

أسلوب النداء في شعر البحتري النداء

الأستاذ الدكتور: عبد القادر شارف

قسم اللغة العربية - جامعة الشلف (الجزائر)

ملخص المقال:

موضوع هذا المقال أسلوب النداء في شعر البحتري ، والمتبع لهذا الشعر يدرك أنَّ الشاعر قد أكثر من الاستعانة بأدوات النداء لاسيما (يا)، وهذا دليل على قوته وفطنته ورصانته تجاه شاعريته، والبحتري بهذا التأويل الأسلوبى يُنادي بإيقاعه الندائي هذا لِيُبلِّغَ المتلقي ما في قلبه من تأوهات، وهو حين يعتمد إلى اصطناع مثل هذه الامتدادات التكرارية المتتالية في نصوصه الشعرية تقريبا، إنَّما يجب أن يبتغي من وراء اصطناعها أن يعبر عن بركان متأجج من الآهات المنبعثة من صدر مهموم، ليمتد هذا التكرار إلى أقصى مدى ممكن من الاندفاع والانتشار حتى يصل إلى الحَيِّزِ القابل للاستقبال.

الكلمات المفتاحية: أسلوب - النداء - البحتري - الإيقاع - المتلقي - الشعر .

Article summary:

The call in the prose and poetry of Al-Bahtari is an auxiliary factor in carrying the voice, and the use of his tools is a proof of the poet's strength, and the Bahtri of this methodical interpretation calls for his rhythmic appeal to convey to the recipient what is in his heart of the senses, when he devises such repetitive repetitions in his poetry, It must seek to create a volcano that is inflamed by the thumping emitted from an emitted chest, extending it to the maximum extent possible from the rush and propagation until it reaches the reception space.

key words: Style - call - Bahtri - rhythm - the recipient - poet

النداء طلب الإقبال أو دعوة المخاطب، وهو الدعاء برفع الصوت، والمنادى هو المطلوب إقباله بحرف مخصوصة منها ما هو مختص بنداء البعيد حسا أو حكما، وهو المنزل منزلة البعيد لنوم أو سهو أو ارتفاع محل أو انخفاضه، ومن ثم استعملت في نداء العبد ربَّه، ونداء الرب عبده، كقوله تعالى: (رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا)

⁽¹⁾ ومنها ما هو مختص بنداء القريب، وحروف النداء هي الياء وأيها وأي والهمزة ووا، فالثلاثة الأولى لنداء البعيد أو من هو بمنزلة من نائم أو ساه، فإذا نودي بها من عداهم فلحرص المنادى على إقبال المدعو عليه ومفاطنته لما يدعوه له، وأي والهمزة للقريب، و(وا) للندبة خاصة ⁽²⁾.

وقد يكون النداء بغير أداة نداء للدلالة على قربيه من قلب المنادى عليه، وقد يخرج عن غير معناه الأصل إلى معان بلاغية أخرى تفهم من السياق والجو الشعوري المسيطر على الموقف، ومن هذه الأغراض إظهار الألم أو الحب أو العتاب أو التحسر والأسى والتمني وغيرها، وفي هذا المنحى يقول سيويو: "أعلم أنَّ النداء كل اسم مضاف فيه، فهو نصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره" ⁽³⁾.

ومن حروف النداء نجد "يا"، وهي لكل منادى قريباً كان أو بعيداً أو متوسطاً لتنبيهه ودعائه بحروف مخصوصة كالياء وأخواتها، وخير الأبيات التي حملت بهذا الأسلوب القصيدة التي قالها في علي بن الجهم:

يَا ثَقِيلًا عَلَى الْقُلُوبِ إِذَا عَ نَّ لَهَا أَيْقَنْتَ بِطُولِ الْجِهَادِ
يَا قَدَى فِي الْعُيُونِ يَا غُلَّةَ بَيْدٍ نَّ التَّرَاقِي حَزَّارَةً فِي الْفُؤَادِ
يَا طُلُوعَ الْعَدُوِّ مَا بَيْنَ الْفِ يَا غَرِيمًا أَتَى عَلَى مِيعَادِ
يَا رُكُودًا فِي يَوْمٍ غَيَمٍ وَصَيَفٍ يَا وَجُوهَ التِّجَارِ يَوْمَ الْكَسَادِ⁽⁴⁾

