأمور السلبية التي تحيط بالإنسان فتجعله يعيش في حالة من التوهان النفسي والضياع بعيدًا عن واقعه الاجتماعي فتتحقق بذلك غربته الذاتية عن من حوله وعن نفسه.

ومنه منطلق علم النفس في تحديد مفهوم الاغتراب يتمثل في إطار العزلة وانعدام الرغبة في الحياة لدى الإنسان، والمعنى الجوهري للعمل الذي يقوم به في الواقع الاجتماعي وهذا ما يجعل منه غريبًا عن من حوله وعن نفسه، فلا تتحقق ذاته التي تتمنى دائمًا الكمال وتصبح بعيدة عن ذلك كل البعد.

3- الاغتراب في علم الاجتماع:

ورد الاغتراب في علم الاجتماع بمعنى فقدان الانتماء إلى الجماعة التي يكون الفرد عنصرًا من أفرادها، ممن تَكُونُ له صلة بهم من روابط نسبية وعرقية وغير ذلك، وممن جاءوا بهذا المصطلح عالم الاجتماع الفرنسي " إميل دوركايم Durkheim Emil (ت1917م)"، الذي تناول الاغتراب في سياق تحليله لما سماه بظاهرة (الأنومي)، باعتباره "حالة تدهور المعايير التي تضبط العلاقات الاجتماعية، فتنشأ عن ذلك أزمات حادة بين عدة فئات متنافسة أو متناحرة، ما يهدّد الإحساس بأهمية التضحية في سبيل المجموع، إذ تستعمل الفئات القوية وسائل غير عادلة في فرض إرادتها على الفئات الضعيفة، ما يهدّد التماسك الاجتماعي بالوصول حتّى إلى درجة التفسخ والنزاع"[2]، وذلك يؤدي إلى عدم تواؤم ذّات الفرد مع المجتمع الذي ينتمي إليه بسبب تلك المنازعات في العلاقات والقيم التي تثبت انتماءه إليهم.

ثالثًا: شّعرية الاغتراب:

استقطبت ظاهرة الاغتراب أقلام الكتاب في الميدان الأدّبي، ورُصدت لها أعمال أدبية معبّرة عن خصائصها الإبداعية والفنّية في العديد من المجالات والمناسبات التي رسمت صورًا عن وضع الإنسان في حالاته السلبية، ومثلوا لها في كتاباتهم، سواءً بمعايشتهم للوضع أو تأثرهم بما حولهم من متغيرات الواقع المعاش.

[1] – عبد اللطيف محمد خليفة: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، المرجع السابق، ص84- 85.

[2] – حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، مرجع سابق، ص44.

والأديب بطبيعة الحال كباقي البشر يتأثر بما يتعرض له في الواقع المعيش، من أحداث سياسية أو اجتماعية، يعبّر عنها في إبداعه من خلال استعادة تجارب ماضيه وحاضره، والتي تنعكس في نتاجه الأدبي، ذلك أن هذا الصنف من النماذج البشرية (الأديب والشاعر) لا يتعاملون مع الواقع كباقي البشر لما لهم من ميولات فكرية تختلف عنهم، إذ ينطلق المبدع " من ذاته في رؤيته للعالم المحيط به، فإن عوامل كثيرة تتدخل في تشكيل تلك الرؤية ومستقبلها، من ذلك تكوينه النفسي والثقافي، والتجربة الحياتية التي تنميها جملة من العوامل الاجتماعية والدينية والسياسية، فتبلورها في مجموعة سلوكات ومبادئ تترجم إبداعًا يخلص فيه تارة للجماعة على حساب ذاته، وتارة يعطي ذاته الأولوية"[1].

وذلك طبعًا لا يكون إلا "بتضافر جهد مجموعة من الناس تلقي أفكارها، ويتوحد جهدها، فيتملك أفراد المجموعة شعورًا مشتركًا بالانتماء إلى تلك المجموعة"[2]، وهكذا يتشكل الفكر الاغترابي لدى الأديب ضمن مجموعة التغيرات التي اكتسحت واقعه المعيش، فيكون بذلك معبرًا عنها بطريقته ورؤيته الشخصية في النصّ الأدبي الذي ينتجه.

إذ أن الكتابة جافة خالية من كل أنواع الإبداع اللّغوي والحس الشاعري لا يمكن أن تكون كاملة ومثلت لحالة ما، وبدخول حالة الاغتراب عليها تصبح الكتابة أكثر تأثيرًا وأصدق تمثيلًا لما في خاطر الإنسان، باعتبار أن جمالية الاغتراب هي نابعة من روح مبدعة عاشقة للجمال تحمل رؤى مختلفة، إذ أن " شعرية الاغتراب تتأسس على مغريات اللغة الجمالية المحملة بالرؤى والدلالات المفتوحة، فالشاعر يؤمن بأن الشعرية انفتاح جمالي، يستثير الرؤى ويحفز المداليل الشعرية، بما يضمن شعرية الإثارة والتكثيف"[3].

وبذلك يظهر الملمح الشّعري الاغترابي في النصّ الشعري، ويتأسس على بنّى لغوية تحمل مدلولات إيحائية تزخر بكل معاني الإثارة للقارئ، مما تحببه في القراءة والبحث في فحوى العمل الإبداعي من دلالات مختلفة عن غيرها من الأقاويل الشّعرية التي يغيب فيها الحس الفنّي الاغترابي المحمل بكل معاني الجمال والإبداع.

---

[1] – رمضان حينوني: الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص36.

[2] – فاروق أحمد سليم: الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1998، ص11.

[3] – عصام شرتح: الاغتراب الجمالي في شعر حميد سعيد، ، موقع www.diwanalarab.com، تاريخ الولوج 2020/11/24، الساعة 16:43.

فكان الاغتراب بذلك مصدر الإبداع في كتابات الكثيرين لما له من قدرة على إبراز مواطن الجمال وتوصيف ذوات ودواخل الشعراء في الأعمال الأدبية، الجمال الذي " يتولد من القدرة على تصوير المأساة الناتجة عن تحول الإنسان إلى شيء وتحول العلاقات من علاقات بين بشر إلى علاقات بين أشياء"[1]، فيمثل آلامه وشروده عمّن حوله وتغرب ذاته عن مجتمعه ويميل إلى حياة التفرد بالذّات بعيدًا عن صخب العالم.

ومنه " يسعى الفنّ لتمثيل التجربة الشعرية في عملية لا متناهية من فعاليات خلق الشكل وخلق القيم التي تكون معًا علم الجمال"[2]، لأنّ مكمن الجمال في العمل الفنّي يظهر من خلال تمثيل انفصال الذات عن كل ما يحيط بها، وبذلك تتحقق الجمالية والغاية الأسمى في نقل هذه التجربة الشعورية.

باعتبار أن " المبدع الجمالي هو أكثر اغترابا في شكل إبداعه عن غيره من المبدعين، وبمقدار انفتاح المبدع في تطوير رؤيته الجمالية، والبحث عن التميز، والانفراد في هذه الرؤية بمقدار ما تحقق تجربته تفردها الإبداعي"[3]، أي أن كل مبدع له مميزاته الفنّية التي تميزه عن غيره حسب ما تحمله رغباته النفسية ونظرته للحياة بشكل عام، فيرتسم نظرته لها من خلال توصيفه للجمال في نصوصه الشّعرية التي تعدّ نتاجًا عن حسّ اغترابي، ولولا اغتراب الإنسان لما ارتسمت مواطن الجمال وحققت طابعها الفنّي الإبداعي بهذا الشكل في كتابات المبدعين.

يعدّ الاغتراب مكمن الإبداعية والحضور لمختلف الرؤى المتغيرة التي تحمل في مضامينها ملمحًا فنّيًا لغويًا إبداعيًا في الكتابة، فبه تكون جمالية النّص الأدبي باعتبار الجمال هو نابع منه ويعتبر العامل الأول في تكوينه والمحرك الأساسي له، من خلال دفع الكاتب إلى تقديم ما تؤول به غايته الفنّية في طابع فنّي جمالي يعبّر عن مقاصده الفكرية ويقدمها لنا في قالب ذي مرجعية اغترابية سواء كان نفسيًا أو وجوديًا أو اجتماعيًا، المهم في الأخير هو تمثيل مقاصد فنّية بطابع إبداعي جمالي،

[1] – مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت، ص129.

[2] – عهد الناصر رجوب: قراءة في الجمالية الحديثة والمعاصرة، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 31، العدد2، 2015، دمشق، سوريا، ص261.

[3] – عصام شرتح: الاغتراب الجمالي في شعر حميد سعيد، ، موقع www.diwanalarab.com، تاريخ الولوج 2020/11/24، الساعة 16:43.

باعتبار أن ظاهرة الاغتراب سجلت طفرة وتحولًا هامًا في الإبداع الشعري لما توقده في الذّات الشاعرة لارتياد أساليب وصيغ قولية تعزز نظرتها للأشياء وللنفس وللعالم، وبالتالي لطرق الكتابة باعتبارها تحولًا مسايرًا لحركية النفس في تعاطيها مع الواقع من منظور خاص.

الفصل الثاني: الاغتراب بوصفه تجربة شعرية في أدب المنفى والسّجون (المنطلق والتجلي)

أولًا: الاغتراب في الشعر العربي القديم والحديث (نماذج عامة)

1- صور الاغتراب وتمثلاته في الشعر العربي القديم

2- الاغتراب في الشعر العربي الحديث

ثانيًا: النزعة الاغترابية في أدب المنافي والسّجون (إطلالات على الدوافع والأسباب)

1- أدب المنفى

1-1- مفهوم المنفى

1-2- المنفى أفقًا شعريًا

1-3- المنفى والرواية

2- أدب السّجون

2-1- مفهوم السّجن

2-2- تجربة السّجن في الشعر العربي

3-3- السّجن والرواية

أولًا: ظاهرة الاغتراب في الشعر العربي القديم والحديث (نماذج عامة):

تقديم:

يشكل الاغتراب ظاهرة أدبية في بنيّة الخطاب الشعري القديم و الحديث، وأفقًا جماليًا لنمذجة شعرّية عربية، لما يزخر به النصّ الشعري الاغترابي من تعبيرية وأسلوبية تتجلى بشكل بارز في طريقة رسم الشاعر لأحوال الذّات المغتربة والأسلوب الذي وظفه كنتاج للألم والفراق الذي سيطر على حياة العديد منهم تبعًا للظروف السياسية والاجتماعية والثقافية، التي مسّت العديد من الأقطار العربية نتيجة الاستعمار، فاشتغل الشاعر العربي لمكافحة هذه التطورات من خلال مضامينه الشّعرية.

1- صور الاغتراب وتمثلاته في الشعر العربي القديم:

تمثل هذا النوع من الأشعار في عدّة أشكال ومظاهر فنيّة، على مرّ العصور بدءًا من العصر الجاهلي وصولًا إلى العصر العباسي هي:

أ- الاغتراب الوجودي:

تمثل الاغتراب الوجودي في الشعور بالاغتراب في المكان نفسه الذي يعيش فيه الإنسان الجاهلي، وفي عدم قدرته على عدم المواكبة بين الزمان والمكان، "الزمان والمكان اللذان يمثلان الإطار الوجودي للإنسان ففي مواجهة الزمان يشعر الإنسان بتناهيه أمام لا تناهي الزمن، فما يشغله وجوده الفردي الذي لا يمثل سوى مدة زمانية متناهية في الصغر أمام الزمن الممتد من الأزل إلى الأبد"[1].

وفي هذا الشأن يقول عمر بن شأس:

فإنَّا لَيْلُ مُذْ بُرِئَ اللَّيالي بُـرِينَـا من سَـرَاةِ بَنِى أبينَـا

فَلا وأبيكِ ما ينفكُ مِنَّا مِنَ السَّاداتِ حظٌّ ما بقينا[2]

الشاعر لم يستطع أن يتخلص من فكرة أن وجوده محدود بالزمن، ويظهر ذلك في جملة (ما بقينا) التي وظفها للدلالة على إحساسه العميق باغترابه الذي مثله بحدود الزمن.

ويقول عمر بن كلثوم في مثل ذلك أيضًا:

تَذَكَّرُ حُبَّها لا الدهرُ فَانٍ ولا الحاجاتُ من لَيلى قُضينَا[3]

[1] - حسني عبد الجليل يوسف: المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي (الالتزام، والاغتراب، والتمرد)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص77.

[2] - عمرو بن شأس الأسدي: الديوان، تح: يحي الجبوري، دار العلم، الكويت، دط، 1983، ص61.

[3] - عمرو بن كلثوم: الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص254.

يرى الشاعر بأنّه لم يقض حاجاته من محبوبته، وأن نعيم هذا الوجود زائل غير دائم، وأن تحقيقه لذاته أمر مستحيل، هذا ما يجعله شخصًا غريبًا في هذا الوجود.

ويقول الحارث بن حلزة:

وَيَئستُ ممَّا كانَ يُشْعفُنِي منها ولا يُسْليكَ كالْيأسِ[1]

ويقول أيضًا:

إنما العجزُ أن تهمَّ ولا تفـ علَ والهمُّ ناشِبٌ في الضّميرِ

أرِقًا بِتُ مَا أَلَذُّ رُقَادًا تعترينِي مُبرَّحَاتُ الأمور

ليسَ مِن حادثِ الزَّمانِ إذا حَلَّ عَلَى أهلِ غِبطةٍ من مُجيرِ[2]

لا بدّ للإنسان أن يستشعر أسباب السعادة أو الندم إزاء أحداث هذا الزمن الذي هزمه ودمر كيانه وموطنه وأجبره على الرحيل، فحول حياته إلى جحيم وطمس وجوده الحضاري الذي كان للزمن الدور الأول في قهره، وكان للحزن والأسى والبكاء على الديار ومحاسنها والشوق نصيب وافر من كل ذلك، ولعل هذا المظهر يلخص حالة اغتراب وجودي يعيشها الشاعر ويجسدها من خلال فقدانه لأسباب وجوده في الحياة، فيملكه اليأس والشعور بعدم إمكانية تحقيق ذاته وفق هذه الأمور التي تحبط من عزيمته، وتدمي روحه وتحبس وجوده.

ب- الاغتراب المكاني:

تعدّ حياة الإنسان الجاهلي رحلة مستمرة من أجل تحقيق سبل العيش ودوام الوجود فيها باعتباره كان يعيش ظروفًا قاسية آنذاك، فهو كثير الخروج والبحث عن ما يوفر له قوت يومه، من مكان إلى مكان وذلك كان يشعره بالغربة في تلك الأماكن الجديدة التي كان يذهب إليها وهو بعيد عن مكانه الأصلي الذي ينتمي إليه، وفي غربته هذه كانت تنتابه مشاعر الحنين إلى دياره وأهله والحزن والضياع، وهذا الوضع الاغترابي دهور حاله من خلال بعده عن أهله، فأنتجت قريحته بذلك شعرًا غنيًّا بالأحاسيس والقلق والتمرد، وهذا امرؤ القيس بعدما توجه في بلاد الروم، كان كلما وطأت قدمه مدينة أو مرّ عليها تغمره ضيقة وحسرة الفراق ومشاعر الحنين والشوق إلى أهله، يقول:

سما لك شوقٌ بعدَما كان أقصرا وحلَّتْ سُليمى بطنَ قوٍّ فعرعرَا

[1] - الحارث بن حلزة: الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص49.

[2] - المصدر نفسه، ص70.

كنانيةُ بانتْ وفي الصدرِ وُدُّها مجاورةٌ غسَّانَ والحيَّ يَعمُرا[1]

ثم يقول:

تذَكرتُ أهلي الصالحينَ وقد أتتْ على خمَلَى خُوصُ الرِّكابِ وأوجَرا
فلما بدت حورانُ في الآلِ دونَها نظرتَ فلم تنظُرْ بعينيكَ منظرا
تقطعَّ أسابُ اللُّبانةِ والهوى عشيّةَ جاوزنا حماةَ وشَيزرَا
إذا كنتَ في قومٍ عِدًى لست منهمُ فكُلْ ما عُلِفْتَ من خبيثٍ وطَيِّبِ[2]

وكثيرًا " ما يتغرب المرء وراء الرزق وطلب المعاش ولكن كل ما يدرك من المال لا يساوي لحظة يقال له فيها إنك غريب، فالغربة سوءة وذّل"[3]، لكن كل ذلك ليس بطوع منه بل مفروضًا عليه.

ومن النماذج الرائدة في الحنين والشوق إلى الوطن نذكر الأبيات التي وردت في ديوان الحماسة بدون نسب لصاحبها، والتي يقول فيها:

أقول لصاحبي والعيس تهوى بنا بين المُنيفةِ فالضّمارِ
تمتع من شَميمِ عَرَارِ نَجدٍ فَما بَعَدَ العَشِيَّةِ من عَرارِ
ألا يا حبَّذا نفحاتُ نَجدٍ وَرَيَّا روْضهُ بعدَ القِطارِ
وأهلكَ إذ يَحُلُّ الحيُّ نجدًا وأنت على زمانِك غيرُ زارِي
شُهورٌ ينقضينَ وما شعرنا بأنصافِ لَهنَّ ولا سِرارِ[4]

يتبيّن من هذه الدفقة الشعرّية أن الشاعر مرتبط بالمكان الذي ينتمي إليه وخاضع لسلطته، ولهذا فهو كثير الطلب والإلحاح للتمتع بمحاسن رفيقه قبل رحيله عنه، وهذا النوع من التمتع كان الجاهلي يمارسه عند الفراق بإطالة النظر والتأمل المطول إلى من يرحل عنهم سواء من الحبيب أو المكان والذي سيخلف فراقه ألمًا عظيمًا، ويظهر ذلك في قوله (فما بعد العشية من عرار) فهو

[1] – امرؤ القيس: امرؤ القيس بن حجر الكندي (ت80هـ/ 545م)، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، دط، 1984، ص56.

[2] – المصدر نفسه، ص62.

[3] – ينظر: يحيى الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي (الحنين إلى الأوطان)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2008، ص34.

[4] – التبريزي: شرح ديوان الحماسة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ج3، دط، دت، ص122.

يكشف في قوله هذا عن حسرته لفراق المكان الذي يسيطر على كيانه والذي سوف يترك أثرًا كبيرًا في نفسه[1].

جـ- الاغتراب الذاتي وعقدة المجتمع:

رصدت المدونة الشعرية العربية مظاهر الاغتراب الذاتي وأبانت عن عقد المجتمع الجاهلي الذي يحمل مختلف العادات والتقاليد التي مثلت منظومة صارمة من القيم الاجتماعية، التي تغنى بها الشعراء وتفاخروا فيما بينهم فيها، وقد ظهر هذا النوع من الاغتراب عند الكثير من الشعراء أمثال عنترة العبسي الذي عايش حالة الاغتراب بين قومه بسبب لون بشرته السوداء:

خَدمتُ أنَاسًا واتخـَذْتُ أقَـارِبًا لعوني ولكِنْ أصْبَـحُوا كالعَـقَـارِبِ
يُنَادُونَنِي فِي السِّلْمِ يا بْنِ زُبيْبَة وعِنْدَ صِدَامِ الخَيْلِ يَا ابْنَ الأطَايِبِ
ولوْلَا الهَوَى مَا ذَّلَ مِثْلِي لِمِثْلِهِمْ ولَا خَضَعْت أسدَ الفلَا للْثعَالبِ[2]

وتنامى هذا الإحساس بالاغتراب الذاتي لدى فئة من شعراء الصعاليك الذين أعلنوا خروجهم على أعراف القبيلة، فمنهم من عايشه بين أهله ومنهم بعيدًا عنهم، ومن الصعاليك الذين عايشوا الاغتراب الاجتماعي بين ذويهم نذكر حال سحيم عبد بني الحسحاس الذي يقول:

لـقـد زاد الـحـيـاة إليَّ حُـبًّا بناتي إنَّهنَّ مـن الضعـافِ
مخافةً أنْ يذُقنَ البؤسَ بعدي وأنْ يَشْرَبْنَ رَنْقًا بعدَ صافِ
وأنْ يعرينَ إنْ كُسيَ الجواري فتنبو العينُ عن كرمٍ عجافِ[3]

ومنهم من استحسن العيش بعيدًا في الصحاري واعتراض القوافل ونهبها نيلًا للرزق هروبًا من الفقر الذي كان يحيط به، وها هو عروة بن الورد في قوله هذا يحث على ذلك بقوله:

إذَا المَرءُ لَمْ يَطْلُب مَعَاشًا لِنفْسِـهِ شَكَا الفَقْرَ أو لَامَ الصَدِيقَ فَأَكْثَرَا
وصَارَ عَلَى الأدنِينِ كلًّا وأوشَكَـتْ صَلاتُ ذَوِي القُرْبى لَه أنْ تنكَّـرَا
ومَا طَالِبُ الحَاجَاتِ مِنْ كلِّ وِجْهَةٍ مِنَ النَـاسِ ألَا مـنْ أجَدَّ وشَـمَّـرَا

[1] – ينظر: حسني عبد الجليل يوسف: المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي (الالتزام، والاغتراب، والتمرد)، مرجع سابق، ص98.
[2] – عنترة العبسي: الديوان، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، دط، دت، ص17.
[3] – سحيم: الديوان، تح: عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1950، ص57.

فسِرْ فِي بِلادِ الله والتَّمِسْ الغِنَى تعِشْ يَسَارٍ أَو تَمُوتَ فتُعذَرَا[1]

فالاغتراب عند أمثال هؤلاء الشعراء صار طريقة للحياة بعيدًا عن التقاليد الاجتماعية المتعارفة في القبيلة، الأمر الذي حكم عليهم عيشة التشرد والضياع في الصحاري الواسعة يعانون التهميش والخوف من الموت المستمر.

وفي عصر الإسلام حاول الفاتحون في صدر الإسلام نشر تعاليم الدين الحنيف من خلال نشر جنودهم في كل بقاع الأرض الواسعة، وأقام الجنود بعيدًا عن ديارهم وأحبابهم في مناطق بعيدة فامتلأت قلوبهم بالحنين والشوق، وقد كان من بينهم شعراء عبروا عن أثر الحنين والبعد في شعرهم، وبذلك كان " الفتح الإسلامي بداية التغرب الحقيقي عن أرض الجزيرة العربية بشكل كبير ومنظّم، وقد كانت هناك دوافع عديدة للاشتراك ضمن قوافل المجاهدين أهمها الدفاع الديني، فقد لبّى داعي الجهاد في سبيل الله آلاف المسلمين، طاعة لله وابتغاء رضوانه"[2].

ورغم كثرة مشاغل الفاتحين في سبيل نشر الدين الإسلامي، فإنّه كان للشعر نصيب في تمثيل هذه المشاعر الاغترابية، وهذا ما نلحظه في مرثية "**مالك بن الريب**" حين حضره الموت وهو ببلدة بخراسان يقول:

ألَا ليتَ شعري هل أَبيتنَّ ليلةً بجنب الغضَى أُزْجِي القِلاص النّواجِيَا
فَلَيْتَ الغَضَى لمْ يَقْطَعْ الرَّكبُ عَرْضَه وليْتَ الغَضَى مَاشَى الركَابَ لَيَالِيَا
لقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الغضَى لَوْ دَنَا الغَضَى مَزارٌ ولَكنَّ الغَضَى ليْسَ دَانِيَا
ألَمَّ تَرَنِي بِعْتُ الضَلَالةَ بالهُدَى وأَصْبَحْتُ في جَيْشِ اِبْنِ عَفّانَ غَازيَا
وأصْبَحتُ فِي أَرضِ الأعَادِيَّ بعْدَمَا أُرانِي عَنْ أَرْضِ الأعَادِيّ قَاصِيَا[3]

ويقول في الأبيات الأخيرة مجسّدًا غربته التي أطال الحديث عنها في هذه القصيدة التي بلغ عدد أبياتها ثمانية وخمسين بيتًا، راثيًا حاله شاكيا قلة حيلته للمجيب الذي يداوي آلامه الكبيرة واقتراب موته الذي أصبح ليس ببعيد:

غَرِيبٌ بَعِيدُ الدَّارِ ثَاوٍ بِقَفْرةٍ يَدَ الدَهْرِ مَعْرُوفًا بِأَنَ لَا تَدَانيَا

[1] – عروة بن الورد: الديوان، شرح ابن السكيت، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 1997، ص62.

[2] – فاطمة حميد محمد السويدي: الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص21.

[3] – مالك بن الريب: الديوان (حياته وشعره)، تح: نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج 15 ج1، ص88.

أقَلْب طَرَفِي حَوْلَ رَحْلِي فَلَا أَرَى بِهِ مِنْ عُيُونِ المُؤْنِسَاتِ مُرَاعِيَا[1]

الجدير بالذكر أن الشعر في عصر صدر الإسلام كان مفعمًا بالأحاسيس الصادقة والمشاعر المفعمة بالحنين إلى أرض الجزيرة العربية بكل ما فيها من أهل وطبيعة ومسكن، وهذا ما يجعل هذا النوع من الشعر في عصر الفتوحات أكثر قيمة ووصفًا لمعاناة غريب حمل راية الجهاد وترك وراءه أحب الأماكن في قلبه في سبيل نشر الدّين الإسلامي في كل أُطر الأرض.

وعلى خلفية هذه الدوافع التي سادت العصر الجاهلي وانطبعت على صفحة صدر الإسلام، فإن العصر الأموي شهد هو الآخر نفسًا جديدًا في شعر الاغتراب عرّف بالاغتراب السياسي، " وتجلى ذلك في السخط والعداء والثورة على بني أمية من طرف الأحزاب الأخرى (الزبيريون، الخوارج، الشيعة) وخاصة الشيعة لأنهم رأوا في بني أمية المغتصب للخلافة"[2]، ومن القصائد في هذا المنحى التي زينت هذا الطابع السياسي، نذكر ما قاله عبيد بن قيس الرقيات على لسان الزبيريين:

كَيْفَ نَوْمِي عَلَى الفِرَاشِ وَلَمَّا يَشْملُ الشَامَ غَـارةً شَعـوَاءُ
تُذهِلُ الشَيخَ عَنْ بَنِيه وتُبْـدِي عَنْ بُرَاهَا العَقِيلَـة العَـذْرَاءُ
أنـَّـا عَنْـكُمْ بَنِـي أُمَيَّةَ مَــزوَّرٌ وأَنْتُمْ فِي نَفْسِـي الأَعْـدَاءُ
إنّ قَتْلَى بالطَّفِّ قَدْ أوجَعَتْني كَانَ مِنْكُم لَئِنْ قُتِلتُمْ شفَاءُ[3]

استهل ابن قيس الرقيات أبياته بالتحريض ضدّ دولة بني أمية التي كان يكن لها كل الكره فكان منكرا لوجودهم لا يأبه بحكمهم، وكان قوله هذا تمثيلًا منه للتعبير عما يعانيه الفرد من اغتراب وضغط شديدين نتيجة سياسة الاضطهاد التي سلطت على الشعب.

كما يثور الكميت بن زيد الأسدي على حكم بني أمية قائلًا:

فَقَلْ لِبَنِي أُمَيَّةَ حَيْثُ حَلُّوا وَإِنْ خِفْتَ المُهنَّدَ والقَطِيعَا
أَلَّا أفٍّ لِـدَهْرٍ كُنْـتُ فِيـهِ هِـدانًا طَائعًـا لَكُـمْ مُطِيعـَا
أجَاعَ اللهُ مَـنْ أشْبَـعتُمُوهُ وأشْبَـعَ مَنْ بِجَـورِكُمْ أُجِيعَا
ويُلْعَنُ فذَّ أمَتِّـــه جَـهَـارًا إِذَا سَاسَ البريَّة والخَـلِيـعَـا

[1] – مالك بن الريب: الديوان (حياته وشعره)، ص95.

[2] – لزهر مساعدية: نظرية الاغتراب من المنظورين العربي والغربي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013، ص75.

[3] – عبيد الله بن قيس الرقيات: الديوان، تح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، دط، 1985، ص78.

بمَرضِيّ السِياسَة هَاشِمِي يَكُـونُ حَيـًّا لِأُمَتِـهِ رَبِيـعَـا[1]

يرى الشاعر أن الخلافة إن لم تكن لخليفة هاشمي فهي غريبة عن أهلها ورعيتها، "ومما زاد من حدّة هذا الموقف وتوتره المساس امتهان أحاسيس الشيعة وتحطيم معنوياتهم بسب علي كرم الله وجهه على المنابر، واتخاذها سنة متبعة في جميع أرجاء الدولة الإسلامية"[2]، وقد عبّر أحد شعراء الشيعة عن ذلك في قوله:

قدْ كنتُ أطمَعُ أن أموتَ ولا أرَى فوْقَ المَنَابِرِ مِنْ أمَّيَة خَـاطبًا
فـللـّه أَخِـرُ مُدتـي فتَطَـاوَلَـتْ حتَّى رَأَيْتُ مِن الزَمَانِ عَجَائِبَا
فِي كُلِّ يَوْمٍ للـزَمَـانِ خَـطِيبُـهُـمْ بَيْنَ الجَمِيعِ لآلِ أَحْمَدَ عـائِبَا[3]

وبذلك تنامت النظرة الاغترابية الناجمة عن تصاعد مؤشر الكراهية و الحقد على بني أمية " على عكس الخوارج الذين يرون بأن الخلافة ليست حكرا على فئة معينة دون أخرى، ولا حزب دون آخر، وأنما يجب أن ترد إلى من هو أهل لها من المسلمين دونما تمييز، فقط يشترطون التقوى في يتولاها"[4].

وبالإضافة للاغتراب السياسي عانى الشعراء في العصر الأموي من الاغتراب المكاني نتيجة بواعث اجتماعية، فمن أجل تحقيق التوافق الاجتماعي الذي طغت عليه الطبقة الكادحة مما نتج عن ذلك الطبقية بكل أشكالها في المجتمع الإسلامي، ففي" العصر الأموي عمل على اختلال الميزان الاقتصادي والاجتماعي بين طبقات المسلمين حين تناسى أسس الإسلام التي أرساها الرسول صلى الله عليه وسلم في نفوس المسلمين، وأعادها جاهلية جديدة بتغذية الطبقة الاجتماعية والعصبية القبلية"[5].

[1] – أبو رياش أحمد بن إبراهيم القيسي: شرح هاشميات الكميت، تحقيق: داود سلوم، نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1984، ص198-199.

[2] - فاطمة محمد حميد السويدي: الاغتراب في الشعر الأموي، مرجع سابق، ص54.

[3] – المرجع نفسه، ص54.

[4] – لزهر مساعدية: نظرية الاغتراب من المنظورين العربي والغربي، مرجع سابق، ص76.

[5] – فاطمة محمد حميد السويدي: الاغتراب في الشعر الأموي، مرجع سابق، ص10.

فأنتجت هذه الطبقية اغتراب الشعراء مما جعلهم يطالبون بحقوقهم، من خلال أشعارهم التي كانت متنفسهم الوحيد لمحاربة اغترابهم الاجتماعي، ومن النماذج الذي تستظهر ذلك نذكر ما قاله طريح بن إسماعيل:

فَـلَا أَرَانِـي بِـإِخْـلَاصِي وتَنْقـيتِـي لكَ الثَنَاءُ وقُربِي مِنْـكَ أقْتـربُ

قَدْ كُنْتُ أَحْسِبُنِي غَيرَ الغَريبِ فَقَد أَصْبَحْتُ أُعلنُ أنِّي اليَوْمَ مُغتَرِبُ[1]

ولم يكن الإحساس بالغربة حكرًا على الرجل وحسب بل للمرأة أيضًا، حيث أبانت المحصلة الشعرية على نماذج من هذا اللون، إذ كان للمرأة تجربة مريرة مع الاغتراب جسدتها في لوحات فنّية مليئة بالعاطفة والشوق والحنين إلى الوطن والقبيلة، حيث كانت طقوس الزواج تفرض عليها الانتقال من مكان إلى مكان والبعد عن الأهل والديار، وفي مثل هذه المناسبات تستجمع المرأة أنفاسها لتطلق صرخة مدوية تترجم مرارة البعد والشوق إلى الأصل والمنبت، بغض النظر عن مكانتها الاجتماعية بين أهلها، والنصوص في هذا الشأن كثيرة منها أبيات قالتها ميسون بنت بحدل زوجة معاوية تقول:

لَبَيتٍ تخفقُ الأَرْوَاحُ بـِهِ أَحَبُّ إليَّ مِنْ قَصْرٍ مـنيـفِ

وأصْوَاتُ الرِيَاحِ بِكُلِّ فَـجٍ أسرُّ إليَّ مِنْ نـَقْـرِ الدُفُـوفِ

وبكرٌ يتبعُ الأظْعَانَ صَعْبُ أَحَــبَّ إليَّ مِنْ بَغْـلٍ زَفُوفِ

وكَلْب يَنْبَحُ الطَّــرَاقَ عَنِي أَحَــبَّ إليَّ مِــنْ قَـطٍ أَلُـوفِ

ولبْسِ عَبَـاءَةٍ وتقـرُّ عَيْـنِي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ لبسِ الشُفوفِ[2]

كانت رغم غناها تحنّ وتتشوق إلى المكان الذي تنتمي إليه بعدما رحلت من البادية إلى المدينة مع زوجها، ومضت تصف البادية وتقارنها بالمدينة معبرة بذلك عن مدى حنينها وشوقها إلى مكان نشأتها.

ومن العوامل الأخرى التي ساهمت في خلق هذا النوع من الاغتراب العامل الاقتصادي نتيجة الفقر والحاجة الملحة إلى الغذاء، يقول أبو دهبل الجمحي متشوقًا إلى دياره التي ارتحل عنها بحثًا عن مكان يلبي حاجته الملحة للأمان والرزق، يقول متشوقًا إلى دياره بعد الرحيل عنها:

أفِي كُـلِ عَـامٍ غـُربَـةٌ ونُـزُوحُ أمَّا لـلنَّوى مِـنْ ونيـةٍ فتـُرِيـحُ

[1] – طريح بن إسماعيل الثقفي: الديوان، تح: بدر أحمد ضيف، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1987، ص75.

[2] – حماسة ابن الشجري: الحماسة الشجرية، تح: عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي، دمشق، دط، 1970، ص166.

لقَدْ طَلَحَ البَيْنُ المُشتُّ ركائِبِي فَهَلْ أريَــنَّ البَـينَ وهُـو طَلِيـحُ
وأرَّقنِـي بالريِّ نـُوحُ حَـمَـامَـةٍ فنُحْتُ وذو البثِّ الغَريبُ يَنُوحُ
عَلَى أنَّهَا نَاحَتْ ولَمْ تَدرِ دَمْعَةً ونَحَتُ وأسْرَابُ الدُمُوعِ سُفُـوحُ[1]

ولم يسلم شعراء الغزل العذري في العصر الأموي أيضًا من مظاهر الاغتراب بسبب التفريق بينهم وبين محبيهم، من تبعات وإكراهات الواقع الذي يتنافى مع مثل هذه الزيجات بين الرجل والمرأة، ونتج عن ذلك معاناة الشعراء مما جعلهم يرسمون أفكارهم ويعبّرون عن حزنهم في أقوالهم الشعرّية، يقول قيس بن ذريح الذي تخيل تصورا لعالمه الخاص يعيش فيه مع محبوبته دون قيود أو عراقيل لعلاقته بعدما عجز عن تحقيق ما ابتغته روحه من وصلها والعيش معها في مكان بعيد خالٍ من كل المعرقلات والعادات التي تزيل سعادته وتكبتها، يقول:

وأرْوَاحُنَا باللَيْلِ في الحَي تَلْتَقِي ونَعْـلَـمُ أنـا بالنّهَــارِ نَـقيــلُ
وتَجْمَعنَا الأرْضُ القَرارُ وفوقَـنَـا سَمَاء نَرضَى فيهَا النُجوم تَحُـولُ[2]

اعتبر الشاعر زواج المحبوبة أكبر عائق في حياته يؤدي إلى فشله وحزنه واغترابه النفسي عن من حوله، وعوض الشاعر هذا النقص من خلال الترحال حتى تبتعد عنه مختلف الأفكار التشاؤمية التي تدمي قلبه بعد فراق الحبيبة.

ورغم كل ذلك بقي الشاعر العذري يمجد حبّه رغم كل العراقيل التي وجهت له ورغم كل المحاولات في إبعاده عن محبوبته، وقابل كل ذلك بالتمرد والعصيان، يقول جميل بثينة:

لقَدْ لَامنِـي فيـهـَا أَخٌ ذُو قرابـةٍ حَبيبٌ إليــهِ فِي مَلَامَتِهِ، رُشـدِي
وقَالَ: أفقْ حَتَى متى أنتَ هائــمٌ ببثْنةَ، فيها قد تُعيــدُ وقد تُبْدي؟
فقَلتُ لَهُ: فيهَا قَضى الله ما تَرَى عَليّ، وهَلْ فيمَا قَضَى الله مِنْ رَدِّ؟[3]

وقد استطاع الشعراء العذريون بذلك من خلال وصف حالاتهم العاطفية الاغترابية إنعاش الشعر الغزلي العفيف واستوى على أيديهم.

---

[1] – أبي دهبل الجمحي: الديوان، تح: عبد العظيم عبد المحسن، مطبعة القضاء في النجف الأشرف، النجف، ط1، 1972 ص76.

[2] – قيس بن ذريح: الديوان، تح: حسين نصار، مكتبة مصر، مصر، دط، 1977، ص140.

[3] – جميل بثينة: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1967، ص20.

أما في العصر العباسي فقد تغيرت الأحوال بظهور "الثورة العباسية فيه بالبيت الأموي الذي كانت نفوس الرعية تمتلئ سخطًا وحفيظة عليه لما أذاقهم من الظلم، ولما حرمهم من الإنصاف والعدل الاجتماعي"[1]، مما أدّى إلى سقوط دولة بني أميّة التي نتج عنها العديد من النزاعات والخلافات أدّت إلى تغرب الكثيرين عن أهاليهم وأحبتهم، وبذلك عبّر شعراء هذه الحقبة الزمنية عن ذلك بأقوالهم الشعرّية، ومنهم أبو تمام الذي ضاق به الحال نتيجة ترحاله من مكان إلى آخر مما تكوّنت لديه العديد من المشاعر المليئة بالحزن والألم وهو بعيد عن موطنه، يقول:

ما اليَـومُ أوّل توديـعٍ ولا الثَّـانـي البَيْنُ أكثَرُ منْ شوْقِي وأحْزَانـي
دَعِ الفِـرَاقَ فـإنّ الـدَّهْـرَ سَاعـدَه فَصَارَ أمْلَكَ مِنْ روحِي بجُثْماني
خليفةُ الخِضرِ مَنْ يربَعْ على وَطَنٍ في بلدةٍ فظهورُ العِيْسِ أوطـانـي
بالشَّامِ أهلي وبغدادُ الهَـوَى وأنـا بالرّقَتَيْـنِ وبالفُسْـطاطِ إخـوانـي
وما أظنُّ النّوى ترضَى بما صَنَعتْ حتَّى تُطوِّحَ بي أقْصَى خُـراسَـانِ
خَلَّفْتُ بالأُفُقِ الغَربِّي لي سَكَنـًا قَدْ كـانَ عَيْشِي به حُلْوًا بِحُلوَانِ[2]

وبذلك عبّر عن اغترابه المكاني الذي يعاني منه، وعلى المعاناة التي ملأت ذاته بعدما تغرب عن وطنه، وهاهو ابن ميادة يعبّر عن حنينه وشوقه إلى الديار والأهل بينما هو في رحلة البحث عن رزقه إذ يقول:

تَـحـنُّ فأبـكي كُلَّـمـا ذَرَّ شـارقٌ وذاكَ على المُشْتاقِ قَتْلُ من القَتْـلِ
فإنْ كنتَ عن تلك المواطن حابسي فأيسِرْ عليَّ الرزقَ واجمعْ إذًا شَمْلِي[3]

فالشاعر أبو العلاء عايش ظروف الغربة الاجتماعية نتيجة لما أصابه بعدما ابتليّ بفقد بصره " فإذا كانت الطبيعة قد جعلته حبيس عماه، وهو أمر ليس له فيه يد أو إرادة، فإنه – كما يرى طه حسين– قد أضاف إليه محبسين من صنع إرادته، أثقل بهما على نفسه، فكان أن مكث حبيس

[1] – شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص14-15.

[2] – أبي تمام: الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1994 ص157-158.

[3] – ابن ميادة: الديوان ، تح: حنا جميل حداد، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، دط، 1982، ص200.

سجن فلسفي تخيله كما يتخيل الشعراء، واشتقه من حقائق الأشياء كما يفعل الفلاسفة"[1]، وهذا الأمر أثّر على جانبه النفسي وجعله مغتربًا عن كل من حوله في حياته وحيدًا، يقول:

إِذَا مَرَّ أعْمَى فارْحَمُوهُ وأَيْقِنُوا وإِنْ لَمْ تَكُفوُا أن كُلُّكُمْ أَعْمَى[2]

وقد وجد في معاشرة الحيوان والاستئناس به عوضًا له على مرارة الاغتراب الاجتماعي ففضله عن الإنسان، نتيجة لما عاناه من نكران منهم ومن اغتراب نفسي واجتماعي حرمه من لذّة الحياة، يقول:

والوَحْشُ فِي الفَلَوَاتِ أَجْمَلُ عشْرَةً لِلْمَرْءِ مِنْ أَهْلِيه فِي الأَمْصَارِ[3]

وبشار بن برد عاش نفس الحالة الاغترابية الاجتماعية نظرا لمظهره القبيح وأصله الأعجمي الذي كان مدعاة له للسخرية والنكران من ذوي قومه، مما جعله في غربة اجتماعية أبعدته عن من حوله وحيدًا بينهم، يقول:

مُولعًا بالخلو مِمَّا أُلاقِي أحسب العيشَ أن أكونُ الوحيدَا[4]

ويقول البحتري أيضًا في غربته الذي مسّت حياته، وهو بمدينة آمد بعدما تنكر له الزمن وجعله في ضياع نفسي:

مَنْ كَانَ يَحْمَدُ أَوْ يذُمُّ زمانهُ هَذَا فَمَا أَنَّا للزَمَانِ بحَامِدِ

فقرٌ كفَقْرِ الأنْبِـيَاءِ وغُربــةٌ وصَبَابةٌ ليْسَ البَلاءُ بِواحِـدِ[5]

لا أنيس ولا ونيس يخفف وطأة الزمان على شخصه، فكل من حوله بشر تمتلئ نفوسهم بالشّر والجهل لا غير، وهذا ما زاد من شدّة اغترابه فلم يلق الحضن الذي يحتويه من تلك الغربة بل على العكس من ذلك لم يلق غير أناس قلوبهم لا ترحم:

تقَاذَفَ بِي بـلادٌ عَنْ بـلادٍ كَـأَنِّي بينهَـا جَملٌ شَرودُ

وأيْنَ يَكُـونُ مغتَربٌ بِدهـْرٍ شَريـدٌ فِي حَوَادِثِهِ طَرِيــدُ

---

[1] – رمضان حينوني: الاغتراب في شعر محمد الماغوط، مرجع سابق، ص56.

[2] – البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، تح: حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القسم الأول دط، 1991، ص219.

[3] – المرجع نفسه، ص211.

[4] – بشار بن برد: الديوان، تح: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1976، ص135.

[5] – البحتري: الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1978، ص264.

وخَلَّفنِي الزَمَانُ عَلَى أُنــاسٍ وَجُوهُهُمُ وأيدِيهِــمْ حَديـدُ
لهُمْ حُلَلٌ حَسُنَّ فهُنَّ بِيضٌ وأخْلاقٌ سَمُجْنَ فَهُنَّ سُوْدُ[1]

ومنه الاغتراب ظاهرة قديمة قدم الشعر العربي، وذلك بحكم ظروف أدّت إلى وجوده منها اجتماعية وسياسية واقتصادية نتج عنها تغرب الكثيرين، مما جعلهم يشعرون بالشوق والألم بعيدًا عن ذويهم فتنوعت أشكاله بذلك من عصر إلى آخر، وصولًا إلى العصر الحديث وهذا ما سوف نتقدم بتوضيحه.

2- الاغتراب في الشعر العربي الحديث:

مع بداية النهضة في المشرق العربي ونتيجة لاحتكاك العرب بالمستعمرين وحضارتهم وانفتاح العرب على الآداب الأجنبية، تغيرت الكتابات الأدبية في تناولها لقضية الاغتراب، وذلك إثر تأثرهم بالأدب الأمريكي، وكنتيجة لهذا الاحتكاك الاستعماري سُطرت مجموعة من الأسئلة "حول حدود الأصيل والدخيل فيما يطرحه الأدباء والشعراء من أفكار، وفي ما ينتهجونه من طرق وأساليب في التعبير عن قضاياهم"[2]، واعتقاداتهم الفكرية.

في الماضي كانت ظاهرة الاغتراب لا تعدو أن تكون شعورًا يعبّر عنه الشاعر لقساوة الظروف الاجتماعية أو الاقتصادية، والتي غربته نفسيا واجتماعيًا وعاطفيًا، "ومع انتشار النظريات الغربية في الأدب والنقد، ووصول أنواع مختلفة من الكتابات الغربية إلى العرب، بدأت تأثيراتها تسري في جسم الأدب العربي، ومعها بدأ القارئ العربي يلحظ جملة من التغيرات الموضوعية والأسلوبية فيما يقدم له من إنتاج"[3]، وبذلك ظهرت نتائج هذه التأثيرات الغربية واضحة في شعر الشعراء وخاصة في قضية الاغتراب، وهذا ما سوف نوضحه في تناولنا هذه القضية عند مجموعة من الشعراء المحدثين الذين جسدوا مذهبهم الفكري الاغترابي في كتاباتهم الأدبية.

2-1- إيليا أبو ماضي وغربة الوطن: (1899م- 1957م)

يقول إيليا أبو ماضي وهو يحنّ إلى وطنه في غمرة الذكريات، بعدما أصبح يرى حياته في أمريكا جحيمًا، حتى إذا رأى باخرة متجهة إلى بلاده حملها سلامًا وشوقًا وحنينًا، بكثير من العاطفة والصدق والوفاء، يقول:

[1] - البحتري: الديوان، ص250.
[2] - رمضان حينوني: الاغتراب في شعر محمد الماغوط، مرجع سابق، ص59.
[3] - المرجع نفسه، ص59-60.

بيروُت!..يا بنتَ البِحَارِ الجَارِيةِ فإِذَا سَئَلتُ من البَقايَا البَاقِيةُ

قُولِي لهُمْ: إِنَ الحَيَــاةَ الهَانِيَــه لَمْ تُنْسِنَا سُكَانَ تِلْكَ النَاحِيَة[1]

ويتملكه البكاء العميق وتهزمه آلامه وحنينه وشوقه اتجاه أهل الشرق، المكان الذي يضمّ كل أهله وذكرياته التي عاشها في حياته، ويقول وهو يصف حبّه لموطنه لمكانته في نفسه:

إِذَّا خَطَرت من جَانبِ الشَرقِ نفْحَةٌ طربَتْ فأُلقـى منكبـاتي ردائيَـا

أحِّنُ إِلَى تِلْـكَ المَغَانِـي وأهْلُــهَــا وأشْتَاقُ من يَشْتاقُ تِلْكَ المَغَانِيَا[2]

جسد الشاعر بقوله هذا غربته المكانية وشوقه الذي لطالما لازمه في فترة بعده عن وطنه فتغنت قريحته بأجود الكلمات وأفضلها في وصف شعوره وحنينه إلى وطنه، الذي يتمنى العودة إليه والعيش بين أحضانه حتى تشفى آلامه وتبتعد غربته التي لازمته ببعده عنه ويعود السلام إلى نفسه.

ويزداد إلى غربته المكانية شعوره بالغربة الروحية، مما يجعله يخاطب النجم فيرى فيه غريبا مثله قلقًا لقلقه:

ما لهَذَا النَّجْمِ مثلي فِي الثَرَى طَائر النَّوم، شَدِيدُ الوَجَلِ

أتـــَـراه يتـَّقـي طـــارأةً أم بِهِ أنِّي غريبُ المَنِـزلِ؟...[3]

ومن التغيرات في حياة الشاعر التي مسّت وجدانيته وغذت مظاهر الغربة لديه، خوفه وقلقه حول مصيره والبحث عن أسباب وجوده في هذا الكون، فأصبح شاغله الوحيد هو التعمق في سرّ الموجودات حوله وما هو دورها في حياته وفحواها الجوهري، يقول:

أنَا لَا اذْكُرُ شيئًا منْ حَيَاتِي المَاضِيـة

أنَا لَا أَعْرِفُ شيئًا مِنْ حَيَاتِـي الآتِيَـة

لِي ذَاتٌ غيْرَ أنِّي لسْتُ أدْرِي مَاهِيَة

فـمتَى تعـْرِف ذاتِي كنـــهَ ذاتـــي؟

لسْتُ أدْرِي !

إنِي جِئْتُ وأمـْضِي وأنـَّـا لَا أعلـَمُ

[1] – إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ج1، دط، دت، ص65.

[2] – المصدر نفسه، ص66.

[3] – المصدر نفسه، ص66.

أنَا لغزٌ...وذهَابِي كمَجِيـئي طَلسَـمُ
والذِي أوجَدَ هـَذَا اللغز لـغزٌ مُبهـمُ
لا تُجادل ذَا الحِجا من قالَ إنِّـي...
لسْت أدَرِي ! [1]

استحوذت على إيليا أبي ماضي أفكاره التي رمت به في دائرة الوجود الذي ظلّ غامضًا بالنسبة له، وظل يبحر فيه لعله يجد حلًا لتساؤلاته الكثيرة لكنّه لم يجد ما يروي عطشه وبقي في متاهاته غريبًا عن الوجود، مبحرًا في غياهب الحياة والتي ركز تفكيره فيها على موضوع واحد وهو البحث عن سرّ هذا الوجود وكينونته.

2-2- جبران خليل جبران: (1883م-1971م)

يعدّ جبران خليل جبران كغيره من شعراء عصره لم يسلم من الغربة بأنواعها نتيجة لعوامل أدّت إلى تغربه حينًا بين مجتمعه نتيجة لتمرده على النظام الذي يحكمه وحينًا آخر لبعده عن وطنه وأهله ففي غربته الاجتماعية يقول:

أنا غريب في هذا العالم.

أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشية موجعة، غير أنها تجعلني أن أفكر أبدًا بوطن سحري لا أعرفه، وتملأ أحلامي بأشباح أرض قصية ما رأتها عيني.

أنا غريب عن أهلي وخلاني، فإذا ما لقيت واحدًا منهم أقول في ذاتي: من هذا، وكيف عرفته وأي ناموس يجمعني به، ولماذا أقترب منه وأجالسه؟.[2]

أصبح جبران خليل جبران غريبًا عن كل من حوله في مجتمعه نتيجة لما كان يريد تحقيقه من تغيير، وطمسّ الأحوال السيئة التي تحرم دولته لبنان من اللحاق بمصاف الدول المتقدمة لكن غياب الدعم ممن حوله جعله يشعر بالغربة بينهم لما تحمله أفكاره من تغييرات والتي لم تكلل بالنجاح بل لاقت اليأس فقط بسبب الأنظمة الظالمة، مما جعله يشعر بالضيق النفسي وأنّه غريب عن نفسه، يقول:

[1] - إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ج2 ، دط، دت، ص14.

[2] - جبران خليل جبران: العواصف، دار العرب للبستاني، القاهرة، مصر، دط، دت، ص161.

أنا غريب عن نفسي، فإذا سمعت لساني متكلما تستغرب أذني صوتي، وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة باكية، مستبسلة، خائفة، فيعجب كياني بكياني، وتستفسر روحي، ولكنني أبقى مجهولا...

أنا غريب عن جسدي، وكلما وقفت أمام المرآة أرى في وجهي مالا تشعر به نفسي، وأجد في عيني مالا تكنه أعماقي[1].

كما يحدثنا جبران خليل جبران عن غربته المكانية وهو بنيويورك ويصفها بمثابة السّجن له رغم رغد العيش فيها، فهو يفضل موطنه عليها، وباتت ررحه بها مسجونة شبه ميتة بعيدًا عن لبنان، يقول:

أحِبَّتَنَا لَاتسأَلُوا عَـنْ دِيَـارِنَا فَليسَ لَنَا كَهفٌ وليس لنَا وَكَـرُ
ولَا تَبحثُـوا عـمَّا أَصَـابَنَـــا فَلَيْسَ لَنَا بالكُتبِ اسمٌ ولا ذِكرُ
إذَا شِئتُمْ أن تَعرفُوا كُنهَ أَمرنَا فمُوتُوا كَمَا متْنَا ليَتَّضِـحَ الأَمْـرُ[2]

رغم ما كان الشاعر يعيشه من حياة الرفاهية لكن لم يفارقه شعوره بالغربة بل لازمه، فمضى يصف حالته الشعورية بعيدًا عن لبنان بعدما طال البعد عنها، ويبقى القرب منها بالنسبة له هو الملاذ الذي تسعى إليه ذّاته حتى تتحقق راحتها.

2-3- عبد الرحمان شكري: (1886م-1958م)

يعدّ عبد الرحمان شكري أحد الشخصيات الأدبية التي أسست لمدرسة الديوان، كان ذو شخصية متفائلة في الحياة لكن سرعان ما تغير وضعه وأصبح متشائما بسبب الردود السلبية لمجتمعه نحوه، عندما لم يلق المجال الخصب لتوسيع أفكاره بينهم فأصبح يرى الحياة بينهم غير مريحة ومما عظم عليه معاناته هو الاستعمار الذي كان في مصر يكبت على أنفاسه فأحب الرحيل والبعد، وذلك كله يظهر في كتاباته التي صبغت عليها النظرة التشاؤمية، وإحساسه القوي بهذه القيود زاد من حالة الحزن لديه واليأس لعدم تحقق آماله، يقول في قصيدته (**نصيبي من الحياة**) يصف حاله:

كيفَ أَثّنِي عَلَى الزَمَانِ إِذَا كَانَ ارْتِقَابُ الآمَالِ مِنْ عزَمَاتي
إنْ تَرَاخِى الرجَـاءُ عَنِّـي قَلِيـلًا فَوَدَاعًا لِمَا بقَى مِنْ حَيَـاتِي

[1] - جبران خليل جبران: العواصف، ص161.

[2] - جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة (الشعر)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص47.

يَا لِهَـذِي الحَيَـاة مـنْ لأُنـاسٍ يَدْفَعُونَ الحُقَوقَ بالشُبهَاتِ
فأنَــاسٌ تسُــرهُــمْ سَيئَـاتِــي وأنَاسٌ تَسُوءهُــمْ حَسَنَاتِـي[1]

مما جعله ذلك محبًا للعزلة بين مجتمعه الذي لم يجد منه يد العون بل النكران فقط، فأصبح غريبًا عنهم يعيش وحيدًا رغم وجوده بينهم وهذا ما زاد عليه الشعور بالألم والفقد بين أهله ووطنه، يقول:

بُكَائِي أنني أغْدُوا غَرِيبًا وحَوْلِي معْشَرِي وبَنُو ودَادِي[2]

وهذا الشعور بين أهله جعله يفضل الرحيل عنهم إلى مكان يحيي روحه الميتة المليئة بالخيبات والتي لم تسلم من غدر المجتمع والأحباب والأصدقاء، لكنّه لم يلقى أي خلاص مما أصبح عليه وضعه غريبًا مكانيًا، يقول في ذلك:

أيهـا الغَرِيـبُ ذُو البـَلَـد النـا زحْ مَاذَا دَهَاكَ عند الغُرُوب؟
قد عهِدْنَاكَ مستَكينًا لريبْ الـ ـدَّهر مْستلئمًا بِعزْم صَليب[3]

لازم هذا الشعور التشاؤمي الاغترابي الشاعر طوال حياته حتى تمنّى الموت للخلاص من حياته التي لم تعد تهمه، بعدما أغلقت كل السبل في طريق تحقيق سعادته وراحته، يقول:

مَا مِنْ مجبرٍ علَى هَذَا المَلالِ سِوى موتٍ يبعِّـد بيـْن النَفْـس والعلـَلَ
لو كَانَ لِـي حِيلـةٌ أفْنِي بِهَـا مَللـي مِنَ الحَياة لمَا قصَّرتُ فِي الحِيلِ[4]

قدّم عبد الرحمان شكري صورة لوضع مأساوي ناجم عن شعور مرير بالاغتراب في مجتمع ضاعت فيه الحقوق، وتلاشت فيه العلاقات الإنسانية، ليظل أسير نظرة حزينة يُغذيها شوق إلى معانقة حرية الأوطان، وظلم ممن سلّطوا سيف العقاب على الشعوب المغلوبة على أمرها، وعليه فقد كانت أشعاره خلاصة لموقف شعري تكرر على ألسنة الشعراء العرب في مشرقه ومغربه.

2-4- أبو القاسم الشابي (1909م-1934م):

اكتوى الشابي في حياته بسوء الحظ وقلة الدافع في الحياة بعد تجارب فاشلة وأقدار قاسية غير متوقعة بسبب ما مرّ به في حياته من أزمات، تمثلت في فشل العديد من علاقاته العاطفية بداية من

[1] - عبد الرحمان شكري: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2012، ص26.
[2] - المصدر نفسه، ص64.
[3] - المصدر نفسه، ص11.
[4] - المصدر نفسه، ص111.

زواج غير موفق، وحب مخفق، وموت والده وكان لهذه الحوادث تأثير عميق في حياته وشعره الذي تميز بطابع الحزن والإحساس بالكآبة والمرارة، وإلى هذا يشير الشابي في قصيدته (**يا موت**) التي تدلّ على غربته الروحية بعد فقدان والده:

يَا مَوْتُ ! قَدْ مَزقْتَ صَدْرِي وقصمْتَ بالأرزاءِ ظَهْرِي
وفَجَعْتَنِي فِيمَنْ أُحِبُّ ومن إلَيْه أبُثُّ سِرّي
ورزأتَنِي فِي عمدتِي ومشُورتي في كُلِ أمْرِ
وهدَمْتَ صَرْحًا لا ألُوذُ بغيْرِه وهتَكْتَ سِتْرِي
وفقَدْتُ رُكبتي في الحَيَاةِ ورايتِي وعِمادَ قصْرِي
يَا مَوْتُ قد شَاعَ الفُؤادُ وأقفرت عرَصَاتُ صَدْرِي[1]

وتتبدى غربته الاجتماعية من خلال رفضه للحياة في المدينة بين أفراد مجتمعه فهم في رأيه في منأى عن فهم ما يجوب نفسه، ومن الأفضل له أن يبقى بعيدًا عنهم وعلى الوجود بينهم بالرحيل نحو الغابة حيث ترتاح نفسه، يقول في قصيدته (**أحلام شاعر**):

لَيتَ لِي أَنْ أعِيشَ فِي هَذِهِ الدُنْيَا سَعِيدًا بِوحْدَتِي وانفِرَادِي
أَصرف العُمْرَ في الجِبَالِ،وفِي الغَابَاتِ بَيْنَ الصَنَوْبَرِ المَيّادِ
لَيسَ لِي مِنْ شَوَاغلِ العَيْش مَا يَصْرِفُ نَفْسِي عن استِمَاعِ فُؤَادِي
أَرقَبُ المَوتَ، والحَيَاة وأصْغِي لِحَدِيثِ الآزالِ والآبَادِ
وأُغنِي مَعَ البَلَابل فِي الغَابِ وأُصغِي إلَى خَرِيرِ الوَادِي
وُأنَاجِي النُجُومَ والفَجرَ والأطْيَارَ والنَهرَ، والضِياءَ الهَادِي
وبَعِيدًا عَن المَدِينَةِ والنَاس بَعَيدًا عَنْ لغو تِلْكَ النَوَادِي
فهو مِنْ مَعْدَن السَخَافَة والإفْكِ ومن ذَلِك الهُراء العَادِي[2]

وجد الشابي سعادته في الوحدة والانفراد ومعانقة الطبيعة بعيدًا عن ضوضاء البشر وتفاهاتهم التي ليس لها أدنى قيمة في حدّ نظره، إذ كان مستنكرًا لحال مجتمعه الذي لم يجد راحته فيه لعدم تواؤم

[1] – أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1970، ص140.
[2] – المصدر نفسه، ص171-172.

ما يريده مع ميولاتهم وأفكارهم التي كانت دائمًا غريبة عنه، فاتخذ من غربته وسيلة لتحقيق سعادته، يقول في قصيدته (**الأشواق التائهة**):

يَا صَمِيمَ الحَيَاة كَمْ أنا فِي الدُنيَا غَرِيبٌ أشْقَى بِغُربةِ نَفْسِـي
بَيْنَ قَـومٍ، لَا يفْهَمُـونَ أنَـاشِيـد فُؤَادِي ولَا مَعَـانِي بـُؤْسِي
فِـي وجـودٍ مُـكبَّـل بِـقُـيُـودٍ تَائه فِي ظَلَامِ شَكٍّ ونحْس
فَاحتَضنِّي وضُمَّني لَكَ كالمَاضِي فهذَا الوُجودُ علّـةُ يَـأْسِـي[1]

لازم الشابي إحساس الوحدة والتفرد عن الآخرين، مما خيم على شخصه مشاعر الحزن طيلة الوقت وجعلته غريبًا عن من حوله وغريبًا عن نفسه، وكان كلما ضاقت به الحياة يسرع إلى نظم قصيدة في ذلك تعبّر عن ما يجول في خاطره، و كان كغيره من الرومنسيين "يشكو الحزن والكآبة فيراها كآبة تفوق كل وصف وتتجاوز كل حدّ، حتى لقد أصبحت علامة فارقة ليس في عالم الحزن حسب بل في عالم الزمن أيضًا"[2]، مثلما يبين في قصيدته (**الكآبة المجهولة**):

أنَـا كَئِيـبٌ أنَـا غَرِيــبٌ
كَآبتِي خَـالَفَتْ نظَائـرِهَـا
غَرِيبـةٌ فِي عَوَالِـمِ الحُـزنْ
كَـآبَتِـي فِكْـرةٌ مُغَـرَّدةٌ
مجْهُولَةُ من مَسَامِعِ الزَمِنْ[3]

كما تبرز ملامح الغربة السياسية في شعره نتيجة للأوضاع السياسية التي كانت تعاني منها تونس جراء الاستعمار الفرنسي، ما جعله يقف بصورة معارضة نحو الأوضاع التي وصل إليها بلده، آملًا تحقيق التغيير له لكن عجزه عن تحقيق ذلك جعله يشعر بالحزن، ويعبّر عن ذلك في قصيدته المعنونة بـ (**تونس الجميلة**):

لَسْتُ أبْكِي لعْسفِ ليلٍ طَوِيـل أَوْ لربعٍ غَدَا العَفاءُ مـراحَــهْ
إنّـَمَـا عبْرتِـي لِخـَطْـبٍ ثَقِيـلٍ قَد عَرَانا، ولَمْ نَجِدْ من أَزَاحهْ

---

[1] – أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، ص169.

[2] – إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص176

[3] – أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، المصدر السابق، ص47.

كُلَّمَا قَامَ فِـي البِلَادِ خـَطيـب موقـظٌ شعبَـه يُرِيـد صَلاحــهْ
ألبَسُوا رُوحَهُ قَميصَ اضْطِـهـادٍ فـَاتكٍ شَـائكٍ يردُّ جِمـــاحَهُ
أَخْمَدُوا صَوتَه الإلهِّي بالعَسفِ أَمَـاتـوُا صُدَاحـــه ونُـواحــهْ[1]

وصفوة القول أن التجربة الاغترابية لدى الشابي، كانت عبارة عن ضرب المكابدة النفسية الروحية، جراء أوضاعه التي كانت تحيط به وجعلته في متاهة البحث عن سبل الخلاص لكنّه عوض النجاة أبحر في العذاب والألّم مما فانعكس ذلك في شعره الذي عبّر عن آلامه وكآبته.

ثانيًا: النزعة الاغترابية في أدب المنافي والسّجون (إطلالات على الدوافع والأسباب):

لطالما عانّى الأديب العربي وهو بعيد عن وطنه وأهله إما منفيًا أو مسجونًا من ويلات الاغتراب والحنين والشوق، كنتيجة للتعبير عن حرياته وعن ما يحدث حوله في كتاباته بطريقة فنّية ارتسمت من خلاله خلجاته النفسية رفضًا منه لكل منازعات واستبداد شنّ على بلدانه، مما زجّ بالبعض منهم بين القضبان وهذا ما نتج عنه (أدب السّجون)، ومنهم من ترحلوا ترحيلًا لكثرة المعارضات التي قدموها في أقوالهم الأدبية، وبذلك بزغت ظاهرة المنفى (أدب المنفى).

