تجليات (المسكوت عنه)
قراءةٌ نقديةٌ في القصيدة القافية للبارودي

د. شريف بشير أحمد

كلية الآداب / جامعة الموصل
shareefalobaeedh@gmail.com

تؤسِّسُ الدراسةُ لرؤيةٍ نقديةٍ، تتخذُ من (المسكوتِ عنه) نَهجاً تطبيقيًّا في صياغةِ التحليلِ الأسلوبيِّ، وتنطلقُ من النصِّ بوصفه محورَ القراءةِ التأويليةِ المفتوحة، وتتجذَّرُ من فكرةٍ معرفيةٍ تحتقبُ مرجعياتٍ تراثيةً، تتجاذبها بنائيةُ القصيدةِ العربيةِ القديمةِ في سياق الإحياء، والتناصّ، والموازنة الضمنية، وتستندُ إلى (قافيّة) الشاعر محمود سامي البارودي (ت ١٩٠٤م)[١] التي تتخلّلها بؤرٌ من التراثِ المخبوء والمعلَنِ في أثناء توظيفِ الأنماطِ السردية في الأبنيةِ الجُمَلية المتواترة.

و(المسكوت عنه) يُفسرُ النصَّ من بواطنهِ، وسياقاتهِ، وتشكيلاتهِ المتراتِبة؛ ويحتضنُ النصُّ (المسكوتَ عنه) بوصفه رؤيةً مغمورةً في أعماقٍ متشابكةٍ، وموقفاً مخبوءًا يُسْتَنْطَقَ من سياقاتِ بنيةٍ دلاليَّةٍ شاملةٍ. إنَّه ما يُخفيه المبدِعُ، وما لا يقولُهُ صراحةً، ويكتشفُهُ القارئ، ويُصرِّحُ به؛ وإنْ كان النصُّ المنْتَجُ يقدِّمُ إلى القارئ مفاتيحَ تقودُهُ إلى (المسكوتِ عنه)؛ حتى تتحققَ المواءمةُ الصياغيةُ بين الذاكرةِ، وبين الإرادة والوعي، وتتوافقَ دلالةُ (المسكوتِ عنه) المخبوءةُ في العقلِ الباطنِ للمبدِع مع الحدثِ الواقعيِّ، والسياق اللغويِّ الذي يُظهرُ عمقاً نفسيًّا وشعريًّا ببؤرٍ سرديةٍ تناصيةٍ تُمثِّلُ الغائبَ (غير المكتوب)[٢] الذي يُفترضُ حضورُهُ في النص، والذي يُكتشفُ أو يُسْتكْشَفُ بقراءةِ أنظمةِ الخطاب بمستوياتهِ الصوتيةِ والتركيبيَّةِ والمعجميَّةِ والدلاليَّة في التشكيل اللغويِّ، الذي يختزنُ الجزيئاتِ المتناظِرة/المتماثِلة في آناتٍ متناثرةٍ.

يُعَدُّ الشاعرُ محمود سامي البارودي باعثاً من بواعثِ إحياءِ الشعرِ العربيِّ، ورأسَ مدرسةٍ شعريَّةٍ محافظةٍ في العودةِ إلى الجزالةِ في اللفظِ، وقوةِ العبارةِ، وجمالِ التركيب، والتمسُّكِ بالديباجةِ الشِّعريَّةِ الأصيلةِ؛ ليعيدَ للشعرِ رواءَهُ ورونقَهُ وقوَّتَهُ وأصالتَهُ؛ ويصلَهُ بجذورِهِ العربيَّةِ القديمةِ[٣]. والقصيدةُ (القافيَّةُ) نصٌّ شعريٌّ يحتجنُ مؤثِّراتٍ وعواملَ تحفيزيةً خارجيةً، تتلاقحُ مع المكبوتِ والمخفيِّ في اللاوعي و(المسكوت عنه) في النص. وثمة مقترباتٌ ومساربُ تضيء غوامضَ البنيةِ المقفلة/ المغلَقة كشفاً عن الدلالةِ الخافيةِ، بتوظيفِ مقولاتٍ وإشاراتٍ توثِّقُ لحظةَ التكوينِ الكلي،

والولادة الناضجة. ومن البواعثِ المنشِّطةِ للتكويناتِ الجُمَلية والدلالية في النصِّ المقروء (القافيّة)، الولادةُ الفنيةُ في المنفى الجبريِّ/ القسريِّ الذي أقامَ فيه الشاعرُ محمود سامي البارودي[٤]، والذي نُقِلَ إليه كرهاً؛ فشهدت جزيرةُ (سرنديب سيلان) التي نُفِيَ إليها، فوطأها في سنة (١٨٨٣م) بعد أن أخفقت ثورةُ أحمد عرابي في سنة (١٨٨١)[٥]، التي أمضى فيها نيِّفاً وسبعة عشر عاماً، شهدت الفِصامَ الماديَّ والنفسيَّ بين مكانين، الوشيجةُ بينهما الإحساسُ بوطأة الزمن. إذ يمثلُ المكانُ والزمنُ بؤرةً تتشكلُ بهما مفاصلُ الحدثِ الشعريِّ المنجَزِ، ونقطةَ تلاقٍ نفسيٍّ وفكريٍّ بين الشاعرِ وبين القارئ؛ لإثارة الذهن ، وديمومة التواصلِ والتفاعلِ مع النص.

هل مِنْ طَبيبٍ لداءِ الحبِّ أو رَاقي يَشفي عَليلاً أخا حُزْنٍ وإيراق [٦]؟

يُكَوِّنُ المطلعُ تمهيداً يثيرُ القارئَ، ويجذبُهُ إلى خصيصةٍ محوريةٍ، تبدأ بالنمو نموًّا تطوريًّا. والبنيةُ الاستفهاميةُ مطروحةٌ في الشعرِ العربيِّ القديمِ؛ وإن كانت تفترضُ/ تتخيَّلُ متكلِّماً (راوياً)، وسامعاً (مرويًّا له)، يُصغي، أو يحاورُ ويجيبُ. كأنَّ الشاعرَ يسرد حدثاً بتساؤلٍ يتجاوزُ به الحقيقةَ الواقعيَّةَ؛ لندركَ دلالتَه المجازيَّة التي تُفيدُ التمنيَّ البعيدَ، الذي يبحثُ فيه عن علاجٍ ورُقْيَةٍ لنفسٍ كليمةٍ، وجسدٍ متعبٍ، في دهاليزِ العرّافين والمتطببينَ. لكنَّ التساؤلَ الحواريَّ ضمنيٌّ بين شخصينِ، لا يمتلكانِ ملامحَ واضحة، بل هياكلُ ضبابيةٌ أنتجَها الخيالُ الشعريُّ خطاباً مسروداً. و يستحضرُ (الداءُ) علةً جسديَّةً أو نفسيَّةً. و(الطبيبُ) نستذكرُ به المهارةَ في الأداءِ في لحظةٍ من لحظاتِ الخوفِ من المرضِ، أو الموت. و(الحبُّ) فيه تعميةٌ في الدلالةِ إن لم نفهمْهُ فهماً تقليديًّا تتشكَّلُ به نظرةٌ قديمةٌ بوصفهِ جزءاً من مقدمةٍ موروثةٍ، ندخلُ بها إلى عمق المتنِ الشعريِّ. ويُوازي (الراقي) الطبيبَ في المهارةِ الأدائيةِ؛ إلا أنه يخالفهُ في الوسيلةِ، لا سيما في تأثيرهِ الروحيِّ المتخيَّلِ في النفسِ. [٧]و(العليلُ) شخصيةٌ تبحثُ عن شفاءٍ بين الطبِّ الدوائيِّ – السريريِّ، والطبِّ النفسيِّ – الإيحائيِّ الموصول بالرقية/ التعويذة؛ وتتوسَّطُ الطبيبَ والراقي / الكاهن، قبل أن تتبلورَ ملامِحُهَا الوصفيةُ سرديًّا بعبارةٍ شعريةٍ مألوفةٍ (أخا حُزْنٍ) تُضَخِّمُ الصفةَ في الموصوفِ؛ للإيهامِ بديمومةِ الداءِ، والرغبةِ الأزليةِ في الشِّفاءِ بدلالةِ الفعلِ المضارعِ (يشفى) على زمنٍ متجدِّدٍ لم يتحقق حدثُه، وليس على لحظةٍ ماضيةٍ تحقَّقَت فاعليتها.

٢- قد كانَ أبقَى الهَوى مِنْ مُهْجَتِي حتّى جَرَى البينُ فاسْتولى على

رَمَقـــــــــــــــــــــاً البـــــــــــــــــــــاقي

تُثيرُ (قد) التحقيقيةُ حفيظةَ المتلقي، إذ تفترضُ مُتسائلاً، أو مُنكِراً ، أو مُتعجِّباً من واقعــةٍ، أو حدثٍ ما.

وتشككنا (كان) التي توثِّقُ الماضي والحدث، بماضي الشاعرِ، وتُحيلُنا على واقعهِ المؤلمِ، الــذي تنضبُ فيه الخصوبةُ. ونستطيعُ أن نُعِدَّ (الحبَّ والهوى) مترادِفَيْن في سياق البيتين (١و٢) بوصفهما فاعِلَيْن مُؤثِّرَيْن في ديمومة (العلّة) بمفهومها النفسيِّ؛ فأصبحت حالاً قائمةً، وصفةً لصيقةً بالشــاعرِ العليل. وتكشفُ ياءُ المتكلِّم في (مهجتي) هويةَ (العليل الشاعر الراوي). وتقطــعُ (حتــى) الأنفاسَ قطعاً مجازيًّا؛ لأنها تمثِّلُ بدايةَ الإجهازِ الكليِّ على الرمق الباقي بقــاءً نســبيًّا فــي جســدٍ تتحشرجُ فيه الروحُ. والتوافقُ العكسيُّ بين الحركةِ المعنوية المشخَّصة بالبَيْنِ الجاري جرياً مجازيًّا، وبين الرمق المتناقصِ تناقصاً نفسيًّا وشعوريًّا تذوبُ فيه مقوِّماتُ الحياةِ المادية؛ إذ يُحــوِّلُ الســمةَ الحركيةَ للجسدِ إلى سكونيةٍ هامدةٍ تتواءمُ مع الصفةِ الاغتصابيَّة للفعلِ (استولى)، الذي يتفاعلُ مــع الفعلِ (جَرى) تفاعلاً يُلغي فاعليةَ الفعلِ (أبقى) إلغاءً ذهنيًّا .

