OPEN ACCESS

P-ISSN: 2074-9554
E-ISSN: 2663-8118

Tikrit University
Journal of Al-Farahidi's Arts
Available Online: Iraqi Scientific Academic Journals | The Journal Official Website

Asst. Lecturer. Nedaa Thabit Radhi
E-Mail: nada.thabit93@gmail.com
Mobile: +9647804134095

Department of Arabic Language
College of Arts
University of Anbar
Al-Anbar
Iraq

***Keywords*:**
- Mahmoud Al-Baroudi
- Spatial Text
- Title
- Text Rhythm
- Text Vocabulary
- Acoustic Structure
- The Place

Article History:
Submitted: 26/09/2022
Accepted: 20/10/2022
Published: 27/12/2022

The Acoustic Structure of The Place in The Poetry of Mahmoud Sami Al-Baroudi

A B S T R A C T

This research seeks to identify the phonetic structure of the place in the poetry of Mahmoud Sami Al-Baroudi. A special significance in Mahmoud Sami Al-Baroudi's poetry, where he used these sounds to express feelings full of sadness, deprivation, loss, longing, nostalgia and alienation.

Copyright © 2023 | This is an Open-Access Journal distributed under The Creative Commons Attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

البنية الصوتية للمكان في شعر محمود سامي البارودي

م. م. نداء ثابت راضي
البريد الكتروني: nada.thabit93@gmail.com
رقم الجوال: +9647804134095

قسم اللغة العربيَّة
كلية الآداب
جامعة الأنبار
الأنبار
العراق

الكلمات المفتاحية:

- محمود البارودي
- النص المكاني
- العنوان
- إيقاع النص
- ألفاظ النص
- البنية الصوتية
- المكان

تاريخ المقالة:

قدمت: ٢٠٢٢/٠٩/٢٦
قبلت: ٢٠٢٢/١٠/٢٠
نشرت: ٢٠٢٢/١٢/٢٧

الملخص

يسعى هذا البحث إلى الوقوف على البنية الصوتية للمكان في شعر محمود سامي البارودي، ولقد قدم هذا البحث مثالاً تطبيقياً على وجود مناسبة بين اللفظ ودلالته، وأن نظام الأصوات العربية قادر على التعبير عن الدلالات المختلفة، التي تتضمنها القصائد ذات الأغراض المختلفة، ونلاحظ إلى أن للصوائت دلالة خاصة في شعر محمود سامي البارودي، حيث استخدم تلك الأصوات للتعبير عن أحاسيس مليئة بالحزن والحرمان والضياع والشوق والحنين والغربة، وقد اسهمت خواص تلك الأصوات باتساع مخارجها في التعبير عن تلك الأحاسيس.

المقدمة

يعد علم الأصوات اللغوية من أوائل العلوم التي حظيت باهتمام العلماء العرب الأوائل، وقد تنبه بعض اللغويين العرب القدماء إلى دلالة بعض الأصوات اللغوية، وذلك من خلال ارتباطها بالكلمة الواحدة وبذلك استطاعوا أن يفرقوا بين كلمتي ينضح وينضخ، وبين كلمتي يقضم ويخضم، لكن هذه الدلالة لم ترق إلى مستوى تحليل النصوص من خلال مخارج أصواتها وصفاتها.

ويقصد بها إيحاء المسموع أَيّ (الصوت) بالمرئي، وهي (الصورة) على النحو الذي يميز ويبرز فاعلية الأصوات الدالة على المكان، فلا يغدو مشهد المكان صامتاً أو أخرس، بل يتفاعل فيه السمعيّ مع غيره من الحواس التي تحملها اللغة، وهو ما يدعوه الدكتور عز الدين إسماعيل بالصورة الصوتية أو الموسيقى للنص، وهو لا يقصد بها الصورة التي تتضمن لفظة الصوت أو إحدى تركيباته وهو اشتباه يقع فيه بعض دارسي الصورة وإنما يتركها إلى الفاعلية الصوتية العامة للنص، وبضمنه الصورة بوصفها ركناً أساسياً من أركانه، إذ يقول: (ومن ثم كانت خطورة التشكيل الصوتي للقصيدة، لأن الشاعر ما لم يوفق إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها من تناسق ونظم خاص تخفق في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى تشكيلاً صوتياً من طرف واحد لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي) [١].

ولا بد من القول (إنَّ الصوت هو المادة الأَساسية لعلم الأَصوات، وهو العلم الذي يهتم بدراسة الأَصوات دراسة نظرية وعلمية، اعتمدت في بداياتها على الملاحظة الذاتية والتقيد المباشر ممتزجة مع العلوم الصوتيات والمختبرات التي خطت بهذه الدراسات خطوات واسعة ومتقدمة في ميدان الدرس العلمي) [٢].

