كلية الدراسات الإسلامية والعربية
للبنين بدمياط الجديدة
المجلة العلمية
العدد (١٣) ديسمبر ٢٠٢٣م

الصورة البيانية في رثاء البارودي (١٣٢٢هـ -١٩٠٤م) لزوجه

دراسة بلاغية نقدية

الدكتورة

أسماء محمد عبدالحميد متولي

مدرس البلاغة والنقد في كلية الدراسات الإسلامية

والعربية للبنات بالزقازيق

جامعة الأزهر

الملخص باللغة العربية والإنجليزية

يهدف البحث إلى دراسة واحدة من فرائد الشعر العربي الحديث، وهي قصيدة البارودي في رثاء زوجه، ودراستها دراسة بلاغية، حيث قام البحث برصد الصور البيانية في رثاء البارودي لزوجه لشيوعها، حين اتخذها وسيلة يرتكز عليها في الإفصاح عن حزنه والإعراب عن أساه لفقدها، مما يُعد ظاهرة استطاع من خلالها أن يتمكِّن المعنى في ذِهن المُتلقِّي، ويمنحه القدرة على تحريك المشاعر، وإثارة العواطف، والتأثير في نفسه ومشاركته فاجعته، وذلك من خلال إبراز الصور البيانية واستجلاء خصائصها البلاغية مع إبراز الصور البيانية التي تربي الملكة البلاغية وتنمي الذوق البلاغي .

الكلمات المفتاحية: الصورة البيانية، رثاء البارودي، زوجه ، دراسة بلاغية نقدية.

The graphic image in Al-Baroudi's (١٣٢٢ AH-١٩٠٤ AD) eulogy for his wife

Acritical rhetorical study

Abstract:

The research aims to study one of the pioneers of modern Arabic poetry, which is Al-Baroudi's poem in eulogy for his wife, and to study it as a rhetorical study. The research monitored the graphic images in Al-Baroudi's eulogy for his wife due to her commonness, when he used it as a means to rely on in expressing his grief and expressing his sorrow for her loss, which is considered a phenomenon. Through it he was able to empower The meaning is in the mind of the recipient, and it gives him the ability to move feelings, arouse emotions, influence himself, and share his tragedy by highlighting the graphic images and clarifying their rhetorical characteristics while highlighting the graphic images that nurture the rhetorical faculty and develop the rhetorical taste.

Keywords: The graphic image , Al-Baroudi's lament , his wife , acritical rhetorical study.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، الذي كتب على خلقه الفناء واستأثر هو بالبقاء، سبحانه يرث الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين-ﷺ-، وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد،

فالموت حقيقة وجودية حتمية، لا ينجو منها أحد، وليس للخلاص منها سبيل، وقد عبّر الشعراء عن هذه الحقيقة كلٌّ حسب موقفه من الحياة.

والشعر هو المرآة الصافية التي صوّرت حياة العرب أدق تصوير، والسجل الذي دونوا فيه أفراحهم وأتراحهم، فاتخذوه وسيلة لرثاء موتاهم تخليدا لهم وإبقاء لذكرهم، فنظموا الأشعار بكاءً عليهم وعدًا لمناقبهم وبيانًا للخسارة التي خلَّفها رحيلهم.

ورغم قلة الأشعار في رثاء الزوجات عبْر العصور؛ وذلك حرصًا على عدم كشف ما يخصهن من أمور "إلا أنه في منتصف القرن التاسع عشر قيَّض الله -ﷻ- للعرب والمسلمين جمهرة من الأدباء رضعوا العروبة وآثروا استعادة الإرث العربي العظيم وثقافته، فكان لعصر النهضة أو عصر التنوير العربي أثر عظيم على إعادة الحياة للأدب عامة والشعر خاصة فشاعت الأسماء العظيمة مثل البارودي وغيره ممن أبحروا في مراكب الحزن على زوجاتهم اللائي سبقنهم".[١]

ولما كان علم البيان له النصيب الأكبر، والحظ الأوفر في إبراز الفوائد والمحاسن والأسرار، جعلته مقصدي في دراستي، فالصورة البيانية بفنونها الرائعة من تشبيه ومجاز وكناية، هي أبدع الطرق للتعبير عما تحسه النفس البشرية من سرور، وألم، وضجر، لذلك أولع الشعراء منذ العصر الجاهلي بالصورة البيانية، بل وارتبطت شاعريتهم بإبداع تلك الصورة التي تُعبر عن خلجات النفس.

(١) رثاء الزوجات في الشعر العربي، إبراهيم الدعجاني، الطبعة الأولى، ١٤٤٤هـ – ٢٠٢٣م، صـ٣٤، بتصرف

لذلك يممت وجهي نحو تلك الدراسة البلاغية، وجعلت بحثي بعنوان" **الصورة البيانية في رثاء البارودي(١٣٢٢هـ-١٩٠٤م) لزوجه دراسة بلاغية نقدية**".

أسباب اختيار هذا الموضوع:

١- إعجابي الشديد بالبارودي، فهو يتمتع بذوق عالٍ، وحسٍ مُرهفٍ وشاعرية فيَّاضة.

٢- ما وجدته في شِعر البارودي من رصانة في الأسلوب، وجزالة في الألفاظ، وبراعة في التصوير، ودِقة في التعبير.

٣- كثرة الصور البيانية في رثاء البارودي لزوجه وشيوعها، فقد اتخذها وسيلة يرتكز عليها في الإفصاح عن حزنه والإعراب عن أساه لفقدها، مما يُعد ظاهرة تستدعي إفرادها بالدراسة والبحث.

٤- أن الصور البيانية تُمكِّن المعنى في ذِهن المُتلقِّي، وتمنحه القدرة على تحريك المشاعر، وإثارة العواطف، والتأثير في النفوس.

الهدف من دراسة هذا الموضوع:

١. إظهار الصورة البيانية عند البارودي واستجلاء خصائصها البلاغية.

٢. إثراء مجال الصورة البيانية بأمثلة جديدة دقيقة تحرك الأذهان، وتربي الذوق البلاغي.

الدراسات السابقة:

١- الصور البيانية في شعر البارودي وهي رسالة دكتوراه للباحث أحمد جروزا طاهر إلا أن هذه الدراسة دارت في أفق أدبي خالص دون الاهتمام بالصور البيانية على نحو ما اتضح في عنوانها مما أبرز أهمية الموضوع محل البحث.

٢- الجملة الطلبية في شعر محمود سامي البارودي رسالة دكتوراه للباحث محمد مؤمن صادق، وارتكز الباحث فيها على الجملة الطلبية دون أن يتناول الصور البيانية بالشكل الذي يسعى إليه هذا البحث، ويقتضيه المقام.

هذا بالإضافة إلى العديد من البحوث والرسائل التي تناولت شعر البارودي غير أنها لم تتناول الصور البيانية، فضلا عن أن البحث يرتكز على قصيدة واحدة للشاعر في رثاء زوجه.

الخطة التي سار عليها البحث:-

هذا وقد انتظم البحث في مقدمة، وتمهيد، وثمانية مباحث، وخاتمة، وقائمة للمصادر والمراجع، وثَبْت الموضوعات.

أما المقدمة: فتحدثت فيها عن أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والهدف من دراسته، والدراسات السابقة، والمنهج والخطة التي سار عليها.

والتمهيد الذي جاء في ثلاث نقاط كانت بمثابة المفاتيح التي سهَّلت الولوج في مباحث هذا البحث:

فقد جاء في **النقطة الأولى**/نبذة عن محمود سامي البارودي، اسمه، لقبه، نشأته.

والنقطة الثانية/ تناولت فيها الرثاء: مفهومه، ألوانه، اتجاهاته.

والنقطة الثالثة/ الصورة البيانية، مفهومها، ووظيفتها في البلاغة العربية.

المبحث الأول: أثر الفاجعة على البارودي.

المبحث الثاني: معاتبة الدهر عما اقترفه بحق أولاده.

المبحث الثالث: الفخر بالفقيدة وبيان مكانتها.

المبحث الرابع: جَزَع الفراق.

المبحث الخامس: الحديث عن عِظم الرزء.

المبحث السادس: رسالة إلى قبر الفقيدة.

المبحث السابع: التسلي بالأمم السابقة.

المبحث الثامن: الدعاء للفقيدة

ثم عقبت كل ذلك **بخاتمة**، وفيها أهم نتائج البحث.

الفهارس الفنية، وتضم: قائمة المصادر والمراجع، وثبت الموضوعات.

المنهج المتبع في الدراسة:

أما عن منهجي في البحث فقد اعتمدت على المنهج التكاملي الذي يجمع بين الاستقصاء ثم التحليل والنقد واتبعت فيه الخطوات الآتية:-

أولا:- الاستقراء التام: حيث قمت بقراءة القصيدة محل الدراسة لأقف على مضمونها العام، مع تكرار القراءة لأصل إلى ما تبعث به تلك القراءة من إشارات مختلفة ومتنوعة تكون صدى لأصوات الشعر.

ثانيا: التذوق، وهو ثمرة لفهم النص الأدبي، وهذا التذوق يكون مُقترنًا بالمعرفة ويُعطي انطباعا ذاتيا.

ثالثا: قمت بتقسيم القصيدة إلى أفكار، وكل فكرة يندرج تحتها ما يناسبها من أبيات، وقمت بتحليل أبيات كل فكرة، وتمثَّلت طريقة التحليل فيما يأتي:-

١- راعيت اكتمال الفكرة التي تناولتها الأبيات-قدر الإمكان-.
٢- ضبط كلمات الأبيات.
٣- نسبة الأبيات إلى بحرها العروضي.
٤- شرح المعنى العام للأبيات بإيجاز.
٥- تحليل الصور من خلال الدراسة النظمية؛ لبيان مدى مؤازرة الألوان البلاغية الأخرى لهذه الصور، ومدى أثرها في إبراز المعنى وتأكيده، وتحقق مراد الشاعر.
٦- الإشارة إلى مدى قدرة البارودي وتوفيقه في توظيف الكلمات، وسر اختياره لها، مع الإشارة -أيضا- إلى مدى توفيقه من عدمه في توظيف الصورة للغرض، والمقام الذي وردت فيه.

رابعا: اعتمدت في دراستي للقصيدة على ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م.

وختامًا، فإنني لا أبرئ نفسي من الخطأ، ولا أزعم أن هذا العمل بريء من العيوب والمآخذ، ولكن حسبي أني أخلصت النية، فإن فاتتني الغاية فلم يفُتني شرف السعي إليها، والكمال لله وحده، والله ولي التوفيق وهو الهادي إلى سواء السبيل.

التمهيد

النقطة الأولى: نبذة عن محمود سامي البارودي:

اسمه: محمود حسن بك البارودي، ولد في القاهرة عام ١٢٥٥هـ- ١٨٣٨م، وتوفي عام ١٣٢٢هـ-١٩٠٤م، وينتهي نسبه إلى المماليك الجركسية البرجية ذوي الجاه والنسب، وكان والده من أمراء المدفعية ثم صار مُديرًا لبربر ودنقلة في عهد محمد علي، وجدّه لأبيه عبد الله الجركسي.

لقبه: لُقب بالبارودي نسبة لبلدة إيتاي البارود بالبحيرة، حيث كان أحد أجداده مُلتزمًا لها، وينتسب أجداده إلى حكام مصر المماليك.

نشأته: مات والده وهو في السابعة من عمره، فعُني بعض أهله بتعليمه، والتحق بالمدارس الحربية، فتخرج منها ضابطًا مُتقنًا للفنون الحربية، ومُولعًا مع ذلك بالشعر ومطالعة دواوين الأقدمين؛ لذلك قال عنه الهاشمي بأنه هو" رب السيف والقلم" أمير الشعراء وشاعر الأمراء، وأحد زعماء الثورة العُرابية، وأشعر الشعراء المتأخرين بالديار المصرية.

ولاه الخديوي توفيق باشا نظارتي الحربة والأوقاف، ثم ولي رياسة النظارة قبيل الثورة العرابية، فلما اشتعلت نيران الثورة أرغمه زعماؤها على اصطلاء نارها فخب فيها ووضع، وحُكم عليه بعد انتهاء الثورة بالنفي إلى جزيرة سرنديب[١] وظل فيها سبعة عشر عامًا كالطود الأشم لا يهن، ولا يضعف، مُتغنيًا بأمجاده، ومواقفه السياسية، وحنينه إلى أهله ووطنه، باكيًا زوجه ومن مات من أصدقائه، وناظمًا في الزهد ومديح الرسول ﷺ إلى أن عادت إليه حريته عام ١٩٠٠م، وعاد إلى مصر فقام بإعداد ديوانه ومنتخباته، غير أنه سرعان ما لَبَّى داعي ربه في ديسمبر عام ١٩٠٤م مُخلِّفًا وراءه تراثه الشعري الخالد[٢].

---

(١) سرنديب: بفتح أوله وثانيه وسكون النون، ودال مهملة مكسورة، وياء مثناة من تحت، وباء موحدة، وديب بلغة الهنود هو الجزيرة، وسرنديب جزيرة عظيمة في بحر هركند بأقصى بلاد الهند، طولها ثمانون فرسخا، وهي جزيرة تشرع إلى بحر هركند وبحر الأعباب، وفي سرنديب الجبل الذي هبط عليه آدم -عليه السلام-، معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي(٦٢٦هـ)، ٢١٦/٣، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.

(٢) البارودي رائد الشعر الحديث، د/ شوقي ضيف، صـ٢١٦، دار المعارف، ط٤.

النقطة الثانية: الرثاء: مفهومه، ألوانه، اتجاهاته:

الرثاء: فن شعري قديم، يتصل بما كتبه الله - ﷻ-على الإنسان من الموت والفناء، فبكى الشعراء ذويهم وساداتهم تعبيرًا عن لوعة الفراق وألم الفقد، ولم ينشأ الرثاء بالصورة التي بين أيدينا الآن وإنما كانت له إرهاصات في الجاهلية، والحديث عن نشأة الرثاء ومراحل تطوره ممتد ومُتسع؛ ولن تفي هذه المساحة للإحاطة بجوانب هذا الفن، لذا سأقف بإيجاز على ما يساعد في معرفة الغرض الذي يدور حوله هذا البحث عارضة لمفهومه، ألوانه، اتجاهاته.

مفهومه: قال **الخليل:" رثى فلان فلانًا يرثيه رثيًا ومرثيةً، أي يبكيه ويمدحه، والاسم: المرثية، ولا يرثي فلان لفلان، أي: لا يتوجع إذا وقع في مكروه، و إنه ليرثي لفلانٍ مرثية ورثيًا، والمُتَرَثِّي: المُتَوَجِّع المفجوع"**(١).

ألوانه: اتخذ **الرثاء** ألوانا ثلاثة، قال الدكتور شوقي ضيف إنها النَّدب والتأبين والعزاء وعرَض لكل لون منها مُبينًا دوافعه وخصائصه.(٢)

اتجاهاته: حدّدها الدكتور حسين جمعة في اتجاهين رئيسين، هما: رثاء الآخرين، ورثاء الذات، ويتمثل رثاء الآخرين في رثاء السادة والأهل والأقارب والأصحاب والممالك والديار، ورثاء الذات هو رثاء الشاعر نفسه، وأكثر شعر الرثاء في الاتجاه الأول الذي ميزه جمعه بين الندب والتأبين والعزاء، أما رثاء الذات فيميزه غلبة الجانب التأملي على الجانب الانفعالي.(٣)

---

(١) العين، أبو عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة(ر ث ى)، ترتيب وتحقيق د/عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

(٢) الرثاء، د/ شوقي ضيف، صـ٥-٦، دار المعارف، القاهرة، ط٤.

(٣) الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، صـ٣٨، رسالة ماجستير للباحث/ حسين جمعة، كلية الآداب، جامعة دمشق، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.

النقطة الثالثة/ الصورة البيانية، مفهومها، ووظيفتها في البلاغة العربية.

مفهوم الصورة البيانية: بالرجوع إلى المعاجم اللغوية يُلحظ أن معاني الصورة لا تخرج عن تخيل الهيئة، أو الشكل الذي تتميز به الموجودات على اختلافها وكثرتها؛ لأن لكل شيء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها، وكثرتها.(١)

أما مفهومها النقدي: فقد طال الحديث عنه بين القدماء والمحدثين، وأبلغ ما قيل فيه من أقوال القدماء قول شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)" **واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل، وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بَيْنَ إنسان من إنسان، وفرس من فرس... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا، عبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك**"(٢)

أما المحدثين، فكثُرت تعريفات الصورة عندهم ونكتفي بقولهم:" **هي طريقة التعبير عن المرئيات، والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المُتلقِّي يُشارك المُبدِع أفكاره و انفعالاته**"(٣)

وهكذا يُلحظ أن المعنى النقدي لكلمة صورة قد استمد مقوماته من المعنى اللغوي لها.

وظيفة الصورة البيانية في البلاغة العربية: الصورة البيانية تتمتع بالعديد من الوظائف المهمة في العمل الأدبي:

فالتشبيه يُحرِك النفس، ويُثيرها، ويُشوقها إلى المعاني المقصودة فتأنس بها النفس وتطمئن، كما تزداد بلاغتها في الجمع بين المتنافرَين، والمختلفَين.

(١) اللسان مادة(ص و ر).

(٢) دلائل الإعجاز، للإمام عبدالقاهر الجرجاني، صـ٥٠٨.

(٣) الصورة في شعر الأخطل الصغير، د أحمد مطلوب، صـ٣٥، دار الفكر للتوزيع، عمان، ١٩٨٥م.

أما الاستعارة فهي كما قال الإمام عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ):" أمد ميدانًا، وأشد افتنانًا، وأكثر جريانًا، وأعجب حُسنًا وإحسانًا...ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تُبرِز هذا البيان أبدًا في صورة مُستجَدّة تزيد قَدره نُبلًا، وتوجب له بعد الفضل فضلًا"(١).

أما الكناية فقال عنها العلوي(ت٧٤٥هـ):" إنها تُفيد الألفاظ جمالًا، وتُكسِب المعنى ديباجةً، وكمالًا، وتُحرِّك النفوس إلى عملها، وتدعو القلوب إلى فهمها"(٢).

(١) أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي(ت٤٧١هـ)، قرأه وعلَّق عليه الشيخ محمود محمد شاكر، صـ٤٢، مطبعة المدني، ط١، ١٤١٢هـ-٢٠٠١م.

(٢) الطراز للإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي(ت٧٤٥هـ)، تحقيق د عبدالحميد هنداوي، ٢١٩/١، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.

توطئة

تواجه كل إنسان في حياته صدمات شتى تُسبب له الحزن والألم، وأعظمها الفقد وفراق الأحبة، أُمًّا كانت أو أبًا أو زوجةً أو ولدًا، أو غير ذلك، مما يُفجر عاطفة الحزن في النفس الإنسانية، ولا شك أن الشعراء أكثر الناس تأثرًا بهذا الحزن.

فـ" **الشاعر يئن ويتفجع حين يشعر بلطمة مروعة تصوب إلى قلبه، .. وينظم الأشعار يبث فيها لوعة قلبه وحرقته**"(١).