المتتبع لهذه الأبيات يدرك أنَّ البحري قد أكثر من الاستعانة بأداة النداء (يا)، حتى وصلت إلى ست مرات، وهذا دليل على قوته وفطنته ورصانته تجاه شاعريته، واستعمال هذه الأداة بهذا الشكل إعلان لحادثه عاشها الشاعر، أو يريدنا أن نعيشها معه، فالقارئ أو المستمع يشعر - مند الوهلة الأولى - كأنَّ المنادي في صرخة تامة يطلب الاستغاثة، وليس هذه الأدوات وحدها عملت على صدور الصوت وانفجاره، بل أنَّ هناك حروف أخرى مساعدة في هذه العملية، هي أحرف اللين خاصة الألف، وذلك في الكلمات الآتية: (ثَقِيلًا - الْقُلُوبِ - إِذَا - لَهَا - بِطُولِ - الْجِهَادِ - فِي - الْعُيُونِ - التَّرَاقِي - حَزَّارَةً - فِي - الْفُؤَادِ - طُلُوعَ - مَا - غَرِيمًا - مِيعَادِ - رُكُودًا - فِي - وَجُوهَ - التِّجَارِ - الْكَسَادِ).

ومن قول البحري كذلك نجد:

يَا أَبَا تَهَشِّلٍ وَأَبِلَ الْجَدِيدِ — نِ بِعُمَرِ لَيَالِي جَدِيدِ⁽⁵⁾
يَا ضَيْعَةَ الدُّنْيَا وَضَيْعَةَ أَهْلِهَا وَالْمُسْلِمِينَ وَضَيْعَةَ الْإِسْلَامِ⁽⁶⁾
أَمُوتُ شَوْقًا وَلَا أَلْقَاكُمُ أَبَدًا يَا حَسْرَتَا ثُمَّ يَا شَوْقًا وَيَا أَسَفًا⁽⁷⁾
أَوْضَعْتَ فِي شَأْوِ الْجَفَا فَاحْبِسِ وَاسْلُكْ طَرِيقَ الْعَطْفِ يَا مُؤْنِسِي⁽⁸⁾
يَا عَلَوُ لَوْ شِئْتَ أَبَدَلْتَ الصُّدُودَ لَنَا وَصَلًا وَلَانَ لِحَبِّ قَلْبِكَ الْقَاسِي⁽⁹⁾
يَا عَارِضًا مُتَلَفِّعًا بِرُودِهِ يَخْتَالُ بَيْنَ بُرُوقِهِ وَرُعُودِهِ⁽¹⁰⁾

من خلال اطلاعنا على هذه الأبيات يتضح أنَّ الشاعر ملهم باستعمال أداة النداء (يا) وقد ساعدها في إفراز الدلالة حروف أخرى تمثلت في أحرف اللين خاصة الألف، وذلك في الكلمات: (أَبَا - اللَّيَالِي - عَارِضًا - مُتَلَفِّعًا - الْإِسْلَامَ - أَبَدًا - حَسْرَتَا - شَوْقًا - أَسَفًا - الْجَفَا - لَنَا - وَصَلًا - لَانَ - الْقَاسِي).

