الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلـة
معهد الآداب و اللغات قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

شعر المعارضات عند محمود سامي البارودي

دراسة موضوعية فنية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس، في اللغة والأدب العربي.

تخصص: أدب عربي.

إعداد الطلبة:

* خضراء قعسيس
* كريمـة حيمر

إشراف الأستاذ:

* سليم بوزيدي

السّنة الجامعية:2013/2012

كلمة شكر

الشكر لله الذي أنشأ العالم على أبدع مثال ونظم أحواله بمعارف أرباب العلوم حتى بلغ حد الكمال، ونثر عجائب المعارف في أرجائه وغرائب العوارف في أنحائه، والصلاة والسلام على ينبوع العلم وجوهر الأدب سيدنا ونبينا محمد أشرف مخلوق في العجم والعرب وعلى آله وصحبه ذوي المناصب وبعد:

نتقدم بالشكر والامتنان والتقدير إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة...

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة.

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل

ونخص بالتقدير والشكر الأستاذ "سليم بوزيدي" الذي كان إشرافه علينا إنسانيا قبل أن يكون أكاديميا.

إلى جميع أساتذة المركز الجامعي دون استثناء لأنهم كانوا نعم المعين (سامية، سليم بوعجاجة، عبد الكريم طبيش، إبراهيم لقان، الوالي سعاد)

نقول لهم ألف شكر

إهداء

إلى من لا نور إلا نوره وعظمة إلا عظمته ... إليك رب ألف حمد وشكر

{ وأخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا}.

إلى التي وضعت الجنة تحت أقدامها... إلى التي ضحت بكل غال ونفيس.

إلى التي كانت شمعة تنير دربي وتحترق لتضيء ما حولي.

إلى التي كانت سندي في كل شيئ.

إلى منبع الحنان، إلى هدية الرحمان ... إلى حبيبة قلبي أمي الغالية "جميلة"

إلى الذي تعب لأجلنا، إلى رمز الوفاء والإخلاص وصاحب القلب الكبير أبي الحبيب "فوضيل".

إلى الروح التي غابت عنا إلى روح خالتي الطاهرة "زليخة" رحمها الله.

إلى جدتي "الزهراء" _رحمها الله_ إلى جدتي "البهجة" أطال الله في عمرها.

إلى شموع دربي أخواتي الأحباء: "ياسين، أحمد، خالد"

إلى أختايا "رزيقة" و"سامية" التي كانت أستاذتي الثانية.

إلى ابن خالتي وزوج أختي رزيقة "علي" وأولادهما "علاء، عبد الرحمان، دعاء"

إلى عمي وزوجته وأولادهما: "عيسى، بلال، شهرة، آسيا، صلاح، مروان"

إلى خالي وبناته "سميرة وسهلية"

إلى رفيقة دربي وشريكة أفكاري "كريمة"

إلى صديقاتي العزيزات: " نصيحة، رحمة، سهام، سناء، حبيبة،ابتسام،مريم،أمينة كريمة ،زينب، حنان".

إلى الذي ساعدني كثيرا في إنجاز هذا العمل

إلى الذي سأكمل معه بقية عمري إنشاء الله

إلى الذي أكن له كل التقدير والاحترام

إلى زوجي المستقبلي..... "أحمد"

أسأل الله التوفيق والسداد، وأنيرزقني من العلم، ويعينني على الفهم، والمواصلة على هذا الدرب

خضراء

إهـداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك...ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ... ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ...إلى ... الرحمة ونور العالمين ... إلى كل من كلله الله بالهبة والوقار ... إلى من قال فيهما «وبالوالدين إحسانا».

إلى سندي في الحياة ....إلى معنى الحب والتفاني ... إلى رمز التضحية ... غلى بسمة الوجود ... غلى من كان دعائها سر نجاحي ... ودعما وسبب كفاحي ...إلى من أعطت دون مقابل ...غلى أمي الغالية "الظريفة"

إلى من علمني العطاء بدون انتضار ...إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ...إلى أبي العزيز "إبراهيم".

إلى من كانوا سندي في الحياة إخوتي "سمير، نبيل، منير، ياسين، محمد"

إلى نور عيني ومهجة قلبي أخواتي و شموع حياتي "سهام" و "لمياء"

إلى زوجات إخوتي "نبيلة" و"ياسمينة" و"سميحة "وزوج أختي "جمال"

إلى رموز البراءة ... إلى براعم البيت "أيمن، أمينة، ندى" لا أنسى من كان دعاءه زادي "جدي وجداتي" أطال الله عمرهم وكل أعمامي وأخوالي وأولادهم.

إلى سندي في هذه الحياة ورفيق دربي، إلى الذي أكن له كل الحب والاحترام "مراد"

إلى من قاسمتها أحزاني وافرحي ورفيقة دربي "خضراء"

وإلى صديقاتي" رحمة، نصيحة، حبيبة، زينب، حنان، رشيدة، ربيعة، سيليا سميرة،ابتسام،مريم،أمينة ، كريمة وسمية" وإلى صديقي وأخي "رياض وابن خالي زكرياء"

إلى كل من وسعته ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

كريمـة

مقدمة

مقدمـة:

لقد مر الشعر العربي بمراحل صعبة من حيث الركود وعدم الاهتمام به خاصة عصر الانحطاط الذي كانت له انعكاسات سلبية على المشرق العربي، حيث انشغل أهله بالصراعات المتعددة كالطائفية، والعرقية، وغيرها من الصراعات المتعددة التي كانت أقرب إلى إدعان الفتن والحروب أكثر من اهتمامها من كل ما له صلة بالتراث العربي.

ومع حلول أواخر القرن التاسع عشر ظهرت بوادر تجديدية للشعر العربي تمثلت في وجود ما يعرف بظاهرة "المعارضات الشعرية" التي كان لها إسهام كبير في النهضة العربية الأدبية، وقد تنوعت هذه الظاهرة بين شاعر وآخر وبين شاعر واحد وعدد من الشعراء ومحمود سامي البارودي على رأسهم.

فارتأينا أن يكون موضوع دراستنا "شعر المعارضات عند محمود سامي البارودي دراسة موضوعية فنية"، واخترنا معارضاته لكل من: النابغة الذبياني (من العصر الجاهلي) وكعب بن زهير (من العصر الإسلامي)، وأبي فراس الحمداني (من العصر العباسي) أنموذجا.

وأما سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو ميولنا للشعر من جهة، ورغبتنا في التعرف على شعر البارودي من جهة أخرى.

فموضوع شعر المعارضات واسع الجوانب في الدراسة فهناك دراسات سابقة طرقت هذا الموضوع.

وكان همنا من خلال هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية: ما المقصود بشعر المعارضات؟ كيف قدم لنا البارودي الصورة الشعرية من خلال معارضاته؟ وكيف كانت الموسيقى الشعرية (الداخلية والخارجية) فيها، وبّما تميزت اللغة والأسلوب في مجاراته للشعراء القدامى؟ وهل كانت معارضاته تقليدا لهم؟ أم أنها مظهر من مظاهر التجديد؟

وبحثنا هذا يقوم على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، وقد تطرقنا في المدخل إلى التعريف بمحمود سامي البارودي، وأهم أغراضه الشعرية، ثم تعريف المعارضات وأهم خصائصها، أما الفصل الأول نظري تطبيقي تطرقنا فيه إلى الصورة الشعرية في معارضات البارودي وأشكالها، ولكن قبل دراسة الصورة الشعرية قمنا بتعريف كل من: النابغة الذبياني وكعب بن زهير وأبي فراس الحمداني مع إعطاء لمحة تعريفية بالقصائد المعارضة وكان هذا في المدخل لننتقل بعدها إلى تعريف الصورة الشعرية وأشكالها من خلال معارضات البارودي.

في حين تطرقنا في الفصل الثاني إلى دراسة الموسيقى الداخلية والخارجية في معارضات البارودي وهو كذلك فصل نظري تطبيقي.

أّما الفصل الثالث والأخير فهو فصل نظري تطبيقي، يدور حول اللغة والأسلوب في معارضات الشاعر، فقبل تطرقنا إلى دراسة اللغة والأسلوب قمنا بإعطاء تعريف لكل منهما.

لنختم بحثنا بخاتمة ضمناها بخلاصة ما تبدى لنا خلال دراسة شعر المعارضات فأجبنا فيها عن الإشكاليات المطروحة وأْرَفْناَها بقائمة المصادر والمراجع وفهرست

الموضوعات وقد اتبعنا المنهج الفني التحليلي، غير أننا استعنا بالمنهج التاريخي في تتبع معارضات البارودي عبر العصور(من العصر الجاهلي إلى الإسلامي وأخيرا العباسي).

وأثناء إنجازنا هذا البحث واجهتنا بعض الصعوبات، منها قلة المصادر والمراجع وكذلك البحث كان طويل والوقت ضيق.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المحترم –بوزيدي سليم- الذي أشرف على دراستنا هذه، والذي لم يبخل علينا بإرشاداته وتوجيهاته وتفضل علينا باقتراحاته البناءة القيمة، وكذا تشجيعا ته لنا بمواصلة العمل والبحث، فكان نعم الأستاذ فله منا أسمى معاني الشكر والاحترام والتقدير على تكرمه بالإشراف على هذه المذكرة ونرجو أن نكون قد وفقنا في تقديم عمل مقبول بدراسة شعر المعارضات عند محمود سامي البارودي.

مدخل

1- محمود سامي البارودي حياته:

ولد محمود سامي البارودي بالقاهرة سنة 1838، وهو من سليل أسرة جركسّية تيتم صغيرا فاهتم ذووه بتعليمه، وقامت أمه برعايته وتعلمه وجلبت له المعلمين يلقنوه مختلف العلوم، ثم التحق بالمدرسة الحربية، ولما تخرج منها سافر إلى القسطنطينية ولبث فيها إلى أن زارها إسماعيل باشا فعاد معه واندمج في سلك الجيش.

ولما سافر إلى انجلترا وفرنسا ودرس نظام جيشهما ولما عاد إلى بلده تولى قيادة كتيبة من الفرسان، واشترك في الحروب العثمانية التي دارت بين بني عثمان ورجال البلقان وأبلى فيها بلاءً حسنا، ولما شبت الثورة العرابية كان من خائضي غمارها، وقد نفي في جماعة الثائرين إلى جزيرة سرنديب "سيلان" حيث قضى فيها سبعة عشر عاما عاد بعدها إلى مصر، وعكف على جمع شعره ومختاراته حتى فقد بصره، وتوفي سنة 1904 [1].

2- أدبه « آثاره الأدبية».

أ- الديوان: بعد عودة البارودي من منفاه عام 1989 عمد إلى تنقيح ديوانه وإعداده للطبع لكنه توفى قبل طباعته، وتولت زوجته طباعة الجزء الأول والثاني وقد تضمن قصائد في المدح والغزل والفخر والحماسة والسياسة والاجتماع، وقد طبع عدة مرات وأشهرها طباعاته تلك التي عني بإخراجها وشرحهما الأستاذان «على الجارم» و«محمد شفيق

[1]- ينظر: حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (أدب حديث)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1986، ص126.

معروف»، وقدم لها الدكتور حسين هيكل، وظهرت للمرة الأولى سنة 1904 وبعدها جمعت أجزاءه في مجلد واحد وقدم له محمد حسين هيكل[1] .

ب- قصيدة كشف الغمة في مدح سيد الأمة:

وقد طبعت هذه القصيدة مستقلة عن الديوان، وهي في مدح سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، استعرض فيها سيرة النبي المصطفى العطرة من مولده إلى انتقاله إلى جوار ربه وبلغ عدد أبياتها 447 بيت.[2]

ج- المجموعة الشعرية:

صدرت هذه المجموعة تحت عنوان « أوراق البارودي» وتضمنت 160 نصا[3]

د- مختارات البارودي:

جمعها من آثار ثلاثين شاعرا من كبار الشعراء، ورتبها على سبعة أبواب هي: الأدب والمديح والرثاء والصفات والنسيب والهجاء والزهد[4].

هـ- كتاب قيد الأوابد:

وهو كتاب نثري، دون فيه البارودي خواطره ، والبارودي من خلال هذا المؤلف يفصح عن أنه ما يزال يحاول الاقتراب من النموذج القديم فهو يذكرنا ببيت

---

[1]- على عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث (محمود سامي البارودي)، عالم الكتب الحديث، إربد، 2008 ص89.

[2]-المرجع نفسه، ص91.

[3]- المرجع نفسه، ص 91.

[4]- حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 147.

شعري لأمرئ القيس[1] حيث يقول:

وقد أَغْتَدِي والطَّير في وُكُنَاتِها بِمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوابِد هَيْكَل[2]

و- رسائل البارودي:

وهي عبارة عن أربعة رسائل تشكل القسم الآخر من "أوراق البارودي" وعنوانها:"رسالة السحر الأبيض والأسود"، "نصائح البد"، "الفواصل"، "نقد الشعر"[3]

3- مفهوم الشعر عند البارودي:

كان الشعر قبل البارودي يسير في درب الضعف والركاكة ويحجل من القيود التي كبلته وبقي على هذا الحال حتى عند معاصريه ذلك لأن مفهوم الشعر عندهم بمثابة نديم في المحافل والتجمعات، كما وصفوا الشاعرية بأنها اللياقة وذرابة اللسان وصناعة للكلام.

وهكذا كان الشاعر العربي على عهد البارودي مقتصرا على رصد الألفاظ وحشده بألوان البديع والجناس وحشو...

وفي ظل هذه الظروف أعلن البارودي تمرده على المفهوم السائد للشعر وقدم مفهوم جديدا عبر عنه بأنه :« لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتبعث أشعتها إلى صفيحة القلب فيفيض بآلائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان»[4]، ومن خلال القول يحاول

---

[1]- إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 1424هـ، 2003م، ص60

[2]- امرؤ القيس: الديوان ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1428هـ، 2007م، ص51.

[3]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص ص95،96.

[4]- شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، ص ص99،100.

البارودي أن يؤكد أن الشعر هبة وإلهام وهو وميض يلمع في الفكر، فيضيء القلب، ويسيل من اللسان، فهو بمثابة هزة عاطفية في النفس.

ثم يعبر عن جوهر الشعر الحقيقي، وأنه ليس وليد الصنعة والتكلف، بل« ما ائتلفت ألفاظه معانيه، وكان قريب المآخذ بعيد المرمى سليما من وصمة التكلف»[1].

كما أشار إلى أن الشعر هبة ورزق من الله ومن ناله فقد ملك القلوب ومودة النفوس وعلا شأنه بين قومه.

وقد أتاح الله الشعر للبارودي، فرفع لوائه فمنحه الانتعاش والازدهار والعمل الشعري عند البارودي يقوم على ركنين أولهما الإلهام وثانيهما الثقافة والإطلاع على ما سبق من نماذج وخاصة الراقي منها.

4- القصيدة البارودية وأغراضها الشعرية

لم تفارق القصيدة البارودية من حيث - تعدد أغراضها - القصيدة القديمة سواء الجاهلية أو الإسلامية أو العباسية، وكما كانت القصيدة الجاهلية – على سبيل المثال- تبدأ بمقدمة طللية وتتضمن عنصر الفخر أو المدح فإن القصيدة البارودية تحمل مثل هذه القراءة، يقول البارودي:[2]

أَلاَ حَيَّ مِنْ أَسْمَاءَ رَسْمَ المَنَازِلِ وَلَمْ هَيِّجْ بَيانًا لِسَائِلِ

[1]-شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث ، ص100.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، شرح علي عبد المقصود، د، ط، د ت، ص403.

فقد حافظ على هيكل القصيدة القديمة، ففتح قصائده بالوقوف على الأطلال وبكاء الدمن ورسم الديار وبكى واستبكى، وانتقل من غرض إلى غرض كالوصف والغزل ثم ينتهى إلى غرضه العام والأساسي.

ومن هنا جاء شعره جاهلي الروح والمعنى والوجه لا يمت إلى عصره وعصر الحضارة بصلة.

وهذا المطلع يذكرنا بمطلع معلقة امرؤ القيس التي بكى فيها على فراق الحبيبة والوقوف على الأطلال، إذ يقول:

قِفَا نَبكِي مِنْ ذِكْرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللّوَى بَينَ الدَخُولِ فَحَوْمَلِ[1]

كما نجد البارودي في بعض مطالع قصائده أيضا سار على منوال شعراء إسلاميين يقول في مدح النبي عليه السلام:

يَا صَارِمَ اللّحْظِ مَنْ أَغرّكَ بالُمهَجِ حَتى فَتَكتَ بِهَا ظُلْمًا بِلاَ حَرَجٍ[2]

وهو مطلع يذكرنا بمطلع كعب بن زهير في مدح المصطفى:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَومَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ[3]

أما الأغراض التي تطرق إليها البارودي في شعره هي نفسها الأغراض القديمة كالفخر والرثاء والهجاء والزهد والفروسية،« ومن الأغراض الجديدة التي تصدى لها الشعر

---

(1)- امرؤ القيس: الديوان، ص29.

(2)- محمود سامي البارودي: المصدر نفسه، ص76.

(3)- كعب بن زهير: الديوان، ت محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص84.

الوطني وشعر الغربة والنفي»[1]، والبداية ستكون مع الأغراض التي سار فيها على منوال القدامى.

أ- المدح:

نشأ البارودي نشأة مترفة وورث مالا وفيرا و إقطاعات واسعة، كما ورث حسبا ونسبا وتاريخا حافلا، ومن هنا لم يكن أن يغدوا بوقا لمدح الحاكم لأن وضعه الاجتماعي يأبى ذلك، فالبارودي عندما كان يمدح، فإنه لم يكن يقصد عطاء الممدوح ولا هباته وكانت مدائحه تخلو من المبالغة والتزلف.

حيث قال في إحدى قصائده يمدح الخديوي عباس حلمي باشا الثاني بعد عودته من "سرنديب" سنة 1899م.[2]

عَباسُ يا خَيْرِ المُلوكِ عَالةً وَأَجَلَّ مَنْ نَطَقَ امرُؤٌ بِثَنَائِه[3]

أَولَيتَنِي مِنْكَ الرِضَا،وَجَلوتَ لِي وَجْهًا قَرأتَ الَبشَرِ فِي أَثْنَائِه

كما أنه مدح النبي صلى الله عليه وسلم في قصيدة التي مطلعها:

يَا صَارِمَ اللَّحظِ مَنْ أَغْرَكَ بِالْمُهَجِ حَتَى فَتَكْتَ بِهَا ظُلْمًا بِلاَ حَرَجٍ[4]

فمدائح البارودي قليلة نسبيا لم تتجاوز إحدى عشر قصيدة، عبر في معظمها عن إعجابه بشخصية الممدوح وما تنطوي عليه من قيم وفضائل سامية[1].

---

[1]- إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص60.

[2]- ينظر: علي عبد الحميد مراشدة، في الشعر الحديث.ص 122.

[3]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص117.

[4]-المصدر نفسه، ص76.

ب- الغزل:

احتل الغزل الجانب الأكبر في ديوان البارودي الذي تضمن أكثر من أربعين نصا في هذا الغرض، ورأى بعض النقاد أن البارودي كان في غزله مقلدا، وأن قلبه ما خفق يوما بحب حقيقي ويذكر عمر الدسوقي أن البارودي كان يعمد إلى التشبيهات القديمة في النسيب ووصف المرأة.

هذا بينما ينظر الحديدي إلى علي الموضوع نظرة مختلفة، حين ذكر أن الشاعر الذي عاش في قصر الخيديوي قرابة ثماني سنوات قد تجمعت له السبيل لينعم بمجالس الشراب والغناء، فألقت حياة اللهو بكأسها بين يديه والبارودي يعترف بأن الغرام كان أحد الأسباب التي دفعته لقول الشعر، فيقول« ولقد كنت في ريعان الفتوة، و اندفاع القريحة بتيار القوة، ألهج به [أي الشعر] لهج الحمام بهذيله»[2].