والبارودي من هؤلاء الشعراء الذين تجرعوا لظى الفراق ومرارته، فتفجرت قريحته بأشعار مُفعَمة بالحزن، مملؤة بالأسى.

مناسبة القصيدة:

المرثية بهذه القصيدة السيدة "عديلة يكن" بنت المشير" أحمد يكن باشا" الزوجة الثانية للبارودي، تزوجها سنة ١٨٦٧م، وأنجب منه ابنًا واحدًا، وأربع بنات، وتوفيت بالقاهرة سنة ١٨٨٣ م، وهي في السابعة والثلاثين، ونُعيت إليه بسرنديب، وهذه القصيدة تعد أطول قصيدة رُثيت بها امرأة في الأدب، فقد بلغت أبياتها سبعة وستين بيتا" وهي لا تمتاز بطولها عن غيرها فحسب، بل تمتاز بتعبيرها عن أحزان البارودي ونفسه المحطمة أصدق تعبير، فقد كان مَنفيًا في جزيرة سرنديب يوم ورد إليه نعيها، وكانت زوجه زهرة حديقته التي كان يفوح شذاها في روضته؛ فيئن لفراقها ويبكي وينوح، لأنه كان يظن أنها ستكون أول من يلقاه في وطنه بعد طول غيبته، وأول من يضمه إلى صدره ويدفئه بحرارة شوقه، فكانت الفجيعة وحرقة الحزن التي اشتعلت في قلبه"(٢).

وبنظرة عامة إلى القصيدة يبدو لنا" أن عاطفة الشاعر لا تخبو، فهي مشجونة بالألم على وتيرة واحدة، وعلى الرغم من طولها لا يُلحظ فيها تكرار أو حشو، بل ضمَّن

(١) الرثاء، شوقي ضيف، صـ٥.

(٢) رثاء الزوجات في الشعر العربي الحديث، بحث منشور بمجلة كلية الآداب بالفيوم، أ.د/ ياسر عكاشة حامد، عدد خاص، العدد الثاني، يونيو ٢٠١٠م، صـ١٨.

الشاعر فيها أفكارًا تحلقت حول فكرة واحدة أساسية هي رثاء الزوجة، عبَّر الشاعر فيها عن عواطف مختلفة أنضجتها الغربة والبُعد، فكانت دقات قلبه تنضح ألمًا ولوعة"[١].

(١) رثاء الزوجات في الشعر العربي، ديوان حصاد الدمع لمحمد البيومي نموذجًا، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، صـ٤٢.

نص القصيدة[١]

(بحر الكامل)[٢]

١ أيدَ المنُـــونِ قـدَحتِ أىءَ زِنادِ ... وأطرتِ أىءَ شعلةٍ بفـــؤادي
٢ أوهَنتِ عزمي وهـو حَملـةُ فيلقٍ ... وحَطَمتِ عودي وهو رُمحُ طِرادِ
٣ لم أدرِ هَلْ خَطـبٌ ألمَّ بِساحتي ... فَأَنَاخَ، أَمْ سَهْمٌ أَصابَ سَوَادِي؟
٤ أَقْذَى الْعُيُونَ فَأَسْبَلَتْ بِمَدَامِعٍ ... تجري على الخدَّينِ كالفِرصادِ
٥ ما كُنْتُ أَحْسَبُنِي أُراعُ لِحَـادِثٍ ... حتَّى مُنيـتُ بهِ فأَوهَنَ آدي
٦ أَبلتني الحســراتُ حتَّى لم يكد ... جِسْمِي يَلُــوحُ لأَعْيُنِ الْعُوَّادِ
٧ أَسْتَنْجِدُ الزَّفَراتِ وَهْيَ لَوافِــحٌ ... وَأُسَقِّهُ الْعَبَرَاتِ وَهْيَ بَــوَادِي
٨ لا لوعتي تدعُ الفـؤادَ ، ولا يـدي ... تقوَى على ردِّ الحبيـبِ الغادي
٩ يا دَهْرُ، فِيمَ فَجَعْتَنِي بِحَلِيْلَـةٍ؟ ... كانَتْ خلاصَـة عُدَّتِي وَعَتَادِي
١٠ إِنْ كُنْتَ لَمْ تَرْحَمْ ضَنَايَ لِبُعْـدِها ... أفلا رحِمتَ مـنَ الأسى أولادي؟
١١ أَفْرَدْتَهُنَّ فَلَـمْ يَنَمْنَ تَوَجُّعًـــا ... قرحَى العيونِ رواجِفَ الأكبـاد
١٢ أَلْقَيْنَ دُرَّ عُقُودِهِنَّ، وَصُغْـنَ مِنْ ... دُرِّ الدُّمــوعِ قلائدَ الأجيـادِ
١٣ يبكينَ من ولهٍ فراقَ حَفيَّـــة ... كـانتْ لَهنَّ كثيرةَ الإسعـادِ
١٤ فَخُـدُودُهُنَّ مِـنَ الدُّمُوعِ نَدِيَّـة ... وقُلوبُهنَّ منَ الهمومِ صـوادي
١٥ أسليلةَ القمــرينِ ! أىءُ فجيعة ... حَلَّتْ لِفَقْدِكَ بَيْنَ هَذَا النَّـادِي؟
١٦ أعزز علىءَ بأن أراكِ رهينـــة ... في جَوْفِ أَغْبَرَ قاتِـمِ الأَسْدَادِ!
١٧ أَوْ أَنْ تَبِيتِي عَـــنْ قَرَارَةِ مَنْزِلٍ ... كُنْتِ الضِيَاءَ لَـــهُ بِكُلِّ سَوَادِ
١٨ لَوْ كَانَ هَذَا الدَّهْرُ يَقْبَلُ فِدْيَـــةً ... بِالنَّفْسِ عَنْـكِ لَكُنْتُ أَوَّلَ فَادِي
١٩ أَوْ كَانَ يَرْهَبُ صَوْلَةً مِنْ فَاتِـــكٍ ... لَفَعَلْتُ فِعْلَ الْحَـارِثِ بْنِ عُبَادِ
٢٠ لَكِنَّهَا الأَقْدَارُ لَيْسَ بِنَاجِـــعٍ ... فِيها سِوَى التَّسْلِيمِ وَالإِخْـلادِ
٢١ فَبِأَيِّ مَقْـــدِرَةٍ أَرُدُّ يَدَ الأَسَى ... عَنِّي وَقَدْ مَلَكَتْ عِنَانَ رَشَـادِي
٢٢ أَفَأَسْتَعِينُ الصَّبْرَ وَهْـــوَ قَسَاوَةٌ ... أَمْ أَصْحَبُ السُّلْوَانَ وَهْـوَ تَعَادِي

(١) ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم، محمد شفيق معروف، صـ١٥٣، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م.

(٢) وتفعيلاته: متفاعلن متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن متفاعلن، علم العروض والقافية، أ.د/ عبدالعزيز عتيق، صـ١٦٧، دار النهضة العربية، بيروت.

٢٣ جَزَعُ الْفَتَى سِمَةُ الْوَفَاءِ وصَبْـرُهُ غَدْرٌ يَدُلُّ بِهِ عَلَى الأَحْقَـادِ
٢٤ وَمِنَ الْبَلِيَّـةِ أَنْ يُسَامَ أَخُو الأَسَى رَعْيَ التَّجَلُّدِ وَهْوَ غَيْرُ جَمَـادِ
٢٥ هَيْهَاتَ بَعْدَكِ أَنْ تَقَرَّ جَـوَانِحِي أَسَفًا لِبُعْدِكِ أَوْ يَلِينَ مِهَـادِي
٢٦ وَلَهِي عَلَيكِ مُصاحِبٌ لِمَسِيـرَتِي وَالدَّمْعُ فِيكِ مُلازِمٌ لِوِسَـادِي
٢٧ فَإِذَا انْتَبَهْتُ فَأَنْتِ أَوَّلُ ذُكْـرَتِي وَإِذَا أَوَيْتُ فَأَنْتِ آخِـرُ زَادِي
٢٨ أَمْسَيْتُ بَعْدَكِ عِبْرَةً لِذَوِي الأَسَـى فِي يَوْمِ كُلِّ مُصِيبَةٍ وَجِـدَادِ
٢٩ مُتَخَشِّعًا أَمْشِي الضَّـرَّاءَ كَأَنَّنِي أَخْشَى الْفُجَاءَةَ مِنْ صِيَالِ أَعَادِي
٣٠ مَا بَيْنَ حُزْنٍ بَاطِنٍ أَكَـلَ الْحَشَا بِلَهِيبِ سَوْرَتِهِ وَسُقْـمٍ بَادِي
٣١ وَرَدَ الْبَرِيدُ بِغَيـْرِ ما أَمَّلْتُـهُ تَعِسَ الْبَرِيدُ وشَاهَ وَجْهُ الْحَادِي
٣٢ فَسَقَطْـتُ مَغْشِيًّا عَلَيَّ كَأَنَّمَـا نَهَشَتْ صَمِيمَ الْقَلْبِ حَيَّـةُ وَادِي
٣٣ وَيْلُمِّـهِ رُزءًا أَطَارَ نَعِيُّـهُ بِالْقَلْبِ شُغْلَـةَ مَارِجٍ وَقَّادِ
٣٤ قَدْ أَظْلَمَتْ مِنْهُ الْعُيُـونُ كَأَنَّما كَحَل الْبُكَاءُ جُفُونَهَـا بِقَتَادِ
٣٥ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ عَلَيَّ بِقَـدْرِ مَا عَظُمَتْ لَدَيَّ شَمَـاتَةُ الْحُسَّادِ
٣٦ لامُوا عَلَى جَزَعِي وَلَمَّا يَعْلَمُـوا أَنَّ الْمَلامَـةَ لا تَرُدُّ قِيَـادِي
٣٧ فَلَئِنْ لَبِيدُ قَضَـى بِحَـوْلٍ كَامِلٍ فِي الْحُزْنِ فَهْوَ قَضَاءُ غَيْرِ جَوَادِ
٣٨ لَبِسَ الزَّمَانَ عَلَى اخْتِلافِ صُرُوفِهِ دُوَلًا وَفَـلَّ عَـرَائِكَ الآبَادِ
٣٩ كَمْ بَيْنَ عَادِيٍّ تَمَلَّى عُمْـرَهُ حِقَبًا وَبَيْنَ حَدِيثَـةِ الْمِيلادِ
٤٠ هَـذَا قَضَـى وَطَرَ الْحَيَاةِ وتِلْكَ لَمْ تَبْلُغْ شَبِيبَةَ عُمْـرِهَا الْمُعْتَادِ
٤١ فَعَلامَ أَتْبَعُ مَـا يَقُـولُ وَحُكْمُـهُ لا يَسْتَـوِي لِتَبَايُنِ الأَضْدَادِ
٤٢ سِرْ يَا نَسِيمُ فَبَلِّغِ الْقَبْرَ الَّـذِي بِحِمَى الإِمَـامِ تَحِيَّتِي ووِدَادِي
٤٣ أَخْبِرْهُ أَنِّي بَعْـدَهُ فِي مَعْشَرٍ يَسْتَجْلِبُونَ صَلاحَهُمْ بِفَسَـادِي
٤٤ طُبِعُوا على حَسَدٍ فَأَنْتَ تَرَاهُـمُ مَرْضَى الْقُلُوبِ أَصِحَّةَ الأَجْسَـادِ
٤٥ وَلَوَ انَّهُمْ عَلِمُوا خَبِيئَةَ ما طَـوَى لَهُمُ الرَّدَى لَمْ يَقْدَحُـوا بِزِنَادِ
٤٦ كُلُّ امْرِئٍ يَوْمًا مُلاقٍ رَبَّـهُ والنَّاسُ فِي الدُّنْيَا عَلى مِيعَـادِ
٤٧ وَكَفَى بِعَادِيَةِ الْحَـوَادِثِ مُنْذِرًا لِلْغَافِلِينَ لَوِ اكْتَفُوا بِعَـوَادِي
٤٨ فَلْيَنْظُرِ الإنسان نَظْرَةَ عَاقِـلٍ لِمَصَارِعِ الآباءِ وَالأَجْـدَادِ
٤٩ عَصَفَ الزَمَانُ بِهِمْ فَبَدَّدَ شَمْلَهُـمْ فِي الأَرْضِ بَيْنَ تَهَائِمٍ وَنِجَـادِ
٥٠ دَهْرٌ كَأَنَّا مِنْ جَرَائِرِ سِلْمِـهِ فِي حَرِّ يَوْمٍ كَرِيهَـةٍ وجِلادِ

٥١ أَفْنَى الْجَبَابِرَ مِنْ مَقَاوِلِ حِمْيَـــرٍ وأُولِي الزَّعَامَـةِ مِنْ ثَمُودَ وَعَادِ
٥٢ وَرَمَى قُضَاعَةَ فَاسْتَبَـاحَ دِيارَهَا بِالسُّخْطِ مِنْ سابُورَ ذِي الأَجْنَادِ
٥٣ وَأَصَابَ عَنْ عُرْضٍ إِيادَ فَأَصْبَحَـتْ مَنْكُوسَةَ الأَعْـلامِ فِي سِنْدَادِ
٥٤ فَسَلِ الْمَدَائِنَ فَهْيَ مَنْجَمُ عِبْـرَةٍ عَمَّا رَأَتْ مِنْ حَـاضِرٍ أَوْ بَادِي
٥٥ كَرَّتْ عَلَيْهَا الْحَادِثَاتُ فَلَمْ تَـدَعْ إِلَّا بَقَايَا أَرْسُـمٍ وَعِمَـادِ
٥٦ وَاعْكُفْ عَلَى الْهَرَمَيْنِ واسْأَلْ عَنْهُمَا بَلْهِيبَ فَهْوَ خَطِيبُ ذَاكَ الْـوَادِي
٥٧ تُنْبِئْكَ أَلْسِنَةُ الصُّمُـوتِ بِمَا جَرَى فِي الدَّهْرِ مِنْ عَدَمٍ ومِـنْ إِيْجَادِ
٥٨ أُمَمٌ خَلَتْ فَاسْتَعْجَمَتْ أَخْبَـارُها حَتَّى غَدَتْ مَجْهُولَـةَ الإِسْنَادِ
٥٩ فَعَلامَ يَخْشَى الْمَرْءُ صَرْعَةَ يَوْمِـهِ أَوَلَيْسَ أَنَّ حَيَاتَهُ لِنَفَـادِ
٦٠ تَعَسَ امْرُؤٌ نَسِيَ الْمَعَـادَ وَمَا دَرَى أَنَّ الْمَنُونَ إِلَيْـهِ بِالْمِرْصَادِ
٦١ فَاسْتَهْدِ يَا مَحْمُودُ رَبَّكَ وَالْتَمِـسْ مِنْهُ الْمَعُونَـةَ فَهْوَ نِعْمَ الْهَادِي
٦٢ وَاسْأَلْهُ مَغْفِرَةً لِمَنْ حَلَّ الثَّـرَى بِالأَمْسِ فَهْـوَ مُجِيبُ كُل مُنَادِي
٦٣ هِيَ مُهْجَةٌ وَدَّعْـتُ يَوْمَ زِيَالِهَا نَفْسِي وَعِشْتُ بِحَسْـرَةٍ وَبِعَادِ
٦٤ تَاللهِ ما جَفَّتْ دُمُوعي بَعْـدَمَا ذَهَبَ الرَّدَى بِكِ يَا بْنَةَ الأَمْجَـادِ
٦٥ لا تَحْسَبِينِي مِلْتُ عَنْكِ مَعَ الْهَـوَى هَيْهَاتَ مَا تَرْكُ الْوَفاءِ بِعَـادِي
٦٦ قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَةً لَوْ لَمْ أَكُـنْ مُتَوَقِّعًا لُقْيَاكِ يَوْمَ مَعَـادِي
٦٧ فَعَلَيْكِ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّـةُ كُلَّمَا نَاحَتْ مُطَوَّقَـةٌ عَلَى الأَعْوَادِ

المبحث الأول: أثر الفاجعة على البارودي

بلغ البارودي خبروفاة زوجه وهو في منفاه فصعقه هذا النبأ السيئ فقال موضحًا أثره عليه:

١ أيدَ المنُـــونِ قـدَحتِ أيَّ زِنادِ ** وأطـرتِ أيَّ شعلةٍ بفـــؤادي[١]

٢ أوهَنتِ عزمي وهـو حَملـة فيلقٍ ** وحَطَمتِ عودي وهو رُمـحُ طِرادِ[٢]

٣ لم أدرِ هَـلْ خَطـبٌ ألمَّ بِسـاحتي ** فَأَنَاخَ، أَمْ سَهْمٌ أَصابَ سَوَادِي؟[٣]

٤ أَقْذَى الْعُيُـونَ فَأَسْبَلَـتْ بِمَدَامِـعٍ ** تجرى على الخدَّينِ كالفِرصـادِ[٤]

٥ ما كُنْـتُ أَحْسَبُنِي أُراعُ لِحَـــادِثٍ ** حتَّى مُنيــتُ بِهِ فأَوهَـنَ آدي[٥]

٦ أَبلتني الحســـراتُ حتَّى لم يكد ** جِسْمِي يَلُـــوحُ لأَعْيُنِ الْعُوَّادِ

٧ أَسْتَنْجِدُ الزَّفَراتِ وَهْيَ لَو افِـــحٌ ** وَأُسَقِّهُ الْعَبَرَاتِ وَهْيَ بَـــوَادِي[٦]

٨ لا لوعتي تدعُ الفــؤادَ، ولا يـدي ** تقوَى على ردِّ الحبيــبِ الغادي

ففي الأبيات السابقة نرى البارودي يعزف لحنًا جنائزيًا على أوتار قلبه، ونلاحظ أنه لم يستهل قصيدته بمطلع طللي أو غزلي كما غلب على بعض القصائد العربية، وإنما

(١) المنون: الموت لأنه يمن كل شيء يضعفه وينقصه ويقطعه، اللسان مادة(م ن ن)، زناد: الزند والزندة : خشبتان يستقدح بهما ، اللسان مادة(ز ن د)، أطرت: ل ما أحاط بشيء فهو له أطرة وإطار، اللسان مادة(أ ط ر).

(٢) فيلق: الفيْلَق الجيش العظيم، اللسان مادة(ف ل ق)، طراد: والطراد : الرمح القصير لأن صاحبه يطارد به . ابن سيده : والمطرد من الرمح ما بين الجبة والعالية، اللسان مادة(ط ر د).

(٣) سوادي: السواد الشخص لأنه يرى من بعيد أسود، وسواد القلب وسواديه وأسوده وسوداؤه: حبته ، وقيل : دمه. يقال : رميته فأصبت سواد قلبه، اللسان مادة(س و د).

(٤) أقذى: القذى : ما يقع في العين وما ترمي به، اللسان مادة(ق ذ ى)، أسبلت: السبل بالتحريك : المطر . وقيل : المطر المسبل . وقد أسبلت السماء وأسبل دمعه ، وأسبل المطر والدمع إذا هطلا، اللسان مادة(س ب ل)، الفرصاد: الفرصاد: الحمرة، اللسان مادة(ف ر ص د).

(٥) منيت: منيت بكذا وكذا : ابتليت به، اللسان مادة(م ن ي)، آدي: الآد، القوة اللسان مادة(أ د ا،).

