The Structure Of Synthetic Parallelism In Arabic Poems: Al-Barudi's As A Model

بنية التوازي التركيبي في الشعر العربي: البارودي نموذجا

Mohammed Shareef Mohammed Hafees[*1], Rahmah Binti Ahmad H. Osman[2]
[1]Zahriyya Arabic College, Sri Lanka, [2]International Islamic University Malaysia
hafeezzahry@gmail.com[*1], rahmahao@iium.edu.my[2]

Abstract
Rhythm on both the external and internal levels is one of the most critical issues in Arabic poetic criticism. Analysis based on discovering rhythmic features is a crucial component in teaching poetic texts. The phenomenon of parallelism in all its forms has taken a prominent place in literary studies, owing to its impact on the internal rhythmic structure and its role in enriching the semantic structure of the Arabic poem. Against this backdrop, this study focuses on *Bārūdī*'s nationalistic poems to trace synthetic parallelism and the phenomena of *Tarṣīʿ* and *Taqsīm*, which have the feature of grammatical structure repetition, aiming to discover the rhythmic and semantic aspects. This study used the analytical method to trace *Bārūdī*'s nationalistic poems in his *Dīwān* and the artistic approach to present and analyze the levels and patterns of previous literary devices recorded in his poems. The study found that synthetic parallelism is entirely and sometimes partially represented on two levels: vertical and horizontal, with the first being more common in *Bārūdī*'s poems. Similarly, the poet's desire to employ the most synthetic parallel between the two sequences emerged, while parallel morphological runs on most of their units. As for the significance produced by the similar structure, the importance of completion and contrast was employed in most parallelism models, and the significance of the affirmations represented in some of them. Likewise, the poet's artistic creativity was also evident in the composition of the phenomena of *Tarṣīʿ* and *Taqsīm* when their stops coincided with the (*Tafʿīlah*) measuring units' stops.
Keywords: Al-Barudi; Nationalistic Poems; Synthetic Parallelism; Tarsi; Taqsim

مقدمة

يعد الاتجاه الوطني من أبرز الاتجاهات الشعرية التي تطورت عبر الشعر الحديث حيث يتمكن الشاعر في هذا النوع من الشعر من تصوير آلام الناس وآمالهم، والتعبير عن اعتزازه بالانتماء لوطنه وحبه له ولأبنائه، وقد عرّف الشعر الوطني بأنه شعر يحتوي ضمن طياته على قضايا الوطن ومشاكله الاجتماعية والسياسية، فيصور حب الإنسان لموطنه وأبنائه (Fawwāz, 2000: 135). وقد سبق رفاعة الطهطاوي الشعراء المصريين إلى تسجيل الاتجاه الوطني في قصائده (Hawfi, 1958: 51)، بينما انطلق الشعر الوطني عند البارودي على نطاق واسع حتى عدّ بعض الباحثين مدرسة البارودي بأنها مدرسة وطنية، وبعث أدبي أثرت على الشعراء الوطنيين (Abu Shādi, 2012:

38). وقد عالج البارودي عدداً من العناوين الوطنية في أشعاره الوطنية كحبه لمصر وحنينه إليها، وفخره بالطبيعة المصرية والآثار الفرعونية، ودعوة الشعب المصري للثورة ضد السياسة الفاسدة، وعنايته بتأسيس الحكومة الدستورية، ومقاومته الاستعمار الأوروبي، وتعظيم الأبطال الوطنيين وتضحياتهم.

ويشكل الإيقاع أعلى مكان في الدراسات الفنية لكونه يعدّ أهم عنصر أساسي في الشعر العربي، وقد تناوله النقاد على مستويين: الخارجي والداخلي، حيث يتولد المستوى الأول من نظام الأوزان والقافية، والثاني تضمنه على قيم صوتية ناتجة عن بعض الأنماط البلاغية في الأبيات الشعرية، ما يعدّ أبرز الركائز الإيحائية في القصائد العربية، ويعد أهم الوسائل المؤثرة في نفس المتلقي إلى جانب أنه المعبر عن موقف الشاعر النفسي، وتجربته الشخصية.

وتعتبر ظاهرة التوازي بأنماطها المختلفة من أهم العناصر التي يتمكن الشاعر من خلالها من توظيف الإيقاع الداخلي للتعبير عما في قلبه من عواطف وانفعالات والإيحاء بها. ولهذا التفت النقاد إلى أشكال التوازي في دراساتهم النقدية، باعتبار أنها تمثل ظاهرة إيقاعية في حين أنها ظاهرة دلالية، أما الدراسة القائمة على هذه الظاهرة فتعدّ من أهم الطرق التي تطبع أسلوبَ الشاعر بطابع خاص وتميزه عن غيره.

ولهذا يهتم هذا المقال بمعالجة وتحليل ظاهرة التوازي التركيبي من خلال قراءة خاصة لأشعار البارودي الوطنية، وذلك بهدف تسليط الضوء على دورها في توفير الانسجام الموسيقي للقصائد، وفي نمو البنية الدلالية فيها، وتأثيرها في الكشف عن التجربة العاطفية لدى الشاعر.