٣- حُزْنٌ بَراني وأشْواقٌ رَعَت كَبِدي يا وَيْحَ نفسيَ من حُزْنٍ وأشــواق

أفترضُ أنّ أسبابَ الحزنِ خارجيةٌ تفرضُها ظُروفٌ، وأوضاعٌ، وأشخاصٌ على الفردِ (الشــاعر)؛ فتولِّدُ في نفسهِ ألماً متواتراً. وتوالدُ الهمومِ والأحزانِ تحتضنُهُ الذاتُ المكبوتةُ ← النفسُ المقهــورةُ ← الأنا الموتورةُ. والبدءُ بالنكرةِ (حُزْنٌ) متبوعةً بالفعلِ (براني)؛ يتداخلُ فيــه المعنــويُّ بالمــاديِّ بصورةٍ حسيةٍ مجسَّمةٍ بالبَرْي المشاهَدِ/ الملحوظ، وينسجمُ مع المؤاخاة المتخيَّلــة بــين الشــاعرِ/ الراوي، وبين الحُزْن في البيت الأول (أخا حُزْنٍ)؛ لتوثيق تداعياتٍ متواليةٍ، تجيشُ بها نفسٌ جازعةٌ تذوبُ، وتَذوي. ولو قُرِئتْ لفظةُ (الحُزْن: نقيضُ الفرحِ، وخلافُ السُّرور) قراءةً تصــحيفيةً لتصــبحَ (الحَزْن: ما غلظَ من الأرضِ)[٨]؛ فإنَّ المعنَيين يبعثانِ في الجسدِ المبريِّ، مجازاً، شــعوراً بالإعيــاءِ والأرق والموتِ البطيء؛ بل يُشعران (بالمسكوت عنه) الذي تَتَفاقمُ آثارُهُ؛ فتتضاءلُ مقاومةُ الجســدِ والذهنِ له معاً؛ فجاءت عبارةُ (يَا وَيْحَ نفسيَ) عبارةَ ترحُّمٍ، وتذلُّلٍ، وخضوعٍ يرغبُ فيها (الــراوي) في التخلُّصِ الآنيِّ من المؤثِّراتِ الضَّاغطةِ على الذاتِ الشاعرةِ، التي تُخفي (المسكوتَ عنــه)، ولــم تجرؤ على البوحِ به، والتي ظهرت كسيرةً في موقفِ لوعةٍ وتوجُّعٍ.

ويبدو أنّ (الحبَّ ← الهوى ← الشوق: نِزاعُ النفس وحركةُ الهوى إلى الشيء الآخر)[٩] تتشكَّلُ بهم متواليةٌ بؤرتُها المحوريةُ الذاتُ المستَلبَة إراديًّا في موقفِ مواجَهةٍ نفسانيٍّ وسلوكيٍّ. ويُعَدُّ التكرارُ اللفظيُّ مؤثِّراً نفسيًّا داخليًّا متناغِماً مع البواعثِ الخارجيةِ؛ إذ يُوحي تكرارُ (الحُزْن) مرتين، و(الأشواق) مرتين؛ بالعذابِ والألمِ، والعاطفةِ المتأجِّجةِ، واللوعة/ الحسرة الكاوية، ويثيرُ إيقاعاً جنائزيًّا يُخبرُنا أنّ نسغَ الحياةِ في الأنا الحقيقيَّة يتمثلُ في زفيرِ الحُزْن والشوق معاً. وقد تشبَّعت (من) التفسيرية بخصوصيةِ الحُزْنِ؛ بل ضخَّمَته، ولم تُوح بتناقصه، أو تجزيئيته؛ كأنّ الحنينَ والشوقَ إلى الماضي بتداعياتِه المكبوتةِ معادلٌ لليأسِ في واقعٍ مَعِيْشٍ تتراكمُ فيه المنغِّصاتُ في متوالية (المهجة← الكبد← النفس).

٤- أُكَلِّفُ النَّفسَ صَبْراً، وَهْيَ جَازِعَةٌ والصَّبْرُ في الحُبِّ أَعْيا كلَّ مُشتاق

يُمارسُ العقل الواعي في الأنا المعرفية ← أنا المتكلِّم، وصَايته على العقلِ الباطنِ؛ ليحجِّمَ التوترَ، والقلقَ ويخفي (المسكوتَ عنه)، وينظِّم العاطفةَ المرتبكةَ، ويوجِّهها؛ محاولاً التمسكَ بكابحٍ معنويٍّ يتموضعُ في (الصبر)، بل (التصبُّر) مُظْهِراً به فاعليته فيه، وطموحَه بتحقيقه سلوكيًّا، وهو في موقفٍ يُهيمنُ فيه الضَّعفُ عليه، ويُعاني فيه من مِحَنٍ وأزماتٍ متتابعةٍ تَظهرُ مدلولاتُها في الفعلِ (أكلِّفُ) بزمنيتهِ المتطاولةِ / الممتدةِ من الماضي إلى الحاضر، وبالرغبةِ الإراديةِ في نجاحِه بأداءِ واجبِهِ. وهذا يعني أنّ الذاتَ الشاعرةَ مُحْبَطَةٌ متأزِّمةٌ / جازعةٌ بدلالةِ (واو) الحال في الجملة الحالية (وهي جازعة). ويكشفُ الشطرُ الثاني كشفاً تعليليًّا سببَ الجزعِ، وهو سببٌ ليست فيه خصوصية؛ بل مقولةٌ مألوفةٌ متكررةٌ. وعلينا ألاَّ نتوهَّمَ في (الحبِّ)؛ فنظنَّه رؤيةً، وموقفاً، ووعياً بماهيتِه وفلسفتهِ؛ بل هو لفظٌ يُخفي به الشاعرُ أسبابَ الجَزَعِ الحقيقةِ من (المسكوتِ عنه)؛ كأنَّه يلتمسُ لنفسهِ الجازعةِ العذرَ في جزعِها بتعميمِ الإعياءِ وكليَّته/ شموليَّته في الحديث بتأثير (الحب).

ويستطيعُ قارئُ (الأبيات ⟷ المقدمة) أن يستذكرَ بها بداياتِ (روميات) أبي فراس الحمدانيِّ، وأن يقيمَ حواريةً بينهما، تتواشجُ بها المؤثِّراتُ اللغويةُ والتشكيلية معاً.

٥- لا في سَرَنْدِيْبَ لي خِلٌّ ألُوذُ بِهِ ولا أنيس سوى هَمِّي وإطْرَاقِي

إنّ (سرنديب) فضاءٌ تنغلقُ فيه طموحاتُ الشاعرِ في ديمومةِ الحياةِ على إخفاء (المسكوت عنه)، وتنفتحُ فيه نوازعُ الكبْت والاغترابِ والإحباطِ، وتتعالقُ في نفسهِ فيها بواعثُ الغربةِ واليأس، التي تُشكلُ بدايةً من بداياتِ الموتِ المعنويِّ: الموتِ الداخليِّ النفسيِّ، والموتِ في الحياةِ المتجسِّدِ

بغربةِ المشاعرِ، وبالشعورِ بالفناءِ الذي يُولِّدُ في الذاتِ الشاعرةِ إحساساً بالصُّفريةِ، تفتقرُ فيه إلى (الخِلّ: الصديقُ كريمُ المصادقةِ والإخاءِ والموادَدَةِ الذي يصدقُ قوله بالعمل)[١٠]، وإلى (الأنيس: المؤانِس في الوحشةِ الذي يُفْرَحُ به)[١١] بوصفهما عنصراً من عناصرِ الوجودِ الإنساني، يُلجأُ إليه، وتُطردُ به الوحدةُ/ الوحشةُ، ووسيلةً تُخصبُ حركةً، ولغةً مشتركةً. وفي اللحظة الموحشةِ يُصاحبُ (الهَمُّ/الحُزْن)، و(الإطراقُ: الصَّمتُ والسُّكوتُ وأنْ يُقبلَ المرءُ ببصَره إلى صدرِه ويسكتَ ساكناً)[١٢]، والنظرُ المستديمُ إلى الأرضِ؛ يُصاحبُ الشاعرَ في سرنديبَ التي تمثلُ بؤرةَ الموتِ وتَسري به إليه وتُحيطُ بمساربهِ؛ مُحطمةً وجودَه الكائنَ والممكِنَ وعياً وسلوكاً؛ إذ تشكَّلَ الشعورُ العميقُ والمؤلمُ بالغربةِ، وتصاعَد الوعي بالذاتِ الذي يُصاحبُ الغربةَ؛ فكوَّنا مأزقَ (الإنسانِ/ الشاعرِ) الذي يفتقدُ فيه الحميميةَ في العلاقاتِ مع الناسِ. وتكرارُ حرفِ (السين) المهموسِ[١٣] ثلاثَ مراتٍ يوحي بالخفوتِ والسكوتِ والكبْت. وإلصاقُ ياءِ النسبة (ياء المتكلم) بثلاثِ مفرداتٍ يُعلنُ المكبوتَ/ المخفيَّ آنيًّا. وتُمثلُ جملة (ألوذُ به: ألجأ إليه، وأعوذُ به) أمنيةً تحتقبُ مكوِّناتِ التواصلِ الذهنيِّ والاجتماعيِّ بين الشاعر وبين مجتمعهِ الذي يعيشُ فيه؛ إذ لم يستطع الشاعرُ أن يتوافقَ مع محيطهِ الراهنِ، في الوقتِ الذي يعجزُ فيه عن قَهْرِ الشعورِ بالغربة، أو مواجهة (المسكوتِ عنه).