(٦) أستنجد: استنجده: استعانه، اللسان مادة(ن ج د)، الزفرات: الزفرة والزفرة : التنفس، اللسان مادة(ز ف ر)، لوافح: لفح النار : حرها ووهجها ، اللسان مادة(ل ف ح)، أسفه: السفه والسفاه والسفاهة : خفة الحلم ، وقيل : نقيض الحلم، اللسان مادة(س ف ه).

بدأ بالغرض الرئيس مباشرة؛ وذلك لأن المراثي إن كانت في أحد الأقارب لم تسرِ على هذا النهج، فابن رشيق يقول:" **وليس من عادة الشعراء أن يقدموا نسيبًا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء، و أنا أقول إنه الواجب في الجاهلية والإسلام، وإلى وقتنا هذا، ومن بعده؛ لأن الأخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولًا عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة**"(١)، وعلى غرار ذلك استهل البارودي مرثيته بأبيات لا تنفصل عن الغرض الأساسي وهو الرثاء، فنراه يحزن لموت زوجه فيرثيها بأصدق الكلمات، وبالغ الحزن حتى كأنك ترى فيه أنفاس الشاعر ودموعه، ويُوضح أثر هذا الخطب الفادح عليه، فموتها قد أشعل النيران في قلبه، وأوهن عزمه، وأضعف قوته، وأجرى دمعه، وقد بدا ضعفه ونحول جسمه واضحًا جليًّا لكل من رآه.

ولتحقق حزن البارودي لفقد زوجه، وبيانًا للأثر الجلي لهذه النازلة عليه في قوله:

١ **أيدَ المنُـــونِ قـدَحتِ أيَّ زِنادِ ** وأطرتِ أيَّ شعلةٍ بفـــؤادي**

وثبوتا لحالة الأسى التي ألقت بظلالها على حياته، استهل قصيدته مُتوجِهًا بالنداء للموت في لغة تملؤها الأسى والحزن على هذه الزوجة مُستعمِلًا أداة النداء" **الهمزة**" في قوله:" **أيد المنون**"، وفي نداء الشاعر للموت لفت وتنبيه للأمر، حتى يُهيئ نفْس المخاطب لاستقبال حديثه، ويستقطب له الأفئدة فيقع منها بمكان، وذلك لأن الأمر إذا صادف نفسًا مُهيأةً له كان ذلك أمكن له، وأدعى للاستجابة والقبول، ولا شك أن النداء هنا قد خرج عن معناه الحقيقي، وهو طلب الإقبال إلى معنى آخر وهو التحسر والتفجع، كما أن استخدامه لأداة النداء " **الهمزة**" يعكس شعوره بِقُرب الموت من داره، ولفرط ما يجده من الوجد والأسى بسبب ذلك.

وفي نداء البارودي للموت استعارة مكنية حيث شبه الموت بإنسان يُنادَى ويُوجَّه إليه الخطاب، وحذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو النداء، وإثبات النداء للموت استعارة تخييلية، فالموت لا يُنادَى ولا يَقْبِل على من يُناديه، وكأن

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق/محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٥١/٢-١٥٢، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت.

البارودي لفرط ما وجد من الوجد والأسى توهم أن الموت يحس ويشعر "**ووراء هذا النداء ذهول جعل للكلام مذاقًا حسنًا، وكشف عن قلب مُستفَز مكروب أثقلته وطأة الثكل فتوارت في رؤيته حدود الأشياء، وصار ينادِي ما لا يُنادَى**"(١)

وليُحَمِّل البارودي كلامه أبلغ آيات الحزن وأسمى معاني الأسى جاء بقوله:" **أيد**" ترشيحًا للاستعارة، وهي مما يناسب المُستعار منه، والترشيح أبلغ من التجريد لاشتماله على تحقيق المبالغة، ولهذا كان مبناه على تناسي التشبيه والمزج التام بين الطرفين؛ حيث ترى أمامك يدًا للموت بها يُشعل ويَحرق، فترى لهيب النار وتحسس لفحها في هذه الاستعارة الملتهبة المتأججة التي تناسى فيها الشاعر الاستعارة فضلا عن تناسيه التشبيه؛ إيغالًا في المبالغة والادعاء والنأي بالصورة عن حديث التشبيه" والمحور الذي يدور عليه الترشيح إنما هو تناسي التشبيه وادعاء أن المشبه هو المشبه به، وكأن الاستعارة غير موجودة، فالشاعر يجدُّ في إنكارها، ويُخيل إلى السامع أن الأمر على ما يقول حقيقة"(٢).

ثم تأتي استعارة أخرى عن طريق إسناد إشعال القلب وإحراقه إلى الموت، ففي قوله:" **قدَحتِ أيَّ زِنادِ**" استعارة مكنية جسدت الموت في صورة شخص أشعل وأحرق فاستعانت، هذه الاستعارة مع سابقتها على تأكيد مظاهر الحزن والتأثر لهذه الفاجعة التي ألَمَّت به.

ونراه يستمر في تحسره على فقد زوجه مُستعِينًا بالكناية عن صفة الحزن البالغ والقلب المُنْفَطِر والحرقة والأسى في قوله:" **وأطرتِ أيَّ شعلةٍ بفؤادي**" فقد تآزرت مع الاستعارات السابقة في تأكيد مراده وجعله أكثر تأثيرًا في نفْس السامع، فكأن القلب لشدة حزنه قد أُحيط بشعلة من نار وغُلِّفَ بها.

(١) دلالات التراكيب، أ.د/ محمد محمد أبو موسى، صـ٢٦٤، مكتبة وهبة، ط٤، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

(٢) علم أساليب البيان، عزيز يموت، صـ٢٦٢.

ونلمح براعة البارودي ودقته في اختيار الألفاظ التي ساعدته على تجسيد حزنه في تعبيره بلفظ" **فؤادي**" دون قلبي مثلا؛ وذلك لأن الفؤاد مأخوذ من التفؤد وهو التوقد، فسمي الفؤاد فؤادا لتوقده[١] وهو ما يتناسب مع حالته النفسية المُفعَمة بالأسى.

ولأن مطلع القصيدة أول ما يواجه السامع منها، وهو بمنزلة العنوان أو المدخل إليها، فقد حشَد شاعرنا أجود ما لديه من معان وصور وحُسن صياغة، وأشار في المطلع إلى ما سيق الكلام لأجله.

ويستمر البارودي في مُخاطبة الموت مُوضحًا أثر الفاجعة عليه فيقول:

٢ **أوهَنتِ عزمي وهو حَملة فيلقٍ ** وحَطَمتِ عودي وهو رُمحُ طِرادِ**

ونلمح في خطابه تآزرًا للصور البيانية في هذا البيت مع سابقه؛ لتجسيد وتأكيد معاني الحزن المُسيطرة عليه لفقد حليلته، فنلمح أول ما نلمح ظهورًا واضحًا للاستعارة المكنية حيث جسد الموت في صورة شيء مادي أضعف إرادته المنيعة وحطَّم جسمه القوي، فقال:" **أوهَنتِ عزمي**" و " **وحَطَمتِ عودي**" ، وقد بنى شاعرنا هذه الاستعارة على الاستعارة السابقة، وقد اعتمد في جملتي الحال على الاسمية فقال :" **وهو حَملة فيلقٍ**"، "**وهو رُمحُ طِرادِ**"؛ لأن فيها من التوكيد ما ليس في الفعلية، لمعنى الاستمرار والدوام فيها، كما أوضح الحال الهيئة التي كان عليها شاعرنا قبل تأثير الفاجعة عليه.

وقد أطال البارودي في عُمر الصورة البيانية من خلال التشبيه الذي بُنيَ على الاستعارة في قوله عن عزمه:" **وهو حَملةُ فيلقٍ**" وقوله عن عوده:" **وهو رُمحُ طِرادِ**" حيث تداخل التشبيه مع الاستعارة، لزيادة المبالغة في التصوير فرسم البارودي الهيئة الكاملة لإنسان حُطِّم داخليًا وخارجيًا وهُزِم ظاهرًا وباطنًا، فشبه عزمه القوي وإرادته القاطعة القوية التي أضعفتها يد الموت بالكتيبة من الجيش في قوتها، وعدم القدرة عليها أو النيل منها، وشبه جسمه الذي حطمته يد الموت أيضًا برمح يستخدم في ملاحقة الأعداء، ومطاردة الأقران حمل بعضهم على بعض في الحرب ونحوها.

(١) اللسان مادة (ف أ د).

وكان لحذف أداة التشبيه ووجه الشبه في التشبيهين دلالة على قوة الشبه بين الطرفين، كما أنه لا ريب في وجود علاقة جيدة بين التشبيهين سواء أكان في الإفراد، أم الصياغة التي تدل على شدة الشبه بينهما حتى صار كالشيء الواحد.

ولا يخفى أن الغرض من التشبيه هنا هو بيان حال المُشبه، فقد كشف هذا التشبيه عن قوة هذه النائبة، ومدى تأثيرها عليه حيث استطاعت أن تنال منه رغم قوة عزمه وإرادته الحديدية.

ويستمر البارودي في رسم صورته الحزينة فنجده يُشخِّص الخطب الذي أَلَمَّ به فيقول:

٣ **لم أدرِ هَلْ خَطبٌ ألمَّ بِساحتي ** فَأَنَاخَ، أَمْ سَهْمٌ أَصابَ سَوَادِي؟**

فالتشخيص في قوله:" **خَطبٌ ألمَّ بِساحتي ... فَأَنَاخَ**" على سبيل الاستعارة التصريحية حيث شبه هذا الخطب الفادح وسقوطه عليه بالإناخة بجامع التمكن مما يُناخ عليه والاستقرار فيه، ثم استعيرت الإناخة للاستقرار فصارت الإناخة بالاستعارة معناها الاستقرار، ثم اشتق من الإناخة بمعنى الاستقرار أناخ بمعنى تمكن واستقر على سبيل الاستعارة التصريحية، وتحمل هذه الاستعارة بين طياتها مبالغة في تصوير حُزنه وعِظم الخطب الذي نزل به، فأقام واستقر وتمكن منه.

ويمكن عده من قبيل الاستعارة المكنية حيث شبه الخطب بالإبل، فحذف المشبه به وترك صفة من صفاته وهي لفظة أناخ على سبيل الاستعارة المكنية ، فالحزن صار ملازما له لا يفارقه، وجسدت الاستعارة ذلك.

وتأمل التشبيه الضمني في قوله:" **أَمْ سَهْمٌ أَصابَ سَوَادِي؟**" والذي اعتمد عليه البارودي في الإفصاح عن مدى حزنه، وعظم الخطب الذي أَلَمَّ به تجده قد تآزر وتشابك مع الاستعارة السابقة لتأكيد مراده، فنجده قد شبه النازلة التي نزلت به بالسهم الذي أصاب أعماق قلبه فأودَى بحياته، ومن هنا يظهر جليًا تآزر أساليب التصوير البياني من استعارة وتشبيه في تجسيد وتصوير مدى تأثير هذه النازلة وهذا الخطب عليه.

ولا يخفى علينا توفيق البارودي وبراعته في اختيار الفعل" **أصاب**" لغلبة استعماله فيما هو سوء، قال الطاهر بن عاشور:" **اختصت المصيبة في استعمال اللغة بما يلحق الإنسان من شروضر، وإن كان أصل فعلها يقال لما يُصيب الإنسان مُطلقًا ولكن غلب إطلاق فِعْلِ(أصاب) على لحاق السوء**"[١]، وبذلك تظهر دقة البارودي، وبراعة اختياره للألفاظ.

ويستطرد البارودي في بيان أثر هذا الخطب عليه فيقول:

٤ **أَقْذَى الْعُيُونَ فَأَسْبَلَتْ بِمَدَامِعٍ ** تجري على الخدَّينِ كالفِرصادِ**

ويعد حديثه عن الخطب الذي ألم به في قوله:" **أَقْذَى الْعُيُونَ** " من قبيل المجاز اللغوي المتمثل في الاستعارة المكنية؛ فالبارودي صوَّر هذا الخطب في صورة شيء مادي أصاب عينيه فهيجها مما أسال دموعها، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه" أقذى"، وفي إثبات لازم المشبه به للمشبه استعارة تخييلية هي قرينة المكنية، ولا شك أن هذه الاستعارة قامت بدورها في تجسيد المعنوي، وإيضاح معنى فداحة الخطب وبيان أثره على شاعرنا، وتأكيد هذا المعنى في صورة المحسوس المشاهد.

وتأمل التعبير بـ" **مدامع**" على صيغة مفاعل تجده مُعَبِّرًا عن حال شاعرنا وَوَجْدِهِ وأساه ومؤازرًا للصورة الاستعارية في تجسيد ذلك، فمدامع على صيغة مفاعل إحدى صيغ منتهى الجموع دلالة على كثرة دموعه المنهمرة مما يعكس أثر الفاجعة عليه، فالشاعر يرسم لنا صورته وهو يبكي، فلشدة جزعه وحزنه فاضت دموعه حتى سالت على خديه، والبكاء الشديد مظهر من مظاهر الحزن والتأثر لهذه الفاجعة التي ألمت به.

ولا شك أن التعبير بصيغة المضارعة في قوله عن الدموع:" **تجري**" أفاد تجدد هذا الجريان واستمراريته، فجعل صورة جريان الدموع على خديه تنبض بالحياة، ونقلتها إلى المتلقي كأنه يراها بعينيه، وهذا مناسب لعرض الفكرة المُسيطِرة على البارودي.

ثم يلحق البارودي الاستعارة المكنية بأخرى تبعية، فتأمل قوله:" **بِمَدَامِعٍ تجري**" تجده تصويرًا استعاريًّا حيث شبه شاعرنا اندفاع الدموع وانهمارها بشدة جريان الماء في

(١) التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، ٢٧٩/٢٨، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤م.

النهر بجامع الكثرة والسرعة في كل، ثم استعار الجري لهذا الاندفاع والانهمار، واشتق من الجري تجري بمعنى تنهمر على سبيل الاستعارة التبعية، وقد كشفت هذه الاستعارة عن كثرة الدموع وسرعتها، وأنها تندفع بغزارة ولا يمكن إيقافها، مما يؤكد فداحة الفاجعة ومدى أثرها عليه، ولتأكيد ذلك أسند البارودي" **الجري**" إلى "**المدامع**" على سبيل المجاز العقلي لعلاقة المكانية، فالمدامع لا تجري وإنما يجري الدمع بها فهي مكان له، فلشدة حزنه وعِظم وجده جعل المدامع نفسها تجري على الخدين.

كما كان لتكرار صوت" **الدال**" الذي رَكَنَ إليه البارودي دوره الفعال في مؤازرة الاستعارة المكنية في أداء عملها المنشود، فقد أتاح تصوير معاني الشدة والقوة في سيلان الدموع وانهمارها على خدي الشاعر، مما يعكس بقوة أثر فداحة الخطب عليه.

وربط البارودي الصورتين الاستعاريتين في قوله:" **أَقْذَى الْعُيُونَ** " ، " **بِمَدَامِعٍ تجري**" بالصورة التشبيهية في قوله:" **بِمَدَامِعٍ ... تجري على الخدَّينِ كالفِرصادِ**" فكان مُوَفَّقًا في الجمع بينهما مما عكس بوضوح قوته على التصوير، وقدرته على إبراز معنى عِظم أثر الفاجعة عليه، فقد شبه دموعه في سيلانها من عينيه وانهمارها على خديه بالتوت الأحمر بجامع شدة الاحمرار في كل منهما، فكأنه لشدة حزنه ولفرط أساه يبكي دمًا بدلًا من الدمع، والغرض من التشبيه تقرير حال المشبه به وهيئته ولونه، وهو ما انعكس أثره على المشبه فأبان عن مدى الحُمرة التي لَوَّنَت تلك الدموع، فيا أسفي على البارودي الذي أطاحت به الفاجعة ونالت كل ذرة في كيانه، فالتشبيه رفع درجة المبالغة وزاد من فاعلية الدلالة فحول الدمع الأبيض إلى دم أحمر في حمرة التوت، وجعله يجري على خديه للدلالة على كثرته وقوة اندفاعه، فالصورة مشحونة بالفاعلية والحركة، مشبعة بالدلالات العميقة.

وما زال البارودي يسترسل في الإفصاح عن حاله أمام هذا الخطب الفادح فيقول:

٥ **ما كُنْتُ أَحْسَبُنِي أُراعُ لِحَادِثٍ ** حتَّى مُنيتُ بهِ فأَوهَنَ آدي**

٦ **أَبلتني الحسراتُ حتَّى لم يكد ** جِسْمِي يَلُوحُ لأَعْيُنِ الْعُوَّادِ**

٧ **أَسْتَنْجِدُ الزَّفَراتِ وَهْيَ لَو افِحٌ ** وَأُسَقِّهُ الْعَبَرَاتِ وَهْيَ بَوَادِي**

وتطالعنا في الأبيات السابقة عدة صور بيانية، كان لكل منها أثرها في بيان حال هذا الشاعر المُفْعَم بالأسى وأثر هذه الفاجعة عليه، وأوَّل هذه الصور البيانية الكناية عن صفة الخوف والفزع الذي استبد بشاعرنا إزاء هذه الفاجعة التي ألمت به فقال:" **ما كُنْتُ أَحْسَبُنِي أُراعُ لِحَادِثٍ**" وأكدت هذه الكناية الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من مشاعر ممتزجة بين الحزن والألم، وتطل كناية أخرى عن صفة خور قوته، وضعف جسمه حيث يقول:" **فأَوهَنَ آدي**"، وتأتي كناية عن صفة أخرى في قوله:" **أَبلتني الحسراتُ**" فهي كناية عن صفة شدة الألم والحسرة، وتدلي الكناية عن صفة ضعفه وهزاله في قوله:" **حتَّى لم يكد ... جِسْمِي يَلُوحُ لأَعْيُنِ الْعُوَّادِ** " بدلوها في التأكيد على شدة هذه الفاجعة التي جعلت الحزن يأكل من جسمه حتى نحل فلم يعد يراه الزائرون، ولا شك أن البارودي قد اعتمد في هذا كله على الكناية لتقرير هذه المعاني وتوكيدها وإقناع المخاطب بها.

وقد بنى البارودي أسلوبه في قوله:" **أَسْتَنْجِدُ الزَّفَراتِ** "،" **وَأُسَقِّهُ الْعَبَرَاتِ** " على مذهب الشعراء في الادعاء؛ لأن الزفرات لا تُستنجَد والعبرات لا تُسقَّه، ولكنه ادعى ذلك تشخيصًا لهما حيث جعل التنهيدات شخصًا يُسْتَنْجَد به على التخفيف من شدة الخطب الذي أَلَمَّ به ويستعين به، وجعل الدموع شخصًا يتهمه بالطيش وخفة العقل على سبيل الاستعارة المكنية، تجسيدًا لمعاناته، ومبالغةً في إبراز أساه وحُزنه مما تجرعه بسبب موت زوجته، ومما لاقاه من أثر هذا الخطب الفادح عليه.

