***نص لمحمود سامي البارودي***

***تمهيد:***

أسهمت مدرسة **البعث والاحياء** أو **المدرسة الاتباعية** في إعادة الحياة للشعر الكلاسيكي العربي التقليدي بأغراضه وصياغته، وأساليبه اللغوية استجابة لحاجة الأمة العربية إلى سند للبقاء بعد أن ساد الانحطاط مختلف مظاهر الحياة العربية، وضعفت اللغة الشعرية وأُغرقت في صنوف التكلف والتصنيع، وقد حاول بعض الشعراء التحرّر من هذا الجمود ودخول غمار الإحياء، وبعث القصيدة العربية بأصولها الفنية وقيمها الثقافية والجمالية، ومحاكاة النموذج الشعري العباسي والأندلسي الزاهر، ومعارضة شعرائه لأجل الخروج من الأزمة الشعرية التي خلّفها عصر الانحطاط، ومن أبرز هؤلاء الشعراء: **محمود سامي البارودي.**

***التعريف بالشاعر:***

ولد **محمود سامي البارودي** في القاهرة عام **1839** لأبوين من أصل شركسي، نشأ في كنف أسرة ثرية وتلقّى تعليما جيدا نظرا لأوضاع أسرته الميسورة، فقد درس الفقه والتاريخ والحساب وحفظ القرآن الكريم، التحق بالمدرسة الحربية ودرس فيها فنون الحرب عندما كان في الثانية عشرة ، توجّه البارودي في وقت مبكر من حياته لكتابة الشعر، وقد كان محبّا لقراءة دواوين الشعر العربي وحافظا لها، وقد تأثر شعر البارودي بالنهضة الأدبية في العصر الحديث، ومن هنا كانت تجربته بعثا للشعر وإحياءً له، فقد ألّف في مختلف أغراض الشعر: خاصة الحماسة والفخر والوصف، كما أنه فتح منزله للشعراء والأدباء الذين تأثروا بشعره مثل: أحمد شوقي، حافظ ابراهيم...وغيرهم من الذين أسّسوا لاحقا مدرسة النهضة أو مدرسة الاحياء في الشعر، توفي سنة 1904.

***قصيدة في السجن***

شَـفَّنِي وَجْــــدِي، وَأَبْلاَنِي السَّهَرْ وَتغـَـــشَّـــــتْنِي سَمـَـادِيرُ الكـَـــدَرْ

فـَسـَوادُ اللَّـيـْــلِ مَا إنْ يَنقـَـــضِي وَبيــــــَــاضُ الصُّـبحِ مَا إِنْ يَنتَظِرْ

لاَ أَنيسَ يَسْمــــعُ الشَّكـْـــوَى وَلاَ خـَــــبرٌ يَأْتِي، وَلاَ طـَــــــــيْفٌ يَمُرْ

بـَيْنَ جـُــــــدْرَانٍ وَبَابٍ مُوصَــدٍ كُـلـَّـــــمَا حَرَّكَهُ السـَّــــــجَّانُ صَرْ

يــَــتَمــــشَّى دُونــَـــه حـــتَّى إذَا لَحـِــــــقَتْهُ نَبْــــــــأةٌ مِنِّي اسـْــــتَقرْ

كـُــــلَّمَا دُرْتُ لأَقـْـــــضِي حاجةً قــَـالت الظـّــــــلْمَةُ : مَهْلاً، لاَ تَدُر

أَتــَـقَرَّى الشَّــــيْءَ أبـْــغيه، فَـلاَ أَجــِــدُ الشَّيْءَ وَلاَ نَفْــــــسِي تَقَرْ

ظـُــــــلْمَةٌ مـَـا إِنْ بِهَا مِن كَوكَبٍ غَيْر أنـْــــفَاسٍ تَرَامـَــــــى بالشَّرَرْ

فاصْبِرِي يَا نـَـــفْسُ حَتَّى تَظْفرٍي إِنَّ حُــسْن الصَّــــبْرِ مِفْتـَــاحُ الظَّفَرْ

