شعرية الاستهلال عند عبد الله البردوني

الدكتور : شعلال رشيد
قسم الآداب و اللغة العربية
كلية الآداب و اللغات
جامعة 8 ماي 1945 –قالمة (الجزائر)

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على خصيصة نصية تمثل في ما تمثل أدبية النص على مذهب جاكوبسن (Jacobson) ولما كانت أدبية النص أدبياتٍ برمتها فلقد وجدنا في الاستهلال أحد أهمها باعتباره عتبة النص ، ومن حيث كان نقطة اللقاء الأول مع النص التي تهيئ إلى تفاعل آتٍ بين طرفي دورة الخطاب .

ولقد كان هدفنا في هذا البحث التأسيس للدراسة على مفاهيم تراثية مخرّجة تخريجا حداثيا بما يضمن لها الانسجام مع خصوصيات العربية من جهة ، ومع طبيعة الخطاب المرنة من جهة ثانية ؛ فكان المنهج ذا صبغة إجرائية وكانت أدواته تداولية .

Résumé:

L'objet de cet article est la Littérarité autant que spécificité textuelle .On suppose que (l'istihlal) est le seuil le plus important dans la formulation du poème dans le but d'établir l'interaction entre les deux pôles du discours.

Le travail se base sur des concepts patrimoniaux à vision moderne pour qu'on puisse déterminer une attente cohérente avec les caractéristiques de la langue arabe d'une part , et d'une autre avec la nature simple du discours .C'est une méthode pratique à outils pragmatiques.

الاستهلال مرحلة في الخطاب على قدر كبير من الأهمّية باعتبار موقعها منه (الخطاب) . وأهم ما تتسم به دورها في التواصل من حيث كانت الأحوال النفسية مهيمنةً على طرفي الخطاب . فهي – على ذلك – تكتسي بعدا تداوليّا جديرا بالاهتمام ؛ ممّا سنشير إليه في موضعه من هذه الدراسة بما هو رافدُ اتّصاليّ يسهم بقدر كبير في إدارة الخطاب وتوجيهه ، وصياغة النص على أنحاء من التشكيل .

من هنا تبرز أهمّيّة الاستهلال صياغةً وتبليغًا ، ولأجل ذلك كانت موضوع دراسة وعناية في التراث الإنساني بوجه عام ، ولأجل ذلك أيضا كانت موضوع هذه الدراسة .

والاستهلال في الاصطلاح تأليف مخصوص للمقدّمات بصيغ وتراكيبَ تتفرد على نحو من الإثارة الواصلة بين المرسل والمتلقّي . ولقد كان الأدباء و الشعراء حريصين أشدّ الحرص على الوسم والافتتاح ؛ إذ بقي الشعر العربي لعقود فقرون يبني استهلاله على الغزل ويتبعه بالبكاء على الأطلال حتى في مراحل الاستقرار اللاحقة ، ومردّ ذلك إلى كسب ودّ المتلقي وإثارة عواطفه من حيث كانت العواطف أقصر طرق التبليغ ؛ بَلْهَ أوصلها في دورة الخطاب . قال ابن رشيق : " وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب ، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القَبول بحسب ما في الطباع من حبّ الغزل ، والميل إلى اللهو والنساء ، وإنّ ذلك استدراج لما بعده . " ([1])

من الطبيعي أن يعمد شعراء العربية – وهم لسان حال قبائلهم وعشائرهم فأممهم وشعوبهم – إلى الانتقائية لمصادرة المخاطب أو كسب ودّه

على أقلّ تقدير. ومن ثمّ كان وضعهم في الدورة الخطابية أكثر حساسية من المتلقّين على اختلاف مشاربهم ومعتقداتهم ؛ فقد روى **الجاحظ** عن **شبيب بن شيبة** أنّ " النّاس موكّلون بتفضيل جودة الابتداء ، وبمدح صاحبـــه . " ([2])

بات من المؤكَّد لدى المهتمين بفنّ القول الشعري أنّ للبدء والختام دورا مهمّا في جلب اهتمـــام المتلقّي ؛ فقد " قيل لبعض الحذّاق بصناعة الشعر : لقد طار اسمُك ، واشتهر ، فقال : إنّي أقللْتُ الحَزَّ ، وطبّقْتُ المفاصلَ ، وأصبت مقاتل الكلام ، وقرطست نُكَتَ الأعراض ، بحُسْن الفواتح والخواتم ، ولُطف الخروج إلى المـــدح والهجاء ... وقد صدق ، لأنّ حسن الافتتاح داعيةُ الانشراح ... وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها ... " ([3]) .

ولما كان قدر الظواهر الإنسانية النزوع شيئا فشيئا في اتجاه المعيارية فقد سرت ظاهرة الانتقائية في فواتح الكلم عُرْفاً ، يقصد إليه أهل الصناعة باعتباره **عتبة** الخطاب التي يلجون من خلالها إلى أعماقه ؛ فقد قال قائل منهم: " فإنّ الشعر قُفلٌ أوّله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره ، فإنّه أوّل ما يقرع السمع منه و به يستدلّ على ما عنده في أوّل وهلة " ([4]) .

وإذ تهيمن الصفة التداولية على الابتداء بطبيعته الغيرية فلا عجب يتّسع الاهتمام بالابتداء ليشمل المعيار الاجتماعي المتعلّق باللياقة وآداب الحديث ، وما يتصل بالمقام ومراعاة أحوال الخطاب والمخاطبين ؛ فقد رُوي عن جرير أنّه دخل على عبد الملك بن مروان " فابتدأ ينشِده :

<u>أتصْحــو ، أمْ فؤادُك غيــرُ صاحِ</u>

فقال له عبد الملك : " بلْ فــؤادك يابن الفاعلة " . كأنّه استثقل هذه المواجهة، وإلا فقد علِم أنّ الشاعــر إنّما خاطب نفسه " ([5]) . هذا يعني أنّ هناك روافد

لسانية وميتا لسانية تسهم بقدر ما في عمليّة التواصل ؛ حيث تؤدّي الأعراف الاجتماعية دورا مهمّا إلى جانب الأدوات اللسانيـــة والجمالية في بلورة هذه الظاهرة الاجتماعية ، وفي هذا الشأن قال محمّد بن علي بن محمّد الجرجاني : " أمّا الابتداء فينبغي أن يُجتهد فيه عمّا يُتطيَّر به " (6) .

ولمّا كان الابتداء على هذا القدر من الأهمّية فلقد نعتوه بالحسن والبراعة ؛ فقيل في البديع (**براعة الاستهلال**) و (**حسن الابتداء**) (7) ، " ويعتمد بناؤه الأسلوبي على قدرة المنشئ في احتضـــان دلالاته دفء التشخيص ، وكثافة المدخل ، وتوازن العلاقة بين الدال والمدلول . ولغتُه تقوم على الجانب الإشاري ، والاختزال والتوازي . " (8)

ولئن كان الشعر المعاصر قد تجاوز هذه الانتقائية معتدّا بالناحية الفنية والجمالية والإيحائية ، فإنّ المتلقي لمّا يزلْ يمارس سلطته التأويلية ، ويُملي سننَه القولية والاجتماعية وإن تطوّرت بتطوّر الإنسان . ولا يزال المبدع يوظف طاقته الإبداعيّة ملتمسا من أجلها الوسائل المأنوسة باعتبارها أقرب سبل التواصل وأمتعها (9) .

وللبردوني طريقته المتميّزة في الاستهلال ، ولعله أكثر شعراء زمانه ابتداء بالاستفهام حينا والنداء حينا آخر على غرار القدماء . ولكنّ صيغه الاستفهامية والندائية تتجاوز النمطية الكلاسيكية إلى طرح الإشكالية موضوع النّصّ . فلئن مَثّلَ النداء والاستفهام على الطريقة الكلاسيكية سندًا نفسيّا يتجه نحو الاستغاثة والحنين وأضرابهما ، فإنّه عند البردوني ضرب من الاستعمال المخالف للمألوف يوظفه الشاعر لتأدية أغراض نصّية الهدف منها تقوية حال الحديث وعقد الصلة مع المتلقي ، وقد تتخذ بعْداً دلاليّا متميِّزاً يتَغَيَّى التّأمّلَ والفلسفة .

وعلى ذلك فإننا نميّز في شعر البردُوني ([10]) بين ثلاثة أنماط من الاستهلال هي :

النمط الاستفهامي ، والنمط الندائي ، والنمط الحكائي / التمثيلي .

فأما النمط الاستفهامي والنمط الندائي فهما إنشائيان وقد حقّقا شرعيتهما في الابتداء بطبيعتهما التنبيهية الإثارية المتجسدة تنغيميّا على نحو مخصوص .

وأما النمط الحكائي التمثيلي فهو ضرب من الإخبار على غير المألوف ؛ ممّا يدعو إلى الانتباه وإثارة الاهتمام .

1 – النمط الاستفهامي :

الاستفهام : ضرب من الاستهلال الذي يوحي بإشراك المتلقي أو يدفعه إلى المشاركة في صنع الحدث الشعري على صعيد التأويل . ويعكس في الوقت نفسه جانبا من التوتّر والحيرة والاستغراب ، فتحلّ المبهمات محلّ المعربات ([11]) تعظيما للموقف ، وإيهاما بأنّ الحدث المعبّر عنه ينبو عن التعبير . ولا شكّ أنّ في هذا إثارةً للمتلقّي وإشراكاً له في إنتاج الخطاب .

والأصل في الاستفهام طلب العلم للجهل بالمستفهم عنه ؛ وهو " طلب ما في الخارج أو تحصيله في الذهن " ([12]) . وحظ الاستفهام في الاستعمال كحظ غيره من أوجه الخطاب يخضع لسلطان السياق فيخرج عن إطاره الدّلالي الذي وُجِد من أجله في أصل الوضع . وسواء عليه عُــدَّ ذلك من باب المجاز باعتبار النقل ، أم عُــدَّ ضربا من التعبير مستقلاّ ، فإنّ العبرة بمخالفة الوضع جرّاء ضغط دلاليّ لا تؤدّيه الحقيقة ؛ وهذا هو واقع الاستفهام من الناحية الإجرائية .