لقد علمنا من سيرة حياة البارودي والمنعطفات التي مرت بها مراحل عمره أن من بين أكثر الأمكنة التي عاش فيها توزعت بين (ميادين القتال) و(السجن) و(المنفى)، هذا إذا استثنينا مرحلة صباه وشبابه الأُولى، ولا ريب في أن هذا الأمكنة الثلاثة قد تركت بصماتها الحادة والمؤثرة على مشاعره واحاسيسه بما تنطوي عليه من أجواء الحزن والأسى والمرارة، ولأنه شاعر متقد الوجدان فقد انعكست هذه المؤثرات على شاعريته.

ويمكننا بحث مشهد المكان صوتياً من خلال هذين المحورين:

المحور الأول: إيقاع النص المكاني:

ونحن نعني بإيقاع النص المكاني الوحدات الايقاعية التي ينتظم منها عروض الشعر العربي، ومن استقرائنا لشعر البارودي وجدنا أنه ينتخب لكل قصيدة من النظام العروضي الوحدات الايقاعية التي تتواشج موسيقياً مع طبيعة أصوات المكان وهيئاتها، والحالة النفسية التي يعيشها في رحاب المكان.

ولا شك في أن بحور الشعر العربيّ التي بنى الشعراء العرب قصائدهم عليها منها ما يشكل بوحداته الايقاعية (التفعيلات) نظاماً موسيقياً يتصف بالفخامة والجلال، كالطويل والبحر

البسيط والكامل، ومنها ما يمكن أن نطلق عليه (الايقاعات الطائشة) أو (وحدات الصخب)، ومن أمثلتها الهزج والسـريع والرجز والمتدارك المتميزة في الغالب بإيحائها التطريبي الراقص الممتزج بالحزن أو الفرح مقارنة بما تنوء به بحور الفية التي سبقتها من خزين مشاعر المرارة والأسى، فلقصر الحيز الزمني الذي يستغرقه الصوت لإكمال الوحدة الايقاعية تتضاعف سرعة الايقاع، وغالباً ما تبرز أنظمة الايقاع لهذه البحور في المشاهد المكانية الحافلة بالسرعة والصخب الحركي والصوتي.

ومن دراسة شعر البارودي من هذا الجانب نرى أنه قد أعطى الأولوية للبحور الطويلة في أغلب قصائده، وذلك لتناسبها مع حالاته الوجدانية، ولأنها تتماشى مع المواقف الجليلة التي عاشها، والخطوب والشدائد التي أصابته، فلكل مقام مقال، فهذه البحور ذات الفخامة تمنح الشاعر مساحة أرحب للتعبير عن خلجات نفسه المتدفقة بأمواج عارمة، فهذه البحور تمنح الشاعر نفساً ملحمياً ممتداً بجلالها النغمي، فالقصائد التي كتبها على هذه البحور في وصف حالاته النفسية التي عاناها خصوصاً في (الحرب، والمنفى، والسجن) أشبه ما تكون بالأناشيد الجنائزية، أو السمفونيات الشجية، فالبارودي يميل إلى استدعائها في الأمكنة التي تحفز لديه إرهاصات من التأمل ي الحياة مصحوبة بحس مأساوي إذ يلائم الامتداد الجليل لتفعيلاتها بكائيات الصمت والنوح الداخلي بالارتكاز إلى سمة (التداعي) التي تمتاز بها هذا البحور.

ولو أخذنا بحر البسيط نموذجاً لبيان الخصائص الصوتية للأنظمة العروضية ذات السعة الموسيقية لرأينا أن البارودي قد أستخدم هذا البحر كثيراً في بناء العديد من قصائده، لما يتميز به (البسيط) من الاستطالة الصوتية، وقوة اندفاعية هائلة ولنأخذ شاهداً من شعر قصيدته التي مطلعها:

هل من طبيبٍ لداء الحُبِّ أو راقي يشفي عليلاً أَخا حزنٍ

قالها في منفاه (سـرنديب) متشـوقاً إلى وطنه، وقد أرغمته المحن على البعد عنه، وما أقسى حياة المنفى خصوصاً على شاعرٌ له شخصيته المتميزة مثل البارودي بما انطوت عليه ذاته من اعتداد بالنفس، زمن تأريخ حافل بالأمجاد، فهو يجد نفسه قابعاً في ظلمات هذا المكان الموحش وحيداً يعاني أشد المعاناة، فهو يقول وقد مزج بين وصف حاله في سرنديب، وما يعتمل في أعماقه حزن وأشواق إلى بلده (مصر):

حزنٌ براني وأشواق رعت كبدي يا ويح نفسي من حزن وأشواقي

أكلفُ النفس صبراً وهي جازعةٌ والصبر في الحُبِّ أعيا كلّ مشتاقِ

لا في سرنديب لي خلٌّ ألوذ بهِ ولا أنيسٌ سوى همّي وإطراقي (٣)

ليميل بعدها بأبياتٍ للإشارة إلى ملاعب شبابه ومنها (روضة النيل)، داعياً لها بدوام عمرانها وأمنها، مشتاقاً إلى تلك الربوع:

يا روضة النيل لا مستك بائقة ولا عدتكِ سماءٌ ذات أغداقِ

يا حبذا نسم من جوها عبقٌ يسيري على جدول بالماء دفاقِ

أصبوا إليها على بُعْدٍ ويعجبني أَنِّي أعيشُ بها في ثوب إملاقِ

وكيف أنسى دياراً قد تركتُ بها أهلاً كراماً لهم ودِّي وإشفاقي

إذا تذكرتُ أَياماً بهم سَلَفَتْ تحدَّرت بغروب الدمع آماقي (٤)

وفي ظلِّ هذه الاجواء التي تُطبق بثقلها على نفسه التي أرهقتها أوجاع الغربة في موطن النفي تنفجر نفسه، وتتداعي الذكريات عن ماضيه لتزيد من الآمه مستحضرة أيام عزّه وقوته وكبريائه، ليقول مخاطباً طائراً ينوح على شجرة بجواره:

أذكرتني ما مضى والشمل مجتمعٌ بمصر والحرب لم تنهضْ على ساقِ

أيام أسحي أذيال الصِّبا مرحاً في فقتةٍ لطريق الخير سباقِ

فيا لها ذكرة شَبَّ الغرام بها ناراً سرتْ بين أردانـي أطواقي

عصرٌ تولى وأبقى في الفؤاد هوى يكاد يشمل أحشائي بأحراقِ

والمرءُ طوع الليالي في تصرفها لا يملك الأمر من نجح وإخفاقِ (٥)

فمثل هذه المشاعر الجياشة التي اختلط في الحزن والألم بالأشواق التي بلغت ذروتها لا يناسبها إلاّ بحر (البسيط) بتشكيلته العروضية الصادرة:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

فالإيقاع الصوتي الصادر بنفس طويل الذي يتميز به بحر البسيط هو الملائم للتعبير عمّا تنوء به نفس البارودي من أحاسيس متلاطمة قد بلغت الذروة في تدافعها.

ولا يغيب عن الباحث المتلمس لأَثر الإيقاع الصوتي لهذه القصيدة المتسمة بفخامتها وجلالها أن يلاحظ (القطع) في التفعيلة الأخيرة من كل بيت، أعني تفعيلة (فاعلن) التي تحوَّلت بالقطع إلى (فَعْلُنْ)، وهي تختلف عن صيغة (فَعِلُنْ) المتحولة عن صيغة (فاعلن) بفعل (الخبن) التي تبنى عليها قصائد أخرى على بحر (البسيط).

والاختلاف بين صيغتي (فَعِلُنْ) و(فَعْلُنْ) نعني به (النبرة الصوتية) لكلِّ منهما.

فالإيقاع الصوتي لبحر (البسيط) جارف، لكنه مع تفعيلة (فَعِلُنْ) في أواخر أبيات القصيدة يصل إلى ذروة الانسيابية، ونضرب مثالاً لبيان ذلك:

بِمَ التعلُّلُ لا أَهلٌ ولا وطنُ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سَكَنُ (٦)

نلاحظ صيغة (فَعِلُنْ) تقابلها عروضياً في البيت (سَكَنُوْ) ...

وأَما البيت الشعري الذي ينتهي بصيغة (فَعْلُنْ) فإيقاعه الصوتي ينتهي بقطع حاد، أشبه ما يكون بـ (الصَّدمة) كما هي الحالة في قصيدة البارودي التي بين أيدينا، وهذا القطع الحادّ يلائم تماماً الحالة النفسية للبارودي.

فالزخم الشعوري المتفجر من معاناته، المنطلق بعنف من أعماقه مثقلاً بأوجاعه ولوعته وأشواقه وهو في منفاه الموحش، قد أفرغه البارودي مثل هبوط المياه في شلالات من مرتفع شاهق لتسقط في القاعِ بقوَّة صادمة، مع مراعاة بأَنّ ما يفرغه البارودي (شلالات الآم).

فكلّ بين من قصيدته القافية تنتهي بإيقاع صوتي شديد أسميناه بـ (الصدمة)، وهو ما يُعطي انطباعاً يكشف عن حالته النفسية البائسة التي كانت ملازمة له في المنفى، ويزيد من شدة هذه الصدمة الشعورية حالتان نجدها في القصيدة هما:

الحالة الأولى: اختيار البارودي حرف (القاف) كرويّ، وهو من الحروف ذات النبرة القوية، وهذا ما يعزز عندنا مفهوم (الصدمة).

الحالة الثانية: إن الكسرة في قافية القصيدة تشكل عنصراً فعالاً في إمداد (الصدمة) بقوة مضافة. هذه العوامل مجتمعة (اختيار بحر البسيط، قطع تفعيلاته الأخيرة من كلّ بيت، اختيار القاف لقافيتها، وكسر القاف) تتناسب بقوة مع نفسية البارودي المختزنة لمشاعر القهر والظلم والوحدة والمرارة والأسى.