والنداء هاهنا مقصود للإقناع والتباهي بعظمة أشخاص نبلاء هم أبو نهشل بن حميد الذي هنأه الشاعر في العيد من خلال البيت الأول، وعبيد الله بن يحيى بن خاقان الذي مدحه في البيت الثاني، وأبو سعيد محمد بن يوسف الثغري الذي مدحه هو كذلك، والبحري بهذا التأويل الأسلوبى يُنادي بإيقاعه الندائي هذا لِيُبَلِّغَ المتلقي ما في قلبه من تأوهات، وهو حين يعمد إلى اصطناع مثل هذه الامتدادات التكرارية المتتالية في نصوصه الشعرية تقريبا، إنما يجب أن يبتغي من وراء اصطناعها أن يعبر عن بركان متأجج من الآهات المنبعثة من صدر مهموم ، ليمتد هذا التكرار إلى أقصى مدى ممكن من الاندفاع والانتشار حتى يصل إلى الحَيِّزِ القابل للاستقبال، لاحظ قوله كذلك في قصيدة قالها لأبي قاسم بن يزداد:

يا قَسَمَ لا تَذْكُرْنَ عَهْدَنَ وَتُخْلِفُهُ قَالَقَلْبُ يُؤْلُهُ خَلْفُ المَواعيدِ
يا مَنْ كَساهُ إِلَهِي ثوبَ مَكْرَمَةٍ وَمَنْ حَباهُ بِتَطْهيرِ المَواليدِ
ما أَنْ تَجودَ لِلْهَفانِ بِحاجَتِهِ ولا تَرِقَّ لَهُ مِنْ طوْلِ تَرديدِ
يا مَنْ أراقِبُ مِنْ عاشورَ مَوعِدَهُ قَدْ أَخْلَقْتَنِي اللَّيالي بَعْدَ تَجديدِ
لا أَنْتَ تُنجِزُ حاجاتي فَتُنْعِشُنِي ولا تُدافِعُنِي دَفعا بِتَأْييدِ⁽¹¹⁾

لاحظ الدارسون أنَّ أكثر الأصوات تأثيرا في المسار الأسلوبى حروف المد واللين التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي ووصف هذا التأثير بأنه نوع من الشوق⁽¹²⁾، وتبدو فاعلية هذه الحروف فيما تحدثه من تنوع في الأسلوب بين الانخفاض والارتفاع، ينجم عن طولها المقطعي المناسب مع هواء الزفير ممَّا يبطئ حركة الإيقاع ويهدئ من توتره دون أن تؤثر تلك الأصوات على صفات الأصوات الساكنة، فنحس بأثرها دون أن تقف عائقا بينها.

ومن هنا كان لها دورها في منح الإيقاع الأسلوبى صفات هارمونية مُميزة شديدة التأثير في تلوينه وإعطائه خصوصياته، إذ إنَّ كل " حرف من حروف اللين تظهر له نغمة واضحة في النطق والإنشاد "⁽¹³⁾، وهي بأقصى ما وصلت إليه من درجة التأثير الموسيقي على النصوص، فإنَّها تناسبت طرديا مع النداء ، إذ إنَّ كل حرف لين يعد مدًّا في أصله خاصة الألف منها، ألا ترى أنَّ هذا النداء يعطي نفسا جديدا للأبيات يجدد نكهته مع كل حرف لين تقريبا، وذلك في (لا - المَواعيد - كَساهُ - إِلَهِي - ثوبَ - حَباهُ - بِتَطْهيرِ - المَواليدِ - تَجودَ - لِلْهَفانِ - بِحاجَتِهِ - لا - طوْلِ تَرديدِ - أراقِبُ - عاشورَ - أَخْلَقْتَنِي - اللَّيالي - تَجديدِ - لا - حاجاتي فَتُنْعِشُنِي - ولا تُدافِعُنِي دَفعا بِتَأْييدِ).

فهذا الوضوح السمعي في هذه الكلمات هو الصفة الطبيعية التي يبنى على أساسها التكرار في قيمته الجمالية التي تتحدد بالنغمة المميزة والإحساس الحركي المصاحب للنطق بها⁽¹⁴⁾.