جاءت أغلب الابتداءات الاستفهامية عند البردوني لتأدية غرض دلاليّ غير حقيقي بسبــب الانفعال الحاصل لدى الشاعر ، وبسبــب التفاعل بينه وبين

الموقف المعبَّر عنه . وقد توزّعت هذه الأنماط من التعبير بين التهويل والتعجّب والتهكّم ([13]) .

أ – التهويل :

للتهويل في مقدّمات الخطاب وقعٌ مثير بصفته التنغيميّة الدّلالية ، وبطريقة تشكيله الأسلوبية الواردة على صيغة الاستفهام صورةً ، واعتماده الإخبارَ دلالةً . الأمر الذي نقل الأسلوب من نمطه الإنشائي إلى النمط الإخباري ، ومن ثمّ نقل الخطاب من الحقيقة إلى المجاز ، وذلك ما يؤدي إلى ازدواجية في التلقّي لاستقبال القارئ الخطابَ دلاليّا وجماليّا .

يتفرّع الاستفهام شُعَبًا من الدلالات المشروبة بالتعظيم والتفخيم والانفعالات الحادة التي نرى مصبَّها منهجيّا واحدًا هو التهويل ، من ذلك قوله (بسيط) ([14]) :

كيف اشرأبَّ (ظفارٌ) وانتخى (صبرُ) يوم التقى الشَّعب والآمالُ والقدرُ ؟!

تؤدّي الأداة (**كيف**) الدّالّة على الحـــال دورا دلاليّا مهمّا في توجيه معنى البيت نحو التعبير عن حال نفسية مصحوبةً باستعـــارة مكنية متمثّلة في أنسنـــة الجبلين (**ظفار وصَبِر**) ، ورافقها في ذلك انتظام مجموعة الفاعلين (**الشعبُ والآمـــالُ والقدرُ**) – المعطوفة على المغايرة – في بنية مختزلة يجمعها الحدث الفعلي (**التقى**) ، وعليه فإنّ المكونات اللفظية قد حقّقت التناسب فيما بينها باتّكائها على سياق واحد فتكاملت دلاليّا وتجابت أسلوبيّا بما يضمن لها التهيئة لعملية الاتصال .

إلى ذلك قوله (متدارك) ([15]) :

منْ علّمها الرقص الناري؟ هلْ رنّحها العشـــق الضاري ؟

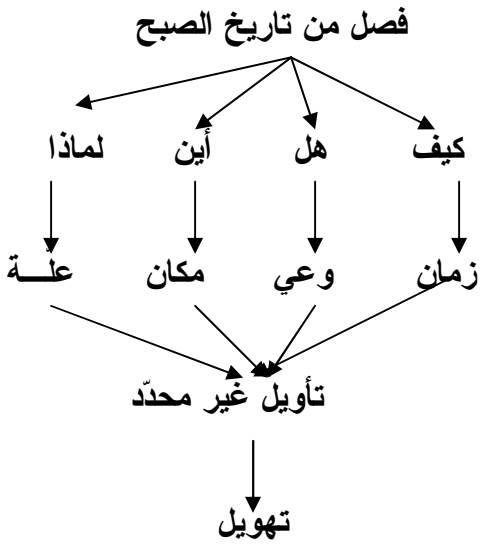
وقوله مستغرباً (هزج) ([16]) :

تُرى ما نوع هذا الياسْ وهلْ لقياسه مقياسْ

وقد ينحو باستهلالـــه منحى فلسفيّا نستشفّ من خلاله تهويـــل الحال لقيام الخطاب فيها على نحو من الإشكال من مثل قوله (خفيف) ([17]) :

كيف جاء الصباحُ ؟ من أيّ منحى ؟ هلْ درى أين بات،أو كيف أضحى ؟
ربّمـــا قال : هـــل أنا جئـــت حقّا ؟ ولمـــاذا؟ وكيـــف سُمّيـــتُ صبحا ؟([18])
هـــلْ شكا أنّ نصفـــه مات رميًا في صبـــاه، ونصفـــه مات ذبحا ؟

تصبّ الأبيات اللاحقة للمطلع في إطاريه : اللفظي والدلالي ، فكأنها جميعا مطلع نصّ (**فصل من تاريخ الصّبح**) وقد اجتمعت على أداء التعبير الاستفهامي الأدوات الآتية (**كيف ، مِنْ أيّ ، هل ، أين ، لماذا**) فاجتمع فيها الحال والمصدر والمآل ، فأسفر عن كثافة في الدلالة والتركيـــب لتصاقب صيغ الاستفهام موصولةً من دون قطْع (وَقْف) مدعّمةً بتوزيـــع الضمير بين (أنا وأنت) ، لا على سبيل الالتفات ولكن على سبيل التحويـــل الذي أداره الحدث (**قال**) . وقد تواترت الأداة (**كيف**) ثلاث مرات فهيّأت لقيام الدلالة على الحال التي أدّت بدورها إلى تتالي الأفعـــال انسجاما مع البنية الكلّية التي يمثّل (**فصـــل من تاريخ الصبح**) جوهرَها ([19]) . وعليه تمثل الأداة (**كيف**) دور المهيمن في بنية المطْلَع بما تحمله من إبهام وماتمنحه من تقديـــر يتّسع للزمان والمكان والعلة (**كيف ، أين ، لماذا**) وهو ما يحدّده التبيان التالي :



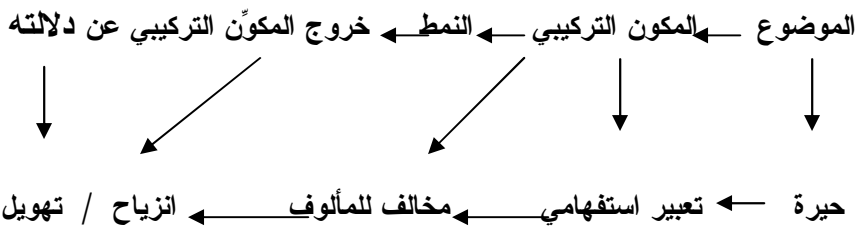
مثل ذلك قوله (كامل) ([20]) :

يا ريحُ في زنديْك عرفُ رفاقي أيْــن الْتقيْتِ بهمْ ؟ وكيف ألاقي ؟
منْ أين جئْتِ الآن ؟ نثّ غموضُها شيئــا ، وقالتْ مثلــهُ أشــواقي

يدخل في باب التعظيم أيضا قوله (كامل) ([21]) :

من أيْــن أبتدئ الحكايــهْ وأضيــعُ في مــدِّ النهايــهْ ؟

يقوم الاستفهام على المكان المخصّص بمن للإشارة إلى مكان البدء ، ويبرز الاستفهام عن البدء في البدء ليعكس صعوبة الأخذ في الشيء وعدم استقرار المتكلّم على حال بسبب قوة المثير ، ومن هنا يأتي الاستفهام ليؤدّي دور الوسيط التركيبي للدلالة على غير ما وُضعَ له في أصل الاستعمال ، وإذ تُخالَفُ قاعدة الاستعمال تتكثّف الدلالة ويعظُم الخبر لتتحــوّل الحيرة إلى ضرب من التهويل الممكن تجسيده في التبيان التالي :



ب – التعجب :

يعكس الاستفهام حالا من الانفعال المتميّز فيعدل سياقيا من الجهل بالشيء إلى الإعجاب به ، ويتحوّلُ حال الخطاب من الجهل بالشيء إلى العلم به وإصدار ردّ فعل تجاهه ، حيث تتضافر على تأدية الخطاب عوامل تداولية خارج لسانية ، ولكنها أساسية بطبيعتها التواصلية ؛ من نحو التنغيم والملامح والإشارات الدّالّة على التعجّب ؛ ممّا لم يتيسّر التعبير عنه لغويّا . ونزعم أنّ هذا النّسق التعبيري مناسب لمقام الاستهلال لهيمنة التداولي فيه على اللساني ، ومن حيث كانت الدّورة الخطابية أحوج ما تكون إلى تنشيط مختلف الوظائف المرتبطة بالتواصل . وفي ذلك يقول الشاعر (وافر) ([22]) :

لماذا ناب عنْ سيفي لساني ؟ ألي سيف ؟ أفي كفّي بناني ؟

وقوله (بسيط) ([23]) :

منْ ذلك الوجه ... ؟ يبْدو أنّــه (جَنَدي)

لا ... بل (يريمي) سأدعو ، جِدُّ مبتعِد

بنية الاستفهــام هاهنا توحي بتداول الخطاب بين ضميريــن : أنا / أنت ، وضمير ثالث يمثّــل موضوع الخطــاب (هــو = المتحدّثُ عنه) ، غير أنّ المخاطَب ذائــب في (أنا) لاحتلال (أنا) موضعين من التركيب :

الاستفهام وجوابه ، ولذلك عدل الشاعر إلى الجواب المتراوح بين النفي والشكّ والإثبات . فيوحي التركيب باستمرار الغموض والإبهام ، بما يعني أنّ ظلال الاستفهام تمتدّ إلى ما بعده . وأجـــمل ما في التركيب الاستفهامي التعبير بالجزء عن الكلّ ؛ والواقع أنّ هناك مناسبـــة بين أداة الاستفهام والمستفهم عنه (الوجه) ؛ حيث لا يمكن نقل (مَنْ) مِن الإبهام إلى الوضوح إلا بوساطة (الوجه) ــ باعتباره العضو الذي يتمّ من خلاله الكشف عن الهوية ــ وهنا يتحقّق الانسجام في النصّ الذي أدّى إليه تناسب المكونات اللفظية أنّى ربَط السياق ربطا دلاليّا بين الوجه وهوية صاحبه . وثمة أيضا هذا التكافؤ الحاصل في ما هو تداولي اتصالي ، وما هو تلفّظي تنغيمي حين يغدو الخطاب صورة صادقة لما يعتمل في ذهن صاحبه .