1– أدب المنفى:

1–1 – مفهوم المنفى:

أ– لغة:

تتفق معظم المعاجم العربية على أن الجذر الثلاثي لمادة (**نفى**) هو ذو بعد قصري استبدادي، و في معجم لسان العرب ورد معناها على النحو التالي: "نفي الشيءُ ينْفِي نَفْيًا: تنَحَّى، ونفَيْته أنا نَفْيًا (...) ونفيْتُ الرجلَ وغيره أنْفِيه نَفْيًا إذا طردته، قال الله تعالى: أو ينْفَوْا من الأرض، قال بعضهم: معناه من قَتَله فدَمُه هَدَرٌ أي لا يطالَب قاتله بدمه، وقيل: أَو يُنْفَوْا من الأرض يُقاتَلون حيْثُما تَوجَّهُوا منها لأَنه كونٌ، (...) ونَفْيُ الزاني الذي لم يُحْصِنْ: أن يُنْفى من بلده الذي هو به إلى بلد آخر سنةً وهو التغريب الذي جاء في الحديث"[2].

[1] – أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، ص24.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، المجلد (5)، (مادة نفي)، مرجع سابق، ص337.

ودلّت على نفس المعنى في معجم مختار الصحاح في مادة: "نفى(نَفَاهُ) طَرَدَهُ وبابُهُ رَمَى يُقالُ نَفَاهُ (فانْتَفَى) و(نَفَى) أيضا يتعدَّى"[1]، بمعنى الإبعاد والطرد من المكان الذي ينتمي إليه.

أما في المعاجم الإنجليزية "فتتصل كلمة (المنفى**Exile**) بدال الخروج والإرغام الجبري على مغادرة البلدة أو المدينة التي ينتمي إليها الشخص، لمدة زمنية طويلة وكثيرًا ما تكون عقابًا والكلمة مشتقة من مادة (**Exsilium**) اللاتينية، ويجمع مدلول الكلمة الإنجليزية (**Exile**) بين المنفَى (المكان) والمنْفِيّ (الشخص)، والمقطع (**Ex**) يعني الخروج مطلقًا، إما الخروج من الوجود (**Existence**) أي (الموت)، أو من الوطن، أو من البيت"[2].

وفي اللغة الفرنسية "نجد نفس المدلولات لدال (النفي) تبتدأ بالمقطع (**Ex**) ذاته كما هو الحال في اللغة الإنجليزية، فنجد مادة (نفي) تفسر جذورها المصطلحية على النحو التالي: **Exil** (نفْي- منْفَى)، **Exilé** (منْفِيّ – مُبْعد)، **Expatriation** (تغرّب- إبعاد عن الوطن)، **Expatrié** (مُبْعد -منْفِيّ- مغترِب)"[3].

كما وردت لفظة المنفى في القرآن الكريم للدّلالة على العقوبة جزاء للخروج عن ملّة الله تعالى ونبيه محمد صلى الله عليه وسلم، قال تعالى: ﴿إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَنْ يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ مِنْ خِلَافٍ أَوْ يُنْفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ذَلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾[4].

واستنادًا إلى هذه المعاني المعجمية للمنفى، فالمعنى يأخذ معنى الإبعاد القصري للفرد عن الوطن ونبذه من المكان الذي ينتمي إليه، وذلك لأسباب ربما تكون سياسية أو اجتماعية كنتيجة لوطأة الاستعمال الظالم، وبذلك يصبح الفرد بعيدًا عن وطنه الأصلي مرغمًا غير مخير.

ب – اصطلاحًا:

تعدّ تجربة النفي من التجارب الإنسانية التي تتمثل في بُعد الشخص عن موطنه الأصلي إلى مكان آخر مخالف لما تعود عليه مما يشكل له عطبًا عاطفيا، ويكون هذا الترحال في أحايين نتيجة

[1] – محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، (مادة نفى)، مرجع سابق، ص281.

[2] – محمد الشحّات: سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام 1967)، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 ص23.

[3] – محمد الشحّات: سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام 1967)، ص23.

[4] – سورة المائدة، الآية 33.

للأوضاع التاريخية الناتجة عن سياسات القمع والتهجير والضغوط السياسية، وكلها ظروف دفعت الكثير من المبدعين والمثقفين والمفكرين إلى الارتحال أو الإقصّاء من الأوطان، كعقاب على توجهاتهم المغايرة لنظّم الحكم في أوطانهم الأصلية.

وهذه الأوضاع المتغيرة للنفي سواء كانت (طوعًا أو كرهًا) ينتج عنه تقارب في المعنى له بينه وبين أوضاع أخرى، تتمثل في ما يسمى (اللاجؤون) و(المغتربون) و(المهاجرون)، وإن كانت نهاية حالهم وأوضاعهم تتشابه كثيرًا وتتداخل في العديد من الأمور، (فاللاجؤون Refugees) هم الذين يجبرون على الترحال من أوطانهم بسبب تدني الأوضاع فيما إلى بلد آخر غير وطنهم، فيطلق عليهم اللاجئين ويتحولون إلى أغراب في الوطن الذي لجؤوا إليه، و(المغتربون Expatriate voluntarily) هم من كانت لهم حرية الاختيار للعيش في بلد غريب لأسباب شخصية أو اجتماعية ولكنهم لم يجبروا على ذلك، فتكون لهم الحرية في اختيار مصيرهم ولكنهم قد يشاركون (المنفي) بعض الشعور بالوحدة والاغتراب والشوق والحنين، أما (المهاجرون Emigrant) هم من يهاجرون إلى بلد آخر جديد لأسباب سياسية أو غيرها، وباستطاعته الخيار وهو الأمر الذي لا يتاح للمنفي الذي يكون مجبرًا[1].

فيكون المنفيون بذلك هم أكثر الفئات ظلمًا باستبعادهم عن أوطانهم بدون مراعاة لحرياتهم في الاختيار، فيختارون البلد الذي قيدت فيه حريتهم للتعبير عن تلك الخلجات التي تراودهم من حين لآخر بعيدًا عن موطنهم وأحبتهم، فيصبح المنفى بهذا الوصف كما يعرفه يوسف رزقة " ليس مكانًا فحسب، بل هو زمن وإحساس يتغلغل في الروح والنفس، ومعاناة تتجاوز الجسد إلى ما بعده، وتتجاوز الفرد إلى المجموع، والحاضر إلى الغائب "[2].

أما محمد الشحّات فيضعه في " منزلة بين منزلتين، زمكان مؤقت يقع بين زمكانين أحدهما ماضٍ صيغت ملامحه في الوطن المبْعدَ، والآخر وشيك الحدوث في المستقبل القريب (الموت) هكذا يكون المنفى هو البرزخ، أو هو ذلك الاستثناء بين الحياة والموت، إنه الحياة البينية لكثير من البشر

[1] – ينظر: محمد الشحّات: سرديات المنفى، مرجع سابق ، ص22.

[2] – يوسف رزقة: المنفى وتجلياته في الشعر الفلسطيني، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية المجلد الحادي عشر، العدد الأول، 2003، ص2-3.

والفنانين والكتاب في مجتمعاتنا المعاصرة"[1]، أما المنفي " فهو المنبت الذي لا جذور له، وهو الأبتر، الذي لا يرجى منه خير"[2].

وهو بذلك يجعل المنفى في مقام البرزخ الأعلى الذي لا عودة منه وشبهه بالموت الذي لا حياة بعده، أما المنفي فهو الشخص الذي لا حياة له ولا حاضر ولا مستقبل معزول عن العالم لا يرتجي إلا العودة إلى أحضان وطنه الذي ينتمي إليه، حتى ترتاح روحه العليلة بالبعد والفقد والحنّين إلى الأوطان، لأنه ذلك الشخص المكره "على المغادرة أو البقاء خارج بلده الأصلي تحسبًا وخوفًا من الاضطهاد لأسباب عرقية، دينية، قومية ولاعتقاد سياسي، وهو الشخص الذي يعدّ منفاه مؤقتًا مؤملًا أن يعود إلى وطنه حينما تسنح الظروف"[3].

ويعرفه إدوارد سعيد " أنه أحد أكثر الأقدار مدعاةً للكآبة"[4]، والإنسان كونه منفيًا معناه أن يكون معزولًا بعيدًا عن وطنه الأم، "منقطع الاتصال به، مفَرقًا بينك وبينه على نحو ميئوس منه، (...) وحقيقة الأمر أن الصعوبة بالنسبة إلى معظم المنفيين تكمن لا في مجرد الاضطرار إلى العيش بعيدًا عن الأوطان إنّما أخذ عالم اليوم بالاعتبار في تحمل العيش مع الأمور العديدة التي تذكرك بأنك في المنفى"[5].

وهو بذلك يكون في حالة دائمة من الغربّة والابتعاد التي تولد شعورًا متواصلًا بالحنين الدائم إلى الماضي الذي لم يعد موجودًا في المنفى، "إذ المنفى هو ذلك الصدع الذي يصعب شفاؤه ويفصل بصورة قسرية بين المرء ومسقط رأسه بين الذات وبيتها الحقيقي: إن الحزن الجوهري الذي يولده لا يمكن التغلب عليه"[6].

وأيا كان المنفى فإنّه يكون على فترة معينة قد تطول وقد تقصر تبعًا للعقوبة التي صدرت على المنفي، ويبقى هو بمثابة المكان الموحش بالنسبة له والذي يولد له شعورًا بعدم الانتماء لمن حوله

---

[1] – محمد الشحّات: سرديات المنفى، المرجع السابق، ص23.

[2] – المرجع نفسه، ص23.

[3] – هاتف جنابي: مقدمة في المنفى والمهجر، بحث منشور في الشبكة، موقع www.m.ahewar.arg، تاريخ الولوج 2019/01/10، الساعة 18:00.

[4] – ادوارد سعيد: صُور المثقّف (محاضرات ريث سنة 1993)، تر: غسّان غصن، مراجعة: منى أنيس، دار النهار للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، دط، 1996، ص57.

[5] – المرجع نفسه، ص58.

[6] – فخري صالح: معنى أدب المنفى، مجلة الكلمة، العدد 10، أكتوبر 2007، ص4.

من خلال شعوره بالاغتراب الذي يولد له مشاعر الألم والشوق والحنين، لأنّه أصبح في مكان غريب غير معروف بالنسبة له، زيادة على ذلك اعتباره من طرف المواطنين الآخرين غريبًا عنهم من خلال إلغاء وجوده بينهم ولا يولونه أي أهمية، وهذا ما يزيد من معاناته وشعوره بالوحدة والغربة بينهم[1].

ومنه مفهوم المنفى يحمل العديد من المتغيرات في حدوثه منها الإبعاد القصرّي عن البلد الأّم من طرف المستعمر أو الاستبداد، ويتداخل في معناه مع مصطلحات نمثلها باختصار في الجدول التالي:

الفئات	اللاجؤون	المغتربون	المهاجرون
نقاط الاشتراك مع المنفيين	الوحدة- الألمّ – الحنين إلى المكان الذين ينتمون إليه		
نقاط الاختلاف مع المنفيين	حرية اختيار المصير(الرحيل أو المكوث)، المنفي ليس مخيرًا في تقرير مصيره بل مجبر		

1-2- المنفى أفقًا شعريًا:

وثّق الشعراء والأدباء قديمًا وحديثًا الصلة بينهم وبين أوطانهم، وتغنوا بحبهم وانتمائهم لها إلى حدّ الهلاك والمغامرة بأنفسهم في سبيل ذلك، وعدّت أشعارهم دليل إثبات لقوتهم في مواجهة قوة الظّلم، ومرجع يؤرخ لحقبة زمنية عرفت فيها الأوطان العربية هزات سياسية مسّت الوطن العربي والشواهد الشّعرية في هذا السياق لا يتسع الحديث عنها في صفحات، وعلى إثر هذه الأزمات انبثق مصطلح شعر المنفى أو المنافي في شعرنا العربي، وقد انفرد في مضمونه وأسلوبه عن باقي الأغراض الشعرية وتنافست أقلام النقاد في رصد خصائصه وأعلامه عبر حقب وأعصر أدبية مختلفة.

وقد عرّف في القديم هذا النوع من الشعر (شعر المنفى) عند طائفة من الشعراء نذكر منهم "عمرو بن الوليد بن عقبة المعروف بأبي قطيفة (ت 70 هـ)، قد نفاه عبد الله ابن الزبير مع من نفى من بني أمية عن المدينة إلى الشام"[2]، وبينما هو بعيد مغترب عن وطنه فاضت قريحته شوقًا وحنينًا يقول:

ألَّا لَيْتَ شِعْرِي هـــل تغَّير بعدنَا قُبــاءٌ وهل زَالَ العقيقُ وحــاضِرُهْ؟

[1] – ينظر: عبد الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، دط، 1992، ص86-87.

[2] – يحي الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي (الحنين إلى الأوطان)، مرجع سابق، ص83.

وهل بَرِحَتْ بَطْحَاءَ قبرِ محمـدٍ أرَاهِطُ غُرُّ مـــن قُـرَيشٍ تُبـــاكِرُهْ؟
لهمْ منتَهـى حُبِّي وصَفْوُ مَـودَّتِي ومَحْضُ الهَوَى منِّي وللناسِ سائرُهْ[1]

ابتدأ الشاعر كلامه بلفظة (ألا ليت) والتي مثلت التمني الذي كان يطارح ذاته في تلك الأحيان، مما جعله يستشعر آلامه ويذكر أحبابه بعد الفراق، يتمنى لقاءهم بعدما مسّه الضّر والألم والحسرة عليهم.

وأيضًا من شعراء المنافي في العصر القديم نذكر علي ابن الجهم (803-863ت) الثائر على السلطات الحاكمة الذي كان من فحول شعراء العصر العبّاسي الأول، وقد نفي بعد تآمر "بعض ندماء المتوكل وبعض المعتزلة وأصحاب البدع، واجتمعوا على الإغراء بقتله"[2]، وبسبب هذا الحقد الأعمى كان جزاؤه السّجن والنفي إلى خراسان ومن أشعاره في المنفى يقول بعدما غلب عليه الحنين "فصار في خراسان يجاور المقابر ويرتاح إلى مجالسة الموتى"[3]، غريبًا بينهم يشتاق إلى أهله وأحبابه جاعلاً من المقابر وطنًا له يشكو حاله لها:

يَشْتاقُ كُلُّ غَريبٍ عندَ غُرْبَتِهِ وَيَذْكُرُ الأَهْلَ والجِيرانَ والوَطَنـا
وليس لي وطنٌ أَمْسَيْتُ أَذْكُرُهُ إلَّا المَقابرَ إذْ صارتْ لهمْ وَطَنا[4]

يمثل بقوله هذا مدى الشوق الذي كان يصاحبه بعدما تغرب عن أهله وأحبابه ووطنه، فمضى يجالس المقابر ويجعل منها رفيقًا له ووطنًا يحتوي اغترابه.

كما سجّل العصر الحديث أكثر مظاهر أو حالات الاغتراب نذكر منها أحمد شوقي (1868-1932) الذي نفي إلى إسبانيا مدة خمس سنوات وحرم من موطنّه مصر عانى فيها من الحنين وإحساس الغربّة بعيدًا عن أهله، فجسد معاناة وحزنه في قصائده التي كتبها في منفاه، والتي ظهرت عليها ملامح الغربة ومساوئها والتي عبّر فيها عن حنينه وشوقه لأهله ووطنه، يقول مودعًا بلده الحبيب ومعبرًا عن مدى شوقه لها بعد الفراق في قصيدته (وداع فروق):

تجلّد للرحيل، فما استطاعا وداعًـا جَنّةَ الدنيـا وداعـا

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط4، 2002، ص28.

[2] – مصطفى بكري السيد: شعراء وأدباء، بحث منشور في الشبكة، موقع www.midad.com، تاريخ الولوج 2019/08/21، الساعة 19:32.

[3] – يحي الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي (الحنين إلى الأوطان)، مرجع سابق، ص112.

[4] – علي بن جهم: الديوان، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، دط، دت، ص184.

عسى الأيامُ تجمعني، فإني أرى العيشَ افتراقًا واجتماعا[1]

حملت أبيات القصيدة بين ثنايا مقاطعها كل ملامح الحنّين والأسّى ومرارة البعد نتيجة لرحيله عن الوطن، والتي ذهب يتمنى قرب لقائها بعد الفراق.

ويقول في منفاه وهو يحنّ إلى الوطن وإلى أحبابه ومن تهواهم النفس بعد طول الغياب عنهم وانقطاع السبّل إلى وصلهم، ويصف كثيرًا من أيامه فيه مشيدًا بحبّه العميق لمصر في قصيدته التي عنونها بـ (أندلسيَّةٌ):

يا نائح (الطلْحِ) أشباهٌ عَوَادينَا نَشْجى لوَاديكَ، أم نَأْسَى لـوادينـا؟
ماذا تقُصُّ علينا غيــر أنّ يـدًا قصَّتْ جَناحك جالت في حواشينا؟
رمى بنا البينُ أَيْكًا غيرَ سامرنا – أخا الغريب– وظلًّا غيرَ نادينا[2]

ويقول:

يا منْ نَغَارُ عليهم من ضمائرنـا ومن مَصون هواهم في تناحينا
ناب الحنينُ إليكم في خواطرنا عن الدَّلال عليكم في أمـانينـا[3]

ملأ الحزن ذات الشاعر بعدما نفي بعيدًا عن وطنه، فذهب يمثل لذلك بأقواله الشعرية التي مثلت حالته الاغترابية وهو بديار المنفى وحيدًا يتشوق إلى الوطن والأهل والأصدقاء.

ومن شعراء المنفى نذكر أيضًا عبد الوهاب البياتي (1926-1999)، وهو من شعراء العراق المعاصرين كان له العديد من المعارضات السياسية ضدّ الحكومة فنفي بسببها، ومن قصائده التي نظمها في منفاه والتي توضح حنينه إلى وطنّه (أعدني إلى وطني):

إلهِي أَعِدْنِي
إلى وطَنِي، عنْدَلِيب
على جَنحِ غَيْمَة
عَلَى ضوء نَجْمَةٍ
إلَهِي أعِدْنِي

[1] – أحمد شوقي: الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دت، ص207.
[2] – المصدر نفسه، ص475- 476.
[3] – المصدر نفسه، ص477.

إلى وطَنِي، عندليب

واغرورقت عيناه بالدموع[1]

تبرّز ملامح الألم والفقد والاغتراب النفسي التي عانى منها الشاعر في قوله هذا، حيث غلب عليه حنينّه إلى وطنه العراق، فصور لنا عواطفه المفعمة بالحنين والشوق في أبياته هذه.

ويقول في موضع آخر في قصيدته (في المنفى) يبين حال المنفي البعيد:

هذِي القفار، بلا قرارْ

الليل في أودائها الجرداء، يفترش النهارْ

نبقى هنا..؟ با للدمارْ !

عبثًا نحاول – أيها الموتى – الفرارْ

من مخلب الوحش العنيدْ

من وحشة المنفى البعيدْ[2]

تلك الأماكن الغريبة وتلك القفار الجرداء والنهار الذي اكتسّى من الليل حلة السواد والدمار أصبح يضيق الخناق على شخصه، وجعله يحاول الفرار من تلك الأراضي التي لا تحمل معنى للحياة، إلى ملاذه العراق الذي كان يهيج قريحته بالبكاء كلما ذكره وهو بعيد عنه.

ومن الشعراء يوسف سعدي الذي عانى بدوره من غربة المنفى وكانت كتاباته الشّعرية كلها قد نظمها في المنفى تقريبًا، وذلك بسبب مشاركته في الأحداث السياسية التي مسّت العراق في فترة الخمسينيات "حيث نفي إلى خارج العراق لمدة سبع سنوات ذاق خلالها مرارة الغربة وكتب ديوانه (بعيدًا عن السماء الأولى 1970، عاد بعدها إلى بغداد لمدة قصيرة من الزمن ولكن سرعان ما غادره للأسباب نفسها التي نُفي من أجلها، وهو يتنقل بين العواصم العربية والأجنبية"[3]، يقول في قصيدته (مصير) التي نظمها في باريس سنة 1996، معبرًا عن حاله في المنفى:

في الصّالة

هذا الفَرعُ المقطوعُ عن الغصنِ

[1] – عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1995، ص270.

[2] – المصدر نفسه، ص181.

[3] – سالم المعوش: شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 ص689.

الفرعُ المنقوعُ بكأس الماءِ

مع الأوراق الحمسِ...

الصامتُ في غير هواء الشجرةْ

والثابتُ

والنابتُ

والباهتُ...

هذا الفرعُ، إلى كم سيدومْ

منقوعًا في كأس الماءْ

مقطوعًا عن سرّ الشجرة

مرتعشًا كلَّ مساءْ

مختلفًا عن كل أثاثِ الصالةْ؟[1]

عبّرت هذه اللوحة الشعرية الاغترابية عن المنفى بحق لدى الشاعر سعدي يوسف وذلك من خلال الرموز والتأويلات التي اعتمدها في توضيح حاله دون اللجوء إلى أي كلمة تدلّ على المنفى "فلا لزوم للتصريح في مقام الموازنات الرمزية التي تؤدي المعنى المقصود بالتلميح، مستغلة القرينة التي تصل الحضور بالغياب، أو ترد علاقات الغياب على علاقات الحضور، فتبين عن مصير الانقطاع عن الجذور، الابتعاد عن الأصل والحياة في أرض غريبة، تحت سماء أخرى بعيدة عن السماء الأولى"[2].

كما نظم قصائد أخرى في منفاه منها التي قالها في منفاه الأول الجزائر سنة 1949، والتي عنونها بـ (منفيون) والتي عبّر فيها عن بعض محاسن المنفى:

أجملُ ما في فكرةِ المنفى

أن يُصبحَ المنفيُّ سلطانًا

ينظِّمُ" العُملةَ

والسائحاتْ

[1] – سعدي يوسف: الأعمال الشعرية (جنة المنسيات) ، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 2014، ص249.

[2] – سعدي يوسف شاعر مرتحل عبر المنافي: موقع www.saadiyousif.com، تاريخ الولوج: 2019/12/22، الساعة 19:57.

ويُلبسُ الثورة قفطانًا[1]

ويقول في موضع آخر في قصيدته (الأرض الأخرى) التي يصّف فيها وضعه المتأزم وحنينه والوحدة التي مثلها حاضره ببغداد بعيدًا عن ماضيه ومسكن راحته العراق عام 1960:

نحن وحيدانِ...وأهدابُنا تغرقُ في الحزنِ
كالليل في البحر، كخطٍّ شريدْ في لجة اللــونِ
يا زهرةً للصمتِ والحزنِ
نحن وحيدانِ أمامَ الشموسْ نحن وحيـــدانِ
مَزّقَ عينينَا العذابُ العظيمْ
يا زهرةً للعالم الثاني ! [2]

كانت هذه بعض التمثيلات لشعر المنافي لدى بعض الشعراء القدماء والمحدثين، المنفى الذي قيّد حريّاتهم وجعلهم مجبرين على مغادرة أوطّانهم دون أي اعتبار لمشاعرهم فجُعلوا في مصاف المنسيين المغتربين، مما شكّل لهم ذلك العديد من المشاعر السلبية وهم بمعزل عن ذويهم ووطنهم ولم يكن لهم غير الشعر كمتنفس عن تلك المشاعر التي لطالما كانت حبيسة للماضي الجميل الذي كان يجمعهم بأوطانهم مقيدة بالحاضر الذي فرض عليهم.

1- 3- المنفى والرواية:

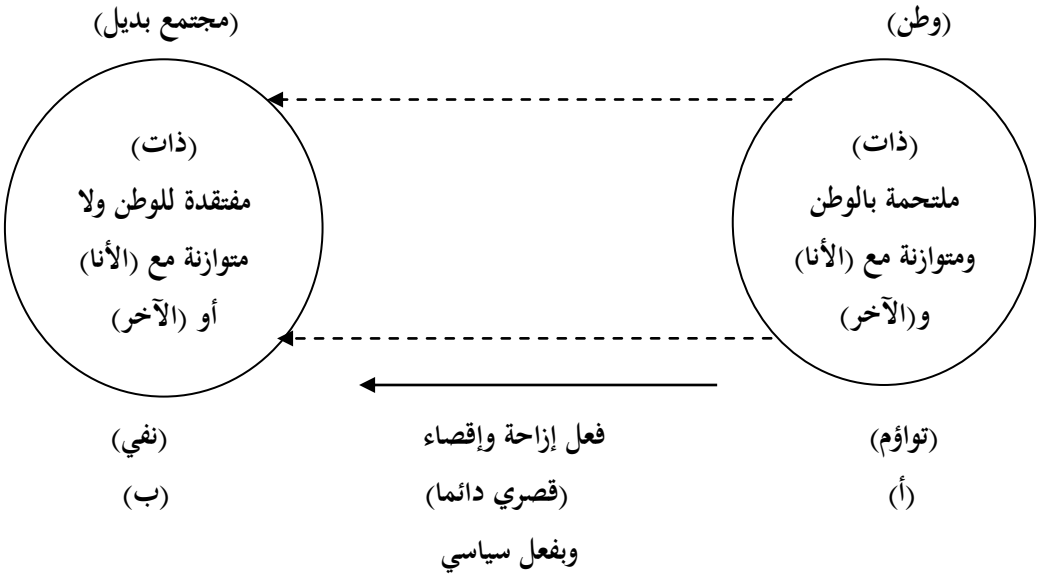
تعتبر الرواية جنسًا أدبيًا نثريًا شهدت تغيرات في جوانبها الأدبية بسبب الأحداث السياسية التي امتدت من القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، وبالخصوص ما بين فترة (1948م-1967م) التي تزامنت مع حقبة العصر الحديث، وفي هذا الفضاء السياسي أنتجت قريحة العديد من الروائيين والكثير من الكتابات الروائية، التي حملت الكثير من التعبيرات الإنسانية بلغتها السردية، والحق أن الأعمال الروائية استطاعت أن تغطي محطات تاريخية مفعمة بأحداث ووقائع رسمت صورة قائمة عن تاريخنا الذي أصابته آفة غربة الذات عن أوطانها فمثلت بذلك المرآة التي تعكس روح المجتمع ومتطلباته الوجدانية والنفسية، ورواية المنفى عبر هذا السياق هي:" رواية كتبها كاتب منفي

[1] - سعدي يوسف: الأعمال الشعرية (من يعرف الوردة)، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2014، ص103.
[2] - سعدي يوسف: الأعمال الشعرية (الليالي كلّها) ، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2014، ص501.

بالفعل، أو قد عانّى فعل النّفي في فترة من حياته، وهي رواية تمثل تيمة النفي فيها تيمة مركزية تنهض عليها العملية السردية بأسرها"[1].

وهي تتغنّى بمكبوتات نفسية ووجدانية تمثلها مفاهيم الرحيل والحنين إلى الوطن، يمثلها الراوي في كتاباته، الذي يكون فيها بعيدًا كل البعد عن كل أنواع الرقابة التي تحددها مفاهيم الدولة التي ينتمي إليها، في محاولة منه لإيجاد التوازن المفقود الذي تعاني منه الذّات الروائية، ويسعى جاهدًا إلى إعادة ترميمها بين متطلبات الحاضّر وما مضى من متغيرات عليها، لتحقيق انفّتاحية النصّ وسعي الكاتب إلى مغامرة جمالية شكلية، فيصبح الوطن بذلك مكانًا للجذب بوصفه مسقطًا للرأس ومكانًا لتحقيق الذّات، وآخر للطرد بوصفه مكانًا للحياة ونفي الذّات الإبداعية، وذلك بتلاقح الثقافات مع بعضها البعض في المكان الغريب الذي نفيت إليه الشخصية الروائية أو الراوي[2].

فتكون بذلك ذات الروائي غريبة بعد اغترابها عن الوطن، فيحدث نوع من عدم التوازن مع الآخرين في المجتمع الجديد، ما يؤثر سلبًا على دواخلها، ويجعلها في مناوشات داخلية وجدانية مع المجتمع البديل مما يولد لديها اغتراب ذاتيا عن من حولها، وهذا ما نوضحه في الشكل التالي عن اغتراب الذّات:[3]



[1] – محمد الشحّات: سرديات المنفى، مرجع سابق، ص33.

[2] – فيحاء السامرائي: خصائص رواية المنفى، موقع: www.hdf-iq.org، تاريخ الولوج: 2019/10/05، الساعة 17:40:.

[3] - محمد الشحّات: سرديات المنفى، المرجع السابق، ص34.

وهذا النوع من الرواية يطرح العديد من الأنواع من المنافي في الأدب العربي الحديث التي تمثلها الروايات و تيماتها بطرائق سردية شتى، ونذكر منها:

1- منفى داخلي: " وفيه تعاني الذات الروائية (الراوي أو الشخصية الرئيسية) ضغوطًا سياسية تدفع بها إلى (أو تُجبر معها على) الرحيل بين المدن داخل البلد نفسه، أو العيش عند المدن الحدودية"[1] وأهم الأعمال الروائية الرائدة في هذا المنحى نذكر:

- رواية " عبد الرحمن منيف (الأشجار واغتيال مرزوق 1973): منصور عبد السلام (الراوي- الشخصية) يخرج من بلدته، لأنه مطرود (أو مسرَّح) من عمله بالجامعة لأغراض سياسية"[2]، إذ مثلت روايته هذه "مشاهد من تجارب مثقف يحاول أن يتقمص شتاتًا مبعثرًا من الروح الجماهيرية أم مواقف حية تجسد معاناة الإنسان الحقة في تجربة الحياة العربية المعاصرة"[3].

- رواية حيدر حيدر (الزمن الموحش 1973): الراوي مع مجموعة من أصدقائه يقيمون بمدينة تقع على الحدود الدمشقية، بعد حرب 1948، مما يجس في نفوسهم كل المشاعر المختلطة بين مشاعر الحنين والغربة والمنفى[4]، يقول الراوي:

" ها قد مضى زمن لا بأس به بعد أن طوّحت بقدميك فوق أرض الشام، وعبرت تحت الأقواس العارية من الباب الشرقي للمدينة...

التحدث عن القهر الداخلي والدروب الملتوية، يحتاج كثيرًا من الشجاعة، ولأن الأمور ما عادت تسير على النحو الذي تريد، صار الخيط الفاصل بين الشجاعة والقبول معرضًا للاحتراق في أية لحظة"[5].

2- منفى خارجي: "وفيه تعاني الذات الروائية (الراوي أو الشخصية) ضغوطًا سياسية تدفعها دفعًا إلى مغادرة الوطن، والتّيه في غَيابات المنافِي المختلفة، أو (اللجوء) إلى إحدى الدول التي لا تردّ اللاجئين إليها"[6]، ومنها:

---

[1] - محمد الشحّات: سرديات المنفى، ص35.

[2] - المرجع نفسه، ص35.

[3] - عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، منتدى ليلاس، دط، دت، ص14.

[4] - ينظر: محمد الشحّات: سرديات المنفى، المرجع السابق، ص35.

[5] - حيدر حيدر: الزمن الموحش، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1993، ص15.

[6] - محمد الشحّات: سرديات المنفى، المرجع السابق، ص36.

– رواية غسان كنفاني (رجال في الشمس 1973): تروي الرواية حكاية ثلاثة فلسطينيين من أجيال مختلفة، منفيين من وطنهم فلسطين ويقيمون بالعراق، "يلتقون حول ضرورة إيجاد حل فردي لمشكلة الإنسان الفلسطيني المعيشة عبر الهرب إلى الكويت، حيث النفط والثروة، أبو قيس: الرجل العجوز الذي يحلم ببناء غرفة في مكان ما خارج المخيم، أسعد: الشاب الذي يحلم بدنانير الكويت وبحياة جديدة، ومروان: الصغير الذي يحاول أن يتغلب على مأساته المعيشية، فشقيقه في الكويت تركهم دون معيل لأنه تزوج"[1].

– رواية جبرا إبراهيم جبرا (البحث عن وليد مسعود 1975): تصّف الرواية معاناة الراوي (جبرا) بعيدًا عن وطنه فلسطين في منفاه في العراق، يقول بين أحد أسطر روايته واصفًا معاناته:" تمنيت لو أن للذاكرة أكسيرًا يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها ألفاظًا تنهال على الورق"[2].

3– **منفى مزدوج**: "وفيه تعاني الذات الروائية (الراوي أو الشخصية) ضغوطًا سياسية واجتماعية مرعبة تدفع بها إلى درجة الاضطراب الذي يصبح معه العالم منفيًا، سواء داخل الوطن أو خارجه"[3].

ولعل أكبر مثال على هذا النوع من الروايات هو رواية إيميل حبيبي (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)، "حيث يعاني سعيد المتشائل مرارة المَنْفيّ داخل وطنٍ منفيٍّ هو الآخر فلا إلى هؤلاء (إسرائيل: باعتباره واحدًا من عرب إسرائيل) ينتمي، ولا إلى أولائك (الفلسطينيين: المنفيين أبدًا) يعود، إنه وضع بيني مزدوج، تنقسم فيه الذات على نفسها، وتنسحب رؤيتها المزدوجة على كل شيء: اللغة، الهوية، والثقافة، والوطن"[4].

4– **منفى وجودي**: "وفيه تعاني الذات الروائية أزمنة وجودية بحقّ، فالوطن وما سواه منفَى كبير يلحّ على الذاكرة والوعي والمخيّلة"[5]، ومنها روايات:

– واسيني الأعرج ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري 1997): تمثل هذه الرواية أحسن تمثيل لمعنى المنفى الوجودي الذي تكون فيه الذات الروائية منفية بامتياز، منفية داخل الوطن بسبب الوضع الاستعماري

[1] – غسان كنفاني: رجال في الشمس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1963، ص07.

[2] – جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، مكتبة الشرق الأوسط، بغداد، العراق، ط3، 1985، ص11.

[3] – محمد الشحّات: سرديات المنفى، مرجع سابق، ص37.

[4] – المرجع نفسه، ص37.

[5] – المرجع نفسه، ص38.

(الجزائر) وخارج الوطن (الهجرة خارج الوطن إلى فرنسا) ، إجمالًا الرواية هي تصوير فني ليوم واحد لأحد المنفيين[1].

يقول الراوي مجسدًا الوضع المأساوي الذي عانت منه الجزائر آنذاك " وها أنا ذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنوّر مثقلًا برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاءً لهذا الماء وتلك الذاكرة"[2].

5- **منفى اللغة:** وفيه "تعاني الذات الروائية وضعًا أشبه بـ (المنفى المزدوج) إنه ازدواج هويّة أولئك الكتاب العرب الذين يحملون وعيًا عربيًا ولسانًا أجنبيًا، ويتجسد هذا النوع من المنفى في وجوه المنفى في أغلب إنتاج كُتاب المغرب العربي وكاتباته مما يمارسون الكتابة الفرنسية"[3].

شكلت رواية المنفى حيزًا كبيرًا في المدونة العربية الحديثة والمعاصرة من أدب المنفى، فقد عبّرت عن القضايا السياسية والنفسية المعقدة للعديد من الشخصيات على تغير مراتبها، من راوي إلى شخصيات مثلت أحداث الرواية وجسدت بذلك في تواشجها مع الأحداث والزمان والمكان الروائي تلاحم النصّ الروائي الذي عبّر عن أنّا الذّات الروائية المنفية أو (أنا الآخر) وميولاتها النفسية في المنفى حقّ تعبير.

2- أدب السّجون:

يعدّ أدب السّجون علامة فاصلة في تاريخ الشّعرية العربية لما يتسم به من صدق في تصوير تجارب حية مع السّجن والسجان وما يفصح به من مشاعر وانفعالات الذّات المسجونة، وما تعانيه مع فضاء الزنزانة وما تكابده من آلام، وأدب السّجون (الشعر – الرواية) في الأدب العربي القديم والحديث لا يختلف كثيرًا عن أدب المنفى في الأسباب والنتائج، فهما يعبران عن حالة أدبية متشابهة المعالم في الطرح الضمني والشكلي لها، من الحنين وموجات الأمل التي تعتري الكاتب والتي تحاول تبديد المحنة التي حلّت على عاتق الأدباء على تغير جنسياتهم، وبذلك شكلوا نظرة خاصة تكشف حقائقه وكيفية سير الحياة فيه سواء بمعايشة الوضع أو الكتابة عن شخصية ما عايشت هذا الوضع.

[1] – ينظر: محمد الشحّات: سرديات المنفى، ص38.

[2] – واسيني الأعرج: ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط4، 2008، ص11.

[3] – محمد الشحّات: سرديات المنفى، المرجع السابق، ص38.

2-1- مفهوم السّجن:

أ- لغة:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة (سّجن): " السِّجْنُ: الحَبْسُ، والسِّجنُ بالفتح: المصدر، سَجَنَه يسجُنُه سَجْنًا أي حبسه. وفي بعض القراءة: قال ربِّ السَّجْنُ أَحبّ إليّ والسِّجْنُ: المِحْبِسُ، (...) والسَّجانُ: صاحب السِّجنِ، ورجل سجينٌ: مَسْجُون، وكذلك الأنثى بغير هاء، والجمع سُجناء وسَجْنى"[1].

وفي مقياس اللغة لابن فارس مادة (سجن) تعني: "السين والجيم والنون أصلٌ واحد، وهو الحبْس، يقال: سجنته سَجنًا، والسِّجن: المكان يُسجن فيه الإنسان"[2]، وفي القاموس المحيط وظفت مادة (سجن) على النحو التالي: "سَجَنَهُ: حَبَسَهُ، (...)، والسِّجنُ بالكسر: المِحْبَس، وصاحبه سجَّان، والسَّجين المِسْجُونُ: جمع سُجَناء"[3].

يتحدّد معنى السّجن كما ورد في المعاجم العربية حول حبس الحرية مهما تعددت أسبابها وغاياتها، فيصبح الإنسان بذلك في دوامة من الحدود التي تحكمه بين أربع جدران لا نقول بالكثير.

ويكثر تداول هذه الكلمة (السّجن) في مواضع كثيرة من القرآن الكريم بنفس المعنى، ففي سورة يوسف عليه السلام وردت في العديد من الآيات، نذكر منها في محاولة إغواء امرأة العزيز ليوسف عليه السلام، بقوله تعالى: ﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾[4].

وقوله تعالى: ﴿قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِنْ لَمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونَنْ مِنَ الصَّاغِرِينَ﴾[5].

وقوله تعالى: ﴿ثُمَّ بَدَا لَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ حَتَّى حِينٍ﴾[6].

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، المجلد 13، مادة (سجن)، مرجع سابق، ص203.

[2] - ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج 3، دط، دت، ص137.

[3] - الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، الجزء الرابع، 1952، ص230.

[4] - سورة يوسف، الآية 25.

[5] - سورة يوسف، الآية 32.

[6] - سورة يوسف، الآية 35.

وقوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ﴾[1].

هذه الآيات الكريمة تدّل على عفة وطهارة النبي الكريم يوسف عليه السلام ورغم ما قدم له من تهديدات من امرأة العزيز إلا أنّه بقي متشبثًا بحبال الأمل وقضاء رب العالمين، ورضي بالسّجن على أن يعصيه، وهذا دليل على شخصيته الواثقة بالله سبحانه وتعالى، ونفسه الراضية بقضاء الله تعالى وقدره.

ووردت كلمة (السّجن) في قصة سيدنا موسى عليه السلام وجاءت بمعنى العقاب، يقول تعالى: ﴿قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ إِلَهًا غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ الْمَسْجُونِينَ﴾[2].

كان هذا عقابًا لسيدنا موسى عليه السلام بعدما خرج على ملته واتخذ معبودًا آخر غير فرعون، فأنزل عليه سخطه وأمر بسّجنه عقابًا له على ذلك.

ب– اصطلاحًا:

تزدهر الحياة الإنسانية الاجتماعية بالعديد من الميولات النفسية التي يمثلها كل فرد منها، لذلك وجب تحديد المستويات التي يجب على الفرد مراعاتها في ذلك في حياته، فحددت مجموعة قواعد ونظّم تحكم طريقة سير حياته الاجتماعية من قبل أطراف ومعنيين حتى لا تكون هناك فوضى في طريقة التسيير، فوجد العقّاب لمن يخرج عن هذه القوانين من مفسدين ومجرمين، وجعل جزاءها السّجن وعقاب" المجرم هو واجب وحق لو لم تكن له نتيجة غير جزاء العمل بمثله ومقابلة الأضرار بالأضرار فإن العدل البديهي يأمر بأن من يؤلم يتألم ومن يسيء يسأ، والضمير الإنساني يأبى أن يرى شقيًا معذبًا"[3].

إذ تمتد فكرة السّجن في تاريخ الإنسانية قبل آلاف السنين، ففي العصور القديمة عدّت المكان المخصص لاعتقال الأسرى نتيجة الحروب بين الشعوب المختلفة العرقيات أو المحكوم عليهم بالموت ثم أصبح مكانًا للتخلّص من بعض الأفراد نتيجة لتوجهاتهم الفكرية والعرقية التي تقف في وجه السلطات العليا أو الحاكمة مما يعرقل نظام الدولة الحاكمة وسيرها بطريقة حسنة، ومع بزوغ

[1] – سورة يوسف، الآية 33.

[2] – سورة الشعراء، الآية 29.

[3] – عباس محمود العقاد: عالم السدود والقيود، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص109.

حيثيات العصر الحديث أصبح السّجن مكانًا للعقاب وتنفيذ القانون لمن يخالفون القوانين الانضباطية في الدولة، وكان الغرض منه إصلاح المجرم وحماية المجتمع من النتائج التي تحققها الحرية الزائدة للفرد وحتى يكون العدل والمساواة بين أفراد المجتمع وسير الحياة بطريقة نظامية[1].

ومنه يتضح مفهوم السّجن في أنّه " تعويق الشخص ومنعه من التصرف بنفسه"[2]، أو هو كما يعرفه عباس محمود العقاد " دار إصلاح أو مكان لتسديد حساب ظالم أو باعٍ متسلط"[3]، نتيجة خروجه عن القوانين العامة التي تحكم محيطه الذي يعيش فيه، فيكون عقابه عن ذلك حرمانه من بعض حقوقه كالخروج إلى أعماله والتحكم في حياته، فيصبح مسيرًا من قبل سلطات عليا عليه تحكمه في خصوصياته الحياتية.

ومن المرادفات التي لها علاقة بهذا المفهوم (السّجن) كل من الحبس والأسر والاعتقال وكلها مسميات تفيد معنى واحد " يقصد بها إما الشخص الذي وضع في هذا المكان وإمَّا صفة للمكان نفسه، وما يعكسه هذا المكان على الشخص وعلاقة كل منهما بالآخر"[4]، وهذا ما سوف نعرضه في تحديد هذه المفاهيم:

– **الحبس:** يحدّد مفهومه في اللغة بالمنع وهذا ما وضحه معجم مقاييس اللغة في تفسيره اللغوي لمادة (حبس) إذ جاء فيه: " حبس، الحاء والباء والسين، يقال حَبَسْتُه حَبسًا، والحَبْس: ما وُقِفن يقال أحْبَسْتُ فرسًا في سبيل الله، والحِبسُ: مصنعهُ للماء، والجمع أحباس"[5]، وفي مختار الصحاح "(الحبسُ) ضدُّ التَّخليةِ وبابه ضَرَبَ و(احتَبَسَهُ) بمعنى حَبَسَهُ و(احتَبَسَ) أيضا بنفسه يتعدَّى ويلزَمُ و(تحبَّس) على كذا (حَبَسَ) نفسه عليه"[6].

[1] – ينظر: عباس محمود العقاد: عالم السدود والقيود، ص109.

[2] – حسن أبو غدة: أحكام السجن ومعاملة السجناء في الإسلام، مكتبة المنار، الكويت، ط1، 1987، ص39.

[3] – عباس محمود العقاد: عالم السدود والقيود، المرجع السابق، ص33.

[4] – محمد دوابشة: تجربة السِّجن في الشعر الأموي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، جنين، فلسطين، العدد الثالث عشر، حزيران 2008، ص309.

[5] – ابن فارس: مقاييس اللغة، ج2، مرجع سابق، ص128.

[6] – محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح ، مرجع سابق، ص51.

أما في المعنى الاصطلاحي فهو سلب لحرية الفرد وتقييدها وفق شروط وضوابط تصدرها الجهات الحاكمة المعنية بإصدار الحكم على الفرد، أي منعه بذلك من التصرف بنفسه سواء أكان ذلك في بيته أو غير ذلك[1].

– **الأسر**: ورد مفهومه اللغوي كما وردت في مقاييس اللغّة هي: "(أسر) الهمزة والسين والراء أصل واحد، وهو الحبس، وهو الإمساك، من ذلك الأسير، وكانوا يشدُّونه بالقدِّ وهو الإسار، فسمي كلّ أخيذٍ وإن لم يؤسرْ أسيرًا"[2]، وفي مختار الصحاح يقول: "(أسَرَ) قَتَبَهُ من بابِ ضَرب شدَّهُ بالإسار بوزن الإزار وهو القدُّ ومنهُ سمي (الأسِير) وكانوا يشدونه بالقْدِّ فسّميَ كُلُّ أسيرا وإن لم يُشَدَّ به و(أسرهُ) من باب ضرب و(إسارًا) أيضا بالكسر فهو (أسيرٌ) و(مأسورٌ) والجمع (أسرَى) و(أسَارَى)"[3].

ويعد الأسر بذلك هو القيد الذي يحكم حركة الفرد، بسجنه لفترة من الزمن فيحرمه من حريته، أما في المعنى الاصطلاحي فهو "حجز حرية الإنسان وتعطيل حركته وإلزامه بالإقامة في مكان معين، ولذلك كان كل محبوس أسيرًا"[4].

وفي المجمل فكل من كلمتي أسر وسّجن يقومان على نفس الخصائص والتي تتمثل في كل من سلب الحرية وفرض الإقامة الجبرية على الفرد مما يصبح فاقدًا لميزاته الحياتية التي من حقه أن يتمتع بها.

– **الاعتقال**: في اللغّة جاء على معنى:" اعْتُقل: حُبِس وعَقلَه عن حاجته يَعقِله، وعَقَّله وتَعَقَّلهُ واعتَقَلَهُ: حَبَسَه، وعَقَلَ البَعيرَ يَعْقِلُهُ عَقْلًا وعَقَّلَه واعْتَقَله...، والعقالُ : الرِّباط الذي يعقل به وجمعه عُقُلٌ"[5].

---

[1] – ينظر: عمار عباس الحسيني: الحبس الإصلاحي في التشريع الإسلامي، بحث منشور في الشبكة موقع: https://www.iasj.net تاريخ الولوج إليه 2019/08/03، الساعة 19:25.

[2] – ابن فارس: مقاييس اللغة، ج1، مرجع سابق، ص107.

[3] –– محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، مرجع سابق، ص07.

[4] – أحمد مختار البرزة: الأسر والسجن في شعر العرب، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، سوريا، ط1، 1985، ص33.

[5] – ابن منظور: لسان العرب، مج11، مادة (عقل)، مرجع سابق، ص459.

ومن ذلك الاعتقال في اللّغة هو توقيف الفرد عن القيام بأموره الحياتية لفترة زمنية معينة، أما في الاصطلاح فيراد بالاعتقال " الوقوف قبل المحاكمة، لأن الاعتقال هو التوقيف، ويصفونه بأنه حبس المتهم عن مباشرة أموره حتى يحاكم"[1].

واستنتاجًا لكل ما تقدم فإن (السّجن – الحبس – الأسر – الاعتقال) هي ألفاظ تحمل دلالة لغوية واصطلاحية متقاربة في المفهوم، ويراد بها في واقع الأمر منع الشخص في التصرف بنفسه وغير ذلك من الأعمال التي تدلّ على أداء مهامه الحياتية.

2-2- السّجن والشعر:

أ- تجربة السّجن في الشعر العربي القديم:

امتدت كتابات السّجن من العصر القديم حتى عصرنا الحاضر، ومما وصلنا من الشعر في ذلك من الشعر الجاهلي (لطرفة بن العبد) الذي "زعم بعضهم أنه كان ابن عشرين سنة لما قتل، وذكر أن موته كان في سنة 564م، وسبب قتله خلافه مع الملك عمرو بن هند قيل بسبب هجائه له وقيل بسبب تشبيبه بأخته، وقيل بسبب وشاية من عبد عمرو، فأمر عامله على البحرين وهجر بقتله، فتريث العامل في قتله وأودعه السجن لصلة قرابة تربطه به"[2]، ويقول طرفة في السّجن يلوم أقاربه وخلانه على اجتنابهم له، فثار ناقدًا عاتبًا لهم على نكرانهم وخذلانهم له:

أسْلمَنِي قَومِي، ولم يَغضَبوا لِسَوْءةٍ، حلّتْ بهمْ، فادحَهْ

كـلُّ خليلٍ كُـنتُ خـاللتُهُ لا تـركَ اللَّهُ لــه واضِحـهْ[3]

هكذا كان واصفًا لوحدته وغربته النفسية وذاته المتألمة في السّجن الذي كان قابعًا بين جدرانه التي ضيقت على حريته، الوحدة التي جعلته شخصًا حاقدًا ناقمًا على الأهل والأصدقاء الذين خذلوه ولم يقوموا بأي أمر لأجله من أجل تحريره وتركوه في غياهب الحزن ينتظر موته القريب.

ومن أقواله أيضا وهو في السّجن يخاطب (عمرو بن هند) في قصيدته التي عنونها بـ (خذوا حذركم) بعدما حكم عليه بالموت:

---

[1] – حسن أبو غدة: أحكام السجن ومعاملة السجناء في الإسلام، مرجع سابق، ص43.

[2] – واضح الصمد: السجون وأثرها في الآداب العربية (من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص105.

[3] – طرفة بن العبد: الديوان، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002 ص17.

ألا اعْتزِليني اليومَ يا خَوْلَ أو غِضّي فقَد نَزَلَتْ حدبـاءُ مُحْكَـمةُ العـضِّ
أبا مُنْذِرٍ ! كـانَتْ غَـرُورًا صَحيفتـي ولم أُعطِكُمْ بالطوْعِ مـالي ولا عِرْضي
خُذوا حِذرَكُمْ أهـلَ المُشَقَّرِ والصّفا عبيدَ اسْبذٍ والقرْض يُجزى من القرضِ
تميـلُ عـلى العَبْـديّ في جـوّ دارِهِ وعوْفَ بن سعدٍ تختَرمه عن المـحض
هُما أورداني المـوت عمْدًا وجَـرّدا على الغدرِ خَيلًا ما تمَـلُّ من الركـضِ[1]

طلب (طرفة) في هذه المقطوعة الشعرية من محبوبته (خولة) اجتنابه وتركه لأنّه أصبح ذا نهاية لا مفر منها وهي نهاية الموت المؤكدة، فما من أمل فيه لأنّه فقد حريته في التصرف في نفسه، لأنّه مسلوب الحرية، وبعد ذلك سار مخاطبًا (أبا منذر) عمرو بن هند " مستغربًا، متعجبًا من الكتاب الذي أرسله معه إلى عامل البحرين وأنه كان خدعة انطلت عليه فأودع السجن مكرهًا"[2]، ثم عمد واصفًا في نهاية قوله من ساقه إلى الموت وكان سببًا في الحالة التي هو فيها وهما (عمرو بن هند وعبد عمرو) اللذان غدرا به وزجا به إلى الهلاك.

وما وصلنا أيضًا من أدب السّجون قصائد للشاعر "عدي بن زيد العبادي" فقد " كان رجل علم وسياسة وفروسيّة، كان تميميًا نصرانيًا من أهل الحيرة، تولى مناصب رفيعة المستوى في بلاط الأكاسرة، وبلاط المناذرة في الحيرة تزوج بنت الملك النّعمان"[3]، لكن بسبب المحبطين له ممن حوله كثرت الأقاويل عليه بكلامه في النعمان مما جعله يزج به في أحد سجونه، وبقي في السّجن مدة طويلة بسبب ذلك، لذا نجد معظم شعره يذكر فيه سجنه وجل قصائده موجهة إلى النعمان شاكيًا له حاله، يقول:

أبْلِغِ النُّعمانَ عنّي مَأْلُكًا قَوْلَ مَنْ خافَ اظْطنانًا فاعتَذَرْ
إنَّني والله فاقبَلْ حَلْفَتي لأَبْيَـلٌ كلَّـمـا صَلَّـى جَـأَرْ[4]

[1] – طرفة بن العبد، الديوان، ص53-54.

[2] – واضح الصمد: السجون وأثرها في الآداب العربية، مرجع سابق، ص107.

[3] – بن عمر حليمة: مرايا السّجن في الشّعر العربي المعاصر (بدر شاكر السيّاب نموذجًا)، رسالة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة تلمسان، كلية الآداب واللغات، 2012/2011، ص13.

[4] – عدي بن زيد العبادي: الديوان، تحقيق: محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، العراق، دط، 1965 ص61.

ويقول في موضع آخر يفند ما قيل عنه عن الملك معبرًا عن إخلاصه له:

أَلا مــن مُبْلِــغُ النُّعْمــانَ عَنِّي وقد تُهْدَى النَّصيحَةُ بالمَغيبِ
أحَظِّي كــان سِلسِلَــةً وقَيْــدًا وغُلًّا والبَيــانُ لَــدَى الطَّبيــبِ
وهُمْ أَضْحَوا لَدَيْكَ كما أرادوا وقد تُرجَى الرَّغـائبُ مِنْ مُثيبِ
أتاكَ بأنَّني قَد طــالَ حَبْســي فَلمْ تسْـألْ بِمَسْجُـونٍ حريــبِ[1]

لقد خيمت بذلك كل من صفتي الحزن والأسى على شعر عديّ بن زيد العبادي في فترة سجنه ويرجع ذلك إلى طول الفترة التي قضاها به التي أنسته طعم الحياة الهنّي، فدخل في دوامة من الكآبة على حاله الذي وصل إليه من جراء الغدر والكره الذي كان يكنه له البعض، ومن الظلّم الذي تعرض له من قبل الملك النعمان، الذي لطالما ناجاه في أشعاره بأنّه بريء مما نسب إليه لكن بدون جدوى.

وفي صدر الإسلام نذكر ممن سجنوا "الحطيئة" الذي كان يستخدم الهجاء وسيلة لابتزاز الناس فلم يسلم منه أحد حتى أهله، فكان هجاؤه سببًا في سجنه، يقول في هجاء له:

ما كانَ ذنب بغيضٍ أن رأى رجلًا ذا حاجةٍ عاش في مستوعرٍ شاس
جــارًا لقــومٍ أطالــوا هُون منزلــه وغــادروه مقيمًــا بيــن أرمــاس[2]

ويقول بعدما سجن يستعطف عمر بن الخطاب بعدما ضاقت به السبل في السّجن ومن أبياته التي قالها في السّجن في ذلك :

أعــوذُ بِجدِّك إنّــي امــرؤٌ سقتني الأعادي إليك السِّجالا
فإنّك خيرٌ مــن الزّبرقــانِ أشــدُّ نكــالاً وأرجـى نــوالا
تحنّن عليّ هداك المليكُ فــإنّ لــكــلّ زمــانٍ رجــالا
ولا تأخذنّي بقول الوشاةِ فــإن لــكــلّ زمــانٍ رجـالا
فإنْ كان ما زعموا صادقًا فسيقتْ إليك نسـائـي رِجـالا[3]

[1] – عدي بن زيد العبادي: الديوان، ص40.
[2] – الحطيئة: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص118.
[3] – المصدر نفسه، ص164.

حاول الحطيئة التهرب مما نسب إليه ملقيًا اللوم على الوشاة الحساد الذين يتمنون له الشرّ في حياته، فأنشد هذه الأبيات له حتى يلين قلبه عليه لكن لم ينل ما يصبو إليه، "فلجأ إلى أسلوب آخر من الاستعطاف، لإطلاق سراحه، يخاطب عمر، الخليفة العادل، الذي يعتبر نفسه مسئولا أمام الله عن كل فرد من أفراد رعيته وعليه أن يوصل إلى كل ذي حق حقه، فكأن الحطيئة يناقشه: ماذا تقول لأطفال صغار تركتهم بأرض لا ماء فيها ولا شجر وليس عندهم ما يقويهم"[1].

ويقول واصفًا هذا المعنى من كلامه:

ماذا تقول لأفراخٍ بذي مرخٍ حُمرِ الحواصل لا ماءٌ ولا شجرُ

غيَّبت كاسبُهم في قعْرِ مُظلمةٍ فاغفرْ عليك سلامُ الله يا عمرُ[2]

فأطلق عمر بعد هذا القول سبيل الحطيئة بعدما لان قلبه عليه من خلال توصيفه الاستعطافي لحاله الذي يعاني منه في السّجن من وحدة وغربة وألم وأخذ عليه عهدًا أن لا يهجوا أحدًا من أهله أو المسلمين.

ومن الشعراء أيضًا من ذاقوا مرارة السّجن لنفس الأسباب "الفرزدق ت114 هـ" الذي عاش حياته متنقلا بين الخلفاء والأمراء يمدح واحدهم ثم يهجوه ثم يمدحه وكان مغرورًا شديد الاعتداد بنفسه وبقومه، مما دفعه للإسراف في الهجاء، لذلك ساءت علاقته بكل ولاة العراق، ولم يسلم من هجائه منهم أحد، ومن قصائده التي كانت سببا في سجنه قوله في مدح زين العابدين (علي بن الحسين) تعبيرًا منه عن حبه الكبير لأهل بيته وقومه[3]، وقال يهجوه بعد ذلك قائلًا:

أتحبسني بين المدينة والتي إليها قلوب الناس يهوي منيبها

يقلب رأسًا لم يكن رأس سيّدٍ وعينًا له حولاء بادٍ عيوبها[4]

لكن سرعان ما خارت قواه في السّجن ولم يحتمل مرارته فراح يقول من القصائد المدحية الواحدة تلوى الأخرى حتى يتخلص ممن هو فيه، يقول:

نَمَتْكَ قُرُومُ أوْلَادِ المُعَلَّى وأبْنَاءُ المَسَامِعَةِ الكِرَامِ

---

[1] – واضح الصمد: السجون وأثرها في الآداب العربية، مرجع سابق، 133.

[2] – الحطيئة: الديوان، مصدر سابق، ص107– 108.

[3] – ينظر: واضح الصمد: السجون وأثرها في الآداب العربية، المرجع السابق، ص141.

[4] – الفرزدق: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص6.

تَخَمَّطُ فِي رَبيعَةَ بَيْنَ بَكْرٍ وعَبْدِ القَيْسِ فِي الحَسَبِ اللُّهَامِ[1]

لكن مديحه لم يأت بنتيجة وأصبح في موقف الضعيف والدفاع عن حاله يسترحم من كان يطعن في ظهورهم بالهجاء، ويقول في السّجن وهو يصف ما آل إليه حاله من جراء سجنه:

أرى السّجن سَلاني عن الرَّوعَةِ التي إلَيْهَا نُفُوسُ المُسلمِيـنَ تَحُـومُ

عَجِبتُ من الآمالِ، والمَوتُ دونَهـا وماذا يَرَى المَبْعوثُ حينَ يَقُومُ[2]

أما في العصر الأموي نذكر "يزيد بن مفرغ الحميري"، الذي "كان حميريًا من عرب اليّمن وكان منقطعًا إلى آل زياد بن أبيه يمدحهم ثم انقلب عليهم، وأخذ يهجوهم سرًا فعلموا بذلك فحقدوا عليه، فانقلب هو الآخر عليهم وهجاهم علنًا، وقد حبسه عبيد بن زياد"[3]، فكان له أشد العقاب من زياد وقومه فذاق العذاب على ما قاله فيهم من شعر، ومن أقواله الشّعرية في هجاء ابن زياد الذي نعته بالبخل مما أثار غضب زياد عليه:

أبلغ قُرَيْشًا قَضَّها وقَضيضَها أَهلَ السَّماحَةِ والحُلـومِ الراجِحَـهْ

أَنّـي ابتُليتُ بحيـَّةٍ ساوَرْتُهـا بيَدٍ لَـعَمْري لم تكُـنْ لـي رابحَـهْ

صَفَقَ المُبخَّلُ صَفَقَةً مَلْعـونَةً جَرَّتْ عليه منَ البـلايـا فـادِحـهْ

شَتَّانَ منْ بَطحاءُ مَكَّـةَ دارُهُ وبَنو المُضافِ إلى السِّباخ المالحَهْ

جَـعُدَتْ أنامِلُـهُ ولامَ نِجـارُهُ وبِذاكَ تُخْبِرُنـا الظِّبـاءُ السـانِحَـهْ

فإذا أُمَيَّةُ صَلْصَلَتْ أحسابُها فَبنو زيـادٍ في الكـلاب النـابحـهْ[4]

بعد ذلك كان جزاؤه السّجن على ما نظمه من أقوال ضدّهم، ومن أقواله الشّعرية التي نظمها في السّجن يقول:

أيَّ بَلْوى مَعيشَةٍ قـد بَلَـوْنا فَنَعِمْنا ومـا رَجَوْنـا خُـلـودا

وَدُهـورٍ لَـقينَنـا موجِعـاتٍ وزمـانٍ يُكسِّـرُ الجُلْمـودا

فصَبَرْنـا علـى مَواطـنِ ضيقٍ وخُطوبٍ تُصَيِّرُ البيـضَ سـودا

---

[1] – الفرزدق: الديوان، ص619.

[2] – المصدر نفسه، ص587.

[3] – بن عمر حليمة: مرايا السّجن في الشّعر العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص14.

[4] – زيد بن مفرغ الحميري: الديوان، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، 1975، ص91.

ظَلَّ فيها النَّصيحُ يُرسِلُ سـرًّا لا تُهالَنَّ إنْ سَمِـعْتُ الوَعيـدا
أَفإنْسٌ؟..ما هَكذا صَبْرُ إنْسٍ أمْ منَ الجِنِّ أَم خُلِقْتُ حديدًا[1]

هذه الأبيات من أروع ما قاله ابن مفرغ في وصف محنّته التي أبتلي بها أشد ابتلاء، فتجده يتساءل بين جدران السّجن الموحشة، ألست من البشر؟ حتى أصبر على مثل هذا العذاب الرهيب الذي لا يطيقه أحد، وهل تراني من الجن أم خلقني الله من الحديد الذي لا يفل؟، وهذه التساؤلات ما هي إلا تعبير عن روحه التي أصبحت من قسوة الحياة عليه مليئة بالكثير من الأ لمّ.

أما في العصر العباسي وبسبب انتشار القهر السياسي، الذي مسّ العديد من الجوانب الاجتماعية والثقافية والمفاهيم الفكرية للشعوب آنذاك، فكان وسيلة لزرع كل السبل القمعية في الحياة العامة، وشلّ العديد من الالتزامات الوطنية، فنتج عن ذلك عدّة فئات ضدّ هذه التغيرات والاحتكارات لحرية وضوابط الحياة الإنسانية، والمتتبع لمحمل " الأحوال العامة في هذا العصر يجد المسوّغات العديدة لنمو ظاهرة شعر السجون، فهو بدوره لم يخلُ من الحروب والإرهاب والقمع والثورة والتمرد، وهذه بدورها لم تخل من شعراء قاموا بها أو أيّدوها فكان نصيبهم السجن"[2]، ومن الشعراء الذين عانوا في معتقلات العباسيين الشاعر علي ابن الجهم، الذي ثار على السلطات الحاكمة فكان جزاءه السّجن والنفي بعدها كما ذكرنا سالفًا من أشعاره في المنفى، ومن قصائده الشّعرية وهو في السّجن:

قالتْ حُبِسْتَ فقلتُ ليسَ بِضائِرٍ حَبْسِي وأيُّ مُهَنَّدٍ لا يُغْمَدُ
أوَ ما رَأَيتِ اللَّيْثَ يَأْلَـفُ غِيلَـهُ كِبْرًا وأَوْباشُ السِّباعِ تَرَدَّدُ[3]

من وراء القضبان يعبّر الشاعر فيها عن عزّة النفس التي اجتاحت وجدانيته وموقفه التفاخري بحاله رغم تآمر أعدائه عليه والوشاية به، فوقف اتجاه ذلك موقف الأسّد الرافض للرضوخ والانحناء مهما طاله من أذى.

ويقول في أبيات أخرى من نفس القصيدة يجعل فيه السّجن مكانًا يكرم فيه الكريم ويرتفع شأنه به فهو مكان لذوي الشأن العالي ترتفع به المكارم وليس للضعفاء، وأنّه مهما طال به البلاء فإن بعد الصبر راحة ليجعل بذلك من مأساته راحة حتى لا يكون في موضع الضعيف:

[1] – زيد بن مفرغ الحميري: الديوان، ص103.
[2] – سالم المعوش: شعر السجون في الأدب الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص49.
[3] – علي بن جهم: الديوان، مصدر سابق، ص،41-42.