٦- أَبيتُ أَرعى نُجومَ الليلِ مُرْتَفِقاً ... في قُنَّةٍ عَزَّ مَرْقَاهَا على الرَّاقِي

٧- تَقَلَّدتْ من جُمَانِ الشُّهْبِ مِنْطَقَةً ... مَعْقُودةً بِوِشَاحٍ غيرِ مِقْلاق

٨- كأنّ نَجْمَ الثُّريَّا، وَهْوَ مُضْطَرِبٌ ... دونَ الهِلالِ سِراجٌ لاحَ في طَاق

يكشفُ الفعلُ المضارعُ (أبيتُ) أنّ زمنَ البيتوتةِ ليليٌّ، وأنه مقرونٌ بفعلٍ إراديٍّ مجازيٍّ (أرعى)، يتفاعلُ معه في التعبيرِ عن الأحاديةِ السلوكيةِ، والفراغِ المعْجزِ، الذي تتلاشَى فيه فاعليةُ الطموحِ الذهنيِّ واقعيًّا؛ ليدركَ المتلقي أن النجومَ بدلالتها العُلوية/ الفوقية والجمالية، قد فقدتْ جمالَها في النفسِ المهجورةِ، وأنّ تصويرَ هيئةِ جلوسِ الشاعرِ/الراوي (مُرْتَفِقاً: متكئاً على مِرْفَق يده، والمِرْفَقُ: أعلى الذراع وأسفل العَضُدِ)[١٤] يمثلُ تأمُّلاً يولِّدُ الحسرةَ، بوصفهِ الناطقَ الصامتَ. وإذا كان الليلُ زمنَ السكينة؛ فإنه زمنُ القلق المشحونِ بهواجسِ الغربةِ التي تكبِّلُ الشاعرَ، مع ملاحظةِ التوافق في الأداءِ بين الفعلَيْنِ (أكلفُ، وأبيتُ) بوصفهما يصدرانِ عن شخصيةٍ مُحبَطةٍ، تتكلَّفُ الجَلَدَ، والمطاولةَ. وربما يستذكرُ الشاعرُ بمراقبتهِ للنجوم حلماً طفوليًّا، يشعرُ فيه بوجودِه المتهدِّم في الحاضر. وتتشكَّلُ بالمواءمةِ/ المجانسةِ بين الزمنِ الفلكيِّ (الليل)، وبين المكان (القُنَّة: أعلى الجبل)

[١٥]، والحدث (البيتوتة)، والراعي المجازي، ووصفِ الشخصيةِ في وضعِ المراقبة والتأمل؛ تتشكلُ بؤرةٌ سرديةٌ تتمركزُ حولها بنيةُ النصِّ. فالقُنَّةُ الموصوفةُ جماليًّا تقلَّدتْ نطاقاً مفاصلُهُ وحلقاتُهُ متشكلةٌ من أحزمةٍ وشُعَلٍ ناريةٍ ساطعةٍ مشعَّةٍ متواشجةٍ معقودةٍ عقْد الفضةِ في الجُمانةِ. ونَقْلُ الجمانةِ من ميدانِها الماديِّ المنظور بوصفها (حبةً تُعْمَلُ من الفضةِ كالدرَّة) [١٦]؛ إلى حقلٍ منظورٍ غيرِ ماديٍّ (الشِّهاب: شعلة من نارٍ ساطعة) [١٧] مبالغةٌ في تصويرِ جمالياتِ المكان. وإمعاناً في التصويرِ الماديِّ عُقِدَ النطاقُ (الساطعُ المشعُ المنيرُ) بوشاحٍ منسوجٍ مرصَّعٍ بالجواهرِ؛ عُقِدَ عقداً فيه ثباتٌ وديمومةٌ، لا حركة فيه، بل سكونيةٌ آبدةٌ؛ لندرك أنّ جمالياتِ المكان منفصلةٌ عن جمالياتِ النفس، وأنّ النفسَ كئيبةٌ حزينةٌ وحيدةٌ في مرتقىً يصعبُ الوصولُ إليه. إذ تُضفي التقابلاتُ الحسيةُ المرئيَّةُ في تكويناتِها الشكليةِ والجماليةِ، تُضفي صفةً توحي بالبهجة؛ إلا أنها تحتقبُ نوازعَ الغربةِ، والانفصالِ المتحقق بتأثير (المسكوت عنه). وتمنحُ (واو) الحالِ (نجم الثريا) حركةً مُتوتِّرةً مُضطربةً، تفتقرُ إلى النظامِ والنسقيَّة في الأداء، إذ تنسحبُ اللجاجةُ إلى الذاتِ الشاعرةِ المحبَطَة. والتناظُرُ في المجسَّماتِ البصريةِ بين (نجم الثريا، والهلال، والسِّراج) تعويضٌ نفسيٌّ وماديٌّ عن الاغترابِ الكونيِّ، يبحثُ من خلاله الشاعرُ عن مُبْهِجَاتٍ خارجيةٍ يُضيءُ بها الذاتَ والمكانَ (القُنَّة)، التي تكشفُ جنباتِها ذبالةٌ تتضاءلُ تضاؤلَ ضوءِ (النجم والهلال والسِّراج) في كوَّةٍ لا تُسعفُ موتوراً بالرِّيِّ. والطَّاقُ (ما عُقِدَ من الأبنية وعُطِفَ بعضُه على بعضٍ) [١٨] بمدلولهِ الماديِّ في وضعِ الشُّهوق؛ يُوحي بأنّ الشاعرَ/ الراوي ينتظرُ بارقةَ أملٍ وفرجٍ من آخرين، ويرقبُ أمنيةً له من بعيدٍ، ويأملُ في بديلٍ موضوعيٍّ عن (المسكوت عنه) يتداركُ به وجودَه المهدَّدَ بالفناءِ والموتِ المعنوي. والمخالفةُ في الحجمِ الماديِّ حقيقيةٌ بين نجمِ الثريا، وبين السِّراجِ؛ تخلقُ توافقاً بين الآمالِ الكبيرةِ التي غابتْ أو غُيِّبَتْ، والواقعِ المؤلمِ الذي تتصاغرُ دونه محاولاتُ تغييرِهِ، والتغلُّبِ عليه.

والبيتُ السابعُ جملةٌ وصفيةٌ للقُنَّةِ في البيتِ السادس، ومعانيه مرتبطةٌ به عضويًّا ونحويًّا، إذ يمتلكُ وحدةً تركيبيةً مستقلةً بذاتها؛ فضلاً عن أنَّ البيتَ الثامنَ في حقيقتهِ وصفيٌّ جماليٌّ يتممُ به الشاعرُ جمالياتِ المكان (القُنَّة). وقد تكررَ حرفُ (القاف) في الأبيات(٦،٧،٨) (١٠) مراتٍ، وهو حرفٌ مجهورٌ[١٩] فيه قوةٌ، إلا أنها قوةٌ موهونةٌ يُعوِّضُ بها الشاعرُ ضياعَه وشتاتَه، إذ يتقبلُ عالم الحواسِّ بصورةٍ سلبيةٍ ساكنةٍ؛ ويتأملُهُ في وضعيتهِ الجماليةِ حسب.

٩- يا"روضَةَ النيلِ" لامَسَّتكِ بائِقَةٌ ولا عَدَتْكِ سماءٌ ذاتُ أغْدَاق

١٠- ولا بَرِحْتِ مِنَ الأوراق في حُلَلٍ مِنْ سُندُسٍ عبقريِّ الوَشْي بَرّاق

١١- يا حبَّذا نَسَمٌ من جَوِّهَا عَبِقٌ يَسْري على جدولٍ بالماءِ دفَّاق

١٢- بل حبَّذا دَوحَةٌ تدعو الهديلَ بها عند الصَّباحِ قماريٌّ بأطْوَاق

١٣- مَرْعَى جِيادي، ومأوَى جِيرتي، وحِمَى قومي، ومَنْبِتُ آدابي، وأعْرَاقي

يسعى الشاعرُ من خلال (روضة النيل) إلى خَلْق علاقةٍ تربطهُ بالعالمِ دون أن تقضي على فرديته، ويستقرُّ ذهنُه على صيغةٍ قوامُها الوحدة مع البنية الاجتماعية، التي تتيحُ له خصوصيةً فرديةً سلوكيةً فيها. وتتموضعُ في الأبياتِ روحٌ شعريَّةٌ تُشابهُ الوقوفَ على الأطلالِ، وتحتوي صورةً رومانتيكيةً تتهيكلُ فيها (روضةُ النيل← مصرُ) ممزوجةً بالشعورِ الوطنيِّ، والتواشجِ النفسيِّ مع الأرض/ الوطن، ومشوبةً بالدعاءِ لـ(الروضة- الوطن) بالخصبِ من خلال السماءِ مُغْدقة المطرِ. كأنّ الدعاء تقديرٌ للوطن، وتعويضٌ عن الغربة، والبعد النفسي، وإضمارٌ مقصودٌ (للمسكوت عنه).

والخطابُ في البيتين (٩، ١٠) مباشرٌ يقيمُ به الشاعرُ حواراً مع (روضة النيل)، بوصفها مخاطَباً بدلالةِ كاف المخاطَبة في (مسَّتكِ، عدتكِ)، وتاء التأنيث في (برحتِ). ثم يتحوَّلُ الخطابُ من الحاضرِ المباشرِ القريب إلى الغائبِ البعيد، بدلالة الضمير في (جوِّها) في البيت (١١)، و(بها) في البيت (١٢)، وهذا التحوُّلُ والانفصالُ ينسجمُ مع القُرْبِ النفسيِّ بين الشاعرِ وبين الروضةِ، والبعد المكانيِّ بينهما. والترابطُ النحويُّ بين البيتَين(١١،١٢)، والبيتَين (٩،١٠) خَلق في الأبيات (٩-١٣) وحدةً موضوعيةً شكَّلَتْ صورةً محسوسةً من الصورِ الطبيعيةِ المشرقة/المبهجة. والدلالةُ على الأزمنةِ المتواليةِ مقصودٌ فيه ديمومةُ الصفةِ في الموصوفِ، وشمولية الدعاءِ بالخصبِ؛ إذ حدَّد الشاعرُ حركةَ النسيمِ بالسُّرَى؛ ليشعرَنا بالطمأنينة، وصوّر نشاطَ الهديلِ والقَماريِّ بالصباح؛ لنتفاعلَ بالحيوية، وتجددِ الحياة في الطبيعةِ تجدداً تتوافقُ فيه الآمالُ/ الأمنياتُ مع الدعاءِ والحلمِ، الذي يتجسدُ بجمالياتِ الطبيعةِ المنظورة، ونُغفلَ (المسكوت عنه).