شهدت القاهرة مولد الشاعر محمود سامي البارودي سنة ١٨٣٩ لأبوين من الشراكسة، وعاش مدة تقارب خمسة وستين سنة، فأصبحت حياته على ثلاثة مراحل؛ حيث تمثلت الأولى في بداية حياته وفترة شبابه التي عاشها بين لغو ورغدٍ، وحياته العسكرية التي أتاحت له فرصة المشاركة في الحروب، وقيادة الجنود، ما أدى ببعض الباحثين إلى تسمية هذه المرحلة بالمرحلة الوردية (Yūsuf, 1994: 63). وقد ألحقته أمه بالمدرسة الحربية وهو في سن السابعة من عمره، فلما تخرج منها سنة ١٨٥٤، تحققت أمنيته في السير على درب والده حيث تخرج ضابطاً مثله، وذلك في عهد الخديوي عباس الأول الذي كان يميل إلى التركية والتعصب لجنسه، مما ضيّقت إقامته بمصر فقرّر الذهاب إلى الأستانة، والتحق بالوزارة الخارجية لسبع سنوات، ثم عاد إلى مصر ودخل الخدمة العسكرية وشارك في البعثة العسكرية إلى فرنسا وبريطانيا، ثم تولى قيادة الجيش المصري إلى كريت سنة ١٨٦٥، كما وجد فرصة المشاركة في الحرب بين روسيا والدولة العثمانية سنة ١٨٧٧م (Ḍaif, 1982: 58) .امتزج شعره في هذه المرحلة بين الجهة اللاهية المتمثلة في الخمر والحب، وبين الجهة

الجادة المتمثلة في الشجاعة والنجدة (Ḍaif, 1982: 53). وبرز روح الوطنية المصرية في أشعاره التي نظمها في هذه المرحلة من جانب تشوقه وحنينه إلى موطنه وهو منشغل بالحروب.

ثم تمثلت المرحلة الثانية من حياة البارودي في مشاركته للقضايا السياسية المضطربة بقصد إصلاحها، وقد برز فيها شاعرا ثائراً وطنياً ما أدى ببعضهم إلى تسمية هذه المرحلة بأنها المرحلة الحمراء الوردية (Yūsuf, 1994: 70). وتعدّ سنة ١٨٦٨م عام التحول في حياته، لأنه حينها أخذ يفكر في القضايا المصرية؛ اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، فيشعر بالوطنية المصرية، وأدرك بإحساسه فساد حكم إسماعيل، لأنه استمر في إنفاق أموال باهظة على قصوره وملذاته، ما أثقل كاهل البلاد من الديون (Ḍaif, 1982: 59). وهذه الظروف السياسية المضطربة بمصر دفعت الشاعر دفعا قويا إلى تأليف القصائد التي أصبحت تدعو الشعب إلى الثورة الوطنية ضد الحكومة الفاسدة، ثم تدفقت حمية الشاعر الوطنية واشتدت في عهد توفيق الذي اختار منهج والده في السياسية المصانعة للاستعمار الأوروبي.

وقد تمحور شعر البارودي في هذه المرحلة حول العناصر التالية: كشف الفساد السياسي ومساوئه التي أثرت على مصر اقتصاديًا وسياسيًا، واستنهاض همم الشعب المصري ضد الحكومة الفاسدة، واهتمامه بتأسيس الدستور والمجلس النيابي، وتخفيف قبضة الخديوي على الحياة السياسية، ومقاومة الاستعمار الأجنبي الأوروبي.

وأما المرحلة الثالثة في حياة البارودي فبدأت من نفيه إلى (سرنديب) حيث أقام فيها ما بين ١٨٨٢م إلى ١٨٩٩م، ثم سنواته الأخيرة حتى وافته المنية سنة ١٩٠٤م، وتعد من أشد المراحل التي مر بها، إذ أطلق عليها بعض الدارسين بالمرحلة الرمادية (Yūsuf, 1994: 76). وفي أثناء إقامته بالمنفى، كان منشغلاً بنظم القصائد التي أبرزت حنينه الجارف إلى وطنه الذي ترعرع في تربته، فعبّر عن مدى حبه الصادق لمصر، كما نظم قصائد المرثيات فرثى فيها زوجته وابنته سميرة وغيرهما من أصدقائه المخلصين، إلى جانب الأشعار التي استذكر فيها الثورة الوطنية، وعبر عن عتابه على رجال الحكم الرجعي، فلما عاد إلى مصر لزم بيته فكان يخالط أهله وأصدقائه المخلصين فقط، وعكف على تنظيم وتنقيح ديوانه (Suwailim, 1997: 56).

تعتبر البنية الإيقاعية من أبرز القضايا النقدية البارزة، لأنها تلعب دورا بارزا في النصوص الشعرية من ناحية الإبداع والتلقي، ولهذا عالجها النقاد بالدراسة على مستويين: الخارجي والداخلي، فالأول تكفلها النغمات الناتجة عن الوزن والقافية، والثاني إبداعات الشاعر في اختيار الكلمات وتوالي الحروف وتأليف الجمل، كما صرح بذلك أحد الدارسين فقال: الإيقاع الداخلي

ينساب في اللفظ والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة تومئ إلى المشاعر فتجليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها (al-Waji, 1989: 75).

ويعدّ التوازي (Parallelism) بكافة أنماطه من أبرز ما يظهر جمالية الإيقاع الداخلي، كما أنه أهم المفاهيم الأسلوبية التي احتلت أعلى مكانة في ميدان النقد الأدبي، لأنه سمة قلما تخلو منها الأشكال الأدبية شعرا ونثرا، ولا يختص بالأدب العربي فحسب، بل هو ظاهرة لها صلة وثيقة بكل الآداب العالمية في كل اللغات قديما وحديثا، مكتوبا وشفويا (Miftāh, 1994: 149)، وقد صرح رومان جاكبسون (Roman Jakobson) بأن التوازي القائم المستمر هو الأساس في بنية الأبيات الشعرية (1988: 66).