وبَرَعَ البارودي في توظيف القيود توظيفًا دقيقًا ساند الصور البيانية وقوَّى من تجسيدها وتصويرها لمراده، فقد بنى قوله:

٧ **أَسْتَنْجِدُ الزَّفَراتِ وَهْيَ لَو افِحٌ ** وَأُسَقِّهُ الْعَبَرَاتِ وَهْيَ بَوَادِي**

عليها، حيث ختم كلا الشطرين بالجمل الحالية" **وَهْيَ لَو افِحٌ** "، " **وَهْيَ لَو افِحٌ**" وتكمن بلاغة هذه الجمل الحالية في ارتكان البيت إليها، حتى إذا عُري منها فسد الكلام، فإذا ما قلنا" **أَسْتَنْجِدُ الزَّفَراتِ** " ، " **وَأُسَقِّهُ الْعَبَرَاتِ**" كان المعنى أنه وجد في التنهد النجدة، وكفت دموعه عن الانهمار فخففا ما به من الوجد والأسى، فالحال هنا محط الفائدة فرغم

استنجاده بالزفرات إلا أنها مُحْرِقة مُلْتَهِبَة، ورغم تسفيهه للعبرات إلا أنهن مُنهمرات على خديه، ولأن جملة الحال مكونة من مبتدأ وخبر، والمبتدأ هو ضمير ذي الحال، لزم اقترانها بالواو؛ إذ الواو هنا شرط لصحة الكلام.

المبحث الثاني: معاتبة الدهر عما اقترفه بحق أولاده

وبعد هذا الاستهلال اللافت الذي يعكس تدفق المشاعر وسيطرة الحزن على البارودي، ومدى تمكن الفاجعة منه، وشدة تأثيرها عليه، نراه يمزج هذا الأسى بمعاتبة للدهر على ما اقترفه في حقه وحق صغاره، فيقول:

٩ يا دَهْرُ، فِيمَ فَجَعْتَنِي بِحَلِيْلَـةٍ؟ ** كانَتْ خَلاصَـةَ عُدَّتِي وَعَتَادِي[١]

١٠ إِنْ كُنْتَ لَمْ تَرْحَمْ ضَنَـايَ لِبُعْـدِها ** أفلا رحِمتَ مـنَ الأسى أولادي؟[٢]

١١ أَفْرَدْتَهُنَّ فَلَـمْ يَنَمْنَ تَوَجُّعًـــا ** قرحَى العيونِ رواجِفَ الأكبـاد[٣]

١٢ أَلْقَيْنَ دُرَّعُقُودِهِنَّ، وَصُغْـنَ مِنْ ** دُرِّ الدُّمـــوعِ قلائدَ الأجيـادِ[٤]

١٣ يبكينَ من ولهٍ فراقَ حَفيَّـــة ** كـانتْ لَهنَّ كثيرةَ الإسعـادِ[٥]

١٤ فَخُـدُودُهُنَّ مِـنَ الدُّمُوعِ نَدِيَّـة ** وقُلوبُهنَّ منَ الهمومِ صـوادي[٦]

فالبارودي يعاتب الدهر الذي اغتال حليلته دون رحمة منه أو شفقة لحاله، وحال صغاره الذين أنهكهم البكاء لِفَقْدِ أُمهم مصدر أمنهم وسعادتهم، فعيونهم لا تكف عن البكاء منذ فقدها، وقلوبهم يملؤها الأسى.

استهل البارودي هذه الفكرة بنداء الدهر، وكأن الدهر يعقل، ومن شأنه أن يُجيب نداءه، وقد ساعد حرف النداء " **يا**" وما به من مد متطاول على التنفيس عما يعتمل في نفسه من حزن وضيق وألم.

---

(١) حليلة: حليلة الرجل : امرأته، اللسان مادة(ح ل ل)، عدتي: العدة ما أعددته لحوادث الدهر من المال والسلاح، اللسان مادة (ع د د).

(٢) ضناي: الضنى المرض، وضني الرجل إذا كان به مرض، اللسان مادة (ض ن ا).

(٣) قرحى: القرح: الجرح والألم، اللسان مادة(ق ر ح)، رواجف: الرجفة : الرعشة، اللسان مادة (ر ج ف).

(٤) در: الدرة: اللؤلؤة العظيمة، اللسان مادة(د ر ر)، قلائد: قلائد: القلادة: ما جُعل في العنق، اللسان مادة (ق ل د)، الأجياد: الجيد: طول العنق وحسنه، اللسان مادة (ج ي د).

(٥) وله: الوله: الحزن، وقيل هو ذهاب العقل والتحير من شدة الوجد أو الحزن أو الخوف، اللسان مادة (و ل ه)، حفية: حفى فلان بفلان إذا بره وألطفه، اللسان مادة (ح ف ا)

(٦) ندية: الندى ما أصابك من البلل، اللسان مادة (ن د ي)، صوادي: الصدى: شدة العطش، اللسان مادة (ص د ي).

وفي نداء الدهر استعارة مكنية، حيث شبه الدهر بالإنسان الذي من شأنه أن يُجيب مناديه، وحذف المشبه ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو" يا"، وفي إسناد " يا" للدهر استعارة تخييلية وهي قرينة المكنية، وهذا الضرب من التشخيص يُعطِي الصورة حياةً وحيويةً وجمالًا وقوةً وإيحاءً" **والتشخيص كما قالوا يُعد عملية نفسية صرفة تجعلنا في العمل الأدبي كأننا نمارس حياة حية نتمثلها في الألفاظ، وفي الدلالات الرمزية للألفاظ**"(١).

ومن دقة البارودي وبراعته في اختيار ألفاظه إيثاره التعبير بـ" الدهر" دون غيره؛ للدلالة على قسوة هذا الحدث(فجيعته في حليلته)، وامتداد زمنه، فـ" **الدهر اسم لمدة العالم من مبدأ وجوده إلى انقضائه، على خلاف الزمان فإنه يطلق على المدة القليلة والكثيرة**"(٢)

وبعد أن هيأ الشاعر المُتلقِي بالنداء للدهر، شَرَعَ في توجيه الاستفهام إليه قائلا:" **فِيمَ فَجَعْتَنِي بِحَلِيْلَةٍ ... كانَتْ خَلاصَةَ عُدَّتِي وَعَتَادِي**" وتوجيه الاستفهام للدهر ينتج عنه استعارة مكنية أخرى؛ فالاستفهام لا يُوجَّه إلا إلى الأحياء، والدهر معنوي لا يُسْتَفْهَم ولا يُسْأَل عن شيء، وقد عكست هذه الاستعارة الناتجة عن الاستفهام نفسية البارودي المُعذبة وقلبه المفجوع.

وقد أصاب الشاعر بتنكيره لفظ" **حليلة**" لما في التنكير هنا من إفادة التعظيم والتفخيم لهذه الزوجة الراحلة، وفي حرف " **الحاء**" ببحتها ما يكشف عن ذلك الجرح الغائر في أعماق الشاعر تحت وطأة الموت، وتجرع ويلات الفراق، كما أنه آثر التعبير عن فقيدته بلفظ" **حليلة**" وهي كناية عن موصوف لما في ذلك من التقرب والتحبب، ونلمح في قوله:" فجعتني بحليلة ظهورا واضحا للكناية عن صفة الوجع الذي اشتملت عليه المصيبة بفقد زوجه.

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي" عرض وتفسير ومقارنة"، د/ عز الدين اسماعيل، صـ٢٠٩، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٣م.

(٢) المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني، أبي القاسم الحسين محمد(ت ٥٠٢هـ)، تحقيق صفوت عدنان الزاودي، مادة(دهر)، صـ٣١٩، الدار الشامية، بيروت ط١، ١٤١٢هـ.

تأمل الإضافة إلى ياء المتكلم في " **فجعتني، عدتي، عتادي**" تجدها للاختصاص، وهي دالة على الملكية، أي فجعتني وحدي لا أحد غيري في عدتي التي كنت أعتد بها لمواجهة النوازل وعتادي في الشدائد، فدلَّت دلالة قوية على حزن الشاعر وجزعه مما فعل الدهر به.

كما أن بالبيت لونًا بيانيًا آخر وهو التشبيه الضمني، حيث شبه شاعرنا زوجه الراحلة بالعُدة والعتاد، ووجه الشبه عدم الاستغناء عنها والاعتماد عليها في كل شؤون حياته على سبيل التشبيه الضمني، ولا تخفى دلالة هذا التشبيه على عِظم مكانة هذه الزوجة لدى زوجها، وأنها كانت بأهمية كبرى في حياته.

وفي تكرار حرف **العين** بالبيت" **فجيعتي، عدتي، عتادي**" دلالة على قناعة الشاعر بزوجه، ومدى رضائه عنها واعتماده عليها في كل أموره، كما عكس اللوعة بقلبه " **فالشاعر حين يكرر حرفًا إنما يلفت إلى كلمة ذات قيمة في المعنى**"(١)، كما يعكس هذا التكرار " **حرص الشاعر على إشاعة رنين هذه الكلمة في تضاعيف البيت**"(٢)

وتتوالى صرخات الشاعر المكلوم، ومعاتبته للدهر على الجريمة الشنعاء التي ارتكبها في حقه وحق أولاده فيقول:

١٠ **إنْ كُنْتَ لَمْ تَرْحَمْ ضَنَـايَ لِبُعْـدِها ** أفلا رحِمتَ مـنَ الأسى أولادي؟**

بنى البارودي معاتبته للدهر في هذا البيت على التلاحم والترابط بين أسلوبي الشرط والاستفهام، وفي إسناد الرحمة له بقوله:" **لَمْ تَرْحَمْ ضَنَايَ**"،" **أفلا رحِمتَ**" نلمح ظهورًا واضحًا للاستعارة المكنية التي تُجسد الدهر في صورة شخص قادر قاهر مستبِد، قسا على شاعرنا فلم يرحم مرضه، وقسا على أولاده فلم يرِق لحالهم، ولم يرحمهم من الحزن والوجد والألم، وقوله:"**أفلا رحِمتَ مـنَ الأسى أولادي؟**" استفهام مبني على الكناية عن صفة قسوة الدهر واستبداده.

ثم أخذ البارودي في تفصيل وتوضيح ما فعل الدهر بأولاده فقال حزينًا مُتألمًا:

(١) قراءة في الأدب القديم، أ.د/ محمد محمد أبو موسى، صـ١٨٩، مكتبة وهبة، ط٤، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.

(٢) مدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاني، أ.د/ محمد محمد أبو موسى، صـ١٢٠، مكتبة وهبة، ط٣، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.

١١ أَفْرَدْتَهُنَّ فَلَـمْ يَنَمْنَ تَوَجُّعـــًا ** قرحَى العيونِ رواجِفَ الأكبـاد

فقد اتخذ البارودي التصوير الكنائي الذي بني عليه البيت وسيلة للتعبير عن حال أولاده، فالبيت بأكمله كناية عن صفة الانكسار والضعف، كما أفاد التصوير الكنائي التأكيد على شناعة الجُرم الذي ارتكبه الدهر في حقهم حين سلبهم أُمهم، كما عكس نفسية هؤلاء الأولاد المُفْعَمَة بالحزن والأسى، تأمل قوله:" **أفردتهن**" وبراعة البارودي في اختياره فهو يوحي بعِظم الفاجعة التي ألمت بالأولاد الصغار، ويعكس الوحدة القاسية التي خلفتها المنون حين اغتالت أُمهم، تأمل كذلك قوله:" **قرحَى العيونِ**" تجده كناية عن صفة حُزن العيون وتألمها لكثرة البكاء، وقوله:" **رواجِفَ الأكبـاد**" كناية أيضا ولكنه كناية عن صفة اضطراب الصغار وخوفهم مما يعكس وحدتهم ويؤكد معاناتهم، ونلاحظ أن الكناية التي تعكس الحزن والألم ترددت بكثرة في هذه القصيدة، وهذا مناسب لمقام الرثاء الذي تدور عليه القصيدة.

ويسترسل في وصف حالهم الذي تقشعر له الأبدان، فيقول:

١٢ أَلْقَيْنَ دُرَّ عُقُودِهِنَّ، وَصُغْـنَ مِنْ ** دُرِّ الدُّمـوعِ قلائدَ الأجيـادِ

١٣ يبكينَ من ولهٍ فراقَ حَفيَّـة ** كـانتْ لَهنَّ كثيرةَ الإسعـادِ

وآثر شاعرنا التعبير عن صفة كثرة بكائهم، ومدى حرقة قلبهم وحرارته بالكناية فكنى بقوله:" **أَلْقَيْنَ دُرَّ عُقُودِهِنَّ** وصغن..." عن صفة كثرة الدموع على الأعناق وشدة البكاء وعدم انقطاعه؛ لإقامة الدليل على شناعة الجُرم وعِظم العمل الذي اقترفه الدهر تجاههم.

وتعاونت الكناية عن صفة ذهاب العقل والحيرة من شدة الوجع والحزن في قوله:" **يبكينَ من ولهٍ فراقَ**" والكناية عن موصوف وهو الأم الراحلة في قوله:" **حَفيَّةَ... كانتْ لَهنَّ كثيرةَ الإسعادِ** " مع الكناية عن الصفات السابقة في التأكيد على مدى بِرها بهم وعطفها عليهم طوال حياتها، مما يؤكد فداحة الخطب بخسارتها.

وتكرار البارودي لحرف **القاف** في البيت، بما فيه من نبرة عالية وجرس قوي، عبر أشد التعبير عن شدة الفراق على نفْس الصغار، ووطأة المعاناة، إلى جانب أنه زاد من

جلجلة الإيقاع الداخلي للتعبير عما يُعانيه الأولاد الصغار من تشنج وقلق واضطراب لِفَقْدِ أمهم.

وتتوالي الكنايات، حيث أتبع شاعرنا الكنايات السابقة بأخرى في مَعْرَضِ رسم صورة توضيحية لحال أولاده بعد فَقْدِ أمهم، فقال:

١٤ فَخُـدُودُهُنَّ مِـنَ الدُّمُوعِ نَدِيَّـة ** وقُلوبُهنَّ منَ الهمومِ صــوادي

فالبيت كله كناية عن صفة حرقة القلوب، وسيطرة الحزن عليهم، وتمكنه منهم واستسلامهم له، "**والكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطُف طبعه، وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانها**"(١).

وبما أن القلب أهم أعضاء الجسد، وهو مُستودَع الأحاسيس والمشاعر ومُسْتَقَر الأحزان، فقد جعله الشاعر، لكثرة الهموم والأحزان، مُتَعَطِشًا للفرح والسعادة التي فارقها منذ فراق الأولاد لأمهم كتعطش الورود- التي فقدت ماءها- للماء.

(١) جواهر البلاغة، للهاشمي، صـ٣٧٧.

المبحث الثالث: الفخر بالفقيدة وبيان مكانتها

ثم ينحو البارودي في رثاء زوجه منحى آخر يَعْمَد فيه إلى الفخر بحليلته الراحلة، وبيان مكانتها لديه في خطاب لها ينم عن شدة حزنه لفقدها وعظيم أساه، فيقول:

١٥ أسليلةَ القمـــرينِ ! أىُّ فجيعة ** حَلَّتْ لِفَقْدِكِ بَيْنَ هَذَا النَّـــادِي؟[١]

١٦ أعززعليَّ بأن أراكِ رهينـــة ** في جَوْفِ أَغْبَرَقاتِـمِ الأَسْدَادِ![٢]

١٧ أَوْأَنْ تَبِيني عَـــنْ قَرَارَةِ مَنْزِلٍ ** كُنْتِ الضِيَاءَ لَـــهُ بِكُلِّ سَوَادِ

١٨ لَوْكَانَ هَذَا الدَّهْرُيَقْبَلُ فِدْيـــةً ** بِالنَّفْسِ عَنْـكِ لَكُنْتُ أَوَّلَ فَادِي

١٩ أَوْكَانَ يَرْهَبُ صَوْلَةً مِنْ فَاتِـــكٍ ** لَفَعَلْتُ فِعْلَ الْحَـــارِثِ بْنِ عُبَادِ[٣]

٢٠ لَكِنَّهَا الأَقْدَارُلَيْسَ بِنَاجِـــعٍ ** فِيها سِوَى التَّسْلِيمِ وَالإِخْـــلادِ[٤]

٢١ فَبِأَيِّ مَقْـــدِرَةٍ أَرُدُّ يَدَ الأَسَى ** عَنِّي وَقَدْ مَلَكَتْ عِنَانَ رَشَـــادِي[٥]

فالبارودي يتفطر قلبه لفراق حليلته ابنة الأكرمين التي كان فقدها خطبا أَلَمَّ بالأهل والعشيرة وليس بشاعرنا وحده، ويتألم شاعرنا من كونها رهينة داخل قبر مُظلم، ولمفارقتها لبيتها الذي كانت له مصدرًا للضياء والهناء، ولو كان الدهر يقبل الفدية لكان أول من افتداها، ولكن ليس بيديه شيء أمام نوازل الدهر سوى التسليم والخضوع.

وقد استهل البارودي مقطوعته بنداء الفقيدة بقوله:" **أسليلةَ القمرينِ !** " ويعكس نداؤه لها بأداة النداء الهمزة ارتباطه النفسي بزوجه التي لا تكاد تبرح خياله، فنزلها منزلة القريب رغم بُعدها للإشعار بأنها حاضرة في قلبه لا تغيب عن خاطره، وإن كانت بعيدة قد غيب الثرى جسدها، وقد تجلى في هذا النداء لون من ألوان البيان وهو الكناية، وهي هنا كناية عن صفة شرف النسب وعراقة الأصل ورفعة منزلة الأبوين،

---

(١) سليلة: الولد، سمي سليلا لأنه خلق من السلالة، اللسان مادة(س ل ل)، النادي: المجلس يندو إليه من حواليه، ولا يسمى ناديا حتى يكون فيه أهله، اللسان مادة(ن د ي).

(٢) تبيني: من البين وهو البعد والفراق، اللسان مادة(ب ي ن).

(٣) صولة: صال على قرنه صولا وصيالا وصولانا: سطا، اللسان مادة(س ط و)،

(٤) ناجع: نافع، اللسان مادة(ن ج ع).

(٥) رشادي: الرشد نقيض الضلال، إذا أصاب وجه الأمر والطريق، اللسان مادة(ر ش د).

فالفقيدة سليلة أبوين شريفين كريمين، وقد تكاتف الاستفهام في قوله:" **أى فجيعةٍ... حَلَّتْ لِفَقْدِكَ بَيْنَ هَذَا النَّادِي**؟" -بإثارته وتجسيده لثورة العاطفة، وتوهج الإحساس بالضيق والضجر وعكسه لفوران مشاعر الأسى والألم- مع النداء في بيان مدى فداحة الخطب بفقد الراحلة ومدى عِظم الرزء.