كم منْ عليلٍ قَدْ تَخَطَّاهُ الرَّدى فنجـا ومـاتَ طبيبُهُ والعُـوَّدُ
صَبرًا فَإِنَّ الصَّبْرَ يُعْقِبُ راحـةً وَيَدُ الخليفةِ لا تُطاولُهـا يَـدُ
والحبسُ ما لـم (تغْشَهُ) لِدَنيَّـةٍ (شَنعاءَ نعْمَ) المنْزِلُ (المُتَوَرَّدُ)
بيتٌ يُجَـدِّدُ للكريـم كَـرامـةً ويُـزارُ فيـهِ ولا يـزورُ ويُحْفَـدُ[1]

وأيضًا نذكر أبا فراس الحمداني (**321هـ- 357هـ**) من هذه الحقبة الزمنية الذي سّجن هو الآخر من قبل الروم، وضمّت فترة سجنّه خلجات نفسه وحزنه على ضياع حريته وفخره بماضيه وحنينه إلى أهله، ومن أقواله الشّعرية الرائعة التي قالها وهو أسير بعدما سمع حمامة تنوح على شجرة عالية بقربه، فأراد منها أن تشاركه أحزانه وتحمل عنه بعض الهموم، فقام بخطابها قائلًا:

أقُـولُ وقَدْ نَـاحتْ بقُرْبِي حَمَـامـةٌ أيَا جَارتَا، هلْ بَاتَ حَالُكَ حَالِي؟
مَعَاذَ الهَوَى ! مَا ذُقْتِ طَارِقَةَ النَّوَى، ولَا خَطَرَتْ مِنْـكِ الهُمـُومُ بِبَـالِ !
أتَـحْمِـلُ مَحْـزُونَ الفُـؤَادِ قَـوَادِمٌ عَلَى غُصُنٍ نَـائِي المَسَـافَةِ عَالِ؟
أيَا جَارتَا، مـا أنْصَفَ الدَّهْرُ بيْنَنَـا! تَعَالَيْ أقَاسِمْكِ الهُمُـومَ، تَعَـالِي[2]

ويقول أيضًا يصف ما وصل إليه من حال من خوف بعدما سجن:

أبيـتُ كأَنِّـي للصَّبَـابَةِ صاحبُ وللنَّومِ مُذْ بَانَ الخليطُ، مُجانِبُ
ومَا أَدّعِي أنَّ الخُطُوبَ فَجَأْنَنِي لقَدْ خَبَّرتنِي بالفِـراقِ النّـَوَاعِبُ[3]

وقال يحنّ إلى الديار التي عاش فيها ومواقفه البطولية التي وسم بها والمنازل التي شهدت على ذلك ويذكر حاله ومواقفه فيها:

أبَتْ عَبَرَاتُهُ إلَّا انْسـكَابـا ونَـارُ ضُلُـوعِهِ إلَّا الْتِهَابَـا
ومِنْ حَقِّ الطُّلُولِ عَليَّ أَلَّا أُغِبّ منَ الدُّمُوعِ لَهَا سَحَابَا[4]

لكن رغم سجنه بعيدًا عن دياره هو لم يستسلم لحاله للأسى ووقف وقفة الشموخ غير راضخ لأهوال السّجن وها هو يفتخر بنفسه:

قَنَاتِي، عَلَى مَا تَعْلَمَانِ، شَديدَةٌ وَعُودي، عَلَى مَا تَعْلَمانِ، صَلِيبُ

---

[1] – علي بن جهم: الديوان، ص44-45.
[2] – أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص282.
[3] – المصدر نفسه، ص40.
[4] – المصدر نفسه، ص33.

صَبُورٌ عَلـَى طَيِّ الزَّمَانِ ونَشْـرِهِ، وَإنْ ظَهَـرَتْ للدَّهْـرِ فِيَّ نُـدُوبُ
وَإنَّ فَتًى لَـمْ يَكْسِرِ الأسْرُ قَلْبَهُ وخَوْضُ المَنَـايَـا جِـدُّهُ لنَجيبُ[1]

وبذلك كانت تجربة أبو فراس الحمداني في السّجن تجربة وجدانية، مثلها من خلال استرجاع بطولاته والتي دونها في كتاباته الشّعرية الفنّية التي زخرت بكل معاني الفخر والحنين والوفاء فكان بذلك أجذل مثال على أدب السّجون الذي سجّل في تلك الفترة الزمنية.

ب- **شعر السّجون في الأدب العربي الحديث:**

عرّف الشعر العربي في تاريخه الحديث جرأة في تناوله لقضايا الوطن وبالخصوص بعد سقوط أحلام الوحدة وفشل الأنظمة العربية في تحقيق وعدها في بناء وطن عربي كبير متماسك وفشل كل الأمم في استرداد حق الفلسطينيين، وما يستوقفنا من شعراء السّجون في الأدب العربي الحديث الشاعر "محمود درويش" الفلسطيني الأصل الذي قاوم الاحتلال الإسرائيلي وأيّد العمل السياسي والثوري من خلال شعره، ومن أقواله وهو يعبّر عن حنينه وشوقه الكبيرين لأحبابه وهو بعيد مغترب عنهم بين جدار السّجن، يقول في ذلك:

صدّى راجعٌ، شارعٌ واسع في الصدى
خُطًى تتبـادَلُ صَوتَ السُّعَـال، وتَدْنو
منَ البـــاب، شَيئًـــا فشيئًـــا، وتنـــأَى
عــن البـــاب، ثمَّـــةَ أَهـــلٌ يزُورُنَنـــا

...

وزنزانتي اتَّسعتْ شارعًا شارعين: وهذا الصدى
صدى بارحًا سانحًا، سوف أخرُجُ من حـائـطي
كـمـا يخـرج الشَّبـحُ الحُـرُّ من نفسه سيِّـــدا[2]

صوّر الشاعر محمود درويش بقوله هذا ذاته التي كانت تعاني من الألم بين تلك الجدران والتي كانت تحن إلى الحرية من خلال تمثيله لمختلف الأصوات التي كان يسمعها في فترة سجنه.

[1] - أبو فراس الحمداني: الديوان، ص37.

[2] - محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى)، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1،2005، ص370-171.

وأيضًا الشاعر "مفدي زكريا" شاعر الثورة الجزائرية الذي سّجن بدوره من قبل السلطات الفرنسية الاستعمارية بسجن بربروس، الذي عبّر فيه عن حالاته النفسية التي تتمثل في حبه لوطنه وحنينه لأهله، وظهر ذلك من خلال أشعاره التي زخرت بكل روح الوطنية، ومن أقواله الشعرية نذكر قوله في قصيدته التي عنونها بـ "زنزانة العذاب رقم (73)" والتي نظمها لما سجن في زنزانة مظلمة:

يا سجن، ما أنت؟ لا أخشاك تعرفني من يحذِقِ البحر لا يُحدق به الغرق
إنـي بلوتـك في ضيق، وفـي سَـعة وذقت كـأســك، لا حِقدٌ ولا حنـق
أنـام ملءَ عيونـي، غبـطة ورضـى عـلى صيـاصيك، لا هــم ولا قلـق[1]

هكذا كان الشاعر هو لسان أبناء وطنه للتعبير عن الحياة المتدنية التي وصلوا إليها، بسبب الاعتقالات والمؤامرات التي فرضتها السياسة الاستعمارية على كل مواطن جزائري ينادي بالحرية ونيل حقوقه الوطنية، فكان قوله هذا مثالًا للتحدي والإيمان بالنصر القريب ذلك أن شعر الثورة هو شعر أمل وتفاؤل والشاعر يرى في سجنه كسرًا لجدار الخوف.

ويقول في موضع آخر يؤيد المقاومة الجزائرية يذمّ الاحتلال الذي جعل من الجزائريين بين كفتي الضياع والدماء وندّد بالاستقلال عن حكم الظّالمين في قصيدته التي عنونها بـ "حروفنا حمراء":

لاذ بالانتخاب (مُولى) سفاحا في بـلاد تسيل فيهـا الدمـاء
أيُّ معنًى لمجلسٍ، دون حكمٍ وطنّيٍ، عـلـى يديْـهِ القضـاء؟
نحن نبغي استقلالنـا..حـرَّفُوه.. ما استطعتم إن صَدَّ عنهُ الحياء..
لقَّبـوه: تكـافـلًا..وارتبـاطًـا مـا عسـاهـا، تَهُمّنا الأسمـاء؟
إن جهلتـم طريقَـه..فعليْـهـا (لافتـات)..حروفُـهـا حَمْـراء !
اعتـرافٌ..فدولـةٌ..فسـلام.. فـكـلام..فموعـدٌ..فجـلاءُ[2]

صوّر مفدي زكريا من خلال أشعاره في السّجن صورة الجزائر التي ملئت بالدماء والدمار خلال فترة الثورة والاحتلال الفرنسي، من خلال ما آلت إليه حالها بسبب الاحتلال الطاغي من دمار وخراب وقتل وتنكيل في حق الجزائريين، وجسدها في قالب شعري فنّي عبر فيه عن حبه للجزائر الحبيبة وحريته التي حرم منها بين قيود الاستعمار الظّالم.

[1] – مفدي زكريا: اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، وحدة الرغاية، الجزائر، ط3، 2000، ص20-21.
[2] – المصدر نفسه، ص53- 54.

وأيضًا من الشعراء الذين صوروا لنا محنّة السّجن ومدى الأذى النفسي الذي يعتري صاحبه الشاعر اليمني الأصل عبد الله البردوني، الذي سّجن هو الآخر لما كان له من انتقادات نتيجة لوقوفه ضد النظام الذي تندد به السلطة الحاكمة اليمنية، وهاهو يصور لنا في أبياته هذه من قصيدته (شاعرٌ ووطنُهُ في الغربة) حاله بعدما اعتبر من المفسدين في المجتمع، يقول:

ألأنّي يـــا موطــني أتــجزَّا قِطعًا من هـواكَ في كُــلِّ رُقْعَة
نعتوني مُخرِّبًا، أنــتَ تــدري أنَّها لَـنْ تكـونَ آخــرَ خُدْعَــة
عَــرَفُوا أنَّهــمْ أُدينــوا فَسَنُّوا للجواسيس تهمـــة الغير شِرعَة
عنـدما تفسُدُ الظُروفُ تُسَمَّى كُلُّ ذِكرَى جميلةٍ ســـوءَ سُمعَة
يُظلمُ الزَّهرُ في الظلامِ ويَبدو مثلَ أصفَى العيونِ تحتَ الأشِعَّة[1]

هكذا عبّر البردّوني عن حالة الغربة التي يعانيها بعد نزوله بالسّجن، وقد صوّر ذلك في قصيدته التي عنونها بـ (ليالي السّجن):

نزلتْ ليالي السجن بين جوانحي فحملتُ صدري للهمومِ ضريحـا
وجثَتْ عـلى قلبي كأنّي صخـرةٌ لا تفهـــمُ التنـــويهَ والتلـميحـــا
فدفنتُ في خَفْقِ الجراح تـألُّمي حيًّا والـحَدتُ الأنيـنَ صحيحَـــا
وحملتُ دائي في دمي وكــأنّني في كلِّ جــارحةٍ حملتُ جريحَـــا[2]

مثلت هذه القطعة الشّعرية هموم الشاعر وجراحه التي كانت ملازمة له في فترة سجنه، والتي أثقلت روحه وجعلت منه أسيرًا وحيدًا في السّجن، الذي يعدّ أقصى ضريبة دفعها نظرًا لموقفه الوطني ودفاعه عن حرية الآخرين، وقد أبرز هذا اللون من الشعر بعض الخصوصية في الوصف الذي يميل إلى الدّقة في استعراض التفاصيل والرجوع إلى النفس ومناجاتها.

وبذلك تكون معظم أشعار المساجين من هذا الطرح هي أشعار كلها تمثيل لروح الوطنية وحب الحريّة، ومحاولة تبديد ظلمات المجتمعات التي كان الشعراء ينتمون إليها سواء في العصر القديم أو الحديث، فكان منهم بعد حرمانهم من حرياتهم إلا أن يحاربوا مستوطنيهم ويعبروا عن ذواتهم المقيدة بكتاباتهم الشعرية ويمثلوا أوطانهم حقّ تمثيل لها.

[1] – عبد الله البردُّوني: الديوان (الأعمال الشعرية)، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن، المجلد الأول، ط4، 2009، ص663.
[2] – المصدر نفسه، ص160.

2-3- السّجن والرواية:

عرفت مشاهد السّجن وموضوعاته رواجًا في الإبداع الروائي الذي تتمثل عناصره السردية من خلال مجموعة الأحداث السياسية والاجتماعية، يكون الكاتب فيها ممثلًا لمختلف أشكال القمع والدمار التي يعاني منها الفرد العربي، فيحرر كتابات عن تلك الآلام والاستبدادات والتي يدعو من خلالها إلى طلب نيل الحرية والحقوق الإنسانية إما تمثيلا لواقع معاش في السّجن من طرفه أو حالة لشخص ما أو تصويرًا لعالم السّجن، ومقدار الألم والفقد والبشاعة التي يحيا بها السجناء، وذلك يكون طبعًا من خلال توظيفه لمجموعة من الشخوص التي تحرك عمله الأدبي وتحقق وظيفة نصه وغايته الروائية[1].

والكثير من الروايات التي يتمحور موضوعها حول تيمة السّجن هي روايات ترصّدت القهر ومحاولات طمس هوية الإنسان من الوجود، وعكست جوانب مغفلة ومهمشة، وخلدت الألم الإنساني، ومواطن القمع والاستبداد لذاته بين الآخرين، وعليه فإن هذا الفنّ الروائي شّكل من أشكال الخلاص الذي يحقق به الإنسان حريته[2].

وأصحّ مثال على هذا النوع من الروايات رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف التي تحدث فيها عن كل أنواع العذاب الذي يعاني منه السّجين العربي من قلة طعام ووسائل عيش بين جدرانه، الذي طمسّ من خلاله مبتغى الإنسانية، ورواية صنع الله إبراهيم (شرف) التي وصف من خلالها ملامح الاستبداد والانتهاكات التي خيمت على النظّام المصري، وتدور أحداث هذه الرواية عن شاب يدعى شرف دخل السّجن بسبب قضية قتل تمس شرفه، "ومن خلال الأحداث التي تدور مجملها في السّجن يفضح صنع الله إبراهيم كل مظاهر الحيف والفساد والاضطهاد وكل الانتهاكات والاخلالات التي يعج بها المجتمع المصري حيث يغيب الانتماء إلى الوطن مقابل الولاءات الشخصية"[3].

---

[1] - ينظر: علاوة ناصري: البناء الفني لشعر السجون في المغرب في فترة الاحتلال الأوروبي، أطروحة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والفنون، 2013/2012، ص36.

[2] - ينظر: نعيم شريف: السجن والرواية (خيمياء الألم وخلوده)، موقع https://annabaa.org، تاريخ الولوج: 2019/10/25، الساعة 18:17.

[3] - موقع: https://meemmagazine.net، تاريخ الولوج: 2019/12/02، الساعة 18:48.

إضافة إلى هذه الروايات هناك العديد من شبيهاتها التي تصف ما وصل إليه العالم العربي جراء الحروب، مما نتج عن ذلك سّجن الكثيرين، وهي كلها روايات تفضح الأنظمة إذ يصبح المسكوت عنه أهم موضوع يبحث فيه كتاب الروايات، مثل رواية مصطفى خليفة (القوقعة)، ورواية مليكة أوفقير (السّجينة) ورواية أيمن العتوم (يا صاحبي السجن)، ورواية أحمد زائف (البوابة السوداء) ورواية الطاهر بن جلول (تلك العتمة الباهرة) [1].

وتعقيبًا على ما مرّ علينا من توضيحات وتمثيلات لكل من (أدب المنفى) و(أدب السّجون) نصّل إلى نتيجة مفادها أن كلاً من مفهوم (أدب المنفى) يتمثل في ذلك العمل الأدبي الذي نظم بعيدًا عن الأوطان سواء في مجال (الشعر – الرواية)، وأدب السّجون هو الذي يمثل الأدب الذي نظم بين جدران السّجن، وكل منهما له علاقة بالآخر ويمثل نتيجة واحدة وهي (الاغتراب) بكل أنواعه النفسية والاجتماعية والذاتية، مما تتحدّد خصائصهم المشتركة المتمثلة في الحنين إلى الوطن أو الأهل أو الأصدقاء، والألم الذّاتي المترتب عنهما والشعور بالوحدّة التي تقيد الشخص وتجعله أسيرا لآلامه بعيدًا عن مرعى راحته سواء وطنه المجبر على الرحيل منه أو تقييد حريته بالسّجن.

[1] – ينظر: علاوة ناصري: البناء الفني لشعر السجون في المغرب في فترة الاحتلال الأوروبي، مرجع سابق، ص39.

الفصل الثالث: مراصد الأنا وتحولاتها النفسية في الشعر الاغترابي لدى البارودي

أولا– أسباب الاغتراب لدى البارودي

1– العامل السياسي

2– العامل الاجتماعي

3– العامل النفسي

ثانيًا: مراصد الأنا وتحولاتها في شعر الاغتراب لدى البارودي

1– مراصد أنا الفخر

2– الأنا المنكسر:

أ– بكائيات مراثي الأهل والأحبة

ب– الحنين إلى الوطن

ج– الأنا واستدعاء صور الطفولة والشباب

3– الأنا العاشق

تمهيد:

بعد الإسهاب في طرح الكثير من المفاهيم المتعلقة بظاهرة الاغتراب باعتبارها ظاهرة أدبية تصور بصدق تجربة شعورية أفرزت الكثير من الحقائق الصادمة المتعلقة أساسًا بمعاناة إنسانية مسّت الطبقة السياسية والمثقفة والمبدعة على وجه الخصوص، ننتقل إلى توضيح هذه الظاهرة الأدبية لدى الشاعر محمود سامي البارودي الذي يمثل محور البحث، من خلال ذكر الأسباب التي أدّت به إلى مثل هذا المآل، وتمثيل معاناة ذاته الشاعرة سواء في فترة سّجنه أو نفيه.

أولًا – أسباب الاغتراب لدى البارودي:

1– العامل السياسي:

يعدّ العامل السياسي من أكثر العوامل التي كان لها السبب المباشر في نفي البارودي واغترابه عن ربوع وطنه، فما يعرف عن البارودي أنّه كان رجل ثورة وعدل لا يرضى بالظّلم، محبًّا للعدّل والمساواة، فكتب عن ذلك وعبّر عن ميولاته من خلال أشعاره السياسية التي وسّمت بالوطنية وحبّ الثورة، " فصور البارودي الفساد الذي شاع أمره في مصر واضطراب أحوالها، والفزع الذي ملأ قلوب الناس، من استبداد إسماعيل وتوفيق، وإرهاقهما الأمة بشتى ألوان الإرهاق، وبتبديد مال الشعب الكادح يمنة ويسرة على مظاهر خداعه وشهوات خاصة"[1].

ومن القصائد السياسية التي عبّرت على توجهه السياسي، والتي مثل فيها لظلم الحكام وتقصيرهم اتجاه وطنّهم، وقد نظّمها في سبعين بيتًا، " في أواخر حكم الخديوي إسماعيل(*) لما ساءت الأحوال، وارتبكت ماليّة مصر، وأرهقتها الديون المتراكمة، وتدخل الأجانب في شؤونها، وتبرّم الأهالي بهذا الحكم السفيه الفاسد، وأجمع الناس على وجوب خلع ذلك الحاكم"[2]، يقول في مطلعها:

قَلَدْتُ جِيدَ المَعَالِي حِلْيَةَ الغَزَلِ وَقُلْتُ فِي الجِدِّ مَا أَغْنَى عَنِ الهَزَلِ

[1] – عمر الدسوقي: محمود سامي البارودي، دار المعارف، مصر، دط، 1953، ص47.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، تحقيق: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، ط (1–4)، 1998 ص396.

* **إسماعيل باشا:** " الخديوي إسماعيل بن إبراهيم باشا بن محمد علي باشا، ولد بالقاهرة سنة 1830م، وتربى بمصر في طفولته ومستهل شبابه، ثم أرسله جده إلى فرنسا، فأتم تعلمه بكلية (سنت سير) الحربية، ولما توفي الخديوي (سعيد) في 18من يناير سنة 1863 تولى بعده حكم مصر، فنهض بها في شتى النواحي الاقتصادية، والتعليمية، والعمرانية، والسياسية". محمود سامي البارودي: الديوان، ص396.

يَأْبَى لِي الغَيَّ قَـلْبٌ لَا يَمِيلُ بِـهِ عَنْ شَرْعَةِ المَجْدِ سِحْرُ الأَعْيُنِ النُجَلِ[1]

وقد عنّى البارودي باستهلاله هذا للقصيدة أن تنظيمه لأبياتها جاء ليبيّن مدى تعلق ذاته بوطنه فابتعد عن الهزل فيها واكتفى بالجدّ ومعالي القول حتى يحقق مسعاه من تحقيق العدل لأفراد وطنّه وتخليصهم من هذا الحكم الظالم، الذي تمثل في " اغتصاب الضمير الفردي واغتصاب الحكم الذاتي وفي إبعاد الإنسان عن حالته الطبيعية والنيل من نفسه وإلحاق الضرر به"[2]، ويقول:

لَمْ تُلْهِنِي عَنْ طِلَابِ المَـجْدِ غَانِيَةٌ(*) فِي لَذَّةِ الصَّحْوِ مَا يُغْنِي عَنِ الثَّمَلِ
كَـمْ بَيْـنَ منْتَـدِبٍ يَـدْعُـو لِمَـكْرُمَـةٍ وَبَيْـنَ مُعْتَكِـفٍ يَبْكِـي عَلَـى طَلَـلِ
لَوْلَا التَّفَاوُتُ بَيْنَ الخَلْقِ مَا ظَهَرَتْ مَزِيَّـةُ الفَـرْقِ بَيْـنَ الحَلْيِ والعَطَـلِ[3]

إذ أنّه لم تشغله شاغلة على طلب المجدّ من لذّات الحياة مما يبعده عن مبتغاه الوطني بل بقي على عهده منتبهًا بعيدًا عن كل ما يشتت فكره في تحقيق العلا لأفراد وطنه، وبين الفرق بين من تشغله اللذّات من النساء والذي غايته اللّهو والهزّل، وبين من يقف داعيًا إلى المكارم في الحياة من يبتغي الحقّ ويسعى إلى معالي الأمور، وقد عنّى البارودي أن الناس كل له صفاته وأخلاقه وكل يتميز بأعماله ومسعاه في الحياة عن غيره، ولا مجال للمساواة بين الذي يتصف بالرزانة والصلابة في طلب الحقّ وبين من ليس له عمل في الحياة غير اللّهو واللعب، وبقوله هذا قد جسّد ذاته في سبيل تحقيق غاية الجماعة وهذا ما ميّز البارودي من خصال، ويقول:

فَانْهَضْ إِلَى صَهَوَاتِ المَجْدِ مُعْتَلِيًا فَـالْبَـازُ(**) لَمْ يَـأْوِ إِلَّا عَـالِـي القُلَـلِ
وَدَعْ مِـنَ الأَمْـرِ أَدْنَـاهُ لأَبْعَـدِهِ فِي لُجَّةِ البَحْرِ مَا يُغْنِي عَنِ الوَشَلِ
قَدْ يَظْفَرُ الفَاتِـكُ الأَلْـوَى بِحَـاجَتِهِ وَيَـقْعُـدُ الـعَجْـزُ بِالْهَيَّـابَـةِ الوَكَـلُ[4]

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص396.

[2] – تيسير الناشف: العامل السياسي وتحقيق الذات والحرية الفكرية والإبداع، عن موقع: www.raialyoum.com تاريخ الولوج: 2021/04/20، الساعة: 14:00.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص397.

*غانية: المرأة المستغنية عن الزينة بجمالها الخلقي. المصدر نفسه، ص397.

[4] – المصدر نفسه، ص398.

**الباز: وهو نوع من الطيور الجارحة التي تصطاد " واحدُ البُزاة التي تصيد، ضربٌ من الصُّقور"، ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص278.

وضع البارودي ذاته في موقف الدعوة إلى العلا لأفراد وطنه والتحلي بالقوة والعزم في طلب حقوقهم ومطالبهم من الحياة، لأن الضعف في نظره ليس إلا للجبناء ولا يلبي أي غاية، بعدما لاحظ الظلم الذي تسلط على الشعب بعد فرض الضرائب الباهظة عليهم ووصول الأمر بالنساء اللواتي لا يملكن شيئًا لتسديد ضرائبهم إلى بيع حليهن وملابسهن، والتمادي في الظّلم وسلب الحقوق وفرض الذّل والانصياع لذوي المكانة في الدولة، لذلك لا بدّ للإنسان أن يكون جريئًا من أجل تحقيق غاياته في الحرية ولا يبقى خاضعًا لهم مدى الحياة بل عليه المقاومة لنيل مطالبه ولا يقف عاجزًا وليحقق هدفه من ذلك انتقل يهجو خصومه في الحكم[1]، يقول:

من كلِّ وغْدٍ يَكــادُ الدَّستُ* يدفعــه بُغضًا ويَلفِظُــهُ الدِّيــوانُ مــن مَلَــلِ
ذَلَّت بهم مصرُ بعد العـز واضطربت قــواعــدُ المُلك حتى ظــلَّ في خَــلــل
وأصبحت دولةُ الفسطاط خاضعــةً بعــد الإبــاءِ وكــانت زَهرةَ الــدُّول[2]

البارودي لم يكن مؤيدا لما يحصل من قبل السياسيين في عهد الخديوي من ظلم واحتقار للشعب المصري، بعدما تفشى الفساد وضياع الحقوق، ويبين بقوله حالة مصر بعدما تولوا الحكم والسيادة فقد كانت قبلهم في عزّة، إذ "يدرك البارودي أن البلاد مقبلة على هاوية، ويميل عن إسماعيل بعد أن مال إليه بالأمس فمصلحة مصر تقتضي أن يقف أبناؤها صفًا واحدًا دفاعًا عن مقدراتها وكرامتها في وجه إسماعيل، ويمكننا أن نرى في هذا الموقف بداية فعلية لولوج البارودي المعترك السياسي، ويدعوا إلى الثورة وإسقاط إسماعيل"[3]، بعدما طغى الفساد على الحقّ، فذهب يحرضهم على المواجهة حتى يستقيم حال البلاد، يقول:

لَمْ أَدْرِي مَا حَلَّ بِالأَبْطَالِ مِنْ خَـوَرٍ بَعْدَ المِرَاسِ وَبِالأَسْيَافِ مِنْ فَلَـلِ
أَصَوَّحَتْ شَجَرَاتُ المَجْدِ أَمْ نَضَبَتْ غُدْرُ الحَمِيّـَةِ حَتَّى لَيْسَ مِنْ رَجُـلِ؟

---

[1] – ينظر: نفوسة زكريا سعيد: البارودي حياته وشعره، منشورات مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 1992 ص59.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص402.

* **الدست**: "كلمة فارسية معربة، ومن معانيها صدر البيت وصدر المجلس، ويراد بها هنا مجلس الحكم أو كرسي الريادة، أو مقعد الإمارة والسلطان". المصدر نفسه، ص402، مثل من خلالها البارودي الحال المتدنية التي وصلت إليها البلاد.

[3] – علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث (محمود سامي البارودي)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1 2009، ص39.

لَا يَدْفَعُونَ يَـدًا عَنْهُـمْ وَلَـوْ بَـلَغَتْ مَسَّ العَفَـافَةِ مِنْ جُبْنٍ وَمِـنْ خَـزَلِ
خَافُوا المَنِيَّةَ فَاحْتَالُـوا وَمَـا عَلِـمُـوا أَنَّ المَنِـيَّـةَ لَا تَرْتَـدُّ بِـالحِيَـلِ[1]

نادى البارودي بضرورة الوقوف في وجه الظّلم من خلال السلاح والقتال في سبيل تحقيق العدّل وإسقاط حكم الطّغاة بعدما انتشر فسادهم في مصر وضاعت بسيادتهم مطالب وحقوق الشعب، فلا بد للنهوض بهته البلاد وترك الكسل والتماطل في نيل المطالب، بل يجب الاندفاع بكل قوّة وعزّم واتحاد حتى ينسحب كل ظالم من مصر، ولا يكفي السلاح لذلك بل لا بدّ من استخدام العقل لتحقيق ذلك، يقول:

إِنْ لَـمْ يَكُنْ لِلْفَتَى عَقْـلٌ يَعِيشُ بِـهِ فَـإِنَّمَـا هُـوَ مَعْدُودٌ مِـنَ الهَمَـلِ
فَبَادِرُوا الأَمْرَ قَبْلَ الفَوْتِ وَانْتَزِعُوا شِكَالَةَ الرَّيْثِ فَالدُّنْيَا مَعَ العَجَلِ[2]

نوّه البارودي بعظمة العقل وضرورته في تحقيق الغايات وقصد بأن يحمس الشعب ويشعل فيه لهيب كرامته ويحطم سلاسل الظّلم التي أحكمت حلقاته من حولهم، حتى ينالوا الحياة الكريمة والتخلص من حالهم المتدنية واختيار القائد المناسب الذي يخرجهم منها ويلبّي مطالبهم بعيدًا عن الظّلم والاستغلال، وهذا الموقف السياسي للبارودي الذي كان يحمله طيلة ثورته وانتفاضته غرضه منه تحقيق القيادة لنيل المجدّ لأفراد وطنه، وتحقيق العدل والمساواة في الحقوق رافضًا للظّلم والتدخل الإنجليزي في أراضي وطنه[3]، يقول:

فَـأَيْـنَ المُلُوكُ الأَقْـدَمُونَ تَسَنَّمُـوا قِـلَالَ العُـلَا فَالأَرْضُ مِنْهُـمْ بَلاقِـعُ
مَضُوا وأَقَامَ الدَّهْرُ وَانْتَابَ بَعْدَهُـمْ مُلُـوكٌ وَبَـادُوا وَاسْتَـهَلَّتْ طَـلَائِـعُ
أَرَى كُـلَّ حَيٍّ ذَاهِبًـا بِيَـدِ الـرَّدى فَهَلْ أَنْتَ يَا دَهْرَ الأَعَاجِيبِ سَامِعُ؟
فَإِنْ كُنْتَ لَمْ تَسْمَعْ نِدَاءً وَلَمْ تُحِرْ جَـوَابًـا فَـأَيُّ الشَّيْءِ أَنْـتَ أُنَـازِعُ[4]

ظهرت شخصية البارودي المتمردة على الظلم والاستبداد من خلال استذكار الملوك الأقدمون الذين خلت منهم الأرض بعدما رحلوا وماتوا واستخلفهم ملوك آخرون لا يفقهون في الحكم شيئًا غير الفساد والظّلم وقهر الشعب، وهذا حال لم يحببه البارودي بل مضى يقدم النصح لقومه فيما

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص405-406.
[2] – المصدر نفسه، ص409.
[3] – ينظر: شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1964، ص69.
[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص317.

أصابهم من بطش الحكام، مما جعله شخصًا محبوبًا بينهم[1]، ويقول في موضع آخر عن ذلك من قصائده السياسية:

مَعْشَرٌ لَا وَلِيدُهُـمْ طَاهِـرُ المَـ ـهْدِ ولَا كَهْـلُهُـمْ عَفِيـفُ الوِسَـادِ
حَكَمُوا مِصْرَ وَهْيَ حَاضِرَةُ الدُّنْـ ـيَا (فَأَمْسَتْ) وَقَدْ خَلَتْ فِي البَوَادِي
أَصْبَحَتْ مَنْزِلَ الشَّقَـاءِ وَكَانَـتْ جَنَّـةً لَيْـسَ مِثْلَـهَـا فِـي البِـلَادِ
وَقَـعُوا بَيْـنَ (رِيفِـهَـا وَقُـرَاهـَا) بِضُرُوبِ الفَسَـادِ وَقْـعَ الجَـرَادِ[2]

فهم لم يقدموا حسب البارودي غير العذاب والشقاء للشعب المصري بعدما شغلوا مناصب الحكم فلم يرحموا لا صغيرًا ولا كبيرًا لا شابًا ولا كهلا، بل وقعوا في الأرض فسادًا ولم يحمل زمانهم غير الذّل والألّم والحرمان تلك آثارهم التي قدموها للوطن، وقد صور البارودي " ما أصابها في كبريائها وعزتها وفي حكمها وسياستها، إذ تسلط عليها الحكام المستبدون، حتى غشيها الظلام من كل جانب، وحتى أصبح الناس يائسين من أن يخرجوا من هذه الظلمة الغامرة"[3]، فنادى البارودي الشعب بضرورة القيام في سبيل التخلص منهم وتحقيق حرياتهم وحقوقهم لأن الحياة قصيرة لا تنتظر التأجيل يقول:

أرى رؤوسًا قـد أينعتْ لحِصادهـا فأيـنَ ولا أيـنَ السُّيـوفُ القواطـع
فكونوُا حصيدًا خامدينَ، أو انفزعُوا إلى الحربِ حتى يَدْفـعَ الضَّيْمَ دافـعُ[4]

رأى البارودي بعدما تأزمت حال بلاده مصر أنّه لا بدّ على الشعب النهوض وإقامة حدّ لكل ذلّ يصيبهم من الحكام ولا بدّ من إسقاط الرؤوس التي كان لها دور في خراب الوطن، وذلك بالحرب عليهم بالسيف حتى يسقط حكمهم، فحقق الغاية الوطنية له والتي انتقل بها من الذاتية إلى عالم أرحب وهو خدمة أبناء وطنه والقيام بالنضال الوطني حتى يتخلصوا به من أسباب ذلهم وظلمهم وحتى تتحقق العدالة ويندثر الظّلم وينال كل ذي حق حقه دون تمييز للضعيف أو القوي، من خلال ترشيح نفسه للقيادة بعد تنازل من يثور عليهم بأقواله فيهم بالفساد[5].

---

[1] - ينظر: أحمد خالد عبد المنعم: محمود سامي البارودي (دراسة تاريخية)، حقوق النشر محفوظة للمؤلف، ط1، 2015، ص36.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص152.

[3] - شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، مرجع سابق، ص68.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص318-319.

[5] – ينظر: أحمد خالد عبد المنعم: محمود سامي البارودي (دراسة تاريخية)، مرجع سابق، ص36-37.

مما زاده حبًّا بين شعبه وجعله في مراتب عالية، لكن مع فشل الثورة العرابية جراء التدخل الأوروبي خلالها التي كان هو أحد زعمائها أصبح مصيره السّجن، ونّفي بعد ذلك بعد الحكم عليه مع ثلّة من رفقائه، وكان هذا الفشل نتيجة لخيانة بعض رؤساء الجند " الثوار وكانوا مثلًا في النفاق وعلى الرغم من إيمانهم المغلظة فقد حنثوا فيها، وقد وصف البارودي هذه المأساة وحاول أن يبرئ نفسه، ويعلل هزيمته ويصف تخاذل هؤلاء المنافقين وجبنهم وفرارهم من المعركة، ويتندم على زعامته لهم"[1]، بعدما وجهوا إليه تهمة الطمع في الحكم والرئاسة، يقول في ذلك:

أضعتُ زماني بينَ قومٍ لــو أنَّ لي بهم غيرهمْ ما أرهقتنِي البَــوارقُ
فإنْ أكُ مُلقى الرَّحــلِ فيهم فإنَّني لهم بالخلالِ الصَّالحاتِ مُفــارقُ
معاشرُ ساروا بالنفَّــاقِ ومــالهــمْ أصــولٌ أظَلَّتهَــا فــرُوعٌ بواسـقُ
فأَعلمُهُمْ عندَ الخصومةِ جاهــلُ وأتقاهــمُ عنــدَ العفافةِ فــاسـقُ
طلاقةُ وجهٍ تحتهـا الغيظُ كــاشرٌ ونــعمةُ وُدٍ بينهــا الغدرُ نــاعقُ
وأخلاقُ صبيــانٍ إذا ما بلوْتهُــمْ عَلمْتُ بأنَّ الجهلَ في الناسِ نافقُ[2]

يلوم البارودي قومه الذين تنكروا له بعدما قام بخدمتهم والتضحية في سبيل نيلهم العلّا، ولم يكونوا غير منافقين لا يكنون غير الكراهية له فقط، مما جعلهم ينسبون له تهمًا هو بغنى عنها فقط لإسقاطه وإبعاده من الحكم، ويمثل بذلك تحول حاسم في نفسية الأنا من الهدوء والرصانة إلى التعصب.

ويقول في ذلك مفندًا ما نسب إليه من ظلم وأقاويل أبعدته عن منصبه ومركزه في الدولة بإدعاءات خصومه الكاذبة مما جعل منه مسجونًا وبعدها منفيًا:

لم أقترف زَلة تقضي على بمــا أصبحت فيه فماذا الويل والحَربُ؟
فهل دفاعي عن ديني وعن وطني ذنــب أدان بـــه ظلمًـــا وأغْتربُ؟[3]

يدافع البارودي عن نفسه مفنّدًا كل ما نسب إليه من اتهامات بعد فشل ثورته وتحرض بعد غواة الفشل عليه، وأن ذنبه الوحيد أنّه كان يدافع عن دينه ووطنه وهذا ليس سببًا ليغرب ويظلم بهذا

[1] – عمر الدسوقي: محمود سامي البارودي، مرجع سابق، ص84.
[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص377..
[3] – المصدر نفسه، ص74.

الشكل، وهذا ما أظهر أن القيم الإنسانية والأخلاقية لم تعد المعيار الذي يمثل الشخص بل الزيف والنفاق وهذه الحقائق تزيد في عزلة الشاعر نفسيًا كما تسهم كثيرًا في بلورة رؤية شعرية خصبة ناضجة على مستوى تعاطيها مع المواضيع الحساسة وعلى المستوى الفنّي تقدم أسلوبًا ورؤية فنّية جديدة.

2- العامل الاجتماعي:

تعتبّر المجموعة الحيز الذي لا يستطيع الإنسان أن يعيش بمنأى عنه، ودائما تكون هناك روابط روحية وعلاقات متنوعة تجمع الفرد بالآخرين، حتى يستطيع أن يؤدي مهامه الحياتية في أحسن صورة " فالإنسان بفطرته كائن اجتماعي يتأثر بمجتمعه ويؤثر فيه فلا يمكن لأحد أن يعيش منفردًا، إلا إذا كان يعاني من حالة مرضية، فالحياة الاجتماعية مرتبطة بجميع نواحي الحياة ولا يمكن التعامل معها منفردة"[1]، وبعدما تختفي هذا الرابط بين الفرد والمجتمع يصاب الإنسان بحالة من الضياع الروحي الذي يجعل منه مع مرور الوقت أسيرًا لأفكاره المتفردة عن الجماعة، التي لا يمجد فيها غير وحدته التي لربما تحقق له الراحة بعيدًا عن من حوله.

والبارودي بعد نفيه إلى جزيرة سرنديب أصبح منفصلا عن الجماعة التي كان ينتمي إليها بعدما كان ذا مكانة مرموقة، فأصبح في الدرجات السفلى يعاني من اغترابه وحيدًا، مغتربًا عن جماعته، فما كان منه بعدما لم يلْقَ في المجتمع الجديد الاحتواء إلا أن يكتفي بذاته بعيدًا عن من حوله من مجتمعه، يقول:

إلّى الله أَشْكُـو أنَّـنِي بَيْنَ مَعْشَـرٍ سَـــوَاءٌ لَـدَيْهِـمْ طَيِّـبٌ وخـبيـثُ
لَهُـمْ أَلْسُـنٌ إنْ رُمْـنَ أَمْرًا بَلَغْنَـهُ مِنَ النَّـفْسِ مَصْنُـوعٌ لَهُـنَّ حَدِيـثُ
تَرِثُّ عَلى قُرْبِ الوِدادِ عُهُـودُهُـمْ وكَيْـفَ يَـدُومُ الشَيءُ وهْـوَ رَثِيثُ؟
فَلَيْسَ لَهُـمْ فِي سالفِ الدَّهْرِ مَحْتِدٌ قَدِيـمٌ ولَا فِي المَكْرُمَـاتِ حَديـثُ
بَرِمْتُ بِهِمْ حَتَّى سَئِمْتُ مَكـانتِـي وأنْكَرْتُ طِيبَ العَيْشِ وَهْـوَ دَمِيثُ
إذا لـم يُغِثْنِي اللهُ مِنْهُـمْ بِفَضْلِـهِ فَمَـا لِي بَيْـنَ العَالَـمينَ مُـغِيثُ[2]

[1] – نضال عليان عويض العماري: الغربة والحنين في شعر أحمد شوقي (دراسة وصفية تحليلية)، الجامعة الإسلامية، غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، رسالة ماجستير، 2015، ص39.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص97.

لم يجد البارودي الاحتواء الذي كان ينعم به بين أفراد مجتمعه، مما زادّ عليه معاناته في منفاه فلم يجد غير وجوه تهوى النفاق وقوم لا يفقهون كلامًا ولا يعتبرون لمشاعر من حولهم، لا يفرقون بين الطيب والخبيث كلهم على حدّ السواء بالنسبة لهم، تهوى قلوبهم المكائد وألسنهم المضرّة، فما كان منهم نحوه إلّا الجفاء، وهذا ما جعل ذاته منفصلة عن الآخر كثيرة الشكوى منهم:

آه من غُربَةٍ وفَقْدِ حَبِيـــبٍ أَوْرَثَا مُهْجَتِي عَذَابًا مَـكِيثَا

لَا تَسَلْنِي عَمَّا أُقاسِي فَإِنِّي بَيْنَ قَوْمٍ لا يفْقَهُونَ حَديثًا[1]

من هنا بدّت غربة البارودي الاجتماعية فلم يكن النّفي الإجباري بعيدًا عن وطنه كافيًا له ليكون المجتمع الذي غُرّب إليه أكثر مرارة من حاله التي كان يعاني منها أثناء فترة اغترابه، فلم يجد الصديق فيه ولا القريب فأصبح يناشد خالقه فقط حتى يخرجه ممّا هو فيه وينجيه ممن يحيطون به في المجتمع ويعيده إلى ربوع وطنه بين أهله.

3- العامل النفسي:

يعد العامل النفسي "من أكثر العوامل تأثيرًا في شعر الغربة، فالعامل النفسي مرتبط بشعور الإنسان وتأثره بمن حوله ومرتبط ارتباطًا كبيرًا بالواقع الذي يعيشه الشاعر"[2]، وهو أحد الركائز المؤثرة في حياة الفرد سلبًا مما يجعله يشعر " بانفصاله عن الآخرين وعدم الانسجام معهم وعدم القدرة على التكيف الاجتماعي مما يضطره إلى الانعزال"[3]، فيصبح غريبًا عن وطنه وعن كل الأمور التي تجمعه بماضيه، فتتكون لدى ذاته مجموعة كبيرة من العواطف التي تحمل كل معان الحنين والشّوق اتجاه المكان الذي كان ينتمي إليه بعد زواله كاندثار زمن الشباب وبلوغ مرحلة المشيب، مما يشكل حالات نفسية لديه.

والبارودي عانى بدوره من ذلك بعد تدهور صحّته ودَجَتْ بأناه من سموقل عظمتها إلى انكسارها النفسي والتي مُثّلتْ بكل أنواع (الشّوق والحنّين)، يقول:

أعِـدْ يا دهْرُ أَيَّـــامَ الشَّبَـابِ وأَينَ مِنْ الصِّبَـــا دَرْكُ الطِّلابِ؟

زَمَـانٌ كُلَّمَـا لاحَـتْ بِفِـكْرِي مَخَايـلُهُ بَـكَيْتُ لِفَـرْطِ ما بِي

---

[1] – المصدر نفسه، ص97.

[2] – نضال عليان عويض العماري: الغربة والحنين في شعر أحمد شوقي (دراسة وصفية تحليلية)، مرجع سابق، ص40.

[3] – جديدي زليخة: الاغتراب، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة وادي سوف، الجزائر، العدد الثامن، جوان 2012 ص351.

مَضَى عضنِّي وَغَادَرَ بِي وَلُوعًا تَوَلَّـدَ مِنْـهُ حُـزْنِي واكْتِئَـابِي
وَكَيْفَ تَلَذُّ بَعْدَ الشَّيْبِ نَـفْسِي وَفِي اللّذَّاتِ إنْ سَنَحَتْ عَذَابِي
أصُدُّ عَنِ النَّعِيـمِ صُدُودَ عَجْزٍ وَأُظْهِرُ سَلْوَةً والقَـلْبُ صَـابِي
ومَا فِي الدَّهْـرِ خَيْر مِنْ حَيَـاةٍ يكُـونُ قِوَامُـهَا رَوْحَ الشَّبَـابِ[1]

يظهر تحسّر البارودي في قوله هذا على أيام الشباب وحنينه الكبير إليها، مما كون لديه الغربّة النفسية من هذا الفراغ الذي ألمّ به بعد ظهور ملامح الشيب عليه وهو بعيد عن وطنه، لا أنيس يشتكي له حاله ولا جليس يشاركه سواد أيامه وهو بالمنفى، فنجده يتمنى أن تعود أيام الشباب له ويطلب من الدّهر أن يعيدها إليه بعد مضيها وزوالها وهذا ما زاد اغترابه اغترابًا، ومثل بذلك على اغترابه النفسي، ويقول في موضع آخر يلوم الدّهر ويتحسّر على أيام الشباب:

أيْـنَ أيَّـامُ لَـذَّتِي وشَبَـابِي؟ أتُراهَـا تَعُـودُ بَعْدَ الذَّهَـابِ؟
ذاكَ عـهدٌ مَضَـى وأُبـعْدُ شـيء أنْ يَرُدَ الزَّمـانُ عَهْـدَ التَّصَـابِي
فَـأدِيـرَا عَـلَـيَّ ذِكْـرَاهُ إنِّي مُنْذُ فـارقتهُ شَدِيـدُ المُصـابِ
كُلُّ شيءٍ يَسْلُـوهُ ذُو اللُّـبِّ إلَّا مَاضِي اللَّهْوِ فِي زَمَانِ الشَّبَـابِ[2]

يتساءل البارودي عن أيام شبابه كيف مضّت ولو تعود بعد الذهاب، فيتذكرها ويتذكر أوقات أنسه بها وما وصل إليه حاله، مما جعل من الشعر عزاء له عليها، فبعدما يفقد الإنسان أجمل أيام حياته يبقى لديه ذلك الفراغ العاطفي الذي يحرك حنينه وشوقه إلى تلك الأيام وكيف عايشها وهو في تلك المرحلة العمرية، بكل تفاصيلها من سعادة ولهو، ويبقى التقدم في السّن من أهم العوامل التي تغرب الإنسان عن ذّاته[3]، وهذا ما يفسر تحسّر البارودي عليها في أقاويله الشّعرية، يقول:

سَعَيْتُ فَأَدْرَكْتُ المُنَى غَيْرَ أنَّنِي أَضَعْتُ شَبَابِي فِي سبيلِ طِلَابِي
فَمَا تَنْفَعُ الدُّنْيَا وإنْ نِلْتُ كُلَّ مَا تَمَنَّيْتُ مِنْهَـا بَعْدَ فقْدِ شَبَـابِي[4]

أصبحت الحياة بلا قيمة لدى البارودي بعدما مضّى زمن شبابه، فأي حياة في نظره تكون بعدما رحّل الشباب وحلّ محله المشيب، فما بقي للدنيا نفع بعد ذلك مهما كانت انجازاته فيها يبقى

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص64.
[2] – المصدر نفسه، ص67.
[3] – ينظر: عمر الدسوقي: محمود سامي البارودي، مرجع سابق، ص25.
[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص80.

الشباب هو العمر الذي لا يعوضه أمرّ ولا تعوضه أي مرحلة في الحياة، وهذا ما جعل البارودي في حالة من الحزن والأسّى على رحيل ماضيه الذي كان يمثل منبع السعادة له لكنه أضاعه بمضيّ العمر به.

ويقول في موضع آخر يتذمر على حاله بعدما رحل الشباب:

تَوَلَـى الصِّبَـا عَنِّي فَـكَيْفَ أُعِيدُهُ وقَـدْ سَارَ فِي وادِي الفَنَاءِ بَرِيدُهُ
أُحَـاوِلُ مِنْهُ رَجْعَةً بَعْـدَ مـا مَضَـى وذَلِـكَ رَأْيٌ غَـابَ عَنِّي سَدِيدُهُ
فَمَـا كُـلُّ جَفْرٍ غَـاضَ يَرْتَدُّ نَبْعُـهُ ولا كُـلُّ سـاقٍ جَفَّ يَخْضَرُّ عُودُهُ
فَـإِنْ أَكُ فَارَقْتُ الشَّبَـابَ فَقَبْلَـه بَـكَيْتُ رَضَاعًا بـانَ عَنِّي حَمِيدُهُ
وَأَيُّ شَبَـابٍ لا يَـزُولُ نعِيـمُـهُ؟ وسِرْبالِ عَيْشٍ لَيْسَ يَبْلَى جَدِيدُهُ؟

ابتدأ البارودي كلامه في قوله هذا بلفظة (تولى) التي عبّرت عن كل خلجات ذات الشاعر من آلام وحزن وفقد على ما مضى من حياته، فنراه يتمنّى لم يعد إليه بعدما مضّى عنه، ويرجع حالته التي هو بها إلى الدّهر الذي نراه يلومه في أقوال كثيرة من أشعاره لأنّه هو الذي أوصله إلى حالة الأسّى والألم التي يعاني منها، يقول:

فَلَا غَرْوَ أَنْ شَابَتْ مِنْ الحُزْنِ لِمَّتِي فَإِنِّـي فـي دَهْـرِ يَشِيـبُ وَلِيـدُهُ
يُهَـدِّمُ مِـنْ أَجْسَادِنَـا مَـا يَشِيـدُهُ وَيَنْقُصُ مِـنْ أَنْفَاسِنَـا مَـا يَـزِيدُهُ[1]

وقد جسدت هذه الكتابات الشّعرية الاغترابية عن الحنين إلى أيام الشباب اغتراب البارودي النفسي والذي ظهر من خلال مجموعة البواعث التي جسدته من حنين الشاعر إلى حياته الماضية بمصر وأيام الشباب، فكان لذلك التأثير الكبير على ذات الشاعر بعدما فارقه وتغرّب عن كل من كانوا برفقته من أهله وأحبابه وتغير الدّهر عليه كلها مؤثرات أدّت إلى تدهور حالته النفسية، يقول:

لَعَمْرِي لَقَدْ وَلَّى الشَّبَابُ وحَلَّ بِي مِنَ الشَّيْبِ خَطْبٌ لا يُطَاقُ مَرَدُّهُ
فَـأَيُّ نَعِيـمٍ فِـي الـزَّمَـانِ أَرُومُـهُ وأَيُّ خَـلِيـلٍ لِلْـوَفَاءِ أُعِـدُّهُ؟[2]

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص145-146.
[2] – المصدر نفسه، ص125.

فبعدما ولى الشباب لا لوم لغدر الناس بعدما هو غدّر به ورحل عهده وتغير عليه، فلا لائم لمن رحلوا عنه أو قدموا له الأذّى فلم يعد الأمر يؤذيه أكثر مما قدمه له الدّهر من آلام وحزن وفقد في كل شيء حوله من رحيل أهله وأحبابه وشبابه بعد تغربه.

هكذا كان العامل النفسي تعبيرًا بحق عن غربة الشاعر النفسية التي كانت تتمثل أحيانًا بين شوقه وحنينه لمصر وأحيانًا بذكر أيام الشباب وأيام اللّهو ومضيها عليه، مما أدى إلى تشاؤم البارودي كلما تحدث عن ماضيه وشبابه حيث خاب ظنه بالرجوع إلى الوطن بعدما خارت قواه وبلغ من الكبر عتيّا[1].

ثانيًا: مراصد الأنا وتحولاتها في شعر الاغتراب لدى البارودي:

تعتبر الأنا الشعرية ذلك المكون الفعال في النص الشعري لما تقدمه من دور فنّي يظهر الغاية الجمالية له، إذ أنها تعرف على أنها ذلك الضمير الشعري الذي يجول في النّص الشعري ليحقق الوعي الذاتي داخله ويظهر في أغلب الأحيان في صيغة ضمير المتكلم أو المخاطب، فهو عبارة عن مجموعة من الضمائر والتي تشكل في نهاية الأمر مفهومًا كليًا عاما للأنا الشّعرية داخل النّص، وعلى ذلك يصبح لكل نص شعري أناه الشّعرية التي تختص به، وتحدد من خلال تفاعل تلك الضمائر داخل النّص مع بعضها البعض لتحقق الغاية الجمالية منه وتعطي تفاعلًا إيجابيًا من قبل المتلقي[2].

وقد تغنّى ديوان البارودي بمزيج من الأغراض الشعرية التي بيّنت أناه الشاعرة المغتربة، والتي جسدها من خلال أقواله المفعمة بكل معاني الألم والعاطفة، الأنا التي هي " بمثابة تمثيل للغة داخل المنظومة النصية، تحيل على المتلفظ أو المتكلم، الذي يكون مبدع النص في أغلب الأحيان"[3]، وهذا ما قدمه البارودي باعتباره المتحدث عن نفسه معبرًا عن أناه في عدّة تموضعات لها.

وبذلك تقتضي هذه الدراسة "رصد تخوم هذه الذات، ومساءلتها للوقوف على مدى بلوغها آفاق التجربة الشعرية في علاقتها المفتعلة جدليًا بين الذات والموضوع، وبين الشعر وحالة الأنا

[1] – ينظر: مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 21، 2011، ص35.

[2] – ينظر: حاتم زيدان، العيد جلولي: جمالية المراوغة والتوظيف الضمائري للأنا والآخر عبر اللغة الشعرية (دراسة في قصائد مختارة من ديوان مسقط قلبي لسمية محنش)، مجلة الأثر، العدد 29، ديسمبر 2017، ص198- 199.

[3] – رضوان جنيدي: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013/2012، ص13.

الشاعرة، بوصف هذه الأخيرة صفحة من صفحات التجلي في سجل الحداثة الشعرية"[1]، وهاهو البارودي يصور لنا ذلك في أبياته الشّعرية التي رسمت للمتلقي محنته واغترابه، ومن ذلك نذكر مراصد أناه وتحولاتها والتي تمثلت في:

1- مراصد أنا الفخر:

يعتبر البارودي من الشعراء المحدثين الذين اعتبروا الفخر وسيلة للتعبير عن النفس " انطلاقا من حب الذات كنزعة إنسانية طبيعية"[2]، إذ أن بعده عن وطنه لم ينسه ما كان له من بطولات وانتصارات في ميادين الحرب، فذهب ينشد فيها وفي تلك الأيام التي بقيت في ذاكرته وهو يقودها ولم ينسها رغم نفيه، وكان يستذكرها في ذاتّه من حين إلى آخر جاعلًا بذلك متنفسا له وحتى يوقد بها شعلة الأمل ولا يهوى نحو الانهيار بين تلك الأراضي البعيدة عن وطنه وأهله، بل على العكس من ذلك ذهب يستذكر حالاته التفاخرية حتى يومض بها النور ليذهب عنه عتمة الغربة والبعد، يقول:

وَإِنِّـي امْرُؤٌ لا أَسْتَكِـينُ لِصَوْلَـةٍ وإِنْ شَدَّ سَاقِي دُونَ مَسْعَايَ قِدُّهُ
أَبَتْ لِي حَمْلَ الضَّيْمِ نَفْسٌ أَبِيَّةٌ وقَلْبٌ إِذَا سِيمَ الأَذَى شَبَّ وَقْدُهُ
نَمَانِي إِلـى العَلْيَـاءِ فَرْعٌ تَأَثَّلَتْ أَرُومَتُهُ فِـي المَجْـدِ وافْتَـرَّ سَعْدُهُ[3]

تظهر أنا الشاعر في هذه الأبيات وهي في صورة المرء الذي لم يرضخ لشوائب الحياة، يفتخر بذاته وشدّة مقاومتها لكل ضيم، وكان ابتداءه في قوله بلازمة (إنِّي) دلالة منه على موقفه التفاخري بنفسه، وذلك ما يدل إلّا على حبه لرفع الأذى والظّلم عن الغير لأن معدنه ونسبه أصيل لا يبتغي غير المجدّ والعلياء، ويقول في موضع آخر:

وَلِي مِنْ بَدِيعِ الشِّعْرِ مـا لَـوْ تَلَوْتُهُ عَلَى جَبَلٍ لَانْهَالَ فِي الدَوِّ رَيْدُهُ
إِذَا اشتَدَّ أَوْرَى زَنْدَةَ الحَرْبِ لَـفْظُهُ وَإِنْ رَقَّ أَزْرَى بِالْـعُقُـودِ فَـرِيـدُهُ
يُقَطِّـعُ أَنْفَـاسَ الرِّيَـاحِ إِذَا سَـرَى وَيَسْبِـقُ شَـأْوَ النَّيَّرَيْـنِ قَـصِيدُهُ
إِذَا مـا تَـلاهُ مُنْشِـدٌ فِـي مَقَـامـةٍ كَفَى القَوْمَ تَرْجِيعَ الغِنَـاءِ نَشِيدُهُ

[1] – أحمد عراب: تحولات الأنا في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (قراءة في شعرية الدال)، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، العدد السابع، السداسي الأول، (جانفي- جوان)، 2016، ص263.

[2] – سراج الدين محمد: الفخر في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص05.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص127.

سَيَبْقَى بِهِ ذِكْرِي عَلَى الدَّهرِ خَالِدًا وذِكْرُ الفَتَى بَعْدَ المَمَاتِ خُلُودُهُ[1]

تنبع روح المنافسة من البارودي بموقفه التفاخري إذ جعل أناه في أعلى المراتب حتى يبين على عظمة أقواله الشّعرية التي أحيت الشعر العربي من مرقدها بموهبته الشّعرية التي استقاها من إطلاله على التراث من بديع الشعر[2]، فتميز بحسن نظمه للشعر وحسه الإبداعي مما يجعله متميزا عن غيره من الشعراء في الحبكة والتنظير له، وقد تمثلت أناه الشاعرة من خلال ياء المتكلم التي استهل بها بيته الشعري (ولي) والتي كانت تمثيل لموقفه التفاخري، ويقول في موضح آخر:

ولَسْتُ مِمَنْ إِنْ دَجَا حَادِثٌ أَلْقَى زِمَامَ الأَمْـرِ أوْ فَوضَـا

لَكِنَّنِي أَلْقَـى الرَّدَى حَاسِـرًا وأَصْدَعُ الخَـصْمَ إذَا عَرَّضَـا[3]

يؤكد البارودي في قوله هذا على سموقل ذاته وعلوها إذ ظهرت أناه وتمثيلاتها في توظيفه لكل من (تاء المتكلم المفرد) و (ياء المتكلم)، حتى يرتفع بها نحو العلا، وهذا ما هو إلاّ دليل على شخصيته القوية التي تمتلك روح المسؤولية والتحكم في زمام الأمور، وكانت كل من لفظة (**ألقي الرَّدى، أصدع الخصم**) تأكيد على قوة شخصه تجاه من يعاديه من خصومه، ويقول مكملًا على قوله هذا:

أَسْتَحقِبُ الشَّهْدَ لِمَـنْ وَدَّنِـي وأَنْفُـثُ السُّـمَّ لِمَنْ أَبْغَضَـا

جَرَدْتُ نفْسِي لِطُلابِ العُـلَا والسَّيفُ لَا يُرْهِبُ أَوْ يُنْتَضَى[4]

البارودي يؤكد على موقفه التفاخري من خلال إظهار أناه التي تحمل روح الوطنية المحبة لتحقيق المجد والعلا التي تعطي أكثر مما تأخذ من غيرها، والتي تجسدت بأقواله وأفعاله بين أفراد وطنّه مما جعله يملك من المؤيدين له أكثر من أعدائه، " الأمر الذي يؤهله لأن يكون حاضرًا في كل موقف يتطلب المواجهة والمفاضلة مع صورة الآخر"[5].

ويقول:

وَلِـي مِـنَ القَوْلِ نَصِيـرٌ إِذَا دَعَوْتُهُ فِي حَـاجَةٍ أَوْفَضَـا

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص150.

[2] – ينظر: مدرسة البحث والإحياء: موقع www.startimes.com، تاريخ الولوج:2021/04/22، الساعة 12:00.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص302.

[4] – المصدر نفسه، ص302.

[5] - أحمد عراب: تحولات الأنا في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (قراءة في شعرية الدال)، مرجع سابق، ص265.

سَلْ عَنِّي المَجْدَ وَلَا تَحْتَشِمْ فَالْمَجْدُ يَدْرِي أَيَّ سَيْفٍ نَضَا[1]

أعماله في الدعوة إلى المساواة والعدل أكسبته محبة من حوله ويؤكد بقوله هذا على علوّ أناه وارتقائها نحو المجدّ مفتخرًا بها، وقد تراءت لنا أناه الشاعرة في ضمير (ياء المتكلم) في حالة تخاطبية مع الآخر بألفاظ لغوية قوية تحيل على شخصيته المتفردة التأثيرية على أفراد وطنه، باعتبار أن " الكلمة تكتسب قوتها من الشخصية التي استخدمتها فكم من عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها"[2]، وهذا ما كان يتصف به البارودي فكانت عبارات (**سلْ عنِّي المجد، المجد يدري**) أجزل مثال وظفه ليبن على قوة الكلمة لديه ومكانته بين أفراد وطنه.

وتتبدى أناه التفاخرية أيضًا في قوله:

عَــلَامَ أَجْـزَعُ والأَيَّــامُ تَشْهَدُ لِـي بَصِدْقِ مَا كَانَ مِنْ وَسْمِي وإِغْفَالِي
رَاجَعْتُ فِهْرَسَ آثَــارِي فَمَا لَمَحَتْ بَصِيــرَتِي فِيــهِ مَــا يُزْرِي بِـأَعْمَــالِي
فَكَيْفَ يُنْكِرُ قَوْمِــي فَضْلَ بَــادِرَتِي وَقَدْ سَرَتْ حِكَمِي فِيهِـمْ وأَمْثَــالِي؟
أَنَا ابْنُ قَوْلِي وَحَسْبِي فِي الفَخَارِ بِهِ وإِنْ غَدَوْتُ كَرِيــمَ العَمِّ والخَــالِ[3]

يفتخّر البارودي بقوله هذا بفصاحة لسانه ومكانة أدبّه ونسب أعمامه وأخواله العريق، فهو يثنّي على ذاتّه الأدّبية وعراقة قولها بين قومها لما كان لها من فضل عليهم، فتظهر أناه في صورة الفخر وتموضعت في الأبيات على صيغة (ضمير ياء المتكلم) فحولت بذلك الأنظار إليها حتى تتحقق غايتها من النّص الشعري.

ويقول في موضع آخر:

فَمَا غَيَّرَتْنِي مِحْنَةٌ عَنْ خَلِـيقَتِــي وَلَا حَوَّلَتْنِي خُـدْعَةٌ عَنْ طَـرَائِــقِـي
وَلَكِنَّنِي بَــاقٍ عَلَى مَا يَسُـرُّنِــي وَيُغْضِبُ أَعْـدَائِي وَيُرْضِي أَصَـادِقِي
فَحَسْرَةُ بُعْدِي عَنْ حَبِيبٍ مُصَادِقٍ كَفَرْحَةِ بُعْدِي عَـنْ عَــدُوٍّ مُـمَـاذِقِ
فَتِلْكَ بِهَذِي وَالنّــجَاةُ غَنِيـمَــــةٌ مِـنَ النَّاسِ وَالدُّنْيَا مَكِيـدَةُ حَـاذِقِ[4]

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص302.
[2] – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2013، ص19.
[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص453.
[4] – المصدر نفسه، ص386.

صورت هذه الأبيات تجربة الشاعر مع المنفى وكيف " تتحكم التجربة الشخصية في المنطوق الشعري، وكيف يصور هذا المنطوق التجربة في إطار علاقة يترابط فيها الاثنان (التجربة والخطاب) ترابطًا قويًا تؤكد فيه هذه العلاقة على التعبير الواقعي للتجربة الشعرية الحقيقية"[1]، فيذهب إلى الافتخار بذاته وأن أهدافه لن تتغير مهما مرّت عليه من المحن، وبين حالته النفسية التفاخرية بأخلاقه بالألفاظ مثل (**فما غيرتني، باقٍ، مكيدة**)، ويذهب مخاطبًا من لامه في جهل (الآخر):

أَلَا أَيُّـهَا الـزَّارِي عَلَـيَّ بِجَـهْلِـهِ وَلَـمْ يَدْرِ أَنِّي دُرَّةٌ فِي الْمَفـارِقِ
تَـعَزَّ عَنِ الْعَلْيَـاءِ بِاللُّؤْمِ وَاعْتَـزِلْ فَإِنَّ الْعُلَا لَيْسَتْ بِلَغْـوِ الْمَنـاطِقِ
فَمَا أَنَا مِمَّنْ تَقْبَـلُ الضَّيْـمَ نَفْسُهُ وَيَرْضَى بِمَا يَرْضَى بِهِ كُـلُّ مَـائِقِ[2]

ما يستوقف الناظر في هذه الأبيات عن أنا الشاعر هو تمسكها بالقيم والأخلاق، "وعندما تتمسك الذات بقيمها وتمارسها بوعي، فإن سلوكها هذا يُعد سلوكًا عاما، تقابله ردود أفعال اجتماعية مُرضية، وهذه ردود الأفعال المرضية محفزة لمشاعر الاعتراف والتقدير التي تحقق الاعتبار الاجتماعي للذات"[3]، ومثل لذلك بقوله (ولم يدي أنّي درة في المفارق) الذي دلّ بها على اعتزازه بنفسه اتجاه أعدائه، ويقول مكملًا قوله الشعري:

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَنْهَضْ لِمَا فِيهِ مَجْدُهُ قَضَى وَهْوَ كَلٌّ فِي خُدُورِ الْعَوَائِقِ؟
وَأَيُّ حَيَـاةٍ لِإِمْـرِىءٍ إِنْ تَنَـكَّرَتْ لَهُ الْحَالُ لَمْ يَعْقِدْ سُيُورَ الْمَنَاطِقِ؟
فَمَـا قُذُفَـاتُ الْعِـزِّ إِلَّا لِمَـاجِدٍ إِذَا هَـمَّ جَـلَّى عَزْمُهُ كُـلَّ غَـاسِـقِ[4]

يفتخر البارودي بذاته التي واجهت كل عراقيل الحياة ويخاطب الآخر في رسالة توعوية منه حتى يجابه الأمور بثبات، والمرء في نظره إذا أراد العلاّ فلا بدّ له من البعد كل البعد عن الكسل الذي ليس منه نتيجة غير ضعف الذّات وانكسارها، وبين معناه اللفظي هذا بكل من لفظة (**ينهض، ماجد العزّ**) التي كانت تعبّر عن النهوض بالإنسان نحو طلب الرفعة في الحياة.