وأرى إنه لابدّ لي من الإشارة إلى أن موضع الكلام عن الحالتين الأولى والثانية في المحور الثاني (ألفاظ النص المكاني)، ولكنني اضطررتُ هنا للحديث عن القافية وحركاتها بغية إعطاء من صورة متكاملة عن الجوانب الصوتية في القصيدة التي بين أيدينا.

ونأخذ مثالاً من شعر البارودي، وهي من البسيط أيضاً قالها في منفاه الرهيب (سرنديب)، ومطلعها:

لبيك يا داعي الاشواق من داعِ أسمعتُ قلبي وإن أخطأت أَسماعي (٧)

فالبارودي يطل من منفاه الكئيب في سرنديب على ماضيه الزاهر مستذكراً أيام عزّه وهيبته، متشوقاً إلى أهله ووطنه، فهو يقول:

باهل أراني بذاك الحيّ مجتمعاً بأهل ودي من قومي وأشياعي

منازلٌ كنت منها في بلهينةٍ ممتعاً بين غلماني وأتباعي

إذا أشرت لهم في حاجة بدروا قضاءها قبل أَن يرتد إلماعي

يخشى البليغ لساني قبل بادرتي ويرعد الجيش باسمي قبل إيقاعي (٨)

فبعد ان كان الشخصية اللامعة، والقائد المشهور له هيبته فهي الآمر الناهي، وأسمه يرعب أعداءه، يرى نفسه في منفاه وقد تقلبت بي الأَحوال بلا حول ولا قوة، فلا سهمه يصيب، ولا سيفه قطاع كناية عن زوال نعمته، وضياع منزلته، وحيداً في غربته، إذ قال:

فاليوم أصبحت لا سهمي بذي صردٍ وإذا رميت ولا سيفي بقطاع

أظل فيها غريب الدار مبتئساً نابي المضاجع من هم وأوجاع

لا في سرنديب خل أستعين به على الهموم إذا هاجت ولا راعي

يظنني من يراني ضاحكاً جذلاً أنّي خليّ وهميّ بين أضلاعي (٩)

وكلّ ما قلناه بشأن القصيدة القافية التي مرّ الكلام عليها، فيما يخص الإيقاع الصوتي ينطبق على هذه القصيدة من ناحية اختيار أحد البحور الطويلة، والقطع الذي في تفعيلته الأخيرة، وحرف الروي ذي النغمة الصوتية القوية، وزيادة قوة إيقاعها بكسر القافية.

المحور الثاني: ألفاظ النص المكاني:

أما المحور الصوتي الثاني للمكان هو ألفاظ النص المكاني، ويقصد بها اللغة باعتبارها تشكيلاً صوتياً، ويتجلى أثر ذلك في المنطوق الأدبي (الإنشاد)، فلكل لفظة بنيتها الخاصة، وقد تختلف الألفاظ فيما بينها في المستوى الصوتي لهذه البنية، فثمة ألفاظ يمكن وصفها بالمِرنان نظراً لخواص اكتسبتها من نظامها الداخلي ودلالتها، وهناك ما دون ذلك.

وهذا الأمر تؤكده نظرية الأدب (إن الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملاً هاماً في البنية العامة، ويمكن أن يلفت النظر إليه بوسائل عدّة، مثل الوزن وأنماط الحروف الصوتية المتعاقبة) [١٠].

والبارودي ذواق من طراز رفيع في انتخاب الكلمات وإلحاقها بالنظام الايقاعي والدلالي للنص، فجرس اللفظة ملمح من ملامح نصه، ومنحى من مناحي اهتمامه البين بما ينعكس إيجاباً على جمالية التشكيل الصوتي للنص، وإن الثراء الصوتي إحدى سمات الشعر المبدع على امتداد العصور واختلافها، فضلاً عن دلالته النفسية التي تؤكد الشغف الحسي لديه، الذي يعمد إلى منح الأصوات بمصادرها المختلفة شحنات موسيقية مضاعفة تغني قيمتها البنائية، وبذلك هي تضاعف من إحساسه بالفاعلية الصوتية لوقائع النص، واستمتاعه بالصوت بوصفه موجوداً حسياً من موجودات المكان.

أما بالنسبة للقوافي فجاءت مطلقة، لأن إطلاق الصوت في القافية يثري النغم الموسيقي، ويساعد على إظهار ما يخالج نفس الشاعر، فقال وهو يتشوق إلى مصر ويصف أيامه في المنفى:

ابيت عليلا في سرنديب ساهرا أعالج ما القاه من لوعتي وحدي

ادور بعيني لا ارى وجه صاحب اريع لصوتي، أو يرق لما ابدي [١١]

جاءت القافية في الأبيات مطلقة، ليتمكن الشاعر من إخراج صيحاته وألمه محاولاً إخماد ثورته وهيجانه عن طريق إطلاق نفسه في أواخر كلّ بيت.

ويرجع سبب كثرة استخدام الشاعر للقوافي المطلقة هي أن القافية المطلقة تتيح للشاعر إمكانية انهاء البيت بمقطوع طويل مفتوح، وهذا يحقق إيقاعاً موسيقياً يساعده على إطالة نفسه في التعبير عن التدفقات الشعورية التي يعيشها، والعواطف الجياشة التي تتحكم في نفسيته.