وفي تصعيد للمعنى وتَدَرُّج في تصوير جزع البارودي لفقد زوجه، اعتمد على نمط من الصياغة المثيرة، والنبرة العالية يشف عن مدى ألمه وحزنه لما آلت إليه حليلته، فيقول:

١٦ **أعززعلىَّ بأن أراكِ رهينـــة ** في جَوْفِ أَغْبَرَقاتِـمِ الأَسْدَادِ!**

١٧ **أَوْ أَنْ تَبِيني عَـــنْ قَرَارَةِ مَنْزِلٍ ** كُنْتِ الضِيَاءَ لَـــهُ بِكُلِّ سَوَادِ**

فشاعرنا المكلوم يعز عليه أن يرى حليلته حبيبته رهينة في جوف" **أَغْبَرَ قاتِمِ الأَسدَادِ**" وهذه الجملة كما نرى كناية عن موصوف، وهو القبر الذي أُفردت فيه الفقيدة، كما يعز عليه أن تفارق بيتها الذي كانت له بمثابة الشمس والقمر وهنا شبهها بالشمس في الضياء ، كما أن قوله:" **تَبِيني عَنْ قَرَارَةِ مَنْزِلٍ**" كناية عن صفة النأي والفراق بعد ملازمتها لبيتها، وسكنها فيه واطمئنانها مما يجعلها أهلا للحزن عليها.

ويسترسل شاعرنا المُفْعَم قلبه بالوجد والأسى في رثائه وبكائه في عاطفة متوهجة تنم عن إحساس متوهج بفراق زوجه، مما جعله يتمنى المستحيل فيقول:

١٨ **لَوْكَانَ هَذَا الدَّهْرُيَقْبَلُ فِدْيـــةً ** بِالنَّفْسِ عَنْـكِ لَكُنْتُ أَوَّلَ فَادِي**

١٩ **أَوْكَانَ يَرْهَبُ صَوْلَةً مِنْ فَاتِـــكٍ ** لَفَعَلْتُ فِعْلَ الْحَـــارِثِ بْنِ عُبَادِ**

نلاحظ أن شاعرنا بنى بيته على أسلوب الشرط "**لو**" مما أدى إلى تلاحمه وترابطه، فكان بمنزلة الجملة الواحدة" **ولا يخفى أن أسلوب الشرط يؤدي إلى وضوح المعنى، ويساعد على التأثير والإقناع لدى المُتلقَّي؛ لأننا إذا ما قرأنا جملة الشرط الأولى**

اشرأبت أعناقنا إلى جملة الجواب، فكان التأثير والإقناع، وتمكَّن المعنى في النفس فضل تمكن"(١)

واستعمل الشاعر حرف الشرط " **لو**" الذي يشي باستحالة ما يتمنى؛ ليُبين أنه يحب زوجه الراحلة لدرجة أنه يتمنى أن لو كان الدهر يقبل الفدية، فلو حدث لفداها بنفسه لشدة حبه له، كما يعكس ما أصابه من جزع وهلع لفراقها.

وفي إسناد قبول الفدية إلى الدهر استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الدهر بإنسان يتمنى شاعرنا لو يقبل فداء زوجه، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو قبول الفدية على سبيل الاستعارة التخييلية وهي قرينة المكنية، وقد عكس هذا التصوير البياني عن طريق الاستعارة المكنية قوة الدهر وقدرته ومدى قهره للبارودي.

ثم جاء البارودي ببيت آخر على نفس منوال سابقه يعكس به مكانة زوجه بقلبه، ومدى قوة الدهر وسطوته، فيقول:

١٩ **أَوْكَانَ يَرْهَبُ صَوْلَةً مِنْ فَاتِــكٍ ** لَفَعَلْتُ فِعْلَ الْحَــارِثِ بْنِ عُبَادِ**

فالبيت بأكمله كناية عن صفة قوة الدهر وسطوته، وقد ازدادت الكناية قوة بالمجاز الذي دار في فلكها، وشد من أزرها، وذلك في قوله عن الدهر:" **أَوْكَانَ يَرْهَبُ صَوْلَةً مِنْ فَاتِكٍ**" ففيها استعارة مكنية، حيث شبه الدهر بإنسان قوي لا يخشى أحدا مهما بلغت سطوته وقوته، وتمنى شاعرنا أن لو كان ضعيفا يخشى سطوة شاعرنا وفتكه به، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهي كونه لا يرهب أحدا على سبيل الاستعارة التخييلية وهي قرينة المكنية.

ولا يخفى ما في البيت من فن الإشارة والتلميح، حيث أشار في ثنايا البيت إلى قصة الحارث بن عباد البكري(ت ٥٠ق هـ-٥٧٠م) وكان من سادات العرب وشعرائهم وأبطالهم في الجاهلية، ومن أيامه المشهورة يوم قضة، وهو موقع كانت فيه وقعة كبيرة بين قبيلتي بكر وتغلب، ويوم تحلاق اللمم الذي انتصر فيه لقومه بني بكر من بني عمهم تغلب قوم

(١) قصيدة ابن المعتز" وعين كما شئن الربيع سوارحا" دراسة بلاغية، صـ٦٢، بحث مرجعي للدكتور/ شعبان محمد كفافي، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

كليب في حرب البسوس المشهورة، فشاعرنا استعان بالإشارة إلى هذه القصة واختصها بالذِّكر ليؤكد على أمنيته من الانتصار لحليلته، وأخذ ثأرها من الدهر ولكن يا أسفي فالدهر لا يَخاف سطوة ولا يَهاب صولة.

وبعد هذه الأبيات التي يعرض فيها البارودي قدرة الدهر وغلبته وسطوته، نراه يستسلم لقضاء الله - ﷻ-وقدره، فالأقدار لا يجدي معها إلا التسليم والخضوع، فيقول:

٢٠ لَكِنَّهَا الأَقْدَارُلَيْسَ بِنَاجِعٍ ** فِيها سِوَى التَّسْلِيمِ وَالإِخْلادِ

٢١ فَبِأَيِّ مَقْدِرَةٍ أَرُدُّ يَدَ الأَسَى ** عَنِّي وَقَدْ مَلَكَتْ عِنَانَ رَشَادِي

فالأحزان تملكت منه وتمكنت، وأصبح مقيدا بالأسى والحزن، فكيف له أن يرد يديها عنه؟ فالبيتان كناية عن صفة استسلامه للأقدار، وتمكنها منه، وعجزه أمامها، وخضوعه لقدر الله تعالى.

وقد كثرت السواكن في البيتين تعبيرًا عن هدوء عاطفة الشاعر، واستسلامه وانقياده لحكم الأقدار، فقد أقر بالواقع وهو أن الأقدار لا يُجدي معها سوى التسليم، ومن ثَمَّ تَشْعُر وكأنك لا تسمع من البارودي في البيتين السابقين إلا صوتًا خافتًا، وأنينًا مُتَهَالِكًا، يُترجم عن أحزانه وجراحه.

المبحث الرابع: جزع الفراق

وينتقل البارودي في رثاء زوجه إلى التعبير عن جزعه، وتفجعه لفراقها، وإفراغ ما يموج بداخله من معان متوهجة إزاء هذا الفراق، فيقول:

٢٢ أَفَأَسْتَعِينُ الصَّبْرَ وَهْـــوَ قَسَاوَةٌ ** أَمْ أَصْحَبُ السُّلْوَانَ وَهْـوَ تَعَادِي[١]

٢٣ جَزَعُ الْفَتَى سِمَةُ الْوَفَاءِ وصَبْـرُهُ ** غَدْرٌ يَدُلُّ بِهِ عَلَى الأَحْقَـــادِ

٢٤ وَمِنَ الْبَلِيَّـةِ أَنْ يُسَامَ أَخُو الأَسَى ** رَعْيَ التَّجَلُّدِ وَهْوَ غَيْرُ جَمَـــادِ[٢]

٢٥ هَيْهَاتَ بَعْدَكِ أَنْ تَقَرَّ جَـــوَانِحِي ** أَسَفًا لِبُعْدِكِ أَوْ يَلِينَ مِهَـــادِي[٣]

٢٦ وَلَهِي عَلَيكِ مُصاحِبٌ لِمَسِيـــرَتِي ** وَالدَّمْعُ فِيكِ مُلازِمٌ لِوِسَـــادِي

٢٧ فَإِذَا انْتَبَهْتُ فَأَنْتِ أَوَّلُ ذُكْـــرَتِي ** وَإِذَا أَوَيْتُ فَأَنْتِ آخِـــرُ زَادِي

٢٨ أَمْسَيْتُ بَعْدَكِ عِبْرَةً لِذَوِي الأَسَـــى ** فِي يَوْمِ كُلِّ مُصِيبَةٍ وَحِـــدَادِ

٢٩ مُتَخَشِّعًا أَمْشِي الضَّـــرَّاءَ كَأَنَّنِي ** أَخْشَى الْفُجَاءَةَ مِنْ صِيَالِ أَعَادِي[٤]

٣٠ مَا بَيْنَ حُزْنٍ بَاطِنٍ أَكَـــلَ الْحَشَا ** بِلَهِيبِ سَوْرَتِهِ وَسُقْـــمٍ بَادِي[٥]

٣١ وَرَدَ الْبَرِيـدُ بِغَيْـرِ ما أَمَّلْتُـــهُ ** تَعِسَ الْبَرِيدُ وشَاهَ وَجْهُ الْحَـادِي[٦]

٣٢ فَسَقَطْـــتُ مَغْشِيًّا عَلَيَّ كَأَنَّمَـــا ** نَهَشَتْ صَمِيمَ الْقَلْبِ حَيَّـةُ وَادِي

فشاعرنا خارت قواه وضعفت نفسه، فقد رُزِيَ في أحب الناس إليه وأعزهم عليه، فلم يعُد يحتمل الصبر ولا يهنأ نهارًا ولا يستطيع النوم ليلًا لمُصاحبة الحزن له، حتى إنه أصبح مضربًا للأمثال في الحزن والوجد، ويصف حاله حين بلغه خبر نعيها، وكأن أسدًا نهش قلبه.

---

(١) تعادي: التعادي التباعد، اللسان مادة(ع د ا).

(٢) يسام: سامه الأمر كلفه إياه، اللسان مادة(س ا م).

(٣) مهادي: المهاد الفراش، اللسان مادة(م ه د).

(٤) الضراء: ضرا فلان: استخفى، اللسان مادة(ض ر ا).

(٥) سورته: سورة الحزن حدته وشدته، اللسان مادة (س و ر).

(٦) شاه: رجل أشوه: قبيح الوجه، اللسان مادة(ش و ه).

تأمل البيت الأول تجد البارودي قد استعان في بنائه باستعارتين مكنيتين شخصتا الصبر في صورة شخص يُنكِر البارودي استعانته به، والنسيان في صورة شخص يُنكِر أيضًا مُصاحبته، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الاستعانة والمُصاحبة على سبيل الاستعارة التخييلية التي عكست مدى وفاء شاعرنا لحليلته الفقيدة، واعتقاده أن في التحلي بالصبر والسلوان قسوة منه وبُعدًا عن فقيدته، وجاءت الجمل الحالية" **وَهْوَ قَسَاوَةٌ**" ، " **وَهْوَ تَعَادِي**" مؤازرة للاستعارتين في تأكيد هذه المعاني.

ويعمد إلى تأكيد المعاني السابقة من أن صبره على فَقْدِ حبيبته يُعد غدرًا بها، وأن الحزن والألم من أبلغ صور الوفاء بها وبعهدها، فيقول:

٢٣ **جَزَعُ الْفَتَى سِمَةُ الْوَفَاءِ وصَبْرُهُ ** غَدْرٌ يَدُلُّ بِهِ عَلَى الأَحْقَادِ**

٢٤ **وَمِنَ الْبَلِيَّةِ أَنْ يُسَامَ أَخُو الأَسَى ** رَعْيَ التَّجَلُّدِ وَهْوَ غَيْرُ جَمَادِ**

بدأ الشاعر صوره بالتشبيه البليغ حيث شبه جَزَعِ المبتلى بفقد حبيبه بالوفاء والصبر على هذا المصاب بالغدر، أما قوله: "**أَخُو الأَسَى**" فهو كناية عن صفة شدة الحزن ومُصاحبته له دون مفارقة، وما أجمل المجاز اللغوي عن طريق الاستعارة المكنية في قوله" **أَنْ يُسَامَ أَخُو الأَسَى ... رَعْيَ التَّجَلُّدِ**" حيث عضد الكناية بأن بثَّ الروح في الصبر، وجعله حيوانًا يُرعى، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الرعي على سبيل الاستعارة المكنية التي عكست حزن شاعرنا وشدة جزعه، فهو يرى أن التجلد والتجمل بالصبر عند فَقْدِ الأحبة غدر بهم.

وينتقل الشاعر إلى وصف حاله، بعد أن وهنت قواه وصار ضعيفًا هزيلًا بدون زوجه فقال:

٢٥ **هَيْهَاتَ بَعْدَكِ أَنْ تَقَرَّ جَوَانِحِي ** أَسَفًا لِبُعْدِكِ أَوْ يَلِينَ مِهَادِي**

٢٦ **وَلَهِي عَلَيكِ مُصاحِبٌ لِمَسِيرَتِي ** وَالدَّمْعُ فِيكِ مُلازِمٌ لِوِسَادِي**

٢٧ **فَإِذَا انْتَبَهْتُ فَأَنْتِ أَوَّلُ ذُكْرَتِي ** وَإِذَا أَوَيْتُ فَأَنْتِ آخِرُ زَادِي**

٢٨ **أَمْسَيْتُ بَعْدَكِ عِبْرَةً لِذَوِي الأَسَى ** فِي يَوْمِ كُلِّ مُصِيبَةٍ وَحِدَادِ**

فالأبيات عبارة عن كنايات متتالية عن صفة استحالة راحة باله **تَقَرَّ جَوَانِحِي** واستقرار جوانحه في بُعدها " **أَوْيَلِينَ مِهَادِي** " ، وعن ملازمة الحزن **وَلَهِي عَلَيكِ مُصاحِبٌ لِمَسِيرَتِي** والدمع له " **وَالدَّمْعُ فِيكِ مُلازِمٌ لِوِسَادِي** وفجيعته بموت حليلته التي لا يغفل عن ذِكرها **"أَمْسَيْتُ بَعْدَكِ عِبْرَةً لِذَوِي الأَسَى"** ، وفي التعبير بالكنايات إثبات لدعوى أساه وجزعه، وما يكابده من آلام لفقد زوجه، وسر عدول الشاعر عن التعبير بالحقيقة عن هذه الصفات إلى التعبير عنها بطريق الكناية هو الرغبة الملحة في توكيدها، حيث الدليل يؤيد ما يقول، والبرهان والحجة يسندان ما يرمي إليه.

وقد امتزجت بالكنايات وتداخلت معها الاستعارة المكنية في إسناد المصاحبة والملازمة للوله والدمع، حيث تحولا في نظره إلى أخلاء لا يبرحونه في النهار والليل مما يعكس الحالة النفسية التي لازمت الشاعر بعد فقد زوجه، ومدى الانفعال والمعاناة التي هيمنت عليه.

وتغشى غيوم الحزن والأسى عالم شاعرنا المكلوم، فيسترسل في وصف حاله قائلا:

٢٩ **مُتَخَشِّعًا أَمْشِي الضَّـــرَّاءَ كَأَنَّنِي ** **أَخْشَى الْفُجَاءَةَ مِنْ صِيَالِ أَعَادِي**

٣٠ **مَا بَيْنَ حُزْنٍ بَاطِنٍ أَكَـــلَ الْحَشَا ** **بِلَهِيبِ سَوْرَتِهِ وَسُقْـــمٍ بَادِي**

فشاعرنا الذي أكل الحزن أحشاءه فأسقمه، يُشَبِّه حاله حين يمشي مُتَخَفِّيًا مُسْتَتِرًا بمن يستتر ويتخفى من أعدائه؛ خشية أن يسطو عليه أحدهم فلا يقدر على دفع سطوته والانتقام منه، وهو تشبيه قريب ينتقل فيه الذهن من المشبه إلى المشبه به بسهولة ويسر ودون حاجة إلى إعمال فكر أو شدة نظر، وتأمل لظهور وجهه بادي الرأي، فلم يتصرف فيه البارودي بما يخرجه من القرب والابتذال إلى حد البُعد والغرابة، ولا يخفى أن التشبيه هنا لبيان حال المشبه وهو شاعرنا، ووجه الشبه وهو التخفي واضح في جانب المشبه به، فإن التستر والتخفي ملازمان لمن يخاف سطوة أحد، ويخشى عدم القدرة على الدفاع عن نفسه، وإذا كان ثمة توافق بين طرفي التشبيه إلا أن هناك نوعًا من المفارقة بينهما، فشاعرنا يتخفى ويتستر خوفًا من شمانة الشامتين به؛ نظرًا لهزاله

وضعف جسمه نتيجة حزنه الشديد على فقيدته، أما الخائف من سطوة عدوه فيتخفى ضعفًا وجُبنًا، وإيثار البارودي أداة التشبيه" كأن"، وهي بلا شك أقوى أدوات التشبيه، إذ فيها من التلاحم والترابط بين المشبه به والمشبه، فأكسبت الصورة عُمقًا إيحائيًا نتيجة هذا التقارب والتلاحم، بجانب ما أفادته من معنى المبالغة، فشاعرنا يضع المتلقي في قلب الأحداث من خلال مشهد حزين، حيث يمشي مُتخفيًا مُسْتَتِرًا نظرًا لما ألم به.

وفي قوله:" **حُزْنٍ بَاطِنٍ أَكَلَ الْحَشَا** " ظهور واضح للاستعارة المكنية التي تداخلت مع التشبيه، فوضَّحت مراد الشاعر أتم توضيح، فالحزن تحول في نظره إلى حيوان مفترس افترسه فأكل أحشاءه، والاستعارة لا شك جسَّدت المعنوي في صورة محسوسة، ورسمت صورة مُوَضِّحَة لحال البارودي ومُفْصِحَة عن سقمه ووهنه.

ويصف لنا حاله حين بَلَغَهُ خبر نعيها فيقول حزينًا باكيًا:

٣١ **وَرَدَ الْبَرِيدُ بِغَيْرِ ما أَمَّلْتُـــهُ ** **تَعِسَ الْبَرِيدُ وشَاهَ وَجْهُ الْحَادِي**

٣٢ **فَسَقَطْتُ مَغْشِيًّا عَلَيَّ كَأَنَّمَـا ** **نَهَشَتْ صَمِيمَ الْقَلْبِ حَيَّةُ وَادِي**

والبيتان كناية عن صفة شدة الحزن، وعظيم الجزع، ووطأة المعاناة على البارودي حال إخباره بوفاتها، وما دام الخبر قد جاءه من غيره، فذلك حُكم قاطع بأنه لم يحضر وفاتها، فقد كان في منفاه في سرنديب كما ذكرنا سابقًا.

ثم تأمل هذه الجملة الدعائية" **تَعِسَ الْبَرِيدُ وشَاهَ وَجْهُ الْحَادِي** "فهي جملة إنشائية دعائية جاءت بلفظ الخبر وعلى صيغة الماضي، والمراد دعاء البارودي على من جاءه بهذا الخبر كأنه يقول: اللهم أتعسه وقَبِّح وجهه، وفي مجيء الدعاء بصيغة الخبر تفاؤل بإجابته، وإشعار بتحققه، وقوة الرغبة في حدوثه، وفي هذا إبراز لمدى استيائه وسخطه من هذا الخبر، وعدم قدرته على تحمل صدمته بسماعه، وما ذلك إلا لعِظَمِ الرزء.