وتواصل نداءات البحري مسيرتها إلى أن تصبح جزءا من القافية حتى يحق لها أن تفرض وجودها على بنية الخطاب الأسلوبى، ومن أمثلة ذلك قوله:

شَرْفًا يَا أَخَا جَدِيلَةَ أَبِيَا تُكْ رَدَّتْ قَايِظَ الْعِرَاقِ رَبِيعَا⁽¹⁵⁾
فَكَانَ الْعَبِيرُ بِهَا وَاشِيَا وَجَرَسُ الْحُلِيِّ عَلَمًا رَقِيبَا⁽¹⁶⁾

ومنه كذلك قوله:

بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ نَرَى فَمَا إِنْ رَأَيْنَا لِفَتْحٍ قَرِيبَا⁽¹⁷⁾
إِذَا كُنْتَ قَوْتَ النَّفْسِ ثُمَّ هَجَرْتَهَا فَكَمْ تَلَبَّثَ النَّفْسُ الَّتِي أَنْتَ قَوْتَهَا⁽¹⁸⁾
مِنْ رِقَبَةٍ أَدْعُ الزِّيَارَةَ عَامِدَا وَأَصْدُ عَنْكَ وَعَنْ دِيَارِكَ حَائِدَا⁽¹⁹⁾
يَا أَبَا جَعْفَرٍ غَدَوْنَا حَدِيثَا فِي سَوَاجِرٍ مَنِيحٍ مُسْتَفِيضَا⁽²⁰⁾
إِعْجَبَ مِنَ الْغَيْمِ كَيْفَ إِرْفَضَ فَإِنْقَشَعَا وَصَالِحِ الْعَيْشِ كَيْفَ إِعْتِيقَ فَإِرْتُجَعَا⁽²¹⁾

إنَّ هذه التكرارات المفتوحة التي كانت وقع في نهاية صدر وعجز هذه الأبيات، أفضت إلى إفراز معظم الأصوات على تماثل عجيب (أبياء-ربيعا)، (واشيأ-رقيبا)، (نرى- قريبا)، (هَجَرْتَهَا- قَوْتَهَا)، (عامدأ-حائدا)، (حديثأ- مُسْتَفِيضَا)، (فَإِنْقَشَعَا- فَإِرْتُجَعَا)، فهذا التكرار لم يكن وظيفته مجرد تجنيس الوحدة الأولى، وإنما جاوزت ذلك إلى:

- وظيفة إفراز التكرار نحو مُماثل على نهايات صدور الأبيات، وقد تجد أنَّها مجرد وظيفة جرسية جمالية خالصة، والأمر يتعدى إلى ظهور وظيفة أخرى تتمثل في التأثير.

- وظيفة دلالية خالصة، وهي أعم من الوظيفة الأولى، حيث أنَّ امتداد الصوت المفتوح في صوره المختلفة يعني الاستغاثة أو الطلب أو الدعاء أو الالتماس أو الشكوى حيث أنَّ أدوات النداء في النحو العربي مفتوحة، ممَّا يمنح هذا الإيقاع الممدود المفتوح الوارد في آخر هذه الأبيات دلالة تقوم على حرص المستمع أو القارئ على استماع الصوت لاكتشاف ما في القلب من هَمٍّ والبوح ما في النفس من ألم، وتبليغ المتلقي وتحسيسه وجعله يشعر بوجود قضية ما، لأنَّ شعر البحري يرقى إلى تناول قضية في شكله بصرف الطرف عمَّا قد تكون في مضمونها من تناول لذلك أيضا، وعليه فإنَّ هذا التكرار يتجاوز وظيفته الجمالية الخالصة إلى وظيفة أخرى أعمق وأبعد مدى، وهي الوظيفة الدلالية، فكل هذه التكرارات وما شابهها شاركت في انسجام الموسيقى وتبادلها بين الجهر والهمس، لاحظ قوله:

إِنَّ الْحَاسِنَ يَا ابْنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ وَجَدْتَ فَعَالِكَ وَاقِفًا بِسَبِيلِهَا⁽²²⁾
وَقَالُوا مَا الَّذِي يُرْضِيكَ مِنْهُ وَأَنْتَ تَقُولُ لَا تُطِلِ السُّكُوتَا⁽²³⁾
يَا دَارُغَيْرَهَا الزَّمَانُ وَفَرَّقَتْ عَنْهَا الْحَوَادِثُ شَمَلَهَا الْمَجْمُوعَا⁽²⁴⁾

لم يرد في هذه الأبيات حرف النداء "يا" فحسب بل تجازوه إلى مستوى الحشو بورود كلمات فيها حروف علة مساعدة على عملية الإبلاغ هذه، وفوق كل ذلك حرف الإشباع في القافية الذي صار يَرُدُّ على الأبيات كأنه نداءات تتكرر بعد كل حين.

