مجلة أبوليوس
المجلد 10 العدد 2 – جويلية 2023 الصفحات: 107- 130

الحِجاجُ الإقناعي في خطاب قصيدة أَحزان وإصرار للبردوني

The Persuasive Arguments in the Discourse of the Poem 'Sorrow and Determination' by Al-Baradoni

د. علي حفظ الله محمد ناصر* Dr. Ali Hifdallah Mohammed Nasser
جامعة ذمار (الجمهورية اليمنية).
Alihifdallah2016@tu.edu.ye

تاريخ الاستلام: 2022/10/23 تاريخ القبول: 2023/07/13 تاريخ النشر: 2023/08/31

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى بيان البُعد الحِجاجي في الإقناع والتأثير عبر خطاب قصيدة: «أحزان وإصرار» للبردوني، التي كرَّسَ الشاعر فيها كل التراكيب قصد التأثير في المخاطب وإقناعه بالصبر والتحمل في سبيل الوطن والقضايا الإنسانية العادلة، وقد قَسَّمتُ هذا البحث إلى قسمين رئيسين هما: الآليّات البلاغية منها: (الاستعارة، والتكرار، والاستفهام)، والآليّات اللغوية؛ وهي نوعان: (الإشاريات، والروابط والعوامل الحجاجية)، وانتهجت في دراستهما المنهج التداولي؛ لأنه أقرب شيء إلى روح الدراسة وتفاصيلها الدقيقة.

الكلمات المفتاحية: الحجاج، الإقناع، التداولية، الاستعارة.

Abstract:

This research aims to elucidate the rhetorical dimension in persuasion and influence through the discourse of the poem "Sorrow and Determination" by Al-Baradoni. In this poem, the poet employed various rhetorical devices to persuade and convince the audience of the virtues of patience and endurance for the sake of the nation and just humanitarian causes. The research is divided into two main sections: rhetorical mechanisms, which include metaphors, repetition, and interrogatives, and linguistic mechanisms, comprising indicators, links, and argumentative factors. The study employed a discursive approach in their analysis because it closely aligns with the spirit and intricate details of the research.

Keywords: Persuasion, convincing, rhetoric, metaphor

* المؤلف المراسل

مقدمة:

يتمحور الحِجاج اللغوي عند ديكرو وأنسكومبر على دمج التداولية بالدلالة؛ لأن مجال البحث عندهما هو الجزء التداولي المدمج في الدلالة، ويكون موضوع البحث هو بيان الدلالة التداولية (لا الخبرية الوصفية) المسجلة في أبنية اللغة وتوضيح شروط استعمالها الممكنة[1]، وهذا يعني أن التداولية المدمجة في الدلالة لا تُعنى بالبحث عن الجوانب التداولية خارج إطار اللغة، وإنما تبحث عنها داخل بنية اللغة نفسها. وعليه "فالموقف المبدئي من التداولية المدمجة، هو أن اللغة تحقق أعمالاً لغوية، وليست وصفًا لحالة الأشياء في الكون، وهذا يستلزم أن يكون معنى القول صورة عن عملية القول لا عن الكون"[2]، وبهذا يظهر لنا أن كِلا الباحِثَينِ قد اعتبرا اللغة في حد ذاتها هي الأساس في البحث عن الدلالة التداولية.

أما فيما يخص مفهوم الحِجاج في التداولية المدمجة فقد عرَّفه ديكرو في كتابه «الحِجاج في اللغة» بقوله: "يقوم متكلمٌ ما بفعل الحِجاج عندما يُقَدِّمُ قولاً (ق 1) (أو مجموعة أقوال) يفضي إلى التسليم بقول آخر (ق 2) (أو مجموعة أقوال أخرى)"[3]، فالقول (ق 1) هو الحُجة التي يصرّح بها المتكلم، أما (ق 2) فهي التي يستنتجها المستمع، وهذه النتيجة إما أن تكون مُصرّحًا بها أو ضمنية، لذلك فإن الحِجاج عند ديكرو وأنسكومبر هو "إنجاز لعملين هما: عمل التصريح بالحُجة من ناحية، وعمل الاستنتاج من ناحيةٍ أخرى سواء أكانت النتيجة مُصرّحًا بها أم ضمنية" [4].