[1] – أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص137.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص387.

[3] – عقيل حسين عقيل: منطق الحوار بين الأنا والآخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004، ص97.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص387.

ويقول:

يَقُولُ أُنَــاسٌ إِنَنِي ثُــرْتُ خَالِـعًا وَتِلْكَ هَنَاتٌ لَمْ تَـكُنْ مِنْ خَلَائِقِي

وَلَكِنَّنِي نَــادَيْتُ بِالْعَدْلِ طَالــبًــا رِضَا اللهِ وَاسْتَنْهَضْتُ أَهْلَ الْحَقَائِقِ[1]

أصبحت أنا الشاعر في حالة من التخاطب مع الآخر لتبين له غايته في الدعوة للحق واستنكار الظّلم (ناديت بالعدل طالبًا)، وبرزت موزعة في كل من ضمير (ياء المتكلم) و (تاء المفرد المتكلم) متمثلة بالإخلاص وعدم التفاني نحو الوطن ضدّ من كانت لهم نوايا بتفشي الظّلم فيها وبين أفرادها لمحو مكانتها واندثار العدلّ والمساواة.

ومنه مثل البارودي لأناه الشاعرة في أقواله التي كانت تحمل غرض الفخر حتى يبين للآخر مدى المكانة الأدبية والحربية التي كان يتميز بها، والتي وظفها من خلال تجارب حياتية " تنقدح عن انفعالية نفسية آنية وكبرياء، وعن موضوع المرسلة الشعرية ذاتها"[2]، مما أكسب نصوصه ميزة فنّية جمالية.

2- الأنا المنكسر:

تبرزّ صورة أنا الشاعر المنكسرة ومحنتها عندما تبتعد عن من تكن لهم العاطفة من أهل وأصدقاء، فتحنّ إلى تلك الأماكن والذكريات التي كانت بها في أوجّ سعادتها بقربهم، فبغربتها عنهم يشتد حنينها وتستشعر أشواقها لهم وتتمنى أن ترجع إلى أحضانهم، فتقول قريحتها عن الحنين وما إلى ذلك من وصف لحالها المتألمة[3]، وما يطالعنا في ما قاله البارودي في وصف لحالة الأنا المنكسرة في الحنين إلى الأهل والأصدقاء هو أبياته التي نظمها أثناء سّجنه قبل نفيه إلى سرنديب بعد فشل الثورة العرابية*، يقول:

شَفَنِي وَجْدِي وأَبْلَانِي السَّهَرُ وتَغَشّــتْنِي سمـــاديرُ الكَــدَرْ

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص387.

[2] - أحمد عراب: تحولات الأنا في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (قراءة في شعرية الدال)، مرجع سابق، ص276.

[3] – ينظر: يحيى الجبوري، الحنين والغربة في الشعر العربي (الحنين إلى الأوطان)، مرجع سابق، ص80.

* **الثورة العرابية:** " وهي الثورة التي قادها أحمد عرابي في فترة 1879-1882) ضد الخديوي والتأثير الأوربي وسميت آنذاك هوجة عرابي، واندلعت تلك الثورة إثر قرار طرد الضباط المصريين من الجيش المصري" وكان البارودي إحدى قادتها آنذاك. موقع www.marefa.com، تاريخ الولوج 2021/01/20، الساعة 17:44.

فسَوادُ اللّيلِ ما إنْ ينقَــضِي وبيَـــاضُ الصُّبحِ مَا إنْ يُنتظَرْ[1]

تحولت أنا الشاعر من حالة المفاخرة إلى الانكسار بعدما سّجنت وأبعدت عن أهلها، وفرض عليها القيود بعدما كانت حرّة، مما أصابها بالحزن والضعف، وهذه القصيدة في حقيقتها هي استعطاف لحالتها وتبيان لما تمر به داخل السّجن من معاناة بعد ما أصابها، وقطعت عنها الأخبار بسبب جدران السّجن[2]، وبينت كل من لفظة (شفني وجدي) و(أبلاني) (وتغشتني) (سمادير الكدر) حالتها التي كانت مليئة بالألم بسبب تغيرات الدّهر عليها بعدما كانت في أعلى المراتب في الدولة بين أفراد وطنها ثم أصبحت لا تملك سلطة ولا مرتبة ولا حكمًا، ويقول مكملًا في وصف أناه التائهة بدون علاج يشفي وحدتها:

لا أنيسٌ يَسْمَعُ الشَّكوَى وَلَا خَبَــرٌ يَــأْتــِي وَلَا طَيْـفٌ يَمُـرْ
بَيْنَ حِيطَانٍ وبَــابٍ مُــوصَدٍ كُلَّمَــا حَرَّكَــهُ السَّجَــانُ صَرْ
يَتَمَشَّـــى دُونَــهُ حَتَّــى إذَا لَحِقَتْــهُ نَبْــأَةٌ مِنِّـــي اسْتَــقَرْ
كُلَّما دُرْتُ لِأَقْضِي حَـاجَـةً قَالــتِ الظُّلْمَةُ مَهْـلًا لا تَــدُرْ[3]

مثلت هذه الأبيات قدرة الشاعر في وصف حالة أناه بين ظلمة السّجن فتراه يجسدها في حالة الشكوى والحيرة والقلق مما هي فيه، بين جدران السّجن الموحش لا أنيس يسمع ويخفف عنها الألم في انقطاع تام عن العالم الخارجي فقط يوجد سّجان يقيد الحرية، مما أظهر حالة التيه التي سببها السّجن له، ويقول في التخفيف على نفسه قائلًا:

أَتَـقَرَّى الشَّـيْءَ أَبْغِيـهِ فَــلَا أَجِـدُ الشَّيْءَ وَلَا نَــفْسِي تَقَـرْ
ظُلْمَةٌ مَا إنْ بِهَـا مِنْ كَوْكَـبٍ غَيْرُ أَنْفَــاسٍ تَــرَامَى بــالشَّرَرْ
فَاصْبِرِي يَا نَفْسُ حَتَّى تَظْفَرِي إنَّ حُسْنَ الصَّبْرَ مِفْتَاحُ الظَّفَرْ
هِيَ أَنْفَــاسٌ تَقَضَّى والفَتَــى حَيْثُمَــا كَــانَ أَسِيــرٌ لِـلْقَدرْ[4]

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص252.

[2] – ينظر: سوسن صائب المعاضيدي: التعبير عن الذات في شعر العصر العباسي الأول، مجلة أهل البيت عليهم السلام، العدد 15 ، دت، ص37.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص252.

[4] – المصدر نفسه، ص252.

تتجلى هذه التجربة الشعرية في ابتعاد الأنا عن الآخر وخوض تجربة الانفصال عن العالم من خلال غياب الآخر الإنساني، مما دلّ على ذات إبداعية تميزت بالقدرة على تقديم منظومته الشّعرية بلغة فنّية مثلت حالته الشعورية، فارتسمت بها معاناته في أبياته هذه الذي تحدث فيها عن أناه التي تطمح للحرية بعدما قيّدت، مما جعله يترفع بها من حالة الألم والقلق إلى الراحة والصبر[1]، وهذا ماهو إلا دليل على أناه الراضية بقضاء الله وقدره، فبعدما إبتدأ قصيدته بالألّم والضيق جعل نهايتها تكون أملًا له، فمثل بذلك لوحة فنّية عن أدب السّجون وما يقال بين جدران السّجن على لسانه الذي عايش أحداث الموقف.

ويقول بعد وصوله إلى جزيرة سرنديب وذلك بعد ظهور ابنّته الوسطى (سميرة) في المنام فمضى يصف أناه مما أصابها من الحنين:

تَـأَوَّبَ طَيْـــفُ مِنْ (سميرة) زَائــرٌ ومَـا الطَّيفُ إلَّا مَا تُريهِ الخَواطِرُ
طَوَى سُدْفَةَ الظَّلْماءِ واللَّيْلُ ضاربٌ بِأوراقِـهِ والنَّـجْمُ بـالأُفْـقِ حـائِـرُ
فَيا لَـكَ مِـنْ طَيْـفٍ أَلَـمَّ وَدُونـــهُ مُحِيطٌ مِنَ البَحْرِ الجَنُوبِّي زَاخـرُ
تَخَطَّى إِليَّ الأرضَ وجْدًا ومَا لـــهُ سِوَى نَزَواتِ الشَّوقِ حَادٍ وَزَاجِرُ[2]

في محور القول هذا تتبدى أنا الآخر (**سميرة**) حاضرة بقوة في هذا الوصف الاغترابي لحال الشاعر، ومن قراءتنا للبيت الأول الذي استهل به ملفوظة المحكي بـ (**تأوب**) يتضح لنا أن البارودي يصف معاناته الذّاتية جراء نفيه إلى جزيرة سرنديب بعدما رأى طيف ابنته (**سميرة**)، فصور ذلك من خلال توظيف مجموعة من الألفاظ (**تأوب، طيف، الخواطر،طوى، الظلماء، ألم**...)، التي عبّرت عن ذاته الحزينة وتواشجها مع الآخر لتحقيق علاقة التأثير والتأثر لتحقيق فاعلية النّص، ويقول:

أَلَـــمَّ ولَـــمْ يَلْبَـثْ وسَـــارَ وَلَيْتَـــهُ أَقَامَ ولَوْ طَـــالتْ عَليَّ الـــدَّياجِرُ
تحمـــلَ أهـــوالَ الظّلام مُخـــاطرًا وعَهْدِي بِمَنْ جَادتْ بِهِ لا تُخَاطِرُ
خُمَاسِيةٌ لَمْ تَدْرِ مَا اللَّيْلُ والسُّرَى وَلَمْ تَنْحَصِرْ عَنْ صَفْحَتِهَا السَّتَـائِرُ[3]

[1] – ينظر: عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ط1، 1999، ص75.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص236.

[3] – المصدر نفسه، ص236.

ما حال دون استمرار حركة أنا الشاعر إلى الأمام وجعلها في حالة الانكسار هو غياب الآخر (سميرة)، فمُثلت الأنا في لحظة معايشة مأساة البعد بعد استحالة إيجاد بديل ينهض بها، فكان من شأن التعبير (أَلَــمَّ ولَــمْ يَلْبَثْ وسَــارَ وَلَيْتَــهُ ** أَقَامَ ولَوْ طــالتْ عَليَّ الــدَّياجِرُ) أن يحدد طبيعة العلاقة التي انتهت إليها أو انكسرت عندها أنا الشاعر في علاقتها مع الآخر (سميرة)[1]، الطيف البريء الذي كان يزين حياته:

عَقِيلةٌ أَتْـرَابٍ تَوالَيْنَ حَوْلَـهَـا كَمَا دَارَ بِالْبَدْرِ النُّجُومُ الزَّواهِرُ
غَوافِلُ لَا يَعْرِفْنَ بُؤْسَ مَعِيشَةٍ وَلَا هُنَّ بالخَطْبِ المُلِمِّ شَواعِرُ
تَعَوَّدْنَ خَفْضَ العَيْشِ فِي ظِلِّ وَالدٍ رَحِيمٍ وبيْتٍ شَيَدَتْهُ العَنَاصِرُ[2]

تذهب أنا الشاعر إلى وصف الآخر (سميرة) الذي يظهر في هذه المقطوعة الشعرية في ضمير (نون النسوة)، باعتبار شخصه الصغير لم يعتد العيش إلا في كنف والد رحيم يوفر له رغد العيش بعيدًا عن مشقة الحياة، لكن بعده عنه يؤرق راحته ويجعل غربته أشدّ وألمه مضاعفًا لأنّه لن يستطيع أن يحتضنه رغم الشوق:

تُمَثِلُهَا الذِّكرَى لِعَيْنِي كَأَنَّنِي إِلَيْهَا عَلَى بُعْدٍ منَ الأَرْضِ نَاظِرُ
فَطَوْرًا أَخَالُ الظَّنَّ حقًّا وتَارةً أَهِيـمُ فَتَغْشَى مُقْلَتَيَّ السَّمَـادِرُ[3]

يتمثل الآخر للشاعر في حالة الذكرى وقد قام بتصوير ذلك بمفردات دون غيرها والتي شكلت وجدانه بأسلوب فنّي مميز، لتلعب موهبة الأنا دورها الإبداعي في توضيح الإطار المفاهيمي للنّص الشعري من خلال أدوات منهجية مستخدمة للقراءة، والتي كانت محملة بكل معاني الشوق والغربة والفقد نحو الآخر نظرًا لطبيعة الموقف الذي تمر به[4]، كما يظهر هذا النوع من الأنا المنكسر في أشعار البارودي في كل من مراثيه التي قالها في غربته في الأهل والأحباب وأيضًا في حنينه إلى الوطن وذكرياته الماضية:

[1] - ينظر: عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، مرجع سابق، ص204-205.
[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص237.
[3] – المصدر نفسه، ص238.
[4] – أحمد عبد الحليم عطية: جدل الأنا والآخر (قراءة نقدية في فكر حسن حنفي)، دار عبد ربه للطباعة، مصر، ط1، 1997، ص36.

أ- بكائيات مراثي الأهل والأحبة :

في موضع آخر في تمثيل لأنّا الشاعر المنكسرة نذكر الرثاء الذي شمل كلاً من زوجته ووالده وأبنائه وأصدقائه، رثاهم وهو بالمنفى مما تضاعف من حزنه وألّمه الذّاتي، ومن مراثيه التي أفعمت بكل معاني الأسّى مرثاه في زوجته التي ظلّ يشتاق إليها في غربته، يقول:

أَيَدَ المَنُونِ ! قدَحْتِ أَيَّ زِنَادِ وأطـرْتِ أيَّـةَ شعلـةٍ بفـؤادي
أوهنتِ عزمي وهو حملة فيلقٍ وحَطَمْتِ عودي وهو رمحُ طِرَاد[1]

يبدو أن أنا الشاعر ظهرت في عزائه لزوجته من خلال استحضاره لحاله بعد فقدانها فشكل لنا مكبوتاته الداخلية التي تنأى عن الرضوخ والاستسلام لتراكمات الأحزان عليه، فمثل أناه بخصال الجندي في القوّة والصبر، فوظف بذلك مختلف الألفاظ التي تدلّ على الحرب والمعركة للتأكيد على صموده في وجه مصابه الكبير مثل لفظة (**الزناد، الفيلق، الرمح، السهم**)، وجسد هذان البيتان بذلك شعور البارودي بعظمة المصيبة التي نزلت به وسلبت منه أعزّ أقربائه وهو في الغربة بعيد عنهم مما زاد من مأساته، ويقول:

يـا دَهْرُ فِيـمَ فَجَعْتَنِي بحَلِيـلـةٍ كانتْ خُلاصَةَ عُدَّتِي وَعَتَـادِي
إنْ كُنْتَ لَمْ تَرْحَمْ ضَنَايَ لِبُعْدِهَا أَفَلَا رَحِمْتَ مِنَ الأَسَى أوْلَادِي
أَفْـرَدْتَهُـنَّ فَلَـمْ يَنَمْنَ تَوَجُّـعًـا قَرْحَى العُيُونِ رَوَاجِفَ الأكبَـادِ
أَلْـقَيْنَ دُرَّ عُقُـودِهِنَّ وَصُغْنَ مِنْ دُرِّ الدُمُوعِ قَـلَائـدَ الأَجْيَـادِ
يَبْـكِينَ مِـنْ وَلَـهٍ فـرَاق حَفِيّـَةٍ كـانتْ لهُنَّ كَثِيـرَةَ الإسْعَـادِ
فَخُـدُودُهُنَّ مِنَ الدَّمُـوعِ نَـدِيّةٌ وَقُـلُوبُهُنَّ مِنَ الهُمُومِ صَـوَادِي[2]

تخاطب الأنا الدهر فيما أصابها ولذلك فالأنا تشير هنا في المقطع الأول إلى وضع إنساني متوتر تتحدد بمقتضاه هوية الغائب المتمثل بكونه زوجة الشاعر بعدما فارقت الحياة، وقد أسهم في تحديد ذلك الوصف الذي أوحى على مدّى الألّم والحزن الذي حلّ على أناه بعد سماع خبر موتها[3] ولتعزيز قوله استعمل كلاً من لفظة (**فجعتني، عدتي، عتادي، الأسى، توجعًا، الدموع، فراق**) التي

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص153.
[2] – المصدر نفسه، ص154.
[3] – ينظر: عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، مرجع سابق، ص218.

أكدت على أناه المنكسرة بعدما فقد الأنس والسعادة والأمان والرحمة، وخاصة بعدما أصبح أولاده بلا مأوى معرضين لكل مخاطر الحياة، وهذا ما زادّ من ألمّ البارودي لأنّه كان بعيدًا عنهم لا حيلة له ليواسيهم، ويمضي يصفها قائلًا:

أَسَـليلَةَ القَمَرَيْنِ ! أَيُّ فَجِيعَـةٍ حَلَّـتْ لِفَقْدِكِ بَيْنَ هَـذَا النَّـادِي
أعـزِزْ عَلَـيَّ بِـأَنْ أَرَاكِ رَهِينَـةً في جَـوْفِ أغْبَرَ قاتِـمِ الأسْدَادِ
أَوْ أَنْ تَبِينِـي عَنْ قَـرَارَةِ مَنْـزِلٍ كُنْـتِ الضِيَـاءَ لَهُ بِكُـلِّ سَـوَادِ
لَوْ كَانَ هَذَا الدَّهْرُ يَقْبَلُ فِدْيَـةً بالنَّفْسِ عَنْـكِ لكنتُ أوَّلَ فـادِي
أو كان يَرْهَبُ صَوْلَةً منْ فاتكٍ لفَعَلْتُ فِعـلَ الحارثِ بْنِ عُبَـادِ[1]

تموضعت أنا الشاعر هنا موضع الافتخار بالآخر ومن هنا نجده يمثل تجربة الرحيل وما تحمله من ألمّ لا يترك في النفس مجالاً للإخلاد والتمتع[2]، ومن أجل تحصيل الأنا لسعادتها تحاول أن تقدم التضحية في سبيل عودة الآخر، لكن الموت أكبر من أن يحقق لها ذلك، وما هذا الوصف إلا على شدّة تحسرها بعد رحيل (الآخر)، لكن هذا لم يمنع الأنا من التسليم بقضاء الله وقدره الذي لا مفرّ منه غير الصبر:

لكِنَهَا الأقـدارُ ليس بناجـعٍ فيهَـا سِوى التّسليـم والإخـلادِ
فبأيِّ مَقْـدِرةٍ أرُدُّ يَـدَ الأَسى عَنِي وقدْ مَلَكْتُ عِنَـانَ رَشَـادِي
أفأستعين الصَّبرَ وهُوَ قَسَاوَةٌ؟ أمْ أصحبُ السُّلوانَ وَهْوَ تَعَادَى[3]

بعدما خيم الحزن على أنا الشاعر لم يكن منه إلا الإيمان بما حلّ به والرضوخ للواقع الذي لن يفارقه، فكانت بذلك هذه القصيدة من أكثر مراثيه إيلامًا، فلا هو يستطيع رؤيتها مجددًا ولا هو يستطيع مواساة أولاده فيها، وكيف ذلك وهو بعيد عنهم منفيّ، وبذلك كانت هذه المرثية في زوجته من أكثر القصائد التي مثلت شّعرية الاغتراب لديه لما وصفت به من جمال معانيها وحسن ألفاظها وسهولة تقديم للحالة الشعورية التي كانت تعاني منها الأنا بسبب الفقد والألمّ والغربة والحنين إلى الأهل.

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص154-155.
[2] – ينظر:حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص97.
[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص155.

ويقول في موضع آخر يرثي ابنته بعدما وافتها المنيّة هي الأخرى وهو في ديار الغربة:

فَزِعْتُ إِلَى الدُّمُوعِ فَلَمْ تُجِبْني وفَـقْدُ الـدَّمْعِ عِنـدَ الحُزْنِ دَاءُ

وما قَصَّرْتُ في جَـزَعٍ ولَكِـنْ إذا غَلَـبَ الأَسَى ذَهَـبَ البُكاءُ[1]

تظهر الأنا في حالة من الفزع بعدما أصابها الفقد للمرة الثانية موزعة على أكثر من ضمير (تاء المتكلم) و(ياء المتكلم) مما يجعلها حاضرة في القول تمثيلًا لحجم الفاجعة التي حلّت عليها من كثرة الحزن، وما الذي يكون أكثر إيلامًا بالأنا أكثر من فقدان جزء منها، فتكون بذلك غربتها غربين غربة المكان وغربة الروح.

وقال أيضًا وهو يرثي صديقيه الشيخ حُسَيْنًا المرصِفِي وعبد الله باشَا فِكْرِي، وهو بسرنديب بعدما فقد من الأحباب ما يفجع أناه:

لَمْ تَدعْ مِنِي صَولَةُ الحَـوادِثِ مِنِّـي غَيْـرَ أَشْلَاءِ هِمَّةٍ فِي ثِيَـابِ

فَـجَعَتْنِـي بِـوالِـدِيَّ وأَهْـلِـي ثُمَّ أَنْحَتْ تَكُرُّ فِي أَتْـرَابِي

كُـلَّ يَـومٍ يَـزُولُ عنِّـي حَـبِيـبٌ يَا لِقَلْبِي مِنْ فُرْقَةِ الأَحْبَابِ !

أَيْنَ مِنِّي (حُسَيْنُ) بَلْ أَيْنَ (عبْدُ اللَّـ ـه) رَبُّ الكَمَـالِ والآدابِ

مَضَيَـا غَيْـرَ ذُكْـرَةٍ وبَقَـاءُ الـذِّ كْـرِ فَخْرُ يَـدُومُ لِلأَعْقَابِ

لَـمْ أَجِـدْ مِنْهُمَـا بَدِيـلًا لِنَـفْسِي غَيْـرَ حُزْنِي عليهُمَا واكتئَابِي[2]

تعتبر مراثي البارودي في " أهله وأصدقائه قصائد وجدانية تقترب من الرومانسية لأن الشاعر قد التزم فيها بعواطف صادقة وتكاد الشكوى والحنين المحور الرئيسي لها[3]، وهي بمثابة تعبير عن غربته الذّاتية وأجزل مثال على حنينه وشوقه لأحبابه الذين فُرِقَ عنهم، نتاج الظّلم فكانت أخبار نعيهم تدمي أناه، والملاحظ من ذلك أن هذا الذكر المتكرر لمواطن الرثاء في أشعاره يعود على حالته النفسية الحزينة أثناء اغترابه.

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص49.

[2] – المصدر نفسه، ص68.

[3] – مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، مرجع سابق، ص33.

ب– الحنين* إلى الوطن:

يعتبر الوطن الملاذ الآمن والبيت الدافئ، للإنسان وتغربه عنه يجعله يحنّ إليه، والبارودي بسبب ما آلت إليه وطنه (مصر) من استعمار حرم من ذلك الحق، فما كان منه إلا أن يحرر من حنينه إليها أقوالًا وأبياتًا شعرية لعظمة مصابه وهو بسرنديب، وأول ما يصادفنا من تمثيلات لمحنة الذّات في البعد عن الوطن في أقواله الشّعرية هو أبياته التي قالها في قصيدته التي وسمها بعنوان (سرنديب) والتي جسّد فيها حالة الأنا التي تنكر لها الزمن بلا أحباب ولا أصدقاء ولا أهل ولا وطن، فكانت القصيدة بذلك هي وصف لمعاناته الذّاتية، والتي يقول فيها:

نَفُضُّ جُفُونًا عَنْ دُمُوعٍ سَوَائِلٍ وَتَفْرِي صُدُورًا عَنْ قُلُوبٍ خَوافِقِ
وَكَيفَ يَعِي سِرَّ الهَوَى غَيْرُ أَهْلِهِ وَيَعْرِفُ مَعْنَى الشَوْقِ مَنْ لَمْ يُفَارِقِ[1]

تصف الأنا حالة الشوق بعدما تغربت عن الديار وليس أدلّ في وصف حالة انكسارها من الأشعار التي نظمت في الغربة والتي تفيض حنينًا إلى الوطن، والتي عبّرت عن صعوبة العيش والتكيف في البلاد التي نفيت إليها، وأمنيتها في العودة إلى أرض الوطن، واستنكارها للوضع الذي هي به[2] يقول:

كَفَى بِمُقَامِي في"سَرَنْدِيبَ" غُرْبَةً نَزَعْتُ بِهَا عَنِّي ثِيَابَ الْعَلَائِقِ
وَمَنْ رَامَ نَيْلَ الْعِزِّ فَلْيَصْطَبِرْ عَلَى لِقَاءِ الْمَنَايَا وَاقْتِحَامِ الْمَضَايِقِ
فَإِنْ تَكُنِ الأَيَّامُ رَنَّقْنَ مَشْرَبِي وَثَلَّمْنَ حَدِّي بِالْخُطُوبِ الطَّوَارِقِ[3]

يتضح لنا من خلال هذه الأبيات حضور أنا الشاعر بها، فكان تمهيده فيها بلفظة (**كفى**) التي تدلّ على الرفض والنداء، والتي مثلت مدى إنكاره لحالته وعن تغير الزمن عليه الزمن بعد بعده عن أهله وأحبابه في دياره، ويصف الشاعر لنا بذلك في ملفوظه هذا معاناته التي آل إليها بعد نفيه،

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص386.

* **الحنين**: هو حالة نفسية تصيب الشخص الذي يغادر وطنه أو عائلته أو مكان مفضل لديه لمدة من الزمن، فيشعر برغبة العودة إليه ومع انعدام ذلك الأمر يشعر بالضيق النفسي وحب الانعزال والحزن الشديد نتيجة لذلك.موقع ar.m.wikipedia.org تاريخ الولوج: 2021/01/20، الساعة 19:00.

[2] – ينظر: مها روحي إبراهيم الخليلي: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي (عصر سيادة غرناطة 635هـ–897هـ)، أطروحة مقدمة استكمالًا لدرجة الماجستير في اللغة العربية، نابلس، فلسطين، 2007، ص86.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص386.

فكانت ذّاته المتكلمة قد أظهرت آلامها لتعلن للآخر (**الغربة**) رفضها الشديد له، فمضى يواسي ويستوصي نفسه خيرا ويحثها على الصّبر، وعمدّ في تبيان حالته الشعورية إلى اختيار مفردات دلالية تتوافق مع محنته، من ذكر الألفاظ التي تدلّ على الغربة والحنين والمعاناة مثل(**غربة، فليصطبر المضايق**)، ويقول في نفس القصيدة يحنّ ويتشوق إلى تلك الديار التي حرمته منها الغربة:

تَـرَكْتُ بِهَـا أَهْـلًا كِرَامًـا وَجِيـرَةً لَهُـمْ جِيرَةٌ تَعْتَادُنِي كُـلَّ شَـارِقِ
هَجَرْتُ لَذِيذَ العَيْشِ بَعْـدَ فِرَاقِهِمْ وَوَدَّعْتُ رَيْعَـانَ الشَّبَابِ الغُرانِقِ
فَهَلْ تَسْمَـحُ الأَيَّامُ لِـي بِلِقَائِهِـمْ وَيَسْعَدُ فِي الدُّنْيَا مَشُوقٌ بِشَائِقِ؟
لَعَمْرِي لَقَدْ طَالَ النَّوَى وَتَقَطَّعَتْ وَسَائِلُ كَانَتْ قَبْلَ شَتَّى المَوَائِقِ[1]

وبناءً عليه فإن قوله هذا عبّر على محنّة الأنا وفقا لما قالته بداية ببعدها عن الوطن (الاغتراب المكاني)، وأيضًا مثلت (اغترابها النفسي)، وهذا ما وضحته دلالة الأبيات الشّعرية من خلال مجموعة الكلمات التي وظفت لتبيان الحالة الشعورية لها.

كما تظهر صورة الأنا الوهن في شعر البارودي في قول مماثل في الحنين إلى الوطن، في آخر أيام نفيه في صورة رجل مسنّ نالت منه الأيام، بعدما ضعف جسمه وأثقلته التجارب والوقائع بتغير الدّهر عليه، فخارت قواه ووهنت مما زاد معاناته الذّاتية وحنينه وشعوره بالوحدة[2]، وهو بعيد عن وطنه مصر الذي ترعرع فيه ونشأ بين أحيائها:

لَبَيْكَ يَا دَاعِيَ الأَشْواقِ مِـنْ دَاعِـي أَسْمَعْتَ قَلْبِي وإِنْ أَحْطَأْتَ أَسْمَاعِي[3]

تدلّ هذه المقطوعة الشّعرية على غربة أنا الشاعر الشديدة بعدما انتقل إلى بيئة مغايرة فلم يستطع معايشة الوضع الجديد ولا نسيان وطنه، فلا زالت هذه الأخيرة (**مصر**) تحرك في دواخله آلامًا فتتوضع الأنا الشاعرة في البيت الشعري مخاطبة الآخر في حالة توضيح لما أصابها من حنين وشوق[4]، وكانت كل من لفظة (**لبيك ياداعي الأشواق**) دلاله على مدى ذلك، ويقول:

مَنَـازِلُ كُنْتُ مِنْهَـا فِـي بُلَهْنِيَةٍ مُمَتَّعًـا بَيْـنَ غِلْمَـانِي وَأَتْبَـاعِي
إِذَا أَشَرْتُ لَهُمْ فِي حَاجةٍ بَـدَرُوا قَضَاءَهَـا قَبْـلَ أَنْ يَرْتَـدَّ إِلْـمَاعِي

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص390.
[2] – ينظر: حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، مرجع سابق، ص49.
[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص339.
[4] – ينظر: يحيى الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي (الحنين إلى الأوطان)، مرجع سابق، ص54.

يَخْشَى البَلِيغُ لِسَانِي قَبْلَ بَادِرَتِي وَيُرْعَدُ الجَيْشُ بِاسْمِي قَبْلَ إيقَاعِي[1]

تستذكر الأنا هنا تفاصيل الزمان والمكان عندما كانت تحتل من المراتب ما يجعلها تعيش في رفاهية وكبرياء، فأبرزت حكمها ونمط عيشها في الماضي قبل بلوغها النفي مما يظهرها متفائلة يملأها الأمل يغزوها الفخر بمنصبها، وهي هنا تقوم بدور محوري محفز بكونها ذاتًا مركزية حددت مقامها في أضيق حالاتها وحدود علاقتها بالآخر، وهذا ما يجعلها ذات حضور فاعل مع الآخر وفق الحاجات التي تقتضيها العلاقة، وتبدو المفارقة واضحة في إبراز فردية الأنا وظهورها في أكثر من موقع مثل (ياء المتكلم) و (تاء المتكلم) وبذلك كانت محور النّص الشعري[2]، لتوضيح حالة الألم والحنين التي كانت تكتسح وجدانيتها بين تلك الأراضي البعيدة عن مصدر راحتها (الوطن)، وخير متحدث على ذلك ما نظمه البارودي في الغربة:

أظَلُّ فيهَا غَـريبَ الــدّارِ مُبْتَئِسًا نَابِي المضَـاجِعِ مِنْ هَمٍّ وأوجَـاعِ
لا فِي"سرنديب" خِلٌّ أَسْتعينُ بـهِ عَلَى الهُمُومِ إِذَا هَاجَتْ وَلَا رَاعِي
يَظُنُّنِي مَنْ يَرَانِي ضَاحِكًـا جَـذِلًا أَنِّي خَـلِيٌّ وَهَمِي بيـنَ أَضْـلَاعِي
وَلَا وَرَبِّـكَ مَا وَجـدِي بِمُنْـدَرِسٍ عَـلَى البِعَادِ ولَا صَبْرِي بِمِـطْوَاعِ[3]

حرمان الأنا من الوطن يجعلها في حالة من التيه المستمر وفي أوجّ حالات الضعف الروحي والنفسي، لكن ذلك لم يمنعها من التسليم لأمر الله تعالى:

لـكِنَّنِي مَـالِكٌ حَزْمِي وَمُنْتَــظِرٌ أَمْرًا مِنَ الله يَشْفِي برْحَ أَوْجَـاعِي
أَكُفُّ غَرْبَ دُمُوعِي وَهْيَ جَـارِيَةٌ خَوَفَ الرَّقِيبِ وَقَـلْبِي جِدُّ مُلْتَـاعِ
فَإِنْ يَكُنْ سَاءَنِي دَهْرِي وَغَادَرَنِي رَهْنَ الأَسَى بَيْنَ جَدْبٍ بَعْدَ إِمْرَاعِ
فَإِنَّ فِي مِصْرَ إِخْــوَانًا يَسُرُّهُــمْ قُرْبِي وَيُعْجِـبُهُمْ نَظْمِي وَإِبْـدَاعِي[4]

كمية الألّم التي عبّرت عنها أنا الشاعر في قوله هذا تبين مدى تأثره الشديد ببعده عن وطنه الأم مصر، وأي ألّم أشدّ من البعد عن المكان الذي ينشأ فيه الإنسان وتكون له به كل ذكرياته، " فالوطن عندما يسلب من الإنسان كأن الروح تؤخذ معه، فتصبح الهموم والأوجاع كثيرة، فالبارودي يشتاق

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص340.
[2] – ينظر: أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص105.
[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص341– 342.
[4] – المصدر نفسه، ص342.

لمصر شوقًا لا يوصف، ويجري على عادة القدماء في تخيل الرفيقين بجانبه ويطلب منهما عدم الملامة لان الغريب لا يلام بسبب أحزانه وغياب عقله من شدتها"[1]:

يـــا نديمِي فِي "سـرنديب" كُفَّا عَنْ مَلَامِي فَلَيْسَ يُغْنِي الْمَلَامُ
أَنَـــا فِي هَذِهِ الدِّيـــَارِ غَريـــبٌ وغريبُ الدِّيَـــارِ لَـــيْسَ يُـلامُ
وَاذْكُرَا لِي "فُسْطَاطَ" مِصْرَ فَإِنِّي بِهَـوَاهَـــا مُتَيَّـــمٌ مُسْتَـــهَـامُ[2]

فهي كانت الجنة والملعب والأنس والودّ الذي لا ينساه مهما حرّمت عليه وأُبعد عليها، فهو باقٍ على حبّه لها، يقول:

ذَاكَ مَرْعَى أُنسِي ومَلْعَبُ لَهْوِي وجَنَى صَبْوَتِي وَمَغْنَى صِحَـابِي
لَسْتُ أَنْسَاهُ مـا حَيِيتُ وحاشَا أَنْ تَرانِـــي لِعَهْـدِهِ غَيْرَ صَابِي
ليسَ يَرْعَى حَقَّ الودادِ ولا يَـذْ كُرُ عهْدًا إلَّا كَـريمُ النِّصَـــابِ
فَـلَئِـنْ زَالَ فـاشْـــتِيـاقِي إِلَيْـهِ مِثْلَ قَوْلِي باقٍ عَلَى الأَحقَـابِ[3]

يبرز هذا القول معاناة أنا الشاعر في البعد عن الوطن وقد أظهرها من خلال الألفاظ الدلالية والتركيبات التي وظفها والتي تدلّ من بدايتها إلى نهايتها على حجم الحنين والفقد الذي أصابه، مثل لفظة (**ذاك مرعى أنسي**) (**أن تراني**) فلا ترتاح دواخله لحاله بعيدًا عن وطنه، ولا يؤنسه أمر إلا الرجوع إليها.

ويقول البارودي بعدما طال به هذا النفيّ والتغرّب عن وطنه وأهله وانقطعت به سبل الوصلّ بينه وبينهم، فنظّم في ذلك:

يَا رَبُ قَدْ طَالَ بِي شَوْقِي إِلَى وَطنِي فَاحْلُلْ وِثَاقِي وَأَلْحِقْنِي بِأَشْبَاهِي
وَامْنُنْ عَلَيَّ بِفَضْلٍ مِنْـكَ يَعْصِمُنِـي مِنْ كُـلِّ سُوءٍ فَإِنِّي عَاجِزُ وَاهِـي
هَذَا دُعَائِي وَحَسْبِي أَنْتَ مِنْ حَكَمٍ يَعْنُـوا لَـهُ كِـلُّ شَاهٍ أَوْ شَهِنْشَاهِ*[4]

---

[1] – نضال عليان عويض العماري: الغربة والحنين في شعر أحمد شوقي (دراسة وصفيّة تحليلية)، مرجع سابق، ص34.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص624.

[3] – المصدر نفسه، ص67.

[4] – المصدر نفسه، ص705.

* **الشاه**: الملك، الشهنشاه: ملك الملوك. المصدر نفسه، ص705.

لم تستطلع أنا الشاعر معايشة وضع الاغتراب فكان السبيل الوحيد لتحقيق الراحة لها هو اللجوء إلى الله سبحانه وتعالى في محاولة منها لطلب الرحمة، باعتماد أسلوب النداء (**يا ربُّ**) بعدما عظم الألم وطال البعد عن الوطن والأهل والأحباب.

جـ- الأنا واستدعاء صور الطفولة والشباب:

يمثل الشوق والحنين إلى الماضي أسوأ ما يعيشه الإنسان من غربة نفسية بعد مرور فترة من الزمن على ما تفضله ذاته، باعتبار أن " قضية الزمن قضية كل حي، إذ أنها تتصل بحياة الإنسان على الأرض، فهو يولد طفلًا، ثم يبلغ أشده، فإذا امتد به العمر خط المشيب رأسه"[1]، واشتياق الإنسان من المشاعر التي تعتري ذاته بفقدانه حالة ما أو مرحلة من حياته فيذهب يستذكرها من حين إلى آخر، وخاصة إذا لن يستطيع معايشتها مرة أخرى وتبقى ذكراها فقط، وأكثر ما يؤرق ذاكرة الإنسان في الفقد هو تحول الأيام الجميلة وخاصة أيام الشباب واللّهو إلى ماضٍ كان به في أوجّ الصحة والراحة والصبا.

وهذا ما صادف البارودي في حياته بعدما بلغه الكبر وذهبت أيام شبابه وصباه فذكر يتذكر تلك الأيام في أقواله، حتى يعود بذّاته الشاعرة إلى الماضي الذي فقده بمرور السنوات والحوادث في حياته حتى أصبحت أجمل أيامه مجرد ذكرى يفتقدها ويحنّ لها ويتشوق إلى عودتها، يقول:

أَيْنَ لَيَالِينَـا بِـوَادِي الغَضَى؟ ذَلِكَ عَهْدٌ لَيْتَهُ مَا انْــقَضَى
كُنْتُ بِهِ مِنْ عِيشَتِي رَاضِيًا حَتَّى إِذَا وَلَّى عَدِمْتُ الرِّضَـا
أَيّـَامُ لـهْـوٍ وَصِبَـا كُلَّـمَـا ذَكَرْتُـهَا ضَــاقَ عَلَيَّ الفَضَـا
فَآهِ مِـنْ دَهْرٍ بِـأَحْكَـامِـهِ جَارَ عَلَيْنَـا وَقَضَى مَا قَضَى[2]!

أكثر ما يؤرق الأنا هو زوال ما عايشته في أيام الصبا، الأيام التي كانت مليئة باللّهو والسعادة والتي ذهبت وانقضت وأصبحت مجرد ذكرى باتت تحنّ لها وتستذكرها في مراحل الضيق، فيتبدى من ذلك إحساس الأنا الكبير بأهمية الشباب والقوة التي كانت تشعر بها إبانه[3]، بعد مضيه:

أَيَّ قِنَـاعٍ مِـنْ شَبَـابٍ سـرَا؟ وَأيَّ ثَـوْبٍ مِــنْ نَعِيــمٍ نَضـَا؟

[1] – فاطمة محجوب: قضية الزمن في الشعر العربي (الشباب والمشيب)، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ص07.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص300.

[3] – ينظر: رغدة علي الزبون: الشّباب والشيب في الشعر الأندلسي (دراسة موضوعية نفسية)، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 42، العدد1، 2015، ص 214.

قَـدْ بَيَّضَ الأَسْـوَدَ مِنْ لِمَّتِي يَـا لَيْتَـهُ سَـوَّدَ مَـا بَيَّضَـا
عَـهْـدٌ كَـطَيْـفٍ زَارَ حَتَّى إِذَا أَشْرَقَ صُبْحٌ مِنْ مَشِيبِي مَضَى
مَـا كَـانَ إِلَّا كَنَسِيـمٍ سَرَى عَـارِضٍ غَـامَ وَبَـرْقٍ أَضَـا
وَلَى وَلَمْ يُعْقِبْ سِوَى حَسْرَةٍ بَيْنَ الحَشَا كالصَّارِمِ المُنْتَضَى[1]

أظهرت أنا الشاعر شدّة الألم من فعل الشباب الذي ذهب، وفي ذلك إظهار لحجم التأثير النفسي السلبي الذي شعرت به الأنا اتجاهه باعتباره رمزًا من رموز الحياة ولذاتها[2]، فتذهب الأنا في محاولة منها لاستذكار تلك المرحلة من الحياة بعدما كان نتاج زوالها هو الحنين إليها، لما كان لها من احتواء نفسي يريحها:

مَلَاعِبُ لَـهْوٍ طَـالَمَـا سِرْتُ بَيْنَـهَا عَلَى أَثَرِ اللَّذَّاتِ فِي عِيشَةٍ رَغْدِ
إِذَا ذَكَرَتْهَا النَّفْسُ سَالَتْ مِنَ الأَسَى مَـعَ الدَّمْـعِ حَتّى تُنَهْنَهُ بـالرَّدِّ
فَيَـا مَنْـزِلًا رَقْرَقْتَ مَـاءَ شَبِيبَتِـي بِـأَقْنَائِهِ بَيْـنَ الأَرَاكَـةِ والرَّنْـدِ
سَرَتْ سَحَرًا فَاسْتَقْبَلَتْكَ يَدُ الصِّبَـا بِأَنْفَاسِهَا وَانْشَقَّ فَجْرُكَ بِالْحَمْدِ[3]

بينت الأنا من هذه المقطوعة الشعرية حالة النعيم التي كانت ترافقها في تلك الديار التي رحلت عنها اثر عامل الزمن والنفي، فمثلت لها بالذكريات التي كانت تجمعها بها والتي احتضنت شبابها فتمظهرت بذلك في حالة الانكسار والسلبية بعدما تغربت فتذهب من هول مصابها تخاطب المكان في حنين له (فيا منزلًا رقرقت ماء شبيبتي) بعدما لم يبْقَ منه غير الذكرى.

وتظهر الأنا في موضع آخر مخاطبة الآخر (الزمان) الذي رحل وولى:

فيَا لَكَ مِنْ زَمَانٍ عِشْتُ فِيهِ نَدِيمَ الرَّاحِ والهِيفِ الكِعَابِ
إِذَا ذَكَرَتـــهُ نَـفْسِي أَبْصَرَتْـهُ كَـأَنِّي مِنْهُ أَنْظُرُ فِي كِتَـــابِ
تَحَوَّلَ ظِلُّــهُ عَنِّــي وأَذْكَــى بِقَلْبِـي لَوْعَـةً مِثْلَ الشِّهَـابِ[4]

عبّرت الأنا عن حالتها الشعورية وإحساسها العميق بالحسرة بعد مضي أيام اللهو والراح وهذا

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص300-301.

[2] – ينظر: سؤدد يوسف: أنسنة الشباب والشيب في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة التراث العلمي العربي، بغداد، العراق، العدد 43، 2019، ص280.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص165.

[4] – المصدر نفسه، ص66.

واضح من لفظ (تحول) التي توحي بتغير حالها[1]، وما أسفر في وجدانيتها من حنين وشوق إلى تلك الأيام والليالي، كما تظهر الأنا في حالة الشكوى في القول:

فَيَا سَامَحَ اللهُ الشَّبَابَ وإِنْ جَنَى عَلَيَّ وَحَيَّا عَهْدَهُ سَبَلُ القَطْرِ
مَلَكْتَ بِهِ أَمْرِي وَجَارَيْتُ صَبْوَتِي وَأَصْبَحْتُ مَرْهُوبَ الحَمِيَّةِ والكِبْرِ[2]

استحضرت الأنا صورة الشباب لتمثل " الصراع الخفي بين الإنسان وأيام عمره مما يؤدي إلى كشف مكنونات الشاعر النفسية جراء مرور عمره المنقضي"[3]، وقد بين البارودي أن الشباب كان مصدر قوّة له وهيبة وبعدما رحل عنه ذهب كل ذلك معه، ونجده يتمنى لو يعود في مقطوعته الشعرية:

أَلَا لَيتَ هَاتِيكَ اللَّيَالِي وَقَدْ مَضَتْ تَعُودُ وَذَاكَ العَيْشُ يَأْتِي عَلى قَدْرِ
مَوَاسِمُ لَذَّاتٍ تَقَضَّتْ وَلَمْ يَزَلْ لَهَا أَثَرٌ يَطْوِي الفُؤَادَ عَلَى أُثْرِ[4]

تظهر الأنا في حالة استذكار لأيام الشباب وما نتج عنها من حنين وشوق إليها، وكانت لفظة (ألا ليت) تمثل تمنيها لعودة تلك الأيام مما كان فيها من رغد العيش، وهي ومرحلة راسخة في الذاكرة وتبقى لها ميزة خاصة في الذات، وفي مقطوعة أخرى بالمعاني ذاتها تتمثل الأنا في مراحل الشوق لتلك الفترة من الحياة:

سَكَنَ الفُؤَادُ وَجَفَّتِ الآمَاقُ وَمَضَتْ عَلَى أَعْقَابِهَا الأَشْوَاقُ
وَنَزَعْتُ عَنْ نَزَقِ الشَبِيبَةِ والصِّبَا بَعْدَ المَشِيبِ وللشَّبَابِ نِزَاقُ
لَا الدَّارُ دَارٌ بَعْدَ مَا رَحَلَ الصِّبَا عَنِّي وَلَا تِلْكَ الرِّفَاقُ رِفَاقُ[5]

مثلت أنا الشاعر تحصرها على الماضي الذي رحل وكمية الحنين له، بذكر كل من المتضادين (الشباب – المشيب) في خطوة منها لوصف الحالة الشعورية لها في عدم القدرة على نسيان الحياة

[1] – ينظر: أسماء صابر جاسم، رحاب محمد فرح: التضاد في الشعر الأندلسي عصر بني الأحمر ثنائية الشباب – الشيب أنموذجًا Journal of Tikrit University for Humanities، جامعة تكريت، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، نوفمبر 2019، ص151.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص199.

[3] - أسماء صابر جاسم، رحاب محمد فرح: التضاد في الشعر الأندلسي عصر بني الأحمر ثنائية الشباب – الشيب أنموذجًا، المرجع السابق، ص152.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص200.

[5] – المصدر نفسه، ص358.

الجميلة التي كانت مرافقة لمرحلة الشباب، وذلك " لأن الشيب له أثر على نفسية المسن كونه في مرحلة نزاع وصراع مع الآلام، وخوف من المجهول"[1]، ومرحلة ضعف بعيدًا عن اللهو واللّذات التي تطمح لها الذات لتحقيق السعادة:

لِلَّـهِ أَيَّـامٌ لَنَـا مَعْـرُوفَـةٌ سَبَقَتْ وَلَيْسَ لِسَبْقِهِنَّ لَحَاقُ
حَيْثُ الصِّبَا نَهْبٌ وَسَلْسَالُ الهَوى عَـذْبٌ وآنِيَـةٌ السُّـرُورِ دِهَـاقُ
فِي جَنَةٍ خَضْرَاءَ وَرْدُ خُدُودِهَـا زَاهٍ وَغَيْثُ مُدَامِـهَا غَيْـدَاقُ
سَرَتْ بِهَا الأَقْمَـارُ مِنْ أَطْوَاقِـهَـا وَتَجَمَّعَتْ بِفِنَـائِـهَـا العُشَـاقُ[2]

ما يغلب على الأنا المسن هو الضعف والحنين إلى تلك الأماكن التي كانت تجمعه بأحبابه أيام شبابه أيام اللّهو والفرح فمضى يصفها في أبهى صورة، دلالة منه على مدى جمالها وحسنها وخاصة لما عايشه بها بين أهله من محبة وأُخوة، وفي نفس المعنى يحنّ الشاعر إلى ماضيه وهو شاب:

يَـا حَبَـذَا عَصْرُ الشَّبَـابِ وَحَبَّـذَا رَوْضٌ جَنَيْتُ الوَرْدَ مِنْ أَكْمَامِهِ
عَصْرٌ إِذَا رَسَـمَ الخَيَـالُ مِثَـالُـهُ فِي لَوْحِ فِكْرِي لَاحَ لِي بِتَمَامِـهِ
إِنِّـي لأَذْكُـرُهُ وَأَعْلَـمُ أَنَّنِـي بَاقٍ عَلَـى التَّبِعَـاتِ مِنْ آثَـامِهِ
مَا كَانَ أَحْسَنَ عَهْدَهُ لَوْ دَامَ لِـي مِنْـهُ الوِدَادُ وَكَيْفَ لِـي بِدَوَامِـهِ؟[3]

عبّر الشاعر في ظاهر القول على صورة الأنا المسن وما يشهده من شدّة الحنين والشوق لمرحلة الشباب، في حالة استياء منه لزوال تلك الفترة واعتبار ذلك من الأمور المذمومة والتي تدلّ على تقلب الدّهر على شخصه، مما خيم الحزن عليه وهو بديار الغربة:

فَلَقَدْ مَضَى ذَاكَ الزَّمَان بِحُسْنِهِ وَسَمَـا إِلَيَّ الْهَـمُّ وَالإِيـرَاقُ
وَغَدَوْتُ حَـرَّانَ الفُـؤَادِ كَأَنَّمَـا ضَاقَتْ عَلَيَّ بِرُحْبِهَا الآفاقُ[4]

بعدما مضى عهد الشباب عن ذات الشاعر وهو بالمنفى أصابه الهمّ والأرق وضاق فؤاده عليه وصاحبه القلق على حاله، وذهبت طمأنينة قلبه وراحته ودلّ بقوله (**حرَّان الفؤاد**) على كمية الضجر والألم الذي اعترى أناه بعدما أصبح غريبًا عن أهله وفارقته تلك الأيام وأصبحت مجرد ذكرى.

[1] – سؤدد يوسف: أنسنة الشباب والشيب في الشعر العربي قبل الإسلام، مرجع سابق، ص286.
[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص359.
[3] – المصدر نفسه، ص616.
[4] – المصدر نفسه، ص359- 360.

كما يظهر هذا النوع من الأنا في الحنين إلى أيام الشباب في تأملات ووصف البارودي للأماكن التي كان بصدد الجلوس بها في منفاه، وذلك لإشباع حاجته وليستأنس بها من وحشة المكان، فهو تعويض عن حالة فقدان لهويته في المنفى، ومدى تأثير ذلك على شخصه، يقول في وصفه أيام الربيع:

مُرُوجٌ جَـلَاهَـا الزَّهْرُ حَتَّى كَـأَنَّهَـا سَمَاءٌ تَرُوقُ العَيْنَ بالأَنْجُمِ الزُّهْرِ
كَأَنَّ صِحَافَ النُّورِ والطَّلُّ جَـامِدٌ مَبَـاسِمُ أَصْدَافٍ تَبَسَّمْنَ عَـنْ دُرِّ
وقَدْ شَاقَنِي والصُّبْحُ فِي خِدْرِ أُمِّهِ حَنِينُ حَمَامَاتٍ تَجَاوَبْنَ فِي وَكْـرِ
هَتَفْنَ فَـأَطْرَبْنَ القُلُـوبَ كَـأَنَّمَـا تَعَلَّمْنَ أَلْحَانَ الصَّبَابَةِ مِنْ شِعْرِي[1]

يصف البارودي ملامح الربيع وأجوائه الجميلة التي تضفي على النفس راحة واطمئنان ويعبّر عن مدى حنينه وشوقه إلى تلك الأيام التي تبعث له السلام الذاتي من خلال منظر الربيع من مروج وزهر ونور الصبح، وكلها أمور تطرب القلب وتفرحه لما لها من تأثير إيجابي على ذاته التي كانت تبحث عن الأمان والفرح بعدما واكبها الوهن والعجز في أيام الكبر.

ومن التأملات الرائعة التي تستوقفنا للبارودي قوله في وصف روضة في جزيرة سرنديب كانت تتميز بغزارة المياه فيها وكثافة أشجارها:

دَعَانِي إِلَى غَيِّ الصِّبَا بَعْدَ مَا مَضَى مَكَـانٌ كَفِرْدَوْسِ الجِنَـانِ أَنِيقُ
فَسِيحُ مَجَـالِ العَيْـنِ أَمَـا غَدِيـرُهُ فَـطَامٍ وَأَمَّـا غُصْنُـهُ فَـرَشِيـقُ
كَسَا أَرْضَهُ ثَوْبًـا مِنَ الظِّـلِ بَاسِـقُ مِنَ الأَيْكِ فَيْنَـانُ السَّرَاةِ وَرِيـقُ
سَمَـتْ صُعُـدًا أَفْنَـانُـهُ فَكَـأَنَّمَـا لَهَا عِنْدَ إِحَدَى النَّيِّرَاتِ عَشِيقُ
يَمُدُ شُعَاعُ الشَّمْسِ فِي حَجَرَاتِهَـا سَلَاسِلَ مِـنْ نُـورٍ لَـهُنَّ بَرِيـقُ[2]

يصور البارودي " الطبيعة الجميلة حوله، إنه يصور روعتها بروح الفيلسوف والفنان المبدع الذي يغوص في جوهر الأشياء ويكشف عن مكامن الجمال فيها، والتي لا تخفى على من يتأملها ويدرك

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص196.
[2] – المصدر نفسه، ص373-374.

كنهها"[1]، فيمثل لنا الأنا في مظهر التأمل بجمالها مما رجع بها الفكر إلى أيام الصبا، وقد وظف كلاً من مفردات (**كَفِرْدَوْسِ الجِنَانِ، فسيح، رشيق، نور**) لتحقيق الغاية الجمالية من الوصف، ويقول:

وَمَنْزِلُ أُنْسٍ قَدْ عَقَدْنَا بِجَوِّهِ رَتَائِمَ لَهْوٍ عَقَدُهُنَّ وَثِيقُ
جَمَعْنَا بِهِ الأَشْتَاتَ مِنْ كُلِّ لَذَّةٍ وَمَا كَلُّ يَوْمٍ بِالسُّرُورِ حَقِيقُ
وَغنَى لَنَا شَادٍ أَغَنُّ مُقَرْطَقٌ رَفِيقٌ بِجَسِّ الملْهِيَاتِ لَبِيقُ
إِذَا مَدَّ مِنْ صَوْتٍ وَرَجَعَ أَقْبَلَتْ عَلَيْنَا وُجُوهُ العَيْشِ وَهْوَ رَقِيقُ
فَيَا حُسْنَهُ مِنْ مَنْزِلٍ لَمْ يَطُفْ بِهِ غويٌّ وَلَمْ يَحْلُلْ حِمَاهُ لَصِيقُ
جَعَلْنَاهُ تَارِيخًا لأَيَّامِ صَبْوَةٍ إِذَا ذُكِرَتْ مَسَّ القُلُوبَ حَرِيقُ[2]

من شدّة انبهار البارودي بالمكان جعله يصفه بأنّه مكان للّهو واللذة حقق له السرور في ذاته، جعله يذكره بأيام صباه ولهو الشباب الذي إذا ما ذكره مسّ قلبه الأسّى، ووضح لتبيان دلالة قوله في مدى تأثير المكان على شخص الشاعر في تحقيق السعادة والراحة النفسية لذاته المتغربة التي افتقدها كثيرًا بعدما نفيّ بعيدًا عن وطنه كل من لفظة (**أنس، لهو، العيش، حسنه، أيام صبوةٍ حريقُ**).

وبذلك يكون البارودي قد أبرز صورة (الأنا) في مرحلة الضعف والاحتياج وأثر الأيام على الجسد من وهن، وهذه الصورة مثلت للأنا في مرحلة الفتوة والقوة وما أحدثه الزمان عليها من تغيرات أفقدتها لذات الحياة وجعلتها في حالة الانكسار والشكوى[3].

3- الأنا العاشق:

يعتبر الحنين إلى المحبوبة والكتابة فيها من الأحاسيس التي تختلج الأنا الشاعرة جراء البعد عن من أسكنتهم القلب، فتجسد لما عايشته في مغامرة الحب وأنها قد سعدت وتعذبت من تجربة حقيقية له[4]، وأكثر ما يصادفنا من أقوال البارودي في ذكر الحبيبة في فترة تغربه قوله:

أَبَى الشَّوْقُ إِلَّا أَنْ يَحِنَّ ضَمِيرُ وَكُلُّ مَشُوقٍ بِالْحَنِينِ جَدِيرُ

[1] – شمس الإسلام حالو: النزعة التأملية في شعر حكام الجاهلية، مجلة البحث العلمي في الآداب، الجزء الخامس، يوليو 2020 ص8.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص374-375.

[3] – ينظر: حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، مرجع سابق، ص52.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص65.

وَهَلْ يَسْتَطِيعُ المَرءُ كِتْمَانَ لَوْعَةٍ يَـنِـمُّ عَلَيْـهَـا مَـدْمَـعٌ وَزَفِيـرٌ؟
خَضَعْتُ لأَحْكَامِ الهَوَى وَلَطَالَمَا أَبَيْتُ فَلَـمْ يَحْـكُمْ عَلَـيَّ أَمِيـرُ
أَفُـلُّ شَبَـاةَ اللَّيْثِ وَهْوَ مُنَـاجِزٌ وَأَرْهَبُ لَحْـظَ الرِّئْـمِ وَهْـوَ غَـرِيـرُ
وَيَـجْزَعُ قَـلْبِي لِلصُّدودِ وَإِنَّـنِـي لَدَى البَأْسِ إِنْ طَاشَ الكَمِيُّ صَبُورُ[1]

خضعت الأنا لأمر الهوى وسلطانه فأصابها من الحرقة في بعد المحبوب ما جعلها تتمنى لقاءه ومثلت مجموعة الألفاظ (**الشوق، يحن، لوعة، مدمع، الهوى**) مدى الشعور بالأسى على المحبوب وحالة الذات جراء فراقه.

ويحدثنا بذلك أيضًا محمود سامي البارودي عن أعمق مشاعره وهو بسرنديب يشكو داء الحبّ والفراق ويتشوق إلى وطنه وأهله:

هَلْ مِنْ طبيبٍ لـدَاءِ الحُبِّ أو راقِي؟ يشْـفِـي عليـلًا أَخَا حـزْنٍ وَإِيـرَاقِ
قَدْ كَانَ أَبْقَى الهَوَى مِنْ مُهْجَتِي رَمَقًا حَتَّى جَرَى البَين فاستولى عَلى الباقِي
حُزنٌ بَرانِي وأَشْـواقٌ رَعَـتْ كَبِـدِي يَا وَيْـحَ نَفْسِي مِـنْ حُـزْنٍ وَأَشْـوَاقِ
أُكَلِّفُ النَفْسَ صَبْرًا وَهِيَ جَازِعَـةٌ والصَّبْرُ فِي الحُبِّ أَعْيَا كُـلَّ مُشْـتاقِ[2]

الملاحظ في هذه الدفقة الشعورية أن أنا الآخر (المحبوب) هي التي كانت تشغل الشاعر منذ بداية القول إلى نهايته (الأنا)، نتيجة لحنينه الكبير إليها، وما بين هذه الحالة أكثر هو توظيفه لعبارات الحزن والأسّى والفقدّ من بداية أبياته إلى نهايتها مثل (**حزن، أشواق، أعيا**...).

ويقول البارودي في أبيات أخرى يصف حالة التّيه التي أصابته من جراء بعد الحبيبة وحنينه إليها وهو بسرنديب بعيدًا عن دياره التي جمعت بينه وبينها وحرمته الغربة من رأيتها مرة أخرى والتغني بمفاتنها:

فَيَا قَلْبُ مَا أَشْجَى إِذَا الدَّارُ بَاعَدَتْ ! ويَا دَمْعُ مَا أَجْرَى ويَـا بَيْـنُ مَـا أَرْدَى !
ويَا صَـاحِبِي المَـذْخُورُ للسِّرِّ ! إِنَّـنِي ضَلَلْتُ فَهَلْ مِنْ وَثْبَةٍ تُكْسِبُ الحَمْدَا؟
حَلَفْـتُ بِـمَـا اسْتَـوْلَى عَلَيْـهِ نِقَابُهَا وَيَا لَـكَ حَلْـفًا ! مَـا أَرَقَّ ومـَا أَنْـدَى !

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص204.
[2] – المصدر نفسه، ص370.

وكَـيْفَ يُفِيقُ القَـلْبُ مِنْ سُورَةِ الهَوَى وقَـــدْ مَـدَّهُ سِحْرُ العُيُونِ بِـمَـا مـدَّا؟[1]

عند التمعن في هذه الأبيات يتبين لنا مدى معاناة الذات الشاعرة ومدى شوقها إلى ملاقاة الحبيب، وهذا ما مثلته ذاتّه المولعة بالحبّ التي صُورت شاردة الذهن في حالة من التفكير في الهوى وما يؤكد ذلك هو أبياته التي عبّر عنها بأسلوب التعجب الذي زاد من تبيان ذّاته التائهة في حبّ الحبيبة ومحاسنها، معبرة بذلك عن أعلى درجات الحب الذي اعترت ذاته مما جعله أسيرًا له ضالًا يستنجد الخلاص من هذا الضياع[2]، مستحضرا للدلالة على ذلك كل من لفظة (**ضللت، وكيف يفيق**)، ويقول من هول الأمر عليه:

وَمَنْ لِـي بِأَنَّ القَلْبَ يَكْتُمُ وَجْـدَهُ؟ وَكَيْفَ تُسَامُ النَّارُ أَنْ تَكْتُمَ النَّدَا؟
فَلَا وَصْـلَ إِلَّا ذُكْرَةٌ تَبْعَثُ الأَسَـى عَلَى النَّفْسِ حَتَّى لا تُطِيق لَهُ رَدَّا
أَبِيتُ قَرِيحَ الجَفْنِ لا أَعْرِفُ الكَرَى طَوالَ اللَّيالِي والجَوانِـحُ لا تَهْدَا
فَيَـأَيُّــهَا النُّــوَامُ ! والشَـوْقُ عَـازِرٌ أَلَا أَحَدٌ يَشْرِي بِغَفْوَتِهِ السُّهْـدَا؟[3]

يزعم الشاعر أن الأنا قد أصابها من العشق ما أشقاها لما كان للمعشوقة من مكانة في النفس وأن الهجران كان له وقع سلبي عليها بسبب بعدها، بعدما لم يبْقَ منها غير الذكريات التي تدفع الأنا إلى مفارقة النوم من شدة وقع الحالة عليها[4]، في محاولة منها في الحصول على القرب حتى تتحقق لها الراحة النفسية:

فَهَلْ مِنْ فَتًى فِي الدَّهْرِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا؟ فَلَـيْسَ كِلَانَـا عَنْ أَخِيـهِ بِمُسْتَغْنِ
وَلَمَّـــا وَقَفْنَـــا لِلْـوَدَاعِ وأَسْبَـلَـتْ مَدَامِعُنَـا فَـوْقَ التَّرَائِبِ كَـالْمُزْنِ
أَهَبْـتُ بِصَبْـــرِي أَنْ يَعُـــودَ فَعَزَّنِي وَنَادَيْتُ حِلْمِي أَنْ يَثُوبَ فَلَمْ يُغْـنِ
وَلَـــمْ تَمْضِ إِلاَّ خَـطْرَةٌ ثُـمَ أَقْـلَعَتْ بِنَا عَنْ شُطُوطِ الحَيِّ أَجْنِحَةُ السُّفُنِ
فَكَمْ مُهْجَةٍ مِنْ زَفْرَةِ الوَجْدِ فِي لَظَى وَكَمْ مُقْلَةٍ مِنْ غَزْرَةِ الدَّمْعِ فِي دَجْنِ[5]

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص173.

[2] – ينظر: حاتم زيدان، العيد جلولي: جمالية المراوغة والتوظيف الضمائري للأنا والآخر عبر اللغة الشعرية (دراسة في قصائد مختارة من ديوان مسقط قلبي لسمية محنش)، مرجع سابق، ص201.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص173-174.

[4] – ينظر: حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، مرجع سابق، ص67.

[5] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص626.