ونجد البحري يورد هذه الأداة في موضع آخر من شعره، إذ يقول في الغزل:

يا بَدِيعَ الحُسْنِ وَالْقَدِّ	دِ بِهِ وَجَدِي بَدِيعُ
يا رَبِيعَ العَيْنِ إِلَّا	أَنَّهُ مَرَعَى مَنِيعُ
أَنَا مِنْ حُبِّكَ حُمِّلَ	تُ الَّذِي لَا أَسْتَطِيعُ
فَإِذَا بِاسْمِكَ نَادِي	تُ أَجَابَتْنِي الدُّمُوعُ ⁽²⁵⁾

من الواضح أنَّ عنصر الإثارة التكراري في هذه الأبيات يتمثل في حرف النداء "يا" بما يحمله من مدٍّ في ذاته مع بداية كل شطر تقريبا، لاحظ: (يا بَدِيعَ - يا رَبِيعَ - أنا - فَإِذَا)، وهو الأمر الذي خلق نغمة موسيقية أساسية تتنافس وروي العين ليسيطر معا على جوِّ الأبيات النغمي العام، علما أنَّ العين أخت الألف في صفة التوسط، وكونها كذلك فإنَّها أضفت على الأبيات تواجد حروف مساعدة في كلمات مناسبة مثل (الحُسْنِ - الواو - وَجَدِي بَدِيعُ - العَيْنِ - إِلَّا - مَرَعَى - مَنِيعُ - مِنْ حُبِّكَ - حُمِّلْتُ - لَا أَسْتَطِيعُ - بِاسْمِكَ نَادَيْتُ - أَجَابَتْنِي - الدُّمُوعُ)، ضف إلى ذلك أنَّ هناك بعض الأوجه الاشتقاقية أثرت التعبير في عملية الإثارة هذه، ممَّا يدلنا على أنَّ الحرف المسيطر في النص كله لا يطرد اطرادا واحدا، ومن ثم فإنَّ التكرار اللفظي هو هنا من التكرار الاشتقاقي المتناسب ووحدته الشعور.

وقد يخرج أسلوب النداء عن الإقبال كلية، وينسى القريب والبعيد جملة، إلى أن يصير صورة مفرغة من معناها الحقيقي، ومن مضمونها الأصلي، ويفقد نكهته وهويته لوقوعه في أغراض جديدة مخالفة لطلب الإقبال، ومن هذه الأغراض:

- التحسر:

أَمَا إِشْتَقْتِ يَا إِنْسَانُ حِينَ هَجَرْتَنِي وَقَدْ كِدْتُ مِنْ شَوْقِي إِلَيْكَ أَطِيرُ⁽²⁶⁾
أَمُوتُ شَوْقًا وَلَا أَلْقَاكُمْ أَبَدًا يَا حَسْرَتَا ثُمَّ يَا شَوْقًا وَيَا أَسَفًا⁽²⁷⁾

- الصدق والأمانة:

أَنْقَذْتَهُمْ يَا أَمِينَ اللَّهِ مُفْتَلِتًا وَهُمْ عَلَى جُرْفٍ مِنْ أَمْرِهِمْ هَارٍ⁽²⁸⁾

- القسم:

قَدْ لَعَمْرِي يَا ابْنَ الْمُغِيرَةِ أَصْبَحَ تَ مُغِيرًا عَلَى الْقَوَافِي جَمِيعًا⁽²⁹⁾

- التحسر:

كَفَانِي اللَّهُ شَرِّكَ يَا صَدُودُ وَأُشْمِتَ لِي بِكَ الْوَصْلُ الْجَدِيدُ⁽³⁰⁾