فالمرء رهن لمعاناته وظروفه والحب والغرام من أسباب قول البارودي شعرا في الغزل يقول:

سَمِعَ الخَلَيُّ تَأَوهِي فَتَلَفَّتَا ... وَأَصَابَهُ عَجَبٌ فَقَالَ مَنِ الفَتَى[3]

فَأَتَيْتُهُ إِنِّي امرؤٌ لَعِبَ الأَسَى ... بِفُؤَادِهِ يَوْمَ النَّوَى فَتَشَتَّتَا

---

[1]- ينظر: علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص118.

[2]- المرجع نفسه:ص ص 124، 125.

[3]-محمود سامي البارودي: الديوان، ص 71.

ج-الرثاء:

تضمن الديوان البارودي قصائد رثائية حيث رثى بها زوجته ووالده وأصدقاءه لهذا جاء رثاؤه مفعما بالأسى والحزن، ومن مراثيه رثاؤه لوالدته وقد سمع نبأ وفاتها وهو في الحرب يقول:

هَوًى كَانَ لِي أَنْ أَلْبَسَ مُعْدَمَا فَلَمَا مَلَكْتُ السَّبْقَ عِفْتُ التَقَدُّمَا

وَمَنْ عَرَفَ الدُنيا رَأَى مَا يَسُرُّهُ مِنْ العَيشِ هَمًّا يَتْرُكُ الشَّهْمَ عَلْقَمَا

وأَيّ نَعيمٍ في حَياةٍ وَرَاءَهَا مَصَائِبُ لَوْ حَلَّتْ بِنَجْمٍ لأَظْلَمَا[1]

ج- الوصف:

شكل الوصف أحد الأغراض في شعر البارودي، وقد خصه بقصائد مستقلة فاقت في عددها أي غرض آخر في ديوانه.

ويعد البارودي من أكثر شعراء العربية وصفا، بل يعد في الطليعة وشعره الوصفي يفخر به الشعر العربي ويستطيع أن يباهي به خير ما عند العرب من شعر وصفي، فقد وصف البارودي الناس والطبيعة والأهرامات والسجن والخمرة وليالي الأنس والحصان... يقول في وصف الخمر ووصف مجالس كؤوسها:

أَدِرْ الكَأْسَ يَا نَدِيمُ وَهَاتِ وَاسْقِينَهَا عَلَى جَبِينِ الغَادَةِ[2]

---

[1]-محمود سامي البارودي:الديوان ، ص465.

[2]-المصدر نفسه: ص 69.

شَاقَ سَمْعِي الغَنَاءُ فِي رَوْنقِ الفَجْـ رِ وسَجْعُ الطُيورِ فِي الغَبَ ـاتِ

وديوان البارودي يزخر بأشعار كثيرة في وصف الطبيعة الساكنة والمتحركة ومن هذا الوصف ما يقوله على سجيته تقليد للقدماء ومحاكاة لهم في وصف الأسد والحية والناقة والفرس...إلخ، فقد تغنى كثيرا بمفاتن الطبيعة في وطنه من مثل قوله:

عَمَّ الحَيا واستَنَتْ الجِداولُ وفَاضَتِ الغُدْرانُ والمَنَاهِلُ[1]

وازيَنَتْ بِنُورِهَا الخَمائِلُ وغَـ رَبَتْ في أُيِكَها البَلابِلُ

د - الزهد:

على الرغم من تباين أراء النقاد حول طبيعة الزهد ودوافعه عند البارودي، إلا أن المتمعن في شعره يشير إلى وجوده منذ مرحلة مبكرة في نظمه، وقد تحلت هذه الصورة بشكل أوضح في منفاه حيث يقول في أحد قصائده:

كُـ ـلُّ حَيٍّ سَيُموتُ لَيْسَ فِي الدُنيا ثُبُوتُ

حَرَكَاتُ سَوْفَ تَفْنى ثُـ مَ يَتْلوهَا خُفُوتُ[2]

فالبارودي من خلال هذه الأبيات يفكر في الحياة والموت والوجود، مصورا أيمانه واستسلامه للقضاء ولتصاريف الزمان.

هـ - الشعر السياسي:

[1]- محمود سامي البارودي:الديوان، ص 412.

[2]- المصدر نفسه: ص73.

الشعر السياسي عند البارودي من الأغراض الجديدة، وقليلون من الشعراء العرب كانوا يمتلكون مشروعا سياسيا كالبارودي، فقد صور الأحداث السياسية، والتي كانت سائدة في تلك الفترة، كما صور الظلم والاستبداد، وعمل على شحذ النفوس ورفع الهم وبهذا كان أول من فتح المجال أمام الشعراء المعاصرين لنظم الشعر السياسي والاجتماعي والوطني[1]ويواكب البارودي بشعره الأحداث الكبرى ويبين أسباب الثورة العرابية واشتراكه فيها فيقول:

إذَا المرءُ لَمْ يَنْهضْ لِـما فِيهِ مَجْدُهُ قَضَى وهُو كُلٌ فِي خُنُورِ العَوَاتِقِ

وأي حَيـاةٍ لأمرئٍ إنْ تـَنكرتْ لَـهُ الحَالُ لم يَقْـوَ سُيـُورَ المَنَاطِقِ؟[2]

بالإضافة إلى أغراض جديدة أخرى (إلى جانب الشعر السياسي) شعر المنفى ففي السنوات التي قضاها البارودي في المنفى نظم قصائد كثيرة عن النفي ومرارة الاغتراب وعن الشوق والحنين إلى وطنه وأهله، ويقول وهو يحن إلى الماء على طريقة الجاهلية.

يَا حَبّذَا جُرْعَةٌ مِنْ ماءِ مَحْنيةٍ وَضَجْعَةٌ فَوقَ بِرِدِ الرَّمْلِ بالقَاعِ[3]

وقال في الحنين والشوق إلى الوطن:

هَلْ مِنْ طَبيبٍ لِدَاءِ الحُبِّ أوَراقِـي يَشْفِي عَلِيلاً أَخَا حُزْنٍ وإيرَاقِ

قَدْ حَانَ أُبْقَـ ـى الهَوى مِنْ مُهجَتِي رَمَقًا متّى جَرَى البِينُ، فاسْتولَى عَلَى البَـاقِي[4]

---

[1]- ينظر: علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث محمود سامي البارودي، ص153.

[2]-محمود سامي البارودي: الديوان، ص368.

[3]- المصدر نفسه، ص320.

[4]-المصدر نفسه ، ص 368.

فالقصيدة البارودية من حيث تعدد أغراضها من مدح وغزل ورثاء ووصف وهجاء ...إلخ لم تخالف القصيدة القديمة عبر عصورها المختلفة، لكنه تطرق إلى أغراض شعرية جديدة من شعر سياسي ووطني لأنه يعد رائد النهضة والتجديد.

5- تعريف المعارضة:

* لغة:

يجدر بنا قبل الوقوف على معنى المعارضة اصطلاحا أن نوضح حده اللغوي ورسمه، جاء في لسان العرب:«المعارضة: وعارض الشيء بالشيء معارضة: قابله وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أي يباريني، وفي الحديث: إن جبريل عليه السلام، كان يعارضه القرآن في كل سنة مرة وأنه عارضه العام مرتين، قال ابن الأثير أي كان يدارسه جميع ما نزل، من القرآن من المعارضة المقابلة».[1]

* اصطلاحا:

لاشك أن المعارضة تشكل عنصرا مهما في الفنون الأدبية مند القديم، وقد اجتاحت أهميتها حتى العصر الحديث.

ويعتبر تعريف" أحمد الشايب "من أهم هذه التعاريف من المنظور العربي في كتابه "تاريخ النقائض في الشعر العربي"، بحيث عرفها بقوله: « المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر فيعجب بهذه القصيدة

[1]- ابن منظور: لسان العرب: شرح خالد رشيد القاضي، دار صبح ، بيروت، لبنان، ج9، ط1، 2006، مادة عرض ص134.

بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيما دون أن يعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحا علانية فيأتي بمعانٍ أو صورا بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، وجمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة».[1]

فالمعارضة الأدبية هي النسج على غرار عمل أدبي آخر، بنفس الوزن والقافية والموضوع، وهي نوع من التعبير عن الإعجاب وإثبات القدرات الإبداعية الخاصة، مع انحراف عنه، يسير أو كثير، مع عدم هجائه أو سبه، فتوحي بقدر من فحولة الشاعر المتأخر حين يجيد معارضة قصيدة متقدمة مشهورة، بقصيدة تجري في مضمارها وتحقق قدرا من الشهرة والقبول، أو تتفوق عليها في الشكل والمضمون، أو تفتح أبواب جديدة للمعارضة.

6- المعارضات من المنظور الغربي:

إذا كان النقد العربي أطلق على هذا النوع من النشاط الأدبي مصطلح "معارضة" فإن النقد الغربي يستسيغ مصطلحا آخر وتسميات تحمل المفهوم للمحاكاة أو التحويل. ومن هذه المصطلحات: التناص، التناصية، التعلق النصي، الإتساعية النصية ويعرف لوران

[1]- أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1998م، ص7.

جيني التناص بأنه:« عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثيلها ويحتفظ بزيادة المعنى».[1]

فالنص الأصلي يفرز عدة نصوص، باعتباره خليفة سابقة مع الاحتفاظ بالمعنى للنص الأول، أي الحضور الفعلي لنص في نص آخر.

كما يرى جيرار جينات والذي عرف التناصية بأنها:«علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية»[2]. ونستطيع أن نلخص من هذه المصطلحات إلى القول بأن المعارضة شيء مختلف تماما عن الاقتباس، أو المحاكاة المطلقة، إذ أن المعارضات ليست نسخا من عمل آخر. وبهذا تكون هذه المصطلحات إلى متوازنة من حيث مفهومها مع فكرة المعارضة ومدلولها.

7- أنواع المعارضات:

تنقسم المعارضات الشعرية إلى قسمين، القسم الأول منها صريح كامل قالبا إيقاعيا وغرضا جوهريا، سواء أكان الجوهر مماثل لأغراض القصيرة أم لأجزاء منها فالمعارضات الصريحة الكاملة هي المعارضات الكلية، تكون القصائد فيها متفقة في موضوعها ووزنها وقافيتها وحركة الّروي، بحيث تكون القصيدة الثانية صدى للأولى.

---

[1]- إيمان السيد أحمد الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006م ص 47.

[2]-المرجع نفسه: ص46.

أما القسم الثاني منها معارضة غير تامة تقتصر على الشكل أو القالب الإيقاعي فقط دون تماثل الموضوع. فهي معارضات جزئية خالفت فيها القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في عنصر من عناصرها، كأن تفتقد أحد عناصر الشكل الخارجي أو تختلف في الموضوع اختلافا جزئيا أو كليا.[1]

8- من المعارضات الشعرية:

أ-معارضة القدماء للقدماء:

لقد كانت المعارضة منتشرة مند القديم، حيث كثرت بين القدماء، فكانت نواة لانتقال المعارضة إلى شعراء العصر الحديث.

وقد اخترنا بعض المعارضات لطائفة من الشعراء التي كانت أشعارهم منبع ازدهار الشعر العربي.

1- معارضة الأخطل لكعب بن زهير:في لاميته المشهورة التي كانت أكثر القصائد معارضة، قديما وحديثا والتي مطلعها:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ[2]

أما قصيدة الأخطل التي عارضه فيها فمطلعها:

بَانَتْ سُعَادُ فَفِي الْعَيْنَيْنِ مَدْلُولُ مِنْ حُبِّهَا وَصَحِيحُ الجِسْمِ مَخْبُولُ[3]

---

[1]- إيمان السيد أحمد الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، ص49،50.

[2]- كعب بن زهير: الديوان، ص84.

[3]- الأخطل: الديوان: تح كارين صاور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2009م، ص47.

2- معارضة أبي تمام لبشار بن برد: لبشار بن برد قصيدة مشهورة مدح بها مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين مطلعها:

جَفَا وِدُّه ُ فَازَ وأُوَطِّئ صَاحِبُ ه ُ وأَزْرَى بِهِ أَنْ يَنَالُ يُ عَاتِبُ ه ُ [1]

وقد عارضه أبو تمام بقصيدته المشهورة التي مدح بها عبد الله بن الطاهر ومطلعها:

هُنَّ عَوَادِي يُ وسفٍ وَصَوَاحِبُ ه ُ فَغْمًا فَقَدْما أَدْرَكَ السُؤَالُ طَالِبُ ه ُ [2]

بالإضافة إلى هذه النماذج هناك شعراء عارضوا آخرين سنذكر بعضهم باختصار:

- معارضة البحتري لطرفة بن العبد.
- معارضة البويصري لابن الفارض.
- معارضة ابن خفاجة لأبى تمام.

ومن هنا أسهمت المعارضات الشعرية في إزكاء روح التنافس بين الشعراء مما كان له أثر في إثراء رصيد الشعر العربي وتزكية ديوانه، وتطويره وفي الوقت نفسه كانت فرصة للشعراء لتقليد من سبقهم أو من عاصرهم فأخذوا منهم وجروا على أساليبهم.

---

[1]-عبد الرؤوف زهدي مصطفى، عمر الأسعد: المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، عمان، الأردن، مج 36 2009، ص 905.

[2]- أبو تمام: الديوان، تح شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1424هـ، 2003،ص47.

ب- معارضة المحدثين للقدماء:

انتقلت المعارضات الشعرية من العصر القديم إلى العصر الحديث، ورفع لوائها شعراء آنسوا في أنفسهم الصمود في أجوائها المصطخبة، ومن أبرز الذين اقتحموا هذا الميدان وصمدوا فيه البارودي رائد النهضة في الوطن العربي، ورافع لواء التجديد في الشعر العربي وإحيائه وإعادة سيرته الأولى، فكانت معارضته صلة بين ما هو ماضي وما هو حاضر.

ونجد أيضا أمير الشعراء أحمد شوقي هو الآخر، أحد أبرز لرواد هذا النوع، فقد عارض القدماء في أشعارهم وأغراضهم، وكل من البارودي وشوقي كانت معارضتهما لعيون الشعر القديم، أملا في تجاوز القدماء والتفوق عليهم، وقد قمنا باختيار مجموعة من المقاطع التي تمت فيها المعارضة لكل من شوقي والبارودي على شكل نماذج:

1- معارضة البارودي لعنترة: في قصيدته المعروفة:

هَلْ غَادَرَ الشُعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِمِ أم هَلْ عَرَفْتَ الدَارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[1]

بقصيدته التي استهلها بقوله:

كم غَادَرَ الشُعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِمِ ولَرُبَّ تَالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ[2]

---

[1]- عنترة: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ص15.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص490.

أ- معارضة البارودي للنابغة:

وقد عارض البارودي النابغة الذبياني في قصيدته التي يصف فيها المتجردة والتي مطلعها:

أَمِنْ آل مَيَّةَ رَائِحٌ أو مُغْتَدِ عَجْلاَنَ ذَا زَادٍ وغَيرَ مُزَوَّدِ[1]

بقصيدة مطلعها:

ظَنَّ الظُّنُونَ فَبَاتَ غَيرَ مُوسَّدِ حَيرَانَ يَكْلأُ مُسْتَنِيرَ الفَرْقَدِ[2]

وسنعود إلى هذه المعارضة بنوع من الشرح والتحليل.

ب- معارضة أحمد شوقي لابن زيدون:

في قصيدته المعروفة "أندلسية"وهما قصيدتان ذائعتان، لا تقل أحدهما شهرة عن الأخرى، حيث أرسل ابن زيدون القصيدة التي كتبها إلى ولادة بنت المستكفي التي كانت يتعشقها، يسألها فيها أن تدوم على عهده يتحسر على أيامه الماضية، ويطلب عطفها بعد الصدود والنفور الذي وقع، وقد استهلها بقوله:

أَضْحَى الثَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا وَنَابَ عَنْ طَيب لقيانَا تَجَافِينَا[3]

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص77.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص105.

[3]- ابن زيدون: الديوان، ت كرم البيتاني، دار صادر بيروت، د ط، دت، ص 09.

وله قصيدة نظمها في المنفى عرض فيها شوقه وحنينه إلى وطنه، وقد استهلها بقوله:[1]

يَا نَائِحَ الطَلحِ، أشْبَاهُ عَوادِينَا نَشْجِي لَوَادِيكَ أُم نَأَسَي لَوَادِينَا؟

من خلال ما تقدم يمكن القول أن شعر المعارضات استطاع إقالة الشعر العربي من الركود والجمود، وإيقاظه من سباته الطويل خلال الفترة السابقة، كما حفظ لنا عبر العصور الأدبية القديمة والحديثة تراثا شعريا وافرا، فكان معين الشعر العربي حتى يومنا هذا.

9- خصائص المعارضات.

في البداية يجب أن ننوه أن المعارضات قد تشترك في بعض جوانبها مع فنون أخرى، مثل فن النقائض، و غالبا ما يفهم أن النقائض و المعارضات فن واحد، ولهذا ارتأينا أن نستعرض خصائصهما لإزالة اللبس، ونذكر منها:

- ميدان المعارضات فسيح كتسع يستوعب أكثر الأغراض الشعرية.
- التزامها بالوزن والقافية والموضوع الرئيسي.
- المعارضات علاقة إعجاب، فالمعارض اختار القصيدة وبحرها، وقافيتها وعارضها لقيمتها الفنية والاختيار يدل على الإعجاب.
- المعارضات لا تلزم المتعارضين أن يكونا متعارضين، فقد يفصل بينها قرون طويلة، وقد يعارض القصيدة الواحدة أكثر من شاعر في عصر واحد أو عصور متباعدة.

[1]- أحمد شوقي: الديوان، دار صادر، بيروت، ج1،د ط، د ت، ص393.

- المعارضة تقع بين شاعرين اثنين، واحد يعارض الآخر.

- المعارض يقف من صاحبه موقف المقلد، المعجب، المعترف ببراعته الطامع إلى مجاراته أو مجاوزته.

- المعارض يركز على موضوع واحد يختاره الشاعر المعارض من موضوعات القصيدة المعارضة.

- يغلب الأسلوب الشعري، وأدواته (الصورة، اللغة) على المعارضة لأن صاحبها يجتهد في أن يرقى بها على صاحبه.[1]

وبهذا فالمعارضة من خلال تقصينا لأهم خصائصها نلحظ أنها منفردة مستقلة عن باقي الفنون، وهي فن قائم بذاته، بالإضافة إلى وظيفتها في تطوير الشعر والسمو به فمناط المعارضة هو الجانب الفني.

[1]- ينظر: عبد الرؤوف زهدي مصطفى، عمر الأسعد، المعارضات الشعرية وأثرها في الغناء التراث الأدبي ص905.

الفصل الأول

الفصل الأول

الصورة الشعرية في معارضات البارودي

مدخل

1- مفهوم مصطلح الصورة الشعرية.