هـِــــيَ أنــْـــفَاسٌ تقَضَّى وَالفَــتَى حَـيـــثُمَا كـــَـــانَ أسـِــــيرُ القَـــــدَرْ

**شرح المفردات:**

**-شفّني**: هزلني، أنحلني -**الكدر**: عكس الصفاء -**نبأة**: صوت خفيف

**-سمادير**: مايترائى للإنسان بسبب الضعف -**أتقوّى**:أتتبع الشيء

***تـــحليل القصـــيدة:***

1. ***المستوى الصوتي:***

تنبّه علماء العربية القدماء إلى إيحاءات الأصوات اللغوية، وارتباطها بدلالاتها ارتباطا طبيعيا يتلائم وصفات الحروف ومخارجها، وبالرجوع إلى القصيدة محل الدراسة نجد أن انفرادية الشاعر في جو السجن الساكن فرضت سيادة الأصوات المهموسة، فلا صوت ولا حركة، بل الصمت مخيم، والسكون مطبق، فكانت السين في كلمات كثيرة محدثة جرسا موسيقيا خافتا (السهر، سمادير، سواد، يسمع، السجان، استقر، نفسي، أنفاس، نفس، حسن، أسير) ونجد الصاد في (الصبح، موصد، صر، فاصبري، الصبر)، الحاء في (الصبح، حركه، لحقته، حتى، لحقته، حاجة، حسن، مفتاح، حيثما) والتاء في (تغشتني ينتظر، يأتي، يتمشى، لحقته، نبأة، استقر، درت، حاجة، أنقرى، تقز، ظلمة، ترامي، حتى تظفري، مفتاح، تقضى، الفتى). وهكذا، فالهمس من صفات الضعف، وبهذا تكون الأصوات المهموسة موحية، ومعبرة عن الإحساس بالألم الدفين، والضعف والشجن من خلال عدم الاعتماد على المخرج في نطقها فيجري النفس دون أي اعتراض، ولا تحدث ذبذبة في مستوى الوترين الصوتيين.

بينما كانت الأصوات المجهورة موظفة في كل ما يقابل الشاعر من عراقيل (جدران باب موصد، الظلمة، القدر) وهي اعتراضات معنوية تعكسها اعتراضات تحدث على مستوى مجرى النفس عند النطق بالأصوات المجهورة. ومعروف أن الجهر، على عكس الهمس، مرتبط بالاعتماد القوي على مخرج الصوت فينحبس جريان النفس وتقترب الأوتار الصوتية من بعضها فتضيق الفسحة بينهما وتحصل الذبذبات على هذا المستوى. وهكذا يتبين لنا أن أصوات المقطوعة الشعرية انبنت على الأصوات المهموسة التي تدل على الآلام المكبوتة والأسى الدفين في صدر الشاعر المسجون، وكانت الأصوات المجهورة ناقلة لكل ما يحيط به من ظلمة وقهر وقدر يترصده.

وإذا انتقلنا من موضوع صفات الأصوات، فإننا نجد ظواهر صوتية لا تقل إيحاء وتعبيرا عن مكنونات الشاعر، من ذلك برزت ظاهرة النبر ممثلة في الإدغام حينا( شفني، تغشتني) والمد حينا آخر (فاصبري، لا تدر، يا نفس) وكأنها تعكس أنفاس الشاعر التي تضيق مرة فتكاد تخنقه، وتمتد أخرى وكأنه يلتقطها فيدفعها زفرات طويلة حتى ينفث معها آلامه، فالإدغام متصل بمفهومي الضم والاجتماع، وهذا الضغط المتولد عن إدغام الصوتين المتقاربين يصور ضغطا حاصلا في الصدر على مستوى المشاعر والأحاسيس، أو ضغطا فكريا يعتصر الذهن اعتصارا.