ويُعَدُّ البيتُ(١٣) جواباً يردُّ به الراوي على سائلٍ مستنكرٍ متعجِّبٍ من حضانةِ الشاعر لروضة النيل ← مصر بلجوئهِ إلى التعدادِ المتتابعِ للأسبابِ الموجبة للشوق والذكْرِ، إذ تسري في البيت نغمةٌ رومانتيكيةٌ، وإيقاعٌ راقصٌ حزينٌ، فضلاً عن خلوِّه من الأفعالِ، إذ يعودُ الشاعرُ بنا، وبنفسه، إلى ذكرياته الجميلة، ويحنُّ إلى أيامِ شبابهِ؛ وهي ذكرياتُ ترابطٍ حيٍّ بين الأرضِ وبين الشاعرِ، وتنفيسٌ مُعقلنٌ عن كوامنِ نفسهِ المغتربة. ويبدو أنه يشيرُ إلى الفراق الذي يمكنُ أن يغيِّرَ الأشخاصَ الذين كانوا سابقاً على صلةٍ وثيقةٍ فيما بينهم، ويحوِّلَهم إلى غرباءَ، لا يراودُهم الشعورُ بأنهم يعرفون

بعضهم بعضاً؛ لأنّ الروابطَ التي وحَّدَتهم يوماً لم يَعُدْ لها وجودٌ؛ ذلك الفراق لم يغيره كأنَّ (المسكوت عنه) بدأ يخترقُ حُجُبا كثيفةً من الضباب والتعتيم.

١٤- أصْبو إليها على بُعْـدٍ ويُعْجِبنـــي أني أعيشُ بها في ثَـوبِ إمْـلاق

تتكشَّف الأنا المعرفيةُ عن هياجٍ نفسيٍّ فيه نزوعٌ إلى الآخرِ المتجسِّدِ ماديًّا ومعنويًّا بروضةِ النيل← المكان← الأرض← الوطن، بوصفه متنفَّساً يُظْهرُ فيه الصبوةَ الشعريةَ المستديمةَ زمنيًّا بدلالةِ الفعلِ المضارع (أصبو)، الذي يتطاولُ فيه الزمنُ من الماضي إلى المستقبل عبر بوابةِ المنفى، والشعور المتنامي بالغربةِ التي عجزت الذاتُ الواعية عن قهرها بإخفاءِ (المسكوت عنه)، أو مواجهتها بإعلانه. ويتطورُ الشعورُ الوطنيُّ بالرغبةِ في الوطنِ الحاضنِ رغبةً تترفَّعُ عن الماديات؛ بل تنمو نموًّا تترابطُ فيه (الروضة، والشاعر، والفقر، والصبوة)، ويجسِّدهُ العيشُ في (الوطن)، مع تناقُصِ مقوِّمات الحياةِ بالفقرِ، والعزوف عن المنفى القسريِّ/الجبريِّ عزوفاً لا يستطيعُ إنفاذه؛ كأنه يُسَطِّرُ فكرةً نظريةً مفادها: إن العيشَ في الوطن (الروضة) مع الفقر وفاءٌ، وإخلاص؛ وإن لم يكن (البارودي/الشاعر) فقيراً في وطنه، ولم يكن يرتدي فيه ثوباً رثًّا؛ لكنها مؤثِّراتُ الغربة التي غلبته على أمره وبَدَاءات الكشف عن (المسكوت عنه). وثمة ترابطٌ نحويٌّ ودلالي بين البيت (١٤)، والبيت (٩) بدلالة الضميرَين في البيت (١١- جوها)، والبيت (١٢- بها). ونستطيعُ أن نُعَدِّلَ في بنية الضمائر، ودلالتها في الأبيات (١١،١٢،١٤) من ضمائر الغياب إلى كاف المخاطَبةِ من غير إخلالٍ بالبنيةِ العروضيةِ للأبيات؛ فتكون التعديلات: (من جَوِّكِ العَبِق، بكِ، إليكِ، بكِ)؟! ربما تُغيِّرُ تلكمُ التعديلاتُ الضمائريةُ من حواريةِ الأبياتِ، وأزمِنَتها المتخالِفَةِ سرديًّا، ونحويًّا، والمتوافقة حَدَثِيًّا وسلوكيًّا.

١٥- وكيفَ أَنْسَى ديارا قد تركْتُ بهـا أهْلاً، كِراماً لهم ودّي وإشْفَاقي؟!

١٦- إذا تذكَّـرتُ أياماً بهـمْ سَلَفَـتْ تَحَدَّرتْ بغروبِ الدَّمْـعِ آمَاقـي

١٧- فَيَا بريدَ الصَّبَا بَلِّغْ ذَوِي رَحِمـي أني مُقيمٌ على عَهْـدي ومِيثاقـي

١٨- وإنْ مَرَرْتَ على (المقياسِ) فَاهْدِ لـه منّي تحـيةَ نَفْـسٍ ذاتِ أعْـلاق

ينفي الاستفهامُ في مطلعِ البيت (١٥) آلياتِ النسيانِ؛ بوصفه نعتَ مثلبةٍ ومذمَّةٍ. وتقدِّمُ الذاكرةُ معونةً مفهوميَّةً – تداوليَّةً في سياق تفكيكِ النصِّ في سياق الكشف عن (المسكوت عنه)، وتُبلورُ

بؤرَته المستقبليةَ في الواقعِ، وتُسهمُ في فهمِ المضمونِ بقصديَّةٍ تمتلكُ مدلولاتٍ رؤيويةً، تستنكرُ فعل الإنسان. ويُعطي الاستفهامُ الصورةَ بُعْداً نفسيًّا مع وضوحهاو مباشريتها، ويلفتنا إلى موجِبات التذكرِ الواعي ذهنيًّا بعلاماتٍ مرئيةٍ، تثيرُ الغربةَ بفعل التَّرْكِ القسريِّ المتحقق الذي لا رغبةَ للشاعرِ فيه ولا إرادة؛ وكأني به يحاورُ معترِضاً، أو متسائلا يتهمهُ في مروءتهِ وخُلُقِه؛ مستذكراً ماضيه بين (أهلـه الكرام) هَرباً من حاضِرِه المؤلمِ المرّ، وتعويضاً عن عزلته. ويبدو أن دلالة (إذا) التي تحملُ أزمِنَـةً متداخلةً آنيًّا، قد أوقعت حدَث التذكرِ تخيُّلاً؛ فأوقعَ حدثَ البكاء حقيقةً. والبكاءُ- مع صـدق البـاكي فيه- صورةٌ من صورِ اليأسِ، والموتِ المعنويِّ الذي يسري في أوصاله. وتتجسدُ في النصِّ عناصرُ (المسكوت عنه) في الغربة وفي مفارقةِ الأهلِ الكرامِ ذوي الرحمِ مفارقةً جبريةً، ومغادرةِ (الديار← روضة النيل ← المقياس) مغادرةً قسريَّةً تفاعلتْ عناصرُها، وتجمَّعتْ أواصرُها في آليةِ التذكُّرِ الآنيِّ في لحظةِ تأملٍ، تحدو بالشاعِرِ إلى العودةِ إلى النَّسَقِ الشعريِّ القديم؛ يتخذُ من (الصَّـبا) رسـولاً للأحبةِ والأهلِ، يحملُ وثيقةَ الوفاء، والتحية معاً؛ ينفي بهما الظِّنَّةَ عن نفسهِ. وكأني بذويه يـرونَ- أو رأوا _ فيه تقلُّباً، ونكوثاً بالعهودِ والمواثيق، وخروجاً عن المبادئ القويمة في إحالةٍ مكبوتة على (المسكوت عنه)؛ فجاء بالفعل (بلِّغ) بصيغةِ الأمر، ليكشفَ بدلالته المجازيةِ التناقضَ الـذي يتآكلُـهُ ويعيشُهُ، والشكايةَ التي تستولي عليه كليًّا.

والمرورُ على (المقياس) رغبةٌ تُعلنها النفسُ الإنسانيةُ الكليمةُ، وحلمٌ مخنوقٌ يفكُّ قيدَه الخيـالُ الشعريُّ. والإهداءُ سلوكٌ تظهرُ فيه علاماتُ المودةِ، لا سيما التحية والسلام بدلالـةٍ تآلفيـةٍ؛ لـذلك يتشبثُ الشاعرُ بالمكانِ (المقياس← روضة النيل) مستخدِماً الرسولَ الوهميَّ (بريد الصّـبا) لواجـبٍ إنساني يرجوهُ إنفاذَه له.

ويبدو أنَّ الشاعر يستمدُّ إحساسَه بشخصيتهِ وذاته، من الدورِ الاجتماعي الذي كان يقومُ به بين خلانه، وأُناسه، وأنَّ روضة النيل المقياس) يحتويان تجربةً حيةً تتحدُ فيها غريزتُه في البقاءِ، أو حفظ الذات مع العقل الواعي، وتتعاونُ معه في تجاوزِ فعلِ الخضوعِ والتشيؤ الـذي يفقـدُ فيـه الشاعرُ، ومن خلاله، ذاتَه، ووجودَه الشعوريَّ في (سرنديب- القُنَّة) بعد أن أدركَ أنه موجودٌ فيهمـا من أجل الموت، وأن عواملَ الضَّياعِ قد تسللت إلى ذاتهِ الأصـلية التـي تتمـزَّق قبـل أن يتفجَّـر (المسكوتُ عنه).