ومنه قوله متعجّبا بصيغة الاستفهام أيضا (متقارب) ([24]) :

تغنّي ؟ ... أغانيك بين الرّكامْ عيـــونٌ يفتّتهـــنّ الزّحـــام

الاستفهـــام في هذا المطلع يؤدّيه التنغيم مشروبا بالتعجّب ، وقد ورد في تركيب مختـــزل أغنى فيه التعجّب والحيرة عن سلسلة من الألفاظ لعلّ أهمّها الأداة وما يتبع الفعل (**تغني**) من متعلّقات الغرضُ منها التخصيـــص الذي يقتضيه مقام الغناء . ثمّ هناك هذا الجـــواب الملازم للاستفهـــام الذي يقوم بدوره على الحذف المتعدّد التقديـــر معضودًا بالفعل (**يفتّتهن**) وقد ألحق به ضمير النسوة ــ على غير قياس ــ ولكنّه يؤدي دورا مهمّا على المستوى الدّلالي مُفادُه تعظيم العيون الدّالة مجازا على شريحة من الناس ، فتثري هذه الكثافة في الاستعمال صيغة التعجّب وتؤزّرها بما يضمن للخطاب روحه الاتصالية ، وللخطاب الشعري بُعْدَه الجمالي .

إلى ذلك قوله (سريع) ([25]) :

ماذا اعتراها فانبرتْ صاخبهْ وهي الصَّموتُ الصلبة الصالبهْ
كمْ أغضبتْ ناسيةً من شوتْ والآن تطفو وحدها غاضبــهْ
أيّ زمان جــرّها خلْفــه وأيُّ عصــرٍ خلْفهــا ساحبهْ

وقوله (كامل) ([26]) :

كيف انبثقْت ؟ أذاهبٌ أم جائي ؟هــذي الفجاءةُ فوق وهْم الرّائي
منْ جــذْرِ أيّة كرْمة أورقتَ لي أشْرقْتَ لي منْ أيّ نجمٍ نائي

ومنه قوله متوسّلا الاستفهام متعجّبا في الوقت نفسه (متدارك) ([27]) :

هل هذا طفْلُــكِ ؟ واقتربتْ كالطّفــل تنــاغي وتنــادي

أتبع الشاعر الاستفهــام مباشرة بوصف على الحالية (**واقتربتْ كالطفل تناغي وتنادي**) ، ذلك أنّ الصيغة الاستفهامية في هذا التركيب جاءت توطئة تبريرية للتعبير عن انفعال الغرض منه إثارة عاطفة المتلقّي . والاستفهام في هذا الضرب من الخطاب نوع من التعابير الزائدة التي تمثّل مقدّمة غير رسميّة في الخطاب ، الغرض منها لفْــت انتباهٍ وتهيئة لإدارة الخطاب ([28]) في جوّ من الاستئنــاس . ومن هنا يأتي أسلوب الاستفهام وسيطا ذرائعيّا"pragmatique Dééxis " ([29]) محوِّلا القطيعة إلى تواصل

وقوله (كامل) ([30]) :

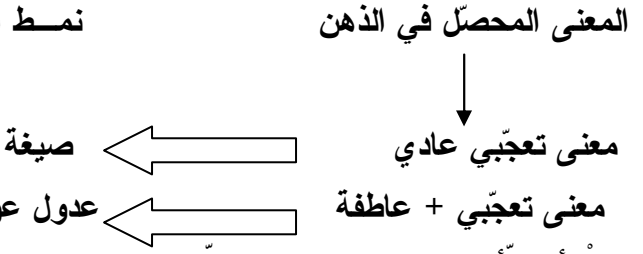
ما لونُ صوت القلب حينَ يخفقُ ؟ وهلْ يشمّ الوردُ ماذا يعبُــقُ ؟

ومنه قوله يتعجّب أيضا (بسيط) ([31]) :

ماذا يُسِرُّ لسفح الرّبوة الحجر ؟ كأنّ كلّ حصــاةٍ ها هنا خبرُ !

يصدُر التعجُّب عن اجتماع استفهام غير حقيقي بتركيب استعاري ، وإذن فقد اجتمع على أداء الخبر نمطٌ غير عاديّ ، باعتبار ذلك صورةً منحرفةً عمّا كان من الطبيعي أن يُؤدّى الخبر بوساطته من صيغ التعجّب

المألوفة المعهودة في سنن القول . وهذا يعني أنّ الدلالة مشروبة بشحنة عاطفية جعلت اللفظ ينوء بمحتواه فلجأ الشاعر إلى خرق الشائع استعماله كي تتمّ المناسبة بين التركيب وفائدته . وتجسّد هذه الظاهرة الخطابية المعادلة الآتية :



يلْجأ الشّأعر – وسواه من المتكلّمين – إلى المجاز (وكلّ أشكال التعبيـــر غير المباشر) التماسًا للصّدق واقتصادا في الجهد من جرّاء ضغط دلالي لا تستوعبه الألفاظ إذ تُستعمَلُ على الحقيقة . وذلكم هو الوجه الآخر للخطاب الذي تتزاحم على تأديته وتترافد طاقتان : طاقة لسانية صريحة تتحقّق في النصّ ألفاظا وتراكيبَ وأساليبَ . وطاقة سياقية مصاحبة لا يمكن أن يتواصل الإنسان بدونها هي ما يعرف بالبعد التداولي للخطاب . وهو وحده الكفيل بالتنوع الكلامي المتجاوز لحدود المعيار .

جـــ – التهكّـــم ([32]) :

من أهمّ الإيحاءات الدّلالية المثيرة للانتباه ، ولذلك تبدو أهمّيّته في مطلع الخطاب أنسب ، باعتبار السمة التنغيمية للتّهكّم عامِلَ إيعاز للجمع بين طرفيّ الخطاب على نسقٍ واحد ، ومن ثمّ التهيئة للتواصل .

يمثّل التهكّم – شأنه شأن التعجب – الحقيقة التداولية التي يضمرها الخطاب في مداره التواصلي ، وإذ لا يتحقّق التواصل على أكبر نطاق يبرز التنغيم تجسيدا لهذا الجانب من الخطاب الذي يتمم ما عجزت عنه الحقيقة في

إدارة الخطاب . ذلك أنّ البنية اللفظية تؤدّي الإطار الدلالي على نحو من الإطلاق ؛ مما يحسن وسمه بالدلالة الآلية ، ولكنها تأخذ خصيصتها التواصلية وخصوصيتها الدلالية من خلال تلك الروافد السياقية المرافقة للخطاب .

والتهكّم صورة لعدم التكافؤ في التخاطب بين الطرفين حيث يكشف عن ذلك السياق ، ويُؤَدَّى في الخطاب بصور متعدّدة مجازية / عدولية يمثّل الاستفهام أحد أنماطها ؛ من ذلك قول الشاعر (كامل) ([33]) :

ماذا ترى ؟ وهَنًا يريــدُ ، وطاقةً تمتــصّ طاقــهْ
وإفاقــةً كالسُّكْــر .. أو سُكرًا أمــرُّ من الإفاقــهْ

ورد الاستفهام مختزَلا عامّا يعكس حالا من الانفعال توحي بعدم الرّغبة في القول ، ولمّا كان لا بدّ من قولٍ فقد لجأ الشاعر إلى خرق المألوف إذ جمع بين السؤال والجواب في سياق واحد ، وذلك يعني أنّ الاستفهــام صيغ في صورة من التنغيم تحيل إلى التهكّم تحضيرا للمتلقّي لاستقبال خطاب يتّجه إلى ضرب من النقد الاجتماعي ؛ فهو على ذلك يجمع – عند الأداء – بين التنبيه والتهكّــم ، ولذلك أعقبه الشاعر بالجواب الذي يمثّل المقدّمة الحقيقية للموضوع ، على أنّ ما يثير الاهتمام ثانية هو هذه الكثافة من الصور([34]) التي ائتلفت مع خروج الاستفهام عن دلالته الحقيقية ، تدعّمها جملة من الصور الإيقاعية ممثَّلــةً في الترديد والتصدير ([35]) والأصوات الانفجارية ([36]) المتناسبة مع التنغيم وسياق البيت .

إلى ذلك قوله (كامل) ([37]) :

المستهلّ الآن يبدو الخاتمهْ أتعودُ ؟ أمْ تأتي الفصولُ القادمهْ ؟

القادماتُ مريرةٌ ، أو أنها أحلى ؟ تعاكستِ الظنونُ الراجمهْ
أهناك قادمةٌ ؟ يقالُ جميعها : قدِمتْ كواهمةٍ ، وولّتْ واهمه

يمثّل الترديد إلى جانب الاستفهام شكلا من أشكال التهكم لسريان الخطاب على نحو من اللعب باللغة الذي تتحرّك فيه الألفاظ تحركا مجازيا بحسب السياق ، وأدّى ذلك إلى حركة كثيفة على مستوى الإيقاع لتواتر الاستفهام ، وتكرار الألفاظ والعبارات على نحو من التناسب والتوازي ممّا أسفر عن حال من الروتين والنفور ، ومن ثمّ كانت هذه الصيغ التهكّميّة.

ومثله قوله (مجتثّ) ([38]) :

من أنتَ ؟ ماذا تســـاوي؟ وكُـــلّ ما فيك خـــاوي

اجتمع في المطلع صيغتا استفهام : الأولى مبهمة يكشف عنها التنغيم (**مَنْ أنتَ ؟**) . والثانيـــة واضحـــة بما سبقها من جهة ، وبالقرينة (**تساوي**) من جهـــة ثانية ؛ ذلك أنّه لا يُسْأَلُ عادة – في العـــرف اللغوي – عن القيمة باللفظ (**تساوي**) إلا في سياق التحقير والتهكّم . وأعقب ذلك بوصف على الحالية يخصّص الاستفسار عن القيمة لضرب من التوكيد والتفسير ؛ لذلك أمكن القول أنّ هذا المطلع يتدرّج نحو التخصيص شيئا فشيئا فيكشف المطلع عن الموضوع .