وبالنسبة لمفهوم التوازي، فهو لغة من توازى الشيئان: قابل كل منهما الآخر وواجهه (Masʿūd, 1992: 251)، وقد وردت في لسان العرب كلمة الموازاة بمعنى المُواجَهة والمُقابلة (Ibn Manẓūr, n.d.: 391). وفي الاصطلاح، يرى بعض النقاد أن التوازي تكرار أجزاء متساوية بصفة ما كما في قولهم: بأنه عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية (Ribāyaʿah, 1995: 2030)، بينما عرّف بعضهم التوازي بما يقتضي الاختلافَ المعنوي بين البنيات المتشابهات، مثل قولهم: "تشابه البنيات واختلاف في المعاني" (Miftāh, 1997: 259). ثم جاء تعريف حسن الشيخ (1999: 7) جامعاً مانعاً فذكر أنه: عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، لأن هذا الضابط يوسع مجال التوازي كي يشتمل على الازدواج الفني في العبارات، إلى جوار تشابه وتعادل البُنى والمعاني بين المفردات، علما أن التوازي يتجلى في كل مستويات النصوص الشعرية صوتيا ونحويا ودلاليا، حيث اعتقد أحدهم بأن الشعر العربي كاد أن يكون شعر التوازي (Miftāh, 1994: 149).

ويعتقد بعض الدارسين أن التوازي شاع واشتهر في النقد المعاصر، بناءً على الآراء والمفاهيم التي كشفها رومان جاكبسون، حيث وسع نطاق التوازي على أربع مستويات، فجعله يشتمل على كل مكونات الأعمال النصية: مستوى البنى التركيبية، ومستوى الأشكال النحوية، والمستوى المعجمي، والمستوى الصوتي (Jakobson, 1988: 106)، إلا أننا نشاهد الكتب البلاغية القديمة جاءت بمفاهيم وقضايا مندرجة تحت مفهوم التوازي مثل: الجناس والمطابقة والمقابلة والعكس والتصدير والترديد وغيرها من الأنماط البلاغية التي احتفلت بهندسة الأبيات الشعرية للقصائد احتفالا واسعا، واهتمت بأن تكون وحدات البيت الشعري متساوية إلى أبعد حد.

ويعتني الشعراء بالتوازي عناية فائقة في أعمالهم الأدبية لما فيها من وسائل تحليلية لغويا وصوتيا وجماليا، فيمكن للشاعر من خلال هذه الظاهرة تأدية المعنى بصورة إيحائية إلى جانب

وظيفته الإيقاعية التي تحرك الموسيقى الداخلية، كما صرح بعضهم بذلك فقال: إن التوازي يحتل موقعا مهمّا في تشكيل النص الشعري، ويقع الجزء الأساس من مسؤولية تحقيق المستوى الإيقاعي عليه حين يستغل الشاعر ما تهيئه اللغة وأنظمتها من فرصة لتحقيق البعد الإيقاعي في الشعر (Rawāshidah, 1998: 9).

ويعدّ التوازي التركيبي أبرز مستويات التوازي ومن أهم الأساليب التي تحسّن الإيقاع الجملي حيث إنه يمنح أسلوبا غنائيا للجمل، ويتمثل في تكرار نفس البناء النحوي بين متتاليتين أو أكثر بحيث تظهر وحدات التراكيب النحوية متشابهة فيما بينها (Ḥamd, 2017: 206)، فيخلق التشابه بين وحدات السلسة الكلامية، لأنه يعدّ بنية أساسية للإيقاع الموسيقي وفق مفهومه العام، فأصبح رومان جاكبسون مصيبا في قوله: إن المبدأ الأساسي للإنتاج الشعري هو تكرار نفس التراكيب النحوية إلى جوار معاودة البنى الصوتية (Jakobson, 1988: 66). ويظهر التوازي التركيبي على مستويين، تام إذا تكررت البنية النحوية بين متتاليتين فأكثر على شكل تام، ونسبي أو جزئي إن كان يعتمد على مبدأ التخالف بينهما في بعض وحدات البنى المتوازية بنقصان أو زيادةٍ. وكذلك يتم هذا النمط من التوازي على مستوى البيت الواحد عمودياً وهو ما يسمى بالتوازي الأفقي، أو على مستوى البيتين المتتاليين فأكثر فيسمى بالتوازي الرأسي (Dāwūdi, 2017: 314).

منهجية البحث

للوصول إلى الأهداف المنشودة، تعتمد هذه الدراسة على منهجين: المنهج التحليلي الذي يستخدمه الباحثان لتتبع وتحليل أشعار البارودي الوطنية التي يحتوي عليها ديوانه، وكذلك المنهج الفني الذي يعدّ أخص المناهج النقدية الأدبية في شرح خصائصه الفنية وقيمته الذاتية، حيث يطبقه الباحثان في الكشف عن الخصائص الفنية التي تسجلها ظاهرة التوازي التركيبي في قصائد الوطنية التي نظمها الشاعر.

نتائج البحث ومناقشتها

التوازي التركيبي

بما أن التوازي التركيبي يساهم في تقوية البنية الدلالية والبنية الإيقاعية للأبيات الشعرية، فقد لاحظنا اعتماد البارودي على توظيف هذه الظاهرة في أشعاره الوطنية بشكل ملحوظ، كوسيلة لإبراز انفعالاته وتجربته الشعرية، إلى جانب جذب انتباه المتلقي إلى ما يريد التعبير عنه، ونحاول

هنا كشف الستار عن الجماليات الإيقاعية الناتجة عن هذ النوع من التوازي من خلال التركيز على مستوياته وأنماطه المتعددة ما يساهم في الكشف عن إبداعاتِ البارودي الفنية في قصائده الوطنية.