أ- المفهوم اللغوي

ب- المفهوم الاصطلاحي

2- أشكال الصورة الشعرية في معارضات البارودي

أ- التشبيه

ب- الاستعارة

ج- الكناية

مـدخل:

1- لمحة تعريفية بالقصائد التي عارضها البارودي:

1-1 معارضة البارودي للنابغة الذبياني:

أ – تعريف موجز بالنابغة الذبياني:

هو أبو أمامة زياد بن معاوية، لقب بالنابغة لأنه انقطع عن قول الشعر حتى احتنكَ ثم فجئ الناس بشعر بذّ به الشعراء، وكان له منه مادة لا تنقطع فشبهوه بالماء النابع[1]، وهو ذبياني الأم والأب وكان يكنى بأبي أمامة وأبي تمامة واشتهر أكثر بلقب النابغة، اتصل بالنعمان بن المنذر فأكل وشرب في آنية الذهب والفضة، وعرف بشعر التكسب.[2]

ب- لمحة عن قصيدة النابغة في وصف المتجردة «أمن آل مية»:

كان النابغة كبيرا عند النعمان، وكان من ندمائه وأهل أنسه يتبسط على النعيم وفي إحدى ذخلاته إلى قصر النعمان فاجأ زوجته المتجردة عريانة وقد سقط نصيفها فاستترت بيدها وذراعها، فكانت ذراعها تستتر وجها لعبالتها، فنظم فيها قصيدة مطلعها:

أ مَنْ آلِ ميةَ رائحٌ أو مُغْتدِ ي عَجلانَ ذا زادٍ وغيرَ مزَودِ[3]

وبلغ الوصف بالنابغة أن جَسّم أعضائها بجرأة نادرة وكان أهون أبياته قوله فيها:

---

[1]- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار النهضة مصر، الفجالة، القاهرة، دط، ص 49.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ 2004م ص 77.

[3]- المصدر نفسه: ص 77.

مَحطُوطَةُ المَتْنَينِ غيرُ مُفاضةٍ ريَّا الرّوادفِ بضةُ المُتجَرِّدِ[1]

إنّ كانت قصيدة النابغة في الغزل والنسيب على عادة الشعراء القدامى، فإن مضمون قصيدة البارودي بعيدة كل البعد عن الغزل وحديثه عن المرأة مزيج بين الحب والبطولة. والقصيدة التي عارض بها النابغة مطلعها:

ظَنَّ الظُّنُّ ونَ فباتَ غيرَ موسِّدٍ حيرانَ يكلأُ مستنيرَ الفرقَدِ[2]

2-1 معارضة البارودي لكعب بن زهير:

أ- تعريف موجز بكعب بن زهير: هو أبو عقبة كعب بن زهير بن أبي سلمى المزَنى، نشأ في بيت الأدب والحكمة في كنف أبيه فشب شاعرا فصيحا، وقد أجمع الرواة على أن كعبا كان أحد الفحول في الشعر ووصف شعره بشدة التماسك وجزالة اللفظ وسمو المعنى توفى سنة 24هـ.[3]

ب- لمحة عن قصيدة كعب بن زهير في مدح الرسول "بانت سعاد": لما قدم الرسول –ص- المدينة وشاع الخبر أنه يهم بقتل كل من يؤديه من شعراء المشركين أشفق «بجير» وكتب إلى أخيه كعب ينصحه الإسلام والتوبة والمثول بين يدي الرسول –ص- لطلب عفوه، فلما وصل كعب كتاب أخيه أشفق على نفسه ثم أتى الرسول يطلب

---

[1]-النابغة الذبياني: الديوان، ص 78.

محطوطة: ملساء، المتنين، ناحية الظهر، غير مفاضة: غير مترهلة اللحم، بضة: طرية، ريا الروادف: تفوح منها رائحة عذبة.

[2]- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، تح علي الجارم ومحمد شفيق، دار العودة، بيروت، 1998، ص128.

الفرقد: نجم قريب من القطب الشمالي ثابت الموقع.

[3]-أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 146.

عفوه[1]ومدحه بلاميته المشهورة فعفى الرسول – ص- وتعد قصيدته من عيون الشعر والتي مطلعها:

بانتْ سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ متيّم إثرَها لْم يجز مكبولُ[2]

وقد عارض البارودي قصيدة كعب بقصيدة عنوانها: «كشف الغمة في مدح سيد الأمة» تعرض فيها لسيرة الرسول عبر جميع مراحل حياته وعلى الرغم من كونها في المديح النبوي فقد برزت فيها بعض مظاهر الغزل عللها الشاعر في الختام بأنها ضرورة الإقتداء بنهج القدماء وذلك في قوله:

صَدَّرتُها بِنَسِيب شَقَّ باطِلُهُ عن عِفةٍ لم يَشُنَّها قَوْلَ مُتَّهِمٍ[3]

لم أَتَّخِذه ُجُزافًا بل سَلكتُ به في القول مَسْلكَ أقوامِ ذَوِي قِد

ولكنه في مطلعها يخاطب شخص النبي –ص- فيقول:

يا رائدَ البرقِ يمْم دارةَ العلمِ وَاحدُ الغَمَام إلى حيِّ بذي سلمِ[4]

---

[1]- كعب بن زهير : الديوان ص83.

[2]- المصدر نفسه، ص84.

[3]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص407.

[4]- المرجع نفسه: ص 378.

يا رائد البرق: الرائد الرسول الذي يتقدم القوم.

يمم: اقصد، الدارة: ما أحاط بالشيء، العلم: جبل بالحجاز، أحد الغمام: أي سقه بالغيث، ذو سلم موضع بالحجاز.

3-1 معارضة البارودي لأبي فراس الحمداني:

أ-تعريف موجز بأبي فراس: هو أبو فراس الحارث بن أبي العلاء بن سعيد بن حمدان التغلبي المعروف بأبي فراس الحمداني، عاش في الفترة ما بين(320هـ-357هـ/932م-967م). وهو ابن عم سيف الدولة له وقائع كثيرة معه، وكان سيف الدولة يحبه ويجله ويستصحبه في غزواته، ويقدمه على سائر قومه[1].جرح في معركة مع الروم فأسروه وبقي في القسطنطينية أعواما ثم فداه سيف الدولة بأموال عظيمة و تملك "حمص" و سار ليتملك "حلب" و قتل في "تذمر". [2]

ب – لمحة عن قصيدة أبي فراس: قام محمود سامي البارودي بمعارضة أبو فراس في قصيدته المعنونة بـ:« لنا الصدر أو القبر» و مطلعها:

أراكَ عصَّي الدَّمعِ شيمتُكَ الصَّ بُر أما للَهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ[3]

وهي قصيدة لم تخرج عن قصائد العرب في الغزل والنسيب، استعملها أبو فراس بعرض مشاعر اللوعة والشوق من حب الحبيبة، فهو متجلد في النهار ولكنه مستسلم لدموعه وآلامه ليلا.

---

[1]- مصطفى السيوفي: أمراء الشعر في دولة بن عباس، الدار الدولية للاستثمارات، القاهرة، مصر، 2008، ص 191.

[2]- أبوه ولد أعمر: المعارضات الشعرية في الدب العربي الحديث، الشعر الموريتاني نموذجا، (الفصل الثالث من رسالة دكتوراه دولة)، كلية الآداب، أنوا كشط، ص 03.

[3]- أبو فراس الحمداني: الديوان، الرواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 157.

إذَا الليلُ أضوَاني بسطتُ يدُ الهَوى وأذللتُ دمعًا من خلائقهِ الكبرُ [1]

ويستمر الشاعر في تصوير معاناته من غدر الحبيبة وهجرها وكيف أصبح قلبه مرتعا للأحزان لا يعرف الراحة بعد الفراق:

وَما كانَ للأحزانِ، لولاكِ، مسلكُ إلى القلبِ، لكنَّ الهوى للبلى جسرُ [2]

وتهلكُ بين الهزلِ والجدِ مهجةٌ إذا ما عداهَا البينُ عذابها الهجرُ

وبعد هذه المسحة من الغزل ينتقل الشاعر إلى موضع الفخر من خلال:

فلاَ تذُكريني، يابنة العمِّ، إنهُّ ليعرِف من أنكرتهِ البدُو والحضرُ [3]

فنجد الشاعر يفخر بمكانته تارة ثم ينتقل ليصور بطولاته في ساحة المعركة تارة أخرى:

وإني لجرَّار لكل كتيبـةٍ معودةٍ أن لا يخلُ بها النصرُ [4]

ويؤكد الشاعر في معرض فخره على عفته وحرصه على عرضه في قوله:

وما حَاجتي بالمال أبغي وفوره إذا لم أفْر عرضِي فلا وَفَر الوفْرُ [5]

ونراه يؤثر الموت بشرف على العيش وهو يحمل وشمة العار إذ يقول:

هو الموتُ، فاختر ما علا لكَ ذكره فلم يمتِ الإنسانُ ما حيي الذكر

---

[1]- أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 157.

أضواني: أضعفني

[2]-المصدر نفسه: ص 158.

[3]- المصدر نفسه: ص159.

[4]-المصدر نفسه: ص 159.

يخل بها: يتركها

[5]-المصدر نفسه ، ص 160.

ويمضي في فخره بمقامته وسط أهله وحاجتهم إليه:

سيذكرني قَومي إذا جد جَدهْم وفي الليلةِ الظلماءِ يفتقُد البدُر[1]

وما يلفت النظر هو عودة الشاعر في الأبيات الخيرة من القصيدة إلى الإلحاح على الموت تحت ظلال السيوف، وأن الموت حتمية لا بد منها، وهنا يكشف الشاعر عن مبدئه في الحياة، وهو العيش بشرف والموت بشرف ونجده يقول:

فإن عشتُ فالطعنُ الذي يعرفونهُ وتلكَ القنَا والبيضُ والضّمر الشقُر[2]

ثم يختم قصيدته بثلاثة أبيات يفخر فيها بقومهم وخصالهم فيقول:

ونحنُ أناسٌ، لا توسُّطَ عندنَا لنَا الصدرُ دون العالمينَ أو القبرُ[3]

تهونُ علينَا في المعالي نفوسُنا، ومن خطبَ الحسناءَ لم يغلَها المهرُ

وأعزُّ بني الدنيا وأعلى ذوي العلا وأكرم من فوق الترابِ ولا فَخُر

أما القصيدة التي عارض فيها البارودي الشاعر أبو فراس فمطلعها:

طرِ بتُ وعَادتِني المخيلةُ والسُّكرُ وأصبحتُ لا يُلوِي بشيمتي الزَّجرُ[4]

---

[1]- ابو فراس الحمداني : الديوان، ص 161.

[2]- المصدر نفسه: ص 161.

[3]- المصدر نفسه: ص 161.

[4]- محمود سامي البارودي: الديوان،ص 215.

ونجده يفتح قصيدته على سنة فحول الشعراء، ويصف حالته الشبيهة بالمخمور، وكيف يستسلم لآلامه ليلا يقول:

إذا مالَ ميزانُ النهار رأيتني علَى حسراتٍ لا يقاوِمُها صبرُ[1]

ويستمر الشاعر في تصوير معاناته مع الحب، ثم ينتقل إلى الفخر:

وإنّي امرؤٌ لو لا العوائِقُ أذعنتْ لسلطانِهِ البدو والمغيرةُ والحضرُ[2]

وينتقل إلى مشهد البطولة وصدق الخيل بقوله:

وخيلُ يعُم الخافقين صهيلها نزائعُ معقودٌ بأعرافَها النصرُ[3]

وبعدها ينتقل إلى الأصحاب وتشتتهم بفعل الزمان وغدر المنون:

أقَامُوا زمانًا ثم بدد شملَهُم ملولٌ من الأيام شيمتهُ الغدرُ

وما هذِهِ الأيامُ إلا منازلٌ يحلُ بها سفْرٌ ويتركها سفرُ[4]

1- مفهوم مصطلح الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة الشعرية بحذ ذاتها مصطلحا حديثا صيغت تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديمة قدم الإنسان، وقد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 216.

[2]-: المصدر نفسه ، ص 217.

[3]- المصدر نفسه: ص 217.

[4]- المصدر نفسه: ص 218.

ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام[1].

وقبل الحديث عن المفهوم الاصطلاحي نتطرق إلى المفهوم اللغوي.

أ- المفهوم اللغوي:

لا غنى للشعر عن الصورة الشعرية قديما وحديثا ذلك أن الشعر نفسه قائم على التصوير. "فالصورة حقيقة الشيء وهيئته وصفته"[2]

ب- المفهوم الاصطلاحي:

* في النقد القديم:

دار جدال كبير بين الفلاسفة واللغويين والبلاغيين حول مفهوم الصورة ومصادرها ودورها و أنواعها البلاغية، و« ذهب الباحثون مذاهب شتى في تعريف الصورة مما جعلها تأخذ دلالات مختلفة».[3]مع العلم أن النقد العربي القديم كان يتناول الصورة الشعرية ضمن دراسته للأنواع البلاغية كالتشبيه و الاستعارة و الكتابة، و سائر أضرب المجاز، و لم تكن الصورة الشعرية مصطلحا نقديا كما هو الشأن في العصر الحديث.

---

[1]- ينظر: آسية داحو: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش، نموذجا، (رسالة ماجيستر)، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008-2009، ص14.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، مج8، ط3، 2004، ص304.

[3]-إبراهيم لقان: ملامح المقاومة ضد الاستعمار في شعر محمد العيد آل خليفة، رسالة ماجيستر، كلية الآداب واللغات جامعة منتوري، قسنطينة،2007-2008،ص 150.

ويتحدث أبو هلال العسكري عن الصورة الناجحة في ميدان الوصف قائلا:« إن وجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور لك، فتراه نصب عينيك»[1]

أما عبد القاهر الجرجاني فيقول في هذا الشأن:« أن الصورة وصف دقيق للأشياء شأنه شأن تقليد الصناعات الحرفية أو نحت التماثيل الهدف منه هو إثارة الإعجاب».[2]

ونخلص إلى أن مفهوم الصورة عند القدامى هو التصوير الدقيق للأشياء، وهي نظرة مستمدة من الطبيعة ، ومن حدود الخيال العربي القديم.

ونخلص إلى أن مفهوم الصورة عند القدامى هو التصور الدقيق للأشياء، وهي نظرة مستمدة من الطبيعة، ومن حدود الخيال العربي القديم.

* في النقد الحديث:

أما مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث، مفهوم جديد، يستمد أصوله من التأثر الناتج عن الاحتكاك بالآداب الغربية، وخاصة بعض الدراسات على يد علماء النفس وربطها بالأدب وعملية الإبداع.

---

[1]-أبو الهلال حسين بن عبد الله بن سهل العسكري:الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1981، ص ص 128، 129.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ت عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1 1991، ص 310.

ففي النقد الغربي يقول "بول ريفردي" وهو شاعر فرنسي حديث معرفا الصورة الشعرية: «إن الصورة إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق عن المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين متفاوتان في البعد قلة وكثرة ...»[1].

أّما "فرويد" فيعرف الصورة بأنها: « رمز مصدره اللاشعور ...»[2].

أّما النقاد العرب فلم يكونوا بمعزل عن التطورات التي حصلت في المصطلحات الأدبية والنقدية في العصر الحديث ومنها مفهوم الصورة الشعرية.

فالدكتور "إحسان عباس" يرى الصورة ليست شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة مند وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر كما أنّ الشعر الحديث يختلف من شاعر إلى آخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدام الصور[3].

أما "غنيمي هلال" فيتحدث عن صور الأسلوب الفنية قائلا:« نقصد بها الصور الجزئية التي ينقل بها الكاتب أفكاره، ويصيغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل»[4]

فالصورة هي قدرة الأديب على جعل الألفاظ تعبر عن وجدانه وانفعالاته، وتنقل تجربته العاطفية للمتلقي بأسلوب فني مؤثر.

---

[1]- إسماعيل عزالدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت،لبنان،ط4، 1981، ص ص71،70.

[2]- المرجع نفسه،ص 74.

[3]- عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفا، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ 2010م، ص 25.

[4]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983، ص ص 182، 183.

2- أشكال الصور الشعرية في معارضات البارودي:

(النابغة الذبياني – كعب بن زهير – أبو فراس الحمداني).

أ- التشبيه في معارضات البارودي:

*** التشبيه لغة:** هو مصدر مشتق من الفعل شبه فقد جاء في لسان العرب "الشبه والشبيه المثل والجمع أشباه وأشبه الشيء بالشيء ماثله، وفي المثل " من أشبه أبا فما ظلم والتشبيه هو التمثيل"[1].

*** التشبيه اصطلاحا:** هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى والمراد بالتشبيه هما: ما لم يكن على وجه الاستعارة بالكناية ولا التجريد[2].

عارض محمود سامي البارودي النابغة الذبياني على مستوى الصورة الشعرية وسنقف على أهم التشبيهات التي أخدها عن النابغة الذبياني.

يقول البارودي:

فلئنْ غدوتُ ذريئةً لعيونَها فلقدْ أفلُ زعارةَ المتمردِ[3]

فقوله: فلئن غدوت ذريئة (حلقة رمي السهام)، لعيونها تشبيه بليغ، إذ يرى الشاعر نفسه هدفا تسقط عليه نظرات الحبيبة كما تستهدف السهام الحلقة (الذريئة)، وجمال هذا

---

[1]- ابن منظور لسان العرب ، مج، ص 18.

[2]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ت محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان ط1، 2001، ص 209.

[3]- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ص 130.

ذريئة: الحلقة يتعلم الطعن والرمي عليها.

التشبيه نقل شدة وقع النظرات على المحبوب في قالب محسوس. والبارودي في هذا البيت يعارض قول النابغة الذبياني:

ولقد أصابتْ قلبه من حبَها عن ظهر مرنانٍ بسهمٍ مصردِ[1]

وتأثر البارودي بصورة الشيخ الكبير (الأدرد) الذي سقطت أسنانه فوقف على التشبيه الضمني في قول النابغة:

وإذ يعضُّ تشدهُ أعضاؤه عضَّ الكبيرِ منَ الرجالِ الأدردِ[2]

أما البارودي فنجده يقول:

تتقصفُ المِرَّانُ في حجراتَها ويعودُ فيها السيفُ مثل الأدردِ[3]

فعبارة (يعود مثل السيف الأدرد) تشبيه مجمل ينقل فيه الشاعر صورة السيف إذا فقد حدته عن طريق صورة حسية للشيخ العجوز الذي سقطت أسنانه، فحذف وجه الشبه وأبقى على الأداة "مثل". وجمال الصورة في كل من بيت النابغة هو نقل المعنى (فقدان القيمة) من السيف في صورة محسوسة. وفي بيت آخر نجد البارودي يقول:

يخفضنَ من أبصارهنَّ تختلاَ للنفس، فعلَ، القانِتاتِ الُعبَّدِ[4]

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان ص 78.

مرنان: قوس يرن، مصرد: ناقذ قاتل.

[2]- المصدر نفسه: ص 81.

[3]- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ص 130.

المران: الرماح، الحجرات: النواحي، الأدرد: الذي سقطت أسنانه.

[4]- المصدر نفسه: ص 130.

التختل: الخديعة ، القانتات: جمع قانتة وهي العابد الطائعة.

إذ يتضمن البيت تشبيه ضمني يرسم فيه الشاعر نظرة المرأة (ووقعها) التي تظهر من خلال عفتها (تختلا) وكأنها مثل الراهبة المتعبدة القانتة، ولم يعتمد التصريح بأركان التشبيه بل أومأ إليها.

وفي هذه الصورة براعة في نقل صورة المرأة التي تترصد بالرجل وتتظاهر عكس ذلك فكأنك تبصر راهبة ولكن وقع تلك النظرات أشّد. وهنا يقف على قول النابغة:

لو أنَها عرضتْ لأشمطِ راهبِ عبد الإله صرورة متعبَّدِ[1]

لرنَا لبهجتَها وحسنِ حديثَها ولخاله ُ رشدًا وإن لم يرشدِ[2]

فبينما صور البارودي الحبيبة في هيئة الراهبة المتعبدة، نجد النابغة يصور الحبيبة وهي تعترض الأعزب المتعبد وكيف تأسره بحديثها.

فالبارودي أخذ عن النابغة مظهر ديني يتعلق بالراهب وأسقطه على الخليلة وحافظ في الصورة الشعرية على ما تحدثه المرأة الفاتنة حتى في أصحاب الدين.