١٩- وأنتَ يا طـائراً يبكي عـلى فَنَنٍ نَفْسِي فِداؤكَ مِنْ سَاقٍ على سَـاقِ

٢٠- أذْكَرْتَنِي ماضِياً، والشَّمْلُ مُجتمِـعٌ (بمصرَ) والحربُ لم تنْهَضْ على سَاقِ

٢١- أيامَ أَسْحبُ أذْيالَ الصِّبا مَرحاً في فِتيةٍ لطريق الخيرِ سُبَّاق

٢٢- فيا لها ذُكْرَةً!! شَبَّ الغَرامُ بها نَاراً سَرَتْ بين أرْدَانِي وأَطْواقِي

يتوكّأ الشاعرُ على مُثيرٍ/ مُهيجٍ خارجيٍّ تتداعَى به ذكرياتُهُ الماضويةُ مستدعياً شعريًّا طائراً رومنتيكيًّا باكياً يرادفهُ، ويوافقهُ نفسيًّا؛ وهو بديلٌ موضوعيٌّ عن الذاتِ الشاعرةِ التي تبحثُ عن فضاءاتٍ، تتحطَّم فيها معياريةُ القيودِ السلوكيةِ التي أوحتْ إلينا أن حاضرَ الشاعرِ تُصطنعُ فيه الحواجزُ، وتتطاولُ المسافاتُ الاجتماعية بينه وبين محيطه الذي صَعُبَ عليه فيه أن تنمو علاقاته الشخصية. والحوارُ بين الشاعرِ وبين الطائرِ حوارٌ بين الذاتِ الكامنةِ، و الذاتِ المجردةِ ذهنيًّا، بوصفه حواراً مُجْهِضاً للتراكماتِ الإنسانيةِ في محيطٍ/مجتمعٍ تتفاعلُ فيه الفرديةُ مع الجماعيةِ، و الذات المجردة والآخرين تفاعلاً جسَّدته الجملةُ الاسميَّةُ (والشَّملُ مجتمِعٌ) قبل أنْ يولَدَ (المسكوتُ عنه). ودورُ (الطائر) المنشِّط للذهنِ والوعي، ينسجمُ مع الدورِ الحافظِ الذي تنهضُ به الذاكرةُ بآلياتٍ تنثالُ من خلالها جزئياتٌ منظورةٌ (أذْكَرَتْنِي-ذُكْرةً)، ويتوافقُ مع بنية التذكّر الإراديِّ في البيت (١٦- تذكرتُ) المتبوع بفعلِ البكاء (تحدَّرت)، الذي يمثلُ ردَّ الفعلِ الآنيِّ الذي نظرَه الشاعرُ في الطائرِ الذي (يبكي على فَنَنٍ)، ناقلاً فعلَ البكاءِ منه إليه، إذ أوردَ عَلَمِيَّتَهُ في البيتِ (١٢- القماري)، وأوردَ كنيته في البيت (١٩-ساق حُرٍّ: الذكرُ من القَمارِيِّ) [٢٠] الذي يمتازُ بنصبتهِ على ساقٍ واحدةٍ فوق قمةٍ، ينظرُ إلى الفضاءِ.

وقد أثار البكاءُ في النصِّ ثنائيَّةَ الماضي المشرق، وفاعليةَ الحركةِ والتآلفِ، والحاضرَ المؤلمَ، والواقعَ المظلمَ، والغربةَ الأحاديةَ التي أفرَزها (المسكوتُ عنه) في الفعلِ والحركةِ. وربما تكونُ (القمةُ) التي ينتصبُ عليها القَمَاريُّ، هي(القُنَّة) التي يبيتُ الشاعرُ فيها مرتفقاً؛ نظراً لتشابهِ المكانين، والفاعلَيْن، والفعلَيْن، مع تضخمِ الذاتِ والتفوق الفرديّ في بنيةِ الفعلِ المضارع (أسحبُ) بدلالةِ فاعلهِ الإراديِّ (أنا المتكلم/الأنا المعرفيّة) في سياقٍ وحركةٍ وزمنٍ تُتَنَاقلُ فيه الحوادثُ تناقلاً لا يمتلكُ مساراً آليًّا فلكيًّا؛ بل يتحوّل الإحساسُ به من تقاصُرِ المسافات الممتدةِ إلى لحظاتٍ تتطاول؛ فتفقدُ الذاتُ القدرةَ على المطاولةِ والصبر.

وأيامُ المرحِ المستذكَرَة في البيت (٢١) تتواءَمُ مع الأيامِ التي يذكُرها الشاعرُ في أزمنةٍ مختلفةٍ في البيت (١٦)، وتشيرُ، صراحةً أو خفيةً، إلى الثورة العُرابية المسكوت عنه) التي كان قبلها لاهياً مرحاً،لا هموم له ولا أحزان؛ مما يثيرُ تساؤلاتٍ مشروعةً: هل كانت الثورةُ العُرابيةُ نكبةً له إذ قضت على أيامهِ المشرقةِ، وشمله المجْتَمِع؟! وهل غَدر الفتيةُ الثوارُ به، أم غَدَر بهم، أم أُسْقِطَ في أيديهم جميعاً؟! وهل نكثوا ميثاقَهم معه، أم نَكَثَ ميثاقه معهم، أم نَكَثَتْ بهم الأيامُ ففرَّقتهم؟! إنّ جملة

(والحربُ لم تنهضْ على سَاق) تحتقبُ موقفاً مبطّناً من الحدثِ الوطنيِّ (الحرب← الثورة العُرابية ← المسكوت عنه) لا يعلنُ فيه الشاعرُ رؤيةً تتبلورُ فيها الشخصيةُ الفرديةُ المتكوِّرَةُ في الأفعال(أُكلفُ، أبيتُ، أصبو، أنسى، أسحبُ). ونستطيعُ أن نُخمِّنَ؛ فنقول: إنّ فتيةَ الخيرِ هم الثوارُ الذين نهضوا بالثورة العُرابيةِ في سنة (١٨٨١م) (أحمد عُرابي، وعبد العال حلمي، وعلي فهمي، وطُلبة عصمت، ويعقوب سامي، ومحمود فهمي) الذين حُكِمَ عليهم بالنفي المؤبَّد، ومصادرة أملاكهم، وتجريدهم من ألقابهم كافةً[٢١]. ويبدو أن (الحرب/الثورة) قد بدَّدت شملَه، وفرَّقته؛ مولِّدةً في نفسهِ حسرةً وندماً، إذ لم يذكر الثائرين، والثورة صراحةً / علانيةً؛ بل ضخَّم كارثَته الشخصيةَ- الفرديةَ ذاكراً خيبةَ أملهِ، وضياعَ صبابتهِ ومرحه؛ ولم ندركْ مفاصِلَ الكارثةِ الجماعيةِ، والوطنيةِ المتجسِّدةِ بفشلِ الثورةِ، ومعاقبةِ الثوار. وربما يلتمسُ لنفسه مخرجاً من محنتهِ وغربتهِ بتعميته حَدَث الحربِ/الثورة!! بعد ((أنْ أحسَّ بعدمِ جدوى الماضي في الواقعِ المعاشيِّ فانتابَهُ اليأسُ والقُنوطُ ورمى الدهرَ الغَشومَ بالتقلُّبِ وعدمِ الثباتِ. وهي سمةُ الرومانتيكيينَ المهزومينَ والاتكاليينَ الضُّعفاء))[٢٢]. ويبدو أنه لا يريدُ أن يتذكَّرَ أيامَ الحربِ التي نهضتْ على ساقِها، وإن كانت قابعةً في ذاكرتهِ، تنغِّصُ عليه أيامَهُ في المنفى← سرنديب.

وتبقى (مصرُ) بارقة الأمل التي تضيء للشاعرِ مساربَ نفسهِ المظلمةِ، بوصفها فضاءً مفتوحاً، وبؤرةً تتواشجُ فيها الذواتُ المتحرِّكةُ بوعي، تُدركُ فيه خصوصيةُ الوطن / المكان، ومؤثراتُه النفسيةُ، والسلوكيةُ في الذات المتآلفة فيه، في أزمنةٍ تشرقُ فيها الأحلامُ قبل أن تنهضَ الحربُ على ساقٍ، وتشتدَّ، وقبل أن تتشتتَ قُوى الشَّمْل، وتنفصِمَ عروةُ الجماعةِ في اللحظةِ التي نشبتْ فيها (الحربُ← الثورةُ العُرابية← المسكوت عنه).

٢٣- عَصْرٌ تولّى، وأبقَى في الفؤادِ هوىً يكادُ يشملُ أحشَائي بإحْرَاقِي

إنّ العصرَ المنقضيَ الذي تولّى، يُحيلُ على الأيام السالفة التي أمضاها الشاعرُ بين أهلهِ الكرامِ في البيت (١٦)، والأيامِ التي يسحبُ فيها أذيالَ صَبابته ومرحه في البيت (٢١)، قبل أن تنهضَ الحربُ /الثورةُ على ساقها المسعَرة؛ أي أن العصرَ له بدايةٌ ونهايةٌ، تُنتجُ أثراً باقياً بقاءً سرمديًّا، يتحركُ فيه المتأثرُ به حركةً قسريةً لا وعيَ له فيها، إذ تغيرتْ حالُهُ بها، وحالُ غيره. والفؤادُ الذي تُختزنُ فيه المؤثِّراتُ، والعواطفُ والمشاعرُ، والأشياءُ، و(المسكوتُ عنه)؛ يَستحضرُ المُهْجَةَ في البيت (٢)، والكبدَ في البيت(٣)، والنفسَ في الأبيات (٣،٤،١٨،١٩)، ويستجلبُ الهَوى في البيت (٢٣)، والحبّ في البيت (١)، والهوى في البيت (٢)، والأشواق في البيت (٣)، والغَرام

المشبوبَ في البيت (٢٢). وتتمحورُ في الفعل (يكاد) خيبةُ الأمل، والحسرةُ واليأسُ، والسلبيةُ في مواجَهة الحَدث/الفعل المنجَز؛ كأنّ الشاعرَ به يُسقطُ عيوبَه، وأخطاءَه على غيرِه، وينسبُ المتغيّراتِ في الظواهرِ والأحداث لقوةٍ خارج ذاته، وإرادته، وقدراته. والأحشاءُ المحترقةُ حريقاً مجازيًّا تفقدُ فيه فاعليتها التنظيمية؛ تُذَكِّرُنا بالنفسِ الجازعةِ في البيت(١٤)، والنفسِ ذاتِ الأعلاق في البيت (١٨). والموازاةُ في زمانية الحدثِ بين الماضي المتحقِّق، والمنقضِي (تولّى، وأبقَى)، والحاضرِ الذي يتحققُ بمتواليةٍ سلوكيةٍ قابعةٍ في الذهنِ والواقع؛ هي موازاةٌ بين عصرَيْن وزمنَيْن متصلَيْن بشخصيةِ الشاعرِ الإنسانيةِ. والإحراقُ: نارٌ مجازيةُ المفهومِ، متواصِلَةُ الضِّرَامِ، موصولةٌ (بالمسكوتِ عنه) نفسيًّا وشعريًّا، وليست حُرْقَةً آنيةً تزول زوالاً تدريجيًّا، تُنْسَى فيه الأسبابُ والمؤثراتُ الموضوعيةُ الموجودةُ خارجَ الذات.