فتنعمت من فيضه في غبطة وتمتعت من عدله بنصيب (al-Bārūdi, 1998: 61)

ضمت إليك زمام كل مثلث وثنت إليك عنان كل موحّد(al-Bārūdi, 1998: 122)

فما أهلها إلا عبيد لمن سطا ولا ربعها إلا لمن شاء مغنم (al-Bārūdi, 1998: 61)

ليس من يطلب المعالي للفخـ ـر كمن يطلب العلا للزاد(al-Bārūdi, 1998: 152)

يشغل التوازي التركيبي أفقيا على مستوى البيت الواحد في النصوص الشعرية السابقة، ويعتبر كثير التواتر في قصائد البارودي الوطنية، وقد بدى على شكل تام في النص الأول حيث توازت بنية التراكيب النحوية بين المتتاليين في الشطرين كما يلي: الفعل المبني للماضي - حرف الجر - والمجرور وهو مضاف - مضاف إليه - حرف الجر - المجرور، وكذلك البيت الثاني، فإن وحدات الشطرين متشابهة من ناحية التراكيب النحوية على النمط التام الآتي: الفعل الماضي - الجار - والمجرور - مفعول له – مضاف- مضاف إليه. وفي المثالين الأخيرين نلاحظ التوازي التركيبي النسبي حيث لم تشمل الموازاة كل وحدات الشطرين.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر زاد في الإيقاع الموسيقي من خلال تسجيل بنية متوازية نحوية بين جملتين، حيث وضع التوازي الصرفي بين أجزاء كل منها، كما في النماذج التالية:

تفض جفونا عن داوع سوائل وتفري صدورا عن قلوب خوافق(al-Bārūdi, 1998: 356)

فأكثر من لاقيت لم يصف قلبه وأصدق من واليت لم يغن ودّه(al-Bārūdi, 1998: 125)

وقد قابل في الأول كلا من الكلمات (جفون، دموع، سوائل) بما يوازيها من (صدور، قلوب، خوافق) على الترتيب، مما يضفي على البيت الشعري إيقاعا موسيقيا، كما أن الموازاة التركيبية تشكلت بين شطري البيت، إلى جانب الموازاة الصرفية التي شغلت بين زوج من الكلمات: (أكثر – أصدق)، (لاقيت – واليت).

لاحظنا أن الشاعر البارودي قليلاً ما عمد إلى التوازي التركيبي القائم عموديا على مستوى البيتين أو الأبيات المتتالية في أشعاره الوطنية على نحو ما نلاحظه في النص الآتي:

يمزق أستـــار النـواظر برقه ويقرع أصداف المسامع رعده

تدبر أحكام الطعـان كهوله ويملك تصريـف الأعنـة مرده(al-Bārūdi, 1998: 127)

وقد أقام الشاعر التوازي التركيبي بين شطري البيت أفقياً، في حين أنه استخدم نفس التراكيب النحوية في البيت التالي عموديا، حيث اتحدت المتتاليات الأربعة على نفس التراكيب النحوية، فجاء النص الشعري من القصيدة التي أبرز فيها سخطه وعتابه على الحكومة الفاسدة

الاستبدادية، والتي كان يدعو فيها المصريين إلى ثورة وطنية، ويعتز ببطولته ورجولته التي حثّته على مقاومة الفساد السياسي.

وما لفت انتباهنا في هذا السياق أن البارودي أحياناً يتحفنا بنماذج شعرية ذات إيقاع موسيقي رائع، حيث صاغ موازاة نحوية طريفة بين البيتين المتتاليين، ونسج كل واحد منهما في بنية استقلّت بتركيب نحوي كما في النص الآتي:

بلغت بالشرق ما أملت من وطر ونلت بالغرب حقا غير منكور

فمن يباريك في فضل ومكرمة؟ ومن يدانيك في حزم وتدبير(al-Bārūdi, 1998: 127)

بينما لاحظنا أن البارودي يعمد إلى توزيع ظاهرة التوازي النحوي بين شطري البيت الشعري في معظم نماذج النصوص السابقة، فنقف هناك على التوازي النحوي الذي يحتضنه أحد الشطرين على نحو ما نجده في النص الآتي الذي ورد في إحدى سرنديبيات البارودي المشهورة، حيث نظمها تشوقا إلى وطنه، وقد أبرز فيها المبررات التي دفعته إلى تأييده ومناصرته للثورة الوطنية، وعتابه على القوات التي نفته إلى سريلانكا، وقد استثمر التتابع القائم بين كل من المتضادَّين في قالب التوازي النحوي كفرصة للهجوم على أعدائه.

ولكنني باق على ما يسرني ويغضب أعدائي ويرضي أصادقي(al-Bārūdi 1998: 386)

نرى في البيتين الآتيين طرافة الشاعر البارودي، إذ رفد النص الشعري بإيقاعٍ متميز من جهة استخدام الصيغ المتوازية صرفياً، حيث كرّر الصيغة المبنية لاسم الفاعل أفقياً وعموديا، وذلك في نهاية كل من الشطرين للسطرين المتتاليين، فأخذت تقنية التوازي التركيبي حيزا كبيرا في تحريك الموسيقى الداخلية، وتقوية البنية الدلالية التي استطاع فيها التعبير عن إعجابه وتأثره بالخديوي عباس حلمي الثاني الذي أحسن إليه، وعنى عناية فائقة بالنهضة الوطنية.