عارض البارودي النابغة في التشبيه فاستوحى بعض المظاهر التي لازمت أشعار الجاهلية فالنظرات عنده لم تخرج في تصويرها عن السهام وطعنات الحبيب تشبه طعنات السيوف والسيف إذا لم يكن قاطعا في يدي صاحبه صار كالأدرد (الشيخ الذي فقد أسنانه). وكل هذه التشبيهات من قصيدة النابغة كما هي في قصائد شعراء الجاهلية.

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان: ص 80.

الأشمط: الرجل الأشيب المسن.

الصرورة: المتعبد الذي لا يزال عازبا.

[2]- المصدر نفسه، ص80.

وإذا انتقلنا إلى العصر الإسلامي، نقف على معارضة البارودي للشاعر المخضرم كعب بن زهير. عارض البارودي في قصيدته "كشف الغمة في مدح سيد الأمة" كعب بن زهير بقصيدته المشهورة "بانت سعاد"، فاستوحى على مستوى الصورة الشعرية بعض التشبيهات وإن لم تكن بارزة، بسبب كثرة أبيات المعارضة (447 بيت) في مقابل (57 بيت) لكعب بن زهير.ونجد البارودي في قوله:

فـ ي بلدةٍ مثلَ جوفِ العيرِ لستُ أرى فيهَا سوى أمِ تخَذُ و على صنمٍ[1]

فقوله " في بلدة مثل جوف العير" تشبيه مجمل صور فيه الشاعر خواء المنطقة من الأهل والأحباب في صورة محسوسة وشبهها بجوف العير. وهذه الصورة من قول كعب بن زهير:

أمستْ سعادُ بأرضٍ لا يبلّغهَا إلا العتاقُ النجيباتُ المراسيلُ[2]

فقول كعب: " لا يبلغها إلا العتاق النجيبات" كناية عن بعد المنطقة من الأماكن المأهولة ولا تستطيع الوصول إليها إلا النوق الخفاف. فبينما اعتمد كعب بن زهير الكناية عن المنطقة البعيدة والخاوية، فضل البارودي نقل تلك الصورة عن طريق التشبيه، فجوف العير يوحي بالخلاء والخوف. أما صورة السيوف في المعركة فقد برع البارودي في نقلها عن زهير، إذ نجده في المعارضة يقول:

---

[1]- على عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 379.

مثل جوف العير الحمار: أي خالية من أسرته وأحبابه كخلو جوف العير من السكان.

[2]- كعب بن زهير: الديوان، ص 86.

العتاق: النوق الكريمة: النجيبات المراسيل: الخفاف.

تبدو البيضُ والقسطالُ منتشرٌ كالشهبِ في الليل أو كالنار في الفحمِ[1]

فهو يرى البيض لامعة في المعركة كالشهب في الليل، أو كالنار في الفحم، وهو تشبيه مجمل نقل به الشاعر المعنى في صورة مرئية.وهذا على إثر قول كعب بن زهير:

بيض سوابغٌ قد شكتْ لها حلقٌ كأنّها حلَقُ القفعاءِ مجدولُ[2]

فالشاعر متأثر بمشهد تداخل ألسنة السيوف في المعركة، فنقل تلك الصورة في صورة أخرى محسوسة لم تتجاوز حدود الطبيعة، وشبه ألسنة تداخل السيوف بتداخل حلق الذروع (ورق أو ثمر)، فكل من البارودي وكعب متأثر بمشاهد البطولة في المعركة، ولمعان السيوف وعلو أصوات تداخلها. وإذا كان كعب بن زهير متأثر بمظاهر الطبيعة فراح يصور الناقة بقوله:

حرفٌ أخوهَا أبوهَا من مهجنةٍ وعمَهـا خالَها قوداءُ شمليلُ[3]

فقد سار البارودي على معنى هذا البيت في وصفه لذاك الطائر الذي يسير ليلا لجلب الماء، ويمتاز بخفته وسرعته كما هو في وصف كعب بن زهير للناقة: (قوداء شمليل) أي خفيفة السير. فيقول البارودي:

ليتَ القطا حينَ سارتْ غدوةً حملتْ عنـي رَسائِلَ أشواقي إلى إضَمِ

---

[1]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص402.

[2]- كعب بن زهير: الديوان ص91.

سوابغ: فضفاضة، شكت: ادخل بعضها في بعض.

القفعاء: أشبع شيئ بحلق الذروع وقيل هي بقلة من بقل الرمل وعشبة لها ثمر مثل حلقة الخاتم.

[3]- المصدر نفسه : ص 86.

حرف: ضامرة، مهجنة: كريمة، اخدت من الهجان، عمها خالها: يريد أنها مترددة في الكرم

لا تدركُ العينُ منها حينُ تلمحَها إلا مثـالاً كلمع البرقِ في الظلمِ

كأنـَها أحرفٌ برقيـةٌ نبضتْ بالسلكِ فانتشرتْ في السهلِ والعلمِ[1]

في البيت الثاني تشبيه مجمل يصور فيه الشاعر طائر "القطا" في سرعته كلمعان البرق في الظلمة، وهو تشبيه تداوله الشعراء القدامى لتأثرهم بمظاهر الطبيعة: كالبرق والرعد والليل ويظهر ذلك في قول كعب بن زهير الذي صور الليل وجنح الظلام كأنه درع يلبسه ويقيه من الأخطار فوظف الاستعارة المكنية، جسد المعاني في قالب محسوس ومبالغ فنية.

مازلتُ أقتطعُ البيداءَ مدرعًا جنحَ الظلامِ وثوبُ الليلِ مسبولُ[2]

أّما في البيت الثالث، فنجده يشبه طائر القطا في صغر حجمه وسرعته ليقطع أماكن بعيدة وكثيرة بأحرف البرقية التي تنقل لتنتشر في السهول والجبال. وهذه الصورة عبارة عن تشبيه تمثيلي: المشبه (طائر القطا) المشبه به (أحرف البرقية) الأداة الكاف.

إنّ البارودي وظف كلمة أحرف بمدلول جديد خرج به عن وصف كعب بن زهير للناقة، فتعدى حدود المكان والزمان، واستخلص مظهر نقل الحمام للرسائل في موقف المديح النبوي بينما اكتفى كعب بن زهير بالمدلول الاصطلاحي لكلمة (حرف) في وصفه للناقة،وهذا يعد مظهرا للإبداع على مستوى الصورة الشعرية في معارضة البارودي لكعب بن

---

[1]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 379.

القطا: طائر في حجم الحمام، إضم: اسم واد بالمدينة المنورة.

برقية: نسبة إلى البرقي المعروف "بالتلغراف"

[2]- كعب بن زهير: الديوان، ص 90.

مدرعا: لابسا ثوب الظلام كأنه درع له.

زهير. ولأن البارودي في معارضته لقصيدة كعب بن زهير قد مر بجميع مراحل حياة الرسول، كان لابد له أن يتحدث عن ليلة الإسراء والمعراج، وفي هذه الليلة يقول:

فاقتْ جميعَ الليالي فهي زاهرةٌ بحسنَها كزهورِ النارِ في العلمِ[1]

تشبيه مجمل إذ يشبه البارودي ليلة الإسراء وتميزها عن باقي الليالي في صورة حسية مرئية، تتمثل في بروز النار في أعلى الجبل وجمال هذه الصورة هو نقل المعنى في صورة واضحة مألوفة عند المتلقي. والشاعر في هذه الصورة متأثر بالصورة الشعرية في قول زهير:

يمشونَ مشيَ الجمالِ الزهرِ يعصمهُمْ ضَرب إذا عرَّدَ السود التنَابيلُ[2]

في موقف المدح يصف كعب بن زهير المسلمين ويعمد إلى التشبيه التمثيلي إذ يصور مشيتهم بمشية الجمال في تمخترهم وثقتهم بأنفسهم، ومن جهة أخرى الجامع في هذا التشبيه هي صفة التميز والبروز، وقد عبر الشاعر عن ذلك في لفظة (الزهر)، وقد وقف البارودي عند لفظة الزهر وعبر بها عن بياض ليلة الإسراء وتميزها.

فقد حافظ البارودي على الصورة الشعرية ذاتها "التشبيه" ولكنه وظفها في معنى مختلف عن ما ورد في بيت كعب بن زهير.

---

[1]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث،ص 388.

زاهرة: أي مضيئة، العلم: الجبل

[2]- كعب بن زهير: الديوان، ص 91.

الزهر: البيض، يعصمهم: يمنعهم، عرد: فر ، التنابيل: مفردها تنبال وهو القصير.

وإذا كان البارودي قد أبدع في معارضته للنابغة الذبياني وكعب بن زهير على مستوى التشبيه، ومع أنه لم يخرج عن الخيال الواقعي والاكتفاء بنقل الصورة المحسوسة المرئية في صور محسوسة لا تتعدى حدود البيئة، فهل اختلاف العصر والبيئة في العهد العباسي سيجعل البارودي يخرج في معارضته السابقة، ويخرج بالصورة الشعرية من التقليد إلى مظهر التجديد الذي يتوافق وتطورات العصر، فتعكس تشبيهاته مظاهر الحياة العباسية.

عمد البارودي في موقف الفخر إلى التشبيه الضمني في معارضته لأبي فراس فيقول:

من النفرِ الغرِّ الذينَ سيوفهُمْ لهُم في حواشي كل داجيةٍ فجرُ [1]

فالشاعر يرى نفسه بين النفر متميزا (الأغر) وهذه الصفة تدل على البياض في جهة الفرس الأصيل، فمن جهة يصور بروزه بين الرجال كتلك السيوف اللامعة في الداجية (الظلمة)، من خلال قوله (من النفر الغرِّ الذين سيوفهم)، ثم تكتمل صورة البطولة والفخر في قوله "سيوفهم لهم في حواشي كل داجية فجر).إذ يصور تلك السيوف وما تحمله وراءها من نصر، كالفخر الذي يأتي بعد الظلمة لينشر أضواءه.والصورة الثانية: تشبيه بليغ: المشبه السيوف والمشبه به الفخر.

أما جمال هذه الصورة هو نقل وتصوير ما يحققه السيف من الحق على الباطل، في صورة الفخر الذي يزهق الليل بطلوعه، وهو في هذه الصورة متأثر بموقف الفخر عند أبي فراس، الذي يشيد بنفسه إذ حان وقت الجد وأخرجت البيض من الأغماد فيقول:

---

[1]- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ص 217.

ولا تنكريني إنني غيرُ منكرٍ إذا زلتِ الأقدامِ، واستنزلَ النصرُ [1]

فأظمأ حتَى ترتوي البيضَ والقنَا وأسغَبَ حتى يشبع الذئبُ والنسرُ

فأبو فراس يفتخر بشهرته لأنه ممن يكون جاهزا وقت الشدة، ولا يتراجع حتى يسقط من عناصر العدو ما لا يعد ولا يحصى وبما يكفي لإشباع الذئب والنسر، وإذا كان أبو فراس عبر عن فخره بالاستعارة المكنية في قوله (ترتوي البيض والقنا)، إذ جعل السيوف والسهام في هيئة شخص يشرب حتى يرتوي، فحذف المشبه به (كأس حي) وترك قرينة دالة عليه (ترتوي)، وقد أسهمت هذه الصورة في تشخيص المعنى وإبراز بطولة الشاعر من خلال عنصر المبالغة فالسيوف والسهام متعطشة لدماء الأعداء.

ومن هذا المشهد البطولي يظهر أن البارودي متأثر بموقف الفخر في معارضته لأبي فراس، فحافظ على أركان الصورة، واعتمد الوسيلة التي شاعت في قصائد الفخر عند جمع الشعراء (السيف).

ب- الاستعارة في معارضات البارودي:

***الاستعارة لغة:** الاستعارة في اللغة من العارية، وهي ما يتداوله الناس بينهم أو هي الشيء من شخص إلى آخر، واستعارة الشيء طلب منه أن يعيره إيَّاه[2]. فالاستعارة لغة هي الشيء المتداول بين الناس والمنقول بينهم.

---

[1]- أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 159.

أظمأ: أعطش، أسغب: أجوع، القنا: السهام.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج7، ص 3168.

* **اصطلاحا:** تعرف في الاصطلاح على أنها نقل اللفظ من معناه الذي عرف به ووضع له إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل، لوجود علاقة تشبيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ووجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي وتوحي إيراد المعنى المجازي[1].

أما "عبد القاهر الجرجاني" فيعرفها بقوله: « أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهر وتجئ إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه (وتجريه) عليه».[2] تأثر البارودي على مستوى الاستعارة بالخيال الحسي، ولم يتعد الصور التي وجدت عند النابغة وهي صور مستوحاة من حدود البيئة الجاهلية، فجاءت تلك الصور مرتبطة بمفهوم الشجاعة والبطولة مع امتزاجها بالغزل والنسيب. ومن ذلك قول البارودي:

هذي لَحاظُ الغيدِ بينَ شعابكْم فتكتْ بناَ خلسًا بغير مهندِ[3]

شبه البارودي (لحاظ الغيد) – نظرة المرأة من طرف العين- بذاك الخصم الذي يتربص له بين الشعاب واستعار للمشبه به المحذوف القرينة اللفظية (فتكت)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وما تحقق في هذه الصورة من جمال هو بيان شراسة نظرات الحبيبة في قالب محسوس والشاعر في هذا البيت متأثر بالصورة الشعرية في قول النابغة:

---

[1]- بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية، دار الكتاب الجديدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2008م، ص 253.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ت ياسين الأيوبي، المكتبة المصرية، صيدا، لبنان ط12000م، ص 144.

[3]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 129.

لحاظ: مفردها لحظ أي العين ، الغيد: جمع غيداء وهي المرأة الناعمة.

نظرتْ بمقلةِ شاذنٍ متربب أحوي أحمِ المقلتينِ مقلدِ[1]

لم يصرح النابغة بشراسة نظرة المتجرد – زوج النعمان- بل وظف الكناية لإقامة الدليل على خطورة تلك النظرات وشراستها، فاستعمل عبارة "نظرت بمقلة شاذن متربب" وهي كناية عن موصوف (النظرات)، والشاعر في هذه الصورة عمد إلى مظاهر الطبيعة الجاهلية وعبر عن الخوف بأحد الوحوش (شاذن . أولاد الظباء). وفي معارضة البارودي (هذي لحاظ ....بغير مهند) تغيرت الصورة الشعرية من الكناية إلى الاستعارة ولكن الوصف لم يخرج عن نظرات الخليلة، ونقل مظاهر الطبيعة الموحشة. أما قول البارودي:

تتقصفُ المرانُ في حَجَراتِهَا ويعودُ السيفُ مثل الأَدردِ[2]

في الشطر الأول استعار الشاعر لفظة المران (السهام) لوصف النظرات، فحذف المشبه (النظرات) وذكر المشبه به (المران) وأبقى للمشبه قرينة دالة عليه (تتقصف –حجرات العين)، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

وهو في هذه الصورة متأثر بمشاهد المعركة، فراح يصور تطاير النظرات من عيون الحبيبة ورشقه بها، في مشهد حسي لتقصف السهام من القوس في يد الفارس، وهذه الصورة مطابقة للصورة الواردة في قول النابغة:

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 78.

شاذن: من أولاد الظباء كناية عن نظراته.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 130.

في إثر غَانيةٍ رمتكَ بسهمَها فأصابَ قلبكَ غيرَ أنْ لم تقصدِ[1]

إذ يصور النابغة النظرات المتطايرة من عيون المتجردة بالسهام فنراه يصرح بالمشبه به (السهام) ويحذف المشبه (النظرة) وترك قرينة دالة عليه (رمتك) على سبيل المثال الاستعارة التصريحية.

ولا يخفي البارودي شعوره إزاء فراق الحبيبة وما يعتريه من ألم فظهرت معارضته للنابغة في الموقف الشعوري فنجده في أبيات المعارضة يقول:

مازلتُ أطعنُ بينَها حتى انثنتْ عن مثلِ حاشيةِ الرداءِ الُمجْسَدِ[2]

يصور الشاعر في قوله: (مازلت أطعن بينها) البين (الفراق) شخصا يصارعه ويطعنه، فيستعير لفظة الطعن للبين (للدلالة على معاناة الشاعر من الفراق وصعوبة التغلب عليه)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وقد أسهمت هذه الصورة في تشخيص المعنى وإضفاء مسحة المبالغة إذ جعل البين عدوا حرمه من الحبيبة وهذه الصورة من قول النابغة:

لا مرحبًا بغدٍ ولا أهلاً بهِ إنْ كان تفريقُ الأحبةِ في غدٍ[3]

وفي هذا البيت يصور النابغة الغد ضيفا غير مرحب به عنده لأنه سيحمل معه الفراق والبين، فهو شخص غير مرغوب فيه، ومن هذه الاستعارة المكنية (المشبه: الغد

---

(1)- النابغة الذبياني: الديوان، ص 78.

غانية: التي استغنت بحسها عن الزينة.

(2)- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 131.

أشنت: انتهت، الرداء المجسد: المصبوغ بالجسد وهو الزعفران.

(3)- النابغة الذبياني: المصدر السابق، ص 77.

المشبه به: ضيف (محذوف)، تبنى البارودي الصورة الشعرية القائمة على جعل البين عدوا وخصما يصارعه.

وعليه يمكن القول إن الاستعارة في معارضة البارودي للنابغة تكاد تكون مطابقة من حيث الصورة الكلامية (النوع)، ومن حيث المظاهر التصويرية المستوحاة في أغلبها من الواقع الحسي.

لم يظهر البارودي عناية بالاستعارات الواردة في قصيدة كعب بن زهير، فلم يجد منها إلا قوله:

والبيض ترجفُ في الأغمادِ من ظمأٍ والسمرُ ترعدٌ في الأيمان من قرمِ[1]

في الشطر الأول استعارة مكنية جعل فيها الشاعر: البيض في صورة شخص يرتجف لا من الخوف وإنما تعطشا للدماء وهذه الصورة نقلت موقف البطولة للمسلمين المتعطشين لدماء الكفار وتلهفهم للمعركة، فتحقق تشخيص المعنى عبر الخيال الفني ويكتمل هذا المشهد في الشطر الثاني: (والسمر ترعد في الأيمان من قرم) وهي أيضا استعارة مكنية يعرض فيها الشاعر اهتزاز الرماح (السهم) في الأيادي (اليد اليمنى للفارس) بسبب شهوتها إلى أجساد الكفار.

---

[1]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 402.

ترجف: تضطرب ترعد، السمر: الرماح، قرم: شدة الشهوة إلى اللحم.

فنراه يصور السهام شخصا يشتهي أكل اللحم وهو ما زاد من عمق المعنى وقوته وإبراز الشجاعة من المسلمين وهذه الاستعارة عند البارودي تتفق مع البيت السابق لكعب بن زهير:

بيضُ سوابغٌ قد شُكّ تْ لَها حلقٌ كأنَها حلقُ القفعاءِ مجدولُ[1]

ظهر البارودي مشدودا بمشهد السيوف في المعركة فنسج الاستعارة على منوال التشبيه الوارد في البيت السابق.

توحد الموقف الشعوري عند البارودي وأبي فراس، فبدا كل منهما يعاني الألم والحرقة والشوق مع الحبيب، ولهذا تأثر البارودي في توظيف الاستعارة بالصورة الشعرية عند أبي فراس، فنجد البارودي يعبر عن احتراق قلبه من الشوق بقوله:

ولكنهُ الحبُ الذي لو تلفتْ شرارتهُ بالجمرِ لاحترقَ الجمرُ[2]

في عبارة "الحب الذي لو تعلقت شرارته بالجمر" استعارة مكنية نقل فيها الألم والمعاناة من الحب في صورة مادية محسوسة، إذ يرى قلبه يحترق كما يحترق الجمر فذكر المشبه (الحب) محذوف المشبه به (النار) وأبقى على قرينة دالة عليه (الجمر) على سبيل الاستعارة المكنية. وهو في هذه الصورة يأخذ صورة النار عند أبي فراس في قوله:

تكادُ تضيءُ النارُ بينَ جوانحي إذّا هي أذكتَها الصّبابةُ والفكرُ[3]

---

[1]- كعب بن زهير: الديوان، ص91.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 216.