أما حروف الروي فقد وظفها البارودي في قصائده، وقد ارتبط حرف الروي ارتباطاً وثيقاً بأحاسيسه وذاتيته والأجواء النفسية التي يحيا في دوامتها، فهو عندما يفخر ببطولاته ويصف الحروب ويقوي جرس الموسيقى، حيث الألفاظ تقرع الآذان، وتدوي دوياً متواصلاً لا ينقطع، إذ يقول:

مدافعنا نصب العدا ومشاتنا قيام تليها الصافنات القوارح

فلست ترى إلا كماة بواسلا وجرداً تخوض الموت وهي ضوابح

ونغير على الأبطال والصبح باسم ونأوي إلى الأدغال والليل جانح (١٢)

يصف البارودي بعض مشاهد هذه المعركة الرهيبة، وكيف إنه خاض لجتها وغامر فيها فالجو ممتلئ بالرماح والسيوف والأرض مائجة بالكماة والفرسان والخيول، والبارودي ومن معه يقاتلون الأعداء نهاراً، ويختبئون في الغابات ليلاً.

وللعقاد نظرة عميقة في معاني الحروف فقد رأى دلالة الحرف تتنوع طبقاً لموقعها في الكلمة، واستطاع أن يبلور هذه الرؤية في (أن هناك ارتباطاً ببعض الحروف ودلالة الكلمات، وأن الحروف لا تتساوى في هذهِ الدلالة، ولكنها تختلف باختلاف قوتها وبروزها في الحكاية الصوتية، وأن العبرة بموقع الحروف من الكلمة لا بمجرد دخوله في تركيبها، وأن الاستثناء في الدلالة قد يأتي من اختلاف الاعتبار والتقدير، ولا يلزم أن يكون شذوذاً في طبيعة الدلالة الحرفية) (١٣).

وهناك أصوات لموجودات المكان، وهي الظواهر والخواص الصوتية المنبعثة من البيئة المكانية، وهي سرعان ما تلتحق بالبنية الصوتية للنص المكاني، وذلك بوصفها محوراً من محاورها، سواء كانت ذات مرجعية حيوية (البشر، الحيوان، النبات، الطير) أم طبيعية (الرياح، الرعد، الأمطار، الأمواج ... إلخ) فالبارودي ينتخب هذه الأصوات المكانية المرصودة بالصورة الفاعلة دلالياً، على نحو قوله:

خلاءٌ تعفتها الروامس والتقت عليها اهاضيب الغيوم الحوافل

غدت وهي مرعى للظباء وطالما غنت وهي مأوى للحسان العقائل

فللعين منها بعد تزايل اهلها معارف اطلال كوحي رسائل (١٤)

فالشاعر رصد الصوت المكاني، وقدّم للمتلقي لوحة البيت المهجور / الطلل المعاصر، في أبهى حلة جمالية مستثمراً في ذلك أصواتاً عابرة لا تكاد تلفت النظر نحو صوت الريح فقد جعلها الشاعر مرتكزاً لبناء المشهد، وإغناء البعد الزمني والإنساني للمكان، فقد عقد التعالق الدلالي بين هذه الأَصوات وتحول المكان إلى طلل / خربة بوصف هذه الأَصوات المنتقاة حضوراً رمزياً يستدعي الذوات الغائبة من سكنة المنزل من ذاكرة المكان الحية في وعي الرائي، وإن العين لا تبصر من هذه الديار بعد ارتحال أَهلها إلا أطلالا بقيت على الأَرض رسومها، كأنها رسائل مخطوطة تخبرك بكثير من أحوال ماضيها.

إن البارودي وبعض الشعراء المحدثين كانوا قد استلهموا من التراث بعض الأَلفاظ والتراكيب إلا أَن هذا لا ينفي دورهم الكبير والرائد في بعث الأَدب العربي من سباته العميق فإن في مثل هذهِ الظروف كان تقليد القدماء ومعارضتهم واسلوب جديد (١٥)، فكان ذلك مخالفاً عما كان عليه في العصر والتقليد في الأَلفاظ والتراكيب والصور أَخف بكثير من التقليد في المعاني (١٦).

ولا بد من التطرق إلى الموسيقى الداخلية فهذا المصطلح لم يكن معروفاً عند القدماء بالمفهوم والكيفية التي هو عليها في العصر الحديث، فقد بدأ الاهتمام بهذه الدراسات حديثاً والتخصص فيها، فلا بد من اختيار الألفاظ وترتيبها وما يتبعه من تلاؤم بين الأصوات والحروف، وكذلك المواءمة بين الكلمات والمعاني وايحاءاتها [١٧].