ويوضح شاعرنا المكلوم أثر ذلك عليه فنراه يُشبه حاله حين سقط مَغشيًّا عليه لعدم تحمله سماع هذا الخبر، ولشدة وقعه عليه بمن انقض عليه أسد[1] فنهشه في

(١) حية الوادي: الأسد لدهائه، القاموس المحيط، ٣٥١/١.، المحيط في اللغة، ٢٣٩/٣.

صميم قلبه، فسقط على الفور مَغشيًّا عليه، ووجه الشبه شدة الألم مما يودي بحياة الإنسان، ولا شك أن شاعرنا آثر الأسد لقوته وشراسته وقدرته على الفتك بفريسته، مما لا يدع لها سبيلًا للنجاة، ولا دربًا للفكاك والخلاص، والتصوير في مُجمله اعتمد على الحسية من خلال إشاعة الحركة في التصوير، وذلك من خلال" **سقطت، نهشت**"، مما جعل النفس تنفعل بالتصوير، وتتأثر به، كما أنه أتى بأداة التشبيه" كأن"؛ ليفيد قوة الشبه بين الطرفين، وهكذا فإن صورة التشبيه تحمل من التفصيل، ودقة الاختيار للألفاظ ما يجعلها تحتل مكانة عالية من البلاغة.

وقد أفاد التعبير بالماضي في" سقطت، نهشت" تحقق السقوط، مما يؤكد شدة الخبر عليه، وعدم قدرته على تحمل سماعه، مما عمل على دقة التشبيه، وتآزر معه لفظ القلب الذي جاء مُعرَّفًا بـ" ال" وهي هنا للعهد الذهني، فصاحب هذا القلب صار معهودا لدى السامع وهو شاعرنا.

ونلاحظ تكرار حرف **الراء** أربع مرات في البيت الأول، وأشار تكراره إلى التوتر والقلق والاضطراب النفسي الذي عاناه الشاعر حين بَلَغَهُ خبر نعيها، كما يُشير إلى أَرَقِهِ، وذلك لارتعاد اللسان عند النُّطق به.

كما أن تكرار حرف **الدال** في البيتين، بما فيه من نبرة عالية وجرس قوي، كان مُعَبِّرا أشد التعبير عن شدة الموقف على شاعرنا ووطأة معاناته.

المبحث الخامس: الحديث عن عظم الرزء

ويواصل البارودي حديثه ووصف حاله حين بلغه خبر نعي حليلته، وشدة وقع الخبر على نفسه، واستيائه لسماعه فيقول:

٣٣ وَيْلُمِّـهِ رُزءًا أَطَارَ نَعِيُّـهُ ** بِالْقَلْبِ شُعْلَـةَ مَارِجٍ وَقَّادِ[١]

٣٤ قَدْ أَظْلَمَتْ مِنْهُ الْعُيُـونُ كَأَنَّما ** كَحَلَ الْبُكَاءُ جُفُونَهَـا بِقَتَادِ[٢]

٣٥ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ عَلَيَّ بِقَـدْرِمَا ** عَظُمَتْ لَدَيَّ شَمَـاتَةُ الْحُسَّادِ

٣٦ لامُوا عَلَى جَزَعِي وَلَمَّا يَعْلَمُـوا ** أَنَّ الْمَلامَـةَ لا تَرُدُّ قِيَـادِي

٣٧ فَلَئِنْ لَبِيدُ قَضَـى بِحَـوْلٍ كَامِلٍ ** فِي الْحُزْنِ فَهْوَ قَضَاءُ غَيْرِ جَوَادِ

٣٨ لَبِسَ الزَّمَانَ عَلَى اخْتِلافِ صُرُوفِهِ ** دُوَلًا وَفَـلَّ عَـرَائِكَ الآبَادِ[٣]

٣٩ كَمْ بَيْنَ عَادِيٍّ تَمَلَّى عُمْـرَهُ ** حِقَباً وَبَيْنَ حَدِيثَـةِ الْمِيلادِ[٤]

٤٠ هَـذَا قَضَـى وَطَرَ الْحَيَاةِ وتِلْكَ لَمْ ** تَبْلُغْ شَبِيبَةَ عُمْـرِهَا الْمُعْتَادِ

٤١ فَعَلامَ أَتْبَعُ مَـا يَقُـولُ وَحُكْمُـهُ ** لا يَسْتَـوِي لِتَبَايُنِ الأَضْدَادِ

فقلبه أُحيط بشعلة من نار يتأجج لهيبها، وعينيه فقدت قدرتها على الرؤية فاسودت الدنيا أمامها، وشمت به الشامتون، ولامه اللائمون على جزعه وولهه، وكل هذا دون جدوى، فالخطب جلل والمصاب عظيم، ثم يستسلم مرة أخرى لقدر الله - ﷻ - ويعترف بأن هذه النوازل من طبيعة الزمان، وما سَلِمَ منها كبير ولا صغير.

وقد كنى البارودي في البيت الأول عن عِظم الرزء، وإشعاله النار في قلبه، وهي كناية عن صفة، والتعبير بالماضي" أطار" يفيد تحقق إحاطة القلب بشعلة متوهجة،

---

(١) رزءا: الرزء المصيبة بفقد الأعزة، اللسان مادة(ر ز ء). مارج: مارج النار: لهبها المختلط بسوادها، اللسان مادة (م ر ج)، وقاد: وقدت النار اشتعلت، اللسان مادة (و ق د).

(٢) قتاد: القتاد شجر شاك صلب له سنفة وجناة كجناة السمر ينبت بنجد وتهامة واحدته قتادة، اللسان مادة (ق ت د).

(٣) فل: الفل الكسر والضرب، اللسان مادة (ف ل ل)، عرائك: العريكة الطبيعة يقال: لانت عريكته إذا انكسرت نخوته، اللسان مادة (ع ر ك)، الآباد: الأبد الدائم، اللسان مادة (أ ب د).

(٤) عادي: شجرة عادية أي قديمة كأنها نسبت إلى عاد وهم قوم هود -عليه السلام-، اللسان مادة (ع د ا). تملى: تملّ عمره: طال عمره واستمتع به، اللسان مادة (م ل ا).

كما أفاد التنكير في قوله:" **رزءا**" التعظيم والتفخيم من شأن هذا المصاب، وكأنه مصاب من نوع خاص.

وتظهر براعة البارودي ومقدرته اللغوية في اصطفائه لفظ " **رزء**" في التعبير عن مصابه، فبه أشار إلى مكانة الفقيدة لديه وارتباطه بها ومحبته لها؛ لأن الرزء هو" **المصيبة بفقد الأعزة**"(١)

وقد تآزر مع الكناية وصف الشعلة بالاسمية في " **مارج وقاد**" مما يدل على دوام اشتعالها واستمرار لهيبها بالقلب، والتعبير بلفظ" **مارج**" لا شك يوحي باستمرارية اللهب بصيغته التي جاءت على وزن فاعل الذي لا يرتبط بالزمن، وفي هذا الإطلاق عن التقييد بزمن ما يوحي باستدامة اشتعال القلب في كل لحظة وفي أي لحظة.

ثم أتبع الكناية بأخرى تقوي من أدائها، وتؤكد معناها فقال:" **أَظْلَمَتْ مِنْهُ الْعُيُونُ** " فهي كناية عن عدم قدرة العيون على الرؤية واسوداد الدنيا أمامها بسبب هذا الخطب المروع الذي أفقد شاعرنا ثباته وقوته، وآل به إلى الانهيار.

كما دَعَّمَ معانيه بلون آخر من ألوان البيان وهو الاستعارة التبعية المُجسِّدة لمعاناته وأساه، فاستعار التَّكَحُّل لإصابة العين بالشوك بجامع الظهور والوضوح في كل، فالكُحل يظهر في العين واضحًا، وكذلك إصابتها بشوك تظهر واضحة، فاستعار التكحل لإصابتها على سبيل الاستعارة التبعية المُجسدة لجزعه وَوَلَهِه، والمؤكدة على اسوداد الدنيا أمامها، وهذه الاستعارة لاشك منحت المعنى الشعري مبالغة، فالاستعارة سمو في عالم التصوير، وهي أعمق من التشبيه.

ولنتأمل إبداع البارودي فيما أتى به من تناسب وتمازج بين" **العيون، كحل، البكاء، جفونها**" وكيف قوَّت هذه الوحدات من عُرى التصوير، فأبانت أنها دائرة مُتصلة مُتلاحمة انكسرت لحمتها وترابطها بموت الفقيدة، فصارت كأنها شعاع لجلل الخطب، وهذا ما يُعرف بمراعاة النظير.

ويسترسل في وصف مُصابه مُوضحًا عِظم أثره عليه، فيقول:

(١) لسان العرب مادة(ر ز أ).

٣٥ عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ عَلَيَّ بِقَــدْرِمَا ** عَظُمَتْ لَدَيَّ شَمَــاتَةُ الْحُسَّادِ

٣٦ لامُوا عَلَى جَزَعِي وَلَمَّا يَعْلَمُــوا ** أَنَّ الْمَلامَــةَ لا تَرُدُّ قِيَــادِي

٣٧ فَلَئِنْ لَبِيدُ قَضَــى بِحَــوْلٍ كَامِلٍ ** فِي الْحُزْنِ فَهْوَ قَضَاءُ غَيْرِ جَوَادِ

وحديثه عن عِظم الرزء يَظهر لنا جليًا صدوره عن نفس مكلومة موجوعة، وانفعال ثائر متوهج، مما يعكس بوضوح صعوبة الموقف عليه، وطغيان مشاعر الحسرة والألم لفقد زوجه، فاللوم والعتاب وحتى الشماتة لا تُجدي معه، ولن ترده عن حزنه عليها فلا أحد يدرك مدى معاناته، ولا أحد يتحمل المحنة التي يعيش فيها، فالأبيات الثلاثة جاءت في صورة كنايات متتالية متتابعة عن صفتي الأسى والحسرة اللتين تشبعت بهما نفسه، و" **في التعبير الكنائي قوة ومبالغة لا توجد في التعبير الحقيقي؛ لأن صورة المعنى-لا شك- أبلغ وآكد، و أقوى تأثيرا في النفس**".(١)

ويظهر أثر التلميح الذي استعان به البارودي ليبرز معنى شماتة الشامتين منه، وليعطي لنفسه من خلاله فرصة لتصوير معاناته، واستمرار جزعه لفقد حليلته، مهما طال عُمره عندما ضمن حديثه قصة مشهورة حيث أشار إلى قصة لبيد بن ربيعة(ت٤١هـ-٦٦١م) وكان في الجاهلية شريفًا جوادًا شجاعًا شاعرًا حكيمًا، وقد أدرك الإسلام وأسلم وعَمَّرَ طويلًا، فالبارودي يُشير في البيت الثالث إلى أبيات لبيد المشهورة التي قالها لابنتيه عندما حضرته الوفاة، فكانتا ترثيانه ولا تندبانه، وأقامتا على ذلك حولا ثم انصرفتا، وإشارة الشاعر لتلك القصة فن من فنون القول التي أشاد بها أهل البيان، بل إنها تدل على ثقافة البارودي، وقد سمى اللغويون هذا الفن البديعي بـ "التلميح"، وإذا كانت البلاغة تمقت السرد والتطويل، وتميل إلى الإيجاز، فإن التلميح يعد من لُب البلاغة كما" **عده البلاغيون فنًا بديعًا دعوا إلى ممارسته، وهو دليل على إحاطة ثقافية متعددة ومختلفة تبرزعمل الأديب**".(٢)

ثم يتدرج شاعرنا بالمعنى وتبدو نغمة الأسى والحسرة على أبياته قائلا:

(١) الصورة البيانية في أشعار الخيل في الجاهلية، أ.د/ عبدالله عبدالغني سرحان، ص٥٥٨.

(٢) الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق، د/ حسن البغدادي، ص٣٠٥، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٨ لَبِسَ الزَّمَانَ عَلَى اخْتِلافِ صُرُوفِهِ ** دُوَلًا وَفَلَّ عَزَائِكَ الآبَادِ

٣٩ كَمْ بَيْنَ عَادِيٍّ تَمَلَّى عُمْرَهُ ** حِقَبًا وَبَيْنَ حَدِيثَةِ الْمِيلادِ

٤٠ هَذَا قَضَى وَطَرَ الْحَيَاةِ وتِلْكَ لَمْ ** تَبْلُغْ شَبِيبَةَ عُمْرِهَا الْمُعْتَادِ

٤١ فَعَلامَ أَتْبَعُ مَا يَقُولُ وَحُكْمُهُ ** لا يَسْتَوِي لِتَبَايُنِ الأَضْدَادِ

ولا يخفى تحليق البارودي في سماء المجاز اللغوي، حيث زيَّن البيت الأول بصورة بيانية أشاعت فيه الحركة ونفثت فيه الروح، وذلك حين صبغ الدهر وأحداثه صبغة الأحياء، وأعطاهما صفة من صفاتهم وهي السيطرة والقوة والتكسير على سبيل الاستعارة المكنية؛ للمبالغة في قدرة الدهر على الفتك بالبشر توصلًا لإثبات بشاعته في فعله بالأحياء: من بلغ منهم من العمر أرذله، ومن هو في المهد صبيا.

وقوله:" **قَضَى وَطَرَ الْحَيَاةِ** " كناية عن صفة نيل البُغية وبلوغ الحاجة من الحياة، وقوله:" **وتِلْكَ لَمْ ... تَبْلُغْ شَبِيبَةَ عُمْرِهَا الْمُعْتَادِ** " كناية أيضًا عن صفة حداثة السن، وقد نهضت الكنايتان بما بينهما من تطابق معنوي ببيان سطوة الدهر بالبشر، وعدم سلامة أحد من البشر من نوائبه وصروفه.

ثم عمد شاعرنا إلى الاستعارة المكنية مرة أخرى حين تحول الدهر في نظره إلى إنسان يقول ويحكم، وشاعرنا ينفي من خلال الاستفهام المشوب بالنفي والتعجب اتباع أقواله والانقياد لأحكامه، وفي التعبير بصيغ المضارعة" **أتبع، يقول، يستوي**" دون الماضي استحضار للصورة أمام المُتلقِّي، كما يوحي باستمرارية قول الدهر وحكمه وتجددها، يقول ابن الأثير(ت٦٣٧هـ-١٢٣٩م) في بلاغة العدول عن الماضي إلى المضارع:" **واعلم أن الفعل المستقبل إذا أتي به في حالة الإخبار عن وجود الفعل كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي، وذلك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها ويستحضر تلك الصورة حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي**"[(١)]

(١) المثل السائر "في أدب الكاتب والشاعر" لضياء الدين بن الأثير ت٦٣٧هـ، تحقيق/ محمد محيي الدين عبدالحميد، ١٢/٢، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط١٤٢٠هـ.

المبحث السادس: رسالة إلى قبر الفقيدة

ويُرسل البارودي مع النسيم رسالة حزينة إلى قبر حبيبته، رسالة ناطقة بحالة الحزن والفزع التي يُعانيها جراء فراقها، فقد أصبحت من سكان القبور وبكائه عليها لا ينقطع، فيقول:

٤٢ سِرْيَا نَسِيمُ فَبَلِّغِ الْقَبْرَ الَّـــذِي ** بِحِمَى الإِمَــامِ تَحِيَّتِي ووِدَادِي

٤٣ أَخْبِرْهُ أَنِّي بَعْـــدَهُ فِي مَعْشَرٍ ** يَسْتَجْلِبُونَ صَلاحَهُمْ بِفَسَــادِي

٤٤ طُبِعُوا على حَسَدٍ فَأَنْتَ تَرَاهُـــمُ ** مَرْضَى الْقُلُوبِ أَصِحَّةَ الأَجْسَــادِ

٤٥ وَلَوَ انَّهُمْ عَلِمُوا خَبِيئَةَ ما طَــوَى ** لَهُمُ الرَّدَى لَمْ يَقْدَحُـــوا بِزِنادِ

فالبارودي يُحَمِّل النسيم رسالة مُغَلَّفَةً بالتحية والود إلى قبر فقيدته وحبيبته، فيقول له أَخْبِر -يا نسيم قبر- الغالية أني أعيش وسط أناس ليسوا على شاكلتي، طُبعوا على الحسد وقلوبهم تحمل الضغينة، فهم مرضى وإن كانوا أصحاء الأجساد، ولو أنهم علموا ما يخفيه لهم الهلاك لاشتعلوا دون زناد.

وقد بنى البارودي أسلوبه على تلك الصور البيانية التي تنقل خلجات النفس، وجوانح القلب إلى الحس، فقد استهل حديثه بنداء النسيم، فجاءت " يا" بمدها المتطاول تهدئة لعاطفته الجامحة، وتسلية لقلبه المحزون المكروب، حيث يذوب في هذا الصوت المفتوح المُتَّسِع قدرٌ من همومه وأحزانه، ويودعه تأوهاته الحارقة، وزفراته المتوهجة.

ثم جاء تجسيد النسيم وبث الروح فيه، وتشخيصه بإنسان قد بثت فيه الروح، ويتوقع منه تلبية النداء والسير إلى قبر الحبيبة وإبلاغه تحية شاعرنا ووداده، وحذف المشبه به وأثبت لازما من لوازمه، وهو النداء والسير وإبلاغ التحية للمشبه على سبيل الاستعارة التخييلية، وهي قرينة المكنية، وهذه الاستعارة قد عكست ارتباط شاعرنا بفقيدته حتى إن غيبها الثرى، فهي وإن غابت عنه بجسدها إلا أنها بقلبه باقية، ولا شك أن نَفْخَ الروح في النسيم وجعل الشاعر يُخاطبه، فيه من التشخيص ما يُعطِي الصورة حياةً وحيويةً وجمالًا وقوة إيحاء.

ومن توفيق البارودي وقدرته العالية على انتقاء الألفاظ الملائمة لمعانيه، اصطفاؤه لفظ" **النسيم**" لما فيه من الرقة واللُّطف، فقد ذَكَرَ الثعالبي(ت٤٢٩هـ-١٠٣٨م) أن"**الريح إذا جاءت بنفس ضعيف وروح، فهي النسيم**"(١).

ونلمح ظهورًا واضحًا للمجاز اللغوي عن طريق المجاز المرسل في قوله:" **القبر**" فشاعرنا لا يريد إرسال التحية والوداد للقبر نفسه، وإنما لحبيبته التي بداخله، فهي صورة من صور المجاز المرسل وعلاقته المحلية حيث أطلق المحل " **القبر**" وأراد الحال فيه، وهي " فقيدته" **والمجاز المرسل يعطينا الإيجاز الذي هو من مقاصد البلاغيين إلى جانب تضمنه ناحية شكلية جمالية لا تخلو من متاع، هي هذا الخيال الطريف السانح في صوره ترى فيه النبات ينصب من السماء كما ترى الرزق يتدفق من السماء، وأمثال هذه الصور تنبعث وتثار في النفس عند ذكر ألفاظها بصور خاطفة ثم تذهب بها القرائن التي تحدد المراد وتبعد بالمعنى الحقيقي عن دائرة التصور**"(٢).