[3]- أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 157.

فكل منهما يرى ألم الحب نارا تشتعل في صدره، وهو يكتوي بها فنقل المعنى في صورة مجسمة محسوسة.

ونقف مع بيت آخر للبارودي في موقف الفخر إذ يقول:

إذا استلَّ منهْم سيدٌ غَربَ سيفِه تفزَّعت الأفلاكُ والتفتَ الدهرُ [1]

وفي هذا البيت معارضة لقول أبي الفراس:

وقائُم سيفٍ اندقَّ نصلــهُ وأعقابُ رمحٍ فيهم حُطَم الصدرُ [2]

وإذا أجرينا مقارنة بين البيتين على مستوى الصورة الشعرية نجد أبا فراس يفخر ببطولة قومه ومهابة العدو لهم بعبارة (وأعقاب رمح فيهم حطم الصدر)، فيصور الرماح شيئا خارقا يحطم ويخترق صدر العدو، وفي هذا إبراز للعظمة والقوة في ميدان المعركة وهذا لا يصدق على الشاعر وحده، بل على جميع قومه (إذا استل منهم سيد غرب سيفه) والشاعر يوظف الاستعارة المكنية لنقل المعاني في صورة مجسمة.

وفي نفس الوقت يصور البارودي موقف كل بطل من قومه، وما يوحي به من رهبة حين يستل سيفه، فقوله تفزّ على الأفلاك والتفت الدهر (استعارة مكنية) حين استعار لفظة الفزع للأفلاك، ليبرز مظهر الخوف في الفارس الشجاع. فاستعار لفظة "التفت" للدهر وجعل الدهر إنسانا يمتلك حاسية السمع، فشدة صوت السيف حين استله من غمده.

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 217.

[2]- أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 161.

وكلا الصورتين استعارة مكنية أثرها البلاغي تشخيص المعنى والمبالغة في نقل صورة البطولة والشجاعة.

وعليه فإن البارودي حافظ على نفس الصورة الشعرية " الاستعارة المكنية" وقد أوردها لتصوير نفس الموقف البطولي (الفخر والشجاعة).

ج- الكناية في معارضات البارودي:

* **الكناية لغة:**هي مصدر كنيت أو كنوت بكذا تركت التصريح به، وكان عن الأمر بغيره يكني كناية.[1]

* **اصطلاحا:**يقول السكاكي في كتابه مفتاح العلوم في تعريفه للكناية هي «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك».[2]

وقد عرفها أيضا الجرجاني بقوله « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره بلفظة الموضوع له في اللغة ولكن يجئ إلى ممن هو تاليه وردفه في الوجود فيرمي به عليه، ويجعله دليلا عليه».[3]

ظهر البارودي في معارضته للنابغة على مستوى الكناية مقتبسا منه فوصفه للحبيبة في قوله:

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ك، ن، ي)، م 13، ص 124.

[2]- أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، حققه عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1460هـ 2000م، ص 170.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 113.

بَلْ ربَّ غانيَّةٍ طرقتُ خباَءها والنّجُم يطرقُ عن لواحظِ أرمدِ[1]

ففي عبارة "بل رب غانية طرقت خباءها" كناية عن موصوف وهي الحسناء ذات المكانة الرفيعة والتي تترصد بالحبيب من داخل خبائها، (الخيمة التي نصبت على عمودين أو ثلاثة أعمدة) وهذه الكناية نجد ما يطابقها في قول النابغة:

في إثرِ غانيةٍ رمتكَ بسهمِهَا فأصابَ قلبكَ غيرَ أنْ لَم تقصدِ[2]

في عبارة "في إثر غانية" كناية عن موصوف الحسناء التي تستغني بجمالها عن الزينة، وهي الصورة التي أخذها البارودي في البيت السابق، والمعنى المشترك نجده في قول النابغة: (غير أن لم تقصد) فهذه العبارة توحي بعدم القصد من الحبيبة في إلحاق الأذى بالمحبوب.

وفي بيت آخر للبارودي يظهر تأثره بالكناية في معارضته للنابغة إذ نجد البارودي يقول:

وإذا المحنَ أخَا المشيبِ قلينهُ وسترنَ ضاحيةَ المحاسنِ باليدِ[3]

فالعبارة "وسترن ضاحية المحاسن باليد" كناية عن صفة الحياء في الحبيبة، وهذه الصورة من قول النابغة في وصف المتجردة:

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 132.

الغنية: المرأة الغنية بحسها عن الزينة، الخباء: بيت من وبر أو صوف، أرمد: صفة من الرمد وهو مرض يصيب العين.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 78.

[3]- محمود سامي البارودي: المصدر السابق، ص130.

سقط النّصيف ولم ترْد إسقاطهُ فتناولته ُ واتقتنَا باليـدِ[1]

فالملاحظ أن الشطر الثاني "فتناولته واتقتنا باليد" كناية عن صفة الحياء، فقد عمد البارودي إلى الكناية عند النابغة وقدم الحقيقة (وصف الحبيبة بالحياء) مصحوبة بالدليل.

اكتفى البارودي في معارضته للنابغة على مستوى الكناية بأخذ الصورة كما هي وتوظيفها في موقف الغزل، فلم يخرج بالصورة عن الموقف الشعوري الذي وردت به قصيدة النابغة.

اختلفت الكناية في معارضة البارودي لكعب بن زهير عن الكناية في معارضته للنابغة، إذ لم يقف عند الصورة كما وردت عند صاحبها، بل سخرها لما يتوافق والمعاني الجديدة،فمثلا حين يصف البارودي نفسه في الأرض الخالية نجده يقول:

لا أستقرُّ بها إلاَّ على قلقٍ وَلاَ ألذبَها إلاّ عَلى ألمِ[2]

إذ يحتوي كل شطر على كناية عن نسب ففي الصدر نسبة القلق إلى الموصوف وفي العجز نسبة الألم إلى الموصوف الذي حرم لذّة العيش.

وهو بهذا يعارض كعب بن زهير الذي كان وصفه لحال الناقة في تلك الأرض المقفرة إذ يقول:

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 79.

النصيف: الثوب ذو اللونين ما غطى الرأس، اتقتنا: احترست بيدها.

[2]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 379.

ولن يبلغَها إلا غدافرةٌ فيها على الأينِ إرقالٌ وتبغيلُ[1]

فكعب بن زهير ينقل صورة الأرض البعيدة التي ارتحلت إليها سعاد، ودليل بعدها أنه لا يستطيع الوصول إليها إلا الناقة الغليظة بعدما ينهكها التعب، وقد صور حالة الناقة في قوله: (غدافرة فيها على الأين إرقال وتبغيل)، وفي هذه الكناية يورد الشاعر البرهان على تعب الناقة إذ صورها وهي تعدو وتنفض رأسها في هملجة بسبب شدة الإعياء.

فالبارودي أخد الكناية عن التعب والإعياء للناقة وأسقطها على حالته الشعورية وهذا خروج بالصورة الشعرية من مظهر التقليد إلى التجديد الذي يتوافق مع الموقف الشعري والحالة الشعورية عند البارودي.

واستوحى البارودي الكناية التي وظفها كعب بن زهير في مدح المسلمين فيقول كعب بن زهير:

شمُّ العرانينِ أبطالٌ لبوسهُم من نسج داوودَ في الهيجَا سرابيلْ[2]

فعبارة " شم العرانين" كناية عن العزة والكرم، وقد وقف البارودي على هذه الصورة في قوله:

طَالتْ بهم همٌم نالوا السّماكَ بها عن قدرةٍ وعلّو النّفسِ بِالهِمَمِ[3]

---

[1]- كعب بن زهير: الديوان، ص 86.

غدافرة: ناقة شديدة غليظة، الأين: الإعياء، إرقال: تعدو وتنفض رأسها.

[2]- المصدر نفسه : ص 91.

شم العرانين: الحدة في طرف الأنف مع نشمير، العرانين: الأنوف، كناية عن العزة والكرم، من نسج داود: أي الدروع.

[3]- علي عبد الحميد مراشدة : في الشعر الحديث، ص 402.

السماك: النجم.

فالعبارة " نالوا السماك بها" كناية عن المكانة الرفيعة والعلو وقد وظفها الشاعر في موقف المدح للمسلمين، فجاءت الكناية في معارضة البارودي بتغبير مختلف ولكن في تصوير نفس المعنى.

نظم البارودي معارضته لأبي فراس في غرضي الغزل والفخر وتأثر بالكناية عنده فعمد إلى بيت أبي الفراس:

ونحنُ أناسٌ لا توسّطَ عندنا لنَا الصّدرُ دون العالمينَ أو القبرُ[1]

فأبو فراس يوظف الكناية " لا توسط عندنا ... أو القبر" للتعبير عن المكانة الرفيعة لقومه.

أما البارودي فيعبر عن المعنى نفسه بالصورة نفسها الكناية فيقول:

لهم عمدٌ مرفوعةٌ ومعاقلٌ وألويّةٌ حمرٌ وأفنيةٌ خضرُ[2]

يعبر البارودي عن مكانة قومه بالكناية في عبارة "لهم عمد مرفوعة" وهذا دليل على كونه من سادة القوم تخصص لهم البيوت والخيم الكبيرة، أما عبارة (وألوية حمر) فهي كناية عن صفة الشجاعة، فهم دائما في المقدمة وعلى استعداد للحرب وأبدا لا يحملون الراية البيضاء، وهذا ما يقابل الكناية في قول أبي فراس (لنا الصدر دون العالمين أو القبر)

[1]- أبو الفراس الحمداني: الديوان، ص 161.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 217.

ثم عبارة " وأفنية خضر" كناية عن صفة الكرم في قومه، وقد أورد الدليل أو البرهان فساحاتهم (أفنية) دائما مزروعة مخضرة وافرة الخيرات، يأكل منها القريب والبعيد.

وهذه الكنايات الثلاث في بيت البارودي، تلائم موقف الفخر عنده، كما لم تخرج عن صورة الكناية في موقف الفخر عند أبي فراس.

وفي بيت آخر يخاطب أبو فراس خليلته مفتخرا بشهرته في البدو والحضر، إذ يقول:

فلا تنكريني يا ابنة العمِّ، إنه ُ ليعرفُ من أنكرتِه البدُو والحضَر[1]

في الشطر الثاني من البيت لا يصرح الشاعر بشهرته بل يكني على ذلك ويستنكر موقف الحبيبة معه.

أما البارودي فيعارض بيت أبي فراس بقوله:

وإنّي امروٌ لولا العوائقُ أذعنتْ لسلطانِه البدُو المغيرةُ والحضْرُ[2]

فقوله "أذعنت لسلطانه البدو المغيرة والحضر" كناية عن القوة والمكانة التي يحظى بها الشاعر، فقد عمد البارودي إلى بيت أبي فراس فحافظ على الصورة الشعرية وعلى معنى البيت، وبهذا فإنه على مستوى هذه الصورة يقدم الدليل على قوته وسلطانه وينقل المعنى في صورة محسوسة.

---

[1]- أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 159.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 217.

تأثر البارودي بأشعار النابغة، وكعب بن زهير وأبي فراس، فانعكس هذا التأثر في أشعاره بالوقوف على الصورة الشعرية عند هؤلاء، فنراه يحاكي النابغة وكعب بن زهير في الصورة الحسية المستوحاة من البيئة الجاهلية (السيف، الرماح، الناقة، ...) فجاء التصوير عنده حسيا واقعيا، أما في معارضته لأبي فراس فهو متأثر بموقف الفخر عنده، فسخر ما ورد من صور للإشادة بالمكانة الرفيعة، ووصف حالته مع الحبيبة.

ولكن البارودي أخد الخيال الجزئي في أشعار هؤلاء وسخره لعرض مواقف تخص عصره، وخرج بالألفاظ من مدلولها الاصطلاحي إلى مدلولات جديدة تتوافق مع الحالة والموقف الشعوري.

الفصل الثاني

الفصـل الثــاني

الموسيقـى الشعريـة

1- الموسيقى الداخلية.

أ- التصريـع.

ب- الطبـاق.

2- الموسيقى الخارجية.

أ- البحور المستعملة.

ب- الـزحافات.

ج- القـوافـي.

د- الــرّوي.

الموسيقى الشعرية:

لاشك أن الموسيقى الشعرية بكل ما يردفها ويحققها من حيل نغمية تسهم إسهاما فاعلا في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله التجربة الشعرية وما تفرزه من انفعالات وخواطر تحدد مقاطع البيت وتنظم ضروب الوقفات والسكنات وتقرر مدى ضرورة القافية ونوعها، وهو الذي يتيح للشاعر إذا اقتضى الأمر أن ينتقل من وزن إلى آخر في القصيدة الواحدة.[1]

ويعتبر نقاد الأدب ودارسوه أن الموسيقى من أهم عناصر الشعر ولذلك تواتر تعريفهم للشعر بأنه: « قول موزون مقفى يدل على معنى»[2]، لأن الموسيقى تعد أهم العناصر التي يرتكز عليها العمل الفني، ذلك أن العلاقة بين الموسيقى والشعر ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه، الذي نشأ مرتبطا بالغناء.

فالموسيقى إذن هي عنصر أساسي في القصيدة، ويعلل الدكتور"غنيمي هلال " ضرورة الموسيقى في الشعر بقوله:« والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير كما يعجز التعبير عنه».[3]

---

[1]- ينظر: عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومه، بوزريعة الجزائر، دط، دت، ص144.

[2]- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ت كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ،مصر،ط3 ،1979 ،ص17.

[3]- محمد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث ،دار العودة،بيروت،لبنان،ط1،1982،ص380.

وتنقسم موسيقى القصيدة إلى قسمين داخلية وخارجية، فالموسيقى الداخلية هي: «ذلك النغم الخفي الذي تحسه النفس عند قراءتها للشعر، ولهذه الموسيقى أثر بارز في بعث الحياة في القصيدة بعثا يجعلها متميزة على سواها».[1]

أما الموسيقى الخارجية « تتمثل في الوزن والقافية، حيث يلعب علم العروض دورا هاما في قياس وتحديد هذه الموسيقى»[2].

1- الموسيقى الداخلية في معارضات البارودي:

أ- التصريع: «هو توافق شطري البيت الشعري الأول في مطلع القصيدة في الحرف الأخير»،[3] وهو أبرز مظهر من مظاهر الموسيقى عند البارودي، فقد تأثر بالجرس العربي القديم لإدراكه قيمة التصريع، فعمد إلى تجويد مطالع قصائده لأن ذلك أول ما يقرع السمع ويسري إلى النفس.

*** التصريع في معارضات البارودي:**

ورد التصريع في مطلع قصيدة النابغة (أمن آل مّية) إذ يقول:

أمنَ آلِ مّيةَ رائحٌ أو مغتدِ عجلانَ ذا زادٍ وغيرَ مزّودِ[4]

فالتصريع هو في كلمتي (مغتد) من الشطر الأول و (مزود) من الشطر الثاني في مطلع القصيدة.

---

(1)- عبد الرزاق المطلب: الجديد في الأدب، دار الشريفة، باب الزوار، الجزائر، 2002، ص 35.

(2)- المرجع نفسه: ص 37.

(3)- حمدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، دط، دت، ص 65.

(4)- النابغة الذبياني : الديوان، ص77.

والبارودي في معارضته للنابغة اعتمد على نفس المحسن البديعي (التصريع) في قصيدته "ظن الظنون" فيقول:

ظنّ الظّ نونَ فباتَ غيَر موسّدِ حيرانَ يكلأ مستنيَر الفرقدِ[1]

فهناك اتفاق حاصل بين نهايتي شطر البيت الأول والثاني (موسد، الفرقد).

كما أن البارودي في معارضته لكعب بن زهير نجده سار على منواله، ومن خلال توظيفه للتصريع في قصيدته يقول كعب:

بانتُ سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ متُّيم إثرَها لم يجزَ مكبولُ[2]

ومن خلال هذا المطلع لقصيدة بانت سعاد نجد التصريع بين (متبول – مكبول).

بينما البارودي في قصيدته "كشف الغمة في مدح سيد الأمة" يقول:

يا رائدَ البرقِ يَمِمْ دارةَ العلمِ وَاحْدُ الغَمَامَ إلى حيّ بذي سلَمِ[3]

وقد ورد التصريع بين كلمتي (العلم – السلم)، أما إذا عدنا للعصر العباسي الذي شهد اهتماما كبيرا بالمحسنات والزخارف اللفظية، نجد البارودي أيضا قد تأثر بهذا العصر، حيث ورد في مطلع قصيدة أبي فراس التصريع في قوله:

أراكَ عصّي الدّمعِ شيمتُكَ الصبرُ أما للهَوى نهيٌ عليكَ لا أمرُ[4]

فالتصريع الوارد في البيت هو في كلمتي (الصبر – أمر).

---

[1]- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ص128.

[2]-كعب بن زهير: الديوان، ص 84.

[3]-علي عبد الحميد مراشدة : في الشعر الحديث، ص 378.

[4]-أبو فراس الحمداني:الديوان،ص157.

أما البارودي في معارضته فقد تقيد بهذا المحسن حيث يقول في مطلع قصيدته:

طربتُ وعا دتني المخِيلّةُ والسكرُ وأصبحتُ لا يلَوى بشيتِي الزّجرُ [1]

والتصريع الوارد هو بين كلمة (السكر –الزجر).

من خلال معارضات البارودي نلحظ اهتمامه الكبير بتجويد مطالع قصائده، نظرا لأهمية هذا الجرس الموسيقي في الشعر عامة والعربي القديم خاصة، فقد أعادنا إلى الصوت العربي القديم عن طريق جرس موسيقي وهو التصريع.

ب- الطباق في معارضات البارودي:

لعب الطباق عند النابغة دورا كبيرا في إبراز المعنى وتوضيحه كما له أثر خاص على مستوى الأذن حيث أحدث نغمات موسيقية متجانسة على مستوى البيت فتوافقت الموسيقى الخارجية للقصيدة مع الموسيقى الداخلية للأبيات.

وإذا اطلعنا على الطباق في معارضة البارودي للنابغة نجده متأثر بهذا المحسن البديعي لفظا ومعنى في قول النابغة:

أمنَ آلِ ميّةَ رائِحٌ أو مغتدِ عجلانَ ذا زادٍ وغيرَ مزّودِ [2].

ورد طباق إيجاب بين (رائح – مغتد) وهو بهذا الطباق يتساءل هل من ذاهب أو عائد إلى أو من ديار الحبيبة ينقل إليها أخبارها، بينما البارودي يوظف الطباق نفسه في قوله:

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 215.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 77.

يتلاعبونَ على الكؤوسِ إذا جَوتْ لعبًا يروحُ الجدُّ ويغتدي[1]

طباق إيجاب بين (يروح – يغتدي).

ولكن البارودي لم يوظف الطباق في موقف الغزل وإنما لإبراز المعنى الذي يتعلق بحال السكارى وهم يتلاعبون بالكؤوس، فيختلط الجد عندهم بالهزل، ونقف عند الطباق الوارد في بيت النابغة:

لو أنّها عرضتْ لأشمطٍ راهبٍ عَبـَدَ الإلهِ صرورةَ متعّبِدِ[2]

طباق إيجاب بين (أشمط راهب – صرورة متعبد)

يعرض النابغة أثر الحسناء على طرفين متناقضين "فالأشمط الراهب" هو "الأشيب المسن" أما "الصّرورة المتعبد" هو "الشاب الملتزم" وقد أسهم هذا الطباق في توضيح وتبيين المعنى (شدة تأثير الحسناء على جميع فئات الرجال).