- التمني:

لَيْتَ شِعْرِي أَمْحَسِّنُ أَمَّ أُسَابِي وَقَلِيلُ إِجْدَاءٍ يَا لَيْتَ شِعْرِي⁽³¹⁾

- التعجب:

مَا أَحْسَنَ الْأَيَّامَ إِلَّا أَنَّهَُا يَا صَاحِبِي إِذَا مَضَتْ لَمْ تَرْجِعْ⁽³²⁾

يَا جَمَالَ الدُّنْيَا سَنَاءً وَمَجْدًا وَثِمَالَ الدُّنْيَا عَطَاءً وَبَدَلًا⁽³³⁾

- الندبة:

يَا حَسْرَتَا أَيْنَ الشَّبَابُ الَّذِي عَلَى تَعْدِيهِ الْمَشِيبُ إِعْتَدَى⁽³⁴⁾

ومن هنا يمكننا القول، أنَّ السمة الغالبة على الجملة الندائية في شعر البحري هي الطول، وربما كان هذا منسجماً مع طبيعة المنادى والموضوع، لأنَّ مدح رجال القِمة من ملوك ووزراء وقضاة، وحتى حبيب الروح محاور أساسية للنداء، هذا ولا ننسى ميل البحري إلى تفضيل أداة (يا) التي شكلت نموذجاً أسلوبياً، فوردت مع جميع الصور الندائية، فيها نادى القريب، وهذا يفسر بأنَّ الذي ينادي عالي المرتبة وعظيم الشأن، ولنا في نداء الغالي دليل قاطع، فالعدول إذن بأداة النداء (يا) من مُناداة البعيد إلى مناداة القريب مبالغة في المدح والتعظيم، وزيادة في إظهار عاطفة جامحة.

فكل هذه النداءات الواردة في عالم البحري، سواء أكانت حروف للنداء أو امتدادات صوتية متعالية في الهواء تعداد للأوجه مختلفة لقيمة واحدة جسدها البحري في عظمة الشيء وغلاوته، وهذه القيمة تعني الجمال الخارق، وهي بالنسبة للشاعر نزوح داخلي كان قد عجز عن تحقيقه في الماضي حينما كان فقيراً يشتهي طعم الخبز، ولكنه حققه بعد سفره والتقاءه بالملوك ومعاشرته شعراء البلاط.

والكلام بهذه الأداة تصحبه عاطفة مثيرة - مبنية على التنعيم المدى الإيجابي الهابط - لأنَّ فيه تخرج أكبر كمية صوتية يستطيع البحري أن يعبر بها عن هواجسه، وفي هذا الصدد يقول تمام حسان: "إنَّ الكلام بهذا المدى تصحبه إثارة أقوى للأوتار الصوتية بإخراج كمية أكبر من الهواء الرئوي، باستعمال نشاط أشد في حركة

الحجاب الحاجز" (35).

ومن حروف النداء كذلك نجد "أيها - أيّا - هيّا - ووا للندبة)، ومن أمثلة ذلك قول البحري:

أيها أبا العباسِ إِنِّي مُلِحُّ ⁽³⁶⁾ بِكَ خُلِّي وَمُلَيْنٌ لَكَ جَانِبِي
يا أَيُّهَا السَّيِّدُ الْمُجْرِي خَلَاتِقُهُ ⁽³⁷⁾ عَلَى سَوَابِقِ عَلَيْهِ وَسُودِدِهِ
يا أَيُّهَا الْعُدَّالُ مَا حَلَّ بِي ⁽³⁸⁾ مِنْ نُصَجِكُمْ يَا رَبِّ لِي فَأَنْصُرِ