أما شكري المبخوت الذي اجتهد في توضيح نظرية ديكرو في الحِجاج، فقد قال إن الحِجاج في التداولية المدمجة هو "علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخِطاب، تنتج عن عمل المحاجَّةِ، ولكن هذا العمل محكوم بقيود لغوية فلا بد من أن تتوافر في الحجة (ق 1) شروط محددة حتى تؤدي إلى (ق 2)، لذلك فإن الحِجاج مسجلٌ في بنية اللغة ذاتها وليس مرتبطًا بالمحتوى الخبري للأقوال، ولا بمعطيات بلاغية مقامية " [5].

ولعل تمركز الحِجاج في الخِطاب هو ما جعله مرتبطًا أساسًا باللغة على حد قول شكري المبخوت: "إن عمل المحاجَّةِ باعتباره علاقة بين حُجة ونتيجة مختلف عن عمل الاستدلال، فالمحاجَّةُ علاقةٌ بين عملينِ لُغويينِ، لا بين قضيتينِ وهذه الخاصية هي التي تجعله مرتبطًا باللغة الطبيعية"[6]، فالاستدلال كما قلنا -سابقًا- علاقةٌ بين حُجة ونتيجة فيما يخص قضايا الكون، أما الحِجاج اللغوي فعلاقة الحُجة بالنتيجة تتحقق من خلال العلاقة بين الأقوال داخل الخطاب والتي تمثل أبنية اللغة بصفة عامة.

وعليه فإن التداولية المدمجة تنحصر في دراسة الجوانب التداولية في اللغة ذاتها، كما أن الحِجاج ينحصر داخل أبنية اللغة، ونظرًا لما يتحلَّى به الحجاج من وظائف حجاجية مختلفة تسمح بتوصيل رسالة معينة إلى المتلقي.

علاقة المجاز بالحجاج:

يعد أحد أعمدة اللغة، فبه استطاع اللغويون التعبير عن مرادهم بأساليب شتَّى، وحمَّلوا اللغة دلالاتٍ مُتعددةً بواسطة العنصر المجازي، والخلافُ في الحقيقة والمجاز قديمٌ، فمنهم من عدَّهُ جانبًا مُهِمًّا في اللغة، ومنهم من رأى عكس ذلك، ومنهم من زاوَجَ بين الأسلوبينِ في اللغة، ومما ورد من ذلك قول السيوطي

عن ابن برهان في حديثه عن بعض مجازات اللغة: "وهذه كُلُّها مَجازاتٍ، ومُنكِرُ المجازِ في اللغة جاحِدٌ للضرورة؛ ومُبطِلٌ محاسنَ لُغةِ العرب"[7].

كما لا يخفى على ذي بصيرة أن العلاقة المجازية هي «العلاقة الاستعارية»، وبيان ذلك أن التعالق بين المعنى الواقعي والمعنى القِيَمي لا يبرز في علاقة بروزَهُ في علاقة المشابهة؛ لأن المشابهة ليست مطابقة فتنمحي معه الفروق كليًا، وليست مفارقة فتنمحي وجوه الاجتماع كليًا، وإنما علاقةٌ جامعةٌ لوجوه يجتمع فيها الطرفان المتشابهان، ولوجوهٍ يفترقان فيها، فيكون هذا الجمع بين وجوه ائتلاف الطرفين، ووجوه اختلافهما، أدلُّ على التعالق بينهما من مجرد المطابقة؛ لأنهما إذا تطابقا صارا شيئًا واحدًا، وإذا اختلفا صارا شيئينِ مختلفينِ لا واسطة بينهما، ومعلوم أن الاستعارة هي المجاز الذي يقوم على علاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى القيمي، وبما أن المشابهة هي أدل من غيرها على التعالق بين المعنيين، لذلك فالاستعارة هي أدلُّ ضروب المجاز على العلاقة المجازية[8].