مع أهمية الموسيقى الخارجية للقصيدة يبقى للبنية الصوتية الداخلية (الموسيقى الداخلية) دورٌ كبير في تشكيل موسيقى القصيدة وإعطائها طابعاً متميزاً، ونحن نعلم بأن الموسيقى الخارجية هي التي يشترك بها الشعراء كلهم على السواء، أما بالنسبة للموسيقى الداخلية فهي طابع يميز كل شاعر عن الآخر، فهي البصمة التي تعطي الانطباع للقصيدة، وذلك من خلال أسلوب الشاعر فالصياغة وانتقاء الكلمات والحروف التي تنسجم مع جوّ القصيدة لها دورٌ مؤثر في التعبير عن أحاسيس الشاعر وخلجات نفسه، وقد اطلق البعض عليها الايقاع النفسي، وذلك لأنها تعتبر مرآة تعكس لنا الانفعالات النفسية للشاعر.

وأمثلة البنية الصوتية الداخلية لدى البارودي التي تتمحور في هذا المجال كثير منها، الجناس والتكرار والسجع ودراسة الأصوات، ويمكن الإشارة إليها هنا من خلال قول البارودي:

حي مغني الهوى بوادي الشآم — وداع باسمي تجبك ورق الحمام

هن يعرفنني بطول حنيني — بين تلك السهول والآكام

فلقد طالما هتفن بشدوي — وتناقلن ما حلا من هيامي

ولكم سرت كالنسيم عليلا — أتقرّى ملاعب الآرام [١٨]

فبدأ الشاعر بالأمر (حي) مما اضفى على البيت نبرة عالية مذكراً بأهمية المقصود من خطابه، وحتى يستمر على ذات النبرة أردف الأمر بثلاث كلمات منتهية بحرف المد الألف فإنَّ (المد كلمات تلاحق في سياق الخطاب من وجوده، فيحس المتلقون بامتداده وتواترات نغمه، لأنه أكثر الحروف امتلاءً بالنغم، ولذلك ينبهنا إلى بواطن الدلالات بحكم فاعليته التكرارية، وكذا تساوقاتها مع مثلاتها في الخطاب الشعري) [١٩].

وهذا التساوق تردد دوره في القافية الداخلية في الشطر الأول من مطلع القصيدة، وما بين الميم الشفوية والألف المهجورة اتسمت نغمة الأبيات بإيقاع عالٍ، متماهياً مع عاطفة الشاعر المتأججة، فأكسبه التنويع من بين الأصوات الشفوية وهي الفاء والأسنانية وهي النون رنيناً صوتياً متميزاً.

يقول محمد فتاح عن التكرار (فإن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري ما يشبه نوع من أنواع الخطابات الاقناعية) [٢٠].

أما التكرار على مستوى الكلمة فهو يمنح النص الشعري قوةً وصلابةً وإيقاعاً موسيقياً متميزاً يولد دلالات مختلفة، ومن بين الكلمات التي كررها الشاعر كثيراً في قصائد المنفى كملة (شوق):

طال شوقي إلى الديار، ولكن — أين من مصر اقام بكندي [٢١]

وقال أيضاً:

حزن براني وأشواق رعت كبدي يا ويح نفسي من حزن واشواقي [٢٢]

نلاحظ لفظة (شوق) من الكلمات الشائعة في الديوان حيث نجد الشاعر يكررها في شعر منفاه، إذ لا يكاد يخلو شعر غربته من استخدامها لهذهِ اللفظة وإن دلّ هذا على شيء فإنما هو تصوير لحالته النفسية التي يعيشها، وما يفور في قلبه من اشتياق لوطنه وأحبته الذين حال الفراق بينه وبينهم، فأغلب شعره في المنفى يفيض بمشاعر اللهفة للقاء أحبابه وأهله، والرجوع إلى الوطن.

ولا بد من القول (إن تكرار الكلمات هو اَسلوب قديم يستخدمه الشاعر لكي يحدث موسيقى خاصة يشيع بها دلالة معينة بتكرار الكلمة) [٢٣].

وكذلك (أن الموسيقى الداخلية كانت مجالا لبروز وظهور المكونات الصوتية المتنوعة، فقد استخدم أَصواته وفق ما يتماشى ويتناسب مع حالته النفسية، فنجد التكرار الذي وظفه الشاعر عبر أَنماط مختلفة للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وترجم به انفعالاته وحالته النفسية) [٢٤].

وإنَّ (الشعر يحتوي على الموسيقى التي تمكن من توصيل تجاربه إلى المتلقي، دون أن يحتاج إلى وسيط، لأن الشاعر المبدع قادر على إيصال عواطفه إلى أحاسيس البشر، فهو كأي مبدع يَصلُ بأسلوبه إلى الهدف الفني، فيسعد أو يشقى ومتى تمكن الشاعر من الوصول إلى لوحته الفنية بالانسجام الموسيقي، فقد وفق كما وفق الموسيقار في قطعته، والنحات في تمثاله، والرسام في صوره) [٢٥].