مثلُ ذلك قوله (خفيف) ([39]) :

ما الذي أخبـــروا وماذا أضافوا؟ بشّـــروا تارةً ، وحينا أضافوا
سمِعـــوا ضجّةً ، وشاموا حشودا ما دروا أَهْوَ مأتمٌ أمْ زِفافُ ؟

وقوله (متدارك) ([40]) :

هلْ هذا الجاري مفهـــوم ؟ يبدو مجهولا ، معلومْ
صنْعـــانيّا من " روما " أمريكيّاً منْ " مخزومْ "

وقوله (طويل) ([41])

أكنْتَ الدجى، والآن يدعونك الضّحى تُرى أيْن أودعْت العكاكيز واللحى ؟
وكانتْ لك الأوجاعُ مسْـرى ومهلكا فهلْ ترتديها الآن ريشا مُمَدْرَحا ؟
تأهّبْتَ تبـدو غيْر ما كنْته ، فهل تبدّيْتَ –مما كنتَ – أصبى وأملحا ؟
أَيُبـديك تبديـل الجلابيـب ثانيا وما أثْبَت الثاني ولا الأول انمحى ؟
أليْس الضّحي غيري،وهلْ أنت غيره وأيّكمـا الثّـاني مِن الأوّل انتحى ؟
أما كلّ إصبـاح إلى الليْـل ينتمي ؟ أمَنْ أرّخوا " قيساً " أضاعوا الملوّحا"
إذا قلْتُ وافى منْـك ماباله انثنى إليْك ، أدوراتُ المواقيـتِ كالرحى ؟
يخالكمـا الرائي " جحا "رابعـا أتى فمنْ منكما المسمارُ ؟ منْ منكما جحا ؟

لعلّ أغلب مايعكس التهكّم سياقيّا هو تواترالصيغ الاستفهامية على غير المتوقّع ، وتجاوبها مع النمط التعبيري الكثيف الذي يميل إلى استخدام الجمل القصيرة العاكسة لطاقة انفعالية يترجمها السياق المحَصَّل بالتهكّم وعدم التقبّل .

د – التكذيب :

هو صورة لتلقّي الخطاب على خلاف الواقع ، ويُؤَدّى بأشكال مختلفـة أهمّها جماليا التعبير بالمجاز الذي يمثّل الاستفهام أحدَ أنواعه الأكثر تواترا في شعر البردوني ؛ من هذه الصورة قوله مكذّبا ومستخِفًّا (خفيف) ([42]) :

قيل عن (م .. ن) أضحى مُهيلا هل تحرّيت أنت ؟ ما نفع قيلا ؟

وطّأ الشاعر للاستفهام بأسلوب خبريّ على سبيل التحضير للمتلقي ، ثمّ أردفه باستفهام الغرضُ منه النّفيُ على التحقيـر ، ولعلّ قيمة الخطاب – جماليّا ودلاليّا – قائمة في هذه الصورة من الالتفـات ([43]) النادرة في

الاستعمال اللغوي ، التي ينتقل فيها الخطـــاب من الإغـــراق في الإسنـــاد إلى الغائب (البناء للمجهول) إلى المخاطَب المباشر (أنت) ؛ وهو ما يعني نقلا لوضع الخطاب من الإشاعة إلى نفيها .

وقوله وقد جمع بين النداء والاستفهام (متقارب) ([44]) :

أيا فصْلَ عدوى السلامْ أصافَى الخصام الخصامْ ؟

وقوله (خفيف) ([45]) :

ما الذي أخبروا وماذا أضافوا ؟ بشّروا تارة ، وحينا أخافوا

التكذيب – على هذا النحو – ضرب من التعبير الذي لا يمكن أن تؤديه الحقيقة ، ولا أدوات النفي الجارية في الاستعمال ، وإنما تدخل صور لسانية أخرى في سياق معين لتأدية هذا الدور الدلالي . وأبرز هذه الصور اللسانية التنغيم مُدَعَّمًا بحال الحديث .

ه – التحسر :

هو صورة انفعالية تعكس خيبة أمل فتتجسّد خطابيّا على أسلوب الاستفهام المؤدي معنى التحسّر على سبيل المجاز. من ذلك قول الشاعر (سريع) [46] :

منْ ذا يهُمّه الأمرُ يا أمْرُ لا ها هنا (زيْدٌ) ولا (عمْرُو) ؟

وقوله (كامل) ([47]) :

أحينَ أنضـــج هذا العصر أعصارا قدْتم إليه عنِ الثّوّار (أثوارا) ؟
كيف انتخبتـــمْ له – إنْ رام تنقيةً – منْ كان يحتاجُ حرّاثًا وجزّارا ؟
أبغيةُ الشّعْب في التغيير أنْ تضعوا مكان أعْلى رؤوسِ العصرِ أحْجارا ؟

وقوله (وافر) ([48]) :

لماذا المقطف الداني بعيدٌ عن يد العاني ؟

يحسن أن نلاحظ ها هنا أن التركيب الاستفهامي بمكوناته اللفظية قد تهيأ بفضل السياق للتكيف مع مقام التحسر ، فأوكلت المهة – والحال هذه – إلى التنغيم (L' intonation) لأداء هذه الوظيفة التواصلية . وذلك يعني أنّ التركيب الاستفهامي كان يتمتّع بالمرونة الكافية لتأدية أغراض تواصلية متنوعة . لذلك أمكن القول أن التراكيب اللغوية على اختلاف أنواعها تتمتع بالقابلية للتعبير عن وظائف متعدّدة تقتضيها مقامات الحديث ، وهو ما يعكس البعد الاختزالي للغة الذي يعمد إليه المتكلّم بصورة آلية لاستثمار أدواته على أوسع نطاق .

2 ــ النـــداء :

يمثّل النداء لونا من ألوان الابتداء الذي يؤثره المتكلّم – عادة – لأسباب اتصالية بالدّرجة الأولى ، لذلك يظهر في العادات الكلامية موصولا بالتنبيه أو الإثارة أو جلب الانتباه . وقد يكون له إلى جانب ذلك أبعاد نفسية ودلالية وجمالية بتوفر عوامل سياقية معيّنة .

وللنداء في مطالع القصائد وضعٌ خاصّ باعتبار الإثارة وجلب الانتباه من ناحية التنغيم (الطبيعـــة الصوتية لأسلوب النداء) ، ضف إلى ذلك ما يؤديه النداء من دلالة سياقيـــة تلتئم جوهريّا مع الموضوع أو تهيّئ إلى الاندماج فيه على أقلّ تقدير .

لقد آثر شعراء العربية استفتاح قصائدهم بالنّداء للتنبيه غالبا ، ونحسبهم فعلوا ذلك باعتباره سنّة جارية في القول الشعري كما هي حال المقدّمة الطّللية وفواتح الخطب والرسائل وغيرها ؛ حيث هيّأ كل ذلك إلى استتباب النداء عُرْفا جاريا في التواصل ، ومن هنا يجد مبرّرا لحضوره في

مطالع **عبد الله البردوني** على سبيل الإسقاط لا على سبيل التقليد المعهود في الشعر العربي القديم .

حظي أسلوب النداء في التراث العربي بنقاش طويل بين علماء العربية على اختلاف مشاربهم ؛ فقد لجأت بيئة النحاة إلى حصر أسلوب النداء في أحد أقسام الكلم على عادتها في التقدير والتأويل ([49]) . بينما اتجه علماء المعاني إلى استقراء خطاب النداء وتأويله بحسب المقام ([50]) . كان النحاة يسعَوْن إلى محاصرة الظواهر الأسلوبية بتكريس مبدأ القياس والخضوع إلى القاعدة حتى ولو أدّى ذلك إلى بعض التعسّف في التأويل والتقدير .

وكان علماء المعاني أكثر حرصاً في الاتكاء على السياق لتمثّل المعنى باعتبار المسألة تتعلّق ، في البدايات الأولى ، بفهم النصّ القرآني وتدبّره على الوجه الأليق بطبيعته العقدية .

استخدم البردوني النداء في مطالع قصائده بشكل لافت للانتباه ، والجدير بالملاحظة أنّ استخدامه له لم يكن لصريح النداء ، وإن كان التنبيه محصَّلا فيه مهما كان غرضه لطبيعته الصّوتية . ثمّ إنّ هذا الابتداء ، شأنه شأن الاستفهام ، يتعلّق بالموروث الثقافي الذي تقوم عليه مرجعيّة الشاعر الشعريّة – نعني بذلك ما كان به البردوني شاعرا – ([51]) .

ولئن كانت أغراض النداء تختلف باختلاف السياق فلعلّنا واجدون في التقسيم على أساس المنادى منهجا صالحا للدراسة على نحوٍ ممّا يلي :

أ- نـــداء الصفـــة :

نداء الصّفـــة يختلف عن سائر أصناف النداء باعتباره أكثر ارتباطا بموضوع الخطاب ([52]) ، ذلك أنّ الشاعر إذا استخدم الوصف فإنما يعني مباشرة مضمون الخطاب ؛ من ذلك قول الشاعر (كامل) ([53]) :

يا قاتــلَ العمران .. أخْــ ــجلْــتَ المعــاول .. والمكينــهْ

عنوان القصيدة (**سفّاح العمران**) ، والمنادى (**قاتل**) ممّا يعني أنّ نداء الصّفة أوصل بالموضوع من سواه ، ثمّ إنّ هناك انسجاما بين العنوان والمطلع لانتماء كلّ منهما إلى حقل دلاليّ واحد ، وبناء كلّ منهما على الوصفية لطبيعتهما الاشتقاقيّـــة (صيغة مبالغة ، واسم فاعل) ، وحينئذ فقد جمعا بين الفاعلية والفعلية (الحدث وإنتاجه) .