وسِر التعبير بالتحية دون السلام أن التحية أعم من السلام، قال المُبرد(ت٢٦٨هـ):"**يدخل في التحية حياك الله - ﷻ - ولك البشرى ولقيت الخير ... والسلام اسم من أسماء الله- ﷻ- والتحية أيضا الملك، ومنه قولهم: التحيات لله**"(٣) فالبارودي أراد من خلال هذه اللفظة عموم التحية على قبر زوجه في كل زمان ومكان، بكل ما تحمل من صيغ ودلالات.

(١) فقه اللغة وأسرار العربية، للإمام أبي منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت٤٣٠هـ)، تعليق د ياسين الأيوبي، صـ٣٠١، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت، ط٢، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.

(٢) التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، أ.د/محمد محمد أبوموسى، مكتبة وهبة، ط٧، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، صـ٤٠٢-٤٠٣، بتصرف.

(٣) فقه اللغة وأسرار العربية، للإمام أبي منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت٤٣٠هـ)، تعليق د ياسين الأيوبي، صـ٣٠١، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت، ط٢، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.

ويواصل البارودي مُخاطبة النسيم وإخباره برسالته التي يود إرسالها لفقيدته الغالية، فيقول له:" **أَخْبِرْهُ أَنِّي بَعْدَهُ فِي مَعْشَرٍ**" وفي تنكيره للفظ معشر ما يفيد تحقيرهم والتقليل من شأنهم وبُعدهم كل البُعد عن محراب احترام الشاعر.

وقوله:" **طُبِعُوا على حَسَدٍ**" كناية عن صفة سوء نياتهم، وامتلاء قلوبهم بالحقد والضغائن لشاعرنا المكلوم.

وأبدع **البارودي** في التعبير بمادة" **الرؤية** "دون "**النظر" حين قال :" تراهم" ؛ "لأن الرؤية هي إدراك المرئي، ولذلك قد ينظرولا يراه"**[1]، فـ"الرؤية" هي التي تتلاءم ومراد الشاعر، وإيثاره التعبير بلفظ دون آخر يدل على قدرته على استخدام معطيات اللغة ومكوناتها.

وآزر التعبير الكنائي في تأكيد هذا المعنى التطابق اللفظي بين" **مرضى، أصحة"** ولم يقف عطاء الطباق عند حدود إبراز المعنى وتوكيده، بل امتد ليخدم الرسالة التي حاول البارودي أن يوجهها عبر الأبيات، وهي وحشته دون حليلته، وبقائه بعد فراقها مع مَعْشَرٍ ليسوا على شاكلته، هذا بالإضافة إلى التناسب بين" **القلوب، الأجساد"** الذي أدى إلى وضوح معنى أن بينهم وبين سلامة الصدور ما بين المشرق والمغرب، وحَمَلَ السامع على تَقَبُّلِهِ والاقتناع به، وأنهم لو علموا ما يخبئه لهم الهلاك لم يقدحوا بزناد: أي لم يحملوا أنفسهم مشقة السعي المشوب بالغل والضغائن والأحقاد.

(١) الفروق اللغوية، صـ٧٥.

المبحث السابع: التسلي بالأمم السابقة

وفي محاولة البارودي التسلية عن نفسه، تراه يرجع بالزمن، ويتذكر ملوك الأرض وجبابرتها، ويذْكر أنهم جميعا صاروا إلى ما صارت إليه زوجه، فيقول:

٤٦ كُلُّ امْرِئٍ يَوْمًا مُلاقٍ رَبَّـــهُ ** والنَّاسُ فِي الدُّنْيَا عَلى مِيعَـادِ

٤٧ وَكَفَى بِعَادِيَةِ الْحَـــوَادِثِ مُنْذِرًا ** لِلْغَافِلِينَ لَوِ اكْتَفُوا بِعَـــوَادِي[١]

٤٨ فَلْيَنْظُرِ الإنسان نَظْرَةَ عَاقِـــلٍ ** لِمَصَارِعِ الآباءِ وَالأَجْـــدَادِ

٤٩ عَصَفَ الزَمَانُ بِهِمْ فَبَدَّدَ شَمْلَهُـمْ ** فِي الأَرْضِ بَيْنَ تَهَائِمٍ وَنِجَـادِ[٢]

٥٠ دَهْرٌ كَأَنَّا مِنْ جَرَائِرِ سِلْمِـــهِ ** فِي حَرِّ يَوْمٍ كَرِيهَـــةٍ وجِلادِ[٣]

٥١ أَفْنَى الْجَبَابِرَ مِنْ مَقَاوِلِ حِمْيَـــرٍ ** وأُولِي الزَّعَامَـــةِ مِنْ ثَمُودَ وَعَادِ[٤]

٥٢ وَرَمَى قُضَاعَةَ فَاسْتَبَـــاحَ دِيارَهَا ** بِالسُّخْطِ مِنْ سابُـورَ ذِي الأَجْنَادِ[٥]

٥٣ وَأَصَابَ عَنْ عُرْضٍ إِيادَ فَأَصْبَحَـتْ ** مَنْكُوسَةَ الأَعْـــلامِ فِي سِنْدَادِ[٦]

٥٤ فَسَلِ الْمَدَائِنَ فَهْيَ مَنْجَمُ عِبْـــرَةٍ ** عَمَّا رَأَتْ مِنْ حَـــاضِرٍ أَوْ بَادِي[٧]

---

(١) عادية: عادي العوادي أشدها، وجمعها عواد، اللسان مادة (ع د ا).

(٢) عصف: العصف ما كان على ساق الزرع من الورق الذي يبس فيتفتت، اللسان مادة(ع ص ف)، بدد: فرق، اللسان مادة(ب د د)، تهائم: مكان بجزيرة العرب، معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الرومي(٦٢٦هـ)، ٦٣/٢، دار صادر بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.، نجاد: نجد ما ارتفع من الأرض، اللسان مادة(ن ج د).

(٣) جرائر: الجريرة الجناية والذنب، اللسان مادة(ج ر ر)، الكريهة: الحرب: اللسان مادة (ك ر ه)، جلاد : الضرب بالسيف في القتال، اللسان مادة(ج ل د).

(٤) حمير: قبيلة تنسب إلى حمير بن سبأ بن يشحب بن يعرب بن قحطان، جد كبير من القبائل اليمنية، معجم البلدان، ٦٣/٢، ثمود: ثمود بن عابر بن إرم من بني سام بن نوح رأس قبيلة العرب العاربة في الجاهلية الأولى، الأعلام خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي الدمشقي(١٣٩٦هـ)، ١٠١/٢، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م، عاد: عاد بن عوص بن إرم بن سام بن نوح جد جاهلي قديم ، الأعلام للزركلي، ٢٤٢/٣.

(٥) قضاعة: قرية من نواحي بغداد قريبة من شهرابان من نواحي الخالص ينسب إليها أبو إسحاق بن إبراهيم المقري الشاعر، معجم البلدان، ٣٦٢/٤.

(٦) إياد: إحدى القبائل العدنانية وتنسب إلى إياد بن نزار بن معد بن عدنان من أجداد العرب في الجاهلية، الأعلام للزركلي، ٣٢/٢، منكوسة: نكسه قلبه على رأسه، اللسان مادة (ن ك س)، سنداد: منازل لإياد وسميت سنداد باسم سنداد من ملوك الفرس، معجم البلدان، ٢٦٥/٣.

(٧) المدائن: مدينة على نهر دجلة سميت بذلك لعظمها، معجم البلدان، ٧٤/٥.

٥٥ كَرَّتْ عَلَيْهَا الْحَادِثَاتُ فَلَمْ تَــدَعْ ** إِلَّا بَقَايَا أَرْسُــمٍ وَعِمَــادِ[١]

٥٦ وَاعْكُفْ عَلَى الْهَرَمَيْنِ واسْأَلْ عَنْهُمَا ** بَلْهِيبَ فَهْوَ خَطِيبُ ذَاكَ الْــوَادِي[٢]

٥٧ تُنْبِئْكَ أَلْسِنَةُ الصُّمُــوتِ بِمَا جَرَى ** فِي الدَّهْرِ مِنْ عَدَمٍ ومِــنْ إِيْجَادِ

٥٨ أُمَمٌ خَلَتْ فَاسْتَعْجَمَتْ أَخْبَــارُها ** حَتَّى غَدَتْ مَجْهُولَــةَ الإِسْنَادِ[٣]

٥٩ فَعَلامَ يَخْشَى الْمَرْءُ صَرْعَةَ يَوْمِــهِ ** أَوَلَيْسَ أَنَّ حَيَاتَهُ لِنَفَــادِ[٤]

٦٠ تَعَسَ امْرُؤٌ نَسِيَ الْمَعَــادَ وَمَا دَرَى ** أَنَّ الْمَنُونَ إِلَيْــهِ بِالْمِرْصَادِ

فالبارودي ذَكَرَ ملوك الأرض ودُولها وتساءل، أين هم الآن وأين عزهم ومجدهم؟، وأشار إلى قصص زوالهم، وأن الموت حقيقة كونية لا مفر منه ولا مهرب، وفي درجه لهؤلاء الملوك محاولة للتسلية عن نفسه، وتأكيدًا على حتمية الموت، كما أنه يعكس بوضوح تأثر شاعرنا بالتراث العربي.

ونراه يبدأ حديثه بالكناية عن صفة حتمية الموت، وأنه نهاية كل حي، فيقول:

٤٦ كُلُّ امْرِئٍ يَوْمًا مُلاقٍ رَبَّــــهُ ** والنَّاسُ فِي الدُّنْيَا عَلَى مِيعَــادِ

فالبيت نص في حتمية الموت، وتأكيد على أنه لا مهرب منه ولا مفر، وقد ذاع هذا المعنى وانتشر عند الشعراء على مَرِّ العصور، فكان مما تأثر به البارودي ممن سبقوه، كعب بن زهير[٥] الذي قال ضمن قصيدته التي مدح بها رسول الله - صلى الله عليه وسلم - عندما جاءه مُسْلِمًا مُتَخَفِّيًا بعد أن أهدر دمه:

(من البسيط)

---

(١) كرت: الكر: الهجوم، اللسان مادة (ك ر ر)، أرسم: الرسم الأثر والبقية، اللسان مادة(ر س م)، عماد: العماد البناء الرفيع المعمد وجمعه عمد، اللسان مادة(ع م د).

(٢) الهرمين: هرم الملك خوفو، وهرم خليفته الملك خفرع، وهما من ملوك الأسرة الرابعة التي حكمت مصر قبل الميلاد، بلهيب: أبو الهول ، ديوان البارودي صـ١٥٩.

(٣) استعجمت: استبهمت وخفيت، اللسان مادة(ع ج م)، إسناد: مصدر أسند القول إلى قائله: أي نسبه إليه، اللسان مادة(ن س ب).

(٤) صرعة: الصرع الطرح بالأرض، اللسان مادة(ط ر ح)، نفاد: نفد الشيء فنى وذهب، اللسان مادة (ن ف د).

(٥) كعب بن زهير بن أبي سلمى المازني، كان ممن اشتهر في الجاهلية، ولما ظهر الإسلام هجا النبي –صلى الله عليه وسلم- وقام يشبب بنساء المسلمين، فهدر النبي دمه، فجاءه كعب مُستأمنًا وقد أسلم. الأعلام للزركلي، ٢٢٦/٥.

كُلُّ ابْنِ أُنْثَى وَإِن طَالَتْ سَلَامَتُهُ يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ

وقالت ليلى الأخيلية[١] ضمن قصيدة ترثي بها توبة بن الحُمَيْر:

(من الطويل)

وَمَا أَحَدٌ حَيٌّ وَإِنْ كَانَ سَالِمًا بِأَخْلَدِ مِمَّنْ غَيَّبَتْهُ المَقَابِرُ[٢]

وَلَيْسَ لِذِي عَيْشٍ عَنِ الْمَوْتِ مَذْهَبٌ وَلَيْسَ عَلَى الأَيَّامِ وَالدَّهْرِ غَابِرُ

ثم جاءت الاستعارة المكنية في قوله: "**عَادِيَةِ الْحَوَادِثِ مُنْذِرًا ... لِلْغَافِلِينَ**" فشخصت النوازل، وأبرزتها في صورة مُنْذِر للغافلين ومُنَبِّه لغفلتهم، وهذه الاستعارة كان لها دورها الفعال وأثرها البارز في تجسيد غفلة البشر، وعدم اتعاظهم بالحوادث والنوازل رغم شدتها التي عكستها إضافة الصفة إلى الموصوف" **عادية الحوادث**" أي الحوادث العادية، مما يدل على المبالغة في شدة وطأتها، كما جاء التعبير بصيغة اسم الفاعل "**منذر**" فقرر مضمون الاستعارة المكنية في تأكيد هذا المعنى، فصيغة اسم الفاعل هنا تدل على ثبوت إنذار الحوادث للبشر واستمراره.

وتتوالى الاستعارات، فأردف شاعرنا الاستعارة المكنية السابقة بأخرى تبعية استطاع من خلالها أن يحرك الصورة في مخيلة المتلقي، فقال:" **عَصَفَ الزَمَانُ بِهِمْ فَبَدَّدَ شَمْلَهُمْ**" فقد استعار البارودي العصف للإهلاك بجامع التفتيت والسحق في كل، وحذف المشبه وتنوسي التشبيه وادعى أن المشبه جزء من أجزاء المشبه به، وداخل في عموم جنسه ثم اشتق من العصف بمعنى الإهلاك عصف بمعنى أهلك على سبيل الاستعارة التبعية التي أصابت الغرض، وجسَّدت نَيْل الزمان من الآباء والأجداد وقدرته على إهلاكهم، وفي هذا ما يُقَرِّب هيئته للأذهان.

ووشَّى تلك الاستعارة وزيَّنها التطابق بين:" **تهائم** التي هي تهامة وهي مكان بجزيرة العرب والتي قصد بها البارودي هنا ما انخفض من الأرض، **ونجاد**" وهو ما ارتفع من

(١) ليلى بنت عبدالله بن الرَّحال، وقيل: ابن الرحالة، بن شداد بن كعب، بن معاوية-وهو الأخيل، وهو فراس الهرار- بن عبادة بن عقيل بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، شاعرة أموية مُبرِّزة، الأغاني، ١٤١/١١.

(٢) الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، تحقيق د إحسان عباس، ود/إبراهيم السعافين، وأ/ بكر عباس،/١٥٧/١١، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

الأرض فالتطابق هنا أكد على تفريق الزمان لشمل الآباء والأجداد في مشارق الأرض ومغاربها وما ارتفع منها وما انخفض.

ثم استرسل البارودي في تفصيل ما فعل الدهر بالملوك والأمم السابقة ليُقرر مراده في ذهن المخاطب فقال:" **أفنى الجبابرة**"، " **رمى قضاعة واستباح ديارها**"،" " **أصاب عن عرض إياد**"

وفي إسناد الإفناء والرمي والإصابة للزمن مجاز عقلي علاقته الزمانية، فالزمن لا يفعل ذلك وإنما هو زمن لهذه الأفعال، وقد أفاد المجاز العقلي المبالغة في قوة الدهر وتسلطه، مع ما فيه من الإيجاز في القول، فكان داعمًا قويًا للاستعارة.

ولما كان البارودي يرمز في الأبيات السابقة إلى تعزية نفسه وتسليتها، أتى بأسلوب مراعاة النظير فناسب بين " **ثمود، عاد، سابور، إياد، حمير، قضاعة**" وجمع بينهم للتناسب في الملك والعز والمجد، ومع كل هذا السلطان إلا أنهم لم يستطيعوا الإفلات من بطش الدهر.

كما أن ذكر هؤلاء الملوك والقبائل لون بديعي وهو التلميح الذي جاء ليخدم المعنى الذي يرمي إليه البارودي، فهو يشير إلى قصص زوالهم ليؤكد على حتمية الموت وأنه نهاية كل حي مهما بلغ مجده وسلطانه وملكه.

وقد تآزر المجاز العقلي السابق مع المجاز المرسل لإيضاح معنى سطوة الدهر وبطشه بالسابقِين، ففي لفظ "**المدائن**" في قوله:" **فسل المدائن فهي منجم عبرة عما رأت**" مجاز مرسل علاقته المحلية حيث أطلق المحل وأراد الحالين فيه، فالمجاز عمل على إيضاح معنى البطش وكأن مدينة المدائن نفسها لو سئلت عما رأت من بطش الدهر بها لأجابت.

وفي إسناد الكر والهجوم إلى الحوادث في قوله عن المدائن: "**كرت عليها الحادثات** " استعارة مكنية حيث شبه الحوادث والنوازل بإنسان هجم على مدينة المدائن فلم يُبقِ منها أثرًا لشخص، ولا لبناء بجامع القدرة على الإهلاك في كل، ثم حذف المشبه به ورمز

إليه بشيء من لوازمه وهو الكر على سبيل الاستعارة التخييلية، وهي قرينة المكنية والتي شخَّصت الحوادث وأضفت عليها صفات إنسانية.

وتتوالى استعارات البارودي وارتكازه إليها، فقد أذلت الاستعارة المكنية في قوله:" **وَاعْكُفْ عَلَى الْهَرَمَيْنِ واسْأَلْ عَنْهُمَا ... "بَلْهِيبَ"**" بدلوها في نقل الصورة للمتلقي، حيث خلع الصفات الإنسانية على أبي الهول، وبث فيه الروح، ووهبه الحياة فتحول في نظره إلى إنسان من الممكن أن يُسأل عن هرمي خوفو وخفرع، وهذا الضرب من التشخيص يُعطي الصورة حياةً وحيويةً وجمالًا، وساعد في إفادة هذا التشخيص التعبير بالجملة الإسمية "**فهو خطيب هذا الوادي**" ففي إسميتها ما يُعطي دلالة على الاستمرارية والدوام.

ويستمر البارودي في التسلية لنفسه بأخذ العِبرة من أخبار السابقين والاتعاظ بهم فيقول:

٥٧ **تُنْبِئْكَ أَلْسِنَةُ الصُّمُــوتِ بِمَا جَرَى ** فِي الدَّهْرِ مِنْ عَدَمٍ ومِــنْ إِيْجَادِ**

ولا يخفى ما في قوله:" **ألسنة الصموت**" من المجاز اللغوي عن طريق الاستعارة المكنية حيث شبه الصمت بإنسان يستطيع أن يُنبِئ بلسانه، ويُخبِر عما حدث على مَرّ السنين منذ بدء الخليقة من إيجاد وعدم، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو اللسان على سبيل الاستعارة المكنية التي أبرزت المعقول " الصمت" في صورة المحسوس" الإنسان".