وإن الأصوات تكون احياناً رخوة أو شديدة أو مهجورة أو مهموسة، ويقع استخدامها تبعاً للحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، فالأصوات المهجورة مثلاً عرفت بأنها (حرف أُشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن تجري معه، حتى ينقضي الاعتماد، ويجري الصوت وحروفه عندهم تسعة عشر ما عدا الهمس، وهو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان) [٢٦].

وبصورة عامة فإن الأصوات المهجورة تدل حروفها على الحالة النفسية لدى الشاعر عندما كان منفاه في سرنديب، وحروف الانقطاع تظهر في أَشعاره من خلال نفسيته بمعنى انقطاعه عن الوطن والأهل والأَصحاب واحتباسه في عتمة ليل الغربة الطويلة، والأَصوات المهموسة قد وظفها البارودي لمقام الحزن والألم اللذين يمران عليه، ويعبران عن خلجات نفسه ولواعج الأَشواق والحسرة.

الخاتمة:

أن البنية الصوتية للمكان لا نقصد بها الصوات وحدها أنما هو تجانس ما بين المكان وصوته فهو صوت مرئي، أيّ عبارة عن صورة تبرز الأصوات الدالة على هذا المكان، فالمتعارف عليه إن المكان جماد وبدراسة البنية الصوتية للمكان فلا يبدو المكان اخرساً أو صامتاً، بل يتفاعل فيه السمعي مع غيره من الحواس التي تحملها اللغة، ولا يقصد بها الصورة التي تتضمن لفظة الصوت أو إحدى تركيباته، أنما يتركها للفاعلية الصوتية العامة.

وكانت الأماكن التي عاشــها البارودي كفيلة بأن توضــح لنا معنى صــوت المكان بكل حالاته ســواء كان في ميادين القتال أو الســجن أو المنفى، فقد تركت هذهِ الأمكنة بصــماتها في مشاعره ونفسيته وأحاسيسه بما تنطوي عليه من أجواء الحزن والأسى والمرارة.

إن البحث عن البنية الصـوتية للمكان كان على محورين: المحور الأول وهو إيقاع النص المكاني أيّ الوحدات الإيقاعية التي تتناســب مع طبيعة أصــوات المكان والحالة النفســية التي يعيشها الشاعر في رحاب هذا المكان.

وقد استخدم البحور الخليلية للتعبير عن خلجات نفسه وما يتميز به كل بحر من تفعيلات كانت كفيلة بالتعبير عن نفسيته وايصـال مشـاعره إلى المتلقي بانسـيابية، واعطى الشـاعر للبحور الطويلة الاولوية للتعبير عن خلجات ومكبوتات نفســه، لما لها من الاســتطالة والنفس الطويل للحسرة والآلام والشوق بسبب منفاه إلى سرنديب.

أما المحور الثاني فهو ألفاظ النص المكاني وهي اللغة باعتبارها تشكيلاً صوتياً فكلّ لفظة لها بنيتها الخاصـة، فكان للقوافي المطلقة التي جاءت بكثرة في ديوانه لها دور كبير في الافصـاح عن مكنونات نفســه ســواء كانت حيوية كالإنســان أو الحيوان أو طبيعية كالرياح والأمطار، فالبارودي ينتخب هذهِ الأصوات المكانية المرصودة بالصورة الفاعلة دلالياً، فالقافية وحرف الروي كلها كانت أصوات موسيقية خارجية.

أما الأصـوات الموسـيقية الداخلية لها دور كبير في تشـكيل موسـيقى القصـيدة فهي تعتبر مرآة تعكس لنا الانفعالات النفسية للشاعر سواء كان بتكرار الحروف أو الكلمات.

وتختلف الأصوات ما بين المهموسة أو الأصوات المهجورة، فقد وظف الشاعر الأصوات المهموســة لمقام الحزن والألم أما الأصــوات المهجورة فتدل على الحالة النفســية التي يمر بها الشاعر وهو في منفاه (سرنديب).

الهوامش:

(١) الشعر العربي المعاصر: ١٢٤- ١٢٥، وينظر: توظيف الأصوات عند السياب، د. محمد الهادي الطرابلسي: ٥٥.
(٢) الأصوات اللغوية: ١٩.
(٣) الديوان: ٣٧٠.
(٤) الديوان: ٣٧١-٣٧٢.
(٥) الديوان: ٣٧٢.
(٦) ديوان المتنبي: ج ٤/ ٣٦٣.
(٧) الديوان: ٣٣٩.
(٨) الديوان: ٣٤٠.
(٩) الديوان: ٣٤١.
(١٠) نظرية الأدب: ١٥٢-١٥٣.
(١١) الديوان: ١٦٣-١٦٤.
(١٢) الديوان: ١٠٦-١٠٧.
(١٣) اشتات مجتمعات في اللغة والأدب: ص ٤٨-٤٩.
(١٤) الديوان: ٤٦٣.
(١٥) ينظر: الأدب والحياة المصرية: ص ٦٠.
(١٦) ينظر: مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الاحياء.
(١٧) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص: ١٩٤.
(١٨) الديوان: ٥٤٧.
(١٩) من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص: ٣٣٣.
(٢٠) الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص: ٣٩.
(٢١) الديوان: ١٩٢.
(٢٢) الديوان: ٣٩٠.
(٢٣) البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص: ٣١.
(٢٤) دراسة أسلوبية لديوان محمود سامي البارودي: ص: ٦٩.
(٢٥) التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية): ٧٥-٧٦.
(٢٦) الصوتيات اللغوية، (دراسة تطبيقية أصوات اللغة العربية)، ص: ١٨٤.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- الأدب والحياة المصرية، دراسات في شعر البارودي وشوقي وحافظ، محمد حسين هيكل، دار الهلال للطباعة، ١٩٩٢م.