فمُرْ بالذي تهواه فالسعد قائم بما تشتهي والله بالنصر كافل

فقد تصدق الآمال والحزم رائد وتقترب الغايات والجد عامل(al-Bārūdi, 1998: 457)

ومن الملاحظ عدم اقتصار وظيفة التوازي النحوي على الجانب الصوتي، بل تجاوز إلى الجانب الدلالي، الذي يسعى الشاعر إلى إقناع التعبير عنه (Baqār, 2015: 77). فظهر لنا أن بنية التوازي في أشعار البارودي الوطنية كانت تبرز دلالات ومعان، فهي دلالة التأليف إن جاءت المتتالية الثانية ملحقة ومكملة للأولى، ودلالة التضاد إن كانت الثانية متضادة، ثم دلالة التوكيد وهي ما كانت المتتالية الثانية ترادف وتؤكد الأولى (Thāmir, 1987: 231-232). وبناء على ذلك، أكثر ما وجدناه من التوازي التركيبي في أشعار البارودي الوطنية كان يرتكز على دلالة التأليف، حيث اشتمل كل من الشطرين على دلالة مستقلة، على نحو ما نلاحظ في النموذجين الآتيين، حيث تم فيهما

توظيف التوازي التركيبي التام موزّعا بين شطري البيت الشعري. ويأتي النص الأول من القصيدة التي صبتها أقلام البارودي في تهنئة الخديوي توفيق بعد ما تولى الأريكة الخديوية، حيث أشاد بعدالته في الشطر الأول، وببطولته في الثاني. وكذلك المثال الثاني ما يتمثل في إحدى سرنديبيات البارودي، حيث أعلن عن ثباته ضد التحديات التي واجهها في الثورة الوطنية، وأنه لم يلن أمام المصائب والمخادعات التي وجّهت إليه من قبل القوى الرجعية.

فالعدل يرعاها برأفة والد والبأس يحميها بصولة أصْيَد(al-Bārūdi, 1998: 120)

فَمَا غَيَّرَتْنِي مِحْنَةٌ عَنْ خَلِيقَتِي ولا حوَّلتنِي خدعَةٌ عَن طرائقِي(al-Bārūdi, 1998: 386)

ووقفنا أيضاً على أن دلالة التوكيد ركبت على بعض نماذج ظاهرة التوازي التركيبي حيث استغلها الشاعر لإثبات معان وتوكيدها، كما في المثال الآتي الذي أكّد خلاله بنية التوازي التركيبي القائمة بين الشطرين على قلة الأصدقاء المخلصين الذين يمكن الاعتماد عليهم، والذين يؤيدونه في مقاومته للحكومة الفاسدة، كما لمسنا الشاعر في الثاني يؤكد على الوحشة والغربة التي بلغت أقصى مدى في القسوة حين كان منفيا في سريلانكا لأنه لم يجد صديقا يستريح إليه، ولا قريبا يأنس به.

فما كل حي ينصر القول فعله ولا كل خل يصدق النفس وعده(al-Bārūdi, 1998: 125)

فإذا دعوت بصاحب لم يلتفت وإذا لجأت إلى أخ لم ينفع (al-Bārūdi, 1998: 447)

وأما دلالة التضاد فتمثلت بشكل ملحوظ في نماذج بنية التوازي التركيبي في أشعار البارودي الوطنية، وهو ما كان يبني الجملتين المتوازيتين على مستوى تراكيبهما النحوية، حيث يأتي التقابل التضادي على وحدات كل منهما، كما في المثال الآتي المتمثل في إحدى سرنديبيات البارودي، حيث تمت المقابلة الضدية بين كل زوج من الكلمات: حسرة-فرحة، حبيب-عدو، مصادق-مماذق، وكذلك قابل في النموذج الثاني مقابلة ضدية بين الشطرين في جميع وحداتها: (عاش-مات)، (البيد الدماميم-الطير الأضاميم)، (داره-لحده). ففي الأول استطاع من خلال التقابل التضادي أن يمزج بين حزنه لفراق الأحبة وشوقه إليهم وهو بالمنفى، وبين فرحته لفراق أعدائه الذين خذلوه في الثورة الوطنية، كما استخدم طاقة التوازي النحوي في الثاني لمقاومته الفساد السياسي الذي كان بمصر، حيث اعتزّ بأصله ونسبه الذي لا يرضى المولود فيه بالظلم والذل.

فحسرة بعدي عن حبيب مصادق كفرحة بعدي عن عدو مماذق(al-Bārūdi, 1998: 386)

فإن عاش فالبيد الديماميم داره وإن مات فالطير الأضاميم لحده(al-Bārūdi, 1998: 127)

ومن خصائص التوازي التركيبي في قصائد البارودي الوطنية أيضا أننا نراه أحيانا على قالب المقابلة المركبة حيث تكون المتتاليتان على عنصرين متضادين، مما يجعلها تؤدي دورا بالغا في الانسجام الإيقاعي، فضلا عن التأثير البارز في دعم المعاني والدلالات التي يريدها الشاعر.

حلبت شطريه من يسر ومعسرة وذقت طعميه من خصب وإمحال(al-Bārūdi, 1998: 444)

وقد قابل البارودي مقابلة ضدية بين (يسر – معسرة)، وبين (خصب – إمحال)، ومن الجهة الثالثة نسج المقابلة بين (حلبت شطريه) وبين (ذقت طعميه) على جهة الموافقة.

ونود أن نسلط الضوء على ظاهرتي الترصيع والتقسيم اللذان يُلحقان بالتوازي التركيبي عند علماء البلاغة، لأن فيهما سمة تكرارية لوحدات التراكيب النحوية بين المتتاليتين فأكثر.