لأنّك أنّ الذي أحدث تكراراً متألّفاً، يثير السمع وينبهه إلى تتابع موجات وحدة الشعور في هذه الأبيات هو حرف النداء "أيها"، وفوق كل ذلك تعلقه بالهاء التي تعد حرفاً عميقاً في ذاتها، لأنّها تخرج من أقصى الحلق "تتكون عندما يتخذ الفم الوضع الصالح لنطق حركة (كالفتحة مثلاً)، ويمر الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الوترين الصوتيين بالحنجرة محدثاً صوتاً احتكاكياً" (39) ولذلك فإنّها توشّي بدلالة عمق الموضوع نتيجة للتفاعل والانفعال الوجداني الصادر من ذات مخلصّة تحاول أن توصل الخبر في أحسن صورة مستقبلية، ومن هنا يصبح الأسلوب بمثابة الاستجابة الداخلية، فيكون بذلك الناطق قد قصد إلى التجريب والإثارة، ويكون السامع قد امتثل للتجربة المثيرة المستدعية للاستجابة، ففي البيت الأول كأنّ المنادي في صرخة تامة يريد أن يخبر المستجيب في الحال، لم لا وقد اقترن هذا النداء بحروف مدّ يتطلب الإلقاء الأسرع، وقد اتضحت صورته أكثر فاعلية مع البيت الثاني والثالث عندما استخدم البحري أداتين للنداء هما "يا" و"أيها".

ويبقى للنداء فعاليته وحيويته وموسيقيته النغميّة الخلافة في شعر البحري، ومن أثره كذلك الأبيات الآتية:

أَيَا ابْنَ أَنْوْفِ الْغُرِّ مِنْ آلِ هَاشِمٍ وَأَكْرَمِهِمْ فِي الْخَيْرِ وَالشَّرِّ مَوْعِياً ⁽⁴⁰⁾
أَيَا سَكَنَّا فَاتَ الْفِرَاقُ بِأَنْسِهِ وَحَالَ التَّعَادِي دُونَهُ وَالتَّرْتُّلُ ⁽⁴¹⁾
أَيَا قَمَرَ التَّمَامِ أَعَنْتَ ظُلْمًا عَلَيَّ تَطَاوُلَ اللَّيْلِ التَّمَامِ ⁽⁴²⁾
فَوَا أَسْفِي حَتَامَ أَسْأَلُ مَانِعًا وَأَمْنُ خَوَانَا وَأُعْتَبُ مُذْنِبًا ⁽⁴³⁾

وإذا أمعنا النظر في هذه الألوان من التكرار اللفظي من جهة بعض مفهومة، فسنجدّه لا يتفصل أبداً عن وحدة الشعور العام بتسامي ذات البحري، فهو يجري من الأبيات جميعاً مجرى الدم في الجسد، أمّا من جهة مسموعه فإنّه يحدث نتيجة الترجيع الصوتي مثله في ذلك مثل باقي الألوان الصوتية الأخرى كالفافية مثلاً. وقد تكون جملة النداء بمثابة فاصلة بين الأسلوب الخبري والإنشائي، فيصير لهذا الفصل أثراً فعالاً في

تغذية الإيقاع البلاغي، لأنه يخلق حركة متموجة ممتدة تضيف على النص حيوية ونشاطاً ملحوظين، من ذلك ما نراه من انكسار الإيقاع الممتد في قول البحري:

لِدَارِكِ - يا لَيْلى - سَمَاءٌ تَجُودُهَا وَأَنْفَا سُرِّ رِيحٍ كُلَّ يَوْمٍ تَعُودُهَا⁽⁴⁴⁾
أَمَّا إِشْتَقَّتْ - يا إِنْسَانُ - حِينَ هَجَرْتَنِي وَقَدْ كِدْتُ مِنْ شَوْقِي إِلَيْكَ أَطِيرُ⁽⁴⁵⁾
أَلَمْ تَعْلَمِي - يا عَلُو - أَنِّي مُعَذَّبٌ بِحِكْمِكُمْ وَالْحَيْنَ لِلْمَرَّةِ يُجَلِّبُ⁽⁴⁶⁾

فقد كسّر أسلوب الإيقاع الممتد مع العبارة الخبرية (لِدَارِكِ سَمَاءٌ تَجُودُهَا) من البيت الأول، و(أَمَّا إِشْتَقَّتْ حِينَ هَجَرْتَنِي) من البيت الثاني، و(أَلَمْ تَعْلَمِي أَنِّي مُعَذَّبٌ) من البيت الثالث بالنداء الذي أعطاه دفعا، ورفع وتيرته ليرجع إلى مساره الأصلي مع المبتدأ المؤخر، والمفعول فيه، والمفعول به.