وقد حافظ البارودي على الطباق نفسه ووظفه في نفس الموقف ونفس المعنى، إذ يقول:

فإذا أصبنَ أخَا الشّباب سَلبنه ورمينَ مهجته بطرفٍ أصيدِ[3]

وإذا لمحنَ أخا المشيبِ قلينَه وستَرنَ ضاحيَّةَ المَحاسنِ باليدِ

فالملاحظ طباق إيجاب (أخا الشباب / أخا المشيب).

ولكن البارودي غير في الألفاظ فجعل "أخا المشيب" بدلا من "أشمط راهب" و "أخا الشباب" بدلا من "الصرورة المتعبد".

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 132.

[2]- النابغة الذبياني : الديوان، ص 80.

[3]- محمود سامي البارودي: المصدر السابق، ص 130.

ولعل هذا التغيير من الشاعر جعل الكلمات تتلائم مع تطور العصر مع أنها جاءت في غرض الغزل، وفي بيت آخر للنابغة نجد طباق الإيجاب بين (سقط – تناولته).

سقطَ النصيفُ ولم ترد إسقاطه ُ فتناولته ُ واتقتنَا باليـدِ[1]

وقف البارودي على معنى الكلمتين: سقط /تناولته، وأورد الطباق بين (فقدت/ردوه) في قوله:

إني فقدتُ اليومَ بينَ بيوتِكم عقلي،فردوه علَيَّ لأهتَدِي[2]

انطلاقا مما سبق يظهر تأثر البارودي بالطباق عند النابغة فأخذ عنه الكلمات ذاتها، ولم يكد يغير فيها شيئا بل حافظ على توظيفها بالمعنى نفسه، وهو ما يدل على إعجابه بفحول الشعراء على مستوى الموسيقى الشعرية الداخلية إذ لا تغفل أذن المتلقي عن الجرس الموسيقي الذي تحدثه الطباقات (يروح – يغتدي)، (أخا الشباب – أخا المشيب) (فقدت – ردّوه) فتستأنس له، وتتضح له معاني الأبيات.

لم تحفل قصيدة كعب بن زهير "بانت سعاد" بالكثير من الطباق ومنها (هيفاء – عجزاء)، (مقبلة –مدبرة)، (قصر – طول) وذلك في قوله:

هيفاءُ مقبلةً عجزاءُ مدبرةً لا يشتَكي قصَرٌ منها ولا طولُ[3]

وكذا طباق بين (محنّية (منحنى من الوادي)– أبطح (مسيل واسع))

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان: ص 79.

[2]- محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص 129.

[3]- كعب بن زهير: الديوان، ص 84.

ولم يرد في معارضة البارودي لكعب بن زهير أي من هذه الطباقات لا من حيث اللفظ ولا من حيث المعنى، ولكن قصيدة البارودي "كشف الغمة في مدح سيد الأمة" جاءت حافلة بالطباق ومنها:

- طباق الإيجاب بين (السقيا –الظمأ) في:

أدعُوا إلى الدّار بالسُّقيا وبي ظمأُ أحقُّ بالّري لكنّي أخو كُـرمِ[1]

- وكذلك طباق الإيجاب (تولى / أبقى) من قوله:

عهْدٌ تولىوأبقى في الفؤادِ لهُ شوقًا يفُلُّ شَباة الرأي والهَمِمِ[2]

- وطباق الإيجاب (السهل / العلم) في قوله:

كأنها أحرُف برقيةٍ نَبضَتْ بالسِّلك فانتشرتْ في السّهلِ والَعلَمِ[3]

وقوله أيضا:

وكيف يخْسَرُ من لولاهُ ما ربحَتْ تجارةُ الّدين في سهلٍ وفي عَلَمِ[4]

إذ يعمد الشاعر إلى تكرار الطباق ذاته (سهل / علم) واكتفى بالتغيير من التعريف على التنكير فتحولت السهل إلى سهل والعلم إلى علم، ولكنه – طباق الإيجاب- أفاد في التعبير عن معنى السعة والانتشار كما أحدث نغما موسيقيا خاصا.وكرر الشاعر طباق الإيجاب بين (عرب /عجم) في قوله:

---

[1]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 378.

[2]- المرجع نفسه، ص 378.

[3]- المرجع نفسه: ص 379.

[4]- المرجع نفسه: ص 382.

(محمدٌ) خاتم الرّسل الذي خضَعت لَهُ البريّة من عربٍ ومن عَجَمِ[1]

وقوله في موضع آخر من القصيدة:

في دوحةٍ عَاج خيرُ المرسلين بِهَا من قبل بعثته للعربِ والعجمِ[2]

ونجد الشاعر يكتفي في توظيفه لهذه الثنائية –العرب / العجم- يحافظ على نوع الطباق (الإيجاب) ولكنه وظفها في البيت الأول بالتعريف والبيت الثاني بالتنكير (عرب – عجم)، وفي أبيات أخرى من القصيدة يقف البارودي في طباق الإيجاب مع الثنائية (نور /ظلمة) ولكن بألفاظ توافقها في المعنى ومنها:

طباق الإيجاب (أنوار / بهم) والبهم: هي الليالي التي لا ضوء فيها:

حتّى استقر بعبد الله فانبلجتْ أنوارُ غرّتِه كالبدْرِ في البُهمِ[3]

ومنها الطباق بين (لمع / ظلم) في قوله:

لا تدركُ العينُ منها حينَ تَلمحُها إلا مثالاً كلَمع البَرقِ في الظّلمِ[4]

ويتكرر هذه الطباق في ثنائية (نور/ ظلمة) من قول البارودي:

هذا وكَم أيةَ سَارتْ لَهُ فَمحتْ بنورها ظُلمةَ الأهوال والقُحمِ[5]

وفي نفس المعنى لثنائية (النور / الظلمة) نجد طباق بين (كشف /غمة) وكذا طباق الإيجاب (كاشف /الغم) من قول البارودي:

---

(1)-علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 379.

(2)- المرجع نفسه: ص 382.

(3)- المرجع نفسه : ص380.

(4)- المرجع نفسه: ص 379.

(5)- المرجع نفسه: ص 386.

فَكشف الله منها غُمّة نزلتْ بالمؤ منين وربّي كاشِفُ الغُمِ[1]

ويغير البارودي في صيغة التعبير عن الثنائية ذاتها فيعبر عن "النور" بلفظة "أشرقت" وعن الظلمة بلفظة خمدتْ ، فيخرج بالطباق بين (النور / الظلمة) من الاسم إلى الفعل للدلالة على المعنى ذاته .وذلك في قوله:

فَكم بِهم أشرقتْ أستارُ داجيّةٍ وكم بهْم خمدتْ أنفاسُ مختصمِ[2]

كما نجد طباق الإيجاب بين (الحل /الحرم) في قوله:

واختَار أمنَة العذراَء صاحبةً لفظلها بين أهلِ الحلِ والحرمِ[3]

كما نجد طباق السلب بين (تم / ماتم) في قوله:

قد تَم عقلاً وما تّمتْ رضاعَتُه وفاضَ حلمًا ولم يبلُغ مَدى الحلُمِ[4]

وفي نفس معنى ثنائية الطباق (تم / ماتم) ورد طباق الإيجاب بين (استتم /نقصان) في قوله:

حتّى استتّم ولا نقصَانَ يلحقُ خمسًا وعشرينَ سنُّ البارع الفَهِمِ[5]

كما ورد طباق الإيجاب بين (يبدي /يخفي) في قوله:

---

(1)- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 382.

(2)- المرجع نفسه : ص 388.

(3)- المرجع نفسه: ص 380.

(4) - المرجع نفسه: ص 381.

(5)- المرجع نفسه: ص 382.

يـُ بدي خداعًا ويَخفي ما تضمنّه ضميُره في غراةِ الحقدِ والسّدَم[1]

وفي بيت آخر طباق الإيجاب بين (ينقي / يبقي) في قوله:

لا يسلم القلبُ من غلّ ألمَّ به ينقَي الأديُوِيـُ بقي موضع الحَطِم[2]

وفي موضع آخر طباق الإيجاب بين (الخير /الشر) إذ يقول:

والخيُر والشُر في الّنيا مكافأةٌ والنفسُ مسؤولةُ عن كلُ مجترمِ[3]

وإذا حللنا الطباقات الواردة في معارضة البارودي لكعب بن زهير نجد أن الطباق كمحسن بديعي معنوي قد جاء مدعما للطباق الوارد في العنوان بين (كشف /غمة)، فالعنوان كدلالة أصلية جاء مدعما بدلالات فرعية لأن الشاعر بصدد نقل صورة الممدوح الذي أخرج البشرية من الغمة والظلال إلى النور والهداية، فقامت القصيدة على حقلين دلالين متناقضين.

حقل النور والهداية: (نور، سهل، لمع، عرب، الحل، الخير، ينقي، كشف، كاشف أشرقت، تم، ...).

حقل الغمة والظلال: (ظلمة، علم، ظلم، الحرم، الشر، يخفي، غمام، خمدت، ما تم يبقى، ...).

---

(1)- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 385.

(2)- المرجع نفسه: ص385.

(3)- المرجع نفسه:ص 385.

والكلمات التي تندرج ضمن هذين الحقلين اختصرهما الشاعر في ثنائية العنوان "كشف الغمة" وهي طباق إيجاب يشكل عتبة القصيدة نجد له صدى من خلال الطباقات السابقة.

وبهذا خرج البارودي في توظيفه للطباق في المعارضة " كشف الغمة في مدح سيد الأمة" على طريقة توظيف كعب بن زهير لهذا المحسن البديعي المعنوي، إذ نجد البارودي- يسخره– الطباق- لبيان التناقض و الانقلاب في حياة البشرية بعد مجيء سيد الأمة –محمد خاتم المرسلين- فأفادت تلك الثنائيات على مستوى المعنى في إبراز الاختلاف والانتقال الغمام (الظلمة) إلى المكشوف (النور)، أما على مستوى الإيقاع فقد تزاحمت الطباقات عبر أبيات القصيدة، بل تكررت حتى أعطت نغما موسيقيا داخليا لا يقل أثرا عما تحدثه الموسيقى الخارجية المحققة عبر الوزن والقافية والروي.

أبو فراس من العصر العباسي، وهو العصر الذي يشهد اهتماما كبيرا بالمحسنات البديعية فكان لابد لشعره أن يصطبغ بمظاهر الصنعة اللفظية لذاك العصر، فمن خلال قصيدته "لنا الصدر أو القبر" يبرز كثرة توظيفه للطباق، ومن ذلك قوله:

أراكَ عصيّ الدّمعِ شيمتكَ الصّ برُ أمّا للهوى نهي عليكَ ولا أمرُ[1]

طباق الإيجاب بين (نهي/ أمر). وعمد البارودي على الطباق نفسه(نهي/ أمر) في قوله:

فكيفَ يعيبُ الناسَ أمري وليسَ لي ولا لامرئٍ في الحّبِ نهّي ولا أمرُ[2]

---

[1]- أبي فراس الحمداني: الديوان ، ص 157.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 216.

فالبارودي يوافق رأي أبي الفراس الحمداني في الحب فالعاشق الولهان لا يملك أمام الحب سلطانا وقد عبرا عن ذلك بالطباق (نهي / أمر).

وفي قول النابغة:

حفظتُ وضيّعتِ المودّة بيننا وأحسنَ من بعض الوفاء لك، الغدرُ[1]

طباق الإيجاب (حفظت / ضيعت).

أما البارودي فوظف الطباق على معنى الكلمتين (حفظت /ضيعت)، في قوله:

وكفكفتُ دمعًا لو أسلتُ شؤونه على الأرضِ ما شك امرؤ أنه البحر[2]

فالطباق في (كففت /أسلت) طباق إيجاب اتفقت فيها كلمتي (حفظت وكففت) من حيث المعنى، وكذا كلمتي (ضيعت وأسلت).

وفي بيت آخر للنابغة في موقف الفخر يعرض الشاعر شهرته بيت بيئتين مختلفتين فيوظف الطباق في (البدو /الحضر)، إذ يقول:

فَلا تنكرِني، يا ابنَةَ العّم، إنّه ليعرفَ من أنكرته البدُو والحَضُر[3]

وهو ما أفاده في تقوية المعنى وتعزيز الفخر عنده.

إذ أجرينا مفارقة بين البارودي وأبي فراس ننتهي إلى الاختلاف الزماني

---

[1]- أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 157.

[2]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 216.

[3]- أبو فراس الحمداني: المصدر السابق ، ص159.

والمكاني فالبارودي من عصر النهضة وأبو فراس من العهد العباسي.

ولكن البارودي تعمد النظم في الفخر وتوظيف المحسن البديعي ذاته لفظا ومعنى إذ نجده يقول:

وإني امرؤٌ لو لا العوائقُ أذعنتْ لسلطانِه البدو المغيرةُ و الحَضَرُ[1]

فالطباق الإيجاب بين (البدو/ الحضر) قد ساهم في بيان وتوضيح سلطة الشاعر كما ألزم العجز بنغم موسيقي لا يمكن أن تتجاوزه الأذن.

ويبدو أن البارودي لا يريد الخروج عن الطباق عند أبي الفراس إذ يختم أبو فراس قصيدته بثنائية (الموت والحياة) فهو يعترف بحتمية الموت، ولكنه يفرض العيش حيا مذلولا فيلجأ إلى اختصار نظرته للحياة والموت بتوظيف الطباق في قوله:

فإن عشتُ فالطعنُ الذي يعرفونَه وتلكَ القنَا والبيضُ والضميرُ والشّقُر

وإن متُّ فالإنسان لا بدّ ميّتٌ وإن طالت الأيّام وانفسح العمرُ[2]

ورد طباق الإيجاب بين (عشت /مت) من البيت الأول والبيت الثاني، أما البارودي فجمع الموت والحياة في بيت واحد إذ يقول:

لعمركَ ما حيٌّ وإن طالَ سربهُ يعدُّ طليقًا والمنونُ لهُ أسرُ[3]وطباق الإيجاب بين (حي /ميت) يتوافق في المعنى مع الطباق بين (عشت /مت) وإن كان البارودي وظف اسمين متضادين للدلالة على الحياة والموت بينما أبو فراس عبر

---

(1)- محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص 217.

(2)-أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 161.

(3)- محمود سامي البارودي: المصدر السابق، ص 218.

عن هذه الثنائية بالفعلين (عشت – مت) فاتفق الطباق في النوع والمعنى واختلف في الصيغة.

وما يمكن قوله في توظيف البارودي للطباق في معارضته لكل من النابغة وكعب بن زهير وأبي فراس، أنه في معارضته للنابغة وأبي الفراس حافظ على اللفظ ذاته والمعنى ذاته وإن تغير الغرض أحيانا إلا أنه بدا شديد التأثر بهذا المحسن في قصائدهما، فلا نكاد نلحظ التجديد في توظيفه.

ولكنه في معارضته لكعب بن زهير أبدع في توظيف الطباق وسار في ذلك على نهج المحدثين، فإذا كان الطباق عند كعب بن زهير يخدم غرض الغزل فإنه عند البارودي يساهم في تصوير ما حققه الممدوح حيث فرق وغير في جملة من المتناقضات.

كما أن الطباقات الواردة في معارضة البارودي لم يرد منها ما يطابق الطباق عند كعب بن زهير سواء من حيث اللفظ أو المعنى.

2- الموسيقى الخارجية في معارضات البارودي:

أ- البحور المستعملة:

*** الكامل:** هو بحر من بحور الشعر العربي القديم، ذات التفعيلة الواحدة تتكرر ست مرات ومفتاحه:

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعل

ففي معارضة البارودي للنابغة جاءت قصيدته على نفس الوزن (البحر الكامل) ونفس حرف الرّوي (الدال)، يقول النابغة:

منْ آل "ميّةَ" رائح أو مغتد عجلاَنَ ذا زاد وغيَر مزّودِ[1]

من آل ميية رائحن أو مغتدي عجلان ذا زادن وغير مزوودي

0//0/0/ // 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ / 0//0// /

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

فالقصيدة من البحر "الكامل". أما البارودي فيقول:

ظَنَّ الظّ نونَ فَباتَ غيَر موسدِ حيرانَ يكلأُ مستنيَر الفرقدِ[2]

ظنن ظظنون فبات غير موسسدي حيران يكلأ مستنير لفرقدي

/0/ 0//0/ / /0// /0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ / /0//0/

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

ب- الزحافات: الزحاف كما عرفها العروضيون هو: «تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها»[3].

قصيدة النابغة من البحر الكامل، يقوم على تفعيلة (متفاعلن)
0//0/ / /

وردت صحيحة كما وردت متغيرة

متفاعلن ← متفاعلن
0//0/ / / 0//0/ 0 /

وهو زحاف **الإضمار**(تسكين الثاني المتحرك)

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 77.

[2]- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ص 128.

[3]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقوافي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 170.

وبما أن قصيدة البارودي في معارضته للنابغة قامت على نفس الوزن فإننا نجد الزحاف أو التغيير نفسه.

ففي متفاعلن وردت صحيحة كما وردت متغيرة.

متفاعلن ⟵ متفاعلن هو زحاف الإضمار.
0//0/ / / 0//0/ 0 /

ج- القوافي: لقد لازمت القافية الشعر مند القديم فحين عرفوا الشعر قالوا:«إنه قول موزون مقفى يدل على معنى وقد اهتم بها النقاد وحثوا الشعراء على ضرورة تخييرها».[1]

وعرفها علماء العروض بقولهم: «والقافية على وجه التحديد من آخر بيت صوت ساكن في البيت رجوعا إلى أول متحرك قبل أول ساكن».[2]

فقد جاءت القافية موحدة (زوودي /0//0)،عبر قصيدة النابغة، أما القافية عند البارودي فجاءت موحدة كما هي عند النابغة (فرقدي /0//0).

د- الّروي: «هو حرف صامت يلتزمه الشاعر في آخر كل بيت من القصيدة وهو الموقف الطبيعي للبيت وعليه تبنى القصيدة».[3]

فحرف الروي في قصيدة النابغة هو (الدال) والبارودي تقيد بحرف الروي ذاته عند النابغة (الدال).

---

[1]- جعفر بن قدامة: نقد الشعر، ص 17.

[2]- سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ، 2009م، ص53.

[3]-المرجع نفسه : ص 55.

نظم البارودي قصيدته التي عارض بها النابغة على نفس الوزن (الكامل)، ونفس القافية (/0//0) وقد جاءت موحدة عبر القصيدة كما هي عند النابغة وتقيد البارودي بحرف الروي ذاته (الدال).

* **البسيط:** هو من البحور مزدوجة التفعيلة جاءت على منوال قصائد عديدة ومفتاحه:

إن البسيط لديه يبسط الأمر مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

فقصيدة كعب بن زهير" بانت سعاد" من البحر البسيط، إذ يقول:

بَانَت سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ متيّمٌ إثرهَا لمْ يجزَ مكبول[1]

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيمن إثرها لم يجز مكبـول

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/0/ 0//0/0/ 0///0//0/

مستفعلن فاعل متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن

وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلُوا إلّا أغنُّ غضيضُ الطرفِ مكحولُ

وما سعادُ غداة البين إذ رحلوا إللا أغنن غضيض ططرف مكحولو

0/0/ /0/ /0/0 / /0/ / / /0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

فاعل مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن

[1]- كعب بن زهير: الديوان، ص 84.

القصيدة من البحر البسيط.

من التغيرات: (فاعلن) ⟵ (فعلن) وهو زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن).

(/0//0) - (///0)

(مستفعلن) ⟵ (متفعلن) زحاف الخبن

(0//0/0/) ⟵ (//0//)

(فاعلن) ⟵ (فاعل) وهي علة القطع(حذف ساكن آخر الوتد المجموع وتسكين ماقبله).