ومنه أيضا قوله (رمل) ([54]) :

يا حزانى ... يا جميعَ الطيّبيــنْ هذه الأخبار ... من دار اليقيــنْ

النداء قائم على الصّفـــة ، وهو ، وإن لم يقدّم من الدلالة ما يفي بالموضوع، إلا أنّه يضـــع المتلقّي في جوّ المناخ العاطفي للموضوع ، ومن هنا فقد هيّأ الشاعرُ السّامعَ بالتنبيه إذ استعمل صيغة النداء ، ثمّ وضعه في الإطار العاطفي للموضوع من جهة ثانية بصيغة المنادى الحاملة لصفة الحزن . وقد كرّر الشاعر النداء (**يا حزانى / ياجميع الطيبين**) على سبيل التنبيه والإثارة ، ومن ثمّ الإشعار بالخطر .

ومنه قوله (خفيف) ([55]) :

يا مُنَدّى ، لي واحةُ في (حَولِّي) قلْ لها : ما الذي وكيفَ ، وقلْ لي

وقوله (رمل) ([56]) :

أيّهـــا الآتي بلا وجْـــه إلينا لم تعُد منّا ولا ضيفا علينا

ورد المنادى محلًّى بالألف واللام فأدّى – لضرب من التسهيـــل – إلى استخدام الوسيط (أيّ) الذي يحيل إلى نوع من الانفصال بين المنادِي والمنادى لأسباب دلالية ونفسية ، وقد زكّى هذ الانفصال حال المنادى (**بلا وجـــهٍ**) ، والصّفة (**لم تعد منّا**) والعطف (**ولا ضيفا علينا**) ، وهي جميعا مؤسّسة على النّفي الذي يناسب الانفصال .

يسري في هذا السياق قوله يائساً متحسّراً (رمل) ([57]) :

أيّها الكاتب منْ تُعْطي الكتابهْ مُدْيةُ الجزارِ في أيْدي الرّقابهْ

من المهمّ التأكيد على أنّ نداء الوصف أوصل بالمتلقي لاقتراب المنادى من مضمون الرسالة ، ومن ثمّ كان ثمّة نوع من التوازن ، في الإرسال والاستقبال ، بين طرفي الخطاب . ثمّ إنّ تجاوب التراكيب الندائية مع مضمون الرسالة يحقّق وظيفة التواصل على أكمل وجه .

ب–نـــداء العلَـــم :

نداء العلم أكثر أساليب النداء إبهاما باعتباره لا يتّصل بالموضوع إلاّ حين الإعلان عن جواب النداء . وهو قليل في مطالع البردوني لأنّ خطابه يجري في صورة من الإطلاق لقيامه على معالجة الظواهر في إطارها العامّ . وقد استخدمه البردوني مرّتين في مطلعين :

الأول : قوله (رمل) ([58]) :

كانَ يا " عمـــرُو " هنا بيتُ المـــرَحْ زنبقيَّ الوعـــدِ ، صيفيَّ المنـــحْ

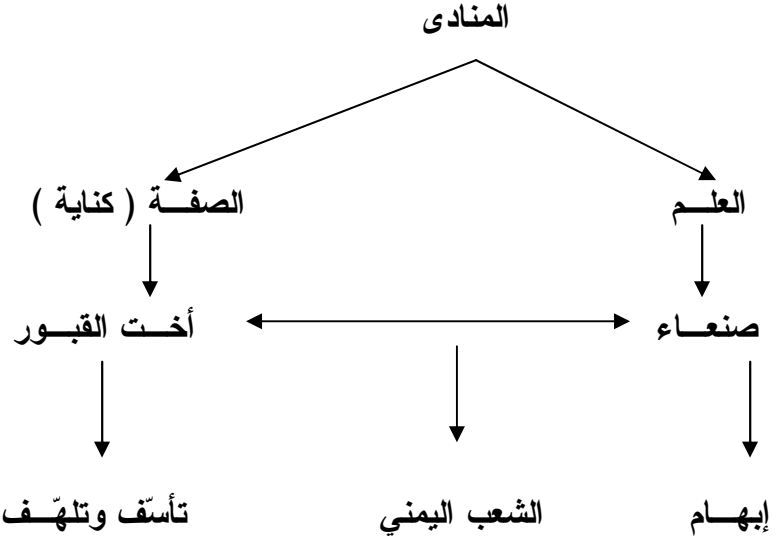
ورد النداء في موضع الاعتراض فهو غير مستخدم للتنبيه الصريح وإنّما للربط بجواب النداء ؛ إذ الأهمّيّـــة في هذا السياق للذّكرى ، ويمكن عدّه ،

فضلا على ذلك وسيطا ذرائعيّا الغرض منه تكامل الإيقـــاع وانسجامه ، لذلك أسماه بعضهم (الحشـــو) ([59]) ؛ وهو فرع على الاعتراض .

الثاني : قوله مخاطبا صنعاء (سريع) ([60]) :

صنعاء يا أخـــتَ القبور ثوري فإنّك لم تثـــوري

ورد النـــداء مجرّدا من الأداة لأسباب إيقاعية ودلالية ([61]) ، والشاعر إذ استخدم العَلَمَ الصريح (**صنعاء**) إنما تجاوز به الاستعمال الحقيقي إلى دلالة مجازية يترجمها السيـــاق ممثَّلا في تكرار النداء (**يا أخت القبور**) مستعملا مجازا أيضا للكناية على الخضوع والجمود وبذلك تجاوزتْ (**صنعاء**) دلالتها المكانية إلى الدّلالة على الإنسان مع الاحتفـــاظ بالعلاقة المكانية واتّسم الخطاب إزاء هذا التحوّل الدّلالي بالتحسّر والتأسّـــف . ويمكن تحليل هذا المطلع بيانيّا على النحو الآتي :



وقد عضّـــد خطاب النداء ورود جوابه في صيغة الأمر ؛ حيث حقّق نوعا من التناسب التركيبي في ظاهر الخطـــاب لقيامه على الطّلب ، غير أنّ تكرار النداء حضّر سياق الخطاب دلاليّا ، فهيّأ لاحقاً إلى الانتقـــال من الإنشاء إلى الخبر بالتدريج ، وهذا يعني أنّ الانسجـــام متحقّق وفق سلّم تدريجي يكشف عن الخبر شيئا فشيئا .

لئن كنا قد ألمحنا في **النداء الوصفي** (نداء الصفة أوالموصوف أوالوصف) إلى أهميته في الخطاب باعتبار التلميح لمضمون النداء فإشراك المتلقي في إنتاج دلالات النص ، فإنّ أهمية نداء **العلم** كامنة في ما يتحقّق من مفاجأة وإثارة وجدّة على مستوى مضمون الأسلوب الندائي ([62]) .

ج-نداء اسم الجنس :

يحيل النـــداء باسم الجنس نسبيّا إلى المضمون باعتبـــار دلالته ، ولكنه يختلف عما يقدّمه النـــداء بالصفـــة لاختصاصـــه بالذات وقيامه على الإطـــلاق . بينما يـــنزَعُ نداء اسم الجنس إلى التعييـــن فيكون أكثر تقييـــدًا ولا شكّ في أنّ هذه الخصوصيات تنعكس على مستوى بنيـــة الاستهـــلال بما تضفيه من إيضـــاح وتعميـــة بحسب صور صياغتها . من ذلك قول الشاعر (سريع) ([63]) :

يا شعرُ ... يا تاريخ ... يافلسفه من أين يأتي ، قلق المعرفة ؟

عندما اتجه الشاعر إلى نداء اسم الجنس **(شعر)** ومن بعده **(تاريخ / فلسفه)** كان ذلك إيذانا بالحيرة لقيام النداء على التكرار والحذف ، وقد جاء جواب النداء – على الاشتراك – أسلوبا استفهاميّا غير حقيقي يدلّ سياقيّا على الحيرة والتعجّب ، فتجاوب مع النداء إذ حاكى الدلالة نفسها ؛ وهي ذروة

الانسجام التي تتفاعل فيها البنيات الصغرى فتتصهر في الإطار الدلالي الأكبر (البنية الكبرى) .

وقوله (متقارب) ([64]) :

أيا فصلَ عدْوى السّــلامْ أَصَافَى الخصامُ الخصــامْ ؟

وقوله (بسيط) ([65]) :

يا آخرَ الليْلِ ، يا بدءَ الذي يأتي هلْ سوفَ تصحو التي، أمْ تهجَعُ اللاتي ؟

ومنه قوله (خفيف) ([66]) :

ساعةً يا ردى أُتِمُّ القصيــدهْ هاكَ قاتاً وجــرّةً وجريــدهْ

وقوله (خفيف مجزوء) ([67]) :

وطني أنْــت مُلْهمي هــزَجَ المغرم الظَّــمي

يمثل النداء ها هنا صورة للاتصال المباشر بالمنادى لقيامه مستقلاً من غير أداة ، ولإضافته إلى ياء المتكلّم على سبيل التحديد والانتماء ، ثمّ إنّ جواب النداء زاد في تخصيص الخطاب باستخدامه للضمير (**أنت**) بغرض تخصيصه بالوصف (**ملهمي**) الذي يحمل ضمنيّا معنى الحدث المسند للوطن والصفة له في الوقت نفسه . ثمّ إنّ أسلوب النداء في هذا السياق لا يعني التنبيه بقدر ما يعني المخصَّص بالإحساس (**الإلهام**) ، ولذلك فقد دلّ السياق على التلهّف والتعجّب .

ومنه قوله متلهّفا متأسِّفا (خفيف) ([68]) :

يا رفاقي ... إن أحزنتْ أغنياتي فالمآسي ... حياتكم وحياتي

وقوله (كامل) ([69]) :

يا ريحُ في زنْديْكِ عَرْفُ رفاقي أيْن التقيْتِ بهمْ ، وكيْفَ أُلاقي ؟!