٢٤- والمَرْءُ طَوْعُ الليالي في لا يَمْلِكُ الأمرَ مِنْ نُجْحٍ وإخْفَاق

٢٥- تَصَرُّفِهَا وما عليَّ إذا ضَنَّتْ برقْرَاق

٢٦- عَليَّ شِيْمُ الغَوَادِي كُلَّمَا فليسَ لي غير ما يَقضيهِ خَلاّقِي

٢٧- بَرقَتْ راجٍ على الدهرِ، والمولى هوَ الواقِي

٢٨- فلا يعِبْنِي حَسُودٌ أنْ جَرَى لاق من الدهرِ ما كلُّ امْرِئٍ لاقِي

٢٩- قَدَرٌ يَجري على المرءِ من أسْرٍ وإطْلاق

٣٠- أسلمتُ نفسي لمولىً لا يَخيبُ له وكلُّ داجيةٍ يوماً لإشْرَاق

وهَوَّنَ الخَطْبَ عندي أنني رجلٌ

يا قلبُ صَبراً جميلاً إنّه قَدَرٌ

لا بدَّ للضِّيق بعد اليأسِ من

فَـــــــــــــــــــــرَجِ

ثَمّة تحولٌ في بؤرةِ السردِ من احتماليةِ وجهةِ النظر، والتأويلِ المتداخِل، إلى الرؤيةِ الأحاديةِ التقريريَّةِ التي تَستسلمُ فيها الذاتُ الشاعرةُ طواعيةً إلى قوةٍ خارجيةٍ قهريةٍ:(الليالي –الدهر) تعبثُ بها، وتُقلِّبُها تقلُّباً عشوائيًّا، تفتقرُ فيه إلى الوعي والإرادة، وحريةِ الفكرِ، والسلوكِ، بثنائيةٍ ضديةٍ تتحرَّكُ خارجَ ذهنية (الأنا) المتوقِّدة في المتنِ الشعريِّ (نُجْحٍ وإخْفَاق، أَسْرٍ وإطْلاق، والضيق والفَرَج). ويحددُ الشاعرُ مسؤوليته الفرديةَ – السلوكيةَ في حدثٍ واقعٍ كان جزءاً من وقائعيته؛ ولم يدركْ وعيُهُ نهايتَه، إذ رسمَ ضمنيًّا المسارَ الأوليَّ للحدث (الحرب/الثورة) بعيداً عن المفاجآت غير المرتَقبة← غير المحسوبة التي تموضَعَتْ في (المسكوتِ عنه). ونظرُهُ في المخططاتِ العسكريةِ الثوريّة، شبيهٌ بنظرهِ البرقَ أين تُمطرُ سحابتهُ التي تنشأ صباحاً، من غير أن يدركَ مكانيةَ هطولها؛ لتخصبَ حقيقةً؛ فنبرِّئه من تهمةِ التقصيرِ في المنجَزِ الثوريِّ المتحقق، إذ غيَّرت المفاجآتُ المساراتِ والمخططاتِ النظرية، كما ضَنَّت الغوادي – السُّحُب الممطرةُ – بوَبْلِهَا في أمكنةٍ شامَ برقَهَا الشاعرُ بنفسه. ورقراقُ الغَوادي المحدث ينسجمُ في الأداءِ مع القدرةِ التصحيحيةِ– التنظيريةِ للحدثِ الثوريِّ حسب قدراتٍ لها تأثيرُها في جغرافيةٍ منظورةٍ / مُدْرَكةٍ مسبقاً. وخُلَّبُ برقِ الغوادي قرينُهُ الضنُّ بالمطر بوصفه موهِماً بالفعل المخصب الذي لم يتحقق؛ يتواءمُ مع التنصُّلِ المطلوبِ من نتيجةِ (الحدث ← الثورة ← المسكوت عنه)، التي لم تُخصبْ نظاماً ثوريًّا تغييريًّا آنذاك؛ إذ ((يضعُ اللومَ على زعماءِ الثورةِ الذين نصحَهُم فلم يَلتفِتوا إلى نُصْحِهِ ... كأنه يُريدُ أن يتَنَصَّلَ من المسؤوليَّةِ ، ويَضَعَها على عاتقِ زعماءِ الثورةِ فأصابَتْهُ حماقتُهُمْ بالغيظِ والكَمَدِ ، وسَكَتَ غَناؤهُ وأصابَهُ خطؤهُمْ بالحســـــــــــــــــــرةِ))[٢٣]؛ لأن

ما حدث–من وجهةِ نظرِ الشاعرِ الفرديةِ – قَدَرٌ جرت به الليالي!! وقضاءٌ أنفذَه فيه الله!! نافياً بذلك الغِبَّةَ عن نفسه؛ ليحاججَ (الشاعرُ) شخصيةَ الحسودِ التي تقرِّعُهُ، وتَعيبهُ على فشلهِ في وظيفتهِ الرقابية، و الإبلاغية؛ يحاججُها بمرجعيةٍ دينيةٍ، لا تحتملُ التأويل؛ وإن كان الحسودُ المعيبُ يعيبُ فيه شخصيتَه وسلوكَه وسوءَ نظره وبصيرَته؛ لاعقيدَته الدينية، وإيمانه بالقضاءِ والقدر؛ فإذا به يربطُ مصيرَه بقوةٍ فاعلةٍ مهيمنةٍ تُسيِّرُهُ، أشارَ إليها صراحةً بلفظَي: (المولى، والخالق) هرباً من عالم الماديات والمحسوساتِ إلى عالم الغيب؛ رغبةً في عدالةِ السماءِ بعد يأسهِ من عدالةِ البشرِ، إذ أسلمَ قيادَ نفسهِ طواعيةً لقدرٍ، لا يملكُ له دفعاً، يُواجه به ما عابه عليه (الحسودُ) متكئاً على جبريةٍ سلوكيةٍ وعقليةٍ مستلَبةِ الحرية، ودافعاً تهمةً مبطَّنةً بالخيانة والغدر والجبن والتردد، في لحظةٍ يطيبُ

فيها الإقدامُ الذي تتحطَّمُ فيه معياريةُ القياسِ المُعَقْلَن؛ لندركَ أنّ الخطْبَ، والضيقَ، واليأسَ و(المسكوتَ عنه) المتمثلَ بفشل الثورة، والنفي، والغربة القسرية في (سرنديب)، قدرٌ أنزلَتْهُ به قوةٌ تجري مقاديرُها في أزمنةٍ متوافِقةٍ متخالفةٍ، وأمكنةٍ متقاربةٍ متباعِدةٍ معاً؛ إذ يفصحُ مدلولُ الفعلَين (أسلمتُ، هَوَّنَ) عن خبايا (الأنا المعرفية) القلقة في لحظةِ تدفُّق اللاشعورِ تدفقاً عنيفاً؛ لأنّ شعورَه بأنه مظلومٌ يملأ عقلَه وضميرَه، ويختمُ قلبه بخاتم اليأس؛ فباتَ يجهرُ شعريًّا بأنّ العيشةَ المُرْضِيَةَ الهادئةَ- الهانئةَ صعبةُ المنالِ، وأنّ الدهرَ غيرُ مسالمٍ، وأن السلامةَ لم تكتبْ لمخلوقٍ قط.

ويبدو أنّ اليأسَ والنكوصَ والوجلَ؛ أسبابٌ لم يجد لها الشاعرُ في تفكيره خلاصاً، فإذا به يستسلمُ؛ ليموتَ موتاً بطيئاً، ينتظرُ به نهايتَه/قدَره. ((وفكَّرَ البارودي، وقد تسلَّطَ عليه اليأسُ، في أنْ يجنِّبَ نفسَه آلامَ الانتظارِ وامتهانَ الأعداءِ له ؛ بالانتحارِ فيقطع عرقاً من ذراعِهِ ليموتَ بسهولةٍ، ولكنَّ زملاءَه ذكَّروهُ بواجبهِ الدينيِّ نحو نفسهِ حتى لا يخسرَ الآخرةَ بعد أنْ خسرَ الدنيا فتابَ إلى رُشدِهِ ورجعَ إليهِ صوابُهُ واستغفرَ ربَّه من هذا التفكيرِ))[٢٤] فاليأسُ واقعٌ يعيشُه، تقبعُ به (داجيةٌ) في نفسهِ وليدة الخطْب، والأسْر و(المسكوت عنه). والفرَجُ سرابٌ مستقبليٌّ يأملُه، ويقودُه إليه (الصبرُ الجميلُ)، بوصفه وسيلة إشراق، وإطلاقِ مأمولٍ في دورةٍ زمنيةٍ لها بدايةٌ، ولم تكتبْ لها نهايةٌ مُعْلَنَةُ الحدودِ والنتائج.