(0//0/) (0/0/)

والملاحظ أن علة القطع الواردة في الضرب قد لازمت القصيدة من مطلعها إلى خاتمتها، وهي إحدى خصائص القصيدة العمودية فللعلم إذا وردت في العروض أو الضرب وجب أن تلزم القصيدة ولكن الشاعر تقيد بهذا التغير في (الضرب) ولم يتقيد بها في العروض مع أنها وردت في البيت الأول.

فقصيدة كعب بن زهير جاءت قافيتها على الشكل (بولو)، ورويها هو اللام (مكبول مكحول...)، أما في معارضة البارودي له فيقول

0/0/

يَ ائَدِ البرقِ يّمْم دارةَ العَلـمِ واحدُ لغمَام إلى حيّ بذي سلمِ[1]

يا رائد لبرق يمم دارة لـعلمي وحد لغمام إلى حيين بذي سلمي

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0//0/ 0//0/0/

فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن ستفعلن

[1]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 378.

نظم البارودي معارضته لكعب بن زهير على نفس الوزن (البسيط)، ولكنه لم يتقيد بالنظم على نفس القافية والرّوي فالقافية جاءت موحدة على طول القصيدة وهي على الشكل (ذي سلمي)، أما رويها هو الميم (سلم، حلم ...).

ومن التغيرات فاعلن ← فعلن ← وهو زحاف الخبن
0/ // 0/ /0 /

وهو نفس الزخاف الوارد في قصيدة كعب.

لم يحاكي البارودي كعب بن زهير في القافية والرّوي كما أنه يتقيد بعلة القطع التي لازمت أبيات قصيدة كعب.

* **الطويل:** وهو من أكثر البحور استعمالا «لا يكاد يكون ربع الشعر العربي كله كمتوب على ميزان الطويل»[1]، ومفتاحه:

طويل له دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيل.

جاءت على منواله أشهر وأروع أشعار العرب مثل معلقة (زهير، أمرؤ القيس ...) وقصائد مشاهير العصر العباسي مثل أبي فراس الحمداني.

يقول أبو فراس:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر[2]

أراك عصيي ددمع شيمتك صصبرو أما للهوى نهين عليك ولا أمرو

[1]- مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989 ص 56.

[2]- أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 157.

0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0/ / 0/0/ / /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

القصيدة مبنية على البحر الطويل، ومن التغيرات الواردة.

(فعولن)←——(فعول) زحاف القبض(حذف الخامس الساكن)

/ 0/0/ / / 0 /

أما القافية فجاءت موحدة على طول القصيدة (أمرو) ورويها حرف "الراء"

0/0/

(أمر،سير، بشر،...)، أما في معارضة البارودي فيقول:

طربتُ وعادتنيِ المخيلةُ والسّكرُ وأصبحتُ لا يلوِي بشيمتي الزّجرُ[1]

طربت وعادتن لمخيلة وسسكرو وأصبحت لا يلوي بشيمتزز جرو

0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

كأنّي مخمورٌ سرتُ بلسانـهِ معتقةٌ بما يضينٌ بها التجرُ[2]

كأنني مخمورن سرت بلسانهي معتقتن مما يضنن بهتتجرو

0/0/0// /0// 0/0/0// /0// 0/ /0/ / /0// 0/0/0// /0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

القصيدة من البحر "الطويل" بنيت على نفس الوزن والقافية والرّوي عند أبو فراس.

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 215.

[2]-المصدر نفسه : ص 216.

قافيتها موحدة (زجرو) وهي نفس قافية أبي فراس ورويها (الراء) كما في قصيدة أبي فراس.

0/0/

ومن التغيرات فعولن ← فعول زحاف القبض.

0/0// /0//

وما نلحظه أن البارودي في معارضاته لكل من النابغة وأبي فراس قد حافظ على ذات الوزن (البحر) والقافية والرّوي فبدا البارودي إلى درجة المحاكاة في الموسيقى الخارجية.

ولكنه في معارضته لكعب بن زهير اكتفى بنظم معارضته على الوزن نفسه ولكنه لم يتقيد بالقافية والروى في قصيدة كعب وخلص القصيدة من العلة التي لازمت "بانت سعاد". فجاءت الموسيقى الخارجية بين قصيدة كعب وقصيدة البارودي متشابهة من حيث الوزن فقط.

حافظ البارودي في معارضته على موسيقى القصيدة القديمة الداخلية والخارجية فلم نلحظ على شعره تجديدا في بنائه الموسيقي أو مغايرة لما هو مألوف في شكل القصيدة العربية العامة، فقد انتهج الذي استقصر عليه بناء موسيقى القصيدة في مختلف العصور محافظة على أوزان الخليل المعروف.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: اللغة والأسلوب

1- اللغة.

2- الأسلوب.

أ- الأساليب البلاغية.

ب- الأساليب النحوية.

1- اللغة الشعرية:

قبل التطرق إلى اللغة الشعرية في معارضات البارودي، يجدر بنا أن نشير إلى مدلول ومفهوم اللغة الشعرية بصفة عامة، ذلك لأن اللغة هي البوابة التي يدخل منها إلى عالم النص الرحب، بالإضافة إلى أنها أداة الفنون الأدبية المختلفة وعلى رأسها الشعر الذي يتحقق بها كيانه.

حيث يقول "عمر يوسف قادري": «الكلمة تعتبر الريشة التي يرسم بها الشاعر صورته الفنية وينقل بها تجربته الشعورية وتظل اللفظة الموحية ينبعث منها وهجها المعبر عن مكنونات الشاعر»[1].

فاللغة تقوم بوظيفة التوصيل والتبليغ، بالإضافة إلى وظيفة التعبير عن الأحاسيس والعواطف.

اعتمد البارودي في تكوينه الثقافي على التراث الأدبي العربي عبر العصور الماضية وبالتالي ظل مشدودا إلى التراث في نتاجها الشعري ونلمس ذلك جليا في معارضاته من خلال تنوع معجم ألفاظه.

ومن أهم المظاهر الدلالية التي ساعدت الشاعر على بناء أسلوبه الحقول الدلالية والتي تعد من أهم النظريات التي توصلت إليها الأبحاث اللغوية الحديثة، فهي لا تهتم بدراستها من خلال السياق أو التركيب، وإنما تهتم بالعلاقات بين المدلولات الغوية في إطار الحقل أو المجال الدلالي الذي تنطوي تحته من خلال إيجاد لفظ عام.

---

[1]- عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوفان بين الشكل والمضمون، ص 29.

فالحقل الدلالي أو الحقل المعجمي إذا هو:«مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، وهذه النظرية ترى بأنه لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم –كذلك- مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا»[1].

إذا عدنا إلى معارضات البارودي لكل من النابغة الذبياني، وأبي فراس الحمداني وكعب بن زهير نجد تنوعا في الحقول الدلالية والتي منها.

أ- الحقل الدلالي النفسي:(الشوق، القلب، الفؤاد، الهوى، الحب، الشغف مهجة الصبابة، ناعمة، طربت، مخمور، صريع، حرقة، الدمع، معمورة، الرحيل، التفرق، الهجر السقم، تجزع، حيران، الغدر، ظن، الظنون، غير موسد).

من خلال هذا الحقل تتجلى لنا عدة صور؛ صورة الحزن والكآبة وصورة الوحدة والوحشة وصورة الصراعات النفسية والفجوات الداخلية العميقة، بالإضافة إلى تجلي البعد والفراق والبين وهذه المفردات دالة على حالة الإحساس والوحشة والحزن والتعبير عن حالة التيه والحيرة والشوق إلى الحبيب النائي أو الفارق، وهي جزء من الإحساس بالعزلة والانكماش الداخلي.

ب- المعجم الحربي: (الجهاد،الغزو، ساحة الهيجاء، اللواء، المشرفيه "السيوف" المران النجاد، الغمد، المهند، الحرب، السيف، البيض، المباثر، السمر، سيوفهم، النصر النصل، الترس، قتال،...الخ).

---

[1]- حسام البهنساوي: التوليد الدلالي (دراسة لمادة لغوية في كتاب شجر الذر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة مصر، ط1، 2003، ص15.

بما أن البارودي رجل عسكري، وقد شارك في الثورة العربية ، فمن الطبيعي أن يكون له معجم لغوي حربي كبير يزخر بمختلف الألفاظ الدالة على الحرب وخاصة الألفاظ المستوحاة من البيئة العربية القديمة وهذا راجع إلى سعة إطلاعه على الموروث القديم.

ج- المعجم الطبيعي:(البرق،الطبيعة، الأرض، النبات، السنابل، الصنم، العواصف القطا، الريح، الشجر،الشمس، الغزال، الحوالب، بلدة، الصخر، الفرقد، الطائر، الغيث ،الأرام الغصون، المناهل، النجم، الهدهد، عصافير، الغصون، البحر، الفلك، السماء الخيل، الزهر الجبال، ...).

وظف البارودي الطبيعة الصامتة والمتحركة، التي كانت تتماشى مع مواضيع معارضته.

د- العجم المكاني:(مكة، العلم، الروحاء، الدار، المسجد، الأقصى، القدس، الحرم الحديبية، البيت، إضم، المشرق، المغرب، ...).

لم يغفل البارودي في أشعاره التأطير المكاني، فجاءت الأحداث في قصائده مرتبطة بأماكن ذات دلالات نفسية أدبية وجدانية، وهي أغلبها أماكن واقعية.

هـ- المعجم الزماني: (الدهر، الاثنين، الزمان، أصبح، غدا، أصبحت، اليوم الضحى الليل، الفجر، الأيام...)، وهي ألفاظ دالة على الزمان.

و- الحقل الديني: (الوحي، الرسول، الإسراء، المعراج، النبي، الصلاة، العبادة جبريل، المصطفى، السماحة، البعث، الله، الآيات، الجنة، الحشر، النار، الغافر المعاد،...).

وهذه ألفاظ تدل على مدى ثقافة الشاعر الإسلامية وسعة إطلاعه، وخاصة في معارضته لكعب بن زهير، إذ ظهر الشاعر ملما بسيرة الرسول-ص- بأكملها دون إغفال صغيرة أو كبيرة من أحداث حياته- صلى الله عليه وسلم-

لقد تنوعت الحقول الدلالية في معارضات البارودي وهذا دليل على ثقافته الواسعة وحبه للتراث العربي القديم، وتعلقه بالدين الإسلامي خاصة.

2- الأسلوب:

قبل دراسة أسلوب البارودي من خلال معارضته يجدر بنا أن نقف على مفهوم الأسلوب أولا.

* **الأسلوب لغة**: جاء في معجم الوسيط:« الأسلوب الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه وطريقة الكاتب في كتابه، والفن يقال أخدنا في أساليب من القول: فنون متنوعة، والصف من النخيل ونحوه وجمع أساليب»[1].

* **الأسلوب اصطلاحا:** حيث يذهب الفقيه عبد الله محمد الرازي إلى الاهتمام «بدور المنشئ في إنتاج الأساليب، حيث ربط بينهما رأيين إن خصوصية الأساليب تتعلق بحالة لزوم جدري مع منشئيها وبهذا فإنه يتجاوز حالات الربط السابقة بين الأسلوب والغرض

[1]-الفيروزبادي: معجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ط4، 2004م، ص441.

أو أي نوع نثري آخر تتفرد بخصوصيتها لامتلاكها أدوات فنية وقوالب إنشائية تختلف في مادتها التعبيرية والصياغة الأخرى».[1]

أّما مفهومه عند الجرجاني فكان مطابق لمفهوم النظم في قوله:« الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه».[2]

أّما عند الغرب فلم يدخل مصطلح (أسلوب) اللغات الأوربية الحديثة إلا في خلال القرن التاسع عشر،(فشارل بالي 1865- 1947) يعرف الأسلوب بقوله:«هو مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ».[3]

أّما بيفون فيعرفه بقوله« الأسلوب هو الرجل نفسه»[4]، أي لكل شاعر طابعه الخاص وكيفيته الخاصة.

أ- الأساليب البلاغية:

يعتبر تنويع أساليب الكلام والأغراض الأدبية التي يدل عليها ذلك الأسلوب من أهم مباحث علم البلاغة فالأسلوب الخبري:« هو كل كلام يدخله التصديق والتكذيب، أي أن النسبة الكلامية المفهومة من النص حين تتطابق ما في الخارج يكون الخبر صدقا والمخبر به صادقا، أو غير مطابقة له فيكون الخبر كذبا والمخبر به كذبا».[5]

---

(1) - عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء، للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1 2002م، ص 109.

(2)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود ومحمد شاكر الغانجي،مصر، 2002م، ص 468.

(3)- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، مطبعة حمروش جمودي، سكيكدة، ط1، 2007م، ص ص 43،44.

(4)- المرجع نفسه: ص 43.

(5)- مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1985م ص11.

وإذا كان الكلام بخلاف ذلك، أي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقول لقائله إنه صادق أو كاذب ...سمي كلاما إنشائيا[1].

فإذا عدنا إلى معارضة البارودي للنابغة الذبياني نجد غلبة الأسلوب الخبري على الإنشائي في قصيدة البارودي:

ونذكر من الأساليب الخبرية قول البارودي:

ظنّ الظنونَ فباتَ غير موسدِ حيرانَ يكلأَ مستنيرَ الفرقد[2]

فهو أسلوب خبري غرضه البلاغي هو الشكوى، فالشاعر يعاني من آلام الهوى والفراق، كذلك قوله:

وخرجتُ أخترقُ الصفوفُ متلثمًا والسيفُ يلمعُ في يدي[3]

فهو أسلوب خبري غرضه الفخر لأن البارودي يفتخر بنفسه في ساحة المعركة وتصوير مشاهد البطولة،ويقول أيضا:

---

[1]- ينظر: عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية، مكتبة الخناجي، ط5، 2001م، ص 13.

[2]- محمود سامي البارودي باشا: الديوان، ص 128.

[3]- المصدر نفسه: ص 133.

إنّي فقدتُ اليومَ بين بيوتكُم عقلي فردّوهُ عليَّ لأهتدِي[1]

وهو أسلوب خبري ضربه ابتدائي جاء بمؤكد واحد -إن- غرضه البلاغي هو الاستعطاف،أما الأساليب الإنشائية فكانت قليلة نذكر منها قوله:

بل يا أخَا السيف الطويل نجادُه إن أنتْ لم تحِم النّزيل فأغمد[2]

وهو أسلوب إنشائي في الشطر الأول من البيت (بل يا أخا السيف) بصيغة النداء، غرضه البلاغي الحث والتشجيع،

أما في الشطر الثاني في قوله (إن أنت لم تحم النزيل فأغمد) أسلوب إنشائي بصيغة الأمر غرضه هو النصح والإلزام في قوله:

قالت وقد نظرتْ إلّي: فضحتني فارجعْ لشأنكَ فالرجال بمرْصدِ[3]

من خلال الشطر الثاني من البيت ورد الأسلوب الإنشائي بصيغة الأمر في قوله «فارجع لشأنك» غرضه التحذير، كذلك في قوله:

يأهلَ ذا البيت الرّفيع منـارُه أدعوكُم يا قومُ دعوة مقصدِ[4]

ففي قوله "يأهل ذا البيت الرفيع مناره" هو أسلوب إنشائي بصيغة النداء غرضه الفخر.

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 129.

[2]- المصدر نفسه : ص 129.

[3]- : المصدر نفسه، ص 133.

[4]- المصدر نفسه: ص 129.

أّما قصيدة النابغة المعنونة "أمن آل مية" والتي عارضها البارودي فقد طغى عليها الأسلوب الخبري والذي يتلاءم مع تقرير الحقائق في موضع وصف الخليلة والرحلة والتغزل والنسيب ومن الأساليب الخبرية نذكر قوله:

ولقد أصابتْ قلبهُ من حُبّها عن ظهر مرنانٍ بسهم ُهصردِ[1]

ففي قوله "ولقد أصابت قلبه من حبها" هو أسلوب خبري غرضه الشكوى، وقوله:

سقطَ النَّصيفُ ولم ترِد إسقاطهُ فتناولتـهُ واتقتنا باليدِ[2]

وهو أسلوب خبري بصيغة النفي غرضه المدح والثناء لزوجة النعمان .

وقوله أيضا:

صفراَء كالسيراء أكملَ خلقُها كالغصن في غلوائهِ المتأودِ[3]

وهو أسلوب خبري غرضه المدح فهو وصف لمحاسن الحبيبة ووصف لمفاتنها.

على الرغم من اعتماد النابغة على الأسلوب الخبري إلا أننا نجد الأسلوب الإنشائي المتمثل في النداء في مطلع القصيدة في قوله:

آمن آل "ميّة" رائح أو مغتدي عجلان ذا زادٍ وغير مزوّدٍ[4]

وهو أسلوب إنشائي بصيغة النداء"آمن آل مية" غرضه التمني لأنه يتمنى أن يأتيه أحد بأخبار عن الحبيبة.

---

[1]-النابغة الذبياني: الديوان، ص 78.

[2]- المصدر نفسه، ص 79.

[3]- المصدر نفسه ، ص 78.

[4]- المصدر نفسه، ص 77.

أما إذا عدنا إلى معارضاته في العصر الإسلامي نجد أسلوب البارودي غلب فيه الأسلوب الخبري الإنشائي لأنه بصدد سرد وتقرير حقائق عن حياة الرسول (ص) منذ طفولته إلى غاية وفاته ومنه قوله:

محمّد خاتم الرسل الذي خضعت له البرية من عرب ومن عجم[1]

وهو أسلوب خبري غرضه البلاغي التقرير وتقديم حقائق لأن الرسول (ص) خاتم الرسل.

وقوله أيضا:

ضاءت به غرّة الاثنينِ وابتسمتْ عن حسنهِ في ربيع روضةِ الحرَّمِ[2]

ففي قوله (ضاءت به غرة الاثنين) هو أسلوب خبري غرضه التقرير بمولد المصطفى يوم الاثنين وهو خبر حقيقي، أما الأساليب الإنشائية فنذكر قوله:

يا غافرَ الذنبِ والألبابُ حائرةٌ في الحشرِ وفي النارِ ترَمى الجَو بالضرمِ[3]

وهو أسلوب إنشائي بصيغة النداء غرضه البلاغي الدعاء وهو طلب المغفرة من الله سبحانه وتعالى،وقوله أيضا:

فأينَ ما كان من زهوٍ ومن صلَفٍ وأين ما كان من فخر ومنْ شَمَمٍ[4]

وهو أسلوب إنشائي بصيغة الاستفهام غرضه الاستهزاء والذم.

---

[1]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث: ص 379.

[2]- المرجع نفسه: ص 380.

[3]- المرجع نفسه: ص 408.

[4]- المرجع نفسه: ص 390.

أّما عند كعب فقد غلب الأسلوب الخبري على الإنشائي ومن ذلك قوله:

إنَ الرسولَ لسيفٌ يستضاُء به مهنّدٌ من سيوفِ الله مسلولُ[1]

ففي قوله: "إن الرسول لسيف يستضاء به" هو أسلوب خبري غرضه المدح (مدح الرسول(صلى الله عليه وسلم).

ومن الأساليب الإنشائية الواردة في القصيدة نذكر قوله:

يا ويحها خلةٌ لو أنها صدقتْ ما وعدتْ أولو أنّ النصحَ مقبولُ[2]

ففي قوله "يا ويحها خلة" هو أسلوب خبري غرضه اللوم والعتاب.

أّما في معارضة البارودي لأبي فراس فقد اعتمد على الأسلوب الخبري لأن الشاعر يعرض مشاكل الحزن والأسى وما فعل به الهوى، يقول البارودي:

طَربتُ وعادتني المخيلة والسكُر فأصبحت لا يلوى بشِيمتي الزجُر[3]

فهو أسلوب خبري غرضه الشكوى والاستعطاف، وكذلك في قوله:

صريعُ الهوى يلوي به الشوقُ تلألأ البرقُ أوسرتْ ديُم غزُر[4]

فهو أسلوب خبري غرضه الشكوى لأن الشاعر يعاني آلام الهوى ومن الأساليب الإنشائية القليلة قوله:

---

[1]- كعب بن زهير : الديوان، ص90.