٢- أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

٣- الاصوات اللغوية دراسة تطبيقية (أصوات اللغة العربية)، عبد الغفار حامد هلال، دار الكتب اللبناني، ٢٠٠٤

٤- الاصوات اللغوية، زين كامل الخويسكي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.

٥- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف حسين بكار، الطبعة الثانية، دار الأندلس، ١٩٨٢م.

٦- البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعداني، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط،٢٠١٥م.

٧- التجديد في الشعر العربي الحديث، الدكتور يوسف عزالدين، كتاب النادي الثقافي، مطبعة دار البلاد – جدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦ م.

٨- تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص –، مصطفى السعداني، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢ م.

٩- توظيف الأصوات عند السياب، محمد الهادي الطرابلسي، تونس، دار الجنوب للنشر والتوزيع.

١٠- ديوان محمود سامي البارودي، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م.

١١- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقيّ، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان.

١٢- الشعر العربي المعاصر، الدكتور الطاهر أحمد مكي، الناشر مكتبة المتنبي.

١٣- من جماليات إيقاع الشعر العربي، عبد الرحيم كنوان، دار أبي قراق للطباعة والنشر.

١٤- نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة: ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية.

ثانياً: الرسائل الجامعية:

١- دراسة أسلوبية لديوان محمود سامي البارودي، هاك امينة، جامعة العربي بن المهيدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، رسالة ماجستير، ٢٠١٦ – ٢٠١٧ م.

٢- مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، عبد العزيز بن عيّاد الثبيتي، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، رسالة ماجستير، ١٤٣١ هـ – ٢٠١٠ م.

Resources and References

Firstly: Resources:

1- Egyptian Literature and Life, Studies in the Poetry of Al-Baroudi, Shawqi and Hafez, Muhammad Hussein Heikal, Dar Al-Hilal for Printing, 1992 AD.

2- Societies in Language and Literature, Abbas Mahmoud Al-Akkad, Hindawi Foundation for Education and Culture.

3- Linguistic Sounds, An Applied Study (Arabic Language Sounds), Abdel Ghaffar Hamid Hilal, Lebanese Book House, 2004

4- Linguistic Voices, Zain Kamel Al-Khoesky, University Knowledge House, Alexandria.

5- Building the poem in ancient Arabic criticism, Yusuf Hussein Bakkar, second edition, Dar Al-Andalus, 1982 AD.

6- Stylistic structures in the language of modern Arabic poetry, Mustafa Al-Saadani, Manshaet Al-Maarif, Alexandria, Dr. I, 2015 AD.

7- Renewal in Modern Arabic Poetry, Dr. Youssef Ezzeddine, Book of the Cultural Club, Dar Al-Bilad Press - Jeddah, first edition, 1406 AH - 1986 AD.

8- The analysis of poetic discourse - the strategy of intertextuality -, Mustafa Al-Saadani, the Arab Cultural Center, third edition, 1992 AD.

9- The Employment of Voices at Sayyab, Muhammad Al-Hadi Trabelsi, Tunisia, Dar Al-Janoub for Publishing and Distribution.

10- Diwan Mahmoud Sami Al-Baroudi, verified, edited and explained by: Ali Al-Jarim, Muhammad Shafiq Maarouf, Dar Al-Awda, Beirut, 1998 AD.

11- Explanation of Al-Mutanabi's Diwan, Abd al-Rahman al-Barqouqi, Dar al-Kitab al-Arabi, Beirut - Lebanon.

12- Contemporary Arabic Poetry, Dr. Al-Taher Ahmed Makki, Publisher: Al-Mutanabi Library.

13- One of the Aesthetics of the Rhythm of Arabic Poetry, Abdul Rahim Kanwan, Dar Abi Qaraq for printing and publishing.

14- The Theory of Literature, Terry Eagleton, translated by: Thaer Deeb, International Critical Studies.

Secondly: University Theses:

1- A stylistic study of Mahmoud Sami Al-Baroudi's Diwan, Hak Amina, Al-Arabi Ibn Al-Mahidi University, Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences, Algeria, master's thesis, 2016-2017.

2- The Introduction to the Poem among the Poets of the School of Revival, Abdul Aziz bin Ayyad Al-Thubaiti, Umm Al-Qura University, College of Arabic Language, Saudi Arabia, Master Thesis, 1431 AH - 2010 AD.