يضع البارودي الأنا موضع الاشتياق إلى المحبوب في محاولة منه لاستظهار حالتها بعدما فارقت المحبوبة بديار الوطن، وما كان من أثر الفعل على شخصه من أسى وألّم:

فَلْيَصْرِفْ اللَّوْمَ عَنِّي مَـنْ بَرِمَتْ بِـهِ فَلَيْسَ لَلْقَلْبِ فِي غَيْرِ الهَوَى شُغُلُ
وَكَيْفَ أَمْلِـكُ نَـفْسِي بَعْدَمَا ذَهَبَتْ يَوَمَ الفِرَاقِ شَعَـاعًا إِثْـرَ مَنْ رَحَلُوا؟
تَقَسَمَتْنِي النَّوى مِنْ بَعْدِهِمْ وَعَدَتْ عَنْـهُمْ عَـوَادٍ فَـلَا كُتْبٌ وَلَا رُسُـلُ
فَـالصَّبْرُ مُنْخَذِلٌ وَالدَّمْـعُ مُنْهَمِلٌ وَالعَقْـلُ مُخْتَبِـلٌ وَالقَلْـبُ مُشْتَغِـلُ[1]

هنا تحاول ذات الشاعر أن تصور المعاناة وتبين حالة القلب المحب التائه في غرام المحبوب الحب الذي ملأ كيانه وصرفه عن الدنيا فلم يعد يملك نفسه لأنّه ضاع بين أنفاس المحبوب بعدما رحل عنه واغترب، فلم تستطع ذّاته العاشقة أن تصبر على الفراق وخاصة بانقطاع التواصل معه مما لازمه الهمّ والحزن واضطراب دائم في حاله، فأظهر بذلك صورة للأنا في حالة الضعف والحيرة من أمرها[2] بعد تغيّر الحال عليها:

أَرْتَـاحُ إِنْ مَـرَّ مِنْ تِلْقَـائِهِمْ نَسَـمٌ تَسْرِي بِهِ فِي أَرِيـجِ العَنْبَرِ الأَصُـلُ
سَارُوا فَمَـا اتَّخَذَتْ عَيْنِي بِهِمْ بَدَلًا إِلَّا الخَيَـالَ وَحَسْبِي ذَلِـكَ البَـدَلُ[3]

أصبحت راحة البارودي في اللقاء (الأحبة) لكن غربته جعلته بمنأى عن ذلك وحرمته من ذلك، فاصطنع من أخيلتهم بديلًا له للشعور بهم والتنفيس عن الألّم الذي اعترى ذاته وجعله وحيدًا بعيدًا عن من حوله مغتربًا نفسيًا بسبب فقده لأحبابه وبعده عنهم بالمنفى[4]، فلم يكن منه غير حفظ ودهم محافظًا على العهد:

فَخَلِّ عَنْـكَ مَلَامِي يَـا عَذُولُ فَقَدْ سَرَّتْ فُؤَادِي عَلَى ضَعْفٍ بِهِ العِلَلُ
لَا تَحْسَبَنَّ الهَوَى سَهْـلًا فَـأَيْسَرُهُ خَطْبٌ لَعَمْـرُكَ لَـوْ مَيَّزْتَـهُ جَلَـلُ
يَسْتَنْزِلُ المَلْـكُ مِنْ أَعْـلَى مَنَـابِرِهِ وَيَسْتَوِي عِنْـدَهُ الرَّعْدِيـدُ وَالبَطَـلُ[5]

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان ، ص469.

[2] – ينظر: حاتم زيدان، العيد جلولي: جمالية المراوغة والتوظيف الضمائري للأنا والآخر عبر اللغة الشعرية (دراسة في قصائد مختارة من ديوان مسقط قلبي لسمية محنش)، مرجع سابق، ص202.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص469.

[4] – ينظر: حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، مرجع سابق، ص67.

[5] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص470.

يوجه الشاعر كلامه إلى من لامه على الحبّ فقد أصابه الحبّ موضع القلب مما أضعفه، فهو من أثقل الأمور على النفس مشقة، لما له من القوة ما يجعل من الملك والعبد في مرتبة واحدة لأنّه يضعفهما بسيطرته عليهما إذا ملكهما فيجعلهما في منزلته التي يحددها هو إما القوّة به أو الضعف والانهيار بدونه.

استطاع البارودي أن يمثل لمختلف المشاهد النفسية التي عايشتها أناه الشاعرة وهو بسرنديب، والتي كانت تفيض بمشاعر الحسرة واللهفة لما أثارته الغربة من خواطر وحنين في ذاته فجعل من البكاء والحسرة متنفسًا له لعله يجد السلام[1]، ويعود إلى ماضيه الذي كان ينعم فيه بالراحة وينقضي حاضرة المرير ويعود إلى أرض الوطن.

وإضافة إلى هذه الأغراض الاغترابية التي عبّرت عن تيه ذات الشاعر ومحنتها وعلاقتها بالآخر من جوانب عدّة، حفل ديوان البارودي بغرض جديد لم يكن مدرجًا ضمن قائمة الأغراض الحديثة للشّعرية العربية وهو الغرض السياسي، إذ شكل البارودي " ظاهرة تكاد تكون فريدة في الشعر العربي، ذلك أنه كان يمتلك مشروعًا سياسيًا طموحًا دفع الكثير من أجل تحقيقه وإنجازه ومما يميز هذا المشروع، أنه لم يكن شخصيًا بقدر ما كان وطنيًا قوميًا يستهدف إقامة نظام عادل يضمن الكرامة والمساواة لأبناء الوطن جميعًا"[2].

فرغم اغترابه لم يمنعه ذلك من الكتابة في هموم وطنّه بل زاده ذلك وطنية وحبًّا لها بعدما حرم منها، وذلك يرجع إلى الحسّ الوطني الذي كان يتحلى به وإلى بطولاته التي امتاز بها وعرّف بها، فأنشد في حبّ الوطن وهو بسرنديب:

أسَــلَّةُ سَيـفٍ أمْ عــقيـقَةُ بارِقِ أَضَاءَتْ لَنَا وَهنًا سَمَاوَةَ بـارِقِ
لَوَى الرَّكبُ أعناقًا إليهَا خَواضِعًا بزَفْرَةِ مَحْــزُونٍ ونَظْـرَةِ وَامــقِ
وفِي حَرَكَاتِ البـرْقِ للشَّوقِ آيـةٌ تَدُلُّ علَى مَا جَنَّهُ كُلُّ عـاشـقِ[3]

تحدثت أنا الشاعر بالأسلوب الوطني أي الوضع السياسي الذي كانت مصر تعاني منه، ولا بدّ أن ذلك يرجع إلى حسّ الوطنية الذي هيّج خاطره بأسمى العبارات والألفاظ (**السيف، الرّكب**) التي

[1] – ينظر: شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، مرجع سابق، ص19.
[2] – علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث (محمود سامي البارودي)، مرجع سابق، ص153.
[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص385.

ارتسمت في قوله الشّعري هذا بعد نفيه إلى سرنديب من أجل طلب الحرية، وقد مثلت أبياته هذه غربته المكانية الذي عانّى منها بعيدًا عن وطنه.

نلحظ من مختلف التمثيلات الاغترابية لدى البارودي أنه يخاطب نفسه في مواقف مختلفة وذلك ما يعرف بالأنا أي الذات ولم يتحدث عن الآخرين في الكثير من أقواله، حيث تكلم الشاعر عن الحنين والشكوى والدّهر مما يلامس ذاته، والشعر السياسي وكل الأغراض التي كانت لها علاقة بأحوال المجتمع ومعاناته، فبقيت ذاته الشاعرة رغم الغربة مرتبطة بالوطن لأنّه أولًا وأخيرًا يبقى هو هاجس الشاعر الذي يجسّد به ردة فعله حيال مستجداته التي تطرأ عليه، وبذلك تكون أنا الشاعر هي مرآة وطنه[1].

ومنه اعتبرت هذه الأغراض الشّعرية بمثابة تجسيد لتغيرات الأنا التي تخللت أشعار البارودي والتي تمثلت في أنا الفخر والانكسار والأنا العاشقة في أدب المنفى والسّجون الذي من خصوصياته اكتشاف الذات لحالها وتصالحها مع نفسها، وفي نفس الوقت تكتشف زيف المجتمع والواقع الذي كان سببا فيما وصلت إليه، فمثل البارودي بذلك أحسن تمثيل لمصوغات أدب المنفى والسّجون وما ينجر عنه من نتائج على النفس الإنسانية، وبذلك كانت التجربة الشّعرية لديه تجربة غنية بالموضوعات الاغترابية بحكم فترة نفيّه الطويلة.

[1] – ينظر: مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، مرجع سابق، ص35.

الفصل الرابع: شعرية المنفى والسّجن في شعر البارودي (مقابساتها الفنّية وابدالاتها النصية)

أولًا: اللغة ومرجعياتها الشّعرية

1- نمطية المعجم وتعدد الحقول الدلالية

2- التعالقات النصية وسلطة المرجع التراثي

3- شعرية الاستهلال

4- الإنشائية وحوارات الذات

ثانيًا: الصورة الفنّية وخصوصية التجربة الشّعرية

1 - التشبيه وقيمته الفنّية

2- الكناية

3- الصورة الاستعارية وأثرها الفنّي

4- الصورة المجازية

ثالثًا:شعرية الإيقاع وتنوع التوزيعات الموسيقية

1- الإيقاع الداخلي

2- الإيقاع الخارجي

تقتضي التجربة الشّعرية في قضايا الاغتراب والسّجن تعاملًا حساسًا مع اللّغة، باعتبارها القناة التي تنقل مشاعر الشاعر وتحكي غربته واغترابه، وتصور بصدق آلامه وتأملاته، إنها تجربة تسفر معجمًا لغويًا طافحًا بمعاني العزلة والوحدة والتمزق تعبر عن محنة الذات ومرارة الغربة، والبارودي في تجربته الاغترابية في سّجنه ومنفاه تخيّر لغته من جزالة العبارة وقوة الصورة، واضطرابات الإيقاع احتذاءً في بعض المقابسات الشّعرية وإبداعًا وتفردًا في أحايين أخرى، لتبقى التجربة الشّعرية عنده رديفة تجارب شعرية سالفة تتميز بجماليات اللّغة في تحري صدق المعاناة ولوعة الفراق عن الأهل والوطن وهذا ما سنثبته في هذا الفصل.

أولًا: اللغة ومرجعياتها الشّعرية:

– تمهيد:

تعدّ اللّغة المكون الأساسي الذي يحمل العمل الأدبي على استنساخ تجاربه (شعرًا ونثرًا) وبها يحقق الكاتب ذاته، وما يحاول الوصول إليه من خلال طرحه لملفوظه الأدبي فيمزج بذلك بين أحاسيسه، وبين واقعه المعيش والظروف التي تحيط به فيُكون لنا لوحة أدبية تعبّر حقّ تعبير عن أدبياته بطريقة فنّية جمالية.

تتكون اللّغة من "حقيقتين توجد كل منهما في نفسها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول Signifiant et signifie، كما يقول دي سوسير De Saussur، والتعبير والمحتوى كما يقول جيلمسليف Hjelmslev، فالدال هو الصوت المنطوق والمدلول هو الفكرة أو الشيء"[1].

ومن هذا الأساس فاللّغة هي كل أداة يعبّر بها الباحث عن مكنوناته وخوالج نفسه وعن عالمه الاجتماعي والسياسي والعاطفي وللمتغيرات التي تحدث في محيطه الثقافي الذي يحيط به، وهذا ما عبّرت عنه اللّغة الشّعرية لدى العديد من الأدباء، باعتبارها تمثل ثقافة "الشاعر ومرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه الشعرية، فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته كما أنها صورة معبرة عن انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية"[2]، بحيث يتحتم على الشاعر انتقاء قاموس لغته الشّعرية من مختلف الألفاظ التي تخدم ما يحقق مقصده من الكتابة، ومع

[1] – جون كوين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 1999، ص49.

[2] – محمد شداد الحراق: اللغة الشعرية وهوية النص، موقع www.diwanalarab.com، تاريخ الولوج: 01/16 /2020 ، الساعة: 19:00.

ما يتجاوب ومعاناته الذاتية ليصيغها في قالب درامي يستشعر حرقة ما يعانيه، وبالتالي يحقق مقصدية النّص أولًا ومتعة المتلقي ثانيًا.

ولا شك أن البارودي وهو يعالج غربته ويضمد جراحاته في غياهب سّجنه أو في منفاه يضع القصيدة العربية في مفترق طرق يحمل همّها ويكابد عنفوانها وشدّة دفقها، حيث أضحت القصيدة عنوانًا لمأساة وشاهد على ميلاد أدب جديد قديم تداخلت معه عناصر الحداثة، ذلك أن النّص لم ينتظر نهابة المغامرة ليرصدها أو يصف أطوارها بل سايرها وتطورها واحتفى بألفاظها ومعانيها مقابسة مقايسة ليعيد للشّعرية وهجها في فضاء الاغتراب وعزلة السّجون، والتجربة البارودية تلك مدينة لمرجعيتها اللّغوية وإن تعددت حقولها الدلالية.

1- نمطية المعجم وتعدد الحقول الدلالية:

يمثل النّص الشعري في سياقه العام مجموعة من الألفاظ والدلالات التي تبين كنهه ومضمونه الجوهري، من خلال تفرد كل " شاعر بمعجم شعري يجعل إبداعه تشكيلة حية ترتكز على التّباين، وتؤسس دستور العبارة المبنية على الوضوح أو الغموض، كما تشكل المادة الخام لعلاقة المبدع بجملة الرؤى والأنظار الفكرية"[1]، فكل حالة من الحالات التي يعيشها الإنسان بطبيعة الحال تستدعي توظيف معجم من الألفاظ يحدّد ذات الشاعر وهويته الثقافية.

و"مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه وللمدح معجمه، وللخمري معجمه ... فالمعجم، بهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقي من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[2]، من خلال " انتقاء المفردات والألفاظ من منبعها اللغوي لصالح غواية الابتكار الذي هو غاية المنجز الشعري لدى الشاعر، حيث يسعى في اختياراته الأسلوبية إلى تحرير الألفاظ من سياقها المعجمي ودفعها نحو لعبة الدلالات وتحولات المعنى"[3].

---

[1] – الحسن سريدي: المعجم الشعري عند البوصيري (مقاربة أسلوبية في الميمية)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الشعرية العربية والنقد الأدبي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2016/ 2017، ص116.

[2] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992 ص58.

[3] – أمينة خليفة هدريز: دراسة معجم الحقول الدلالية في قصيدة السجن (ديوان حنو الضمة سمو الكسرة) للشاعر محمد الفقيه صالح نموذجًا، مجلة شما الجنوب، العدد العاشر، ديسمبر 2017، ص124.

وعليه يعتبر المعجم الشعري بالنسبة للشاعر بمثابة الهوية التي تمثل خصوصية نصّه الشعري باعتبار أن المعجم بنية يفهم من خلالها دلالة الألفاظ وفحواها عبر العلاقات التي تربط بينها داخل السياق لتفصح عن دلالات المعجم اللغوي الذي يجسد رؤية الشاعر من خلال الألفاظ المنظمة تحته والتي بدورها تشكل حقولًا دلالية تفصح عن الطاقات اللغوية ضمن المعجم الشعري[1].

وقبل الولوج والغور في تجربة الحقول الدلالية التي اعتمدها البارودي في شعره الاغترابي لتحديد مضامين أقواله الشّعرية ودلالتها، نورد مفهوما لنظرية الحقول الدلالية التي مثلت لمعجمه الشعري.

أ- في مفهوم نظرية الحقول الدلالية:

يفرض التواصل الإنساني وجود " قائمة من الكلمات مشتركة بينهم يفهمون معانيها بكيفية متشابهة أو متقاربة (...) وأحسن طريقة لفهم الكلمة هو وجودها في التركيب الذي يسهم في إبراز معناها ويجعلها متباينة عن تلك التي تقاربها أو تبدو مشابهة لها، بالإضافة إلى الوظائف الدلالية ذات الارتباط بالمحيط والثقافة اللذان يعبران عن دلالة اللفظ المستقلة عن كل كلمات اللغة"[2] من حيث ظهورها في بنية المعجم الشعري وفق حقل دلالي معين.

الحقل الدلالي Semantic field الذي تنضب تحته مجموعة من الألفاظ تنتمي إلى سياق لغوي معين والذي يعتبر" مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظًا مثل أحمر – أزرق – أصفر – أخضر – أبيض...الخ"[3].

وحين القول في نظرية الحقول الدلالية " المقصود هو مستوى المادة الخام التي يستلهمها الدارس منهجيًا تجريبيًا على موضوع من الموضوعات السابقة أو الأدبية، أي أن النظرية هي مجموعة منظمة ومتناسقة من المبادئ والقواعد، والقوانين العلمية التي تهدف إلى وصف وشرح مجموعة من الأحداث

[1] – ينظر: فاطمة الزهراء بطيب: بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (ديوان عبد الله بن حلي نموذجًا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، كلية الآداب والفنون، قسم الأدب العربي، الموسم الجامعي: 2020/2019، ص116.

[2] – أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص8.

[3] – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص79.

والظواهر"[1]، وتقول هذه " النظرية إنه لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًا"[2].

إذ تتألف نظرية الحقول الدلالية من عنصرين في عملية تصنيف المادة اللغوية أولًا تقسيم الألفاظ إلى مجموعات دلالية وثانيًا تحديد دلالة اللفظة داخل كل مجموعة من حيث درجة القرب بينها وبين الألفاظ الأخرى، إذ أن فكرة الحقول الدلالية لا تعنّى فقط بعملية حصر المفردات التي لها صلة بمفهوم معين بل زيادة على ذلك تحاول ضبط المعاني بين المفردات أي ما يربط المفردة بمفردات أخرى والكشف عن مختلف الصلات بينها ضمن حقل معين[3].

وبناءً على ما تقدم فإن نظرية الحقول الدلالية " ترى أن المعاني لا توجد منعزلة الواحدة تلو الأخرى في الذهن، ولإدراكها لا بدّ من ربط كلّ معنى منها بمعنى أو معان أخرى (...) فلفظ رجل لا نعقله إلّا بإضافته إلى امرأة، ولفظ حار لا يفهم إلا بمقارنته ببارد وهكذا"[4].

وخلاصة القول إن نظرية الحقول الدلالية كاشفة عن " العلاقات الدلالية وأوجه الفروق بين المفردات كونها تسعف المتحدث أو المبدع في اللغة على اختيار ألفاظه بدقة وانتقاء الأنسب"[5] لتمثيل النّص الشعري وعكس لمختلف الروافد الفكرية التي استوحى منها الشاعر ألفاظه، ويبقى بذلك الحقل الدلالي هو المعبّر عن إحساسات الشاعر وميولاته الفكرية.

[1] – أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، مرجع سابق، ص10.

[2] – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، مرجع سابق، ص79- 80.

[3] – ينظر: خميس فزاع عمير: توظيف الحقل الدلالي في البيان القرآني (الوجه الإنساني أنموذجًا)، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد السابع، السنة الثالثة (2012)، ص150.

[4] – أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية ، مرجع سابق، ص13.

[5] – سيدي محمد مندور: المعجم الشعري عند الأخضر السائحي (دراسة معجمية دلالية)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص: الدراسات اللغوية بين القديم والحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر 2014/2013، ص12.

ب– طبيعة المعجم اللّغوي ونمذجته في شعر المنفى والاغتراب لدى البارودي:

يقتضي البحث في المعجم الشعري في النّص الشعري الاغترابي لدى البارودي اعتبار نظرية الحقول الدلالية باعتبارها تقنية للبحث في مجموعة الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة والتي تعكس ما يختلج نفس الشاعر من أفكار وما يعتري ذاته من عواطف متعلقة بالحالات الانفعالية له كحالات الحزن والحنين والشوق[1]، لترسم لنا لوحة فنّية معبّرة عن مضمون النّص الشعري.

ومنه تتمثل لغة المعجم الشّعري الذي استخدمه البارودي في منفاه وسجنه، في مجمل الألفاظ التي تدلّ على معاني الغربة والحنين وهذا ما يفصح عنه في مواطن ومواضع من أشعاره، والتي ارتأينا أن نمثلها في عدة حقول دلالية موزعة على الشكل التالي:

1– معجم حقل البكائيات:

زخرت أشعار البارودي بكل المعاني التي تدل على بكاء النفس وقد استحضرها بشكل مطرد للدلالة على حالته الشعورية، ومن ذلك قوله وهو بسرنديب:

أبيتُ فِي غُربةٍ لا النَّفْسُ راضيةٌ بها ولَا المُلْتَقَى مِنْ شِيعَتِي كَثَبُ
فَلَا رَفيقٌ تسـرُ النفْسُ طلـعَتُهُ ولَا صَدِيقٌ يَرَى ما بِي فَيـكْتَئِبُ[2]

وردت كل من لفظة (غُربةٍ، رفيق، يكتئبُ) لتدل بدقة على المعنى المراد الإشارة إليه في البيت وليس من المصادفة أن تتصدر كلمة (غربة) البيت الشعري ذلك أنها الدالة المسببة لكل معاني الألم والمعاناة، والمتمثلة في قلق النفس وعدم رضاها، وتتعاضد مفردات التمزق والاغتراب في معجم شعري طبعت عليه ألفاظ اليأس (لا رفيق، لا سرور، لا صديق).

ومن نفس المعنى في البكائيات ما قاله عندما سمع باكية بالليل بإحدى الليالي وهو بسرنديب:

وبـاكيةٍ شَجَتْ قَـلبِي بِلَحْـنٍ تَهيجُ لَـهُ المَسَـامِعُ والقُلُـوبُ
سَأَلْتُ فَقِيلَ قَدْ فَقَدَتْ حَبِيبًـا وهَـلْ يَبْقَى عَـلَى الدُّنْيَـا حَبِيبُ؟
بَكِيتُ لَهَا ولَمْ أَفْهَمْ صَـداهَا وقَـدْ يَبْكِـي مِنَ الطَّـربِ الغَرِيبُ[3]

[1] – سيدي محمد مندور: المعجم الشعري عند الأخضر السائحي (دراسة معجمية دلالية)، ص154.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص74.

[3] – المصدر نفسه، ص81.

وظف الشاعر معجمًا شعريًا غارقًا في الحزن والاستجابة لنزعة البكاء والتي يراها بلسمًا وسلوانًا للنفس المعذبة (باكية، تهيج، فقدت، بكيت، الغريب، شجت قلبي، يبكي) للدلالة على مدى تفاعله مع الباكية التي حركت فيه آلامه وإحساسه بالغربة.

وكما اتسم معجم البارودي بألفاظ نحتتها ظروف الاغتراب بكل أشكاله والتي تحمل معنى الحنين، ومن تلك الألفاظ في أشعار البارودي ما قاله في حنينه إلى مصر وإلى أهله وأحبابه، يصف حالة الوحدة التي يعاني منها وهو بعيد عن وطنه وأهله:

ومِـنْ عَجَبِ الأيَّـــامِ أنِّي مُولـعٌ بِمَنْ لَيْسَ يَعْنِيهِ بكَـائِي ولَا سَهْدي
أبيتُ عليلًا في "سرنديب" سَاهرًا أُعَــالجُ مَا أَلْقَاهُ مِنْ لَوعَتِي وَحْدِي[1]

دلّت كل من لفظة (بكائي، سهدي، عليلًا، وحدي) على قسوة المقام في سرنديب الذي لم يجد فيه سوى معاني العلة والسهر والوحدة بعيدًا عن وطنه مصر، وهنا يتبين أن المعجم الشعري لم يخرج عن تلك الحقول الدلالية التي رسمتها ظروف الغربة وأطوارها، ويقول:

وفِي حركــات البرقِ للشَّوقِ آيــةٌ تَـدُلُّ عَلَى مَـا جضَّهُ كُـلُّ عَــاشِقِ
تَـفُضُّ جُفُونًـا عَـنْ دُمُـوعٍ سَوائِـلٍ وَتَفْرِي صُدُورًا عَنْ قُلُـوبٍ خَوافِـقِ
وكَيفَ يَعِي سِرَّ الهَوَى غَيْـرُ أهْلـهِ وَيَعْرِفُ مَعَنَى الشَّوْقِ مَنْ لَمْ يُفَارِقِ
لَعَمْرُ الهَوَى إنِّي لَدُنْ شَفَّنِي النَّوَى لفِي وَلَـهٍ مِنْ سَوْرَةِ الوَجْـدِ مَـاحـقِ[2]

في هذه الأبيات وردت لفظة الشوق إضافة إلى كل من ألفاظ (دموع، يفارق، ولهٍ) للدلالة على مدى حنين الشاعر وشوقه لمن فارقهم، وهذه الكلمات ساعدت في رسم الصورة التي يريد الشاعر أن يوضحها بطريقة مباشرة خالية من الغموض.

ومن الألفاظ أيضًا التي عبّرت عن حقل البكائيات ما قاله البارودي في حنينه إلى الأهل والأصدقاء:

سلَتْ قُلُوبٌ فَقَرَّتْ فِي مَضَاجِعِهَا بَعْدَ الحَنِينِ وَقَلْبِي لَيْسَ بالسَّالِي
لَمْ يَدْرِ مَنْ بَـاتَ مَسْرُورًا بِـلَذَّتِـهِ أنِّي بِنَارِ الأسَى مِنْ هَجْرِهِ صَالِي
يَـا غَاضِبِينَ عَلَيْنَـا هَلْ إلى عِدَةٍ بالوَصْلِ يَوْمٌ أُنَـاغِي فِيهِ إقْبَـالِي

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص163.
[2] – المصدر نفسه، ص385– 386.

غِبْتُمْ فـأَظْلَمَ يَومِي بَعْدَ فُرْقَتِكُـــمْ وَسَـاءَ صُنْعُ اللَّيالِي بعدَ إجمـالِ

وردت كل من لفظة الحنين بصورة مباشرة وأيضًا لفظة (فرقتكم) للدلالة على حنينه إلى الأهل والأصدقاء، ومما زاد من تقوية المعنى وتوضيحه أكثر كل من ألفاظ (أظلم، الأسى، نار هجره، الوصل)، مما ساعد في إرساء معالم الفكرة التي أراد الشاعر توضيحها وهي حنينه إلى الأهل والأصدقاء، كما استخدم البارودي كلاًّ من لفظة (الأشواق) وذلك للتعبير عن حالة اليأس التي اعترته وهو بعيد عن وطنه مصر، وتأكيد حاله بمثل لفظة (دمع، مكتئب، مكابدة) في قوله:

لِـــكُلِ دَمْـعٍ مِـنْ مُقـــةٍ سَبَبُ وَكَيْـفَ يَمْلِكُ دَمْـعُ العَيْنِ مُـــكْتَئِبُ

لَوْلَا مُكَابَدَةُ الأشْوَاقِ مَا دَمَعَتْ عَيْنٌ ولَا بَاتَ قَلْبٌ في الحَشَا يَجِبُ[1]

والحديث كثير عن الألفاظ التي وردت في هذا النوع من الحقل الدلالي (البكائيات) نوردها بعضها في الجدول التالي:

معجم حقل البكائيات
غُربةٍ، رفيق، يكتئبُ، باكية، تهيج، فقدت، بكيت، الغريب، شجت قلبي، يبكي، دموع، يفارق، ولهٍ أظلم، الأسى، هجره، عليلًا، دمع، مكتئب، مكابدة، أشكو، عذابي، شفني ، وجدي، الكدر، الشكوى، حطمت، مدامع، أوهن، الزفرات، الدموع، يبكين، الهموم، الدمع، البكاء، أشلاء، فجعتني، فرقة، حزني، اكتئابي، جفونًا، الحسرات، سوائل، أوجاعي، مدمع، مهجتي، حزن، ملامي، مدامعنا.

الملاحظ من هذه الألفاظ الحضور الكبير لحقل البكائيات في أشعار البارودي وهو متغرب ومسجون، مما ساعد ذلك على تبان مقصده من نصوصه الشّعرية في وصف أناه المنكسرة المنعزلة بسبب الوحدة والبعد عن الأهل والوطن، ووظف في ذلك ألفاظًا تنطلق من التراث مثل (مدمع مهجتي، ملامي، أوجاعي...) مع إضافة الجديد مراعيًا فيها الإحكام والتنظيم ليسهل على الباحث أو القارئ إيجاد معناها دون عناء مما ساعد على نمذجة معجم لغوي ينبض بكل معاني الألم والحزن[2] وقد وردت هذه الألفاظ الاغترابية بنسبة 40% من أشعار البارودي التي نظمها في المنفى والسّجن.

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص72.

[2] – ينظر: أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، مرجع سابق، ص94.

2- معجم حقل الفخر:

وظف البارودي في أشعاره وهو بديار المنفى ألفاظ الفخر التي عبّرت عن أناه المتشبثة بالعظمة والشموخ والتي نوردها في الجدول التالي:

معجم حقل الفخر
المجد، العز، العلا، المعالي، أستكين، العلياء، بديع، يقطع أنفاس الرياح، خالدًا، أصدع، أستحقبُ، لا يرهب، وسْمِي، آثاري، حكمِي، الفخار، كريم، غيرتني، أنَّ درّةٌ، العلا، مجده، ماجد، مجدًا، ترفعًا، الأمجاد، بصيرتي، وسمي، قولي، نفسي، تمثالي.

عكس هذا الحقل الدلالي نفسية الشاعر القوية المتمسكة بكبريائها الناتج عن تجارب من الحياة، فكانت كل كلمة من هذا الحقل تحمل دلالة فنّية معبّرة عن التجربة الشعورية للبارودي، مما كان لها وقع في نفس المتلقي أثرى البناء الفنّي للقصائد من خلال التعبير عن فحواها الاغترابي والتصوير لمضمونها الذي كان يمثل لغاية الفخر والاعتزاز بالنفس بعيدًا عن الرضوخ أو الانكسار، وهذا التمثيل للذات كان له دور في تحقيق الغاية الفنّية للنصوص الشّعرية وإبراز مواطن الجمال فيها[1].

3- معجم حقل الذكريات والحنين إلى الأهل والوطن:

غطت ألفاظ الذكريات والحنين إلى الأهل والوطن حيزًا كبيرًا من أشعار البارودي وهو بين جدران السّجن وديار المنفى، ومن هذه الألفاظ نورد:

معجم حقل الذكريات والحنين إلى الأهل والوطن
السهر، لا أنيس، ظلمة، الظلماء، الليل ، الذكرى، فؤادي، أوهنت، لوعتي، الفؤاد ، الهموم، أهلي، حبيبٌ، لقلبي، فرقة، يزول، بديلًا، حزني، أنسى، ديارًا، تذكرت، الأهل، هجرت، فراقهم، لقياهم، ودعت، طال، الأشواق، منازل، غريب الدار، نابي المضاجع، هم، أوجاع، همي، أذكر، أنساه، الوداد، اشتياقي، شوقي، الشوق، يحنُّ، الحنين، لوعة، أشواق، الوداع، النوى، الفراق، مشتاق، تلقائهم، لياليا، عهدٌ، انقضى، ذكرتها ، زمانٍ، لوعة، مضت، الأشواق، الأحبة، العناق، ملاعب، رحل، منزلٌ، يأس، عناء، حنين، يا حبذا، مرعى، منبت، أعراقي...

[1] – ينظر: ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1982، ص16.

دلّت هذه الألفاظ في هذا الحقل الدلالي والتي وردت بنسبة كبيرة في أشعار المنفى والاغتراب لدى البارودي على مدى معاناة ذات الشاعر وهو بين جدران السّجن و المنفى يتجرع الألم والفقد والبعد عن الأهل والوطن، فجاءت هذه الألفاظ لتبين الفراغ العاطفي الذي كان بصدد معايشته مما اختار الألفاظ المعبرة عن حالته فدل ذلك على مدى حذاقته في نظّم الشعر، إذ قام بتقديم ألفاظه ومعانيه في صيغ تعبيرية تأثيرية تثير المتلقي ليغوص في أعماق النّص الشعري ويستكشفه ويعرف ما يروم إليه والمقصد من تقديمه[1].

ومنه كل حقل دلالي له معجمه الخاص والذي ينتقل الشاعر فيه من حقل إلى حقل ومن معنى إلى معنى ليصل بالتجربة الشعرية ذروتها ويبلغ مؤشرها الدلالي في التعبير بصدق عن ألم الاغتراب ومرارته، وقد نال ما نال الشاعر من أصناف العذاب، وعليه فقد انبلجت هذه التجربة عن معجم شعري ثري زاوج بين أكثر من حقل دلالي بمعانيه الناطقة بما تضمره نفسه من عاطفة جياشة ورقة شعور، فمثل المعجم الشعري بذلك ذات الشاعر في مختلف حالاتها من فخر وانكسار وحنين وشوق إلى الأهل والوطن بسياق لغوي شكل بنية النّص الشعري الاغترابي لديه.

2- التعالقات النصية وسلطة المرجع التراثي:

استطاعت القصيدة العربية الحديثة " أن تختزل لنا العصور والأزمنة في بضع أسطر، وذلك من خلال التداخلات النصانية التي يستحضرها الشعراء في أشعارهم"[2]، والتعالق النصي أو التناص* يقوم على العلاقة التي تبنّى بين النّص الأدبي والنصوص الأخرى (السابقة)، " باعتبار أن تلك العلاقة إنما هي ضرب من تقاطع أو تعديل متبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة لتأخذ مكانها في بنية

[1] – ينظر: ياسر ذيب أبو شعيرة: شعر عبد المنعم الرفاعي (دراسة فنية)، دار جليس الزمان، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص180.

* التناص أو التناصية أو تداخل النصوص أو التعالق النصي أو النصوصية هو رمز لغوي حديث النشأة ومعناه العام أن يتضمن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكار أخرى سابقة، وقد تعددت ترجمات هذا المصطلح في العربية، إذ يقابله مصطلح Intertextuality بالإنجليزية، و intertextualite بالفرنسية. ينظر: أحمد الزعبي: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص11.

[2] – (عبد القادر البار، رحمة الله أوريسي): جماليات التعالق النصي في قصيدة الطفل الحلم لهشام الصقري، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 21، 2018، ص26.

نصية جديدة، ومن ثم يمكن القول عن كل نص إنما هو تسرّب وتحويل لجملة من النصوص السابقة"[1].

وبناءً على هذا المفهوم الذي يبرز مكانة التناص في الدراسات الأدبية، يحدّد مفهومه لدى بعد المنظرين في النقد الحديث أمثال (جوليا كريستيفا julia kristeva) التي تعرفه بأنّه " تفاعل نصي حديث داخل نص واحد، وهو ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين تتقاطع فيه ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"[2]، وتعرفه أيضًا بأنه " قانون جوهري: إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًا ويمكن التعبير عن ذلك بأنه ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي"[3].

كما يعرفه "محمد مفتاح" بأنّه "هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[4]، فهو بمثابة تلك العلاقات التي تربط نص بنص آخر وفق سياقات لغوية معينة، فلا يكون النصّ بغني عن النصوص الأخرى وهو دائمًا في علاقة الأخذ والعطاء وفق السياق، "وطبقًا لهذا التصور سيكون ذاتًا موحدة مستقلة، لكنه قائم على سلسلة من العلاقات بالنصوص الأخرى سواء تم ذلك بالحوار، أو بالتعدد، أو بالتداخل"[5].

والتناص أو التعالق النصي من هذه الرؤية لهذه المفاهيم الاصطلاحية "هو خروج من النص إلى نصوص غائبة يجب استحضارها ليكتمل النص الحاضر، بمعنى أن النص خاضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما"[6]، وبذلك تتحقق الدلالة النصّية من خلال العلاقة التي تربط النّص الحاضر بالنصوص السابقة.

---

[1] – حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجًا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2009، ص07.

[2] – جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار تويقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص21.

[3] – المرجع نفسه، ص79.

[4] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص121.

[5] – مصطفى السعدني: التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، توزيع منشأة معارف الإسكندرية، مصر، دط، دت ص78.

[6] – (حسن البنداري، عبد الجليل حسن صرصور، عبلة سلمان ثابت): التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة الأزهر بغزة سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 02، 2009، ص242.

ومن أشكال التعالق النصي عند محمود سامي البارودي في شعر الاغتراب نماذج متنوعة شكّلت ملمحًا جماليًا مائزًا في الكثير من نصوصه، نظرًا لسعة إطلاع الشاعر على ألوان التراث الأدبي بالإضافة إلى ثقافته الدينية:

أ- التعالق الديني:

شكل النّص الديني رافدًا مهمًا اغتنى به النّص الشعري العربي في مناسبات عديدة لعل ابتدائها كان مع الشعراء المخضرمين من المسلمين الذين اعتدوا به في ردهم على الشعراء المخالفين للدعوة، ومنذ تلك الآونة سجل النّص الديني حضورًا جنبًا إلى جنب مع النّص الشعري يدعمه بقوة العبارة وجزالة اللفظ وسحر البلاغة، وعليه تبنت القصيدة إستراتيجية التعالق الديني لبيان حجته وقوة برهانه في المسائل الحاسمة، وازدادت القصيدة به جمالًا بألفاظه ومعانيه لما يتمتع به من قبول ورضا لدى المتلقي، ويقصد بالتعالق الديني الاقتباس من " العقائد الإسلامية التي يقوم الدين الحنيف عليها هي وحدانية الله وأن لا يوجد لذاته تعالى شريك في الملك، فيتطرق الشاعر إلى هذه القضية مقتبسًا من الآيات الشريفة"[1].

ما يعزز رؤيته ومواقفه من قضايا عصره، والنماذج في هذا الشأن كثيرة تفصح عن مقدرة الشاعر على استحضار معاني القرآن في نصوصه استجابته لنزعته الدينية، وخاصة إذا كان في ضيق من أمره، يقول في ذلك:

فهل دفاعي عن ديني وعن وطني ذنـب أدان بـــه ظلمًـــا وأغْتربُ؟[2]

اقتبس البارودي من قوله تعالى:﴿لَا يَسْتَوِي الْقَاعِدُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ غَيْرُ أُولِي الضَّرَرِ وَالْمُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ فَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ عَلَى الْقَاعِدِينَ دَرَجَةً وَكُلًّا وَعَدَ اللَّهُ الْحُسْنَى وَفَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا﴾[3]، وفيه تناص معنوي إذ قال في القول في الجهاد في سبيل الله وفضّل ذلك على عباده الصالحين والمجاهدين في سبيله على القاعدين ورفع من منزلتهم درجة عالية لديه، وهذا ما فضله البارودي على غرار قرائنه ممن في عصره، فجعل من الجهاد سبيلًا لاكتساب العزّ والمكانة المرموقة بين قومه.

[1] – صادق فتحي: تجليات التناص الديني في شعر البارودي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة كردستان، العدد العاشر، 2001 ص112.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص74.

[3] – سورة النساء، الآية (95).

كما اقتبس من قوله تعالى:﴿يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآَخِرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَأُولَئِكَ مِنَ الصَّالِحِينَ﴾[1]، في الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر حتى تتساوى طبقات المجتمع حتى يعم العدل، سواء من حيث السرقات والنفاق والفسق والابتعاد عن طاعة الله سبحانه وتعالى، يقول:

أمرْتُ بمَعْرُوفٍ وأنْكَرْتُ مُنْكرًا وَذَلكَ حُكْمٌ فِي رِقابِ الخَلائِقِ

فإن كانَ عِصْيانًا قِيَامِي فإنَّنِـي أرَدْتُ بِعِصْيـانِي إطـاعة خالقي[2]

إذ كان البارودي من دعاة الدين يسعى دائمًا إلى النهي عن المنكر والدعوة إلى طاعة الله تعالى والمسارعة في تقديم الخيرات لمن حوله من بني قومه، والسير في طريق الفلاح بعيدًا عن وسوسات الشيطان وطريقه المؤدي إلى الضياع[3].

ويقتبس من قوله تعالى أيضًا:﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ﴾[4]، للدلالة على الذين غرتهم الحياة الدنيا فباعوا الآخرة بها فما لهم منها غير الضلال والعذاب الأليم على ما قدمت أنفسهم، يقول:

أُناسٌ شَرُوا حِزْيَ الضَّلالَةِ بالهُدَى نِفَاقًا وبَاعُوا الدِّينَ منْهُم بِدَانقِ[5]

قوله هذا فيه تناص لفظي (الضلالة بالهدي) ليمثل للناس الذين باعوا دينهم بثمن بخس أي بسدس الدرهم (الدانق)، فلا هم يفلحون في الدنيا ولا في الآخرة بما قدمت أيديهم ابتغاء الربح والعلا مقابل التضحية بالدين الحقّ.

كما نجده يتحدث عن المنافقين في الدّين، مقتبسًا من قوله تعالى:﴿وَمِمَّنْ حَوْلَكُمْ مِنَ الْأَعْرَابِ مُنَافِقُونَ وَمِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ مَرَدُوا عَلَى النِّفَاقِ لَا تَعْلَمُهُمْ نَحْنُ نَعْلَمُهُمْ سَنُعَذِّبُهُمْ مَرَّتَيْنِ ثُمَّ يُرَدُّونَ إِلَى عَذَابٍ عَظِيمٍ﴾[6]، يقول:

---

[1] – سورة آل عمران، الآية (114).

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص387.

[3] – ينظر: صادق فتحي: تجليات التناص الديني في شعر البارودي، مرجع سابق، ص119.

[4] – سورة البقرة، الآية (16).

[5] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص389.

[6] – سورة التوبة، الآية (101).

فَإن نافقَ الأقوامُ في الدّين غدْرَةً فَإنِّي بحَمْدِ الله غيرُ مُنافقِ[1]

للدلالة على قومه الذين عثّوا في الأرض فسادًا وأقاموا على الدّين نفاقًا، فذهب يصف حالهم وهو في المنفى بعيدًا عنهم، بعدما كان جزاؤه النفي رغم أنه لم يكن غير داعٍ للحقّ والعدل محبًا لتعاليم الدين الإسلامي ومن دعاته.

ويقول في موضع آخر حيث استند إلى قوله تعالى:﴿فَلَمَّا أَلْقَوْا قَالَ مُوسَى مَا جِئْتُمْ بِهِ السِّحْرُ إِنَّ اللَّهَ سَيُبْطِلُهُ إِنَّ اللَّهَ لَا يُصْلِحُ عَمَلَ الْمُفْسِدِينَ﴾[2]، من قصة سيدنا موسى عليه السلام، وفيه تناص لفظي من الآية الكريمة.

ويقول:

فإنْ يَكُ موسَى أبطلَ السِّحر مرَّةً فَذَلِكَ عَصْرُ المُعْجِزاتِ وذا عَصْرُ[3]

ينفي وجود المعجزات في الوقت الذي ينتمي إليه الشاعر وأن ما ولّى وشوهد في عصر سيدنا موسى عليه السلام ما هو إلا عصر المعجزات، واستخدم لتوضيح تلك الدلالة كل من لفظتي (موسى، السحر) حتى يوضح للقارئ مغزّى البيت الشّعري الذي نظمه الشاعر مع ما يتوافق مع الحالة التي كان يعايشها وهو في نفيه بعيدًا عن وطنّه بعدما سمح له بالعودة إليها، "فمثلت المادة القرآنية دلالة النص الشعري من أجل خلق أبعاد نصية تنبع منها المعاني"[4].

كما نجده يتحدث في أشعاره الاغترابية عن الصّبر على البلاء ومهما طال فإن الفرج بعده قادم لا محال، ويتناص في ذلك من قوله تعالى: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا﴾[5]، قائلًا:

يَا قَلْبُ صَبْرًا جميلًا إنَّه قَدَرٌ يَجْرِي عَلَى المَرْءِ مِنْ أسْرٍ وإطْلَاقِ[6]

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص388.

[2] – سورة يونس، الآية (81).

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص271.

[4] – الطيب بوتربة: شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جامعة وهران، أحمد بن بلة، 2017/2016، ص48.

[5] – سورة المعارج، الآية 05.

[6] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص373.

وهذا النوع من التناص هو تناص لفظي، إذ وظف تركيبة (صبرا جميلًا) من القرآن الكريم حتى يحث على أجمل خصال المرء وهي الصّبر ومهما طال العسر فإن بعده يسرًا، وما على الإنسان إلا أن يتحصن بالصّبر حتى يحقق ملاذه من الحياة.

ولم يقف البارودي في توظيف الألفاظ القرآنية عند أغراض الدعوة والنهي عن المنكر، والحثّ على الصّبر، بل زاد عليها في الكثير من المواضع في أغراض الحنين والشوق إلى الوطن، يقول:

ونسمةٌ كشميمِ الخلدِ قد حملتْ ريَا الأزميرِ مِنْ مِيثٍ وأجرَاعِ[1]

يتناص البارودي في هذه الأبيات بلفظة (الخلد) من قوله تعالى:﴿قُلْ أَذَلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاءً وَمَصِيرًا﴾[2]، لوصف شوقه لها ومناه ولو بالقليل من ريحها الطيبة لكي تشفى روحه العليلة المغتربة.

ب- **التعالق الأدبي:**

وهو يمثل تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة مع النّص الأصلي، للدلالة بشكل أوسع على الفكرة التي يقدمها الكاتب للقارئ، حتى تتوضح الدلالة التي يرمي إليها سواء بتناص من حيث المعنى أو الألفاظ[3]، وقد مثل البارودي لهذا النوع من التناص في شعره الاغترابي بأمثلة نذكر منها ما قاله في وصف المصيبة التي حلّت عليه بموت زوجته وهو بديار المنفى، يقول:

فلئن لبيـد قضى بحـولٍ كامِـلٍ في الحزنِ فَهْوَ قضَاءُ غيرُ جوادِ
لبِسَ الزَّمانَ عَلى اخْتِلَافِ صُرُوفِهِ دُولًا وفَـلَّ عَرَائِـكَ الآبـادِ[4]

عبّر البارودي عن حزنه وما آل إليه حاله بعد خبر وفاة زوجته بالإشارة إلى ما قاله لبيد بن ربيعة عندما حظره الموت لبناته، وهي أبياته الشعرية التي قال فيها:

تَمَنّى ابنَتَـايَ أنْ يَعيـش أبُوهُمـا وهَلْ أنـا إلَّا منْ ربيعـةَ أو مُضَرْ
فَقُومَا فقُـولا بالـذي قَدْ عَلِمْتُمَـا وَلا تَخْمِشَا وَجْهًا ولَا تَحْلِقَـا شَعَرْ
وَقُولا هُو الـمَرْءُ الـذي لا خليـلَهُ أضاعَ، ولَا خانَ الصَّديقَ ولا غَدرْ

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص340.

[2] – سورة الفرقان، الآية (05).

[3] – ينظر: نضال عليان عويض العماري: الغربة والحنين في شعر أحمد شوقي (دراسة وصفية تحليلية)، مرجع سابق، ص140.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص156-157.

إلى الحَوْلِ ثمّ اسمُ السّلامِ عليكُما ومَنْ يَبـْكِ حولًا كاملًا فقد اعتـذرْ[1]

مثل البارودي من قول لبيد بن ربيعة لبناته فتناص من قوله عن الموت، والملاحظ أنّه هناك ترابط لفظي مثل قول البارودي (حولًا كاملًا) ومعنوي بين القولين في توصيف حالة الوفاة، وهذا ما طرحة البارودي باستحضار قول لبيد لوصف حال الوفاة التي ألمت به، وهو بذلك يتناص لفظيًا ومعنويًا من قول لبيد بن ربيعة العمري.

كما تمثل أيضًا هذا النوع من التناص في معارضات البارودي الشّعرية التي نذكر منها معارضته لقصيدة لأبي الطيب المتنبي (303هـ-354هـ) التي مطلعها:

لا افتخَارٌ إلاَّ لِمَنْ لَا يُضَامُ مُدْرِكٍ أَوْ مُحَارِبٍ لا يَنَامُ[2]

والتي يعارضها البارودي بقوله واصفًا آلام الغربة والحنين التي يعاني منها وهو بديار الغربة وحيدًا لا ينام من الحسرات التي تملأ قلبه الجريح بآهات الفراق، يقول:

منْ لعَيْنٍ إنْسَانُهَا لَا يَنَامُ وفُؤَادٍ قَضَى عَلَيْهِ الغَرَامُ[3]

فالقصيدتان من هذا الطرح هم يحملان نفس المبنّى من حيث بعض المعاني كما يتفقان في الوزن والروي، وبذلك كانت معارضة البارودي لأبي الطيب المتنبي هي معارضة يجسد من خلالها معاناة الاغتراب والاضطهاد النفسي الذي كان يعاني منه بين تلك الأراضي البعيدة عن موطنه وأهله.

ويقول في التعالق الأدبي من معارضاته للمتنبي أيضًا :

رَضِيتُ مِن الدنيَا بِمَا لَا أوَدُهُ وأَيُّ امرئٍ يَقْوَى عَلَى الدَّهْرِ زنْدُهُ؟[4]

عارض البارودي بقوله هذا قصيدة المتنبي التي قالها في المدح:

أودّ من الأَيَامِ مَا لا توَدُّهُ وأشْكُو إليها بينَنَا وهي جُندُهُ[5]

نظّم البارودي معارضته النصية هذه وهو بديار المنفى وقد أشار فيها " من خلالها إلى المظالم في أواخر حكم الخديوي إسماعيل التي أدّى إلى نفيه إلى جزيرة سرنديب، على هذا استبدل فعل (أود)

[1] – لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص79.

[2] – المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص164.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص621.

[4] – المصدر نفسه، ص123.

[5] – المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ص453.

بـ (رضيت) حتى يكشف عن عدم رضائه بالأوضاع "[1] التي كان بها، وقد عالج المتنبي في قصيدته التي تبلغ ثمانية وأربعين بيتًا موضوع شكوى الزمان وارتحال الأحباب وطلب المجد والمعالي، أما البارودي فقد بين في قصيدته التي تبلغ ستة وخمسين بيتًا مواضيع شكوى الحبيب والهوى والشيب وشكوى الأصحاب والزمان والفخر والحكمة، وهذا التنوع في المواضيع في نفس القصيدة يدل على حرص الشاعر على إبراز الجانب الذاتي وكثرة الموضوعات فيها دلالة على تميز البارودي على إيداع معاني جديدة في بنية النص الشعري[2].

ويقول في معارضة أخرى لأبي نواس في رائيته المدحية والتي أتى على نفس وزنها ورويها:

أجارةَ بيتينا أبوكِ غيورُ ومِيسور ما يُرجى لديك عسيرُ[3]

والتي يعارضها البارودي بقوله:

أَبَى الشَوْقُ إِلَّا أنْ يَحِنَّ ضَمِيرُ وَكُلُ مُشَوقٍ بِالحَنِينِ جَدِيرُ

وَهَلْ يَسْتَطِيعُ المَرْءُ كِتْمَانَ لَوْعَةٍ يَنِمُ عَلَيْهَا مَدْمَعٌ وزَفِيرُ[4]

يبتدئ البارودي كلامه بالغزل والشوق والحنين إلى عهد الصبا الذي ولى وكذلك كل من أبو نواس الذي ابتدأ كلامه بوداع الحبيبة، فاشترك الشاعران من حيث مضمون القصائد في مخاطبة الحبيبة بعد الفراق، وافترقا في غير ذلك فقد لجأ أبو نواس إلى وصف رحلته إلى ممدوحه وهو غرض قصيدته أما البارودي فإنّه استعاض عنه بالفخر الذاتي[5].

وعلى مستوى الصورة الشّعرية نذكر من معارضات البارودي التي نظمها في الفخر، والتي يعارض فيها أبي فراس الحمداني، يقول:

أَقَامُوا زَمَانًا ثُمَ بَدَّدَ شَمْلَهُمْ مَلُولٌ مِنَ الأَيَّامِ شِيمَتُهُ الغَدْرُ[6]

يعارض البارودي بقوله هذا أبو فراس الحمداني في رائيته التي قالها في الفخر:

---

[1] – حسين ميرزائي نيا: معارضات البارودي بين التقليد والتجديد، مجلة إضاءات نقدية، السنة الخامسة، العدد السابع عشر، آذار 2015، ص166.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص167.

[3] – أبي نواس: الديوان برواية الصّولي، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة ط1، 2010، ص285.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص204.

[5] – ينظر: حسين ميرزائي نيا: معارضات البارودي بين التقليد والتجديد، مرجع سابق، ص164.

[6] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص218.

وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الوَفَاءِ مَذَلَّةٌ لآنِسَةٍ فِي الحيِّ شِيمَتُهَا الغَدْرُ[1]

تمثل التعالق النصي في قول البارودي (شيمته الغدر) والتي اقتبسها من قول أبي فراس الحمداني (شيمتها الغدر) فمثل لها بمعنى تشبيهي أي أنّه شبه الأيام بالإنسان الذي يتصف بالغدر على عكس أبي فراس الحمداني الذي يريد بمعناها الآنسة التي بالحي والتي لها شيمة الغدر.

وبهذا الطرح لهذه التمثيلات للتناص يكون البارودي قد رسّم لهذه الجزئية (التناص) في شعره الاغترابي حيزًا كبيرًا وخاصة في التناص الديني الذي مثل جزءًا من شعره وذلك يرجع إلى مرجعيات البارودي الدينية ومختزناته الأدبية التي مثلت توجهاته وميولاته الفكرية مما أضفى على شعره قالب الجمالية، كما استفاد من المعنى والصورة " ليبدع في معارضاته ويبين مقدرته على معارضة الشعراء القدماء، ويصل في المعارضات إلى خلق معاني ومضامين جديدة في طبيعة العمل الشعري ويستطيع أن يصل من مرحلة التقليد إلى مرحلة المحاكاة والمعارضة حتى يبين الجانب الذاتي لشخصيته"[2].

3- شعرية الاستهلال:

يعدّ الاستهلال من أهم العناصر التي تمثل بداية النص الأدبي الشّعري والتي تمثل بناءه الفنّي والبوابة الرئيسية للولوج في عالمه، وهو الافتتاح له من قبل الشاعر ليعرض علينا قصيدته بما يرى فيه تحقق سلطة البداية[3]، وهو يعرف بـ" أن يبتدئ الشاعر في أول شعره، والكاتب في أول رسالته بلفظ بديع مصنوع، ومعنى لطيف مطبوع، ويحترز من كلمات يتطير بها أو يكون فيها ركاكة، فإن المطلع أول ما يقرع السمع، وربما تفاءل به الممدوح أو بعض الحاضرين"[4].

ويعتبر لفظ الاستهلال مقابلًا لـ"**حسن الابتداء**"،" وإذا جاء بداية الكلام أو مطلع القصيدة دالًا على ما بُنيت عليه لغرض الناثر أو الناظم من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم، ويَستدل المستمع من ذلك على ما يتصل به الكلام أو القصائد من مدح أو تهنئة

---

[1] – أبي فراس الحمداني: الديوان، مصدر سابق، ص163.

[2] – حسين ميرزائي نيا: معارضات البارودي بين التقليد والتجديد، مرجع سابق، ص172.

[3] – ينظر: محمد بنيس: التقليدية (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها)، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2000، ص120.

[4] – أبو عبد الله محمد بن بكر الرازي: روضة الفصاحة، تح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 2005م، ص154.

أو عتاب، أو رثاء أو هجاء، وصف بـ (**براعة الاستهلال**)"[1]، أي مجموعة الألفاظ التي يقدمها الشاعر أو الناثر ليومئ إلى غرض النّص.

فالاستهلال هو ما يقدمه الكاتب في بداية قوله من تقديمات لفظية تعدّ بمثابة البوابة التي يمرّ بها القارئ إلى مضمون النص الأصلي، والتي تسهل له عملية فهم الرسالة اللفظية له (النصّ) بصورة واضحة دون غموض وحتى تتحقق للقارئ سهولة الولوج إلى محتواه، باعتبار " أن الاستهلال له وظيفة نصية هي بناء النص وتصعيد شاعريته"[2].

ومنه تتضمن معظم قصائد محمود سامي البارودي استهلالات متنوعة حسب تنوع غايته الفنّية من قصائده، وهي غالبًا تتنوع بين: المقدمات الطللية، والمقدمات الغزلية، ومقدمات ذات بعد نفسي، وأخرى ذات بعد اجتماعي وغيرها...، وهاذ التغير في بنيّة الاستهلال لدى محمود سامي البارودي يشير إلى تجربته النفسية التي كان بصدد معايشتها وهو مغترب وإلى الواقع الاجتماعي الذي نشأ فيه، وأول ما يطالعنا من استهلالات محمود سامي البارودي قصيدته التي يستذكر فيها أيام الشباب والتي مطلعها:

أَسَلُ الدِّيارَ عن الحَبيبِ وفي الحَشَا دَارٌ لـهُ مـأْهُولـةٌ ومَقَـامُ[3]

تتمثل تجربة الشعر القديمة للشاعر في هذا البيت الذي استهله بالسؤال عن الديار والبكاء على أطلال الحبيبة ويظهر ذلك بتوظيف الشاعر لكل من ملفوظين (أسل الديار) و (مقام)، وقد احتذى بقوله هذا حذو القدماء في البكاء على الأطلال، فمثل بذلك صورة من صور القدماء في مقدماتهم الشّعرية، وبذلك يكون محاكيا لهم في استخداماته للألفاظ والمعاني رغم حداثة عصره.

ويقول في موضع آخر في مطلع قصائده ذات الغرض الغزلي:

سَلُوا فُؤادِي قَبْلَ شَدِّ الرّكائِبِ فقد ضَاعَ مِنِّي بينَ تِلكَ المَلاعِبِ[4]

استهل البارودي في الغزل على عادة القدماء، وقد عبّر من خلال ملفوظاته التالية (سلُوا عن فؤادي) و (فقد ضاع مني) في المحكي الذي قدمه عن أناه العاشقة التي ضاعت بين ملاعب المحبوبة

[1] – نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية "دراسات في السرد والقصة القصيرة جدًا والشعر"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2017م، ص18.

[2] - محمد بنيس: التقليدية (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها)، مرجع سابق، ص134.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص531.

[4] – المصدر نفسه ، ص69.

الذي بات معلنًا استسلامه لشخصها الذي أثّر عليه بصورة كلية وجعله متعلقًا بها، وبذلك كان استهلاله هذا تعبيرًا على عادة القدماء في التقديم للغزل والرضوخ للمحبوب، وأثر الفراق على حالتهم النفسية، وفي هذا الاستهلال يعتمد البارودي على فنّية التصريع (الركائب – الملاعب) والتي اعتمدها في الكثير من أشعاره وهو مغترب والتي تعتبر من عناصر البيت التقليدي، وعلى مثل نوع الاستهلال قوله في ذكر أيام الشباب أيضًا:

أعدْ يَا دَهرُ أيَّامَ الشَّبَابِ وأَيْنَ مِنَ الصِّبَا دَرْكَ الطَّلَابِ[1]

تسير على نفس النمط من الاستهلالات المصرعة معظم قصائد البارودي وهو بديار المنفى وهذا ما يبين تمسك الشاعر بالعناصر التقليدية في بناء استهلالات قصائده الشّعرية، باعتبار أن الاستهلال هو الوجه المعبر للقصيدة وتصوير لذات المبدع[2].

ويقول في مطلع آخر:

لَقَدْ طَالَ عَهْدِي بِالشَّبَابِ وَإِنَّهُ لأَدْعَى لِشَوْقِي أَنْ يَطُولَ بِـهِ عَـهْدِي

تَبِيتُ عُيُـونٌ بِالكَـرَى مُطْمَئِنَّـةً وَعَيْنَايَ فِي بَـرْحٍ مِنَ الدَّمْـعِ والسُّهْـدِ[3]

يتوضح مبدأ الجمال في هذه القصيدة من خلال طرح الشاعر لعنصر (الشباب) والمعروف أنّ هذه المرحلة الحياتية هي من أكثر المراحل فاعلية لدى الإنسان، وهذا ما وظفه البارودي بقوله هذا من خلال تجسيد أناه الشاعرة التي وضعها موضع الفقد والحاجة والحنين إلى تلك المرحلة من حياته فظهرت بذلك شاعرية الشاعر التي ميزها بمفردات مثلت بعدًا نفسيًا، مثل (شوقي، الدمع، السهد) كلها مفردات استهلالية بينت بصورة تلميحية عما يحتويه النص الشعري، وعن نهج البارودي في إتباع منهج لغوي قيّم أعطى لقصيدته مفهومًا وقراءة واضحة لتبيان الدلالة المفاهيمية لها وهو التحسّر على أيام الشباب ومضيها[4].

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص64.

[2] – ينظر: محمد بنيس: التقليدية (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها)، مرجع سابق، ص128.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص180.

[4] – ينظر: ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط 2009، ص24.

ويقول في استهلال آخر له:

إِلَامَ يـهْفُـو بِحِلْمِـكَ الطَّـرَبُ؟ أَبَعْدَ خَمْسِينَ فِي الصِّبَا أَرَبُ؟

هَيْهَاتَ وَلَّى الشَّبَابُ واقْتَرَبَتْ سَـاعَـةُ وِرْدٍ بِـهَـا الـقَـرَبُ[1]

يوضح لنا استهلال البارودي ملمحًا من ملامح أنا الذّات المتألمة التي سلمت أمرها للواقع بعدما ولّى الشَّباب عنها واقتربت ساعة رحيلها ببلوغ الكبر، وكانت مفرداته التي وظفها مثل لفظة (**يهفو**) والتي عنّى بها ذهاب الفكر بعيدًا عن الواقع المعيش، و(**بعد الخمسين**) والتي بين من خلالها مقصوده الكلي من أبياته وهو الحديث عن أيام الشباب التي ولّت وانقشع نورها وحلّ محلها المشيب وبذلك عبّر استهلاله هذا عن مضمون قصيدته التي أراد من خلالها توجيه الفكر والقارئ نحو فكرة انتهاء الوجود الإنساني مهما كانت له من الآثار في الحياة، وأن مردّه الموت والزوال وأن كل الأمور ترحل ومصيرها الموت فحقق الاستهلال بذلك الغاية من طرح هذا الموضوع وأوصل المعنى للسامع في أحسن صورة[2].

ويقول في استهلال له في غرض الزهد:

كُـلُ حَـيٍّ سَيَـمُـوتُ لَيْسَ فِي الدُّنيَا ثُبُوتُ

حَرَكَاتٌ سَوْفَ تَفْنَى ثُـمَ يَتْلُوهَـا خُفُـوتُ[3]

يمثل استهلاله هذا عنصرين متضادين هما (الحياة والموت)، الحياة التي تمثل البقاء والحركة والثبات، والموت الذي يعني الزوال وانفصال الروح عن الجسد، والشاعر بقوله هذا جعلهم مكملين لبعضهم البعض أي أن الحياة نهايتها الموت ولا يوجد في الدنيا ثبات، وبذلك أعطى مفتاحًا للقارئ ليفهم معنى القصيدة والذي يدور حول تقوى الله والرجوع إليه لأنّ الحياة مآلها الزوال، فأفصح هذا النوع من الاستهلال والذي نظمه في الزهد عن وحدة نصية تتفاوت فيها درجة الانكسار بقرائن

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص88.

[2] – ينظر: ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، مرجع سابق، ص24.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص95.

تشير إليها (يموت، ثبوت) والتي عبرّت عن السياق وما يصحبه من أفكار تمثل مضمون النص الشعري الاغترابي المجسد لحالة الذات ونظرتها للحياة[1].

ويقول في استهلال آخر له عن شوقه وحنينه لمصر:

تَرَحَّلَ مِنْ وَادِي الأَرَاكَةِ بِالْوَجْدِ فَبَاتَ سَقِيمًا لَا يُعِيدُ وَلَا يُبْدِي

سَقِيمًا تَظَلُّ العَائِدَاتُ حَوَانِيًا عَلَيْهِ بِإِشْفَاقٍ وإِنْ كَانَ لا يُجْدِي[2]

وظف البارودي استهلاله هذا كناية عن بلده الذي ترحل منه (مصر) والذي عبّر عنه بوادي الأراكة، دلالة منه على مدى تشوقه لمصر بعدما تغرب عنها، فكانت كل من لفظة (تَرَحَلَ) التي عنت البعد هي أكثر دالة لفظية مثلت أنا الشاعر التي امتلأت بالحنين والأسى نتيجة البعد عن الوطن.

وأمثلة الاستهلال كثيرة في الحنين في شعر البارودي في مخاطبة ذاته ومنها ما قاله في وصف حاله وهو وحيد بين ظلمات الليالي لا رفيق ولا أنيس:

هل لسَـــلامِ العَلِيلِ ردُّ؟ أمْ لِصَبَاحِ اللِّقاءِ وَعْدُ؟

أبيتُ أرْعَى الدُّجَى بِعَيْنٍ غِذَاؤُهَا مَدْمَعٌ وسُهْـدُ[3]

استخدم البارودي في مقدمة استهلاله أداة الاستفهام (هل) للتعبير عن الظلمة التي كان يعاني منها والعلة التي أصابته بفقد موطنه وأهله فذهب يتساءل لتحقيق غاية الفرج بعد الضيق الذي يعاني منه لكن دون مجيب لحاله فنهج في ذلك على عادة القدماء في الشكوى والحنين.