وقد لَحَظَ طه عبد الرحمن أن الحِجاج يدلُّ على العلاقة المجازية، كما ورِثَ عنها تكاثرًا في ذوات المستعير، فهو المدعي الجلي والمدعي الخفي، وهو المعترض الجلي والمعترض الخفي، سواءً تعلَّقَ الأمر بالمعنى الحقيقي أو بالمعنى القِيَمي[9]. ومن خصائص «استعارية» اللغة أن المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يتلازمان في التعبير أو يتعاندان فيه، وما تلازم منهما تضاعفت فيه ذات المتعارض تضاعف تماثل، وما تعاند منهما تزاوجت فيه تزاوج تباين، وفي هذا الأخير وحده يكتمل معنى التحاور، ويحقق المتحاور نفسه[10].

إذن فالحِجاج حسب طه عبد الرحمن فعالية تداولية جدلية، تداولية؛ لأن طابعه الفكري مقامي واجتماعي، إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة ومطالب إخبارية وتوجيهات ظرفية، ويهدف إلى الاشتراك الجماعي في إنشاء معرفة عملية إنشاءً موجَّهًا بقدر الحاجة، وهو أيضًا جدلي؛ لأن هدفه إقناعي قائم على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البِنيات البرهانية الضيقة[11].

الخِطاب الأدبي الإقناعي:

اقتصرت نظرة الدارسين والباحثين إلى زمن قريب على الوظيفة الجمالية للخطاب الشعري كنوع أدبي يتيح للشعراء التعبير عن مشاعرهم، وتسخير الألفاظ نحو مقاصدهم، والهروب إلى الخيال، فلا يخاطب في المتلقي إلا عاطفته، ولا يحرك إلا أحاسيسه، وثمة آراء قرنت الشعر بالتخييل كابن سينا في تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر[12]، فكان الشعر عند العرب في كثير من الأحيان يُعدُّ تَرفًا يُنشَدُ في مجالس الأمراء والخلفاء ويرمي بشكل خاص إلى الإمتاع؛ ولهذا لم يلتفتوا كثيرًا إلى وظيفته الإقناعية حيث كانوا يضعون -في الغالب- خطًا فاصلًا بينه وبين الخطابات الاجتماعية (السياسية، الدينية...) التي كانت غاياتُها الإقناع بالدرجة الأولى، وهذه الأخيرة يمكن أن نلحظها عند بعض علماء التفسير، وعلماء اللغة الذين تطرَّقوا إليها بشكل مباشر أو غير مباشر وعرّفوها حسب غاياتهم ومقاصدهم المتوخاة من دراستهم، وتنوَّعت اهتماماتهم بأشكال البُعد البلاغي فنجد مثلا عند السكاكي النزعة البلاغية المنطقية، وعند الجاحظ النزعة البلاغية الخطابية، وعند ابن وهب النزعة البلاغية البيانية، إلا أن كثيرًا من فلاسفة العرب ونقادهم أمثال حازم القرطاجني كانوا أكثر اعتدالاً من غيرهم في إيمانهم بأن الإقناع والتخييل مما يخص الخطابة، إلا أنهم أشاروا

في أكثر من موضع إلى أن الخطابة تستعمل التخييل، والشعر يستعمل الإقناع، وذلك من إيمانهم بأن لهذين النمطين هدفًا واحدًا هو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه، وبه فقد اشتركا من ثَمَّ في التَّخييل والإقناع[13].

وهذه الحالة لم تختلف كثيرًا عند الغرب، فمنذ العصر القديم، باستثناء أعمال السفسطائيين وسقراط وأفلاطون وأرسطو، ظل الاهتمامُ بالبُعد الفني والجمالي (المحسنات البديعية والصور البيانية) فبقي الخطاب الأدبي مهيمنًا حتى مطلع القرن العشرين حيث بلغ أوجَّهُ عند الشكلانيين الروس ومناصري الأسلوبية الأدبية، وهذه النزعة لا تنفك عن التوجه العام والنموذج المعرفي القائم حينه (Paradigm) الذي دشنته الفلسفة الحديثة (فلسفة الأنساق) منذ العقلانية الديكارتية في القرن السابع عشر حتى ظهور الفلسفة الوضعية - المنطقية في القرن التاسع عشر - التي امتدت حتى الربع الأول من القرن العشرين، وكان من مبادئها إخراج كل ما هو ميتافيزيقي وغير قابل للتحقق منطقيًا أو إمبريقيا من دائرة اهتمامها.