كما نجد التنغيم موظفا للتعبير عن محدودية حرية الشاعر، فهو يخاطب نفسه فقط، ولا أحد معه ليكلمه، فيقول مخاطبا نفسه على سبيل التجريد : (فاصبري يا نفس) وكأنه يخاطب شخصا آخر، ثم يشخص الظلمة المطبقة عليه، ويمنحها القدرة على مخاطبته بمختلف أساليب الحوار من أمر، ونهي : (مهلا، لا تدز)، فالظلمة نفسها أصبحت حارسا مانعا له من الالتفات والحركة. والتنغيم مفصح أيضا عن الأبواب النحوية من نداء، وتحذير واستغاثة وغيرها: يا نفس، (لاتدر)، اصبري، مهلا، وهذه التنويعات التعبيرية تنقل مختلف المشاعر التي تعتري نفسية الشاعر من حيرة، وقلق وأسى وشجن، ووحدة ووحشة فالتنويع الحادث في النطق ناقل للتنويع المختلج في النفس والفكر.

ويضاف التكرار إلى العناصر الصوتية الموحية، فهو ينتج إيقاعا موسيقيا ملحوظا : أتقرى الشيء.- فلا أجد الشيء) و(ولا نفسي...غير أنفاس.. يا نفس..أنفاس) و(اصبري...الصبر) ، وهو عامل قوي من عوامل الإحالة التي تؤدي إلى الانسجام والاتساق، وهي أيضا من عوامل التنغيم وإحداث الإيقاع الموسيقي الناتج عن تكرار الأصوات نفسها.

حرف الروي هو الراء الساكن، ومعروف أنه صوت مجهور وقوي، ومن ثمة فهو يوحي في القطعة الشعرية بإرادة الشاعر ورغبته في التغيير، ولكنها رغبة مقيدة بالسكون الظاهر على الراء، إذ يعكس القيد الشكلي للأبيات القيد الذي يعانيه الشاعر في زنزانته وجو الصدام الذي يعيشة بين واقعه المرير وآماله في الانعتاق

ويقودنا الحديث عن الروي إلى **البحر** الذي انتظمت القصيدة وفقه، أي **بحر الرمل** على وزن:(**فاعلاتن فاعلاتن فاعلن**) ، ومعروف أنه سريع الإيقاع، رقيق الوزن.

ظـُــلْمَةٌ مـَـا إِنْ بِهَا مِن كَوكَبٍ غَيْر أنـفَاسٍ تَرَامــى بالشَّرَرْ

**ظُلْمَتُنْ مَا إنْ بِهَا مِنْ كَوْكَبِنْ** **غَيْر أَنْفَاسِن تَرَامَى بِشْشَرَرْ**

**0//0/0/0//0/0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/**

**فَاعِلاَتــُـنْ فَاعِلاَتــُـنْ فَـاعِلُنْ فَاعِلاَتــُـنْ فَاعِلاَتــُـنْ فَـاعِلُنْ**

وبالتالي من خلال دراستنا للمستوى الصوتي نستنتج أن المناسبة محققة بين اللّفظ ودلالته وأن نظام الأصوات العربية كفيل بالتعبير عن مختلف الدلالات فنفسية الشاعر وأحواله الشعورية تحدد طبيعة الأصوات، من صوامت وصوانت، وتفرض صفات دون أخرى.