ويُنهي تسليته لنفسه وتسريته عنها وإقناعها بأن تلك هي حال الجميع، وأن لكل حي نهاية، وأن كل إنسان على موعد مع رب الناس فيقول:

٥٨ **أُمَمٌ خَلَتْ فَاسْتَعْجَمَتْ أَخْبَــارُها ** حَتَّى غَدَتْ مَجْهُولَــةَ الإِسْنَادِ**

٥٩ **فَعَلامَ يَخْشَى الْمَرْءُ صَرْعَةَ يَوْمِــهِ ** أَوَلَيْسَ أَنَّ حَيَاتَهُ لِنَفَــــادِ**

٦٠ **تَعَسَ امْرُؤٌ نَسِيَ الْمَعَــادَ وَمَا دَرَى ** أَنَّ الْمَنُونَ إِلَيْــــهِ بِالْمِرْصَادِ**

فالأبيات الثلاثة كنايات متتالية متداخلة عن صفة ذهاب الأمم السابقة، ومُضي أجلها حتى لم يكد يعرف من أخبارها شيئا فكأنها لم تكن، وإذا كان الأمر كذلك فكيف يخاف الإنسان الموت وهو يعلم أنه نهايته، ولا مفر منه وأنه إليه بالمرصاد؟

والحديث عن الأمم السابقة، وملوك الأرض وجبابرتها، والتأسي بهم، لم يكن للبارودي فيه قصب السبق، فقد سبقه إلى ذلك الكثيرون، ومنهم كمال الدين الشهرزوري[١] الذي تأسى بالأمم السابقة وملوك الأرض في قصيدة رثى بها أباه، فقال[٢]:

(من الطويل)

فَأَيْنَ مُلُوكُ الأَرْضِ كِسْرَى وَقَيْصَرِ وَأَيْنَ قَضَى مِنْ قَبْلُ عَادٌ وَجُرْهُمُ

كَأَنَّهُم لَمْ يَسْــكُنُوا الأَرْضَ مَـرَّةً وَلَمْ يَأْمُرُوا فِيهَا وَلَمْ يَتَحَكَّمُوا

(١) محيي الدين الشهرزوري، محمد بن محمد بن محمد بن عبدالله بن القاسم أبو حامد، رحل إلى بغداد في صباه فتفقه على مذهب الشافعي، وكان رئيسًا كريما له شعر حسن وترسل جيد، انظر: الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد، الأدفوي، جعفر بن ثعلب كمال الدين، تحقيق سعد محمد حسن، مراجعة طه الحاجري، ٢٤٦/٤، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، ١٩٥٣م.

(٢) خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء الشام، تحقيق شكري فيصل، صـ٢٣٦، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٥٠م، د.ط.

المبحث الثامن: الدعاء للفقيدة

وأخيرا، لا يجد البارودي ختاما لقصيدته أفضل من الدعاء لحليلته بالمغفرة وتحيتها فيقول:

٦١ فَاسْتَهْدِ يَا مَحْمُودُ رَبَّكَ وَالْتَمِسْ ** مِنْهُ الْمَعُونَةَ فَهْوَ نِعْمَ الْهَادِي

٦٢ وَاسْأَلْهُ مَغْفِرَةً لِمَنْ حَلَّ الثَّرَى ** بِالأَمْسِ فَهْوَ مُجِيبُ كُل مُنَادِي

٦٣ هِيَ مُهْجَةٌ وَدَّعْتُ يَوْمَ زِيَالِهَا ** نَفْسِي وَعِشْتُ بِحَسْرَةٍ وَبِعَادِ

٦٤ تَاللهِ ما جَفَّتْ دُمُوعي بَعْدَمَا ** ذَهَبَ الرَّدَى بِكِ يَا بْنَةَ الأَمْجَادِ

٦٥ لا تَحْسَبِينِي مِلْتُ عَنْكِ مَعَ الْهَوَى ** هَيْهَاتَ مَا تَرْكُ الْوَفاءِ بِعَادِي

٦٦ قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَةً لَوْلَمْ أَكُنْ ** مُتَوَقِّعاً لُقْيَاكِ يَوْمَ مَعَادِي

٦٧ فَعَلَيْكِ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّةُ كُلَّمَا ** نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ عَلَى الأَعْوَادِ

فالبارودي جرد من نفسه شخصًا مُنْفَصِلًا عنه ليُفرغ فيه نفسه المكلومة، وليبثه حزنه وشكواه الملتاعة، كما أن في هذا التجريد محاولة استئناس من الشاعر في وحشته وإشراك المخاطب في محنته، وترويحًا عن نفسه. وها هو يسأل هذا الشخص الذي جرده من نفسه أن يستهدي بالله - ﷻ - وأن يطلب منه المعونة في محنته، كما يسأله أن يطلب من ربه المغفرة لفقيدته سليلة الأشراف وابنة الأمجاد والتي ما غابت عن قلبه، ولا انقطع دمعه لفراقها منذ فقدها ثم ينهي رثاءه لها بتحية دائمة، ما دام هديل الحمام وسجعه فوق الأغصان.

وفي طلب الهداية والمعونة على المحنة من الله - ﷻ- ما فيه من معاني الرحمة والسلام والجلال والعظمة والاقتدار، علاوة على التلذذ بذكره والتبرك به.

وقد اعتمد البارودي على الكناية من ألوان المجاز اللغوي، فقوله:" **لِمَنْ حَلَّ الثَّرَى ... بِالأَمْسِ**" كناية عن موصوف وهي فقيدته الغالية، وهذه الكناية أهون على قلبه من أن يعرفها فيقول لمن ماتت بالأمس، فعبَّر شاعرنا عما يحلو له ولكن بطريق غير مباشر.

ورغم انكسار البارودي أمام هذا الفقد، وتأكيده على بقائه على الوفاء بعهد فقيدته بأن يظل يبكيها مدة حياته، وأن نقض العهد ليس من عاداته إلا أنه يحاول تعزية

نفسه، وبث الصبر في ثناياها بأنه سيلقاها يوم يأذن الله - ﷻ - بذلك، ولولا ذلك لقضت عليه حسرته لفقدها فيقول:

٦٣ هِيَ مُهْجَةٌ وَدَّعْـــتُ يَوْمَ زِيَالِهَا ** نَفْسِي وَعِشْتُ بِحَسْـــرَةٍ وَبِعَادِ

٦٤ تَاللهِ ما جَفَّتْ دُمُوعي بَعْـــدَمَا ** ذَهَبَ الرَّدَى بِكِ يَا بْنَةَ الأَمْجَـادِ

٦٥ لا تَحْسَبِينِي مِلْتُ عَنْكِ مَعَ الْهَـوَى ** هَيْهَاتَ مَا تَرْكُ الْوَفاءِ بِعَـــادِي

٦٦ قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَةً لَوْلَمْ أَكُـنْ ** مُتَوَقِّعًا لُقْيَاكِ يَوْمَ مَعَـــادِي

وقوله:" **هي مهجة** " كناية عن صفة عظم مكانتها من قلبه، وبالغ حزنه لفقدها وخالص حسرته وأساه، وقوله:" **ذَهَبَ الرَّدَى بِكِ**" كناية عن صفة أيضًا وهي موتها، ونلمح فيه أيضا ظهورا للاستعارة المكنية حيث تحول الموت في نظره إلى إنسان أخذ زوجه وذهب بها، وتكمن بلاغة هذه الاستعارة في تشخيص الموت وبث الحياة فيه، وتصوير شوق شاعرنا الجارف إليها، أما قوله:" **يَا بْنَةَ الأَمْجَادِ** " فكناية ثالثة عن صفة شرف نسبها وعراقة أصلها وأنهما محل زهو وافتخار، أما قوله:" **أَقْضِي حَسْرَةً** " فكناية رابعة عن انقضاء أجله حسرة عليها لولا أنه يصبر نفسه بلقائها يوم يأذن الله - ﷻ - بذلك.

ثم هو يرسل له تحية من شغاف قلبه، تحية دائمة ما دام سجع الحمام فوق أغصان الأشجار فيقول:

٦٧ فَعَلَيْكِ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّـــةُ كُلَّمَا ** نَاحَتْ مُطَوَّقَـــةٌ عَلَى الأَعْوَادِ

فاستعار النوح لهديل الحمام وسجعه على الأغصان بجامع الحسرة واللوعة في كل، ثم استعار من النوح بمعنى الحسرة واللوعة ناحت بمعنى تحسرت والتاعت على سبيل الاستعارة التبعية التي عكست استمرار تحية شاعرنا لفقيدته، ودوامها وعدم انقطاعها، ولا شك أن استمرار البكاء ودوام الدعاء بالمغفرة وإرسال التحايا من أصدق مظاهر الوفاء التي يبذلها الفرد تجاه من أصيب فيه، ويقول صاحب العقد الفريد مُفسِّرًا دلالة ما تصدره المطوقة وهي الحمامة من أصوات:" كل مطوقة عند العرب حمامة..."، والحمامة تَبكي وتُغني وتنوح وتُغرد وتَسجع وتُقرقر وتَترنم؛ وإنما لها أصوات سجيع لا تُفْهَم

فيجعله الحزين بُكاء، ويجعله المسرور غِناء" [١] وقد جعلها البارودي هنا بكاء، والتعبير عن ديمومة البكاء على الفقيد أو الدعاء له بنوح المطوقة لم يكن جديدًا ولا مُبْتَكَرًا لدى البارودي، وإنما سبقه إليه آخرون فتأثر بهم في ذلك، ومن هؤلاء الشعراء الخنساء [٢] التي قالت في رثاء أخيها صخر: [٣]

(من البسيط)

فَسَوْفَ أَبْكِيكَ مَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ وَمَا أَضَاءَتْ نُجُومُ اللَّيْلِ للساري

(١) العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق د/ عبدالمجيد الترحيني، ٢٦١/٦، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ-١٩٨٣م.

(٢) الخنساء بنت عمرو بن الحارث بن الشريد بن رياح بن يقظة بن عصية بن خفاف بن امرىء القيس بن بهثة بن سليم، واسمها تماضر، والخنساء غلب عليها، شاعرة طبقت شهرتها الآفاق، وسار بشعرها الركبان، أدركت الجاهلية والإسلام وأسلمت، الأغاني، ٥٤/١٥.

(٣) ديوان الخنساء، شرح معانيه ومفرداته حمدو وطاس، صـ٢١٢، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.

وأخيرًا فقد استطاع البارودي في رثاء زوجه أن يتخير الوزن الذي يعكس عاطفته وحالته النفسية،" **فالشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلًا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم مع سرعة الانفعال وازدياد ضربات القلب**"(١). فاختار لقصيدته **بحر الكامل**، وقد نجح في اختياره لهذا البحر والربط بين نظمه عليه وحالته النفسية، فهو بحر ذو نفس قصير، لاءمت نغماته انقطاع الأمل واليأس في عودة زوجه، كما تناسقت نغماته مع نبض الشاعر الحزين لفقد زوجه، كما اتخذ الشاعر نغماته المتماثلة الرتيبة ليؤكد معنى الحزن والأسف، فبحر الكامل" **قل أن يصلح فيه الرثاء إن لم يكن نوحًا وتفجعًا**" (٢)، ومن عجيب خصائص الكامل أنه" **أصلح البحور لإبراز العواطف المُعقدة**"(٣).

أما من حيث **القافية** التي تُعد وحدة نغمية يتكرر إيقاعها في كل بيت من أبيات القصيدة، فهي تقوم بمهمة كبيرة في إذكاء الموسيقى وتنميتها؛ لأنها "**بمثابة الفواصل الموسيقية، التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة**" (٤) وقد أجاد البارودي حين اعتمد على القافية **الدال المكسورة** فصوت الدال مجهور قوي شديد(٥) ولعل الشدة فيه توازي ما عاناه شاعرنا بسبب فقد حليلته، كما أن القوة تناسب قوة مُصابه وشدة أثره عليه، أما الكسر فجاء ملائمًا للحزن الذي ملأ قلب الشاعر الذي فقد زوجه وأم أولاده، وانكساره حين بَلَغَهُ خبر وفاتها وهو في منفاه.

---

(١) موسيقى الشعر، أ.د/ إبراهيم أنيس، صـ١٧٥-١٧٦.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبدالله الطيب، ١٧٥/١.، مطبعة جامعة الخرطوم للنشر، ط٤، ١٩٩١م.

(٣) المرجع السابق، ٣١٦/١.

١_ موسيقى الشعر، أ.د/ إبراهيم أنيس، صـ٢٤٤.

١_ المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، أ. د/ رمضان عبد التواب، صـ٤٦.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبوافر فضله تكتمل الأعمال، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء-ﷺ- وعلى آله وصحبه والتابعين لهم إلى يوم الدين ما تعاقبت الأوقات.

وبعد،،،

فبعد رحلة التطواف والتجوال في رثاء قصيدة رثاء البارودي لزوجه، ومعايشة الصور البيانية والأساليب البلاغية الأخرى التي امتزجت بها، تمخضت تلك الرحلة عن بعض النتائج التي تُميز تلك الصور والأساليب، ومنها:

١- اتسمت القصيدة بالوحدة العضوية فكانت من مطلعها إلى نهايتها للبكاء على الفقيدة، والحديث عن عِظم الرزء وأثره على شاعرنا والدعاء لفقيدته، فالتزم البارودي بوحدة الموضوع والدخول فيه مباشرة، وذلك بسبب حزنه العميق ومعاناته الشديدة التي ملكت عليه نفسه، فلم يجد سبيلا لتخصيص جزء من تفكيره في نظم الغزل أو الطلل، فذهب يعد مآثر زوجه، ويبكي عليها.

٢- ظهر جليًّا صدق عاطفة البارودي، وحرارة ألمه على فراق زوجه، فكانت قصيدته من أصدق الأشعار دموعًا وعاطفةً، لأنها لم تكن لغرض التكسب، وإنما صدرت عن قلب مصدوع مُنفطِر.

٣- اهتم البارودي في مرثيته باستدعاء بعض الشخصيات العربية وتوظيفها مثل استدعاء الحارث بن عباد، ولبيد بن ربيعة، واستدعاء بعض الأنبياء كعاد وثمود عليهما السلام، وكذا استدعاء بعض القبائل العربية كحمير وقضاعة، كما اعتمد على بعض الفنون البلاغية في توظيف تلك الشخصيات والأحداث، مما يعكس تأثره بالثقافات السابقة.

٤- كان للتشبيه ظهور واضح في تشكيل الصورة عند البارودي، فقد استعان به مُنَوِّعًا في أساليبه، مُتَفَنِّنًا في ألوانه، مما يُنبئ عن قدرة البارودي على الصياغة الفنية المُحكمة في تشكيل الصورة وتعبيره عن معانيه، والكشف عمَّا يدور بخلده.

٥- ارتكز البارودي على التشبيهات المفردة في بث أحاسيسه ومشاعره، وتشكيل صوره، فكان أرضًا خصبة أنبتت صورًا وارفة الظلال، دانية الثمار، يعانقها الخيال والابتكار والإيجاز.

٦- لمحنا ظهورًا للتشبيه المحذوف الوجه والأداة فكان تشبيهًا بليغًا مُجَسِّدًا لمعاني الشاعر ومُؤَكِّدَا لها في ذهن المتلقي.

٧- حازت الاستعارة المكانة الأولى بين الصور البيانية، وانفردت بالسبق في رثاء البارودي لزوجه، واحتلت الاستعارة المكنية المرتبة الأولى وبرزت في مقدمة أنواع الاستعارات، وهذا يُنبئ عن سمو خيال شاعرنا وسعة أُفقه.

٨- وردت الاستعارة التبعية في المرتبة الثانية بعد المكنية، واتخذها البارودي وسيلة للتعبير عن مكنون نفسه وتوضيح مراده، فابتكر صورا تزخر بالجمال والروعة، وتحظى بالإعجاب والتقدير، وقد حازت الاستعارة التبعية نصيب الأسد ولم نلمح ظهورا للاستعارة الأصلية.

٩- أفاد البارودي من أسلوب المجاز المرسل في رسم الصورة البيانية التي تبعث على الإثارة والإيحاء.

١٠- اتكأ البارودي على الكناية في تصوير معانيه، وتحقيق مقاصده وتوضيح أهدافه فحفلت بها قصيدته، واحتلت الكناية عن صفة المقدمة، وجاءت الكناية عن موصوف في المرتبة الثانية، ولم نلمح ظهورا للكناية عن نسبة.

١١- كثيرا ما اعتمد البارودي في بث مشاعره وتجسيد ما يدور بخاطره على الجمع بين أكثر من صورة بيانية في موطن واحد، فلم يرتكز على لون تصويري مُعين بل نوَّع في مواد صوره، وجمع بين أجزائها المختلفة.

١٢- لم يعتمد البارودي في تشكيل صوره على الصور البيانية فقط بل يستقطب- أحيانا- أمورًا أخرى تعانق الصورة البيانية وتُسهِم في تشكيلها، مما يضفي على الصورة حُسنًا وجمالًا، ويُبرهن على دقة البارودي وقوة ملاحظته.

وأخيرا فهذا بيان موجز لأهم ما توصلت إليه.

أرجو من الله - ﷻ - أن أكون قد وفقت، والحمد لله رب العالمين، "وما توفيقي إلا بالله وعليه توكلت وإليه أنيب"[١].

(١) سورة هود، الآية رقم ٨٨.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : القرآن الكريم.

ثانيا: المراجع والمصادر:

- أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي(ت٤٧١هـ)، قرأه وعلَّق عليه الشيخ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ-٢٠٠١م.

- الأسس الجمالية في النقد العربي" عرض وتفسير ومقارنة"، د/ عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٣م

- الأعلام، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي الدمشقي(١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشرة، ٢٠٠٢م

- الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، تحقيق د إحسان عباس، ود/إبراهيم السعافين، وأ/ بكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

- البارودي رائد الشعر الحديث، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الرابعة.

- التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤م.

- التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، أ.د/محمد محمد أبوموسى، مكتبة وهبة، ط٧، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.

- دلالات التراكيب، أ.د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الرابعة، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، قرأه وعلَّق عليه د محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.

- ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م.

- الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، رسالة ماجستير للباحث/ حسين جمعة، كلية الآداب، جامعة دمشق، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- رثاء الزوجات في الشعر العربي، إبراهيم الدعجاني، الطبعة الأولى،١٤٤٤هـ – ٢٠٢٣م.
- الرثاء، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة.
- الصورة في شعر الأخطل الصغير، د أحمد مطلوب، صـ٣٥، دار الفكر للتوزيع، عمان، ١٩٨٥م.
- الطراز للإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي(ت٧٤٥هـ)، تحقيق د عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق/محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت.
- العين، أبو عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، ترتيب وتحقيق د/عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.
- الفروق اللغوية، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(ت٣٩٥هـ)، حققه وعلق عليه محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
- فقه اللغة وأسرار العربية، للإمام أبي منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت٤٣٠هـ)، تعليق د ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت، الطبعة الثانية ، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.
- الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق، د/ حسن البغدادي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

- قراءة في الأدب القديم، أ.د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الرابعة، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.
- قصيدة ابن المعتز" وعين كما شئن الربيع سوارحا" دراسة بلاغية، بحث مرجعي للدكتور/ شعبان محمد كفافي، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.
- الكتاب والقرآن: قراءة معاصرة، الدكتور المهندس محمد شحرور، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.
- المثل السائر "في أدب الكاتب والشاعر" لضياء الدين بن الأثير ت٦٣٧هـ، تحقيق/ محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، طبعة١٤٢٠هـ
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبدالله الطيب، مطبعة جامعة الخرطوم للنشر، الطبعة الرابعة، ١٩٩١م.
- مدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاني، أ.د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.
- معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي(٦٢٦هـ)، ، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.

****