ومنه كان البارودي في استهلالاته محاكيًا للقدماء من حيث الألفاظ والمعاني مقتبسًا من تجاربهم الشّعرية، وهذا ما جعل شعره الاغترابي مختلفًا بإضافة العناصر القديمة إلى شعره الحداثي والتي استقاها من تجاربه الشّعرية ليقدمها في قالب جديد، وقد اتبع في تقديماته الاستهلالية على بنية البيت التقليدي المصرع كما كان نهج القدماء[4].

---

[1] – ينظر: البندري معيض عبد الكريم الشيخ الذيابي: الاستهلال في شعر غازي القصيبي (مقاربة نسقية تحليلية)، رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،1433- 1434هـ، ص36.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص163

[3] – المصدر نفسه، ص167.

[4] – ينظر: محمد بنيس: التقليدية (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها)، مرجع سابق، ص134.

4- الإنشائية وحوارات الذات:

تمهيد:

يعدّ الحوار المقوم الأساسي في استنطاق الذات الشاعرة وفنّية تكشف عن ملامح شخصيتها باعتباره " أحد الأساليب المستخدمة في أي خطاب إنساني، ويقصد هنا بالخطاب النسق الفكري العام الذي يجمع بين اللغة وممارستها"[1]، وهو " صفة من الصفات العقلية، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه"[2]، ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الشاعر في رسم حالاته الشعورية.

والحوار هو يمثل بذلك بنية النص الشعري على أساس المحادثة سواء مع الآخر أو مع الذات أي هو" العلاقة بين خطابات الآخر وخطابات الأنا، أو هي: تداخل الخطابات الغيرية من ملفوظ المتكلم"[3]، وهو الوسيلة المباشرة التي يعبر من خلالها الشاعر عن أفكاره وآراءه، للكشف عن وعيه للعالم الذي يعيش فيه والذي يساهم في بناءه[4]، باعتبار الخطاب الشعري " نظامًا فكريًا يتضمن منظومة معينة من التشكيلات والتكوينات الخطابية، أي من الموضوعات والمفاهيم والعبارات والمقولات والتصورات النظرية حول جانب معين من الواقع الاجتماعي"[5].

حيث يعتبر الحوار أحد أهم الأساليب التي تمثل الوظيفة الخطابية في النص الشعري، سواء كان الحواء في إطار النص الشعري أو كان حوارًا مع نص آخر، وباستخدام هذا الأسلوب أو اللّغة الحوارية تتحقق الغاية الفنّية من النص الشعري باعتباره مساحة تواصل ورسالة تتوجه إلى الآخر وينعت ذاتًا هي المخاطِب[6].

وتبرز هذه التيمة في أشعار محمود سامي البارودي على صيغ متعددة وضحها في كل من أسلوب النداء والأمر والاستفهام والتمني، "وذلك لأنها قائمة على تنبيه المخاطب والطلب المباشر من

---

[1] - (منى أبو الفضل، أميمة عبود، سليمان الخطيب): الحوار مع الغرب (آلياته – أهدافه- دوافعه)، دار الفكر، دمشق، سوريا ط1، 2008، ص68.

[2] - محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط ، 1955 ،ص 112.

[3] - صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب، مطبعة دار الهدى، الجزائر ،ط1، 2008 ص170.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص171.

[5] - (منى أبو الفضل، أميمة عبود، سليمان الخطيب): الحوار مع الغرب (آلياته – أهدافه- دوافعه)، مرجع سابق، ص68.

[6] - ينظر: المرجع نفسه، ص69.

المقابل واتخاذه بعدًا مكانيًا يتمثل في مخاطبة القريب والبعيد"[1]، وقد استخدم البارودي هذه الصيغ الشّعرية والتي يقصد بها كل"ما يستلزم مطلوبًا ليس حاصلًا وقت الطلب"[2]، ليُظهر بذلك حواره الذاتي، وما يستوقفنا في شعر محمود سامي البارودي الاغترابي من هذه التمثيلات الحوارية التي عبّر بها عن حالته النفسية وحالته المتدنّية ، نذكر:

أ- **الاستفهام وغرضه الفنّي:**

يُعرف الاستفهام على أنّه من الصيغ الإنشائية التي لها دور كبير في استخلاص المقاصد الفنّية وتحديد دلالتها في النص الشعري، من خلال " طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا بوساطة أداة من أدواته، وهي: الهمزة، وهل، ومَن، وما، ومتى، وأين، وأيَّان، وأَنى، وكيف، وكم وأيّ"[3]، فيحقق مطلب الذات وغايتها الفنّية من خلال استحضار هذه الأدوات في فحوى البيت الشعري غاية في توضيح الفهم لأمر حصل فيه الالتباس من قبل الشاعر.

والاستفهام يعتبر من أهم العناصر الفنّية التي تحرك مشاعر المتلقي، لذلك يحرص الشاعر على توظيفها في أعماله الأدبية لكي لا تسير على وتيرة واحدة فتفقد تأثيرها وجماليتها، لأن مكمن الجمال في النص الشعري يبرز في التنوع في الأساليب والألفاظ وعدم الاعتماد على نسق واحد في كل الأبيات الشعرية[4].

وقد وظّف البارودي هذا النوع من صيغة الحوار بكثرة في شعرة وذلك يعود إلى الكمّ الهائل من الاستفسارات التي سيطرت على كيانه، بعدما نفي إلى سرنديب، فكانت تساؤلاته بمثابة تعبير عن مدى حنينه وشوقه وغربته، نمثل لها بالنسب التالية:

الأداة	عدد التكرار	النسبة المئوية
الهمزة	7	%9,33
كيف	22	%29,33

[1] – سيد مهدي مسبوق: شهرام دلشاد، الحوار في أبي نواس (صيغه، أنواعه، ووظائفه)، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها العدد 38، ربيع 1395هـ، ص05.

[2] – عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001، ص13.

[3] – المرجع نفسه، ص18.

[4] – ينظر: زهير أحمد سعيد آل سيف: أسلوب الاستفهام في شعر محمود درويش، موقع www.alkalimah.net.com تاريخ الولوج: 2021/04/01، الساعة: 15:30.

أين	25	%33,33
هل	16	%21,33
ماذا	5	%6,66

ونوضح لهذه الصيغ الإنشائية بالأمثلة التالية من الشعر الاغترابي لدى البارودي فيما قاله بعدما واكبه المشيب وانقضت عليه أيام الشباب، وبلغ من الكبر عتيا:

وكيفَ تَلَذُّ بَعْدَ الشَّيْبِ نَفْسِي وفِي اللَّذّاتِ إنْ سَنَحَتْ عَذَابِي

أَصُدُّ عنِ النَّعيمِ صُدُودَ عَجْزٍ وَأُظْهِرُ سَلْوَةً والقَلْبُ صَابِي[1]

يحاور البارودي ذاته ويصف حاله الأنا بعد ضياع اللّذات وهو في فترة المشيب، ووظف بذلك أداة (كيف) فلم تعد الحياة حياة بالنسبة له بعدما وهن جسمه ونقضت أيام لذته في الشباب ويقول في نفس المعنى يناجي أيام الشباب بالعودة إليه:

أيْنَ أَيَّامُ لَذَّتِي وشَبَابِي؟ أتُراهاَ تعُودُ بَعْدَ الذَّهَابِ؟[2]

يتساءل البارودي عن أيام الشباب وأتراها تعود بعد ذهابها، ووظف لتمثيل هذه الدلالة كل من أداة (أين)، التي عبّرت عن مدى اشتياقه لتلك الأيام حيث كانت روحه مليئة بالحياة والآمال، لكنه سرعان ما خلفها وراءه بمضي العمر به، وهو متغرب يتلذذ مرارة الفقد والحنين والألم بعيدًا عن تلك الأراضي التي احتضنت أجمل أيامه وحياته، فجاء الاستفهام في هذا البيت دالًا على التشوق نتيجة الفراق لتلك الأيام[3].

ومن الأمثلة على الاستفهام في شعر البارودي الاغترابي ما قاله في رثاء صديقيه الأستاذ الشيخ حسَينَا المرصفي وعبد الله باشا فكري:

أيْنَ مِنِّي (حُسين) بَلْ أيْنَ (عبد اللـ ــه) رَبُّ الكَمالِ والآدابِ[4]

عبّر البارودي عن مدى حزنه وألمه الذي حلّ عليه بفقد رفيقي دربه وهو بديار المنفى بحواره الداخلي هذا وعن ذاته التي أصيبت بالفقد، ووظف ليوضح ذلك كل من أداة (أين) مرتين والتي

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص64.

[2] – المصدر نفسه، ص66.

[3] – معاني همزة الاستفهام في شعر السياب: بحث منشور على الشبكة، موقع http.www.uobabylon.edu.ip، تاريخ الولوج: 2021/04/12.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص68.

جاءت بمعنى طلب الفهم[1] على حال صديقيه بعده، ليبن عظيم تلك المأساة على حاله التي مسّها الضرّ جراء الفقد الذي ألّم به.

كما وظف البارودي هذا النوع من الحوار ليمثل شوقه وحنينه إلى مصر وهو بسرنديب، يقول في ذلك متشوقًا لها:

فَكَيْـفَ أَكْتُــمُ أشْــواقِي وبِي كَلَـفٌ تَكَادُ مِنْ مَسَّهِ الأحشاءُ تَنْشَعِبُ؟

أمْ كَيْفَ أسْلُو ولِي قَلْبٌ إذَا الْتَهَبَتْ بالأُفْـقِ لَمْعَةُ بَـرْقٍ كَـادَ يلْتَـهِبُ؟[2]

يخاطب الشاعر ذاته بعدما لم يستطع مكابدة الأشواق التي كانت تحلّ على شخصه من الحين إلى الآخر، فعبّر بتلك الحروف الدامية وهو غريب عن أهله، ولتأكيد ما يرمي إلى توظيفه من حنين وشوق إلى الأهل والديار وظف كلاًّ من أداة (كيف) والتي " يستفهم بها عن الحال"[3] في كل من البيتين للتساؤل عن حالة الأنا من ألم وشوق نتيجة التغرب.

ويقول مستفهمًا في قوله:

أَنَسِيمٌ سَرَى بِنَفْحَةِ رَنْدِ؟ أمْ رَسُولٌ أَدَّى تَحِيَّةَ هِنْدِ؟[4]

يتبين موضع الاستفهام هنا في استخدام الشاعر للهمزة متصلة بلفظة (أنسيم) التي لعبت دورًا هامًا في صياغة المعنى الدلالي للبيت الشعري من شوق وحنين، وقد تقدمت في بداية الكلام لتدل على حالة التعجب والتساؤل الذي ملك ذات الشاعر بعدما طال به الشوق إلى الديار[5].

ويذهب واصفًا حالة الأنا من شوق وحنين في موضع آخر من توظيف لأدوات الاستفهام:

وكيفَ أنْسَى دِيَارًا قَدْ نَشَأَتْ بِهَا فِي مَنْبِتِ العِزِّ بينَ الأهْلِ والحَشَمِ؟

يَا مَنْزِلًا لَمْ يَدَعْ وَشْكُ الفِرَاقِ بِهِ إلَّا رُسُومـًا كَوَحْيِ الخَـطِّ بالقَلَــمِ

أيْنَ الَّذِينَ بِهِمْ كَـانَتْ نَوَاظِرُنَـا تَرْعَى المَحَاسِنَ منْ فَرْعٍ إلَى قَدَمِ[6]

---

[1] – ينظر: عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم (غرضه وإعرابه)، مكتبة الغزالي، دمشق، ط1 2000، ص11.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص72.

[3] – عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم (غرضه وإعرابه)، مرجع سابق، ص11.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص169.

[5] – ينظر: أحمد إبراهيم الجدبة: أسلوب الاستفهام في ديوان هاشم الرفاعي (دراسة نحوية)، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، 2003، ص174.

[6] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص617.

الشاعر في البيت الأول أخرج (كيف) عمّا وضعت له من غرض الاستفهام إلى التعجب والبحث عن الإجابة بعدما باعدت المسافة بينه وبين أهله ووطنه، وأصبح غير قادر على العودة إليهم والعيش بينهم[1]، كما وظف لفظ (أين) والتي " يستفهم بها عن المكان"[2] وكان توظيفه لكل من هذه الأدوات لتبيين حالة الشوق التي تعتري نفسه بعد الاغتراب، وقد مثل بحواره الداخلي هذا من خلال صيغة الاستفهام الوحدة التي كان بصدد معايشتها وهو متغرب عن وطنه.

ويقول في الوفاء بالودّ رغم البعاد لمن كانوا له يومًا السند في الحياة، فرغم تغربه إلا أنّه لم يتنكر لتلك الأيادي التي كانت دائمًا إلى جانبه تسعى إلى إسعاده وحمايته وتقديم العون له:

فكيفَ أُنْـكِرُ وِدًّا قَدْ أَخَذْتُ بِـهِ عَلى الوَفَاءِ عُهُودًا بَرَّةَ القَسَـمِ؟

إنْ لَمْ يَكُنْ للفَتَى عَقْلٌ يَصُونُ بِهِ عَلَائِقَ الوِّدِ ضَاعَتْ ذِمَّةُ الحَرَمِ[3]

يخاطب البارودي من كانوا له عونًا ورغم البعد كان البارودي على القسم واليمين باقٍ ولم يتغير بتغير أحواله وتغربه، واستخدم دالة الاستفهام (كيف) لتوضيح مشاعره تجاه أهله وقومه في مصر وليؤكد أنّه لن يتغير عليهم.

وقال يذكر وداعه لمصر ويشكر صاحبًا على صدق وداده يصف ذاته الحزينة لفراق الأحباب:

فَهَلْ منْ فَتًى في الدَّهر يجمع بينَنَا؟ فليسَ كِلَانَا عَنْ أخيه بمُسْتغْنِ[4]

في هذا البيت وظف البارودي الاستفهام بلفظ (هل) للتعبير عن حالة فقد وعوز بعدما فارق أحد أصدقائه ولم يستطع لقاءه بعد الفراق، لما كان له من مكانه بالنسبة للبارودي لما قدمه له من ودٍّ وهو بمصر ولم يتنكر لعهد الأخوة الذي كان بينهما، ولعل استعمال هذا النوع من السياق يشير إلى جمال في التعبير " وهو ما يدعو المتلقي إلى التأمل والتساؤل الذي يقود إلى احتمالية تعدد الإجابات التي تبنى عليها كثرة التوقعات"[5] في النص الشعري الاغترابي لدى الشاعر.

---

[1] – ينظر: عمر عبد المعطي عبد الوالي السعودي: أسلوب الاستفهام في شعر عنترة بن شداد (دراسة نحوية)، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 06، 2014، ص135.

[2] – عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم (غرضه وإعرابه)، مرجع سابق، ص11.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص618.

[4] – المصدر نفسه، ص626.

[5] - عمر عبد المعطي عبد الوالي السعودي: أسلوب الاستفهام في شعر عنترة بن شداد (دراسة نحوية)، مرجع سابق، ص135.

ويقول في الاستفهام في موضع آخر يعبر عن حاله الاغترابي، قوله أيضًا:

مَاذَا عَلَيْكُمْ وأَنْتُمْ أَهْلُ بَادِرَةٍ إِذَا تَرَنَّمَ فِيكُمْ شَاعِرٌ فَطِنُ؟[1]

جاء الاستفهام في أول البيت بمعنى النفي(ماذا عليكم)، أي لا حرج عليكم ولا عتاب على تقصيركم هذا لما لكم من خير لا ينسى، ويحاور البارودي بكلامه هذا أهله ممن كانوا يجاورونه المكان بعدما شكَا إليهم حاله وطلب المساعدة لتحسين حالته وتحريره من الاغتراب الذي هو فيه.

ويقول في نفس صيغ الاستفهام منكرًا عدم قدرته على مغالبة شوقه وحنينه بعدما أصابه الوهن:

فَكَيْفَ أَمْلِكُ نَفْسِي بَعْدَمَا عَلِقَتْ بِي الصَّبَابَةُ حَتَّى شَفَّنِي الوَهَنُ[2]

عمل الاستفهام في هذا البيت الشعري على معنى النفي والإنكار (أي لست أملك نفسي) بعدما أصابه الشوق حتى أدركه الضعف في البدن، بعدما قلت قوته فهو غير ملّام على حاله بل هو جبّر عليها بعد مصابه وهو الشوق إلى المحبوب.

وبالإضافة إلى هذا الأسلوب (أسلوب الاستفهام) الذي عبّر بالدرجة الأولى عن مدى تعجب البارودي لما آل له حاله وأيضًا عن تلك الظنّون التي لازمته متشوقًا إلى دياره البعيدة، نتطرق إلى أسلوب آخر جسد غربته وأبان عن مشاعره المكبوتة بين تلك الديّار الغريبة وهو أسلوب النداء.

ب– النداء وغرضه الفنّي:

يُقَدم النداء في النص الشعري دلالات وغايات فنّية تبرز من خلال استحضار الشاعر لمختلف الألفاظ والأدوات التي تعبر عن ذلك، في طلب المنادى[3]، سواء لنداء القريب أو البعيد بارتفاع الصوت للطلب، " وللنداء أهمية بالغة في التركيب اللغوي، وتكمن أهميته في عملية التواصل بين البشر، لأن التواصل لا يتم إلا عبر أدوات التخاطب والنداء، فالمتكلم هو المنادي الذي يرسل الرسالة اللغوية، وهذه الرسالة تنتقل عبر الهواء إلى المنادى أي المخاطَب الذي بدوره ينتبه إلى المتكلم ليقبل عليه"[4]، وبذلك تتحقق الغاية من عملية النداء.

---

[1] – محمود سامي البارودي، الديوان، مصدر سابق، ص638.

[2] – المصدر نفسه، ص636.

[3] – ينظر: عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص21.

[4] – (بشرى محمد طه البشير، علي جواد الذبحاوي): أسلوب النداء في شرح السّيرافي على كتاب سيبويه قراءة في ضوء نظرية التواصل اللساني، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، المجلد 25، العدد الثاني حزيران 2018، ص01.

والنداء في مفهومه هو "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل أدعو"[1]، وقد وظف البارودي هذا الأسلوب من خلال توظيفه لحرف النداء (يا) والذي ورد (30) مرة في شعر الاغترابي للتعبير عن ما يخالجه من مشاعر وأحاسيس إثر اغترابه وكان في أحايين ينادي به الوطن أو الأهل والأصدقاء، أو ينادي معترضا على حالة التيه التي هو يعانيها، ويظهر توظيف هذا الأسلوب كردة فعل طبيعي لكل ما يعاني منه، وأمثلة هذا النوع من الأساليب كثيرة نورد منها قوله وهو يصف حنينه إلى وطنه ومرعى شبابه:

يَا نَدِيمَّي مِنْ (سَرَنْدِيبَ) كَفًّا عَنْ مَلَامِي وخَلِّياني لِمَا بِي[2]

يحاور البارودي بقوله هذا من يلومونه على حاله بعدما رحل عنه الشباب، وكان الابتداء في كلامه بحرف النداء (يا) والذي مثل حجم الأسى والمعاناة التي يعاني منها البارودي ومدى الفاجعة التي ألمت به من حنين وشوق لتلك الأيام الخوالي من أيام الشباب بعدما أصابه المشيب، فيبين من خلال هيئة الموقف التواصلي للنداء أنّه حذا حذو القدماء العرب ليتناسب مع حال المخَاطَب وموقعه في مقام القرب[3].

وفي موضع آخر يوظف النداء للدلالة على نفس المعنى وهو الكفّ عن الملام، موجهًا بذلك خطابه لكل ملام له في حبّه، فالحبّ سلطان لا يلام عليه مجرب، يقول:

فيَا أَخَا العَذْلِ لا تَعْجَلْ بلائِمَةٍ عَلَيَّ فالحُبُّ سَلطَانٌ لَهُ الغَلَبُ[4]

وفي بيت آخر نجده ينادي أحبابه الذين غضبوا عليه وأعرضوا عن وصله بعد الحبّ، فأصبح يريد منهم أن يعودوا إلى الرضا والإقبال عليه حتى ترتاح روحه من العذاب، يقول:

يَا غَاضِبِينَ عَلَيْنَا هَلْ إلَى عِدَةٍ بِالوَصْلِ يَومٌ أُنَاغِي فيهِ إِقْبَالِي[5]

---

[1] – عبد العزيز عتيق: علم المعاني (في البلاغة العربية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009 ص114-115.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص67.

[3] – ينظر: (بشرى محمد طه البشير، علي جواد الذبحاوي): أسلوب النداء في شرح السّيرافي على كتاب سيبويه قراءة في ضوء نظرية التواصل اللساني، مرجع سابق، ص02.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص72.

[5] – المصدر نفسه، ص446.

يستعمل الشاعر في هذا البيت حرف النداء (يا) لطلب "الإقبال الحقيقي المقصود به الإجابة"[1]، لينادي به من كانوا عدته وأمانه بعدما فقد وصلهم وهو بعيدٌ عنهم متغربًا وليحيوا الوصال والعهد ويعيدوا الماضي الذي كانت به أناه في أوج سعادتها، لتتحقق له الراحة بعد هذا الجفاء والقطع والغضب عليه.

ومن ندائه أيضًا الذي يبين من خلاله آلامه وحزنه وشوقه إلى موطنه، نذكر وصفه الذي يقول فيه:

يَا (رَوْضَةَ النَّيلِ) لَا مَسَّتْكِ بَائِقَةٌ وَلَا عَدَتْكِ سَمَاءٌ ذاتُ أَغْدَاقِ[2]

يحاور البارودي ذاته بعدما فارق وطنه فذهب يتشوق إلى تلك البقاع التي طالما أحببها وهذا ما وضحه حرف النداء (يا) الذي أعلن من خلاله عن حالة عجز بعدما أضحى في منفاه وحيدًا وقد مضى على عادة القدماء العرب في النداء في طلب حاجة له من أمور الدنيا وهو العودة إلى أرض الوطن التي لطالما كانت ملهمته في تجسيد أبياته الشّعرية وهو بالمنفى.

ويقول في موضع آخر يطلب من مصاحبيه في المجالس بسقيه حتى يشفى من علته، بعدما غلب عليه الحزن والأسى بعد فراق الأحبة:

يَا نَدِيمِيَّ عَلِّلَانِي فَلَنْ تَهَـــ ـــلِكَ نَفْسٌ قَدْ عَلَّلَتْهَا النِّدَامُ[3]

يوجه البارودي نداءه إلى من يصاحبونه في المجالس، والغرض من حرف النداء (يا) هو امتداد الصوت لهم لتنبيههم بحالته وحجم الألّم والفقد الذي كان يعاني منه الشاعر نتيجة لبعد الأحبة فلم يجد سبيلًا لتضميد جراحه غير مناداتهم لتحقيق الشفاء له من علته[4].

كما يخاطب البارودي بندائه أيضًا في أبيات أخرى من كانوا يجاورونه بذات المكان من الحي يقول في ذلك:

---

[1] – عبد القادر محمد المعتصم وهمان: أساليب النداء في القرآن الكريم، دار اللؤلؤة للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط1 2020، ص20.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص371.

[3] – المصدر نفسه، ص622.

[4] – ينظر: غريب محمد نايف بريخ: أساليب النداء في شعر رثاء شهداء انتفاضة الأقصى (دراسة وصفية تحليلية)، بحث مقدم استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في النحو، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010، ص21.

يَا جِيرَةَ الحَيِّ مَا لِي لَا أنَامُ بِكُمْ مَعُونَةً وَبِكُمْ فِي النَّاسِ يُعْتَوَنُ[1]

الشاعر هنا يستجير كل من يجاوره من الحيّ (يا جيرة الحيّ) أي يا من يجاورونه الحيّ، حتى ينصروه ويعينوه على حالته التي هو عليها، وحتى يخرج سالمًا منها، بما أن الإنسان لأخيه الإنسان وخاصة الجار، فمضى ينادي قلوبهم الرحيمة لعلها ترأف لحاله وينال النصر ويعود إلى بلده حرًّا منتصرًا على من وضعوا له المكائد.

وبذلك كان توظيف البارودي لصيغ النداء وسيلة ينقل عبرها تجربة الاغتراب التي أملت عليه توظيف صيغ إنشائية تتكرر بتكرار أثر المعاناة، فكانت جمالية حواره الإنشائي بمثابة المرآة التي تعكس حالة التيه التي كان يعاني منها وهو في ديار الغربة، فكان غرض هذا التوظيف هو بث آلامه وشوقه وحنينه وهو يتجرع مرارة الغربة والحنين إلى الوطن والأهل.

جـ- التمني وغرضه الفنّي:

يمثل التمني أحد المكونات الإنشائية في تحديد جمالية النص الشعري لما له من دور فعال في تبيان حالة الذات الشاعرة للمتلقي وتجسيد حالاتها الشعورية بأدوات فنّية وألفاظ شعرية، وهو كما جاء في معناه اللغوي في لسان العرب لابن منظور:" تَشَهِّي حُصَوِلِ الأَمر المرْغوب فيه وحديثُ النَّفْسِ بما يكون وما لا يكون،(...)، تمَنَّيْت الشيء أي قَدَّرته وأحْبَبْتُ أن يصير إليَّ مِن المنَى وهو القدر، (...) وتقول تَمَنَّيْت الشيء ومَنَّيت غيري تمْنيةً، وتَمنَى الشيءَ: أراده، ومَنَّاه إياه وبه، وهي المِنْيةُ والمُنْيةُ والأُمْنيَّةُ"[2].

أما في مفهومه الاصطلاحي فهو "طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع أو بعيده أو امتناع أمر مكروه كذلك، والأصل فيه أن يكون بلفظ (ليت) وقد يأتي بلو، وهل، ولعلَّ، وهلَّا، وألَّا ولولا، ولوما"[3]، فيعتبر بذلك على أنه " حديث النفس بما يكون وبما لا يكون، أي بما يمكن وقوعه وما يكون وقوعه مستحيلًا"[4]، وقد مثّل البارودي لهذا النوع من الأساليب في شعره الاغترابي معبرًا فيه كما سبق الذكر من الأساليب عن حنينه وشوقه إلى الوطن والأهل، وللتعبير عن ذاته التي حملت كل معاني الألّم، ومما قاله في التمنّي حنينه إلى الوطن:

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص638.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مج15، مادة (مني)، ص294.

[3] – عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مرجع سابق، ص17.

[4] – عبد السلام البرجس: التمني، دار المنهاج، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص08.

لَيْتَ شِعْرِي متَى أَرَى رَوْضَةَ المَنَـــ ـيـلِ ذَاتَ النَّخِيلِ والأَعْنَابِ[1]

تمثل الصيغة الإنشائية الحوارية هنا موقف البارودي من وضعه بالمنفى فيذهب متمنيًا الرجوع إلى وطنه وقد استخدم لفظة التمنّي (ليت) دلالة منه في نصه الشعري على مدّى شوقه وحنينه إليه والعودة إليه ورؤية تلك الأراضي البهية التي تسعد ذاته وتخرجه من أحزانه وتساعده في قهر اغترابه النفسي والاجتماعي.

ومن أمثلة التمنّي أيضًا في شعره ما قاله بعدما رأى طيف ابنته الوسطى في المنام:

أَلَمَّ وَلَمْ يَلْبَثْ وَسَارَ وَلَيْتَهُ أَقَامَ ولَوْ طَالتْ عَلَيَّ الدَّيَاجِرُ[2]

استشعر البارودي حاله بعدما رأى طيف ابنته، فذهب يتمنى لو أن ذلك الطيف أقام أكثر لكنه سرعان ما ذهب ولم يلبث وسار بعيدًا، وتركه بين ظلمات الغربة وحيدًا بين تلك الأراضي الغريبة، واستخدم ليوضح هذه الدلالة لفظة (ليت) التي أفادت التمني لشيء مستحيل " وذلك لأن اللام الالتصاق في (ليت) يفصل بينها وبين متعلقها حرفان اثنان هما: (الياء) حفرة صوتية، و(التاء) الضعيفة الواهنة، مما أضعف فعالية اللام في الالتصاق حتى حدود التلاشي"[3]وهذا ما بينه البارودي من خلال التركيبة اللفظية لبيته الشعري هذا.

ويقول في المعنى نفسه في الحنين والشوق إلى تلك الأيام التي انقضت بعد مرور عنفوان شبابه وذكريات الجميلة بتلك الديار والأراضي الطيبة:

يَا حَبَّذَا جُرْعَةٌ مِنْ مَاءِ مَحْنِيَةٍ وَضَجْعَةٌ فَوْقَ بَرْدِ الرَّمْلِ بالْقَاعِ ! [4]

تمنّى البارودي في هذه الصيغة الإنشائية لو تعود به تلك الأيام التي مضت وهو غريب بعيدُ عن دياره يشتاق لها ويحن إلى ريحها الطيبة والتي تبعث في روحه الاطمئنان والسكينة، وللدلالة على هذا الوصف الشعري لحالته الشعورية ابتدأ كلامه بلفظة (يا حبّذا) والتي جاءت في هذا البيت بمعنى (يا ليت) لتحقق معناه اللفظي من هذا الطرح لحاله وهو في ديار الغربة.

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص67.

[2] – المصدر نفسه، ص237.

[3] – أحرف التمني والعرض والتحضيض والتندم والترجي: موقع https://www.almrsal.com ، تاريخ الولوج: 2021/04/25، الساعة 19:30.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص340.

وقال في التمنّي بتوظيف نفس اللفظة (يا حبّذا) للدلالة على شوقه وحنينه إلى الوطن:

يَا حَبَّذَا نَسَمٌ مِنْ جَوِّهَا عَبِقٌ يَسْرِي عَلَى جَدْوَلٍ بالمَاءِ دَفَّاقِ[1]

يجسد هذا التمني ذات الشاعر من خلال استحضار الماضي الذي كان به في أوج سعادته بعدما وصل به الحال إلى الانكسار والألم، فبين حالة نفسه بقوله هذا الذي جاء على شاكلة تمنٍّ عبق أو القليل من طيب عطرها (الوطن)، لربما يعود إليه طيب العيش وهو بعيدٌ عنها، واستخدم لتوضيح ذلك كل من لفظة (يا حبّذا) التي تفيد التمنّي مما أثرى المعنى الدلالي للبيت الشعري وأكسبه جمالية وقبولًا لدى المتلقي[2].

ويقول في مدح مصر وتمنّي مودتها:

يَا حَبَّذَا مِصْرُ لَوْ دَامتْ مَوَدَتُهَا وهَلْ يَدُومُ لِحَيَّ فِي الوَرَى سَكَنُ؟[3]

يظهر تمنّي البارودي في الشطر الأول من البيت (يا حبّذا مصر)، والذي أشار من خلاله إلى نفيه بعيدا عن مصر، وتمنّى لو دامت له المودة كما عزّى شخصه على ذلك في الشطر الثاني باعتبار أن الإنسان معرض لمثل هذه الابتلاءات وأنّه لا يمكن أن يدوم حال وإنما الاستمرار يكون في تغير الأحوال والكل معرض لهذه التغيرات وبذلك تستمر الحياة.

ويقول في موضع آخر من حواره الداخلي أيضًا يتشوق إلى الوطن:

لَيْتَ بَرِيدَ الحَمَامِ يُخْبِرُنِي عَنْ أَهْلِ وِدِّي فَلِي بِهِمْ شَجَنُ[4]

تمنّى البارودي لو يطير الحمام بعيدًا ويحمل برسائله إلى أحبابه وأهله بمن يهتم بهم ويخبره عن حالهم وعن اشتياقه الكبير لهم، وقد وظف لفظة (ليت) ليبيّن دلالة بيته الشعري الذي حمل كل معاني الألم والشوق والحنين إلى الأهل والأحباب والديار، ويعبر عن آلامه الذاتية التي لطالما صاحبته وهو في المنفى.

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص371.

[2] – ينظر: شيماء محمد كاظم الزبيدي: أسلوب التمني، جامعة بابل، موقع uobabylon.edu.iq، تاريخ الولوج: 2021/04/29، الساعة: 19:45.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص638.

[4] – المصدر نفسه، ص653.

وقد وردت هذه الصيغة الإنشائية بهذه النسب:

الأداة	عدد ورودها	النسبة المئوية
ليت	30	%71,42
حبذا	12	%28,57

وبذلك يكون أسلوب التمنّي من أكثر الأساليب الإنشائية التي عبّرت عن آلام البارودي وحجم الاشتياق الذي كان يصاحبه بعيدًا عن دياره، فجسد بذلك به صورة فنيّة تعبر حقّ تعبير عن حالاته الشعورية بعدما تغرب عن أهله وأحبابه ووطنه، بتوظيفه لتركيب التمني الذي يعد من التراكيب المهمة في التراث العربي القديم[1]، فيكون بذلك قد اعتمد نهجهم في مثل هذا الأسلوب الإنشائي.

د- الأمر وغرضه الفنّي:

تتمثل هذه الصيغة الإنشائية في عُرف الدرس العربي في هيئة الفعل (افعل) كما أنها تعرف بعلامتين هما الدلالة على الطلب وقبول ياء المخاطبة[2]، بمعنى "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الأمر لنفسه على أنه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا"[3]، وأحيانًا يخرج الأمر " عن معناه إلى معان أخرى تعرف من سياق الكلام، وقرائن الأحوال، لا من صيغة الأمر بحدّ ذاتها، وذلك لما يمتاز به من لطائف بلاغية"[4].

وقد لجأ البارودي في توظيف هذا النمط من الأساليب ليلتمس به حالته ويعبّر به عن غربته وحنينه وآلامه كما سبق الذكر من الصيغ الإنشائية، ومن أمثلة هذا النوع من الأساليب نذكر قوله:

وكَفَى بعَادِيَةِ الحَوَادِثِ منْذِرًا للغافِلينَ لَوْ اكْتَفُوا بِعَوَادِي

[1] – ينظر: إبراهيم البب، غياث محمد بابو: أصول الدلالة التركيبية في التمني والترجي، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 30، العدد 2، 2008، ص166.

[2] – ينظر: بدرية منور العتيبي: الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة (مواقعها ودلالاتها)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب والبلاغة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1429هـ- 1430 ص141.

[3] – عبد العزيز عتيق: علم المعاني (في البلاغة العربية)، مرجع سابق، ص75.

[4] – بدرية منور العتيبي: الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة (مواقعها ودلالاتها)، المرجع السابق، ص141.

فَلْيَنْظُر الإنْسَانُ نَظْرَةَ عاقِـلٍ لِمَصَارِعِ الآبـاءِ والأجْـدَاد[1]

يحاور البارودي في قوله هذا كل مفسد في الأرض إلى أن يكّف عن ما يقدمه وينظر إلى من سبقوه من الآباء والأجداد، والذين كان مصيرهم الزوال بأن خلت منهم الأرض ولم يلبثوا فيها طويلًا ووظف لتوضيح هذه الدلالة كل من لفظة (كفى) التي تدل على الأمر للحدّ من فعل شيء ما غير مستحسن أو محبوب.

كما يقول على نفس المعنّى:

واعْكُفْ عَلَى الهَرَمَيْنِ واسْأَلْ عَنْهُمَا بَلْهِيبَ فَهْوَ خَطِيبُ ذَاكَ الوَادِي

تُنْبِئْكَ أَلْسِنَـةُ الصُّمُوتِ بِمَـا جَـرَى فِي الدَّهْرِ مِنْ عَـدَمٍ ومِنْ إِيجَـادِ[2]

يطلب البارودي من سامعيه ومن يوجه لهم الخطاب (الإنسان)، بعدما أفسدوا في تلك الأماكن من وطنه (مصر)، ومثل لهم بالهرمين ليبين لهم أنّه رغم مدى عظمة تلك الأمم فإنها قد خلت واندثرت بعد مضي الزمن عليها، والتي كانت اللبنّة الأساسية في بناء عظمة مصر، كما استخدم لتوضيح دلالة الأمر الفعل (واعكفْ) الذي وظفه في بداية قوله الشعري ليفيد الأمر والطلب.

كما نعرج لمثل هذا التمثيل من الصيغ الخطابية في شعره الاغترابي في قوله، الذي عبّر فيه عن آلامه التي أضحت فيها نفسه:

فَيَا رَبُّ رِشْنِي كَيْ أَعِيشَ مُسَدَّدًا فَقَدْ يَسْتَقِيمُ السَّهْمُ حينَ يُرَاشُ[3]

يطلب البارودي الدعاء والقوة وإصلاح الحال وتيسير الأمور من الله سبحانه وتعالى، حتى تستقيم حاله وتتوفق إلى الصّبر والسّداد في هذه الحياة، ولا تظلّ بها الطرق إلى حيث الظلال والظلمات.

ومحصلة القول حول توظيف البارودي لمختلف الصيغ الخطابية الطلبية والتي مثلت الحوار الداخلي والخارجي لديه، نخلص إلى أنها كانت انعكاسات لرؤيا داخلية لذات متألمة أصابها الألم في بعدها عن الوطن والأهل، فكانت مختلف الصيغ الإنشائية تعبيرًا عنها وصورة واصفة لها، ولعالمها

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص158.

[2] – المصدر نفسه، ص159.

[3] – المصدر نفسه ص293.

الذي كانت بصدد معايشته وحالاتها النفسية التي كانت تميل حينًا إلى الانكسار وحينًا آخر إلى الصّبر والأمل، فكانت بذلك حق تعبير على غربة الذات.

ثانيًا: الصورة الفنّية وخصوصية التجربة الشّعرية:

تعدّ الصورة الشّعرية اللبّنة الأساسية في بناء النّص الشعري لما لها من أهمية في توضيح مختلف الغايات الفنّية التي يمثلها الشاعر في أبياته، من ألفاظ موحية تبرز أسلوبه الأدبي الذي يمتاز به، "باعتبار الصورة عنصرًا حيويًا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموّها الداخلي الفرد وتفاعلاتها الغنية"[1].

وقد حظيت الصورة الفنّية باهتمام الدارسين والنقاد منذ القديم إذ نظر لها حازم القرطاجني في باب المعاني، بقوله: " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة على الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنيّة في أفهام السامعين وأذهانهم"[2]، أي أن المعاني لها صور موجودة في الأذهان وما يعبّر عن تلك الصور مجموعة الألفاظ التي يتحقق بها الفهم للقارئ.

تبنّى حازم وجهة نظره من خلال ربط المعاني بمفهوم الصورة الشّعرية، موضحًا طرحه بقوله " فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالته الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخطّ تدلّ على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفّظ بها صارت رسوم الخطّ تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخطّ على الألفاظ الدالّة عليها"[3] فالمعاني هي التي تحدّد من خلالها الصور التي يمكن أن توحي بها النصوص الشّعرية.

أما عند المحدثين "الذين انتعشت على يدهم المصطلحات البلاغية القديمة نجد مصطلح الصورة يشمل التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز"[4]، فقد عرفها عبد الإله الصائغ بأنّها " نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر

---

[1] – كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي"دراسات بنيويّة في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979 ص19.

[2] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص17.

[3] – المرجع نفسه، ص17-18.

[4] – الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص19.

ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طريفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف بآخر"[1]، فهي الصيغة الفنّية التي ينهض عليها العمل الأدبي من خلال الألفاظ والعبارات التي يتخذها الشاعر ليمثل بها حسّه الجمالي والإبداعي ويقدم للقارئ من خلالها الغاية الفنّية من العمل الأدبي.

وبهذا المفهوم فالصورة : " تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[2]، باعتبار أن الألفاظ والمعاني هي المادة التي يعبر بها الشاعر عن فنيته ويقدم بها الصورة الشعرية للقصيدة في بنياتها الكلية.

وقد اتخذت الصورة الشعرية لدى البارودي أبعادًا دلالية (نفسية وحسية) رسمت للقصيدة نهجًا وأسلوبًا فنّيًا يقوم على ما توفر لديه من إمكانات لغوية وقدرته على استحضار رافد الذاكرة الشّعرية التي أسعفته في بناء صوره انطلاقًا مما تمنحه التجربة الشّعرية من تصورات ورؤى تتداخل فيها التجارب الشّعرية وتقارب الرؤى الفنّية في سبيل إخراج القصيدة وفق تشكيلات بلاغية:

1- التشبيه وقيمته الفنّية:

يعد التشبيه من الصور البلاغية التي اعتمد عليها البارودي في النص الشعري الاغترابي من أجل تشكيل الأسس الفنّية له، باعتبار التشبيه" فنًا من فنون الكلام، وعنصرًا من عناصر الأسلوب يرسم صورة للحس والشعور فينقل المعنى في وضوح، كأننا نراه بأبصارنا، ونلمسه بأصابعنا"[3]، فيحقق بذلك الأسلوب الفنّي للشاعر، كما أن التشبيه هو "صفة الشيء قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[4]، أي "بيان أن شيئًا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف"[5]، ومن التمثيلات لهذا النوع من الصور التشبيهية نذكر هذا البيت الشعري للبارودي:

---

[1] – عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنيّة (القدامة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 1997، ص99.

[2] – علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص30.

[3] – عبد القادر حسين محمد: القرآن والصورة البيانية، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط2، 1985 ص07.

[4] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط5، 1981 ص286.

[5] – علي الجازم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف، دط، دت، ص20.

كأن قَلبِي إذا هاجَ الغرام به بين الحَشَا طائرٌ في الفخِّ يضْطرب[1]

أسس الشاعر لهذه الصورة الشعرية على التشبيه المرسل* والمفصل** حيث شبه البارودي أناه العاشقة ومختلف التغيرات النفسية التي تصاحبها نتاج الشوق والحنين للمحبوب بالطائر في الفخِّ الذي يعاني من الاضطراب بين أركانه، وهذا تمثيل محض لوصف ذاته التي كانت تتألم من شوق المحبوب وبعده عنه، وكان وصفه التشبيهي هذا بمثابة إعلان الشاعر عن مدى الغرام الذي يعتري ذاته العاشقة التي أُبتليت بالبعد عن المحبوب مما هيج خاطره بمختلف مشاعر الشوق والحنين إليه، وكانت تشبيهات البارودي في غزله تأخذ موضع الترفع بالمحبوب دائمًا مهما كانت صفته، مثلما يحدثنا في قوله الشّعري هذا:

مَرَتْ عَلَيْنَا تَهَادَى في صَواحِبِهَا كالبدْرِ في هالةٍ حَفَّت به الشُهُبُ[2]

أقام الشاعر صورته الشعرية هذه على التشبيه المرسل المجمل*** فقد شبه البارودي الجارية التي كان يتغزل بها وبمحاسنها بالبدر الذي يحيط به مجموعة من الشهب، لما كان لها من تأثير نفسي على ذاته العاشقة بعدما مرّت عليه، فهو يأخذ بها موضع البدر من جمال شكلها، ويقول في موضع آخر من الصورة الشّعرية التشبيهية:

أَقْذَى العُيُونَ فَأَسْبَلَتْ بمَدَامِعٍ تَجْرِي عَلَى (**الخَدَّيْنِ كالفِرصَادِ**)[3]

يمثل هذا البيت الشعري صورة من التشبيه المجمل إذ صور الشاعر حالته الشعورية في أجمل تصوير وقلبه الذي يعاني الوحدة والشوق، فيشبه دموعه الناتجة عن حالته الشعورية هذه بالفرصاد (الصبغ الأحمر) دلالة منه على مدى الألم الذي يعتري ذاته نتيجة لاغترابه وهو يصارع موج الحياة وحيدًا[4]، وفي قول مماثل عن الصورة التشبيهية يقول البارودي:

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص73.

* التشبيه المرسل: ما ذكرت فيه أداة التشبيه. علي الجازم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، مرجع سابق، ص25.

** التشبيه المفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه.المرجع نفسه، ص25.

*** التشبيه المجمل: ما حذف منه وجه الشبه. المرجع نفسه، ص25.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص73.

[3] – المصدر نفسه، ص153.

[4] – ينظر: محمد رفعت أحمد زنجير: التشبيه في مختارات البارودي (دراسة تحليلية)، رسالة معدة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1995، ص211.

أَقُولُ لَهُ والجَفْنُ يَكْسُو نِجَادَهُ (**دُمُوعًا كَمَرْفَضِ الجُمَانِ**) مَنَ العِقْدِ[1]

شبه الشاعر دموعه التي كانت تنهمر من الحزن والألم باللؤلؤ المتفرق من العقد على أسلوب التشبيه المجمل، كما ساعدت لفظة (دموعًا) في رسم انفعالات الشاعر الذاتية وهو متغرب بديار المنفى، ويظهر أن الشاعر قد حافظ على التصوير الفنّي الذي نهجه القدماء في اختيار الألفاظ المعبرة عن التشبيه في نهج قصائده الاغترابية.

ومن الصور التشبيهية يقول البارودي:

تَدُور جِيَادُ الخَيْلُ حَوْلَكَ شُزَبًا تُجَاذِبُ أطرافَ الأعِنَّةِ كالجِنِّ[2]

يمثل هذا التشبيه صورة من التشبيه المجمل وفي هذه الصورة الشّعرية شبه شدّة فراسة الخيل ونشاطها وقوتها بالجنّ في خفة الحركة ومدى سرعة البديهة، فساعد هذا النوع من التشبيه في تحقيق دلالة البيت الشعري وتوضيح صورته الفنّية، ورسم الحالة الشعورية للأنا الشاعرة في الحنين والشوق إلى الوطن وما ينتج عن الغربة عنه.

وبالإضافة إلى هذه الأنواع من التشبيهات (المفصل والمرسل والمجمل) وظف الشاعر محمود سامي البارودي نوعًا آخر من التشبيه وهو التشبيه البليغ الذي كان له دور واضح في تبيان حالة أنا الشاعر التفاخرية، ومثال ذلك قوله:

ألّا أيها الزَّاري عَلَيَّ بجَهْلِهِ ولمْ يَدْرِ (**أنِّي دُرَّةٌ**) في المفارقِ[3]

في هذا النوع من التشبيه البليغ* برزت الصورة الفنّية للبيت الشعري من خلال تشبيه الشاعر لذاته باللؤلؤة المضيئة من حيث جمالها وحسنها في وصف شخصه وخصاله، ومثل بذلك على موقفه التفاخري بذاته بين من يجهلون نسبه وعراقة أقواله الشّعرية ومدى علمه الواسع بمسالك الأدب، فذكر المشبه والمشبه به وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه ليحقق جمالية الصورة الشّعرية من خلال هذا الوصف لشخصه.

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص165.

[2] – المصدر نفسه، ص632.

[3] – المصدر نفسه، ص386.

*التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه. علي الجازم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، مرجع سابق، ص25.

ومنه من خلال هذه النماذج الشعرية في الصورة التشبيهية عند محمود سامي البارودي الملاحظ أنّه اعتمد في توظيفه للتشبيه على التشبيه المرسل والمجمل والمفصل والبليغ، من أجل توضيح الوضع الذي كان بصدد معايشته وهو مغترب في قالب فنّي رسم تجربته الشّعرية التي عبّرت عن طابعه الفكري وطبيعة أحاسيسه.

2- الكناية:

تصنف الكناية من العناصر الفنّية التي تساعد في إظهار الغاية الجمالية للنص الشعري من خلال الغموض الذي يكتنف ألفاظها مما يجعل المتلقي للنص الشعري يحاول معرفة مغزاها الفنّي، وهي في مفهومها " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدْفُهُ في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه"[1].

أي أن الكناية هي أن يتكلم الشاعر بشيء ويريد به غير ذلك مما يجعل المتلقي يحاول معرفة المعنى الجوهري للكلام والمقصد له من خلال الألفاظ التي تقدم في فحوى النص الشعري التي توحي للمعنى الحقيقي[2]، ومن أمثلة هذا النوع من الصورة الشّعرية في أشعار البارودي الاغترابية نذكر قوله في غرض الحنين والغربة:

يَا سَعْدُ قُلْ لِي فأَنْتَ أَدْرَى مَتَى (**رِعَانُ العَقيقِ**) تَبْدُو
أَشْتَـاقُ نَجْـدًا وَسَـاكِنِيـهِ وَأَيْـنَ مِنِّي الغَـدَاةَ نَجْـدُ[3]

وردت الكناية في هذا المقطع الشعري في قول الشاعر (رعانُ العقيق) وقد كنّى بها الشاعر على شوقه وحنينه إلى وطنه وديارِه وأهله في (نجد) ، فكان هذا التصوير خير تمثيل لمشاعره التي كانت تختلج ذاته وهو بسرنديب فشخص حالته الشعورية ليمثل مختلف الضغوطات النفسية التي يعايشها بعيدًا عن أهله ووطنه، ويقول في تمثيل آخر لغربته في مثل هذا النوع من الصورة الشّعرية :

قَوُولٌ وأحْلامُ الرِّجالِ عوازبٌ صَؤُولٌ وأَفْواهُ المَنَايَا فَواغِرُ[4]

لقد كنى الشاعر بقوله (وأحلام الرجال عوازبٌ) عن زوال الأحلام عندما يضيق الحال على الإنسان، وتبرز جمالية هذه الصورة الشّعرية من خلال توضيح حالة التيه التي مستّ أنا الشاعر بعد

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص66.
[2] – ينظر: عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع)، مرجع سابق، ص305
[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص168.
[4] – المصدر نفسه، ص242.

ضياع أحلامها وعزوف الأمل عن أراضيها وهي بعيدة عن الوطن والأهل فبعد فراقهم تألمت كثيرًا وهذا ما توضحه الصورة الفنّية الكنائية التالية:

وأيُّ حُسَـامٍ لَمْ تُصِبْهُ كَلَالـةٌ؟ وأي جوادٍ لَمْ (**تَخُنْهُ الحَوَافِرُ**)؟

فَسَوْفَ يبين الحَقُّ يَوْمًا لِنَاظِرٍ وَتَنـْزُو بِـعَوْرَاءِ الحُقُـودِ السَّرَائِـرُ[1]

تبرز الصورة الشعرية الكنائية في قول الشاعر (تَخنه الحوافر) والتي كنى بها للدلالة على السقوط ووهن العزم لديه بعدما أصابه الضرر بعد نفيه إلى سرنديب وتغير الزمن عليه، وتبرز القيمة الفنّية لهذه الصورة الشعرية في " تجسيد المشاعر والخواطر والذي أكسبها قوة وضاعف من تأثيرها في نفس"[2] المتلقي للقول الشعري.

ومن الصورة الشّعرية الكنائية قول البارودي في وصف أوجاع وآلام ذاته:

أَظَلُ فيهَا غريبَ الدَّار مُبْتَسمًا (**نَابِي المَضَاجِعِ**) مِنْ هَمٍّ وأَوْجَاعِ

لَا فِي سَرَنديبَ خِلٌّ أَسْتَعِينُ بِهِ عَلَى الهُمُومِ إِذَا هَاجَتْ وَلَا رَاعِي[3]

مثل الشاعر للصورة الشّعرية الكنائية بقوله (نابي المضاجع) دلالة منه على حالة الاضطرابات التي كانت تعايشها أناه وهو بديار الغربة، وهذا التعبير الكنائي مثل الواقع الذي يعيشه والموقف الذي وضع فيه، وقد بين ذلك من خلال مفردات الإيحاء التي مثلت لذلك وهذا ما جعل تجربته الشّعرية مرآة تعكس حالته الشعورية[4].

ويقول في رسم صورة كنائية إيحائية عن وضعه:

هُنالِكَ يَعْلُو الحَقُّ والحقُّ واضحٌ (**ويَسْفُلُ كَعْبُ الزُّور**) والزُّور عَاثِرُ

وَعَمَّـا قَلِيـلٍ يَنْتَهِي الأَمْرُ كُلُّـهُ فَمَـــا أَوَّلُ إِلَّا ويتلـــوهُ آخِـــرُ[5]

وردت الصورة الكنائية في هذا المقطع في قوله (ويسفل كعب الزور) كنايه منه على بطلان الزور وسقوط المحبطين في مصر، وأنّه لن يطول حكمهم وسوف يندثر فسادهم مع علو الحقّ، وهذا

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص243.

[2] – محمود شاكر القطان: الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، دار الكتب، مصر، دط، 1992، ص209.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص341.

[4] – ينظر: عبد الرحمان عبد الدايم: النسق الثقافي في الكناية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011/07/10، ص48.

[5] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص243.

يدلّ على مدى تعلق ذات البارودي بوطنه رغم بعده عنها بقي منشغلًا بأحوالها ومضى يكتب في ما يؤرق راحتها.

ولم تقتصر صور البارودي في الصورة الكنائية على بث آلامه وهموم وطنه بل قال في الغزل أيضًا:

من كلِّ حَوْراءَ مِثْلَ الظبيِ لو نظرتْ لعابدٍ لشجاهُ اللَّـهْوُ والدَّدَنُ

في نَشْوَةِ الـرَّاحِ مِـنْ أَلْحَاظِهَـا أَثَــرٌ وَفِي الجَآذِرِ مِنْ أَلْفَاظِهَا غُنَنُ[1]

تظهر الصورة الكنائية في هذا البيت الشعري في قوله (من كلِّ حَوْراءَ مِثْلَ الظبيِ لو نظرتْ لعابدٍ لشجاهُ اللَّـهْوُ والدَّدَنُ) دلالة منه على شدّة سحر تلك النساء اللواتي وقع نظره عليهن وسحر بنظراتهن مما أثر فيه، فاسترجع بذلك صورة من الصور القديمة في التغزل بالحبيبة (الظبي) من "خلال استثمار مخزونه الثقافي التراثي في بسط أغراضه الشعرية والغزل واحد منها، ولا ضير في ذلك لأن هذا كان من مستلزمات النهضة وضروراتها"[2].

الملاحظ من مختلف الصور التي مثلها البارودي تعبيرًا منه عن الصورة الكنائية، أنها صور عبّرت عن ذات الشاعر وآلامه من جهة وعن الوضع الذي كان يعيشه من جهة أخرى، فما كان من هذه الصور التي وظفها في النص الشعري الاغترابي إلا أن توحي بذلك باعتبار أن "الكناية وظيفتها إيحائية قبل كل شيء وهي تسمح باستعمال كيان معين مقام كيان آخر، إلا أنها ليست أداة إيحائية فحسب بل وظيفتها تسيير الفهم أيضًا"[3]، وهذا ما بينته مقاصد القول الشعري لدى البارودي.

3- الصورة الاستعارية وأثرها الفنّي:

تعتبر الاستعارة وسيلة من الوسائل الفنّية المساهمة في تجسيد الانفعالات الذاتية للشاعر لما لها من دور إيحائي في إبراز ذلك الجانب النفسي من شخصيته، والتي تعني " أن تُرِيدَ تشبيه الشيء بالشيء، فتَدَعَ أن تفصحَ بالتشبيه وتظهره، وتجيءَ إلى اسم المشبَّه به فتعيرهُ المشبّه وتَجْرِبَهُ عليه"[4]، من أجل تحقيق "لعلاقة المشابهة بين المستعار له والمستعار منه، فعلى هذا الأساس يتطلب من الشاعر أن

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص636.

[2] – علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث (محمود سامي البارودي)، مرجع سابق، ص128.

[3] – عبد الرحمان عبد الدايم: النسق الثقافي في الكناية، مرجع سابق، ص50.

[4] – عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص67.

يخلق بين طرفيها شيئًا جديدًا من عناصرها الأولى التي كونت منها حتى يتخطى باستعارته المرنة العلاقات المنطقية المألوفة في الواقع وفي اللغة"[1].

وبالاستعارة تظهر علاقات دلالية " تقتضي إلى صياغة فنية مبتكرة، وبما أن كل شاعر ينطلق من معاناة خاصة به، فإن ذلك يقتضي إبداعًا يتطابق مع طبيعة تجربته، وهكذا يتاح له أن يبدع صوره الاستعارية على غير مثال سابق، ومع كل صورة استعارية يضع المبدع في متناولنا شيئًا جديدًا حتى وإن كان موجودًا قبل أن يتفحصه ويتوق دومًا إلى تحديد الصلة بين الأشياء عبر رؤيته الخاصة التي تمتزج بانفعالاته"[2]، فيكون التصوير الاستعاري بذلك " بما يتضمنه من عناصر إيحائية يوافينا بكثير من المعاني في اللفظ الوجيز، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر"[3].

وقد تغنى ديوان البارودي بهذا النوع من الصور الاستعارية في شعر المنفى والسّجن لديه نورد منها ما يلي:

كفى بمقامي في سرنديب غربة **نزعت بها عنّي ثياب العلائق**[4]

تكمن الصورة الاستعارية في قول الشاعر (**نزعت بها عنّي ثياب العلائق**) إذ شبه مختلف العلاقات التي تجمعه بأهله وأحبته بالثياب في التصاقه به على سبيل الاستعارة التصريحية، فمثل بذلك صورة حسية وجدانية نقلت للمتلقي الحالة الشعورية لأنا الشاعر جراء النفي والإحساس بالغربة ووظف لتبيان دلالة قوله كل من لفظة (نزع) تعبيرًا منه عن انقطاع الصلة بينه وبين أهله.

ومن الصور الاستعارية التي مثلت أنا الشاعر وسموقلها قوله:

ومن رام نيل العزّ فليصطبر على **(لقاءِ المنَايا)** واقتحام المضَايِقِ[5]

تجسدت الصورة الاستعارية في قول الشاعر **(لقاء المنايا)** إذ شبه الشاعر المنايا بالإنسان الذي يكون به اللقاء فذكر المشبه (المنايا) وحذف المشبه به (الإنسان) وأتى بصفة من صفاته على سبيل

[1] – فاطمة الزهراء بطيب: بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (ديوان عبد الله بن حلي نموذجًا)، مرجع سابق، ص165.

[2] – نور الدين دحماني: الوظيفة الجمالية للصورة الفنية في ضوء الفهم التراثي للاستعارة، مجلة الأثر، العدد22، جوان 2015 ص15.

[3] – المرجع نفسه، ص15.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص386.

[5] – المصدر نفسه، 386.

الاستعارة المكنية، فصور بذلك صورة حسية حركية* قامت بوظيفة فنّية اعتمدت على البصر والحركة أسهمت في ترابط البيت الشعري بدلالات إيحائية[1]، مما حقق جمالية المعنى له المتمثل في الصبر لبلوغ العزّ.

ويقول في موضع آخر من الصور الاستعارية التي مثلت أناه الشاعرة:

فَمَا (**قَذُفَاتُ العزِّ**) إلَّا لماجِدٍ إذا هَمَّ جَلَّى عَزْمُهُ كُلَّ غاسِقِ[2]

تمثلت الصورة الاستعارية في قول الشاعر (قَذُفاتُ العزِّ) إذ شبه العزَّ بالمدفع الذي له قذفات للدلالة على المكانة العالية التي يحتلها العزّ ولما له من أهمية كبيرة في حياة الإنسان في تحقيق الرفعة له عن الذّل والمهان، فمثل لفظ (قذفات) في المقطع الشعري والذي هو دلالة على قوة المدفع وصوته صورة سمعية** ساعدت في بناء المعنى الفنّي للبيت الشعري وأثرت الدلالة فيه، فذكر الشاعر المشبه (العزّ) وحذف المشبه به (المدفع) على سبيل الاستعارة المكنية لتحقيق جمالية القول لدى المتلقي مما يجعله أكثر شاعرية وتأثيرًا.

ويذكر في قول آخر زوجته التي توفيت بعد نفيه:

أو أنْ تَبيني عن قَرَارَة منزل (**كنت الضياء**) لَهُ بكل سوادِ[3]

الشاعر استخدم الصورة في البيت الشعري (كنت الضياء) لتبيان ما أصابه من الحزن عندما فقد حبيبته ولم يجد إليها سبيلًا، فشبهها بالضياء والنور الذي يضيء المنزل حبًا وسعادة، فحذف المشبه (الزوجة) وترك لازمة تدلّ عليه (كنت) على سبيل الاستعارة التصريحية، فمثل بذلك صورة

[1] – ينظر: صباح عباس: دلالة الصورة الحسية في الشعر الحُسيني، دار الكتب والوثائق، بغداد، العراق، ط1، 2013، ص57.

* حركية: وهي كل صورة تعتمد على الحركة في تقديم الفنّ الأدبي باعتماد الألفاظ الدالة على ذلك، وبالحركة يكمن الجمال وبقدر ما تتمتع الصورة بالحركة بقدر ما تكون جميلة خالدة. ينظر: حسن شوندي: الحركة في الصورة الشعرية، مجلة التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثالث، 1388هـ، ص137.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص387.

** صورة سمعية: وهي كل صورة حسية تعتمد على حاسة السمع في الأداء الشعري وذلك من خلال توظيف الألفاظ التي يكون لها وقع سمعي في النفس. ينظر: خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، دط، 2000، ص19.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص155.

حسية بصرية* مما جسد جمالًا ناتجًا عن استخدام الألفاظ الملائمة (الضياء) التي كانت ضدّ لفظة (سواد)[1]، والتي تمثلت دلالتها في إظهار حالة الألّم جراء فقد البارودي لزوجته وهو بديار المنفى غريبًا.

ويقول وهو بين جدران السّجن ممثلًا أناه بين القضبان بصورة جمالية وعبارات موحية عن مدى الضيق الذي كان فيه:

كُلَمَا دُرتُ لأقضِي حاجَةً (**قالت الظُلمَةُ مهلا لا تَدُرْ**)[2]

عبّر الشاعر عن ظلمة السّجن وقساوته من خلال وصفه هذا على سبيل الاستعارة المكنية، فشبه الظلمة بالإنسان الذي يتكلم فحذف المشبه به (الإنسان) وترك لازمة من لوازمه (قالت) لتحقيق دلالة بيته الشعري الذي وصف حالة الضيق والألّم والتوهان النفسي لشخصه وهو بين جدران السّجن وحيدًا.

ويستمر الشاعر في وصف مشهد ألم الذات بقوله:

فقد (**ذقتُ طعم الدَّهر**) حتَّى لفظته وعاشرت حتى قلت لابن أبي دَعْنِي[3]

صوّر البارودي الدّهر بالطعام الذي له مذاق، على سبيل الاستعارة المكنية للدلالة على تجربه للدّهر والمراحل التي مرّت عليه في حياته ومسّت وجدانيته وأدمت ذّاته في أحايين وأفرحتها في أحايين أخرى، ومثل لذلك بلفظة (ذقت) التي عنيّ بها صورة حسية ذوقية**والتي بينت دلالة ملفوظه الشعري والذي هو التجربة والعلم بكل مقالب الحياة، والإنسان الحذق حسبه لا بد له من معايشتها بكل تفاصيلها حتى يصل إلى الوعي بها ولا تحبطه مساوئها:

فاصقُلْ بها (**صدأ الهُمُوم**) ولا تكن غِرًا تطير بِلُبّهِ الأوهامُ[4]

---

[1] – ينظر: حسن شوندي: الحركة في الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص148.

*صورة بصرية: وهي تلك الصورة المتعلقة بالبصر، وتدل عليها الألفاظ المرتبطة بالرؤية مثل: ضوء، نور. نضال عليان عويض العماوي: الغربة والحنين في شعر أحمد شوقي (دراسة وصفية تحليلية)، مرجع سابق، ص159.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص253.

[3] – المصدر نفسه، ص632.

[4] – المصدر نفسه، ص535.

**الصورة الذوقية: تعتمد هذه الصورة على الألفاظ التي لها علاقة بالذوق من أجل تقريب المفاهيم والمعاني المراد تحقيقها من النص الشعري. ينظر: وجدان الصائغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث (رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص141.

جعل البارودي الهموم شبيهة بالمعدن الذي يصدأ ويذهب بريقه على سبيل الاستعارة المكنية، دلالة منه على مدى بشاعة الحياة وما يعتريها من هموم، فتمتزج " الذات بالموضوع ويكونان معًا وحدة مشاعر واحدة وصادقة تشجينا فيها الموسيقى الحزينة المتداخلة، وبساطة العرض وامتزاج الألفاظ بالمعاني، فتتوهج صارخة باكية حيث يسبغ عليها مناخًا لغويًا مأساويًا"[1]، وتوصيفه هذا لم يكن غير خلفية تعبيرية على مدى ما عايشه البارودي في حياته من هموم أوهنت روحه.

وفي الحنين إلى صديقه يقول:

ولعَلَّ (**يَدَ الأيام**) تسخُو بلقيةٍ أراه بها بعد الكزازة والضّنِّ[2]

تظهر الصورة الاستعارية في قول الشاعر (يد الأيام) إذ شبه الأيام بالشيء الذي يملك أيادي على سبيل الاستعارة المكنية للدلالة على مدى شوقه وحنينه لصديقه الذي أصبح يتمنى لقياه، متمنيًا من الأيام أن تجمعه به بعدما فارقه بمصر وتغرب عنه.

4- الصورة المجازية:

يعتبر المجاز من الصور الشّعرية التي لها دور في إبراز مواطن الفنّ في النص الشعري، لما لهذا الأخير من قيمة جمالية من خلال المعاني التي يقدمها في صوغ المادة الأدبية، باعتباره" هو تركيب استعمل في غير ما وُضِعَ له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي"[3]، وهو ينقسم إلى نوعين مجاز عقلي " يكون في الإسناد أي في إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له"[4] ومجاز مرسل " الذي تكون العلاقة فيه غير المشابهة وسمي مرسلًا لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة، أو لأن له علاقات شتى[5].