نستطيع القول إن جُلَّ الباحثين إذا لم يكن جميعهم اتفقوا على أن الدرس البلاغي شهد تحولًا مهمًا وثوريًا إذا جاز التعبير مع ظهور كتاب الفيلسوف البلجيكي شايم بيرلمان Perelman Chaim وزميلته اللسانية أولبرشتس تيتيكا Olbrechts Tytica " في الحِجاج، البلاغة الجديدة عام 1958، وتكمُنُ أهمية هذا الكتاب في أنه أعاد تصور البلاغة من خلال تأسيس نظرية جديدة في الحِجاج تقوم على الإرث الأرسطي الذي سقط في غياهب النسيان لأكثر من ألفي عام، كما أنها ترسي قواعد علم جديد يدرس مختلف أشكال الخطابات، حيث أصبح الحِجاج يمثل "دراسة التقنيات الخطابية التي تسمح بإثارة العقول أو زيادة تعلقها بالقضايا المقدمة لها من أجل تقبُّلِها"[14]. كما أصبح هذا المنظور أكثر شمولية ونضج مع ظهور الدراسات التداولية ونظريات التواصل في سبعينيات القرن الماضي، إذ أصبح ينظر للغة كنسق تتفاعل عناصره مع السياق التواصلي؛ ومن بين هذه الدراسات الحِجاج اللغوي للساني الفرنسي أوسوالد ديكرو Oswald Ducrot وزميله جون كلود أنسكومبر ANSCOMBRE Jean-Claude الذي يُعرف بالتداولية المدمجة التي ترى أن الحِجاج يكون داخل اللغة، أي أن البُعد الحِجاجي مُدمجًا في الدلالة وليس مستقلًا بذاته، وأن الوظيفة الحجاجية تتحقق من خلال البِنى اللغوية والموجِّهات الخطابية. وقد أستلهم تصوره هذا من فلاسفة مدرسة أوكسفورد المتمثلة في أوستين وسيرل Austin and Searle.

من هنا يمكن القول إن نظرية الحِجاج اللغوي "هي نظرية لسانية تهتم بالوسائل اللغوية وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يتوافر عليها المتكلم، قصد توجيه خطابه وجهة ما تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية"[15]، في حين أن نظرية بيرلمان Perelman هي نظرية تهتم بالمنظور المنطقي للحِجاج من خلال دراسة آليّات التفكير والتفاعل الذي ينشأ بين الخطيب والجمهور المتلقي.

وعلى كلٍ، يكتسب الحِجاج اليوم أهمية كبيرة في تحليل الخطابات؛ لأنه يمنح الباحثين التعبير بنظراتٍ عميقة وآلياتٍ إجرائية لتحليل الخطاب، ومقارباتٍ دقيقة تكسبهم فَهم الخطابات وتأويلها؛ وتظهر أهم خصائصه في الكفاءة التحليلية لكشف مقاصد الخطابات وعوامل الإقناع فيها؛ فتعد نظرية الحِجاج

الجزء الأساس من النظام الخِطابي؛ فبعد خطابة أرسطو قدَّمت الخطابة الموجَّهة إلى هرنيوس في القرن الأول قبل الميلاد؛ وتُميِّز الخطابة القديمة بين خمس مراحل في إنتاج الخطاب القائم على الحِجاج منها[16]:

المرحلة الحِجاجية «الظفر بالحجة»: وتتم بواسطة الفِكر والبحث عن الحِجج الوجيهة.

المرحلة النصية «الترتيب»: يتم فيها تنظيم الحِجج التي ظفر بها؛ ويبدأ بالحجة الضعيفة ويحتفظ بالحجة الدامغة إلى نهاية الخِطاب؛ لأن من شأنها أن تحمل أكثر حُضورًا وترددًا في أخذ القرار.

المرحلة اللغوية «العِبارة»: حيث يُصاغ ما تم التفكير فيه في كلمات وعبارات وجمل؛ ليسد الحِجاج لُحمَتَهُ اللغوية.

أما المرحلتان الأخيرتان: فيعدان ترسيخًا للخطاب في الذاكرة؛ وهو أمر ضروري إذ يجب إلقاء الخطاب على الجمهور في اللحظة الحاسمة لحظة العمل.