[2]- المصدر نفسه: ص 85.

[3]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص215.

[4]- المصدر نفسه: ص 216.

فكيف يعيبُ الناسُ أمرِي وليسَ لي ولا لامريء في الحب نهي ولا أمر؟[1]

وهو أسلوب إنشائي بصيغة الاستفهام غرضه العتاب.

وهذا ما نجده أيضا في قصيدة أبو فراس فقد اعتمد على الأسلوب الخبري لأن الشاعر كان يصور لنا معاناته مع الحب ومدى اشتياقه ولوعته كما فخر بنفسه وقومه ومن الأساليب الخبرية نذكر .

قوله:

إذا الليلُ أضواني بسطتُ يد الهوى وأذللتُ دمعا من خلائقه الكبرُ[2]

وهو أسلوب خبري غرضه التقرير إذ يقر الشاعر ويعترف باستسلامه للآلام والأحزان ليلا، ففي الليل يخلو الإنسان لنفسه ويتذكر مصائبه وهمومه.

أما من الأساليب الإنشائية نجد قوله:

وتسألني: من أنتَ؟ وهي عليمةٌ وهل بفتى مثلي على حال نكرُ[3]

فالشطر الأول والشطر الثاني من البيت أسلوب خبري غرضه الفخر والعتاب.

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 216.

[2]- أبو فراس الحمداني: الديوان، ص 157.

[3]- المصدر نفسه: ص 158.

تنوعت الأساليب البلاغية بين أساليب خبرية وإنشائية في معارضات البارودي، وهذا راجع إلى التنوع في الموضوعات، فبدا البارودي واحدا من فحول الشعراء العرب وتميز بأساليبه البلاغية.

ب- الأساليب النحوية:

أول ما يهتم به المستوى النحوي هي العوامل النحوية وقواعد تركيب الجمل من حيث نوع الجملة أهي أسمية أم فعلية.

والجمل في إطار القصائد الثلاث (معارضات البارودي لكل من النابغة، وكعب بن زهير، وأبي فراس الحمداني) كانت متنوعة مما شكل هذا التنوع تجانسا في النص وروعة في الحبك، ولعل هذا التنوع يريد به الشاعر إيصالها وإرسالها إلى المتلقي، لكي يشاركه مضمون قصائده.

ففي معارضة البارودي للنابغة في قصيدة "ظن الظنون" تنوعت جمل قصيدته بين الفعلية والاسمية، ففي مستهل القصيدة كان البارودي يصف لنا حالته الشعورية المنكسرة لفقدان حبيبته واسترجاع ذكرياته فهو كالمريض الذي أطرحه المرض ومن الجمل الفعلية الدالة على ذلك قوله:

ظنَّ الظنونَ فباتَ غير موّسدِ حيران يكلأ مستنير الفرقدِ[1]

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان،ص122.

تلوي به الذكرات حتى أنه ليظلُ ملقَ بين أيدي العوَّدِ

إني فقدتُ اليومَ بين بيوتكْم عقلي فردوه علي لأهتدِي[1]

وهذه الجمل الفعلية صورت لنا انفعالاته واضطراباته النفسية التي لا تعرف الهدوء والاستقرار، وهي أفعال دالة على الحركة.

وفي قوله أيضا:

خرجتُ أخترقُ الصفوفَ من العدا متلثمًا والسيفُ يلمعُ في يدِي[2]

فهذه الأفعال (خرجت، اخترقت) تدل على بطولاته في ساحة المعركة.

أما الجمل الاسمية فتظهر من خلال قوله:

من كل ناعمة الصبا بدويَّة ريَّا الشباب سليمة المتجرد[3]

هيفاء إن خطرتْ سبت وإذا رنت سلبتْ فؤاد العابدِ المتشدِّدِ

وهذه الجمل الاسمية (ناعمة الصبا، سليمة المتجرد، هيفاء إن حضرت) كلها تدل على الصفات التي تتميز بها الحبيبة وهي صفات ثابتة.

وفي قوله أيضا:

صلبّ السنابك لا يمرُّ بجلمدٍ في الشدِّ إلاَّ بأرضَّ فيه بجلمدِ[4]

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 129.

[2]- المصدر نفسه: ص 133.

[3]- المصدر نفسه: ص 130.

[4]- المصدر نفسه: ص 132.

فالجملة "صلب السنابك" جملة اسمية يصف من خلالها فرسه وهي صفات ثابتة فيه.

تنوعت الجمل في معارضة البارودي بين جمل فعلية واسمية، وهذا التنوع مرده مضمون القصيدة، فهي مزيج بين الحب والبطولة، على خلاف قصيدة النابغة التي كثرت فيها الجمل الاسمية التي يتوافق ومضمون القصيدة (الغزل والنسيب).

أّما في معارضة البارودي لكعب بن زهير بقصيدته "كشف الغمة في مدح سيد الأمة" تنوعت الجمل بين جمل اسمية وجمل فعلية،فمن الجمل الاسمية قوله:

(محمد) خاتُم الرسلُ الذي خضتْ لـه البرية من عربٍ وعجمٍ[1]

سمير و حي مجني حكمة وندى سماحة وقرى عاف وري ظلم

وكيف تمحلُ أرضٌ حل ساحتها محمَّد وهو غيث الجودِ والكرمِ[2]

وجاء كالغصن مجد ولاً ترف على جبينـه لمحات المجد والفهم

ولقبتـه قريش بالأميـن على صدق الأمانة والإيفاء بالذمم[3]

وهذه الجمل الاسمية وصف للمصطفى وذكر لخصاله الحميدة وتثبيتها فيه (محمد خاتم الرسل، سمير و حي مجني حكمة، محمد وهو غيث الجود والكرم، لمحات المجد والفهم، صدق الأمانة والإيفاء بالذمم...).

---

[1]- على عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 379.

[2]- المرجع نفسه: ص 381.

[3]- المرجع نفسه: ص 382.

فالاسم يدل على الثبات والسكون على عكس الفعل يدل على الحركة والتغيير وذلك من خلال قول "السامرائي" في الفرق بين الخطاب في الاسم والفعل «أن الفعل يدل على التجديد والحدوث والاسم يدل على الاستقرار والثبوت».[1]

وهو ما يمكن استنباطه وإدراكه في قوله تعالى:«ما عندكم ينفد وما عند الله باق»[2] إذ نجد الاسم "باق" في مقابل الفعل "ينفد".[3]

كما نجد في موضع آخر صفات تدل على الذم من خلال قوله في وصف أبا جهل:

وقَامَ يدعو أبو جهل عشيرتهُ إلى الظلالِ و لم يجنحْ إلى سلمِ [4]

والحقد كالنار إن أخفيته ظهرتْ منه علائمٌ فوق الوجه كالحممِ

وهذه الصفات التي وردت في البيتين هي صفات ذميمة وثابتة في آبا جهل (الظلال، الحقد، الحمم أي السواد)، والجمل الفعلية الأخرى حاضرة في القصيدة وذلك من خلال سرد البارودي لسيرة الرسول (ص) من ميلاده إلى وفاته فيقول:

---

[1]- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ، 2009م ص 162.

[2]- النمل: الآية 96.

[3]- بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري (قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء) وزارة الثقافة، الجزائر،دط، ص 2007.

[4]- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 385.

وأختار آمنة العذراء صاحبةً لفضلَها بين أهل الحِّل والحَّرمِ[1]

وحينما حملت بالمصطفى وضعتْ يـد المشيئَة عنـها كلفَةَ الوحَمِ

ومذ أتى الوضع وهو الرفع منزلة جـاءت بروح بنور الله متسمِ

فهذه الأفعال نقلت لنا ميلاد المصطفى بداية من مرحلة الحمل إلى الوضع (حملت، أتى، وضعت، ضاءت به غرة الاثنين...).

كما سرد لنا البارودي ليلة الإسراء والمعراج في قوله:

حبّذا ليلة الإسراءِ حين سرى ليلاً إلى المسجد الأقصى بلا أثمِ[2]

رأى به من كرام الرسل طائفة فأمهم ثم صلى خاشعًا بهمِ

بل حبذا نهضة المعراج حين سَما بـه إلى مشهد فـي العزِ لم يرمِ

سما إلى الفلك الأعلى فنال بـه قدرا يجلُ عن التشبيه في العِضَمِ

فمن خلال هذه الأفعال (سرى ليلا، رأى، ثم صلى، سما به ، فنال به) جسد لنا تفاصيل ليلة الإسراء والمعراج وكيف أسرى الله –عز وجل- بالرسول الكريم من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى وانتقاله عبر السموات السبع وصلاته بالأنبياء في المسجد الأقصى وعرج به إلى المسجد الحرام.

جاءت قصيدة البارودي متنوعة بالجمل الاسمية والفعلية لأن مضمون قصيدته هو وصف للرسول (ص) ونقل لسيرته من ميلاده إلى وفاته.

---

[1]- على عبد الحميد مراشدة: في الشعر الحديث، ص 380.

[2] - المرجع نفسه: ص 387.

وإذا عدنا لقصيدة كعب بن زهير فإننا نجده يستهلها بالغزل والنسيب، ولكن مضمونها كان مدح للمصطفى عليه السلام ومن هنا كانت الجمل الاسمية هي المناسبة للوصف والمدح.

أما إذا عدنا لمعارضة البارودي لأبي فراس فإننا نلحظ تنوع جمل قصيدته "ظن الظنون" بين الفعلية والاسمية فمثلا في مستهل قصيدته يصف لنا حالته الشعورية المنكسرة لفقدان الخليلة وتذكر لأيامه معها فيقول:

طربتُ وعادتني المخيلةُ والسكرُ وأصبحت لا يلوي بشيمتي الزجرُ [1]

كأني مخمورٌ سرت بلسانه معتقةيضينُ هاالتّجرُ [2]

فمن خلال هذه الأفعال (طربت، أصبحت، عادتني، يضين، لا يلوي ...) تصوير لانفعالاته ومعاناته النفسية جراء البين والهوى.

«فالإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف».[3] وهي فكرة أتى بها العالم الألماني " أبو زيمان".

أما الجمل الاسمية فظهرت من خلال وصفه لمشهد البطولة وصورة الخيل في ساحة الردى، هذا من خلال قوله:

---

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 215.

[2]- المصدر نفسه: ص 216.

[3]- سعد مصلوح: الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة ، مصر، ط3، 1992، ص 84.

لهم عمد مرفوعة ومعاقل وألوية حمر وأفنية خضر [1]

وخيل يعم الخافقونَ صهيلها نزائع معقود بأعرافها النصرُ

معودة قطع الفيافي كأنها خدارية فتخاء ليس لها وكُر

فالشاعر هنا وصف لنا مكانه قومه العالية والمرموقة وشجاعتهم وقوتهم في ساحة المعركة وجودهم وكرمهم، بالإضافة إلى وصف خيولهم وكيف بعقد النصر بأعرافها.

وما يمكن قوله من خلال معارضة البارودي لأبي فراس نجد تنوع الجمل بين الفعلية والاسمية في كلتا القصيدتين وهذا راجع إلى تقاطع القصيدتين في المضمون.

من خلال معارضات البارودي لكل من النابغة الذبياني وكعب بن زهير، وأبي فراس الحمداني من حيث اللغة والأسلوب، نجده تبنى مهمة إحياء التراث الشعري من خلال الطابع التقليدي للغة، فارتبط شعره بالمعجم اللغوي للشعر العربي القديم، واقتدى بالأساليب البيانية الرائعة القديمة.

[1]- محمود سامي البارودي: الديوان، ص 217.

خاتمة

خاتمة:

لقد تناولنا في بحثنا "شعر المعارضات عند محمود سامي البارودي دراسة موضوعية فنية" اختصرنا معارضاته لكل من: "النابغة الذبياني، وكعب بن زهير، وأبي فراس الحمداني"أنموذجا وخلصنا في نهاية البحث إلى:

- البارودي زعيم مدرسة البحث والإحياء في الشعر الحديث، فقد وثب بالشعر وثبة عالية.
- المفهوم الذي قدمه البارودي للشعر استطاع أن يعيد للشعر العربي رونقه وحلاوته وهو مفهوم خالف فيه الفهم السائد للشعر فلم يعد الشعر عنده حيلا بديعية، وإنما أصبح شيئا طبيعيا يتدفق في النفس وهذا هو مذهب العرب في فهم الشعر.
- قلّد البارودي القدماء وحكاهم في أغراضهم الشعرية من (غزل، مدح، رثاء وصف...) وفي طريقة عرضهم للموضوعات، فنجد شعره الديباجة العربية الخالصة والبيان الصافي الذي يذكرنا بقصائد القدماء على بعد عهودهم، فإن له مع ذلك تجديدا ملموسا من حيث التعبير عن شعوره وإحساسه فكانت شخصيته واضحة في كل ما نظم فهو الضابط الشجاع والثائر على الظلم، والمغترب عن الوطن،والزوج الحاني، والأب الشفيق، والصديق الوفي.
- انتزع الصورة الشعرية من البيئة العربية القديمة فكانت صورة جزئية قريبة وقديمة الصياغات محكمة.

- تميزت الموسيقى الشعرية في معارضاته بالجرس الذي يردنا إلى الصوت العربي القديم، فقد حافظ على شكل الموسيقى الداخلية والخارجية فلم نلحظ تجديدا في بنائه الموسيقي.
- أعاد المعاجم لفحول الشعراء العرب، وأساليبهم البلاغية والنحوية ومعانيهم، وكأنه واحد منهم ينتمي إلى القرن الخامس أو الرابع هجري، وليس للقرن التاسع عشر.
- وأخيرا إن إعجاب البارودي بالشعر القديم ومحاكاته له لم يكن انسلاخا من عصره وتجاربه الخاصة، لأنه لم يدب في معارضته للقدامى بل ظهرت شخصيته بوضوح، كما أن هذه المعارضات لم تمنعه من التجديد الشعري كالصياغة الشعرية والذاتية في الشعر والتطرق إلى أغراض شعرية جديدة، واستخدام ألفاظ معاصرة وكأن البارودي قصد من وراء معارضاته الشعرية مجاراة لكبار شعراء العربية فالبارودي في معارضاته حاول أن يقلد فأنتج شعرا خلد اسمه وعُرف برائد النهضة والتجديد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- سورة النمل: الآية 96.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ت علي الحاجز ومحمد شفيق، دار العودة بيروت، 1998.

2- محمود سامي البارودي: الديوان، شرح علي عبد المقصود، دط، دت.

3- امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1428،2007م .

4- أبو تمام: الديوان، تحقيق شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3 1224هـ، 2003م.

5- أبو فراس الحمداني: الديوان، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار صادر بيروت لبنان، د.ط، د.ت.

6- ابن زيدون: الديوان، ت كلرمالبسيتاني، دار صادر بيروت، لبنان، دط، دت.

4- أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، حققه عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط1،1460هـ، 2000م.

8- أبو هلال الحسين بن عبد الله سهل العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، ط1، 1981.

9- ابن منظور: لسان العرب، شرح خالد القاضي، دار الصبح، وإديسوفت، بيروت، لبنان ط1، 2006م.

10- أحمد شوقي: الديوان، دار صادر ، بيروت، لبنان، ج1، دط، دت.

11- الأخطل: الديوان، ت كارين صاور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2009م.

12- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ت محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

13- النابغة الذبياني: الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2004م.

14- الفيروزأبادي: معجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ط4، 2004م.

15- جعفر بن قدامة: نقد الشعر، ت كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ط3، 1979م.

16-عنترة: الديوان، دار صادر بيروت، لبنان.

17- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود ومحمد شاكر الخانجي، مصر ط1، 2007م.

18- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز سرف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

19- كعب بن زهير: الديوان، ت محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2 2002.

المراجع:

1- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار النهضة مصر، الفجالة، القاهرة، دط.

2- أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط3 1998م.

3- إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1 1424هـ، 2003م.

4- اسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م.

5- ايمان السيد أحمد الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكنب الحديث عمان، الأردن، ط1، 2006م.

6- بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية، دار الكتاب الجديدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2008م.

7-بكاي أخداري: تحليل الخطاب الشعري (قراءة أسلوبية في قصيدة قذي بعينيك للخنساء) وزارة الثقافة ، الجزائر.

8- حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (أدب حديث)، دار الجيل، بيروت لبنان،ط1، 1986.

9- حسام البهنساوي: التوليد الدلالي (دراسة لمادة لغوية في كتاب شعرالذر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1 2003م.

10- حمدي الشيخ: الوافي في تفسير البلاغة، المكتب الجامعي الجديد، الأزاريطة

الأسكندرية.

11- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، مطبعة حمروش حمودي، سكيكدة، ط1 2007م.

12- سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار الهداية، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ 2009م.

13- سعد صلوح: الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3 1992م.

14- شوقي ضيف، البارودي، رائد الشعر الحديث، دار المعارف.

15- عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عبد زي الرمة، دار صفا، عمان، الأردن ط1، 1431هـ، 2010م.

16- علي عبد الحميد مراشدة: في الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن،ط1 1424هـ، 2003م.

17- عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، بوزريعة، الجزائر.

18- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفا، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م.

19- عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية، مكتبة الخناجي، ط5، 2001م.

20- عبد الرزاق عبد المطلب: الجديد في الأدب، دار الشريفة، باب الزوار الجزائر

2002م.

21- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقوافي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

22- فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن ط1، 1430هـ، 2009م.

23- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

24- مصطفى الصاوي الجوني: البلاغة العربية تأصيل وتحديد، دار المعارف الإسكندرية مصر، دط، 1985م.

25- مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقوافي)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989م.

26- مصطفى السيوفي: أمراء الشعر في دولة بن عباس، الدار الدولية للإستثمارات القاهرة، مصر، 2008.

الرسائل الجامعية:

1- إبراهيم لقان: ملامح المقاومة ضد الإستعمار في شعر محمد العيد آل خليفة، (رسالة ماجستير) كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة،2007، 2008.

2- أبوه ولد أعمر: المعارضات الشعرية في الأدب العربي الحديث، الشعر الموريتاني أنموذجا، (الفصل الثالث من رسالة دكتوراه دولة) كلية الأداب، نواكشط.

3- آسية داحو: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش أنموذجا، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008، 2009.

المجلات:

1- عبد الرؤوف مصطفى زهدي، عمر الأسعد، المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، عمان، الأردن، مج 36، 2009م

الفهرس

الفهرس	الصفحة
مقدمة	أ-ج
مدخل	2- 20
الفصل الأول: الصورة الشعرية في معارضات البارودي	21-54
مدخل	23-29
مفهوم مصطلح الصورة الشعرية	29
أ-المفهوم اللغوي	30
ب- المفهوم الإصطلاحي	30
2-أشكال الصورة الشعرية في معارضات البارودي	33-54
أ-التشبيه	33
ب-الإستعارة	42
ج-الكناية	48
الفصل الثاني: الموسيقى الشعرية في معارضات البارودي	54-79
1- الموسيقى الداخلية	58
أ- التصريع	58
ب- الطباق	60
2- الموسيقى الخارجية	71
أ-البحور المستعملة	71
ب- الزحافات	72
ج-القوافي	73
د-الروي	73
الفصل الثالث: اللغة والأسلوب	82-99
1-اللغة	82
2- الأسلوب	85
أ-الأساليب البلاغية	86
ب- الأساليب النحوية	93
خاتمة	101
قائمة المصادر والمراجع	104
الفهرس	111