وقوله أيضا معْربا عن تلهّفه وتأسّفه (خفيف) ([70]) :

يا رؤى الليل ياعيون الظهيــرهْ هل رأيتــنّ موطني والجزيــرهْ

نخلص من هذا إلى أنّ الاستهلال بالنّداء يمكن عدّه من وجهة نظر تناصّية موروثا أسلوبيّا في فنّ القول الشّعري وإن كان يحتفظ بخصوصياته في الاستعمال بحسب مقتضى الحال . وقد يكون انعكاسًا لحال نفسية فتجسّد لسانيا على نحو من التنغيم أدّى إلى ظهور أسلوب النداء مشروبا بدلالات متنوّعة يتحكّم فيها سياق القول الشعري وأحوال المخاطِب (بكسر الطاء) . ويمكن إرجاعه من ناحية ثالثة إلى الشفويّة التي تمثّل الأداة الأساسية للتواصل عند الشاعر ([71]) .

3 ــ النمط الحكائي (التمثيلي) :

الحكاية جوهر الخطاب باعتبار معياريته ومن حيث كان المتكلّم ينشئ خطابه على نحو من التناص لتأليفه وفقا لضوابط جارية في الدورة الخطابية . وبذلك يكون التشبيه أبسط صُوَرِه (أي صور التناص) من حيث تجسيده للفعل الحكائي .

يمثّل التشبيه ظاهرة جديرة بالاهتمــام في ابتداءات البردوني لتواترها بشكل لافت للانتباه . ولئن كانت مسألة الاستهلال بالتشبيه لا تشكّل علَمًا مميّزا في الشعر العربي ، ولم نلاحظ في التــراث البلاغي ما ينبّه إلى ذلك تنبيها صريحا إلا أننا واجدون فيه ما يشير إلى الابتــداع ومخالفة المألوف ؛ لذلك قال ابن الأثير : " إذا قرعَ السمعَ شيءٌ غريبٌ ليس له بمثله عادة فيكون ذلك سببا للتطلّع نحوه والإصغاء إليه " ([72]) . من هنا تأتي أهمّية الابتداء بالتشبيه في شعر البردّوني ضربا من الاستهلال المُمَيَّز باعتبار التواتر من جهة ، ومن حيث كان الانفعال والتوتّر مدعاةً للتعامل مع الدّلالة على نحو من الإثارة والتهويل . وهذا يعني أن الخطاب اللساني يتجاوز

الملفوظ في عملية الاتصال إلى مصاحبات أخرى سياقية : اجتماعية ونفسية وسواهما ؛ مما يمثل رافدا تواصليا يعمل على تجلية الدلالات وتطويرها إلى أن يبلغ الخطاب تمامه .

نميّز في مطالع البردّوني بين نوعين من التشبيه : مطلق ومقيَّـد ([73]) .

فأمّا **المطلق** : فهو التشبيه العادي الذي يتّسم بالتعميم مجملا أو مؤكَّدا ؛ وهوعلى إطلاقه يفسح مجالا للمتلقي كي يتدبّر ويتأمّل ضمن سياق النّصّ . فالإطلاق في التصوير – وفي سواه أيضا – ضرب من انفتاح النص على أصناف من التأويل في نطاق المجال الدلالي الواحد ، مما يوطّد الصلة بين الشاعر ومتلقيه ؛ باعتبار خروج المتلقي من مدار التواصل السّلبي إلى المساهمة في إنتاج دلالات النص بحسب المرجعيات الثقافية لأيّ متلقّ .

وأمّا **المقيّد** : فهو صورة من التشبيه مركّبة ، والتشبيه المركّب ضرب من التعبير الذي تتضافر على آدائه جملة من العناصر اللفظية المخصّصة للخطاب ، التي تعرف عادة بالتشبيه التمثيلي.

أ – التشبيه المطلق :

منه قوله (خفيف) ([74]) :

تسلياتي كموجعاتي ، وزادي مثل جوعي ، وهجعتي كسهـــادي

يتّسم المطلع بتتالي التشبيهات المُدارة على ضمير المتكلّم ؛ حيث يرتبط طرفا التشبيه بمحور واحد يجعل الخطاب التشبيهي في دارة مغلقة لا تتّسع لمجال دلاليّ آخر على سبيل الموازنة والتمثيل الخارجي ، وإنّما تظلّ الصّور عالقةً بضمير المتكلّم إيحاءً بحدّة المعاناة على مدار أربعة أبيات ([75]) :

وكؤوسي مريـــرة مثل صحوي واجتمـــاعي بإخوتي كانفرادي
والصداقاتُ كالعـــداوات تؤذي فســـواء من تصطفي أو تعادي

إنّ داري كغُــربتي في المنافي واحتــراقي كذكــريات رمادي

يظلّ مصــبّ هذه الأبيات الثلاثة واحِدًا في المطلع باعتبار إحالتها إلى ضمير المتكلّم الجامع لمدار التشبيــه ، ويظلّ المتلقّي متطلِّعا داخل هذه الذات مسايرا تطوّر انفعال الشاعر المتجسّد في بنيات متضادّة ، تؤدّيها الألفاظ المتعالقة فيما بينها تعالُقَ تخصيص على الوصفية الخبرية التي تعكس أحوالا عرضيّة لتعلُّقِها بمحور استبدالي .

مثل ذلك قولــه وقد جعل مدار التشبيه مفتوحا على عنوان النصّ معضوداً بتواتر التشبيه الذي بات يمثّل نواة نمو النّصّ حتى يبلغ تمامه

(كامل) ([76]) :

كتلفّتِ الذّكرى الحميمه كذهــولِ أيّــامِ الهزيمهْ
كفرار محكــومٍ عليــ ــهِ كزوجةٍ أمستْ غريمهْ
كوثــوبِ مزْبلةٍ ، لها ساقٌ على أخرى جثيمهْ
كدبيــبِ أوّلِ سكرةٍ كختــامِ أغنيــةٍ كليمهْ
جاءتْ منوّعــةً كما يــروون أخبــارَ الجريمهْ
وكما يصيــحُ المخبرو ن إلى تزاويــق النميمهْ
تهمي ككيِ البدوِ عنْ أســواق عاصمةٍ فخيمهْ
تختالُ " كامرأة العزيــ ــز وتنحني مثل البهيمهْ
... ...

ومن التشبيه المطلق قول الشاعر (بسيط) ([77]) :

عنّتْ وولّتْ كهذا الوقْتِ أوقاتُ جاءتْ كأسيادها ، ماتتْ كما ماتوا

وقوله (مجزوء الرجز) ([78]) :

كهــودجٍ من الضبــابْ من الطّيــوف والسّــرابْ

حيث تتعدّد القراءة ، ويتنوّع تأويل وجه الشبه بحسب ما يتمتّع به المتلقي من رصيد ثقافي على اختلاف فترات التّلقّي . ويجدر أن نلاحظ في هذا المجال أنّ تواتر التشبيه بصورته هذه رافد دلالي يُكثّف البنية الكلّيّة للنص ّ ، ويعكس نوعا من التقارب بين الكائنات والظواهر لتفاعلها على نحوٍ من المحاكاة ، ممّا يُشْعِرُ **الذات القارئة للكون بأحادية المصدر الطبيعي.**

هذا أيضا يؤكد ظاهرة الاختزال التي هي قوام العملية التخاطبية ، والتي تشير إلى أنّ ثمّة قاسما مشتركا بين طرفي الخطاب (المرسل والمتلقي) مردّه إلى عاملين اثنين : عامل سياق الحال الذي يمثّل الجانب الخفي المرافق للملفوظ . وعامل الثقافة المشتركة التي يتمّ بمقتضاها التواصل .

ب – التشبيه المقيّــد :

أغلب ما يستخدمه البردوني تمثيليّا ، من ذلك قوله (رمل) ([79]) :

كغــرابٍ يرتمي فوق جــرادهْ سقطتْ وجعى تــدلّتْ كالوسادهْ

وقوله (رمل) ([80]) :

مثلما تهرمُ في الصُّلْبِ الأجنّهْ تأْسَنُ الأمطارُ في جوف الدّجنّهْ

يكتسي التشبيه سمة من التكثيف تتطلّب إعمالا فكريّا معقّدا لثلاثة أسباب :

1 – كثافة الصورة التشبيهيّة وتعقيدها .

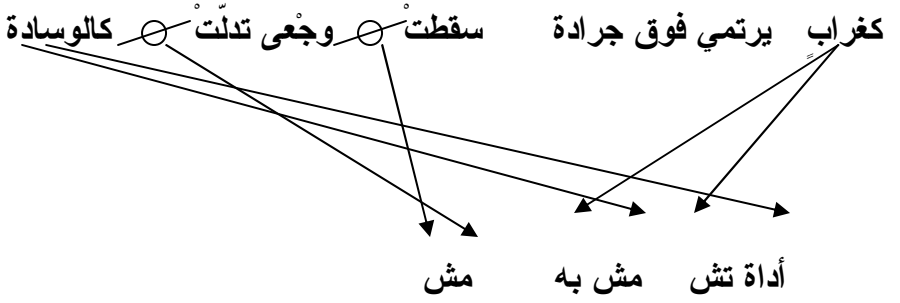
2 – قلب البنية التشبيهية .

3 – قيام المشبّه في صورة ضمير دون سابق إنذار .