وعلى هذا الأساس بنى البردوني نص قصيدته على بُعدٍ حِجاجي غلب على نَصِّها آليّات الحِجاج وعوامله المنطقية وشبه المنطقية، وهذا يناسب كثيرًا طابع الخِطاب الحِجاجي المجازي في القصيدة، إذ يستطيع المتلقي استشفاف ذلك من عنوان القصيدة الثنائي التقابلي: «أحزانٌ.. وإصرارٌ »[17]، إذ استهلَّ شاعر اليمن قصيدته بلفظ الشوط؛ والشوط يحمل دلالة سرعة الفعل لمرة واحدة، بمعنى قضاء الفعل في لحظات، وهو تعبير عن حياة المرء لمرة واحدة. لذلك استعار الشاعر لفظ «الشوط» ليعبر عن مسار الحياة بطريقة «حجاجية» تؤكد ما يسعى إلى تثبيته في ذهن المتلقي من معاناة عاشها المواطن والوطن، إذ كانت اليمن وما زالت تعاني منها؛ بل يُعَدُّ هذا التصوُّر تجسيدًا لواقعهم المعاش، واستشرافًا وتنبؤًا بالمستقبل المنظور، إذ تناول فيه قضية النِّضال في سبيل خلق حياة أفضل وتحرير اليمن من استلاب الإرادة والإدارة في كل تفاصيلها ومؤسساتها، إذ لم يعد لأبناء اليمن إلا الصورة الشكلية، وأصبحت كل شؤونهم بيد المستعمر يديرها كيف شاء ومتى شاء، وهذا واضح جلي من خلال تماهي الفاعلين السياسيين اليمنيين مع كل ما يُراد تنفيذه على أرض الواقع، وخضوعهم وتذللهم له لتحقيق مصالحهم على حساب سيادة وطنهم.

وجهة نظر الشاعر البردوني في أطروحته:

عُرِفَ عن البردوني بصفة عامة قوميته ودفاعه عن وطنه اليمن، في العديد من المحافل الوطنية والدولية، ويتجلَّى ذلك في جُلِّ قصائده، وكما هو في هذه القصيدة موضوع الدراسة التي عبَّر فيها عن حال المواطن والوطن وأبرز كثيرًا من قضايا المواطن اليمني، وقد استعمل في لغته كثيرًا من آليّات الحِجاج وعوامله، التي تثبت قوة أقواله وصحة تعبيراته لكي تجعل المتلقي يُسَلِّمُ بأطروحته الرافضة والمعترضة لقضية الظلم والتجنّي على أبناء الشعب اليمني، كما يرمي إلى مواصلة النِّضال وعدمية التخاذل والتهاون، بل يظل شعارهم الأمل الوحيد في بناء جسر لليمن المعهود وانتزاعه من سُهدِهِم وآلامهم قصد مواصلة السير نحو المستقبل المشرق.

البِنية الحِجاجية للقصيدة

بنى الشاعر قصيدته في أربعة أجزاء تحدث في الأول منها عن قوة صبرهم وتحملهم المشقّات والمعاناة في حياتهم لإتمام نضالهم وتحقيق هدفهم المتمثل في ابتناء جسر لليمن المنشود، وفي الجزء الثاني دَعَمَ

أطروحته بالعديد من الحِجج والبراهين الدالة على مدى صبرهم، وامتزاجهم بمظاهر الحياة في أرض الوطن، إذ جعل نفسه ومن يُشرِكه في هذا المصير «شجرًا راسخًا يَحضُنُ أعماقَ الثَّرى»، وصوّر أنفسهم وتحوّلَهم إلى ذرّاتٍ وجُزَيئاتٍ في حقول هذه الأرض فأصبحوا (مِشمشًا، وبُنًّا، ووردًا، وندًى)، كما تحوَّلوا -أيضًا- إلى بعض فصول السنة كالربيع والصيف، وهما أجمل فصول السنة لما فيهما من أمطار واخضرار وزهور وجني للثِّمار، وأجمل من كل ذلك ما جمعه في صورة واحدة حين قال: «نَحنُ هَذي الأَرض»، «مِن رَوابي لَحمِنا هَذي الرُّبى»، «مِن رُبى أَعظُمِنا هذي الجِبال».