هذا النشاط الإيقاعي نجم عما يمتاز به كل من الخبر والإنشاء من صفات مختلفة، صحيح أن كليهما يقوم على علاقة الإسناد التي تعدُّ أساس الجملة العربية، إلا أن الأسلوب الإنشائي يتميز بروح حوارية ترتفع معه النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي، ويكون النداء هو مرتكز هذه الحركة الإيقاعية التي تعكس أزمة الشاعر، وحيرة العقل، وتتطلب تفاعلا أكبر من المتلقي يرافقه عادة نشاط انفعالي يحتاج نفساً قصيراً أو نمطاً حوارياً متجاوباً بعبارات مختزلة، ممّا يعكس الحركة والنشاط على النص ويضيف على الإيقاع صفة التنوع بين الارتفاع والهبوط.

هوامش البحث:

¹ البقرة: 286.

² ينظر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، ج 1 ص 413.

³ سيبويه، الكتاب، ج 2، ص 182، وفتح الله صاح المصري، الأدوات المفيدة في كلام العرب، ص 19.

⁴ البحري، الديوان، ج 2، ص 798.

⁵ المصدر نفسه، ج 2، ص 692.

⁶ نفسه، ج 3، ص 2035.

⁷ البحري، الديوان، ج 3، ص 1443.

⁸ المصدر نفسه، ج 2، ص 1130.

⁹ نفسه، ج 2، ص 1130.

¹⁰ نفسه، ج 2، ص 693.

¹¹ نفسه، ج 2، ص 828.

¹² تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط 1، دار الحوار - اللاذقية - 1973، ص 37.

¹³ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ط 2، دار المعرفة، القاهرة 1973م، ص 110.

¹⁴ نفسه، ص 115.

- ¹⁵ البحتري، الديوان، ج2، ص 1282.
- ¹⁶ نفسه، ج1، ص 150.
- ¹⁷ البحتري، الديوان، ج1، ص 151.
- ¹⁸ المصدر نفسه، ج1، ص 379.
- ¹⁹ نفسه، ج2، ص 821.
- ²⁰ نفسه، ج2، ص 1210.
- ²¹ نفسه، ج2، ص 1324.
- ²² البحتري، الديوان، ج3، ص 1782.
- ²³ المصدر نفسه، ج1، ص 375.
- ²⁴ نفسه، ج2، ص 1253.
- ²⁵ نفسه، ج2، ص 1295.
- ²⁶ البحتري، الديوان، ج2، ص 1092.
- ²⁷ المصدر نفسه، ج3، ص 1443.
- ²⁸ نفسه، ج2، ص 859.
- ²⁹ نفسه، ج2، ص 1282.
- ³⁰ نفسه، ج2، ص 890.
- ³¹ نفسه، ج2، ص 1079.
- ³² نفسه، ج2، ص 1286.
- ³³ نفسه، ج3، ص 1657.
- ³⁴ نفسه، ج2، ص 833.
- ³⁵ تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 166.
- ³⁶ البحتري، الديوان، ج1، ص 298.
- ³⁷ المصدر نفسه، ج1، ص 500.
- ³⁸ نفسه، ج2، ص 1088.
- ³⁹ كمال محمد بشر، علم اللغة العام، ص 156، وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 71.
- ⁴⁰ البحتري، الديوان، ج2، ص 1333.
- ⁴¹ المصدر نفسه، ج3، ص 1892.
- ⁴² نفسه، ج3، ص 2030.
- ⁴³ نفسه، ج1، ص 197.
- ⁴⁴ البحتري، الديوان، ج1، ص 650.
- ⁴⁵ نفسه، ج2، ص 1092.
- ⁴⁶ نفسه، ج1، ص 307.