وظهورُ/ طغيانُ ضمير المتكلم/ ياء النسبة التي أُلْحِقَتْ بثمانيةِ ألفاظٍ في خمسةِ أبياتٍ (٢٤-٢٨)؛ تترسَّخُ به أحاديةُ الرؤية، ووجهةُ النظرِ الفرديةُ في السرد، والمضمون؛ فضلا عن محدودية المعجمِ الشعريِّ في الأبيات (٢٤-٣٠) بتكرار مفرداتٍ تكراراً لا تَمتلكُ فيه دلالاتٍ مضمونيةً وفكريةً، ولا تتوالدُ منها الطاقةُ الإيحائيةُ، مثل (المرء، علي، الدهر، المولى، كل، قدر)، و(لاق، لاقي)، و(جرى، يجري) التي حَصرتْ بنيةَ التفسيرِ في مسارٍ خطيٍّ- أفقيٍّ. وغلبةُ الأسماءِ التي بلغت (٤٠)، والتي لا تمتلكُ في مدلولاتها التأويلية أبعاداً زمنيةً محددةً، إلى جانب الأفعال التي بلغتْ (١٠)؛ تتوازى مع الأماني/ الأحلام المنتظَرة في آناتٍ تتأملُ فيها الذاتُ بالأشياءِ، وتجنحُ إلى الحكمةِ، والمقولات المثالية.

* * * *

إنّ النصَّ المنجَزَ وعيٌ حركيٌّ ينفتحُ على العالمِ المجهولِ في الغربة، وينغلقُ على ذاتهِ و(المسكوت عنه)، ويختزنُ في تشكيلاته ذرائعيةَ التجديد العضويِّ، وقصديةَ المغايَرة. ويضمُّ في بنيتِه الكليّة المتشكِّلة لغويًّا سماتٍ وخصائصَ أسلوبية- تركيبة في السياقاتِ الجُمَلية، لها وظيفَتُها في إنشاءِ خطابٍ نقديٍّ- تحليليٍّ، يمكنُ تبيانها؛ لندركَ فاعليتها في المتن الشعريِّ المنجَز.

* يُذَكِّرُ النصُّ قارئه برومياتِ أبي فراس الحمداني في أَسْرِه، وبابن زيدون في غُربته، وبأبي العتاهية في نزعته الجَبْرية، لاسيما في الأبيات (٢٤-٣٠). و يتوكّأُ مطلعهُ في بنيته الاستفهامية على البناءِ الموروث للقصيدة الجاهلية. وتتبعُ معظمُ أبياتِه القاعدةَ القديمةَ في استقلالِ البيتِ الشعريِّ بمعناه، أي أنّ نهايةَ البيت توافقُ نهايةَ جملةٍ نحويةٍ؛ باستثناء الأبيات (٧، ١٠، ١٤) التي تتصلُ بسوابقها نحويًّا بضمائرَ تعودُ على مرتكزاتٍ لفظيةٍ متكوِّنةٍ. والبارودي كثيراً ما ((نراهُ في قصائدَ كثيرةٍ من ديوانِهِ يتخذُ قصيدةً معيَّنةً نموذجاً له في الوزنِ والقافيةِ ينظمُ على غرارِهَا متقيِّداً بإطارِهَا))[٢٥] .

* إنّ البناءَ التشكيليَّ للنص، وتَخَيُّرَ الألفاظِ، وصياغةَ التراكيب الجُمَلية؛ يمثِّلُ تقمُّصاً صريحاً للقصيدة العربيةِ القديمةِ؛ إذ يمتلكُ (النصُّ) ذخيرةً لغويةً منتخَبةً توخّى الشاعرُ فيها درجاتِ الدلالةِ المتناميةِ في المفرداتِ (أسماء، صفات، حروف، أفعال). ويمتلكُ الشاعرُ مقدرةً ذهنيةً وفنيةً في الإحساسِ بجرسِ الألفاظِ وإيقاعِ الجُملِ والتراكيب، التي تحتوي صوراً شعريةً قديمةً شبيهةً بالوقوفِ على الأطلال، لا سيما في البيت (١٥)، وتتسمُ بشيءٍ من الخطابيةِ، والمباشرةِ، والتوترِ النفسيِّ المنبثق عن صدقِ التجربةِ الشعريةِ، والمعاناة المعِيْشَة التي أقامَ بها بنيةً موضوعيةً منسوجةً بوحدةٍ عضويةٍ، تُجسِّدُ رهافة الشعورِ، وجودة السبك. وإنْ قَدَّمَ (النصُّ) دلالاتٍ مباشرةٍ بدرجةٍ عاليةٍ منَ الوضوحِ، تُوهمُ بموضوعِهِ التقليديِّ، ورؤاهُ المألوفة؛ لكنَّ قراءةَ (لغة الغياب)[٢٦] بتجلِّياتها العميقةِ التي تَسْتَدعي من المتلقي إدراكاً نقديًّا؛ أمكَنَتْنَا من الوصولِ لمَا يُغَيِّبُهُ النصُّ في رحلةِ الكشْفِ المقصودةِ عن (المسكوتِ عنه).

* كثرةُ الأفعالِ السِّمةُ المميزةُ للخطابِ الشعريِّ، تتحرَّكُ بها الأشياءُ في الوجودِ، إذ بلغت (٤٩) فعلاً: (٢٨) فعلاً ماضياً، و(١٩) فعلاً مضارعاً، وفِعْلَي أمرٍ، تتوزّعُ في الأبياتِ جميعها باستثناء البيتَيْن (١٣، ٢٠) الخاليين من الأفعالِ التي أسهمتْ في تعميق الفهم الدلاليِّ، واللغويِّ للتراكيب، وتناقلت الأحداثَ والوقائعَ في سياقاتٍ متقاطعةٍ زمنيًّا، متواصلةٍ سرديًّا؛ فضلاً عن حشدٍ من الأسماء التي تشيرُ إلى الحُزْنِ، والألم، والفجيعة، والكآبة، والتي تحملُ معانيَ الضجرِ، والقلق، والخضوعِ: (الحزن، الجزع، الهم، الإشفاق، الخطب، الضيق، اليأس، الداجية).

* يمتلئ النصُّ بفكرةِ الزمنِ الذي يجري فيه الشاعرُ وراءَ سرابِ الحلمِ المُبهجِ مُستقبليًّا، والمأمول نفسيًّا حتى يسكنَ (المسكوت عنه) في ذاكرةٍ مهجورة؛ إذ لم يبقَ له سواه في غربتِهِ، ولم

يشعر، ولم يتحسس بشيءٍ في منفاه في (سرنديب) قدرَ إحساسهِ بالزمنِ الذي يدلُّ عليه بألفاظٍ تقصرُ، وتمتدُّ: (الليل- الليالي- اليوم- الأيام- العصر- الدهر)، وبأفعالٍ ندركُ بها التحوّلات الزمنية: (جرى- يجري، أبيتُ، تذكَّرتُ، أذكرَتْني).

* ينتشرُ ضميرُ المتكلمِ في معظمِ الأبيات تعبيراً عن الذاتِ الشاعرةِ، والأنا المعرفية الساردة للمتنِ الحكائيِّ، والمشاركة في الحدثِ المرويِّ وصولاً إلى الكشْف التأويلي عن (المسكوتِ عنه)؛ إذ وردت ياءُ النسبة/ ياءُ المتكلم في (٣٤) موطناً مقرونةً بالأفعال، والأسماء، والظروف، والحروف. وظهرت تاءُ الفاعل/ تاءُ المتكلِّم مقرونةً بأربعةِ أفعالٍ، وتقمَّصت (الأنا) دورَ الفاعلِ المُضْمَرِ في ستةِ أفعالٍ (أكلفُ، ألوذُ، أصبو، أعيشُ، أنسى، أسحبُ)، وإن خلت الأبياتُ (١،٧-١٢،٢٤،٢٩،٣٠) من ضمير المتكلِّم الذي ظهرَ في (٤٤) موطناً موصولاً، ومضمراً.

* في النصِّ (٣٥) حرفاً من حروفِ عطفِ النسق، تربطُ المعاني، والدلالات، للأفعال والأسماء ربطاً تتوافقُ فيه البنيةُ النحويةُ في التركيبِ المعياريِّ للجُمل الشعرية؛ إذ وردت (الواو)، التي تفيد الجمعَ بين المتعاطفين برابطٍ بينهما[٢٧]، في (٣٠) موطناً، و(الفاء)، التي تفيد الترتيب والتعقيب[٢٨]، في أربعة مواطن، و(أو)، التي تفيد التخيير بين أحد الشيئين[٢٩]، في موطنٍ واحدٍ، وإن خلت الأبيات (٦،٧،١١،١٦،٢١) من العطف؛ فكانت جُملها طويلةً ممتدةً زمنيًّا، ووصفيةً تشكيليًّا.

* في النصِّ (٤٩) موطناً مقروناً بحروف الجر التي تشابكتْ بها الموجوداتُ الماديةُ والمعنويةُ في حقولٍ دلاليةٍ لها صفةُ الثابتِ الآنيِّ، والتحوّل المتكرِّر؛ إذ ورد حرفُ الجر (الباء) في (١٣) موطناً، و(على) في (١١) موطناً، و(في، ومن) في تسعة مواطن لكلٍّ منها، و(اللام) في (٦) مواطن، و(إلى) في موطنٍ واحدٍ فقط. وخلا البيتان (٩،١٣) من حروف الجر.

* تكرَّرت في النصِّ حروفٌ تداخلتْ في تكوينِ الصِّيَغ النحوية، والصرفية، والمفردات؛ بوصفها أصواتاً تُنْسَجُ منها البنيةُ الإيقاعيةُ للنصِّ، إذ تكرر حرفُ الياء (١٠٣) مرة، والراء(٩٥) مرة، والميم (٥٤) مرة، والنون (٤٩)مرة، وهي أحرفٌ مجهورةٌ[٣٠]، بين الشِّدّة والرخاوة، والباء (٥٢) مرة، مجهورٌ- شديدٌ، والتاء (٤٦) مرة، مهموسٌ- شديدٌ، والدال (٣٥) مرة : مجهورٌ- شديدٌ، والفاء (٢٩) مرة: مهموسٌ- رخو، والسين (٢٥) مرة: مهموس- رخو[٣١]. ونستطيعُ بها أن نُشكِّلَ جملةً تَصلحُ عنواناً للنصِّ، وتكشفُ منطوقَه الدلاليَّ الغائبَ في بنيتهِ التحتيةِ العميقة: (سيرةُ منفيٍّ في سرنديب) التي تشكِّل مفتاحًا من المفاتيح النصيَّة التي تقودُنا إلى (المسكوتِ عنه)؛ فضلاً عن

غياب حرف الظاء (مجهور- رخو) عن البنى اللغوية، وورود حرف الزاي (٤) مراتٍ (مجهور – رخو)، والثاء (٣) مراتٍ (مهموس- رخو)، والخاء (٥) مرات (مهموس- رخو)، والضاد (٥) مرات (مجهور- رخو عند القدماء) [٣٢]. وغلبةُ الأصواتِ المجهورةِ في لغةِ النصِّ تُفَخِّمُ الدلالةَ الفكريةَ، للأنا المعرفيَّةِ في الغربة ولا تجرؤ على الجَهْر بالمسكوت عنه علانَيةً.