إذ يعمل المجاز على تقديم المعاني "بصوت خفيض تسمعها الأذن التي تعرف كيف تسمع همهمة الروح واختلاجة القلب وحفيف الفكر"[6]، الناتج عن تواشج ألفاظ النّص الشعري مما يضفي نوعًا من الاتساق والانسجام الفنّي المعبّر عن الحالة التي يجسدها الشاعر في محتواه الشعري.

---

[1] – علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث (محمود سامي البارودي)، مرجع سابق، ص131.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص634.

[3] – أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص275.

[4] – عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع)، مرجع سابق، ص337.

[5] – المرجع نفسه، ص337.

[6] – محمد أبو موسى: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط3، 1993، ص47.

ومن النماذج الشّعرية التي وظفها البارودي في شعره الاغترابي على هذا النحو من الصور الشعرية المجازية نذكر قوله:

وَمَا كَان إِلَّا كَوْكَبًا حَلَّ بالثَّرى لِوَقْتٍ فلمَّا **تَمَّ** شالَ ضِيَاؤُهُ[1]

تمثل هذه الصورة المجازية التي قالها البارودي في الرثاء صورة عن المجاز المرسل الذي يقوم على علاقة غير المشابهة، فكلمة (تم) والتي تعني الوقت كان المراد بها هنا أنّه انتقل إلى العالم العلوي وترك الحياة، مما ساعد هذا النوع من المجاز في بناء القصيدة البارودية من خلال وصف حالة أناه الشاعرة من ألم نتيجة فقد رفيق العمر.

ويقول البارودي على نفس النوع من المجاز :

صِلَـةُ **الخَيَـالِ** عَلَى البِعَـادِ لِقَـاءُ لَـوْ كَانَ يَمْلِـكُ عَيْنِيَ الإغْفَاءُ

يَا هَاجِري مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ فِي الهَوَى مَهْـلًا فَهَجْـرُكَ والمِنُونُ سَـوَاءُ

أنا منكَ مَطْوِيُّ الفُؤَادِ عَلَى جَوىً لَوْلَا الدُّمُوعُ ذَكَتْ بِهِ **الحَوْبَاءُ**[2]

يريد البارودي بالخيال في البيت الأول طيف الحبيب الذي هجره، أما كلمة (الحوباء) والتي عنّى بها النفس يراد بها جوهر الخمر، وقد بنيت هذه الصورية المجازية على علاقة غير المشابهة على سبيل المجاز المرسل، فساعد ذلك في بناء صورة فنّية مجازية صادقة عبّرت عن تجارب الشاعر والتي حقق بها جمالية النص الشعري[3].

فَيَا مِصْرُ **مَدَّ اللهُ ظِلَّكِ** وَارْتَوَى ثَرَاكِ بِسَلْسَالٍ مِنَ النِّيلِ دَافِقِ[4]

تظهر الصورة الشعرية المجازية في قول الشاعر (مدّ الله ظلك) التي جاءت على سبيل المجال المرسل لعلاقة غير المشابهة، والذي عنّى به في هذا البيت الشعري الدعاء لمصر وأهلها بالخير وزيادة في الخضرة والنضرة، فمثل شّعرية اللفظ ومجازيته من خلال معناه الذي كان ينبض في كل حرف منه بالشوق والحنين إلى الوطن.

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص49.

[2] – المصدر نفسه، ص38.

[3] – ينظر: أديان فناني: المجاز في ديوان محمود سامي البارودي، بحث تكميلي مقدم لاستيفاء شرط من الشروط لنيل الدرجة الجامعية الأولى، قسم اللغة والأدب، جامعة سونان أمبيل الإسلامية الحكومية سورابايا، 2018، ص52.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص389.

ولم يقتصر شعر البارودي على المجاز المرسل بل أضاف إليه المجاز العقلي الذي كان له نصيب من أشعاره الاغترابية وهو الآخر ساعد في بناء القالب الفنّي للقصيدة البارودية، ومن تمثيلاته نذكر قوله:

فَسَوْفَ يبَيِّنُ **الحقُ** يوْمًا لنَاظرٍ وتَنْزُو بعوراء الحقُودِ السرائِرُ[1]

أسند " البارودي الفعل إلى غير فاعله الحقيقي حيث نسب فعل البيان والظهور لفاعل مجرد هو الحق"[2]، مما ساعدت هذه الصورة المجازية في بناء شاعرية البيت الشعري والذي يطمح البارودي من خلاله إلى النهوض في وجه الظّلم والوقوف ضده، وهنا مثل لحاله بعدما رأى ابنته الوسطى في المنام بعدما تغرب عنها نتيجة للظّلم والحقد، فجعل أشعاره متنفسًا عن ما وصل إليه نتيجة لذلك.

ويقول:

يَا رَوْضَةَ النِّيلِ لَا مسَّتْكِ بَائقَةٌ ولَا **عَدَتْكِ** سَمَاءٌ ذَاتَ أَغْدَاقِ[3]

تبرز هذه الصورة المجازية محنة ذات الشاعر بعدما ترحلت عن وطنها مصر بعد السّجن والنفي بعيدًا عنها، فيسند الفعل (عدتك) بالسماء على سبيل المجاز العقلي إيحاءًا منه على المسبب الحقيقي (الفاعل) والذي هو المطر الذي يرتبط وجوده بالسماء، وبذلك قد صاغت هذه الصورة المجازية الحالة النفسية والفكرية للبارودي لأنها في حقيقتها عبارة عن تمثيل له وتصوير للأشياء وكيفية تخيله لها بعبارات نسجت خيوطها من القلب والكيان النفسي له[4].

ويقول في نفس الغرض في الحنين إلى الوطن:

وَإِنْ مَرَرْتَ عَلَى المِقْيَاسِ فَاهْدِ لَهُ مِنِّي تَحِيَةَ نَفْسٍ ذَات أَعْلَاقِ[5]

تظهر الصورة المجازية في قول الشاعر (وَإِنْ مَرَرْتَ عَلَى المِقْيَاسِ فَاهْدِ لَهُ مني تحية) والذي عنّى به هو إلقاء التحية على أهل المقياس محملة بكل حب وهوى، دلالة على مدى حبه لوطنه وتلك الأماكن التي تجمعه بالأحبة وحجم الحنين الذي يشعر به، مما ساعد هذا التصوير الفنّي في إبراز مشاعره نحو الوطن وهو بديار الغربة.

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص243.

[2] – أديان فناني: المجاز في ديوان محمود سامي البارودي، مرجع سابق، ص55.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص371.

[4] – ينظر: محمد أبو موسى: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، مرجع سابق، ص432.

[5] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص372.

وبذلك مثلت هذه الصور الفنّية ملمحًا شعريًا استقاها البارودي من تشبيهات وكناية واستعارات ومجاز مثلت آلامه واغترابه الذاتي، فكانت بمثابة زاوية رؤيا لما كان يؤرق راحته ويألم ذاته المتغربة بالسّجن أو بديار المنفى، فكان تمثيله لها بهذا الشكل عبارة عن تنفيس منه عن دواخله المتألمة التي لطالما تمنّى أن تزول بزوال سّجنه ونفيه، والتي مثلها بهذه الصور الشّعرية والتي تغنت بمعانٍ زينت قالبه الشّعري الاغترابي.

ثالثًا: شعرية الإيقاع وتنوع التوزيعات الموسيقية:

تمهيد:

يعتبر الإيقاع في الشعر العربي قديمه وحديثه من العناصر الأساسية في بناء القصيدة العربية وحلقة الفصل بين الشعر والنثر باعتبار أن الشعر نظم على أساس الإيقاع في الموسيقى[1]، الموسيقى الشّعرية التي يعتمد عليها في تشكيلات أبياته، والتي تعتمد " على الناحية الصوتية التي تقسم الجمل إلى مقاطع متناسقة تكون وحدات معينة على ترتيب معين بقطع النظر عن بداية الكلمات ونهايتها"[2]، لتضفي على العمل الشعري نغمات طربية يتغنى بها السامع.

ولذلك لجأ الشعراء إلى موسيقى الشعر لأنهم يرون فيها أنّها " تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلًا علميًا واقعيًا، هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرًا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولًا مهذبًا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، وكل هذا مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مرارًا وتكرارًا"[3]، فليس فحوى القصيدة هو النغم فحسب بل يتعدى إلى أكثر من ذلك " من نغم وتعبير يجمع النغم بين الإيقاع والمدلول، ويصلنا التعبير بصاحبه وموضوعه في آن، إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها، لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدّ من تفجرات الأعماق، وإلا تحولت إلى رنين بارد صنعي أجوف"[4].

إذن الإيقاع لا يعتمد على مستوى النغم فقط في إبراز جمالية الخطاب الشعري بل إضافة إلى ذلك حسن اختيار الألفاظ التي تحقق اللّذة للقارئ، وهذه "كلها حالات خاصة من مبادئ الإيقاع

[1] – مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي (من البيت إلى التفعيلة)، مطبعة النعمان، النجف، دط، 1970، ص10.

[2] – عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، العزيزية، ط3، 1987، ص08.

[3] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952، ص14.

[4] – أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص94.

وأصوله العامة، أن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيها بين النفس والكلمة بين الإنسان والحياة"[1].

كما يعتمد الإيقاع الشعري على مستويين في تحديد النسق الجمالي للقصيدة وهو الإيقاع الداخلي والخارجي، وهذا ما سوف نوضحه في شعر محمود سامي البارودي من تمثيل لموسيقاه الداخلية والخارجية في أبياته الشّعرية، الذي استعاد لنا بها " الموسيقى القديمة بروحها وخصائصها وأخذ يمرنّها على تمثُّل العصر بكل ظروفه وتمثل أحاسيس الشاعر بكل دقائقها، ومن ثم تفجرت ينابيع هذه الموسيقى تفجرًا لا عنده فحسب، بل أيضا عند الأجيال التالية"[2].

وبذلك مثل البارودي موسيقى الشعر العربي القديم تمثيلًا " رائعًا إذ مضى يتزود خصبًا بدواوينها الممتازة، وما زال يتزود حتى انطبعت تلك الموسيقى في نفسه بكل خصائصها ومقوماتها مستعينًا في ذلك بحس رقيق وذوق دقيق، وكأنما لم يسبق لهذا الموسيقى نغمة أو خاصة إلا استوعبتها نفسه وأشْربتها روحه"[3]، ليمثل لنا بذلك نتاجه الإبداعي الجديد في الأدب العربي الحديث، من خلال استقاء مضامينه من الشعر القديم وجعله الركيزة الأولية في تجسيد معانيه وألفاظه الشّعرية من خلال موسيقاه الشّعرية.

1- الإيقاع الداخلي:

يلعب الإيقاع الداخلي دورًا هامًا في إبراز مختلف الأحاسيس التي يمثلها الشاعر في كتاباته الشّعرية، فيبين به انفعالات ذاته الشاعرة من انكسار وتفاءل من خلال توظيفه للمفردات التي تحيل على ذلك، باعتبار الإيقاع الداخلي "يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدّى ووقع حسَنٍ، وبمالها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبُعدٍ عن التنافر، وتقارب المخارج"[4] ويظهر هذا النوع من الإيقاع في العناصر التي وظفها البارودي لتبيان ذلك والتي نذكر البعض منها:

أ- إيقاع التكرار:

يعتبر التكرار من السمات التي تساهم في بناء لغة القصيدة ووسيلة لغوية تساهم في إنتاج التعبير ومختلف الإيحاءات اللغوية التي تتمثل من خلال تكرار البعض من أجزائها، كما يسهم بدوره

[1] - أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص94.

[2] - شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، مرجع سابق، ص205

[3] - المرجع نفسه، ص206.

[4] - عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1979، ص74.

في إضفاء جمالية على إيقاعات الشعر[1]، "وإحداث تأثرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسًا يعبر عن إحساسات ومشاعر"[2] تعبر عن دواخل منتج النص الشعري، من خلال إعادة ذكر كلمة من الكلمات أو لفظة معينة في مواضع مختلفة من القصيدة الشعرية[3].

وهذه الظاهرة اللّغوية وردت في شعر البارودي على صيغ هي: تكرار الحرف، والكلمة، وكلها تمثيلات ليعبّر الشاعر بها عن حزنه وآلامه النفسية التي كان يعاني منها، ومن أمثله ذلك نذكر:

– التكرار على مستوى الحرف:

وهو تكرار صوت الحرف في مواضع متتابعة في النّص الشعري على نفس الوتيرة مما يحدث طربًا في السمع وتناسقًا في الرنين، فيحدث استجابة لدى المتلقي[4]، إذ أن كل صوت له إيقاعه الذي يتميز به يثير القارئ للشعر ناتج عن تجربة شعرية وجدانية تحمل إيقاعها الصوتي الملائم لها[5].

وقد مثل البارودي لهذا النوع من التكرار في شعره دلالة منه على تجسيد الحالة النفسية التي كان يمر بها في فترة تغربه، ونذكر من ذلك قوله في ذكر أيام الشباب:

تَجْرِي عَلَيْنَا الكَأْسُ بَيْنَ مَجَـالِسٍ فِيهَا السَّلَامُ تَعَانُقٌ وَلِـزَامُ
فِـي فِـتْيَةٍ فَـاضَ النَّعِيـمُ عَلَيْهِـمُ وَنَمَاهُمُ التَّبْخِيلُ والإِعْظَامُ
ذَهَبَتْ بِهِمْ شِيَمُ المُلُوكِ فَلَيْسَ فِي تَـلْعَابِهِمْ هَـذْرٌ وَلَا إِبْـرَامُ[6]

[1] – ينظر: راشد فهد القثامي: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبيتي)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة مصر، ط1، 2014، ص212.

[2] – محمد سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص15.

[3] – ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر ط1، 1998، ص211.

[4] – ينظر: محمد حسين شرشر: البناء الصوتي في البيان القرآني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص91.

[5] – ينظر: محمد سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب رفعت سلام)، مرجع سابق، ص28.

[6] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص537.

نلحظ من قول الشاعر أنّه كرر حرف الميم ثلاث عشر مرة والذي هو "صوت شفوي أنفي مجهور"[1] وأيضًا حرف النون " صوت أسناني لثوي أنفي مجهور"[2] خمس مرات دون غيرها من الحروف، وذلك أعطى للأبيات نغمًا موسيقيًا عبّر عن حالة التحصّر التي كانت تصاحب البارودي على الأيام التي مرّت من حياته، فعبرت هذه الحروف عن حالة الضغط والتذبذب الفكري الذي كان تعاني منه ذاته بفراقه وحنينه للذكريات الجميلة، فأعطت هذه الحروف وقعًا تأثيريًا لما لها من صفة الجهر.

ومن أمثلة تكرار هذه الأحرف نذكر قوله:

وَعَـاشَرْتُ أخْدَانًـا فَلَمَّـا بلَوْتُهُـمْ تَمَنَّيْتُ أنْ أبْقَـى وَحِيـدًا بِـلَا خِدْنِ
إذَّا عَرَفَ المَرْءُ القُلُوبَ وَمَا انطَوَتْ عَلَيْـهِ مِنْ البَغْضَـاءِ عَـاشَ عَلَى ضِغْنِ
يَـرَى بَـصَرِي مَـنْ لَا أَوَدُّ لِقَـاءَهُ وَتَسْـمَعُ أُذْنِي مَا تَعَـافُ مِـنَ اللَّحْـنِ
وَكَيْـفَ مُقَامِي بَيْنِ أَرْضٍ أَرَى بِهَـا مِنَ الظُّلْمِ مَا أَخْنَى عَلَى الدَّارِ والسَّكْنِ[3]

تكرر حرف النون (15) مرة وحرف الميم (13) مرة، وهذا يعود إلى طبيعة المقطوعة الشعرية لما فيها من مشاعر الحزن والألم، كذلك تكرر حرف الياء " صوت صامت من أقصى اللسان مجهور"[4] سبع مرات وقد أضفت هذه الحروف نغمًا موسيقيًا مثّل حالة الشاعر بعدما تنكر له من كان يغمرهم بالود وبعدما ساد بين قومه وأهله من تلك الخصّال الدنيئة وتفشي الظلّم والفساد في أرض مصر وبين أهلها وسكانها.

وما يطالعنا من هذا النوع من التكرار قول البارودي:

قَلبِي سَليـمٌ ونَفْسِي حُرَةٌ ويَـدِي مـأْمُونَـةٌ وَلِسَـانِي غَيْرُ خَتَّـالِ
لَكِنَّنِي فِـي زَمَـانٍ عِشْتُ مُغْتَرِبـًا فِي أهلِهِ حينَ قَلَّتْ فِيـهِ أمثـالِي
بَلَوْتُ دَهْرِي فَمَا أَحْمَدْتُ سِيرَتَهُ فِي سَـابِقٍ مِنْ لَيَـاليـهِ ولا تَـالِـي
حَلَبْتُ شَطْرَيْهِ مِنْ يُسْرٍ وَمَعْسَـرةٍ وَذُقْتُ كَعْمَيْهِ مِنْ خِصْبٍ وَإِمَحَالِ

[1] – كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص348.
[2] – المرجع نفسه، ص349.
[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص628.
[4] – كمال بشر: علم الأصوات، المرجع السابق، ص369

فَمَـا أَسِفْتُ لبُئْسٍ بَعْـدَ مقْدِرَةٍ وَلَا فَـرِحْتُ بِوَفْـرٍ بعْـدَ إِقْـلَالِ[1]

في هذا المقطع الشعري يتكرر حرف الميم (16) مرة وحرف السين " صوت لثوي احتكاكي مهموس"[2] 9 مرات، مما يشكلان تناسقًا في بنية القصيدة لتوضيح الغاية المقصدية منها في رسم الحالة الشعورية للشاعر لما لهذه الأحرف من خاصية جمالية لتحقيق غاية الفخر والاعتزاز بذاته الشاعرة.

– التكرار على مستوى الكلمة:

ويتمثل هذا النوع من التكرار في إعادة تكرار الشاعر " للفظة الواردة في الكلام لاغناء دلالة الألفاظ، وإكسابها قوة تأثيرية"[3] لدى المتلقي، "فيعطي إشراقة، ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجلّيها وتُحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها"[4]، ومثال ذلك من شعر البارودي قوله:

فَغُدْوتَنَا ورَوْحَتْنَا سَوَاءٌ لِعَابٌ في لعَابٍ في لِعَابِ[5]

تكررت كلمة (لعابٌ) في ثلاث مواضع من بيته الشعري، وذلك ليوضح أن كل الأوقات هي متشابهة لا اختلاف فيها في المرح واللهو واللعب ، تمثيلًا منه لأيام الصِّبَا وزمانها عندما لاحت بفكره ومخيلته بعدما مضّت وأصابه الحنين والشوق إليها، ومن صور هذا التكرار يقول الشاعر:

ذَاكَ عَهدٌ مَضَى وأبعَدُ شَيْءٍ أنْ يَرُدَّ الزَّمان عَهْدَ التَّصَابِي[6]

كرّر الشاعر لفظة (عهد) مرتين وذلك ليؤكد على مضي زمن الشباب، ومن خلال قوله هذا تظهر نبرة الحزن على تلك الأيام لما فيها من لهوٍ وسعادة وراحة نفسية له، لكنه بعد ذهابها عنه لا سبيل لعودتها غير التخيل واستحضار ذكراها في ذاكرته بعدما واكبه الحنين والشوق إليها.

ومن ذلك أيضًا قوله في التكرار:

عَظِمَتْ مُصِيبَتهُ عَلَيَّ بِقَدْرِ مَا عَظُمَتْ لَدَيَّ شَمَاتَةُ الحَسَادِ

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، 448.

[2] – كمال بشر: علم الأصوات، مرجع سابق، ص301.

[3] – علي إسماعيل الجاف : التكرار أهميته وأنواعه ووظائفه ومستوياته في اللغة، موقع WWW.tellskuf.com، تاريخ الولوج: 2020/04/03، الساعة: 18:00.

[4] – عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق، ص79.

[5] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص64.

[6] – المصدر نفسه، ص67.

لَامُوا عَلَيَ جَزَعِي ولمَّا يَعْلمُوا أن الملامة لا تُردُّ قيادِي[1]

الملاحظ من هذا القول الشعري تكرار الشاعر كلمة (عظمت) مرتين، وكلمة (اللوم) مرتين وكان توظيفه لكل من الكلمتين والتركيز عليهما لعظمة ما حلّ عليه بعد وفاة زوجته وهو بالمنفى فذهب يصف حزنه عليها، وساعد التكرار في تحقيق دلالة أبياته الشّعرية التي كانت مليئة بالألم والحزن والفقد والوحدة.

ومن التكرار أيضًا ما قاله في أبياته:

فَعَلَى المُروجِ مِنَ الخَمَائِلِ رَفْرفٌ وعَلَى الخَمَائِلِ للغُيُومِ رُوَاقُ

بعثَ الرَبِيعُ لَهُـنَّ مِـنْ أنْفـاسِـهِ فَسَمَتْ طِبَاقٌ فَوْقَهُنَ طِبَاقُ

دنيَـا نعِيـمٍ لا بقَـاءَ لـحُسْنِهَـا ونعيمُ دُنْيـَا مَـا لهَـا ميثَاقُ[2]

كرّر الشاعر كل من كلمة (الخمائل) مرتين والتي كان يقصد بها في قوله هذا الروضة التي تمتلئ بالأشجار، كما كرر لفظة (طباقٌ) للدلالة على جمال تلك الملاعب التي كانت تحتويه في ريعان شبابه مع الأحبّة والتي كانت مليئة بالسلام والحبّ، كما كرر كلمة (نعيم) مرتين في البيت الموالي للدلالة على زوال تلك النعمة وأن الدنيا مهما احتوته بسلامها وأمانها فإنها تزول مع مرور الأيام ولا ميثاق لها ولا أمان.

ب- إيقاع الجناس:

يصنف الجناس من المحسنات البديعية اللفظية التي لها دور كبير في إظهار التنوع الموسيقي الداخلي للخطاب الشعري وإظهار المعنى الذي يقصده الشاعر، مما فيه من الحسن ما يكسب اللفظ رونقًا وطلاوة والمعاني حلة وحلاوة[3]، و هو " تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهذان اللفظان المتشابهان نطقًا المختلفان معنى يسميان (ركني الجناس) ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة"[4].

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، ص156.

[2] – المصدر نفسه، ص359.

[3] – ينظر: علي الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، دت، ص19.

[4] – عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط دت، ص614.

وعلى هذا فالجناس يضفي نغمًا موسيقيًا يطرب السمع مما يحقق جمالية النص من خلال الإيقاع الذي يجسده فيه، وقد عمد البارودي إلى مثل هذا النوع من الإيقاع الداخلي في أقواله الشعرية الاغترابية، ومثال ذلك:

وَلَوْلَا اعْتِقَادِي أَنَّهُ فِي حَظِيرَةٍ مِنَ القُدْسِ لاسْتَوْلَى على الجَفْنِ ماؤُهُ
عليكَ سَلَامٌ مِنْ فُؤَادٍ نَزَا بِهِ إلَـيْـكَ نِـزَاعٌ أَعْجَـزَ الـطِّبَّ دَاؤُهُ[1]

وقع الجناس في القول الشعري بين لفظتي (ماؤه و داؤه) حيث يظهر الاختلاف في الحرفين (الميم والدال) ماؤه التي تدل على ماء العين وداؤه التي تدل على المرض، وهذا النوع من الجناس يطلق عليه الجناس اللاحق، "وهو ما كان فيه الحرفان متباعدين في المخرج، سواء أكانا في أول اللفظ أو في الوسط أو في الآخر"[2]، وهذا التباعد يساعد في إبراز الإيقاع الداخلي للقصيدة مما يحقق دلالاتها الفنّية.

ومن أمثلة هذا النوع من الجناس ما وظفه البارودي في قوله:

لأَلْقَيْتُهَا طَوْعًا لَعَلَّكَ بَعْدَهَـا تَقُولِينَ حَيَّا الله عَهْـدَكِ مِنْ عَهْـدِ
سَجِيَّةُ نَفْسٍ لَا تَخُونُ خَلِيلَهَا وَلَا تَرْكَبُ الأَهْوَالَ إِلّا عَلَى عَمْدِ[3]

يتمثل الجناس في اختلاف اللفظتين (عهد وعمد) في كل من حرفي الهاء وحرف الميم مما أحدث تناغما في الموسيقى الداخلية للنّص الشعري وإحداث دلالة إيقاعية نتجت عن هذا الاختلاف في نوع الصوتين.

كما نلحظ نوعًا ثانيًا من الجناس في أشعار محمود سامي البارودي في الغربة وهو الجناس الاشتقاقي، " إذ كان اللفظان يتشابهان لأنهما ينتميان إلى أصل واحد، فيسمى هذا النوع جناس الاشتقاق أو الاقتضاب، أو المقتضب"[4] أي الاتفاق في أصل المعنى، ويتمثل هذا النوع في قوله:

أَمْ كَيْفَ أَسْلُو وَلِي قَلْبٌ إِذَا الْتَهَبَتْ بالْأُفْقِ لَمْعَةُ بَرْقٍ كَادَ يَلْتَهِبُ[5]

---

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص50.

[2] – عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع)، مرجع سابق، ص623.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص166.

[4] – عاطف عبد المجيد: اتساع الدّلالة اللغوية في صحيح البخاري، أطروحة مقدمة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، أيار 2010، ص29.

[5] – محمود سامي البارودي، الديوان، المصدر السابق، ص72.

حدث الجناس في كل من اللفظتين (التهبت و يلتهب) اللتين تنحدران من نفس الجذر اللغوي (لهب) وهذا التكرار في المعنى خلق نوعًا من التجانس الصوتي في الإيقاع الداخلي للبيت الشعري مما أضفى جمالية عليه، ويظهر هذا النمط أيضًا في قول البارودي:

وَمِنْ عَجَائِبِ مَا لَاقَيْتُ مِنْ زَمَنِي أَنِّي مُنِيتُ بِخَطْبٍ أَمْرُهُ عَجَبُ[1]

وقع الجناس في هذا المقطع الشعري في قول الشاعر (عجائب و عجبُ) وهما كلمتان لهما نفس المعنى لأنهما يشتركان في الفعل الثلاثي (عجبَ)، وبذلك أحدث هذا التشابه في الكلمتين من حيث الدلالة نوعًا من التناغم الموسيقي في بنية البيت الشعري، ويظهر الجناس الاشتقاقي في قول مماثل:

فَسَمْعُ أَنِينِ الجَوْرِ قَدْ شَاكَ مِسْمَعِي ورُؤْيَةُ وَجْهِ الغَدْرِ حَلَّ عُرَا جَفَنِي[2]

ورد الجناس في كل من لفظتي (سمع ومسمعي) وهما تنتميان إلى نفس الأصل الثلاثي (سمع) وهذا التوظيف للفظتين في نفس البيت الشعري ساهم في تحقيق تناغم موسيقي داخلي صوتي تأثيري في النفس ذا بعد دلالي إيحائي جمالي.

ومن توظيف البارودي للجناس ما قاله في تجنيس القافية حتى يضفي نوعًا من الانسجام في أقواله الشّعرية:

ومَا كَانَ إلَّا كَوْكَبًا حَلَّ بالثَّرَى لِوَقْتٍ فلمَّا تَمَّ شَـالَ ضِيَـاؤُهْ
نَضَا عَنْهُ أَثْوَابَ الفَنَاءِ ورَفْرَفَتْ إلَى الفَلَكِ الأَعْلَى بِهِ مُضْوَاؤُهُ
فَأَصْبَحَ فِي لُجٍّ مِنَ النُّورِ سَابِحًا سَـوَاحِلُـهُ مَجْهُولَـةٌ وَفَضَـاؤُهُ
تَجَرَدَ مِنْ غِمْدِ الحَوَادِثِ نَاصِعًا وَمَا السَّيْفُ إلَّا أَثْرُهُ ومَضَـاؤُهُ[3]

تمثل الجناس في هذا القول الشعري في نهاية الأبيات الشعرية في الكلمات (ضياؤه، مضواؤه فضاؤه، مضاؤه) وهذا التجانس في القوافي أثرى المعنى الدلالي للنص الشعري الذي تمثل في وصف البارودي لصديقه عبد الله باشا فكري* بعد وفاته.

[1] – محمود سامي البارودي، الديوان، ص74.

[2] – المصدر نفسه، ص629.

[3] – المصدر نفسه، ص49-50.

* عبد الله باشا فكري: كاتب شاعر أديب كان من حاشية سعيد باشا ثم إسماعيل باشا، وقد شغل جملة من المناصب آخرها نظارة المعارف في وزارة البارودي وكان وفاته سنة 1889م. المصدر نفسه، ص49.

ج- إيقاع التصريع:

يمثل التصريع ملمحًا فنيا جماليًا في بناء القصيدة العربية اعتمده القدماء والمحدثون في استهلالات قصائدهم، وهو كما يعرفه ابن رشيق القيرواني: " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[1]، مما يحدث تناسقًا ونغمًا موسيقيًا داخليًا في النّص الشعري تطرب به الأذن.

كما يمكن أن يكون التصريع في مضمون القصيدة مما يضفي تناغمًا موسيقيًا بين أبيات القصيدة، وذلك يعود إلى " اقتدار الشاعر وتمكنه من أدوات قصيدته، لا سيما الإيقاعية منها "[2] والبارودي لا تخلو قصائده من هذا الإيقاع الموسيقي الداخلي تقريبًا بل كان ملازمًا لأشعاره وانتهج في ذلك نهج القدماء في نظمه، فظهر التصريع في البيت الأول من قصائده كما نلمحه في مضمونهم ومن تمثيلات هذا النمط الإيقاعي نذكر ما ورد في مطلع قصائده الاغترابية:

البيت الشعري		الصفحة
أعدْ يَا دَهرُ أيَّامَ **الشَّبَابِ**	وأَيْنَ مِنَ الصِّبَا دَرْكَ **الطَّلَابِ**	64
سَلُوا عنْ فُؤَادِي قَبْلَ شَدَ **الرَّكَائِبِ**	فَقَدْ ضَاعَ مِنِّي بَيْنَ تِلْكَ **المَلَاعِبِ**	69
يَا مَنْ رَأَى الشَّادِنَ فِي **سِرْبِهِ**	يَتِيهُ بِالْحُسْنِ عَلَى **تِرْبِهِ**	77
كُلُّ حيٍّ **سَيَمُوتُ**	لَيْسَ فِي الدُّنيَا **ثُبُوتُ**	95
أَنَسِيمٌ سَرَى بِنَفَحَةِ **رَنْدِ؟**	أمْ رَسُولٌ أَدَّى تَحِيَّةَ **هِنْدِ**	169
لَبَيْكَ يَا دَاعِي الأَشْوَاقِ مِنْ **دَاعِي**	أَسْمَعْتَ قَلْبِي وَإِنْ أَخْطَأْتَ **أَسْمَاعِي**	339
مَحَا البَيْنُ مَا أَبْقَتْ عُيُونُ المهَا **منِّي**	فَشِبْتُ وَلَمْ أَقْضِ اللُّبَانَةَ مِنْ **سِنِّي**	625

هذه بعض من النماذج التي مثلت التصريع في مطلع القصيدة في ديوان البارودي والتي جاءت بنسبة 90% في أشعاره التي قالها في الغربة، حيث جاء التصريع في البيت الأول بين لفظتي (الشباب - الطلاب) وفي البيت الثاني (الركائب- الملاعب)، والبيت الثالث (سِرْبه- تِرْبِهِ) والبيت الرابع (سَيمُوتُ- ثُبُوتُ) والبيت الخامس (رنْدِ- هِنْدِ) والبيت السادس (داعِي- أسماعِي) والبيت السابع

[1] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص173.

[2] - صالح عبد العظيم: التصريع في وسط القصيدة (نماذج من الشعر الجاهلي)، مجلة حوليات آداب عين شمس، المجلد 42 (يناير- مارس 2014)، ص65.

(مِنِّي – سِنِّي)، وهذا التناسق في الوزن والقافية والروي حقق جرسًا موسيقيًا جماليًا ساعد في بناء القصيدة البارودية الاغترابية والذي كان بمثابة تنفيس عن حالة أناه[1].

أما عن التصريع في مضمون القصيدة والذي ورد بنسبة 10% من قصائد البارودي نذكر منه على سبيل المثال:

1- ومَا الحِلْمُ عِنْدَ الخَطْبِ والمرْءُ **عاجِزُ** بِمُسْتَحْسَنٍ كَالحِلْمِ والمرْءُ **قَـادِرُ** (ص239)

2- فَـلَا أنَـا إنْ أَدْنَانِي الوَجْـدُ **بـَاسِـمُ** وَلَا أنَا إنْ أَقْصَانِي العُدْمُ **بَاسِرُ** (ص242)

3- فَحَسْرَةُ بُعْدِي عَنْ حبِيبٍ **مُصَادِقٍ** كَفَرْحَةِ بُعْدِي عَنْ عَدُوٍّ **مُمَاذِقِ** (ص386)

ورد التصريع في كل من لفظتي (عاجزُ- قادرُ) في البيت الأول مع مراعاة التناسق في الوزن والقافية وحرف الروي الذي تمثل في حرف الراء، أما في البيت الثاني (باسمُ- باسرُ) هناك توافق في الوزن والقافية واختلاف حرف الروي، والبيت الثالث ورد في (مصادقٍ- مماذقِ) توافق في كل من الوزن والقافية والروي، وهذا التنويع في التصريع في مضمون القصيدة البارودي جعلها تكتسب إيقاعًا موسيقيًا داخليًا مثل لحالة الذات الشاعرة.

وبذلك ساعد التصريع في بناء قصائد البارودي من حيث الموسيقى الداخلية باعتبار" أن البيت المصرع قد يكون للشاعر مزيد اهتمام به، فكأنّه يؤكده بالتصريع ويضع تحته خطًا إذ لا شك أن البيت المصرع محل احتشاد من الشاعر بأدواته الفنّية، سواء كان في مطلع القصيدة أو في وسط القصيدة "[2]، فكان البارودي في هذا النوع من الإيقاع مقلدًا للقدماء في بناء بنية القصيدة.

د- بنية المقاطع الصوتية ودلالتها في شعر البارودي:

عندما يتحدث الشاعر فإنّه ينطق بسلسلة من الأصوات اللغوية المتتابعة هذه الأصوات تتآلف فيما بينها لتصبح مجموعة من الكلمات ثم جملاً وعبارات لها معنى وغاية فنّية من المتكلم إلى المتلقي[3]، وهذا الاتصال اللغوي بين المتكلم والمتلقي لا بد أن يتضمن على نظام مؤلف من عدد محدود من العناصر الصوتية والتي لكل منها ميزتها الخاصة بها والتي تتفرد بها، وهذه المقاطع الصوتية

[1] – ينظر: زهرة خضير عباس: التصريع في شعر المتنبي (ت354هـ) "دراسة تحليلية"، مجلة الأستاذ، بغداد، العراق، العدد 203 2012، ص121.

[2] – صالح عبد العظيم: التصريع في وسط القصيدة (نماذج من الشعر الجاهلي)، مرجع سابق، ص81.

[3] – ينظر: إنعام الحق غازي، ناصر محمود: المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور باكستان، العدد الرابع والعشرون، 2017، ص212.

المستعملة علامات في اللغة المتكلمة تكون متميزة بحيث يمكن للأذن الإنسانية أن تتبينها وأن تفسر فحواها دون أن تخطئ في تحديدها، ولتحقيق الغاية الكلامية منها لا بدّ من حضور شخصين على الأقل الذي يتكلم والذي ينصت الأول هو منتج للأصوات والثاني هو الذي يتلقاها ويفسرها لفهم مضمونها[1].

ومنه لمعرفة انفعالات الشاعر وغايته المقصدية من كلامه لا بدّ " من تقسيم الكلام المتصل إلى مقاطع صوتية، عليها تبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية، وبها يعرف نسج الكلمة في لغة من اللغات"[2]، المقطع الصوتي الذي هو وحدة صوتية أصغر من الكلمة وأكبر من الفونيم ويعتبر كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة يمكن الابتداء بها والوقوف عليها، وتصف مكوناته بنوع من التماسك النطقي الذي يساعد في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة[3].

كما ينقسم المقطع الصوتي إلى عدّة أنواع تتمثل في:

" – المقطع القصير المفتوح المتكون من صامت+ صائت قصير ويرمز له بـ (ص ح) مثل: كتب: كَ،تَ،بَ.

– المقطع الطويل المفتوح: المتكون من صامت + صائت طويل ويرمز له بـ (ص ح ح) مثل: في.

– المقطع الطويل المغلق المتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت ساكن ويرمز له بـ (ص ح ص) مثل: قُمْ"[4].

وهذا التنوع في المقاطع الصوتية كان له دور بارز في إضفاء دلالات الحنين والشوق الناتجة عن السّجن والغربة في ديوان البارودي، الأمر الذي هيأ له فرصة استطاع من خلالها أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه العميقة التي كانت تختلج ذاته، ومن ذلك نقوم بتحديد هذه المقاطع في أشعاره بنماذج شعرية مثلت لذلك من السّجن والمنفى:

[1] – ينظر: برتيل ماليرج: علم الأصوات، تعريب ودراسة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، دط، 1985 ص6.

[2] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة بمصر، مصر، دط، دت، ص87.

[3] – ينظر: نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء للتجليد الفني، الإسكندرية، مصر، دط 2008، ص131.

[4] – حسام البهستاني: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، القاهرة، ط1، 2004، ص151.

يقول في السّجن:

البيت الأول:

الشطر الأول: لا أنيسٌ يَسْمَعُ الشَّكوَى وَلَا ⟵ لَاْ أَنِيْسَ يَسْمَعُ شْشَكْوَىْ وَلَاْ

(ص ح ح، ص ح ، ص ح ح، ص ح، ص ح ص، ص ح ، ص ح ص، ص ح ص، ص ح ح ص ح، ص ح ح)

الشطر الثاني: خَبَـرٌ يَـأْتـِي وَلَا طَيْـفٌ يَمُـرْ ⟵ خَبَرُنْ يَأْتِيْ وَلَاْ طَيْفُنْ يَمُرْ

(ص ح، ص ح ص، ص ح ص، ص ح ح، ص ح، ص ح ح، ص ح ص، ص ح ص ص ح، ص ح ص)

البيت الثاني:

الشطر الأول: بَيْنَ حِيطَانٍ وبَـابٍ مُـوصَدٍ ⟵ بَيْنَ حِيْطَاْنِنْ وَبَاْبِنْ مُوْصَدِنْ

(ص ح ص، ص ح، ص ح ح، ص ح ح، ص ح ص، ص ح ، ص ح ح، ص ح ص، ص ح ح، ص ح، ص ح ص)

الشطر الثاني: كُلَّمَـا حَرَّكَـهُ السَّجَـانُ صَرْ ⟵كُلْلَمَاْ حَرْرَكَهُ سْسَجَاْنُ صَرْ

(ص ح ص، ص ح، ص ح ح، ص ح ص، ص ح، ص ح، ص ح ص، ص ح، ص ح ح، ص ح، ص ح ص)

البيت الثالث:

الشطر الأول: يَتَمَشَّـى دُونَـهُ حَتَّـى إذَا ⟵ يَتَمَشْشَىْ دُوْنَهُ حَتْتَىْ إِذَاْ

(ص ح، ص ح، ص ح ص، ص ح ح، ص ح ح، ص ح، ص ح، ص ح ص، ص ح ح، ص ح، ص ح ح)

الشطر الثاني: لَحِقَتْـهُ نَبْـأَةٌ مِنِّـي اسْتَـقَرْ ⟵لَحِقَتْهُ نَبْأَتُنْ مِنْنِيْ اِسْتَقَرْ

(ص ح، ص ح ، ص ح ص، ص ح، ص ح ص، ص ح، ص ح ص، ص ح ص، ص ح ح، ص ح ص، ص ح، ص ح ص)

البيت الرابع:

الشطر الأول: كُلَّما دُرْتُ لِأَقْضِي حَـاجَـةً ⟵ كُلْلَمَاْ دُرْتُ لِأَقْضِيْ حَاْجَتَنْ

(ص ح ص، ص ح، ص ح ح، ص ح ص، ص ح، ص ح، ص ح ص، ص ح ح، ص ح ص ح، ص ح ص)

الشطر الثاني: قَالــتِ الظُّلْمَةُ مَهْـلًا لا تــدُرْ[1] ⟵ قَالْتِ ظْظُلْمَةُ مَهْلَنْ لَاْ تَدُرْ

(ص ح ح، ص ح، ص ح ص، ص ح ص، ص ح، ص ح، ص ح ص، ص ح ص، ص ح ص ح، ص ح ص).

يتضح أن هذه المقطوعة الشعرية تتضمن على (89) مقطعًا صوتيًا يتوزع بين (34) مقطع قصير مفتوح و (33) مقطع طويل مغلق، و(22) مقطع طويل مفتوح، وقد ساعد هذا التوزيع الصوتي الإيقاعي للمقاطع في تصوير حالة الشاعر جراء القيد وكان لها الدور الفعال في تحقيق الدلالة وتأدية المعنى، كما كان للتكرار في البيت الرابع (درتُ – تدر) دور كبير في تناسق وانسجام اللفظ مع المعنى المراد تحقيقه من قبل البارودي للمتلقي في وصف حالته النفسية.

ومن قوله كذلك وهو بالمنفى:

البيت الأول:

الشطر الأول: أَبِيتُ مُنْفَرِدًا فِي رَأْسِ شَاهِقَةٍ ⟵ أبيت- مُنْفَرِدَنْ –فِيْ- رَأْسِ- شَاْهِقَتِنْ-

(ص ح ،ص ح ح ،ص ح)- (ص ح ص، ص ح، ص ح ،ص ح ص)- (ص ح ح) – (ص ح ص، ص ح) – (ص ح ح، ص ح، ص ح، ص ح ص).

الشطر الثاني: مِثْلَ القَطَامِي فَوْقَ المِرْبَإِ العَالِي ⟵ مِثْلَ لْقَطَاْ مِيْ فَوْقَلْمِرْبَإِ لْعَاْلِيْ

(ص ح ص، ص ح ص، ص ح، ص ح ح، ص ح ح، ص ح ص، ص ح ص، ص ح ص، ص ح، ص ح ص، ص ح ح، ص ح ح).

البيت الثاني:

الشطر الأول: إذَا تَلَفَّتُ لَمْ أُبْصِرْ سِوَى صُوَرٍ ⟵ إِذَاْ تَلَفْفَتْتُ لَمْ أُبْصِرْ سِوَىْ صُوَرِنْ

(ص ح، ص ح ح، ص ح، ص ح ص، ص ح ص، ص ح، ص ح ص، ص ح ص، ص ح ص ح، ص ح ح، ص ح، ص ح ص).

الشطر الثاني: فِي الذِّهْنِ يَرْسُمُهَا نَقَّاشُ آمَالِي[2] ⟵ فِذْذِهْنِ يَرْسُمُهَاْ نَقَّاْشُ آمَاْلِيْ

[1] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص252.

[2] – المصدر نفسه، ص450.

(ص ح ص، ص ح ص، ص ح ، ص ح ص، ص ح، ص ح ح، ص ح ح، ص ح ح، ص ح ح، ص ح ح، ص ح ح، ص ح ح).

الملاحظ من هذه المقطوعة الشعرية التي نظمها الشاعر وهو بديار المنفى أنها تتكون من (53) مقطعًا صوتيًا تنوعت بين (20) مقطع قصير مفتوح ، و (19) مقطع طويل مغلق، و(14) مقطع طويل مفتوح، وهذا التنوع في المقاطع الصوتية يدل على الحالة النفسية للشاعر، إذ صورت المقاطع الطويلة المغلقة حالة المرارة التي يعايشها البارودي وهو بالمنفى فتضمنت في سياقها معاني الحسرة والألم، وهو الأمر الذي جعل الشاعر يضغط على مقاطع لتبين عن تأوهات صادرة عن نفس متألمة، فخرجت من الأعماق لتعبر عمّا أحست به في المقاطع الطويلة المفتوحة (بي، شَا، فِي طَا، لِي، عا...)، في حين كان دور المقاطع الصغيرة المفتوحة الاسترخاء وتجديد الإيقاع بنفس شعري طويل[1].

والكلام في هذا الشأن كثير لدى البارودي لكننا تتبعنا الجزء البسيط منه للتمثيل للحالة الشعورية للشاعر ودور المقاطع الصوتية في تحقيق ذلك، باعتبار أن الدراسة المقطعية " في اللغة ضرورية لجودة الأداء وتحسين النطق بالكلمات والجمل والعبارات، لتؤثر في السامع"[2].

2- الإيقاع الخارجي:

يعتبر الإيقاع الخارجي من المتممات التي ترتسم بها جمالية النص الشعري باعتباره عنصرًا جماليًا يحمله من رتابة الكلام العادي، النص الشعري الذي هو " قادر على بث مستويات متداخلة تمكننا من طرح قيم معنوية وشعورية خاصة، لا ينتهي أثرها الدلالي بانتهاء عملية التوصيل"[3]، فالحس "المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته هو خصيصة فطرية جذرية في الإنسان الشاعر، ومؤسسا حيويًا قد يكون أثره أعمق بكثير"[4] في المتلقي.

ومن محددات هذا النوع من الإيقاع (الوزن والقافية)، فأي " نظام إيقاعي يجب أن يجابه أسئلة جذرية تتعلق بدور المكونات الأساسية للوزن في اللغة التي يقوم بها النظام وهذه القيمة قد

---

[1] – ينظر: بناء المقاطع الصوتية ودلالتها في شعر البحتري: بحث منشور في الشبكة، موقع https://www.oudnad.net، تاريخ الولوج: 2021/01/10، الساعة: 14:00.

[2] – إنعام الحق غازي، ناصر محمود: المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مرجع سابق، ص227.

[3] – محمد علي علوان: شعر الحداثة (دراسة في الإيقاع)، حقوق الطبع محفوظة للكاتب، دط، دت، ص518.

[4] – كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص43.

تكون نابعة من القيمة الكمية للمؤسسات الصوتية للغة"[1]،و التي تتحقق بها الغاية الجمالية من الخطاب الشعري.

أ- الوزن:

للوزن دور كبير في بناء الإيقاع الخارجي للقصيدة ويظهر ذلك في مختلف البحور التي يجسدها الشاعر في القصيدة لتوضيح مقصده الفنّي من أقواله الشعرية التي ينبغي أن "تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء وأن تكون أجزاؤها مكونة من حروف وأسباب وأوتاد محدودة العدد"[2]، مما يساعد ذلك في تقديم دلالة البيت الشعري الذي هو " سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد"[3].

وفيما يلي تمثيل لمختلف الأوزان التي وظفها محمود سامي البارودي في شعره الاغترابي تعبيرًا منه على حالته الشعورية التي اعترت ذاته الشاعرة وهو بديار المنفى والتي نعددها فيما يلي:

1- البحور الصافية*: من البحور التي اعتمدها البارودي في تبيان هذا النوع من الأوزان (البحر الكامل ، وبحر الرمل) وهذه التمثيلات الإيقاعية التي لجأ إليها الشاعر كانت من أجل صوغ تجربته الشعورية في المنفى والسّجن، ويمكن الاستدلال على ذلك من كل وزن ببيت شعري من قصائده في الأمثلة التالية:

البيت	ذَهَبَتْ بِهِمْ شِيَمُ الْمُلُوكِ فَلَيْسَ فِيْ تَلْعَاْهِمْ هَذَرٌ ولا إبرَامُ[4]
الكتابة العروضية	ذَهَبَتْ بِهِمْ شِيَمُ لْمُلُوكِ فَلَيْسَ فِيْ تَلْعَاْهِمْ هَذَرُنْ وَلَاْ إِبْرَامُوْ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0/0/0/
التفعيلات	متفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلْ
البحر	الكامل
الزحافات والعلل	متَفاعلن ← مُتْفاعلن زحاف الإضمار

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص132.

[2] - محمد علي علوان: شعر الحداثة (دراسة في الإيقاع)، مرجع سابق، ص19.

[3] - مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص07.

*البحور الصافية: وهي التي تتكون من تكرار قالب واحد فقط. البحور الصافية والبحور المركبة في الشعر، موقع www.anhaar.com، تاريخ الولوج 2020/05/05، الساعة: 17:30.

[4] - محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص532.

	متَفاعلنْ ← متْفاعلْ: زحاف الإضمار وعلة القطع.

جاء هذا البيت على وزن بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن × متفاعلن متفاعلن متفاعلن)[1]، وقد أصابه من التغيير في تفعيلاته كل من زحاف الإضمار* (متَفاعلن) أصبحت (متْفاعلن) وتم تحويلها إلى (مسْتفعلن)، وعلة القطع** (متَفاعلن) أصبحت (متْفاعلْ) بعدما أصابها زحاف الإضمار وعلة القطع في نفس الوقت، وهذا المزج بين الزحاف والعلة أكسب البيت الشعري إيقاعًا موسيقيًا يعبر عن حالة ذات الشاعر وهو يصف ما وصلت إليه وطنه من فساد، كما يحدثنا الشاعر عن أعمق مشاعره في توظيفه لوزن الرمل وهو بين جدران السّجن:

البيت	ظُلمةٌ مَا إنْ بِهَا مِنْ كَوْكَبٍ غَيْرَ أَنْفَاسٍ تَرَامَى بِالشَّرَرْ[2]
الكتابة العروضية	ظُلْمَتُنْ مَاْ إِنْ بِهَاْ مِنْ كَوْكَبِنْ غَيْرَ أَنْفَاْسِنْ تَرَاْمَىْ بِشْشَرَرْ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
التفعيلات	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
البحر	الرمل
الزحافات والعلل	فاعلاتن= فاعلن= الحذف

جاء هذا البيت على وزن بحر الرمل والذي تتكون تفعيلاته من (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)[3]، وقد أصابه من التغيير علة الحذف*** في العروض في تفعيلته (فاعلاتن) التي أصبحت (فاعلنْ)، وأيضًا في الضرب وهذا التناسق في تقديم التفعيلات على هذا الشكل ساعد

[1] – مصطفى حركات: أوزان الشعر، مرجع سابق، ص88.

*الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، ويدخل تفعيلة واحدة فقط هي (متَفاعلن) تصير (متْفاعلن) وتحول إلى مستفعلن.محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص28.

** القطع: حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله مثل: فاعلن تصير فاعلْ. المرجع نفسه، ص34.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص253.

[3] – مصطفى حركات: أوزان الشعر، مرجع سابق، ص112.

*** الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، مثل مفاعيلن، تصير مفاعي، وتنقل إلى فعولن. محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص33.

في توضيح الإيقاع الخارجي للبيت الشعري والمقصد الدلالي له في طرح آلام البارودي في الزنزانة بعدما حرم من لذّة الحياة.

2- البحور المركبة*: ومن هذه البحور التي وظفها البارودي في شعره (البحر الطويل، والبسيط والسريع، والخفيف)، ونعمد إلى تمثيل كل بحر منها من أقوال البارودي في غربته:

مثال1: البحر الطويل تفعيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن×فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)[1]

البيت	غَدَوْنَا لهُ والفَجْرُ يَنْصَاحُ ضَوْؤُهُ فَيَنْمُو وأَقْطَارُ الظَّلَامِ تَضِيقُ[2]
الكتابة العروضية	غَدَوْنَا لَهُوْ وَلْفَجْرُ يَنْصَاْحُ ضَوْؤُهُوْ فَيَنْمُوْ وَأَقْطَاْرُ ظْظَلَاْمِ تَضِيْقُوْ 0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/ 0// 0/0//
التفعيلات	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
البحر	الطويل
الزحافات والعلل	مفاعيلن = مفاعلنْ = مقبوضة** فعولنْ = فعولُ = مقبوضة مفاعيلن = مفاعلنْ = مقبوضة

مثال2: البحر البسيط تفعيلاته (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن×مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)[3]

البيت	أَشْكُو إِلَيهِ ولَا يُصْغِي لِمَعْذِرَتِي مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ جَنَتْهُ النَّفْسُ أَوْ دَاعِي[4]
الكتابة العروضية	أَشْكُوْ إِلَيْهِ وَلَاْ يُصْغِيْ لِمَعْذِرَتِيْ مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ جَنَتْهُ نْنَفْسُ أَوْ دَاعِيْ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

[1] – مصطفى حركات: أوزان الشعر، مرجع سابق، ص54.

* البحور المركبة: وهي التي تتكون من أكثر من قالب واحد في وزنها. البحور الصافية والبحور المركبة في الشعر، موقع www.anhaar.com، تاريخ الولوج 2020/05/05، الساعة: 17:30.

**القبض: حذف الخامس الساكن من التفعيلة، مثل مفاعيلنْ، تصير مفاعلنْ، ومثل فعولن تصير فعولُ. محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص29.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص374.

[3] – مصطفى حركات: أوزان الشعر، مرجع سابق، ص72.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص339.

التفعيلات	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل
البحر	البسيط
الزحافات والعلل	فاعلن = فعلن = الخبن*. فاعلن = فاعلْ = القطع.

مثال3: البحر السريع تفعيلاته (مستفعلن مستفعلن فاعلن×مستفعلن مستفعلن فاعلن)[1]

البيت	مَنْ أَيْنَ يَدْرِي الفَضْلَ مَعْدُومُهُ لَا يَعْرِفُ المعْرُوفَ إِلَّا ذَوُوهُ[2]
الكتابة العروضية	مَنْ أَيْنَ يَدْرِ لْفَضْلَ مَعْدُوْمُهُوْ لَاْ يَعْرِفُ لْمَعْرُوْفَ إِلْلَاْ ذَوُوْهْ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/
التفعيلات	مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
البحر	السريع

وقعت عدّة تغييرات على الأوزان في تصنيفات هذه البحور فمثلًا في بحر الطويل وقع زحاف القبض على التفعيلة (مفاعيلن وفعولن) فأصبحت (مفاعلنْ وفعولُ)، وبحر البسيط وقع عليه زحاف الخبن على التفعيلة (فاعلن) فأصبحت (فعلن)، واستعمال البارودي لمختلف هذه التغيرات ساعد في تنوع الموسيقى الخارجية للأبيات الشعرية مما أكسبها دلالة إيحائية، أفصحت عن حالة الشاعر وهو بديار الغربة.

مثال4: بحر الخفيف تفعيلاته (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن×فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)[3]

البيت	رَقَّ طَبْعُ النَّسِيمِ رِقَّا بِحَالِي وَبَكَى رَحْمَةً عَلَيَّ الْحَمَامُ[4]
الكتابة العروضية	رَقْقَ طَبْعُ نْنَسِيمِ رِقْقَنْ بِحَاْلِيْ وَبَكَىْ رَحْمَتَنْ عَلَيْيَ لْحَمَاْمُوْ 0/0//0/ 0//0// 0/0/// 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

[1] – مصطفى حركات: أوزان الشعر، مرجع سابق، ص118.

* الخبن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، مثالة (مستفعلن) تصير (متَفعلن) ومثل (فاعلن) تصير (فَعِلُنْ) ومثل (فاعلاتن) تصبح (فَعلَاتنْ). محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص28.

[2] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص708.

[3] – مصطفى حركات: أوزان الشعر، مرجع سابق، ص129.

[4] – محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص 621.

التفعيلات	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن
البحر	الخفيف
الزحافات والعلل	مستفعلن = متفعلن = الخبن، فاعلاتن = فعلاتن = الخبن. مستفعلن = متفعلن = الخبن

جاء البيت الشعري على وزن بحر الخفيف لكن الشاعر اعتمد في استخدامه على شكل جديد فجاءت (مستفعلن) على وزن (متفعلن) بعدما أصابها زحاف الخبن، و(فاعلاتن) على وزن (فعلاتن) أصابها الخبن أيضًا، والملاحظ من هذا البيت الشعري أن زحاف الخبن قد وقع على ثلاث تفعيلات من أصل ست تفعيلات من البحر، وهذا التشكيل الموسيقي والتغيير في جرس النطق أضفى نوعًا من التنوع الإيقاعي.

كانت هذه مجمل البحور التي اعتمدها البارودي في شعر المنفى والسّجن والتي جاءت على النسب التالية:

البحر	**تفعيلاته**	**عدد وروده**	**النسبة %**
الكامل	متفاعلن متفاعلن فاعلن×2	17	%34.69
الطويل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين×2	15	%30.61
البسيط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن×2	10	%20.40
السريع	مستفعلن مستفعلن فاعلن×2	04	%8.16
الخفيف	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن×2	02	%4.08
الرمل	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن×2	01	%2.04

الملاحظ من هذا الجدول أن الشاعر وظّف بكثرة بحر الكامل في شعره الاغترابي والذي يعتبر أكبر البحور وأوفرها نغمة وموسيقى، وبعدها اعتمد على بحر الطويل الذي يحتوي على أكبر عدد من المقاطع الصوتية، ليكون أكثر مواءمة للتعبير عن فكره ومعاناته في فترة اغترابه، لما لهذا البحر من أوزان تتميز بإنفساحها، ثم بحر البسيط الذي احتوى هو الآخر على معاناة الشاعر من خلال أوزانه التي اتصفت بالطول والانفتاح، كما احتوت أشعاره على بحر السريع والخفيف والرمل لكن بأقل نسبة من

البحور التي سبقتها، ليكون بذلك كل من البحور الثلاثة الأولى (الكامل، الطويل، البسيط) الأكثر قوة وتوظيفًا في توصيف البارودي لأحزانه.

ب– القافية:

تعدّ القافية العنصر الثاني في الإيقاع الخارجي للقصيدة وهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية"[1]، وهي " آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكنٍ يليه مع المتحرك الذي قبله"[2]، أو هي بمعنى آخر "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"[3]، وقد سميت بهذا المسمى لأنها تأتي في آخر الكلام، ولما لها من دور في توضيح الموسيقى الخارجية للقصيدة، من خلال ركنها الأساسي (الروي)، والذي هو " الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك"[4].

إذ تحتل القافية أهمية كبيرة في بنية النّص الشعري لما لها من دور كبير في إبراز الإيقاع الخارجي للقصيدة في تحقيق التوازن الموسيقي لها، فهي " لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات معينة تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحدد رؤياه بالكلمة والوزن فقط وإنما تتطلب إلى جانب ذلك القافية أيضًا"[5]، التي لا يمكن إبراز شعرية الخطاب الشعري بدونها، باعتبار أن شعرية " الإيقاع لا تتحقق مع تغيب الذوات عن النص، فإنها تستمدّ من الطاقات الموسيقية داخل النّص نشاطها واستمراريتها، كما أنها تستمد تحققها وتجليها من خلال الوعي العميق للذات المبدعة"[6].

وما يصادفنا من أنماط القوافي التي اعتمدها البارودي في بنية النّص الشعري الاغترابي حسب حروفها نمطان هما:

---

[1] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص151.

[2] – محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص152.

[3] – عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1987 ص134.

[4] – المرجع نفسه، ص137.

[5] – عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 11، ماي 2007، ص152.

[6] – راشد فهد القثامي: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبيتي)، مرجع سابق، ص67.

1- القافية المطلقة*: " لها ستة أنواع، إما مجردة من التأسيس والردف أو مؤسسة أو مردوفة فهذه ثلاثة أحوال وكل من هذه الثلاثة إما موصولة بالهاء أو موصولة بحرف لين أو حرف مد"[1]، ومن أمثلة هذا النوع من القافية في أقوال البارودي الشعرية:

1-1- القافية المجردة من التأسيس** والردف***:

أ- المجردة من التأسيس الموصولة بمد (حرف الألف):

فَاحْمِلْ بِنَفْسِكَ تَبْلُغْ مَا أَرَدْتَ بِهَا فَاللَّيْثُ لَا يَرْهَبُ الأَخْطَارَ إِنْ وَثِبَا

وَجُدْ بِمَا مَلَكَتْ كَفَّاكَ مِنْ نَشَبٍ فَالْجُودُ كَالْبَأْسِ يَحْمِي العِرْضَ والنَّسَبَا[2]

ب- المجردة من التأسيس والردف موصولة بمد (حرف الياء):

تَرَحَّلَ مِنْ وَادِي الأَراكَةِ بِالوَجْدِ فَبَاتَ سَقِيمًا لا يُعِيدُ وَلَا يُبْدِي[3]

جـ- المجردة من التأسيس والردف موصولة بمد (حرف الواو)

وَلَوْ تَبَيَنَ مَا فِي الغَيْبِ مِنْ حَدَثٍ لَكَانَ يَعْلَمُ ما يَأْتِي ويَجْتَنِبُ[4]

شكل هذا النمط من القافية حيزًا كبيرًا من أشعار البارودي وهو بديار المنفى مما ساعد في بناء الإيقاع الخارجي لمختلف القصائد التي نظمها وهو مغترب، كما نلحظ نوعًا ثانيًا من القافية في أشعاره والذي هو:

1-2- القافية المردوفة:

أ- القافية المردوفة الموصولة بحرف مد (حرف الياء):

هُوَ العَصْرُ الَّذِي دَارَتْ عَلَيْنَا بِهِ اللَّذَاتُ واضِعَةَ النِّقَـابِ

---

[1] - أمين علي السيد: في علم القافية، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، دط، دت، ص49.

* القافية المطلقة: ما كان رويها متحركًا بفتح أو ضم أو كسر. أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: علاء الدين عطية، دار البيروتي، ط3، 2006، ص135.

**التأسيس: ألف بينها وبين الروي حرف متحرك سميت بذلك لتقدمها على جميع حروف القافية. حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، الظاهر، ط1، 2001، ص71.

*** الردف: هو أحد حروف العلة يسبق الروي دون حاجز بينهما. المرجع نفسه، ص66.

[2] - محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص76.

[3] - المصدر نفسه، ص163.

[4] - المصدر نفسه، ص72.

نُجَـاهِرُ بِالْـغَـرَامِ وَلَا نُبَـالِـي ونَنْطِقُ بِالصَوَابِ ولَا نُحَابِي[1]

ب- القافية المردوفة الموصولة بحرف مد (الواو):

إنّما الدُّنيَا خَيَالٌ بَاطِلٌ سَوْفَ يَفُوتُ

لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ فِيهَا غَيْرَ تَقْوَى الله قُوتُ[2]

يتبين من هذه القافية أنها تقوم على خاصية الردف وهو أحد حروف القافية والذي أكسب النص الشعري الاغترابي خاصية جمالية، كما عبّر عن خلجات ذات الشاعر ووعيه العميق بالحياة مما كشف عن مدى الانسيابية والسلاسة في الحركة الإيقاعية في شعره الاغترابي[3].

1-3- القافية المؤسسة:

أ- القافية المؤسسة الموصولة بحرف مد (حرف الياء):

أَلَا قُـلْ لِـقَـوْمٍ شـامِتِيـنَ تَرَبَّـصُوا تَـهَـزُّمَ شَـرَّ بـالـمَنِيَّـة كـارِثِ

أرَى سِتْرَ خَطْبٍ قَدْ تَرَفَّعَ وانْبَرَتْ تَلُوحُ لَهُمْ مِنْهُ وُجُوهُ الحوَادِثِ[4]

ب- القافية المؤسسة الموصولة بحرف مد (الواو):

فقدْ يَسْتَقِيمُ المَرْءُ بعْدَ اعْوِجَاجِهِ وَتَنْهَضُ بِالمَرْءِ الجُدُودُ العَوَائِرُ[5]

يستلزم أن يكون التأسيس ألفًا وهذا ما يظهر عليه في مثل هذا القول، والملاحظ مما سبق من تنوعات القافية المردوفة أنّه يستحيل أن يجتمع التأسيس مع الردف في بيت واحد باعتبار " الردف حرف مد، والاثنان ساكنين وجوبًا"[6]، وهذا ما يكسب النّص الشعري إيقاعًا متناغمًا يطرب السمع. السمع.

2- القافية المقيدة*: لعب هذا النوع من القوافي دورًا هاما في إبراز ذات الشاعر وآلامه التي كان بصدد معايشتها إما في السّجن أو المنفى ويظهر هذا النوع من القافية في حالتين هما:

---

[1] - محمود سامي البارودي: الديوان، ص65.

[2] - المصدر نفسه، ص96.

[3] - راشد فهد القثامي: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة الثبيتي)، مرجع سابق، ص149.

[4] - محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص98.

[5] - المصدر نفسه، ص239.

*القافية المقيدة: ما كان رويها ساكنًا. أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مرجع سابق، ص135.

[6] - حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مرجع سابق، ص72.

أ- القافية المجردة من التأسيس والردف: مثل قوله:

شَفَنِي وَجْدِي وأَبْلَانِي السَّهَرُ وتَغَشّـتْنِي سمـــاديرُ الكَـدَرْ
فسَوادُ اللّيلِ ما إنْ ينقَــضِي وبيَـــاضُ الصُّبحِ مَا إنْ يُنتظَرْ
لا أنيسٌ يَسْمَعُ الشَّكوَى وَلَا خَبَــرٌ يَــأْتــي وَلَا طَيْـفٌ يَمُـرْ
بَيْنَ حِيطَانٍ وبَــابٍ مُــوصَدٍ كُلَّمَــا حَرَّكَــهُ السَّجَــانُ صَرْ[1]

تبرز فنّية هذا البيت الشعري من خلال حرف الروي الذي جاء في حالة السكون، السكون الذي حدّ من حركة حرف الروي وأصبح سلسلة تكبله وتسيج حريته، وقد صاغ الشاعر القصيدة على هذا النوع من القافية ليعكس الحالة التي يعيشها من ألم وفقد وقيد[2].