هذه الأسباب أدّت – مجتمعة – إلى ولادة ثلاث خصــائص مميّزة لهذا المطلع هي :

أ – خاصية تبادلية (مرنة) :

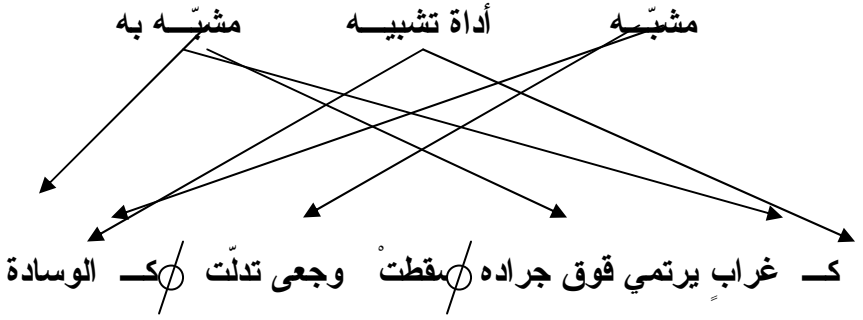
تتعلّق بما تتمتّــع به عناصر التشبيه من قابليّــة التقديم والتأخير لاحتلالها مواضع غير عادية ، تؤهّلهــا لأداء دور دلالي وإيقاعيّ من دون خرق لسنن التواصل (القواعد النحوية) . وإذا أردنا هيكلتها هندسيّا فإنها تتجسّد على النحو الآتي :

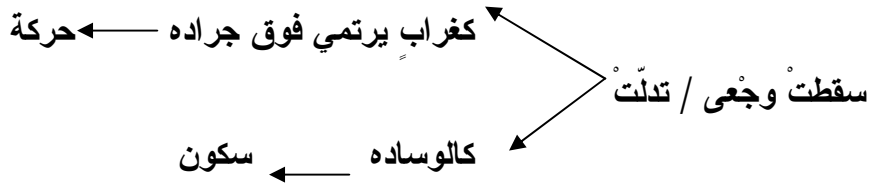


ولئن كان المشبه به ، في بنية الاستهلال ، يلعب دورا دلاليا ما أو يوجّه الخبر وجهة خاصة في إطار التشبيه ، فإنّ ارتباط وجه الشبه بالمشبّه به يبرز أهمّية الموضوع (المشبه) دلاليا بقدر لا يقلّ أهمية عن دور المحمول **كغراب** . وثمة أيضا هذه الحركة الملحوظة في إطار التمثيل التي تبين أن الاستهلال مركّز على الحدث . والتشبيه هنا لفت لانتباه السامع وإثارة انفعاله فتفاعله مع الشاعر .

ب – خاصية تقاطعية (معاظلة) :

حلول المشبّه به موضع المشبّه ثمّ إعادة بناء التشبيه في صورته العادية وهو ما يجعل المشبّه مضطلعا بوظيفتين تشبيهيتين في الوقت نفسه ، ممّا يجسّده التبيان الآتي :





ج – خاصية تمثيلية

يقوم فيها الضمير بتمثيل الاسم على الابتداء دون أن يَرِد قبلُ في السياق ، ولعلّ الشاعر قد جعل العنوان (**أمسية حجرية**) نقطة البدء ، ومع ذلك تظل الإحالة في حكم الإبهام على الرغم من سريان هذا الضرب من الاستعمال في كلام العرب على الاتساع .

مثل هذا قوله (رمل) ([81]) :

مثلمـا تعْصر نهديهـا السّحابهْ تمطـرُ الجـدْران صمتًا وكآبهْ

تظهر أهمّية المطلع في بنيته المعكوسة (تشبيه مقلوب) ، وقد ساعد على هذا البناء المقلوب احتلال أداة التشبيه الصدارة ؛ حيث إنّ الأداة مثلا ترتبط ارتباطا صارما بالمشبّه به ، فلمّا تصدّرت الخطاب استوجبت تقدّم المشبّه به

على المشبّه ، ولئن كان القلب في التشبيه واجبا باعتبار البنية ، فإنّ ذلك ولّد نوعا من الإثارة والإعجاب والتهويل لدى المتلقّي على مذهب حازم القرطاجني ([82]) . وما يفتأ المطلع مثيرا لكثافة التصوير إذ يُدَعّم التشبيه باستعارة مكنية أدّتْ دور طرفي التشبيه .

مثله قوله (متقارب) ([83]) :

كما تذبــلُ الدالياتُ الصبايا ذوتْ في سخاء المنى والعطايا

نستنتج في هذا النوع من البناء الذي تحتلّ فيه الأداة الصدارة أنّ عملية القلب إجبارية يقتضيها التركيب وليس مقام الخطاب . فلما تصدّرت الأداة الكلامَ متبوعة بالمشبّه به استلزم ذلك تأخّر المشبه .

وقوله (متقارب) ([84]) :

تدلّى كمزرعــةٍ من شــرَرْ معلّقةٍ ، بذبــول القمــرْ

تتّسم هذه الصورة بحركيّة أقلّ من نظيراتها . وأهمّ ما فيها قيامها على مشبّه يمثّله الضمير (هو) ولكنّه غير محدّد . والأصل في الضمير أن يعود على سابق ولكنّ الشاعر خالف المألوف إذ جعل الخطاب سائرا على الإطلاق ، وهي سنّة من سنن العرب في كلامها وسِمُوها بالاتّساع .

نخلص أنّ التشبيه مثّل ، عند البردّوني ، طريقة في الاستهلال لأسباب كثيرة لعلّ أهمها :

الأساس التداولي باعتبار سلطة التلقي التي تستوجب وضوح دلالة المضمون بما يضمن تقاطعا في الفهم ، وتقاربا في إدراك حال الخطاب ، واشتراكا في تداول مصاحباته (أي مصاحبات الخطاب) .

عاهة العمى التي يتقدّم فيها **التقديرُ** على **التّقرير** . وهي – وإن كانت أدخل في المجال التداولي – إلا أنها تعكس البعد الاختزالي للملفوظ ؛ باعتبار ميل

الإنسان إلى بذل الجهد الأدنى ، ومن حيث كانت الاستعانة بالمحاكاة ادّخارا لسلسلة من الجمل .

ويمكن أن نعزوَه من زاوية ثالثة إلى التوتّر الحادّ الذي يتّصف به الشاعر إذْ يأخذ في القول الشعري . ممّا يعني أنّ الشاعر يُفصِح عن الطاقة الانفعالية في مطلع قصائده لغرض تواصليّ مُفادُه .

الهوامش و المراجع

([1]) العمدة ، ج 1 ، ص 398 ، 399 .

([2]) البيان والتبيين ، ج 1 ، ص 112 .

([3]) ابن رشيق ، العمدة ج 1 ، ص 388 . وانظر القزويني ، الإيضاح ، ج 6 ، ص 149 .

([4]) ابن رشيق العمدة ، ج 1 ، ص 389 .

([5]) نفسه ، ص 393 ، 394 . ويروى أيضا أنّ عبد الملك بن مروان استنشد ذا الرّمّة ، فأنشده : (**ما بالُ عينك منها المـــاءُ ينسكِبُ**) وكان بعين عبد الملك بن مروان ريشة ، فهي تدمع أبدا ، فتوهّم أنّه خاطبه ، أو عرّض به ، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟! ومقته ، وأمر بإخراجه " . وانظر : القزويني ، الإيضاح ، ج 6 ، ص 150 . والعسكري، الصناعتين ، ص 418 .

([6]) روي أنّ المعتصم لمّا بنى قصره بالميدان ، وجلس فيه ، أنشده إسحاق الموصلي :

يا دارُ غيَّـــرك البلى ومحاكِ يا ليْت شِعــري ما الذي أبلاكِ

فتطيّر المعتصـــم من هذا الابتداء ، وأمر بهدم القصر " الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، ص 321 ، 322 .

([7]) ابن المعتز ، البديع ، ص 75 . ويسمّيه صفي الدين الحلي براعة المطلع انظر : شرح الكافية البديعية ، ص 57 .

([8]) عبد القادر عبد الجليل ، الأسلوبيـــة وثلاثية الدّوائر البلاغية ، دار صفـــاء ، عمان ، ط 1 ، 2002 ، ص 563 .

([9]) تتّسع هذه الظاهرة لتشمل كافّة أجناس الخطاب وفي مقدّمتها الرسائل الإدارية والسياسية والإخوانية وسواها ، إذ هي أكثر أشكال الخطاب اعتمادا لشتى أساليب التوادد والمجاملة في الابتداء والختام .

([10]) يمكن للدارس أن يؤسس دراسته على أكثر من ذلك باعتبار تعدد أشكال الاستفتاح ، ولكننا حصرنا الأنماط في ثلاثة لغرض منهجي وحفاظا على الإطار المفهومي للدراسة القائم على مبدأ التميز في تحديد أبعاد الدراسة ومباحثها .

([11]) المبهمات من الأدوات ما لا يتحدد معناه بمفرده كأسماء الاستفهام والإشارة والأسماء الموصولة ، والمعربات ما استقلّت بمعنى .

([12]) الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ج 2 ، ص 326 .

([13]) نلاحظ أنّ البردوني يكثر من التعابير الاستفهامية في متن نصوصه ، ومردّ ذلك إلى التفاعل الحاد بينه وبين موضوعات قصائده وبخاصّة ما تعلّق منها بوطنه اليمن ؛ ممّا ينعكس على مستوى سطح النّصّ أضربا من الاستعمالات المخالفة للمألوف ، والمكسرة للواقع فيتجسّد التغيير على مستوى الخطاب الأدبي .

([14]) الديوان ، مج 1 ، ص 96 . وظفار وصبر جبلان مطلان على صنعاء .

([15]) ترجمة رملية ص، ص 267 .

([16]) ترجمة رملية ، ص 190 .

([17]) كائنات ، ص 70 .

([18]) الأصل في التركيب أن تدخل هل على الفعل مباشرة ولكنّ الضابط الإيقاعي برّر دخولها على الضمير من باب الضرورة وهو منزع أسلوبي كثير التواتر في شعر البردوني .

([19]) عنوان القصيدة : فصل من تاريخ الصبح .

([20]) رواغ المصابيح ، ص 116 .

([21]) الديوان ، مج 2 ، ص 144 .

([22]) ترجمة رملية ، ص 238 .

([23]) الديوان ، مج 2 ، ص 294 .