الترصيع والتقسيم

يُعدّ الترصيع ظاهرة فنية تتكرر فيها التراكيب النحوية على صفة مخصوصة ما تعطي القصيدة سمة إيقاعيةً، وقد كان شكلا فنيا معروفا عند اليونان في بلاغتهم، وهو يشبه إلى أقصى حدٍّ الترصيعَ المعروف في العربية، لكنه يشترط الاتفاق في الوزن والتقفية (Majdi & al-Muhandis, 1984: 95). وما قام به قدامة بن جعفر من تعريف للترصيع لا يزال موضع عناية الباحثين، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف (Abu al-Faraj, 1885: 11). ويعدّ الترصيع مثل التسجيع، إذ يتم تجزئة البيت الشعري على ثلاثة أو أربعة أجزاء، ويتمثل التسجيع في ثاني العروضَين دون أولهما، ويكون أسجاع التسجيع في إطار القافية للبيت، وينقسم إلى ترصيع مدمج وغير مدمج، فالأول ما إذا كان الجزء مسجع مُدمَجًا في الجزء الذي قبله، وإن لم يُدمج فهو ترصيع غير مدمج (Ibn Abi al-Isbaʿ, 1963: 302-303).

ويسهم الترصيع في تقوية البنية الإيقاعية لأنه يحرك الأوتار الموسيقية عن طريق الفواصل السجعية، إلى جانب الإيقاع القائم على تأليف الموازاة النحوية، كما تثبت للترصيع قدرة إيحائية على جذب انتباه المتلقي، وأيضاً يسمح للقارئ أن يستجلي المعنى ويتذوقه من خلال الوقفة القصيرة بعد كل جزء، فتتعاضد القيمةُ الإيقاعيةُ الناتجة عن الترصيع للقيمةَ الدلالية، كما صرح بعض الدراسين بذلك فذكروا أن: الفواصل أدت إلى تكرار نمطي يأخذ صورة أكثر إيقاعا ويولد تناسبا يسهم في الكشف عن الغرض من وضع الخطاب (Hilāl, 1991: 75).

أما تسجيل هذه الظاهرة في أشعار البارودي الوطنية فقليلا ما نلاحظه حيث قام بتطبيق النوعين: المدمج وغير المدمج، لكون بناء القصيدة بكاملها أو في أكثر أبياتها على هذا الشكل ليس بصالح، ولأنه يورث الملل والرتابة في نفس السامع المتلقي، كما قال قدامة بن جعفر (1995:11): إنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن...

فلنأخذ أمثلة خشية الإطالة للتعليق على إبداعات الشاعر البارودي في نسج هذا العنصر الإيقاعي الذي يزيد في القصيدة إيقاعا موسيقيا.

هو مرمى نبلي / وملعب خيلي وحمى أسرتي / ومركز بندي(al-Bārūdi, 1998: 213)
كالبرق في عجل/ والرعد في زجل والغيث في هلتل/ والسيل في همل
مستفعلن فعلن/مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن/مستفعلن فعلن(1998: 414)
أطلقت كل مقيّد / وحللت كل معقّد / وجمعت كل مبدّد
مستفعلن متفاعلن / متفاعلن متفاعلن / متفاعلن متفاعلن(al-Bārūdi, 1998: 121)

شغل الترصيع المدمج في النص الأول وذلك لأن كل جزء من: نبلي، وخيلي، أسرتي، بندي مدمج في الجزء الذي قبله، بينما الترصيع غير المدمج متمثل في الثاني والثالث، وعلى الجانب الآخر ذهب البارودي إلى تجزئة البيتين الأولين على أجزاء أربعة، بينما جزّء البيت الثالث على ثلاثة، ما كان يعطي للأبيات الشعرية إيقاعا موسيقياً رائعا، واستخدم البعد الإيقاعي للكشف عن أحاسيسه ومضمرات نفسه واستقطاب السامع المتلقي إليها، كاستثماره في الأول الجمال الموسيقي الذي تضمنه السجعات لإبراز مدى حنينه لموطنه، وتيسر له في المثال الثاني افتخاره بإنتاجاته الأدبية المليئة بالنصائح تجاه الشعب المصري، كما ساعده الترصيع في الثالث على الكشف عن إعجابه بما وعد به الخديوي توفيق من تأسيس الدستور والمجلس النيابي.

ونود الإشارة هنا إلى محطة ظهرت فيها إبداعات الشاعر البارودي، ما كان يثري في الإيقاع الموسيقي، وذلك من خلال إقامة الشاعر بنية الترصيع في بعض النماذج حيث توافقت وتسايرت الوقفات الترصيعية والوقفات العروضية على نحو ما نلاحظ في النموذجين الثاني والثالث، وهو مبيّن في التقطيع العروضي لكل من البيتين. وهذا ما يشيع فيها نغمًا واضحًا ويقوي رنينه في الأذن، وهذا النوع من التوازن يعدّ أعلى أنواع التوازن الإيقاعي رنينًا في الترصيع (al-Badrāni, 2015: 302).

ومما يلاحظ أن حرف الروي يعد من أهم أحرف القافية، فغالباً ما يشغل موقفاً في البيت الشعري، وما عداه من أجزاء البيت فهو تحت رغبة الشاعر وإرادته إن أراد أن يجعله محل وقفٍ وإلا لم يجعل (al-Ṭayyib, 1989: 305). وعلى هذا فالتصريع الذي سبق ذكره آنفا أحد مظاهر الوقف المسجوع داخل البيت الشعري، ويمثل التقسيم غير المسجوع في السطر الشعري أيضاً ظاهرة وقفيةً فنيةً لجأ إليها الشعراء القدماء (al-Atīq, 2012: 272)، كما أنه أحد الأساليب الفنية التي أتقنها الشاعر البارودي لتحريك الانسجام الموسيقي في أشعاره الوطنية، فلنأخذ بعض النماذج لكي نشير إلى إبداعاته فيها:

ذاك مرعى أنسي / وملعب لهوي وجنى صبوتي / ومغنى صحابي(al-Bārūdi, 1998: 67)
فجاؤوا إليهم ينصرون ضلالهم بخدعة مغتال / وحيلة سارق

فعـولن مفاعيلن فعـول مفاعلن فعـول مفـاعيلن/فعـول مفـاعلن(122 :1998)

فاسعـد ودم/ واغنـم وجد/ وانعـم وسد وابـدأ وعد/ وتهن واسلـم وازدد

مستـفعلن/مستـفعلن/مستـفعلن مستـفعلن/متفـاعلن متفـاعلن (al-Bārūdi, 1998: 67)

واتضح لنا أن البارودي ذهب إلى تقسيم كل من شطري البيت على جزئين في معظم النماذج كما في المثال الأول، في حين قل اعتماده على التقسيم الذي تمثّل في أحد الشطرين كما في المثال الثاني، وأحياناً كان التقسيم يسيطر على وحدات البيت الشعري مثل النص الثالث. وقد تمكن من خلال هذه التقنية الجذابة من لفت انتباه السامعين إلى انفعالاته ومضمرات نفسه، إذ استثمرها في النموذج الأول للكشف عن مدى حبه وشوقه لوطنه حين كان منفيا في سرنديب، واستخدمها في الثاني لإبراز غضبه الساخط على الحكومة الفاسدة التي كان يسيطر عليها الخديوي توفيق ورجاله الذين أخلفوا الوعود في تأسيس المجلس النيابي والدستور، بينما استغل ظاهرة التقسيم في النص الثالث للإشادة بالخديوي توفيق، حيث يرشده إلى الوفاء بما وعد به، وذلك في القصيدة التي رحب فيها بالخديوي بعد ما جلس على الأريكة الخديوية.

ونسلط الضوء أيضاً على تقسيم بدى فيه إبداع الشاعر الفني، وذلك في النموذجين الأخيرين، حيث تم فيه التقسيم الوزني الذي يعتني الشاعر فيه بمسايرة التفاعيل العروضية ووقفات التقسيم (al- Ṭayyib, 1989: 319)، وأطلق عليه بعضهم تقسيماً وزنيا، بينما سماه بعضهم بالتقطيع (al-Qairwāni, 1982: 360). وذلك مما يثري النص الشعري حيث يمنحه إيقاعا رائعا ونغما قوياً، ويقوي البنية الدلالية حيث إنه يؤكد المعاني بترتيبها وعرضها.

الخاتمة

تعتبر ظاهرة التوازي التركيبي من أهم العناصر الموسيقية التي استطاع الشاعر البارودي خلالها تقوية البنية الإيقاعية، إلى جانب أنه وظّفها كوسيلة لجذب انتباه السامعين إلى مضمرات قلبه وعواطفه وأحاسيسه الوطنية. سجّلت بنية التوازي التركيبي بشكل تام ونسبي على مستويين: الأفقي، وهو أكثر شيوعا في قصائد البارودي الوطنية حيث نسجها بين شطري البيت الشعري، والرأسي الذي يتجلى عموديا في الأبيات المتتالية.

كثيرا ما اعتمد الشاعر على المحاذاة التي توازي بين وحدات الجملتين على أساس التراكيب النحوية في حين يقوم بتوظيف الموازاة الصرفية على جميع الوحدات أو غالبها، مما يُظهر الإبداع الفني لدى الشاعر، وهذا مع اهتمامه بتأليف بنية التوازي النحوي على أشكال تلفت الأنظار وتشهد بموهبته الفنية. بالإضافة إلى تحريك الأوتار الموسيقية أثناء الموازاة النحوية، فقد حمّلها البارودي

بدلالات تتقابل بين الجملتين المتوازيتين، وهي دلالة التأكيد والتأليف والتضاد، على الرغم من أنه في كثير من النماذج قابل بين التركيبين على جهة التأليف أو التضاد. سلطت الدراسة الضوء على ظاهرتي الترصيع والتقسيم حيث تعني بتكرار نمطي لوحدات البنية النحوية، واستنتجت أن الشاعر قليلا ما سجّل هاتين الظاهرتين في قصائده الوطنية، وأبدى ابتكاره الفني في تأليف البنيتين حيث تسايرت وقفات الترصيع أو التقسيم مع الوقفات العروضية.

References

Abu al Faraj, Qadāmah bin Jaʿfar. (1885). Naqd al Shiʿr. Constantinople: Maṭbaʿathul Jawānib.

Abū Shādī, Aḥmed Zakī. (2012). Qaḍā al shiʿr al muʿāṣir. Cairo: Muʾassatu al Handāwī

Al Badrānī, ʿAlāʾ Ḥussain. (2015). Fāʿiliyyatul ʾIīqāʿ fi al taṣwīr al shiʿrī. ʿAmmān: Dar al Ghaidāh

Al Bārūdī, Maḥmūd Sāmī. (1998). Dīwān al Bārūdī, Ed: ʿAli al Jārim, Shafīq Maʿrūf. Beirūt: Dār al ʿAwdah.

Al Hāshimi, ʿAlavi. (2006). Falsafatu al ʾīqāʿ fi al Shiʿr al ʿArabī, 1st Edition. Beirūt: Al Muʾassatu al ʿArabiyyatu li al Dirāsāt.

Al Ḥudaidī, ʿAli. (1990). Maḥmūd Sāmī al Bārūdī Shaʿir al NahḍÌa. 2nd Edition. Cairo: Makthabatu al ʾAnjlo al Masriyya.