* إنَّ النصَّ من بحرِ البسيطِ، وقافيتُهُ مطلقةٌ ترتكزُ على رويِّ (القافِ) المتحرِّكِ بالكسرةِ، وردْفُهُ مسبوقُ الرويِّ بحرفِ مَدٍّ ملتزمٍ بوصفه ألفاً. وحرفُ (القاف) (مجهور- شديد عند القدماء) [٣٣] يتسمُ بالفخامة؛ والغربةُ والنفيُ لا يحتملانها؛ فخففَ الرويُّ المكسورُ منها وأسلسَ إيقاعَ الأبياتِ، ورقَّقها؛ وإن كان حرفُ (القاف) قد تكرَّر في المتنِ اللغويِّ(٢٩) مرة. وتغلبُ على القافيةِ صيغُ أفْعال (أشْواق، أغْداق، وأطْواق)، وإفْعال (إطْراق، إشْفاق، إخْفاق)، وفاعل (الباقي، الراقي، الواقي)، وفَعّال (برّاق، دقّاق، خلاّق). والجناسُ التام بين قافيتَي البيتَين (١٩، ٢٠) نَوَّعَ الإيقاعَ صعوداً وهبوطاً مع التوافق الصوتيِّ بينهما، وليس ذلك بإيطاءٍ؛ لأنَّ (الساقَ) في البيت (١٩): القدمُ بمدلولها الماديِّ المنظورِ، و(الساق). في البيت (٢٠) تشبيهيةٌ تُفيدُ شِدَّةَ الحدث/ الحرب، بوصفها جزءاً من مقولةٍ مَثَلية (والحربُ لم تنهض على سَاق)؛ إذ يدركُ الشاعرُ ماهيَّةَ الإيطاءِ حين باعَد/ فَصل بين قافيتَي البيتَين (١٢، ٢٢) بتسعةِ أبياتٍ تخلّصاً منه؛ لأنهما بمعنىً واحدٍ (أطْواق- أطْواقي).

* لم يجدد الشاعرُ في الصُّورِ الشِّعريةِ القديمةِ؛ بل حشَدها متواليةً مزدحمةً؛ ليدلِّلَ بها على ثقافتهِ الأدبية، قاصداً إظهارَ جوانبِ المشاكَلةِ/ المشابَهة في تقريرِ علاقاتٍ جزئيةٍ بين المشبّه والمشبّه به، وفي عقدِ العلاقاتِ والمقارناتِ الحسيَّة، التي تحتفظُ بمدلولاتِها الذهنيةِ، وتُشَكِّلُ مجموعةً من الأفكارِ المرتبطةِ بنسيجٍ عاطفيٍّ وموضوعيٍّ متواشجٍ، أُسْبِغَتْ عليه رؤيةُ الذاتِ المغتربَة في عالمٍ تقاطعتْ فيه سُبُلُ التآلفِ بين الوعي الشِّعري وبين مضمون (المسكوت عنه) في الحياة والتاريخ...

الهوامش

(١) تنظر ترجمته وأخباره وآراء الدراسين في شعره في:
شعراء العصر: محمد صبري: ١/١٨-٤٧، معالم التطور والتجديد في اللغة العربية وآدابها: محمد خلف الله ص١٠٠، محمود سامي البارودي: د.علي محمد الحديدي ص١٥-٧٥، البارودي رائد الشعر الحديث: د. شوقي ضيف ص٤٦-٩٦، الأعلام: خير الدين الزركلي ٨/٤٧، معجم المؤلفين: محمد رضا كحالة ١٢/١٦٥-١٦٦.

(٢) ينظر: التفاعل النص: نهلة فيصل الأحمد، ص٢٨٧، والواقع والمسكوت عنه في الرواية العربية: د. قيس كاظم الجنابي، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (٣)، السنة ٢٠٠٦م، ص٧٩.

(٣) ينظر: البارودي رائد الشعر الحديث ص١٤٥، في الأدب الحديث: عمر الدسوقي ص١٢٦-١٨٧، شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي ص١١٩-١٤٨، أدب مصر الحديث: مصطفى زيد ص٧٢-٧٦.

(٤) محمود سامي البارودي ص١٥٢-١٦٢ البارودي رائد الشعر الحديث ص٤٦-٦٥.

(٥) البارودي رائد الشعر الحديث ص٦٦-٧٩.

(٦) ديوان البارودي: تحقيق علي الجارم، ومحمد شفيق معروف، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، ١٩٤٢م، ٣٢١/٢-٣٢٨.

٧

(٨) اللسان، مادة (حَزَنَ) ١١١/١٣، ١١٢.

(٩) اللسان، مادة (شَوَقَ) ١٩٢/١٠.

(١٠) اللسان، مادة (خلل) ٢١٧/١١.

(١١) اللسان، مادة (أنس) ١٥/٦، ١٦.

(١٢) اللسان، مادة (طرق) ٢١٨/١٠-٢١٩.

(١٣) الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، ص٧٦.

(١٤) اللسان، مادة (رَفَقَ) ١١٩/١٠.

(١٥) اللسان، مادة (قَنَنَ) ٣٤٨/١٣-٣٤٩.

(١٦) اللسان، مادة (جمن) ٩٢/١٣.

(١٧) اللسان، مادة (شهب) ٥٠٩/١.

(١٨) اللسان، مادة (طوق) ٢٣٢/١٠-٢٣٣.

(١٩) الكتاب، سيبويه، ٤٣٤/٤.

(٢٠) اللسان، مادة (سوق) ١٧٠/١٠.

(٢١) البارودي رائد الشعر الحديث، ص٨١.

(٢٢) قراءة ثانية في البارودي: د. عمر محمد الطالب، ص٩٩.

(٢٣) قراءة ثانية في البارودي: د. عمر محمد الطالب، ص٦٠.

(٢٤) محمود سامي البارودي (شاعر النهضة)، د. علي محمد الحديدي، ص٢٥٢.

(٢٥) البارودي رائد الشعر الحديث، ص١٤٥.

(٢٦) ينظر بشأن المصطلح: لغة الغياب في قصيدة الحداثة: د. كمال أبوديب، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (٥)، آيار، ١٩٨٩م، ص٤-٢٣، واستراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف (مدخل تناصي): سيد عبد الله، مجلة ألف، العدد (٢١)، لسنة ٢٠٠١م، ص٨٨-١٠٩.

(٢٧) معاني النحو: د. فاضل صالح السامرائي، ١٩٣/٣.

(٢٨) معاني النحو ٢٠١/٣.

(٢٩) معاني النحو ٢١٧/٣-٢١٨.

(٣٠) الأصوات اللغوية، ص٢٠، فقه اللغة العربية، د. كاصد ياسر الزيدي، ص٤٤١.

(٣١) الأصوات اللغوية ص٢٠ وما بعدها، علم اللغة: د. محمود السعران، ص٩٢-٩٣.
(٣٢) فقه اللغة ص٤٤١-٤٤٩.
(٣٣) الكتاب، ٤/٤٣٤.

المصادر و المراجع

(١) أدب مصر الحديث: مصطفى زيد، القاهرة، ١٩٧٣م.
(٢) استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف (مدخل تناصي): سيد عبدالله، مجلة ألف، العدد (٢١)، لسنة ٢٠٠١.
(٣) الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، ط٥، مكتبة الأنجلو – القاهرة، ١٩٧٥م.
(٤) الأعلام: خير الدين الزركلي، ط٣، بيروت، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
(٥) البارودي رائد الشعر الحديث: د. شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.
(٦) التفاعل النصي: نهلة فيصل الأحمد، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٤٢٣هـ.
(٧) ديوان البارودي: تحقيق علي الجارم، ومحمد شفيق معروف، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، ١٩٤٢م.
(٨) شعراء العَصر: محمد صبري، مطبعة الدرب الأحمر، القاهرة، ١٩١٠م.
(٩) شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي: عباس محمود العقاد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
(١٠) علم اللغة: د. محمود السعران، دار المعارف – مصر، ١٩٦٢م.
(١١) في الأدب العربي الحديث: عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م.
(١٢) فقه اللغة العربية: د. كاصد ياسر الزيدي، مطبعة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل- الموصل- العراق، ١٩٨٧م.
(١٣) قراءة ثانية في البارودي: د. عمر محمد الطالب، ط١، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، الموصل – العراق، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
(١٤) الكتاب: سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط١، دار القلم – القاهرة، ١٩٦٦م.
(١٥) لسان العرب: ابن منظور (ت ٧١١هـ)، ط٣، دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م.
(١٦) لغة الغياب في قصيدة الحداثة: د. كمال أبو ديب، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (٥)، آيار، ١٩٨٩.
(١٧) محمود سامي البارودي: د. علي محمد الحديدي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
(١٨) محمود سامي البارودي شاعر النهضة: د. علي محمد الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة، ١٩٦٩م.
(١٩) معالم التطور والتجديد في اللغة العربية وآدابها: محمد خلف الله، القاهرة، مصر، ١٩٦٩م.
(٢٠) معاني النحو: د. فاضل صالح السامرائي، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.
(٢١) معجم المؤلفين: عمر رضا كحالة، مطبعة الترقي، دمشق، ١٩٧٥م.
(٢٢) الواقع والمسكوت عنه في الرواية العربية: د. قيس كاظم الجنابي، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (٣)، السنة ٢٠٠٦م.