([24]) نفسه ، ص 453 .

([25]) جواب العصور ، ص 110 .

([26]) رواغ المصابيح ، ص 165 .

([27]) الديوان ، مج 2 ، ص 102 .

([28]) ما أكثر أن تتردّد هذه التعابير الجزافية في أحاديث الناس وحواراتهم لعلّ أهمها قولهم " ليت شعري " في حال التعجّب الشخصي ، و " ماذا أقول ؟ " والسائل لا يريد مساعدة من أحد . وفي الفرنسية قولهم : " Comment dire - ai - je ? " لضرب من التأدّب واللياقة .

([29]) يمكن عدّه من زاوية أخرى معينا (Deexis) يؤدّي دورا في الربط والانسجام .

([30]) جواب العصور ، ص 206 .

([31]) كائنات ، ص 37 .

([32]) التهكّم في الأصل : تهدّم البئر . وفي الاستعمال الهزء والسخرية . ينظر اللسان (هكم)

([33]) الديوان ، مج 2 ، ص 129

([34]) شمل المدخل الاستعارة المكنية والتشبيه والكناية .

([35]) الترديد هو " أن يعلق المتكلم (الشاعر) لفظة من الكلام بمعنى ثم يردها بعينها ويعلقها بمعنى آخر " بتركيب آخر . والتصدير – وهو أيضا رد الأعجاز على الصدور – " أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدمة أو متأخرة ، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها ، أو بما تصرف من لفظها في عجزه " . ينظر مثلا : صفي الدين الحلي : شرح الكافية البديعية ، تحقيق نسيب نشاوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1989 ، ص 148 ، 82 .

([36]) الأصوات الانفجارية الواردة في هذا النموذج هي : التاء والدال والطاء والقاف والكاف ، وهي صور من التصويت المنسجم مع سياق النّصّ .

([37]) ترجمة رملية ، ص 31 .

([38]) الديوان ، مج 2 ، ص 385 .

([39]) رواغ المصابيح ، ص 86 .

([40]) ترجمة رملية ، ص 157 .

([41]) رواغ المصابيح ، ص 239 ، 240 .

([42]) الديوان ، مج 2 ، ص 480 .

([43]) الالتفات في البلاغة العربية هو الانتقال من معنى إلى آخر أو من ضمير إلى غيره لأسباب دلالية يقتضيها المقام . ينظر مثلا ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة ، ص 215 .

([44]) رواغ المصابيح ، ص 177 .

([45]) نفسه ، ص 86 .

([46]) رواغ المصابيح ، ص 211 .

([47]) جواب العصور ، ص 49 .

([48]) كائنات الشوق الآخر ، ص 15 .

([49]) قسم النحاة الكلم إلى ثلاثة أقسام حاولوا بعد ذلك أن يصلوا كلّ أوجه الاستعمال بها ، فلما جابهتهم بعض الأساليب التي تنبو عن الانتظام المباشر في أحد أبوابهم النحوية تأوّلوا هذه الأساليب وألحقوها بأقرب باب نحويّ يمكن أن تؤخذ عليه من باب التقدير ؛ قال ابن يعيش " (يا) في النداء من نحو : يا زيــدُ ، قد نابت مناب أدعو وأنادي ، وقد ذهب بعضهم إلى أنها قد دخلت لمعنى التنبيه ، والفعل مراد بعدها ، والعمل في الاسم بعدها إنما هو لذلك الفعل لا لها " . ينظر : شرح المفصّل ، ج 8 ، ص 7 .

([50]) يستند مذهب جمهور علماء المعاني ، بشكل عام ، إلى المعنى المحصّل في الذهن فخرّجوا أسلوب النداء تخريجا ينسجم مع حال الحديث ، ولما كانت أساليب النداء تستخدم في سياق التنبيه والدعاء والاستغاثة والتعجّب والندبة والتلهف والتأسّف والتلذّذ ... فقد كان لهم ذلك في تخريجها . ينظر مثلا : ابن فارس : الصاحبي ، ص 178 ، 179 .

([51]) يقوم النصّ الشعري العربي القديم على النداء ومساءلة الديار ولعلّ ذلك راسب ثقافي نضحت به شاعرية البردوني فتكشّف في شعره .

([52]) ذهب بعضهم إلى عدّ النــداء بالصفة نقلا للخطاب من الإنشاء إلى الخبر ؛ من حيث كان قولهم : يا فاسقُ أو يا فاضِلُ يحتمل التصديق والتكذيب . ذكر ذلك أبو حيّان . والواقع أن خروج النداء عن طبيعته الندائية – شأنه شأن الاستفهام – إلى معان أخرى أحسّ من خلالها المتلقي بزوال الإبهام فعدّ ذلك من مشمولات الخبر . ومن ثمّ فإنّ

إخضاع هذه المسألة كلّيّا لمبدإ التأويل والتقدير من شأنه أن يؤدّيَ إلى الغلوّ في التخريج ، من حيث كان التّقدير ضربا من التسهيل في التخريج والترخيص في القواعد .ينظر في هذا الشأن ارتشاف الضرب ، ج 3 ، 79 .

([53]) الديوان ، مج 2 ، ص 105 .

([54]) الديوان ، مج 2 ، ص 514 .

([55]) جواب العصور ، ص 92 . وحولّي أحد الأحياء الشعبية في الكويت .

([56]) الديوان ، مج 2 ، ص 246 .

([57]) جواب العصور ، ص 198 .

([58]) نفسه ، ص 89 .

([59]) صفي الدين الحلي ، شرح الكافية البديعية ، ص 320 .

([60]) الديوان ، مج 2 ، ص 184 .

([61]) أما السبـــب الإيقاعي فمردّه إلى الوزن ليطابق التفعيلة (مستفعلن) . وأمّا السبب الدلالي فنداء القريب ، مع الإشارة إلى أنّ الشاعر يريد بصنعاء أهلها أي الشعب اليمني .

([62]) لايعني هذا التخريج تبريرا جزافيا للأوضاع الخطابية ، وإنما يتعلّق الأمر بأن مضمون العملية التواصلية يمكن أن يتم بصورة وبضدّها ، وأن الفائدة والجمال حاصلان بهما من حيث كان استعمالهما بحسب مقتضى الحال .

([63]) الديوان ، مج 2 ، ص 489 .

([64]) جواب العصور ، ص 177 .

([65]) نفسه ، ص 177 .

([66]) نفسه ، ص 40 .

([67]) الديوان ، مج 1 ، ص 577 .

([68]) نفسه ، ص 365 .

([69]) رواغ المصابيح ، ص 116 .

([70]) الديوان ، مج 2 ، ص 333 .

([71]) نتصوّر أنّ التواصل الشفوي أكثر ملاءمة لاستعمال النداء من حيث كان المتكلّم لا يجهر بالحديث مع نفسه . ولما كان الشاعر أعمى فقد كان ذلك مبرِّرا كافيا لتواتر النداء .

([72]) المثل السائر ، ج 3 ، ص 98 . وانظر : العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص 457 .

([73]) آثرنا هذا التصنيف لأننا لا نعنى في ذلك بالتصنيف البلاغي المأثور ، وإنما نسعى إلى تقسيم يأخذ في الحسبان البعد النصي / الخطابي ؛ الذي تظهر فيه المكونات الفرعية جارية في سياق شمولي متتامّ .

([74]) الديوان ، مج 2 ، ص 180 .

([75]) المرجع نفسه ص 180، 181 .

([76]) ترجمة رملية ، ص 197 .

([77]) رواغ المصابيح ، ص 100 .

([78]) الديوان ، مج 2 ، ص 27 .

([79]) نفسه ، ص 526 .

([80]) ترجمة رملية ، ص 179 .

([81]) نفسه ، ص 190 .

([82]) منهاج البلغاء ، ص 310 .

([83]) نفسه ، ص 48 .

([84]) نفسه ، ص 78 .

المصادر والمراجع :

ابن الأثير (ضياء الدين محمد بن نصر الله بن محمد) :
– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة ، دار الرفاعي ، الرياض " 2 / 1982 .
البردوني (عبد الله) :
- ديوان البردوني ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 / 1979 .
- زمان بلا نوعية ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 / 1980 .
- ترجمة رملية لأعراس الغبـــار ، مطبعة الكتاب العربي ، دمشق ، ط 1 / 1983 .
- كائنات الشوق الآخر ، مطبعة الكتاب العربي ، دمشق ، ط 1 / 1986 .
- رواغ المصابيح ، مطبعة الكتاب العربي ، دمشق ، ط 1 / 1989 .
- جواب العصور ، دار الحداثة ، بيروت ، ط 3 / 1993 .
الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) :
-البيان والتبيين ، تحقيق حسن السندوسي ، المكتبة التجارية الكبرى ، 1932 .
الجرجاني (محمد بن علي بن محمد) :
– الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق الدكتور عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ، (د . ت) .
الحلي (صفي الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي) :
– شرح الكافية البديعية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1989 .
أبو حيّان :
– ارتشاف الضرب

ابن رشيق (الإمام أبو علي الحسن) :
– العمدة في محاسن الشعر وآدابه تحقيق الدكتور محمد قرقزان ، دار المعرفة ، بيروت ، ط 1 / 1988 .
الزركشي (الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله) :
– البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، ط 2 (د . ت) .
العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) :
– كتاب الصناعتين ، تحقيق الدكتور مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط 1 / 1981 .
ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس) :
– الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تحقيق مصطفى الشويمي ، مؤسسة أ . بدران للطباعة والنشر ، بيروت 1964 .
القرطاجني (أبو الحسن حازم) :
– منهاج البلغـــاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط 2 ، 1981 .
القزويني (الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمان) :
– الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط / 2 (د . ت) .
ابن المعتز :
– البديع ، تحقيق كراتشوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت 1982 .
ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي) :
– شرح المفصل ، عالم الكتب ، بيروت (د . ت).