Al Shiʿār, Fawwāz. (2000). Al ʾAdab al ʿArabi. Beirūt: Dār al Jīl.

Al Ṭayyib, ʿAbdullah. (1989). Al Murshid ʾIla Fahmi ʾAshʿār al ʿArab wa ṣināʿathuha. 2nd Edition. Kuwait: Government Press.

Al Wajī, ʿAbdurraḥmān. (1989). Al ʾīqāʾu fi al Shiʿr al ʾArabi. 1st Edition. Damascus: Dār al Ḥaṣād.

Al-Qairwāni, Ibnu Rashīq. (1972). Al ʿUndah fī maḫāsin al-shiʿr wa ʾĀdābihi wa naqdihi. Beirūt: Dār al jīl.

ʿAtīq, ʿUmar ʿAbdul Hādī. (2012). ʿIlm al Balāgha Bainal ʾAṣālati wa al Muʿāṣara. 1st Edition. Jordan: Dār ʾUsāma.

Baqār, Aḥmed. (2015). Shiʿru ʿAbdillah Ḥamādī: al Binyatu wa al dalālah. 1st Ed. Jordan: Durūb al thaqāfiyya.

Ḍaif, Shawqī. (1982). Shawqī Shaʿir al ʿAsril Hadīth. 8th Edition. Cairo: Dār al Maʿārif.

Dāwūdi, Wahāb. 2014. Al Binyāt al Mutawāziyah Fi Shiʿri Muṣṭafa al Ghimāri. Majalltu al Mikhbar. 10 (1): 301-319.

Fāḍil, Thāmir. (1987). Madārathun Naqdiyyah. Bagdād: Dār al Shuʾū al Thaqāfiyyah.

Ḥamd, ʿAbdullah Khaḍar. (2017). Dīwānu ʿAbdul Qādir al Jīlāni: Dirāsathun ʾUslūbiyya. Beiūt: ār al Qalam.

Ḥasan al Shaikh, ʿAbdul WaĺĪd. (1999). Al Badīʿu aw al Tawāzī, 1st Edition. Cairo: Maktabatu Ishʿāʾ al Fanniyyah.

Hilāl, Māhir Mahdi. (1991). Al ʾUslūbiyya al ṣawtiyya Fi al Naẓriyyati wa Taṭbūq. Majallatu ʾĀfāqun ʿArabiyyah 17 (12).

ʾIbn ʾAbi al ʾIṣbaʿ al Maṣrī, ʿAbdul ʿAẓīm bin ʿAbdul Wāḥid. (1963). Taḥrīr al Taḥbīr fi ṣināʿathi al shiʿr wa al nathr. UAE: Lajnathu Iğyāʾ al Trāth al ʾIslāmī.

ʾIbnu Manẓūr. (1882). Lisān al ʿArab. Beirūt: Dār ṣādir.

DOI: 10.18860 /ijazarabi.v6i1.17979
ISSN(print): 2620-5912 | ISSN(online): 2620-5947

Jabrān, Masʿūd. (1992). Muʿjamun Lughawiyyun ʿAṣriyyun. 7th Edition. Beirūt: Dār al ʿIlm lilmayīn.

Jakobson, Roman. 1988. Qaḍāya al Shiʿriyya, Tr: Muḥammad Wali and Mubārak Ḥanūz. 1st Edition. Morocco: Al Dār al Baiḍaʾ.

Khalīf, Yūsuf. (1994). Shiʿru al Bārūdi Baina al Turāthi wa al Muʿāṣira. pp. 15-130. al ʾAmānā al ʿāmmah. (ed) Dawratu al Bārūdi: Abḥath al Nadwa wa Waqāʾiʾiha. Muʾssatu. Kuwait: Jaʾizatu ʿAbdul ʿAzīz.

Miftāḥ, Muḥammad, (1994). Al Talaqqi wa al Taʾvīl: Muqārabatun Nasqiyyah. 1st Edition. Beirut: Al Matkaz al Thaqāfi al ʿArabi.

Miftāḥ, Muḥammad, (1997). Madkhalun ʾIla Qirāʾati al Naṣṣi al Shiʿri: al Mafāhīmu al Maʿālimu. Majallatu al Fuṣūl. 16 (1): 248-267.

Rabīʿā, Barbāq. (2011). Al ʾīqāʾu al Shiʿri: Dirāsathun Lisāniyyathun Jamāliyyah. Majallthu Kulliyyathu al ʾĀdāb Wa al lughāt. 4(8): 203-225.

Rawāshidah, Sāmiḥ. (1998). Al Tawāzi fi Shiʿri Yūsuf al Ṣawāʾigh wa ʾAtharuhu fi al ʾīqāʾi wa al Dalālah. Majallathu Abḥāthu Yarmūk. 16(2): 9-33.

Ribāyaʿa, Mūsā SāmiÍ. (1995). Ẓāhittu al Tawāzi fi Shiri Khansaʾ. Dirāsātun – al ʿUlūm al ʾInsāniyyah. 22(5): 2029-2050.

Suwailim, Aḥmad. (1997). Al Bārūdī Fāris al Shuʿara. 1st Edition. Cairo: Al Dār al Maṣriyya al Lubnāniyya.

Wahba, Majdi, al Muhandis Kāmil. (1984). Muʿjam al Muṣṭalahāt al ʿArabiyya. 2nd Edition. Beirut: Maktabatu Lubnān.

Wāṣiṭī, Muḥammad. (2003). Ẓāhiratu al Badīʿʿ Inda al ShuʿarāʾiI al Muḥdithīn. 1st Edition. Al Ribāṭ: Dār Nashr al Thaqāfah.