1. ***المستوى الصرفي:***

لم يغفل علماء العربية عن أهمية الصيغة، وارتباطها بالمعنى، فالكلمة مبنى ومعنى ولكل منهما سماته الخاصة، ولكن لا وجود لأحدهما دون الآخر، وبانتقالنا إلى هذا المستوى الإفرادي في القطعة الشعرية محل الدراسة، نلاحظ أولا أن المعجم من أسماء وأفعال وحروف، معبر عن معاناة الشاعر وآلامه : في (السجان) فعال صيغة مبالغة تدل على الصرامة والحزم والشدة، والمبالغة في التضييق. (باب موصد) صيغة اسم المفعول من أوصد ومعناه ضيق وأرهق، فهو يفوق معنى أغلق، تشديدا وإحكاما. ومثل هذا في دلالة التنكير قوله (ظلمة) فالعتمة التي تحيط بالشاعر متجانسة، كثيفة، تشكل لحمة واحدة لا تتجزأ، ولا تظهر لها بداية أو نهاية. أما التعريف في كلمة (الفتى) في قوله : (والفتى، حيثما كان، أسير للقدر) فدل على التعميم والشمولية، أما إذا وازنا بين استعمال الشاعر للأسماء والأفعال، فإننا نلاحظ سيادة الأسماء لدلالتها على السكون والحدث المجرد من الزمن. أما الأفعال فمرتبطة بالحركة والحدث المقترن بالزمن. لكن الماضي أكثر استعمالا من المضارع، ولهذا كان المضارع الموظف منفيا، أي محكوما بالعدم أو الاستحالة لأن حياة الشاعر الفعلية ماضية، حيث كان قائدا و فارسا، أما في الحاضر فهو رهين ذلك الماضي، وكأن الزمن و الفعلي لحياته قد انتهى، ومن ذلك قوله (لا أنيس يسمع، لا خبر يأتي، لا طيف يمر، لا تدز، لا أجد، لا نفسي نفر)

وفي مجال الضمائر نجد سيادة ضمير المتكلم (أنا)، فالشاعر محكوم بالسجن الانفرادي والعزلة التامة، حتى أنه يخاطب نفسه، وتخاطبه الظلمة، وضمير الغائب (هو) خاص بالسجان الذي يراقبه ويترصد حركاته. وهكذا يتبين لنا أن التغيير في مبنى الكلمة يحدث تغييرا في معناها، وأن البناء الصرفي يساهم بشكل فعال في صنع الدلالة التي تعكس التجربة الشعورية لدى الشاعر، والتجربة الشعرية في النص الإبداعي.

***ج. المستوع التركيبي***:

نستخلص انطلاقا من الرجوع النص الشعري- محل الدراسة- أن سيادة الأسماء على الأفعال أدّت إلى سيادة الجمل الاسمية على الجمل الفعلية، فكانت السكونية طابع الأبيات العام، وهي معبرة عن حال الشاعر المقيد، كما نجد الصور البينية والمتضادة (سواد الليل/ بياض الصبح) (يتمشى/ استقر) ، (كلما درت/ لا تدر)، وهي تعابير دالة على قمة المعاناة، والصراع المحتدم في نفس الشاعر بين ما يتوق إليه وبين ما يقيده، بين واقعه المرير وبين أمله في التخلص من قيوده، بين السجن المغلق والنفس الحرة بين الماضي والحاضر. وتتصل بسرعة الإيقاع المفرداتي والجملي، ظاهرة العطف المتكرر في الأبيات، بالواو والفاء على وجه الخصوص مما زاد الإيقاع تسارعا وتكاثفا . ويلاحظ تنويع الشاعر للأساليب، من االخبر( شفني وجدي ) والأمر (مهلا، فاصبري)، والنهي (لا تدر) والنداء (يا نفس) والشرط (كلما حركه السجان صر) وهذا التنويع الأسلوبي يعكس أحوال الذات التي تتجاذبها الأحاسيس المختلفة والمشاعر المتفرقة، وتتقاذفها الأفكار المشتتة، فلا سبيل للتعبير عن المتنوع إلا بالمتنوع. ومن مظاهر الدلالة على المستوى التركيبي ثمة استعمال الشاعر للأسلوب القائم على النفي + الاسم المنفى الواقع مبتدأ+ الخبر]، وذلك في البيت الثالث حين يقول : لا أنيس يسمع الشكوى، ولا خبر يأتي، ولا طيف يمرفنفي الاسم على الإطلاق يفيد مطلق النفي، والشاعر موجود في السجن وحيدا معزولا عن العالم، يتمنى ويأمل، يحلم ويترقب، ولكنه يصطدم بالواقع المر فيتقلص الأمل أكثر وأكثر، ويصبح عامل الخوف في الظروف العادية عاملا للأنس، لأنه يملأ فراغا موحشا، ويشغل حيزا في عزلة قاتلة.