ب- القافية المردوفة كقول الشاعر:

إنَّ "سرنديب" عَلَى حُسْنِهَا يَسْكُنُهَـا قَوْمٌ قِبَــاحُ الوُجُـوهْ
مِنْ كُلِّ فَدْمٍ لَائِـكٍ مُضْغَـةً يَمُجُّهَا كَالـدَّمِ فِي الأَرْضِ فُوهْ
تَحْـسَبُهُ مِـنْ نَضْحِ أَشْدَاقِهِ رَكِيّــةً تَجْرِي دَمًـا أو تَـمُــوهُ
لَا يُشْبِـهُ الوَالِـدُ مَـوْلُــودَهُ مِنْهُـمْ وَلَا المَوْلُودُ مِنْهُـمْ أَبُوهُ[3]

يشتمل هذا النوع من القافية المقيدة على خاصية الردف (الواو) وحرف الروي الساكن الذي أتت الغلبة له بسبب تقيده وعدم تواجده على النسق المعروف مصحوبًا بحرف مد سواء كان ألف أو ياءً أو واوًا بل جاء على غير العادة مقيدًا بالسكون وهذا ما أحدث تغيرًا في إيقاع الموسيقى الخارجية.

ومحصلة القول إن نوع البارودي نوع في الأوزان والقوافي بالعودة إلى تجاربه الشّعرية، فاختار من الأوزان ما يتناسب مع أحاسيسه ومشاعره ومن القوافي ما يتلاءم مع حالته الشعورية، كما لم يهمل في اختياره لهذه الأوزان والقوافي الشكل التقليدي الموروث مما أكسب نصوصه الشّعرية جمالية[4].

[1] - محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص252- 253.

[2] - ينظر: الثنائيات البنيوية في قصيدة مع الشيوخ في الشباب للشاعر محمد بن سعد آل حسين، المجلة الإلكترونية، موقع: www.adabislami.com، تاريخ الولوج: 2020/02/20، الساعة: 19:30.

[3] - محمود سامي البارودي: الديوان، المصدر السابق، ص707.

[4] - ينظر: عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، مرجع سابق، ص162.

ومنّه كانت هذه القضايا الفنّية بمثابة المرآة التي تعكس حال الشاعر من آلام وأحزان ومكابدته لها في أحايين وصبرّه عليها في أحايين أخرى، بين جدران السّجن أو بديار المنفى فمثل لخيباته التي كانت تزداد في حالة سجنه أو نفيه مما قيّد روحه ، فلم يكن منه إلا أن يسطرها في أشعاره التي كانت مفعمة بالإيماءات التي ارتسمت بها حياته وهو مغترب، وبذلك كانت مختلف توصيفاته سواء من خلال اللّغة الشّعرية (المعجم الشعري، التعالقات النصية، الاستهلال، فنية الأساليب الإنشائية) أو الصورة الشّعرية (من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجاز) أو الموسيقى الشّعرية هي تمثيل لذات الشاعر والتي وفق في تقديمها للمتلقي في قالبها الفنّي الجمالي والتأثير عليه، وبذلك تمثلت الغاية الحقّة من شّعرية الاغتراب وهي ملامسة شخص المتلقي في ذاته وهذا ما قدمته أقوال البارودي الشّعرية.

خـاتمـة

توّج هذا البحث المعنون بـ "**شعرية الاغتراب في أدب المنفى والسّجون محمود سامي البارودي أنموذجًا**"، بجملة من النتائج ندرجها على النحو التالي:

– تعد الشّعرية من المصطلحات الأدبية التي لاقت اهتمامًا واسعًا في التفكير النقدي لما كان لها من تسميات عدّة شكلت مفهومها العام، كاشفة عن مواطن الجمال لتقربها من ذوق المتلقي، وتنوعت مفاهيمها في التناول النقدي وكان لها من التسميات (الأدبية، الشاعرية، الإنشائية، علم الأدب...).

– يعد الاغتراب مصطلحًا حديثًا شغل حيزًا في الدراسات النقدية وبه تكون جمالية النّص الأدبي باعتبار الجمال هو نابع منه، وقد خصّه العديد من أقلام النقاد بالدراسة والتنظير في فحوى مضامينه كظاهرة إنسانية عند القدماء والمحدثين، تعني في مفهومها العام مجموعة القيود التي تعترض ذات الإنسان.

– سجلت ظاهرة الاغتراب طفرة وتحولًا هامًا في الإبداع الشعري لما توقدته في الذّات الشاعرة من تحفز لارتياد أساليب وصيغ فنّية تعزز نظرتها للأشياء وللنفس وللعالم، وبالتالي لطرق الكتابة الشّعرية باعتبارها تحولًا مسايرًا لحركية النفس في تعاطيها مع الواقع من منظور إبداعي خاص.

– صنّف أدب المنفى والسّجون ضمن الآداب الحديثة التي وثقت سيرة شعراء وأدباء مع المنافي والسّجون، وذلك إما أن يكون بالحكم على شخص الشاعر أو الأديب بالنفي أي الإبعاد قصرًا عن وطنه مما يؤلف كتابات عن ذلك وهو بعيد عن أهله وموطنه، أو السّجن الذي يقيده ويمنعه من القيام بواجباته الحياتية بحرية، فيكتب بذلك من خلال قلمه الأدبي أشعارًا وروايات عن مدى صعوبة الحياة التي هو بصدد معايشتها سواء في السّجن أو المنفى.

– مثلت التجربة الشّعرية البارودية في الاغتراب أجزل مثال على أدب المنفى والسّجن، وظهر ذلك من خلال كتاباته الشّعرية التي زخرت بكل الصور الاغترابية من حنين إلى الوطن والأهل والأصدقاء والفخر والحماسة والحنين إلى المحبوب، والتي صورت تجربة أنا الشاعر الاغترابية وهو بعيد عن وطنه مصر، وما ميّز شعره الاغترابي هو اعتماده على توظيف لغة شّعرية حوارية بنيت على مختلف الأساليب الإنشائية الطلبية من أسلوب الاستفهام وأسلوب النداء والتمني، والتي عبّرت عن حالة التيه التي كانت تعاني منها ذاته الشاعرة.

– عمد البارودي إلى استخدام بحور شعرية بكثرة دون غيرها لفساحة تفعيلاتها في التعبير عن خلجات نفسه وآلامه العميقة مثل البحر الطويل والكامل والبسيط، وهذا كله ليمثل حالته الاغترابية في أشعاره التي تميزت بالجمالية وحسن التأثير في المتلقي.

– نوع البارودي في استخدام الأوزان والقوافي بالعودة إلى تجاربه الشّعرية، فاختار من ذلك ما يتناسب مع أحاسيسه ومشاعره وما يتلاءم مع حالته الشعورية، وسار في ذلك على الشكل التقليدي الموروث مما أكسب نصوصه تأثيرًا وقبولًا لدى المتلقي.

– أُعتبر الإيقاع من العناصر التي ارتسمت بها جمالية النص الشعري الاغترابي باعتبار هذا الأخير له غاية جمالية تحمله من رتابة الكلام العادي.

– تعدّ الصور الشّعرية ملمحًا فنيًا في بناء شّعرية النص الشعري لما لها من دور فعال في إبراز مواطن الجمال التي يمثلها الشاعر في أبياته، من خلال ألفاظ وعبارات تبرز أسلوبه الأدبي.

– أحالت معظم النصوص الشّعرية الاغترابية لدى البارودي على تجربة نفسية مثلتها مختلف المشاعر الوطنية والتي ارتسمت من خلالها صورة جديدة في النص الشعري، ويبرز ذلك من خلال لغته البسيطة البعيدة عن الغموض التي صدرت من ذات الشاعر المنكسرة وهذا ما أضفى عليها صبغة الجمالية.

– عبّر البارودي عن محنته الذاتية في أبيات كثيرة بصيغة (الأنا) وفي أحايين أخرى بـ (أنا الآخر) وهذا ما يدل إلا على حذاقة الشاعر في نظّم الشعر، ويظهر ذلك في مختلف الصور الاغترابية في أشعاره من الحنين والشوق.

– تميزت أشعار البارودي الاغترابية بطابعها الإنساني، فلم تقف حدود كتاباته عند حالته النفسية فقط بل تعدّت إلى عالم من حوله بوصفه في أحايين كثيرة لأحوال الغير، وبذلك أحيا البارودي التراث الشعري القديم بمنأى عن الصنعة القديمة التقليدية التي كانت بعيدة كل البعد عن مجاراة أحوال الناس في عصرهم.

– اتسمت أشعار البارودي الاغترابية بالسهولة في طرح الأفكار من خلال لغته الشّعرية السلسلة غير المبهمة، ليسهل على القارئ فهم مضامين شعره الذي زخر بالطابع الوطني المفعم بكل روح الثورة والحنين إلى الوطن.

– أُعتبر المنفى الأرضية التي جسّد عليها البارودي أفكاره الوطنية ومواقفه القومية والفكرية وأشواقه وحنينه إلى دياره مما هيج نصوصه بمختلف الألفاظ التي تعني على ذلك، باعتماده معجمًا شعريًا طافحًا بمعاني الحنين والشوق والغربة.

– اتبع البارودي نهج القدماء في أشعاره وقال مثلهم في أحايين من خلال محاكاته لألفاظهم التي تداولوها، ومن جراء تمحيصه لأقوالهم فكان مع البعض وعارض البعض في أشعارهم فاختار منه أحسن ما قالت قريحتهم حتى ينهض بالشعر العربي الحديث، فكان له ذلك بعدما ضمّ له من أحداث العصر حتى يتقدم به.

– عدّ البارودي رائدًا بحق للشعر العربي الحديث وذلك لأنّه أخرجه من مجموعة الأغراض والصور القديمة المبتذلة وقيوده الضيقة إلى ما هو واسع وشامل يحمل مضامين عديدة كروح الوطن، وكثيرًا ما نجد البارودي في أشعاره يلتمس كل ما هو قديم وذلك لم يكن منه إلا وسيلة للتعبير عن أحزانه وآلامه في عالمه الجديد الذي فرض عليه سواء في السّجن أو المنفى، فكانت لغته صادقة بصدق مشاعره ومثلت تجارب حياته التي عاشها بكل صدق وأمانة.

وفي الأخير، فإن هذه الدراسة لا تشكل سوى جزئية بسيطة من بين الجزيئات المتناثرة في حقل الدراسات الأدبية الرائدة في أدب المنفى والسّجون، وتبقى مجهودًا علميًا يحتاج إلى ما يكمله من الملاحظات.

هذا وبالله التوفيق والحمد لله رب العالمين

مـلـــحـق

1- محمود سامي البارودي (المولد والنشأة):

ولد محمود سامي البارودي بمصر في "27 رجب 1255هـ الموافق 6 أكتوبر 1839 في دمنهور البحيرة لأبوين من أصل شركسي من سلالة المقام السيفي، وكان أجداده ملتزمي إقطاعية إيتاي البارود بمحافظة البحيرة ويجمع الضرائب من أهلها"[1]، وهو "ابن حسن بك حسني الذي كان من أمراء المدفعية ثم صار مديرًا لدنقلة، وبربر على عهد محمد علي باشا"[2].

فكان نسبه من "أسرة جركسية ذات جاه ونسب قديم، فأبوه حسن حسني البارودي كان من أمراء المدفعية، ثم صار مديرًا لبربر ودنقلة في عهد محمد علي، وجده لأبيه عبد الله الجركسي والبارودي نسبة إلى (إيتاي البارود) بمديرية البحيرة، وكان أحد أجداده ملتزمًا لها، وينتسب أجداده إلى حكام مصر المماليك"[3]، وكان الشاعر "شديد الاعتداد بهذا النسب في شعره وفي كل أعماله فكان له فيه أثر قويّ في جميع أدوار حياته، وفي المصير الذي انتهى إليه"[4].

وبذلك يرجع نسب البارودي إلى المماليك الذين حكموا مصر فترة من الزمن، "فأمه فاطمة هانم البارودية، وأبوه حسن حسيني الألفي (...) أثمر هذا الزواج مولودًا هو محمود سامي البارودي"[5].

وقد توفي والده "بناحية دنقلة وكان عمر (محمود) إذ ذاك سبع سنين، فذاق طعم الحرمان منذ الصغر، ولكنه كان يحمل بين جنبيه نفس أبيه جعلته يتغلب على مصائب الحياة، وكأنه أبى إلا أن يكون فارسا كأبيه الذي ظلت ذكراه ماثلة أمامه على مر السنين"[6].

ويكون البارودي بذلك قد حرم من العطف الأبوي منذ صغره، كان يتمه هذا من أهم الدوافع التي نمّت روحه بالاعتزاز والفخر بما كان عليه والده ومرّ يسير على نهجه، يقول في موته يرثيه:

ماتَ الذِي تَرْهَبُ الأَقْرَانُ صَوْلَتَهُ ويَتَّقِي يَـأْسَهُ الضَّرْغَـامَةُ العَـادِي

هَـانَتْ لِـمِيتَتِهِ الدُّنْيَـا وَزَهَّدَنَـا فَرْطُ الأَسَى بَعْدَهُ في المَاءِ والزَّادِ

---

[1] – أحمد خالد عبد المنعم: محمود سامي البارودي (دراسة تاريخية)، حقوق النشر محفوظة للمؤلف، ط1، 2015، ص05.

[2] – صلاح الدين محمد التواب: مدارس الشعر العربي (في العصر الحديث)، دار الكتب الحديث، جامعة الأزهر، مصر، دط 2005، ص35.

[3] – محمود سامي البارودي: عمر الدسوقي، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص22.

[4] – الديوان، ص06.

[5] – علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث "محمود سامي البارودي"، مرجع سابق، ص57.

[6] – صلاح الدين محمد التواب: مدارس الشعر العربي (في العصر الحديث)، المرجع السابق، ص35.

أبِي وَمَـــنْ كَأَبِي في الحَيِّ نَعْلَمُهُ أوْفَى وأَكْـــرَمُ في وَعْـدٍ وإبعـــادِ
مُهَـذَّبُ النَّـفْسِ غَرَّاءُ شَمـائِـلُـهُ بَعيــدُ شـأْوِ العُلَا طَلَّاعُ أنْجـــادِ
قَـدْ كـــانَ لِي وَزَرًا آوِي إلَيــهِ إذَا غَاضَ المَعِينُ وَجَفَّ الزَّرعُ بالوَادِي[1]

كان البارودي ذا نسب عريق بين قومه من مماليك مصر فكانت نشأته نشأة ملوك من حيث توفر كل الإمكانيات التي تحقق له العيش الرغيد في كنف والدته ومن حوله من أهله الذين ضموه إليهم برعايتهم له حتى اشتد عضده وفكره وأصبح في أوجّ نضوجه وتسيير حياته بنفسه.

2- دراسته:

تلقى البارودي تعليمه في ميادين العلم من نحو وصرف وقراءة وفقه في الدين وتجويد لكتاب الله على يدّ مدرسين كانوا يتداولون على منزله المرموق باعتباره من إحدى العائلات الغنية آنذاك حتى أتم دراسته الابتدائية عام 1267هـ/1851م باعتبار أنّه آنذاك لم تكن موجودة في عصره غير مدرسة واحدة للعائلات الكبيرة ذات المناصب والمراكز في الدولة، لذلك كانت والدته تحظر له المدرسين إلى البيت حتى يكمل تعليمه[2].

وفي الثانية عشر من عمره انظم إلى المدرسة الحربية وذلك لتحقيق آماله بعدما خسر أباه وليكون نفسه بعدما كان يتمه من أكبر الدوافع التي جعلت الرغبة لديه في الوصول إلى مبتغاه في تحقيق انتقامه لأهله وذلك"سنة 1852م، فالتحق بالمرحلة التجهيزية من المدرسة الحربية المفروزة وانتظم فيها يدرس فنون الحرب كما درس علوم الدين واللغة والحساب والجبر، بدأ يظهر شغفًا بالشعر العربي وشعرائه الفحول، حتى تخرج من المدرسة المفروزة عام 1855م برتبة (باشجاويش) ولم يستطع استكمال دراستها العليا، والتحق بالجيش السلطاني"[3].

وكان البارودي في استقائه لعلوم الأدب " كان يستمع إلى بعض من له دراسة وهو يقرأ بعض الدواوين، أو يقرأ هو بحضرته، حتى تصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية فصار يقرأ ولا يكاد يلحن... لم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب، وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون

[1] - محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص162-163.
[2] - ينظر: أحمد خالد عبد المنعم: محمود سامي البارودي (دراسة تاريخية)، مرجع سابق، ص06-07.
[3] - المرجع نفسه، ص07.

كلفة، واستثبت جميع معانيها، ناقدًا شريفها من خسيسها، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء"[1].

فكان منه إلّا أن صادق الكتب ودواوين الشعر فاستقى من بحرها الواسع علمه وأدبه، "وينهل من ينابيعها التي لا تنضب، ثم غادر إلى الاستانة وعمل في وزارة الخارجية بضع سنوات، ثم عاد إلى مصر بطلب من الخديوي إسماعيل الذي التقاه في أثناء زيارته للآستانة سنة 1868م، وعمل أو الأمر موظفًا في وزارة الخارجية، ثم في الجيش، وظلّ يرتقي في رتبه إلى أن غدا ناظرًا للجهادية ثم وزيرًا للحربية"[2].

فنمّى بذلك البارودي أفكاره وسليقته الأدبية من خلال الجمع والقراءة لجمع الدواوين التي ضمت آداب العرب في فحواها، فكون من خلالها نظرته الأدبية سواء من الاستقاء منها أو نقدها وتحليلها وتقديمها في قالب جديد، وقدم آثار أدبية تعبّر عن ميولاته الفطرية في مجال الأدب والشعر التي كان لها الدور في إثراء الأدب العربي الحديث من خلال تقديمه لكل ما هو جديد في القصيدة العربية من حيث الشكل والمضمون، ولتحقيق ذلك اندفع "يقرأ الشعر العربي القديم فتختزن ذاكرته القوية منه كل ما طاب لها أدّكاره، وألفى البارودي في هذا الشعر روعة وجمالًا يأخذان باللبّ، ويحزّكان اللسان إلى القول، وهذا الشعر لا يقف عند الحروب والميادين وما تخلعه على الأبطال من مجد، بل يتناول الحياة كلّها: جدّها وهزلها، حلوها ومرّها، ففيه الغزل والوصف والحكمة، وكل ما يطمع الإنسان أن يجده فيه، وأنت كلّما ازددت إمعانًا في قراءته وتدقيقًا في معانيه، انفسحت لك آماده، فازددت به متاعًا، وبحفظه تعلقًا"[3].

وبعدما رقي البارودي في منصبه شارك في حربين الأولى في جزيرة كريت " حين ثارت على الدولة العثمانية، وأبلى في هذه الحرب بلاءً حسنًا"[4]، كما شارك في حرب أخرى "نشبت بين روسيا والدولة العثمانية، وكان أحد القادة في هذه الحرب (...) وحين عاد البارودي من هذه الحرب عين مديرًا لمحافظة الشرقية، ثم وزيرًا للحربية والأوقاف، ولما أسست حركة الضباط المناوئة للخديوي، وتولى البارودي رئاسة الوزراء، حاول التوفيق بين الخديوي وبين حركة الضباط التي أصبح البارودي

[1] – صلاح الدين محمد التواب: مدارس الشعر العربي (في العصر الحديث)، مرجع سابق، ص36.

[2] – إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص60.

[3] – محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص08.

[4] – علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث "محمود سامي البارودي، مرجع سابق، ص61.

أحد قادتها، وعندما أخفقت الثورة، واعتقل قادتها"[1]، حكم على البعض منهم بالنفي إلى جزيرة سرنديب سنة 1882م.

3- حياته في المنفى:

بعدما نفي البارودي إلى جزيرة سرنديب التي قضى بها من العمر سبعة عشر عامًا من الحرمان والألم والغربة والحنين والشوق إلى أهله وأحبابه، والتي ما كان منه حتى يشغل نفسه وهو بعيد عنهم "انصرف إلى تعليم أهل الجزيرة اللغة العربية ليعرفوا لغة دينهم الحنيف، وإلى اعتلاء المنابر في مساجد المدينة ليفقه أهلها شعائر الإسلام، وطوال هذه الفترة قال قصائده الخالدة التي يسكب فيها آلامه وحنينه إلى الوطن، ويرثي من مات من أهله وأحبابه وأصدقائه، ويتذكر أيام شبابه ولهوه وما آل إليه حاله"[2]، فكان بذلك ميلاد شعره الاغترابي منذ بزوغ محنته التي عانّى منها.

لكن سرعان ما باغته المرض والوهن بعدما بلغ من العمر عتيّا بعدما بلغ الستين وتفاقم المرض عليه، فكان لابد له من العودة إلى وطنه وإلا كثر عليه المرض، وكانت عودته بعدما توسط له لدى الخديوي وسمح له بالعودة لمصر "يوم 12 سبتمبر 1899 (...) وينتقل البارودي إلى حلوان بناء على نصيحة أطبائه، ويصدر الخديوي مرسومًا في شهر مايو/ أيار عام 1900 يعيد بموجبه للبارودي أملاكه وألقابه، ويعود البارودي إلى داره في باب الخلق بالقاهرة"[3]، ويصبح بذلك "منزله ندوة الأدباء والشعراء وذوي المكانة، يأنسون إليه ويأنس إليهم، ويستمتعون بحديثه، ويرى في مجالستهم ما يأسو الجراح التي أدمت قلبه سنوات النفي الطوال، فإذا خلا إلى نفسه رتّب مختاراته، وعُني بتنقيح ديوانه يريد إعدادهما للطبع، ولقد بذل في ذلك مجهودًا يدلّ على حبه شعره وإيمانه به"[4].

وقضى بمصر " أربع سنوات ذهب أثناءها ما بقي من بصره (...) فلمّا كانت الأيام الأخيرة من شهر ديسمبر سنة 1904 (السادس من شوال سنة 1322) لبى داعي ربّه تاركًا لمصر وللعالم العربي هذا التراث الذي لا يبلّى، ولا يعدو عليه الموت، ولا يجني عليه النسيان"[5]، أثارًا كان لها الدور

[1] - علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث "محمود سامي البارودي"، ص63-64.

[2] - أحمد خالد عبد المنعم: محمود سامي البارودي (دراسة تاريخية)، مرجع سابق، ص13.

[3] - علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث "محمود سامي البارودي"، المرجع السابق، ص71.

[4] - محمود سامي البارودي: الديوان، مصدر سابق، ص29-30.

[5] - المصدر نفسه، ص30.

الكبير في تجديد القصيدة العربية، والتي تولت "أرملته التي تزوجها بسرنديب طبع المختارات وطبع الجزءين الأول والثاني من الديوان (إلى آخر قافية اللام)"[1]، حتى وصلت إليها ما عليه الآن.

4- آثار البارودي الأدبية:

أولًا: الديوان: "طبع الديوان كاملًا بين سنتي (1971،1974) على النحو التالي:

- الجزء الأول من قافية الهمزة إلى قافية الذال بتحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف.
- الجزء الثاني من قافية الراء إلى قافية الكاف بتحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف.
- الجزء الثالث من قافية اللام إلى قافية الميم بتحقيق محمد شفيق معروف.
- الجزء الرابع من قافية النون إلى قافية الياء بتحقيق محمد شفيق معروف"[2].

وضمّت الأجزاء الأربعة في مجلد واحد قدم له محمد حسين هيكل، والتي جاءت على الشاكلة التالية من حيث عدد البحور الشعرية:[3]

البحر	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	السريع	الرجز
العدد	120	78	50	34	30	25	08
النسبة	%33	%21	%14	%9	%8	%7	%2
البحر	المتقارب	الرمل	المجتث	المديد	الهزج	المتدارك	المجموع
العدد	08	06	04	03	01	01	369
النسبة	%2	%1,5	%1	%1	%0,25	%0,25	%100

وعلى مثل هذه التقسيمات كانت بحوره الشعرية التي تغنّى بها ديوانه الشعري الذي ضمّ ما يقارب 369 مقطوعة شعرية تنقسم إلى صنف قصير أي ما يقل عن عشرة أبيات شعرية ونصوص طويلة أي ما يعادل عشرة أبيات فأكثر، وبذلك قدم لنا البارودي من تقديماته لأباييته الشعرية في ديوانه مختلف أغراضه الفنية من وصف وغزل ومدح والرثاء والزهد والحنين والغربة عن الوطن، ليمثل بذلك ميولاته النفسية ودواخلة التي تتغنّى بها ذاته الشاعرة.

[1] - محمود سامي البارودي: الديوان، ص30.

[2] - علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث "محمود سامي البارودي"، مرجع سابق، ص89.

[3] - المرجع نفسه، ص93.

ثانيًا: قصيدة كشف الغمة في مدح سيد الأمة:

وقد "طبعت هذه القصيدة مستقلة عن الديوان في أي من طبعاته، وهي في مدح سيدنا محمد عليه السلام، استعرض الشاعر فيها سيرة المصطفى العطرة من مولده إلى انتقاله إلى جوار ربه...وبلغ مجموع أبياتها 4447 بيتًا"[1].

ثالثًا: المجموعة الشعرية:

هذه المجموعة صدرت " تحت عنوان أوراق البارودي، وتضمنت 160 نصًا تراوحت أطوالها بين بيت واحد وستة عشر بيتًا (...) وبلغ عدد أبيات هذه المجموعة(717)بيتًا، وعلى هذا فإن مجموع أبيات الديوان مع قصيدة كشف الغمة والمجموعة الشعرية يبلغ عددها 6596 بيتًا"[2].

رابعًا: كتاب قيد الأوابد:

وهو "مختارات من النثر جمع فيها عيون الرسائل والخطب والتوقيعات...لكنها لم تطبع بعد"[3].

خامسًا:رسائل البارودي:

وهي عبارة عن أربع رسائل جاءت عناوينها على النحو الآتي:

1-" رسالة السحر الأبيض والأسود.

2- رسالة نصائح البد.

3- رسالة الفواصل.

4- رسالة نقد الشعر"[4].

وبذلك تمثلت كل من آثار البارودي في هته المنجزات التي أثرت الأدب العربي والتي مثلت كفاح حياة كاتب كانت غايته النهوض من خلالها بالشعر العربي وأدبياته الفنيّة، من خلال تقديم كل ما هو مفيد يثري الدراسات الأدبية ومن غاية لتطوير فنّ الشعر العربي بلمساته هته وخاصة ديوانه الشعري الذي لا يزال بمثابة الأثر الذي لا يزول مع مهما مرّ عليه من الزمن فهو باقٍ بين كنوز الأدب وآثاره الثمينة التي تحفظ بماء العين، وكيف لا وهو من رائد النهضة الأدبية ومن أهم فرسانها الذين قدموا الأدب في قالب الإبداعية.

[1] - ينظر: علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث "محمود سامي البارودي"، ص91.

[2] - المرجع نفسه، ص91.

[3] - أحمد سويلم: البارودي فارس الشعراء، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2001، ص56.

[4] - علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث "محمود سامي البارودي، المرجع السابق، ص95.

5- علامات مضيئة في حياة البارودي:[1]

التاريخ	الحدث
06 أكتوبر 1839	ميلاد محمود سامي البارودي
06 أكتوبر 1846	وفاة أبيه حسن حسني البارودي
1847-1851	درس كتب النحو والصرف والتوحيد والأخلاق، وحفظ القرآن الكريم على يد مدرسين خصوصيين في بيته.
1851-1855	فترة التحاقه بالمدرسة الحربية المعزوزة
1857-1863	عمل بالخارجية في الباب العالي بالآستانة.
فبراير 1863	أعاده الخديوي إسماعيل إلى القاهرة ليعمل في إدارة المكاتبات بين مصر والآستانة العلية.
يوليو 1863	يلتحق البارودي بالجيش، ويُمنح رتبة البكباشي العسكرية، ويلحق بالحرس الخديوي قائدًا لكتيبتين.
نوفمبر 1864	يرقى البارودي إلى رتبة عقيد (قائمقام).
أبريل 1865	يرقى البارودي إلى رتبة أميرالاي، وقاد الفليق الرابع من الحرس الخديوي.
1865- 1867	اشترك في إخماد الثورة ضد تركيا في جزيرة كريت.
أكتوبر 1867	يعود البارودي منتصرًا ويُمنح الوسام العثماني.
1868	يعلن البارودي أنها سنة فاصلة بين عهدين: عهد الصبا واللهو، وعهد الجد والمسئولية.
مايو 1877	ينضم إلى الحملة التي حاربت إلى جانب تركيا ضد روسيا.
مارس 1878	ينعم السلطان عليه برتبة اللواء والوسام المجيدي من الدرجة الثالثة.
أبريل 1878	يعين مديرًا للشرقية.
سبتمبر 1878	يعين محافظًا للقاهرة.
1879	ينضم إلى الحزب الوطني الذي يحارب الاستبداد وينادي بالشورى.

[1] - أحمد سويلم: البارودي فارس الشعراء، مرجع سابق، ص67-68.

1880	يعين وزيرًا للجهادية والأوقاف في وزارة رياض.
أغسطس 1881	يستقيل من الوزارتين.
سبتمبر 1881	يعود وزيرًا للجهادية في وزارة شريف.
فبراير 1882	يعين رئيسًا للوزارة الوطنية، حيث بدأت العداوة بين الوزراء والخديوي توفيق.
سبتمبر 1882	هزيمة العرابيين في التل الكبير والقبض عليهم، ومن بينهم البارودي.
28 سبتمبر 1882	بدء النفي للبارودي وزملائه في سرنديب.
ديسمبر 1904	وفاة البارودي.

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1– المصادر بالعربية:

1– أحمد شوقي: الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دت.

2– امرؤ القيس: امرؤ القيس بن حجر الكندي (ت80هـ/ 545م)، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، دط، 1984.

3– إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ج1، دط، دت.

4– إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ج2 ، دط، دت.

5– البحتري: الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1978.

6– بشار بن برد: الديوان، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر دط، 1976.

7 – أبو تمام: الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تقديم: راجي الأسمر، ج2، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، ط2، 1994.

8– جبران خليل جبران: العواصف، دار العرب للبستاني، القاهرة، مصر، دط، دت.

9– جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة (الشعر)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

10– جميل بثينة: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1967.

– الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ج3، ط2 1965.

11– الحارث بن حلزة: الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ط1، 1991.

12– الحطيئة: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

13– حماسة ابن الشجري: الحماسة الشجرية، تح: عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي، دمشق دط، 1970.

14– أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلاهية، تح: عبد الرحمان بدوي، مطبعة جامعة فؤاد الأول القاهرة، مصر، ط1، 1950.

15- أبو دهبل الجمحي: الديوان، تح: عبد العظيم عبد المحسن، مطبعة القضاء في النجف الأشرف، النجف، ط1، 1972.

16- عبد الرحمان شكري: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2012.

17- زيد بن مفرغ الحميري: الديوان، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، 1975.

18- سحيم: الديوان، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1950.

19- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية (الليالي كلّها) ، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ج1 ط1، 2014.

20- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية (جنة المنسيات) ، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ج3 ط1، 2014.

21- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية (من يعرف الوردة)، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ج2 ط1، 2014.

22- طرفة بن العبد: الديوان، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 2002.

23- طريح بن إسماعيل الثقفي: الديوان، تح: بدر أحمد ضيف، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، دط، 1987.

24- عدي بن زيد العبادي: الديوان، تحقيق: محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر والطبع بغداد، العراق، دط، 1965.

25- عروة بن الورد: الديوان، شرح ابن السكيت، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط 1997.

26- علي بن جهم: الديوان، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، دط، دت.

27- عمرو بن شأس الأسدي: الديوان، تحقيق: يحي الجبوري، دار العلم، الكويت، دط، 1983.

28- عمرو بن كلثوم: الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ط1، 1991.

29- عنترة العبسي: الديوان، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، دط، دت.

30- أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2 1994.

31- الفرزدق: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

32- أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1970.

33- قيس بن ذريح: الديوان، تحقيق حسين نصار، مكتبة مصر، مصر، دط، 1977.

34- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، القاهرة، مصر، دط دت.

35- لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.

36- عبيد الله بن قيس الرقيات: الديوان، تح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1985.

37- عبد الله البردُّوني: الديوان (الأعمال الشعرية)، المجلد الأول، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن ط4، 2009.

38- مالك بن الريب: الديوان (حياته وشعره)، تح: نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج 15، ج1.

39- المتنبي: الديوان: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983.

40- محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى)، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان ، ط1 2005 .

41- محمود سامي البارودي: الديوان، تحقيق: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة بيروت، لبنان، ط (1-4)، 1998.

42- مفدي زكريا: اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، وحدة الرغاية، الجزائر، ط3، 2000.

43- ابن ميادة: الديوان ، جمع وتحقيق: حنا جميل حداد، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق سوريا، دط، 1982.

44- أبو نواس: الديوان برواية الصّولي، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010.

45- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان دط، 1995.

2- المراجع بالعربية:

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952.

2- إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط2، 1980.

3- إحسان عباس: فنّ الشعر، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، ط3، 1955.

4- أحمد الزعبي: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2 2000.

5- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط دت.

6- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: علاء الدين عطية، دار البيروتي، ط3 2006.

7- أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرّي: المصباح المنير، دار الحديث، القاهرة، مصر، مج1 2008.

8- أحمد خالد عبد المنعم: محمود سامي البارودي (دراسة تاريخية)، حقوق النشر محفوظة للمؤلف ط1، 2015.

9- أحمد سويلم: البارودي فارس الشعراء، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2001.

10- أحمد عبد الحليم عطية: جدل الأنا والآخر (قراءة نقدية في فكر حسن حنفي)، دار عبد ربه للطباعة، مصر، ط1، 1997.

11- أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط، 2002.

12- أحمد مختار البرزة: الأسر والسجن في شعر العرب، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، سوريا، ط1 1985.

13- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998.

14- أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

15- أدونيس: الثابت والمتحول "صدمة الحداثة"، دار العودة، بيروت، لبنان، ج1، ط4، 1983.
16- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
17- أدونيس: سياسة الشعر"دراسات في الشعرية العربية المعاصرة"، دار الآداب، بيروت، لبنان ط1، 1985.
18- أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
19- عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنيّة (القدامة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1. 1997.
20- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحدثاوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، دط، 1999.
21- أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1994.
22- أمين علي السيد: في علم القافية، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، دط، دت.
23- أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
24- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية "دراسة في الأصول والمفاهيم" عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.
25- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2008.
26- البطليوسي: شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، تح: حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القسم الأول دط، 1991.
27- التبريزي: شرح ديوان الحماسة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ج3، دط، دت.
28- الجاحظ: الحنين إلى الأوطان، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
29- جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، مكتبة الشرق الأوسط، بغداد، العراق، ط3 1985م.
30- حسام البهستاني: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، القاهرة، ط1، 2004.
31- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 2008.

32- حسن أبو غدة: أحكام السجن ومعاملة السجناء في الإسلام، مكتبة المنار، الكويت، ط1 1987.

33- حسن حماد: الإنسان المغترب عن إريك فروم، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، دط 2005.

34- حسن حماد: الاغتراب الوجودي، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2008.

35- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية"دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفهوم"، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1994.

36- حسني عبد الجليل يوسف: المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي (الالتزام، والاغتراب، والتمرد) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008.

37- حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2001.

38- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، الظاهر، ط1 2001.

39- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجًا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2009.

40- حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ط1، 2006.

41- حيدر حيدر: الزمن الموحش، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4 1993م.

42- خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، دط، 2000.

43- خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط 2008.

44- راشد فهد القثامي: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبيتي)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

45- عبد الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، دط، 1992.

46- عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط1، 1979.

47- عبد الرحمان منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، منتدى ليلاس، دط، دت.

48- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة سوريا، ط5، 1981.

49- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

50- رمضان حينوني: الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2015.

51- أبو رياش أحمد بن إبراهيم القيسي: شرح هاشميات الكميت، تحقيق: داود سلوم، نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1984.

52- ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

53- سالم المعوش: شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2003.

54- سراج الدين محمد: الفخر في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط، دت.

55- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء المغرب، دط، 1984.

56- عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط5،2001.

57- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة مصر، دط، دت.

58- عبد السلام البرجس: التمني، دار المنهاج، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

59- شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1964.

60- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، مصر، دط، دت.

61- صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب، مطبعة دار الهدى، الجزائر ،ط1، 2008م.

62- صباح عباس: دلالة الصورة الحسية في الشعر الحُسيني، دار الكتب والوثائق، بغداد، العراق ط1، 2013.

63- صلاح الدين محمد التواب: مدارس الشعر العربي (في العصر الحديث)، دار الكتب الحديث جامعة الأزهر، مصر، دط 2005.

64- طراد الكبيسي: في الشعرية العربيّة "قراءة جديدة في نظرية قديمة"، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط 2004.

65- عادل الألوسي: الاغتراب والعبقرية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

66- عباس محمود العقاد: عالم السدود والقيود، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط دت.

67- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9 2013.

68- عز الدين المناصرة: علم الشعريات "قراءة مونتاجية في أدبية الأدب"، دار مجدلاوي، المناصرة عمان، الأردن، ط1، 2008.

69- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، دط، 1987.

70- عبد العزيز عتيق: علم المعاني (في البلاغة العربية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2009.

71- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت.

72- عقيل حسين عقيل: منطق الحوار بين الأنا والآخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي ليبيا، ط1، 2004.

73- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط2، 1981.

74- علي الجازم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف، دط دت.

75- علي الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، دت.

76- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث (محمود سامي البارودي)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2009.

77- عمر الدسوقي: محمود سامي البارودي، دار المعارف، مصر، دط، 1953.

78- غسان كنفاني: رجال في الشمس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1،1963.

79- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ج 3، دط، دت.

80- فاروق أحمد سليم: الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 1998.

81- فاطمة حميد محمد السويدي: الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر ط1، 1997.

82- فاطمة محجوب: قضية الزمن في الشعر العربي (الشباب والمشيب)، دار المعارف، القاهرة مصر، دط، دت.

83- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2002،4.

84- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، الجزء الرابع، 1952.

85- عبد القادر حسين محمد: القرآن والصورة البيانية، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة بيروت، لبنان، ط2، 1985.

86- عبد القادر محمد المعتصم وهمان: أساليب النداء في القرآن الكريم، دار اللؤلؤة للنشر والتوزيع المنصورة، مصر، ط1، 2020.

87- عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم (غرضه وإعرابه)، مكتبة الغزالي دمشق، ط1، 2000.

88- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي"دراسات بنيويّة في الشعر)، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط1، 1979.

89- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1 1974.

90- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

91- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط 2000.

92- لزهر مساعدية: نظرية الاغتراب من المنظورين العربي والغربي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع الجزائر، دط، 2013.

93- عبد اللطيف محمد خليفة: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر دط، 2003.

94- عبد الله محمد بن بكر الرازي: روضة الفصاحة، تح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2005.

95- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، "قراءة نقدية لنموذج معاصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، مصر، ط4، 1998.

96- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، العزيزية ط3، 1987.

97- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، دط، دت.

98- محمد أبو موسى: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، مكتبة وهبة، القاهرة مصر، ط3، 1993.

99- محمد الشحّات: سرديات المنفى (الرواية العربية بعد عام 1967)، دار أزمنة للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2006.

100- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، مج1 دط، 1986.

101- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2004.

102- محمد بنيس: التقليدية (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها)، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

103- محمد حسين شرشر: البناء الصوتي في البيان القرآني، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر ط1، 1988.

104- محمد خضر: النقد الأدبي عند العرب"الخطوات الأولى"، العلم والإيمان للنشر والتوزيع طنطا، مصر، دط، 2008.

105- محمد سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1 2008.

106- محمد علي علوان: شعر الحداثة (دراسة في الإيقاع)، حقوق الطبع محفوظة للكاتب، دط دت.

107- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

108- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط ، 1955.

109- محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية "دراسات في النقد العربي القديم"، دار جرير للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010.

110- محمود رجب: الاغتراب (سيرة مصطلح)، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط4 1993.

111- محمود شاكر القطان: الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، دار الكتب، مصر، دط، 1992.

112- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

113- مصطفى السعدني: التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، توزيع منشأة معارف الإسكندرية، مصر، دط، دت.

114- مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي (من البيت إلى التفعيلة)، مطبعة النعمان النجف، دط، 1970.

115- مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1998.

116- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر ط1، 2009.

117- ابن منظور: لسّان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج8، ط3، 1989.

118- منى أبو الفضل، أميمة عبود، سليمان الخطيب، الحوار مع الغرب (آلياته- أهدافه- دوافعه) دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

119- نزار مسند قبيلات: تمثلات سردية "دراسات في السرد والقصة القصيرة جدًا والشعر"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2017.

120- نفوسة زكريا سعيد: البارودي حياته وشعره، منشورات مؤسسة البابطين للإبداع الشعري الكويت، ط1، 1992.

121- نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء للتجليد الفني الإسكندرية، مصر، دط، 2008.

122- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999.

123- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط4، 2008م.

124- واضح الصمد: السجون وأثرها في الآداب العربية (من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

125- وجدان الصائغ: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث (رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

126- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990.

127- وليد محمد مراد: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1983.

128- ياسر ذيب أبو شعيرة: شعر عبد المنعم الرفاعي (دراسة فنية)، دار جليس الزمان، عمان الأردن، ط1، 2010.

129- ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2009.

130- يحي الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي (الحنين إلى الأوطان)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

131- يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة "الأصول والمقومات"، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 2008.

3- الكتب المترجمة:

1- ادوارد سعيد: صُور المثقَّف (محاضرات ريث سنة 1993)، تر: غسَّان غصن، مراجعة: منى أنيس، دار النهار للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، دط، 1996.

2- أرسطو طاليس: فن الشعر، ، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1952.

3- إريك فروم: المجتمع السويّ، تر: محمود منفذ الهاشمي، الإشراف الفني والطباعي : أحمد عكيدي ط1، 2009.

4- برتيل ماليرج: علم الأصوات، تعريب ودراسة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة مصر، دط، 1985.

5- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1987.

6- جان جاك روسو: العقد الاجتماعي، تر: دوقان قرقوط، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، دت.

7- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

8- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية "تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي"، تر: مبارك حنون وحمد الولي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

9- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار تويقال للنشر، المغرب، ط1، 1991.

10- جون كوين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط4، 1999.

11- جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار تويقال للنشر، بغداد العراق، دط، 1985.

12- ديا كريشتا: الاغتراب وموقف الإنسان من العالم، تر: يحي هويدي، القاهرة، مصر، ط1 1986.

13- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار تويقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، ط1 1988.

14- ريتشارد شاخت: الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1 1980.

15- سيغموند فرويد: قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، أبريل 1977.

16- لودفيغ فويرباخ: جوهر المسيحية، تر: جورج برشين، حقوق النشر محفوظة للناشر، بيروت لبنان، ط2، 2017.

4- المجلات والدوريات:

1- إبراهيم البب، غياث محمد بابو: أصول الدلالة التركيبية في التمني والترجي، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 30، العدد 2، 2008.

2- أحمد إبراهيم الجدبة: أسلوب الاستفهام في ديوان هاشم الرفاعي (دراسة نحوية)، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، 2003.

3- أحمد عراب: تحولات الأنا في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (قراءة في شعرية الدال)، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، العدد السابع، السداسي الأول، (جانفي- جوان)، 2016.

4- إسراء حامد علي الجبوري: سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 2014/5.

5- أسماء صابر جاسم: رحاب محمد فرح: التضاد في الشعر الأندلسي عصر بني الأحمر ثنائية الشباب الشيب أنموذجًا، Journal of Tikrit University for Humanities، جامعة تكريت، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، نوفمبر 2019.

6- أمينة خليفة هدريز: دراسة معجم الحقول الدلالية في قصيدة السجن (ديوان حنو الضمة سمو الكسرة) للشاعر محمد الفقيه صالح نموذجًا، مجلة شما الجنوب، العدد العاشر، ديسمبر 2017.

7- انتصار خليل حسن، هجران عبد الإله: الاغتراب عند الفارابي، مجلة جامعة تكريت للعلوم المجلد (18)، العدد (5)، تموز 2011.

8- إنعام الحق غازي، ناصر محمود: المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور، باكستان، العدد الرابع والعشرون، 2017.

9- بالعجال عبد السلام: الشعرية الحداثية "مساءلة نقدية بين المفهوم والإشكالية"، مجلة الأثر جامعة الوادي، الجزائر، العدد 24/ مارس 2016.

10- بشرى محمد طه البشير، علي جواد الذبحاوي: أسلوب النداء في شرح السِّيرافي على كتاب سيبويه قراءة في ضوء نظرية التواصل اللساني، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية المجلد 25، العدد الثاني، حزيران 2018.

11- جديدي زليخة: الاغتراب، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة وادي سوف، الجزائر العدد الثامن، جوان 2012،

12- حاتم زيدان، العيد جلولي: جمالية المراوغة والتوظيف الضمائري للأنا والآخر عبر اللغة الشعرية (دراسة في قصائد مختارة من ديوان مسقط قلبي لسمية محنش)، مجلة الأثر، العدد 29، ديسمبر 2017.

13- حسن البنداري، عبد الجليل حسن صرصور، عبلة سلمان ثابت: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة الأزهر بغزة سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 02، 2009.

14- حسن شوندي: الحركة في الصورة الشعرية، مجلة التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثالث 1388هـ.

15- حسين ميرزائي نيا: معارضات البارودي بين التقليد والتجديد، مجلة إضاءات نقدية، السنة الخامسة، العدد السابع عشر، آذار 2015.

16- حورية فغلول: الشعرية وأفق التجاوزات، مجلة مقاليد، جامعة عبد الحميد بن باديس (مستغانم)، الجزائر، العدد 11/ديسمبر 2016.

17- خميس فزاع عمير: توظيف الحقل الدلالي في البيان القرآني (الوجه الإنساني أنموذجًا)، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد السابع، السنة الثالثة (2012).

18- خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، جامعة بسكرة الجزائر، العدد التاسع، 2013.

19- رضوان القضماني: نظرية التّواصل المفهوم والمصطلح، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، حمص، سوريا، المجلد 29، العدد (1)، 2007.

20- رغدة علي الزبون: الشّباب والشيب في الشعر الأندلسي (دراسة موضوعية نفسية)،مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 42، العدد1، 2015.

21- زهرة خضير عباس: التصريع في شعر المتنبي (ت354هـ) "دراسة تحليلية"، مجلة الأستاذ بغداد، العراق، العدد 203، 2012.

22- سؤدد يوسف: أنسنة الشباب والشيب في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة التراث العلمي العربي، بغداد، العراق، العدد 43، 2019.

23- سوسن صائب المعاضيدي: التعبير عن الذات في شعر العصر العباسي الأول، مجلة أهل البيت عليهم السلام، العدد 15، دت.

24- سيد مهدي مسبوق: شهرام دلشاد، الحوار في أبي نواس (صيغه، أنواعه، ووظائفه)، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 38، ربيع 1395هـ.

25- شمس الإسلام حالو: النزعة التأملية في شعر حكام الجاهلية، مجلة البحث العلمي في الآداب الجزء الخامس، يوليو 2020.

26- صادق فتحي: تجليات التناص الديني في شعر البارودي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة كردستان، العدد العاشر، 2001.

27- صالح عبد العظيم: التصريع في وسط القصيدة (نماذج من الشعر الجاهلي)، مجلة حوليات آداب عين شمس، المجلد 42 (يناير- مارس 2014).

28- عبد القادر البار، رحمة الله أوريسي: جماليات التعالق النصي في قصيدة الطفل الحلم لهشام الصقري، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 21، 2018.

29- عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 11، ماي 2007.

30- عبده بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد1، 1984.

31- علي أسعد وطفة: المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية (بحث في إشكالية القمع التربوي) مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 27، ع2، أكتوبر/ديسمبر 1998.

32- عمر عبد المعطي عبد الوالي السعودي: أسلوب الاستفهام في شعر عنترة بن شداد (دراسة نحوية)، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 06، 2014.

33- عهد الناصر رجوب: قراءة في الجمالية الحديثة والمعاصرة، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية دمشق، سوريا، المجلد 31، العدد2، 2015.

34- غسان السيد: تزفيطان تودوروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد (1-2) 2003.

35- فخري صالح: معنى أدب المنفى، مجلة الكلمة، العدد 10، أكتوبر 2007.

36- مجيد صادقي مزيدي: شعر المنفى والمغترب لدى محمود سامي البارودي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 21، 2011م.

37- محمد دوابشة: تجربة السِّجن في الشعر الأموي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، جنين، فلسطين، العدد الثالث عشر، حزيران 2008.

38- نور الدين دحماني: الوظيفة الجمالية للصورة الفنية في ضوء الفهم التراثي للاستعارة، مجلة الأثر العدد22، جوان 2015.

39- يوسف رزقة: المنفى وتجلياته في الشعر الفلسطيني، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية المجلد الحادي عشر، العدد الأول، 2003.

5- الرسائل الجامعية:

1- أديان فناني: المجاز في ديوان محمود سامي البارودي، بحث تكميلي مقدم لاستيفاء شرط من الشروط لنيل الدرجة الجامعية الأولى، قسم اللغة والأدب، جامعة سونان أمبيل الإسلامية الحكومية سورابايا، 2018.

2- أمينة بوعلامات: الاغتراب في الشعر الجزائري الحديث في الفترة، (1925-1980)، رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان 2001.

3- بدرية منور العتيبي: الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة (مواقعها ودلالاتها)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب والبلاغة، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية، 1429هـ- 1430.

4- البندري معيض عبد الكريم الشيخ الذيابي: الاستهلال في شعر غازي القصيبي (مقاربة نسقية تحليلية)، رسالة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية،1433- 1434هـ.

5- بنعلي قريش: الاغتراب في الشعر العربي الحديث (1920-1945)، رسالة دكتوراه، جامعة بلعباس، الجزائر، 2006 2007.

6- الحسن سريدي: المعجم الشعري عند البوصيري (مقاربة أسلوبية في الميمية)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الشعرية العربية والنقد الأدبي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس، 2016/ 2017.

7- عبد الرحمان عبد الدايم: النسق الثقافي في الكناية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011/07/10.

8- رضوان جنيدي: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013/2012.

9- سيدي محمد مندور: المعجم الشعري عند الأخضر السائحي (دراسة معجمية دلالية)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: الدراسات اللغوية بين القديم والحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2014/2013.

10- الطيب بوتربة: شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، أحمد بن بلة، 2017/2016.

11- عاطف عبد المجيد: اتساع الدّلالة اللغوية في صحيح البخاري، أطروحة مقدمة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، أيار 2010.

12- علاوة ناصري: البناء الفني لشعر السجون في المغرب في فترة الاحتلال الأوروبي، أطروحة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب والفنون 2013/2012.

13- بن عمر حليمة: مرايا السّجن في الشّعر العربي المعاصر (بدر شاكر السيّاب نموذجًا)، رسالة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة تلمسان، كلية الآداب واللغات، 2012/2011.

14- غريب محمد نايف بريخ: أساليب النداء في شعر رثاء شهداء انتفاضة الأقصى (دراسة وصفية تحليلية)، بحث مقدم استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في النحو، قسم اللغة العربية الجامعة الإسلامية، غزة، 2010.

15- فاطمة الزهراء بطيب: بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (ديوان عبد الله بن حلي نموذجًا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، كلية الآداب والفنون، قسم الأدب العربي، الموسم الجامعي: 2020/2019.

16- محمد رفعت أحمد زنجير: التشبيه في مختارات البارودي (دراسة تحليلية)، رسالة معدة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1995.

17- مها روحي إبراهيم الخليلي: الغربة والحنين في الشعر الأندلسي (عصر سيادة غرناطة 635هـ،897هـ)، أطروحة مقدمة استكمالًا لدرجة الماجستير في اللغة العربية، نابلس، فلسطين 2007.

18- نضال عليان عويض العماري: الغربة والحنين في شعر أحمد شوقي (دراسة وصفية تحليلية) الجامعة الإسلامية، غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، رسالة ماجستير، 2015.

6- المواقع الالكترونية:

1- البحور الصافية والبحور المركبة في الشعر، موقع www.anhaar.com، تاريخ الولوج 2020/05/05، الساعة: 17:30.

2- الثنائيات البنيوية في قصيدة مع الشيوخ في الشباب للشاعر محمد بن سعد آل حسين، المجلة الإلكترونية، موقع: www.adabislami.com، تاريخ الولوج: 2020/02/20، الساعة: 19:30.

3- بناء المقاطع الصوتية ودلالتها في شعر البحتري، بحث منشور في الشبكة، موقع https://www.oudnad . net، تاريخ الولوج: 2021/01/10، الساعة: 14:00.

4- تيسير الناشف: العامل السياسي وتحقيق الذات والحرية الفكرية والإبداع، عن موقع: www.raialyoum.com، تاريخ الولوج: 2021/04/20، الساعة: 14:00.

5- زهير أحمد سعيد آل سيف: أسلوب الاستفهام في شعر محمود درويش، موقع www.alkalimah.net.com، تاريخ الولوج: 2021/04/01، الساعة: 15:30.

6- سعدي يوسف شاعر مرتحل عبر المنافي: موقع www.saadiyousif.com، تاريخ الولوج: 2019/12/22، الساعة 19:57.

7- شيماء محمد كاظم الزبيدي: أسلوب التمني، جامعة بابل، موقع uobabylon.edu.iq، تاريخ الولوج: 2021/04/29، الساعة: 19:45.

8- عصام شرتح: الاغتراب الجمالي في شعر حميد سعيد، موقع www.diwanalarab.com تاريخ الولوج 2020/11/24، الساعة 16:43.

9- علي إسماعيل الجاف : التكرار أهميته وأنواعه ووظائفه ومستوياته في اللغة، موقع www.tellskuf.com، تاريخ الولوج: 2020/04/03، الساعة: 18:00.

10- عمار عباس الحسيني: الحبس الإصلاحي في التشريع الإسلامي، بحث منشور في الشبكة موقع: https://www.iasj.net تاريخ الولوج إليه 2019/08/03، الساعة 19:25.

11- فيحاء السامرائي: خصائص رواية المنفى، موقع: www.hdf-iq.org، تاريخ الولوج: 2019/10/05، الساعة :17:40.

12- محمد شداد الحراق: اللغة الشعرية وهوية النص، موقع www.diwanalarab.com، تاريخ الولوج: 16 /01 /2020 ، الساعة: 19:00.

13- محمد مصابيح: الشعرية عند المحدثين العرب، دار ناشري للنشر الإلكتروني، موقع www.nashiri.net، تاريخ الولوج: 2021/04/27، الساعة: 17:30.

14- مدرسة البحث والإحياء: موقع www.startimes.com، تاريخ الولوج:2021/04/22، الساعة:12:00.

15- مصطفى بكري السيد: شعراء وأدباء، بحث منشور في الشبكة، موقع www.midad.com، تاريخ الولوج 2019/08/21، الساعة 19:32.

16- معاني همزة الاستفهام في شعر السياب: بحث منشور على الشبكة، موقع http.www.uobabylon.edu.ip، تاريخ الولوج: 2021/04/12.

17- موقع ar.m.wikipedia.org ، تاريخ الولوج: 2021/01/20، الساعة 19:00.

18- موقع: https://meemmagazine.net، تاريخ الولوج: 2019/12/02، الساعة 18:48.

19- نعيم شريف: السجن والرواية (خيمياء الألم وخلوده)، موقع https://annabaa.org، تاريخ الولوج: 2019/10/25، الساعة 18:17.

20- هاتف جنابي: مقدمة في المنفى والمهجر، بحث منشور في الشبكة، موقع www.m.ahewar.arg، تاريخ الولوج 2019/01/10، الساعة 18:00.

21-أحرف التمني والعرض والتحضيض والتنديم والترجي: موقع https://www.almrsal.com ، تاريخ الولوج: 2021/04/25، الساعة 19:30.

فهرس
الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ
الفصل الأول: : شعرية الاغتراب (قراءة في المفاهيم والعلاقات)	
أولًا: الشّعرية بين المصطلح والمفهوم	06
تمهيد	06
1- مفهوم الشّعرية في التفكير النقدي القديم والحديث	07
أ- عند النقاد القدماء	07
1- عند الغرب	07
2- مفهوم الشعرية في التفكير النقدي العربي القديم	10
ب- عند النقاد المحدثين	20
1- في التفكير النقدي الغربي الحديث	20
2- في النقد العربي الحديث	25
2- مجال الشّعرية	32
ثانيًا: الاغتراب	34
1- المفهوم	34
أ- الاغتراب لغة	34
1- في المعاجم العربية	34
2- في اللغات الأجنبية	35
ب- الاغتراب اصطلاحًا	35
1- الاغتراب في الفكر الغربي	36
2- الاغتراب في الفكر العربي	41
2- الاغتراب في علم النفس	45

3- الاغتراب في علم الاجتماع	47
ثالثًا: شعرية الاغتراب	47
الفصل الثاني: الاغتراب بوصفه تجربة شعرية في أدب المنفى والسّجون (المنطلق والتجلي)	
أولًا: الاغتراب في الشعر العربي القديم والحديث (نماذج عامة)	52
تقديم	52
1- صور الاغتراب وتمثلاته في الشعر العربي القديم	52
2- الاغتراب في الشعر العربي الحديث	63
2-1- إيليا أبو ماضي	63
2-2- حبران خليل جبران	65
2-3- عبد الرحمان شكري	66
2-4- أبو القاسم الشابي	67
ثانيًا: النزعة الاغترابية في أدب المنافي والسّجون (إطلالات على الدوافع والأسباب)	70
1- أدب المنفى	70
1-1- مفهوم المنفى	70
1-2- المنفى أفقًا شعريًا	74
1-3- المنفى والرواية	79
2- أدب السجون	83
2-1- مفهوم السّجن	84
2-2- السّجن والشعر	83
2-3- السّجن والرواية	98
الفصل الثالث: مراصد الأنا وتحولاتها النفسية في الشعر الاغترابي لدى البارودي	
تمهيد	101
أولا- أسباب الاغتراب لدى البارودي	101
1- العامل السياسي	101
2- العامل الاجتماعي	107

3- العامل النفسي	108
ثانيًا: مراصد الأنا وتحولاتها في شعر الاغتراب لدى البارودي	111
1- مراصد أنا الفخر	112
2- الأنا المنكسر	116
أ- بكائيات مراثي الأهل والأحبة	120
ب- الحنين إلى الوطن	123
جـ- الأنا واستدعاء صور الطفولة والشباب	127
3- الأنا العاشق	132
الفصل الرابع: شعرية المنفى والسّجن في شعر البارودي (مقابساتها الفنّية وابدالاتها النصية)	
أولًا: اللغة ومرجعياتها الشّعرية	139
تمهيد	139
1- نمطية المعجم وتعدد الحقول الدلالية	140
أ- في مفهوم نظرية الحقول الدلالية	141
ب- طبيعة المعجم اللغوي ونمذجته في شعر المنفى والاغتراب لدى البارودي	143
2- التعالقات النصية وسلطة المرجع التراثي	147
أ- التعالق الديني	149
ب- التعالق الأدبي	152
3- شعرية الاستهلال	155
4- الإنشائية وحوارات الذات	160
أ- الاستفهام وغرضه الفنّي	161
ب- النداء وغرضه الفنّي	165
جـ- التمنّي وغرضه الفنّي	168
د- الأمر وغرضه الفنّي	171
ثانيًا: الصورة الفنّية وخصوصية التجربة الشّعرية	173

1 – التشبيه وقيمته الفنّية	174
2- الكناية	177
3- الصورة الاستعارية وأثرها الفنّي	179
4- الصورة المجازية	183
ثالثًا:شعرية الإيقاع وتنوع التوزيعات الموسيقية	186
1- الإيقاع الداخلي	187
أ- إيقاع التكرار	187
ب- إيقاع الجناس	191
جـ- إيقاع التصريع	194
د- بنية المقاطع الصوتية ودلالتها في شعر البارودي	195
2- الإيقاع الخارجي	199
أ- الوزن	200
ب- القافية	205
خاتمة	211
ملحق	215
قائمة المصادر والمراجع	224
فهرس الموضوعات	246
ملخص باللغة العربية	
ملخص باللغة الانجليزية	
ملخص باللغة الفرنسية	

ملـــخصـــات البحـــث

– الملخص:

يهدف هذا البحث الموسوم بـ **"شعرية الاغتراب في أدب المنفى والسجون "محمود سامي البارودي أنموذجًا"** إلى تقفي شّعرية الاغتراب في شعر محمود سامي البارودي في منفاه بجزيرة سرنديب ورصد أهم التيمات التي تضمنها ديوانه وإبراز مواطن الجمال فيها، من خلال الفصول الأربعة التي انتظمت في أتونها هذه الدراسة، تناول الفصل الأول مفاهيم الشّعرية في سجل الدراسات النقدية العربية والغربية ولجملة المفاهيم التي اختزلها مفهوم الاغتراب، وكيف شكلت هذه الجزئية أفقًا شعريًا في الشّعرية العربية، والفصل الثاني تطرق إلى ظاهرة الاغتراب في الشعر العربي القديم والحديث وكل من مفهوم أدب المنفى والسّجون والتمثيل لذلك بنماذج شّعرية.

إضافة إلى ما اختص به الفصل الثالث الذي اهتم بتوضيح العوامل التي أدّت بالشاعر محمود سامي البارودي إلى التغرب وتمثيلات لتحولات الأنا في شعره الاغترابي، والفصل الرابع تناول بالبحث عن الجزئيات الفنّية والمهيمنات الأسلوبية والتوزيعات الموسيقية في الشعر الاغترابي لدى البارودي، ثم خاتمة اشتملت على أهل النتائج التي توصل إليها البحث.

الكلمات المفتاحية:

الشّعرية، الاغتراب، التجربة الشعورية، محمود سامي البارودي، أدب المنفى والسّجن، القضايا الفنّية.

- Abstract:

This research named "Poetics of Estrangement in Exile and Prisons Literature Mahmoud Sami Al-Baroudi as a model" aims to make the trace on the poetry of Estrangement in the poetry of Mahmoud Sami Al-Baroudi in his exile on the island of "Serendib" and to monitor the most important themes included in his collection of poems and to highlight the aesthetic in it, through the four chapters that are organized in this study. The first chapter dealt with the concepts of poetry in the register of Arab and Western critical studies and the collection of concepts that were reduced by the concept of Estrangement, and how this part formed a poetic horizon in Arabic poetry, and the second chapter dealt with the phenomenon of Estrangement in ancient and modern Arabic poetry and both the concept of exile literature and prisons and the representation of that with poetic models.

In addition, the third chapter was concerned with clarifying the factors that led the poet Mahmoud Sami al-Baroudi to Estrangement and representations of the transformations of the ego in his estrange poetry, and the fourth chapter dealt with the search for artistic parts, stylistic dominions and musical distributions in al-Baroudi's Estrangement poetry, and then a conclusion included the rsults of the research.

key words:

Poetry, Estrangement, emotional experience, Mahmoud Sami Al-Baroudi, exile and prison literature, artistic issues.

Résumé:

Cette recherche nommée "Poétique d'éloignement en Exil et Littérature Prisons Mahmoud Sami Al-Baroudi comme modèle" vise à faire la trace sur la poésie de l'éloignement dans la poésie de Mahmoud Sami Al-Baroudi dans son exil sur l'île de "Serendib" et de suivre les thèmes les plus importants inclus dans son recueil de poèmes et d'en souligner l'esthétique, à travers les quatre chapitres qui sont organisés dans cette étude. Le premier chapitre traitait des concepts de la poésie dans le registre des études critiques arabes et occidentales et de l'ensemble des concepts qui ont été réduits par le concept d'éloignement, et comment cette partie a formé un horizon poétique dans la poésie arabe, et le deuxième chapitre a traité de le phénomène d'éloignement dans la poésie arabe ancienne et moderne et à la fois le concept de littérature d'exil et de prisons et la représentation de cela avec des modèles poétiques.

De plus, le troisième chapitre visait à clarifier les facteurs qui ont conduit le poète Mahmoud Sami al-Baroudi à l'Estrangement et aux représentations des transformations de l'ego dans sa poésie étrangère, et le quatrième chapitre a traité de la recherche de parties artistiques, de dominions stylistiques. et des distributions musicales dans la poésie d'éloignement d'al-Baroudi, puis une conclusion incluait les résultats de la recherche.

mots clés:

Poésie, éloignement, expérience émotionnelle, Mahmoud Sami Al-Baroudi, littérature d'exil et de prison, questions artistiques.