أما الجزء الثالث فقد صوّر الشاعر نِضالَهم في الحياة ومدى تعاركهم مع الرَّدى (الهلاك) منذ القديم حتى أصبح عِشقَهُم، بل أضناهم وصلاً ولُقيا، حتى اتَّخذ من دِمائهم عِمامته «وانتَقَى مِن دَمِنا عِمَّتَهُ» وهي صورة مجازية بديعة، وهم في مقابل ذلك اتَّخذوا وجه «الهلاك- الموت» نَعلاً يمشون عليه، كناية عن تطويعهم إياه حتى أصبح نَعلاً لهم، ثم اختتم الشاعر قصيدته بمقطع يتساءل فيه متى يقف الموت عن هذا الهلاك الذي ما فَتِئَ يَفتِكُ بهم ليل نهار فجاء النص مجازيًّا استعاريًّا في معظم عباراته وألفاظه يؤدي بهذه الصور البديعة التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي قَصد إقناعه والتأثير فيه عن طريق بنائه على (الثُّنائيّات المتقابلة) الظاهرية والضمنية، إضافة لما جاء فيه من روابط نصية ظاهرية وعدمية، وأدوات حصر وقصر عزَّزت الدلالات وقوّت حججه، وجعلت النص أكثر انسجاما واتساقا، ومن ذلك حروف العطف وأكثرها الواو، والإشاريات: (الضمائر، والإحالات) بشتى وسائلها، والتَّكرار الذي أضفى دلالات جديدة لم تكن حاضرةً لولا وجود تلك الألفاظ التكرارية المتجانسة صوتيًّا ولفظيًّا، فكان لهذه الألفاظ (المتقابلة والمتجانسة) وقعٌ موسيقي حركي جيّاش ومنه على سبيل المثال: «نَغتلي، نَبكي، نَدفِنُ، نَأْسى، نَتَحَدَّى، نَحتَذي، نَبَلغُ الأحجار، نَعزِفُ الأَشواقَ، نَدفِنُ الأَحبابَ، نَشدو لِلجمال» إذ أضفى هذا الوقعُ الحركي على القصيدة نَغَمًا صوتيًّا خاصًّا يتميز ويتفرد به أسلوب البردوني في تقديم وتصوير الواقع المعاش، كما حرَّك به مشاعر المتلقي وحاول استنهاض هِمَّته بطريقة غير مباشرة؛ نظرًا لسماعه كل هذه المآسي فيَشحَذُ هِمَّتَهُ نحو محاولة تغييرها وتبديلها بالمقابل الحسن، مما جعل كل هذه العوامل الحِجاجية تضفي بتضافرها وبقية الآليّات اللغوية دلالاتٍ قوية أَثرَتْ الفكر الثقافي للجمهور المتلقي، وأقنعتهم بجدوى التَّحرُّر وتغيير المستقبل نحو الأفضل، فوق ما أضفته على نص القصيدة من جَرَسٍ ونَغَمٍ موسيقي حركي فريد لا يَقِلُّ أهميةً عن حججه ومنطقيته في سبيل استمالة السامع والمخاطب وإقناعهم، "فالخطاب الحجاجي يكون أقنع وأنجع وأقدر على الفعل في المتلقي والتأثير فيه كلما انغرست مراجعه في الواقع"[18].

وبناءً على ذلك، وظَّفَ الشاعر كثيرًا من الآليّات والروابط والعوامل الحجاجية التي خدمت منطقيته وقضيته؛ وأطروحته في سبيل إقناع الجمهور المتلقي، التي سنوضحها في ما يلي ابتداءً بالآليّات البلاغية:

1- الآليّات البلاغية:

تعددت آليّات الحِجاج في قصيدة البردوني موضوع الدراسة، فمنها ما هو بلاغي، ومنها ما هو منطقي، ومنها ما هو لغوي، فيعد تضافر هذه الآليّات من وسائل اتساق وانسجام النص، وهو ما يتيح للمحاجّ بيان

مقاصده وإمكانية الوصول لغاياته التواصلية، وكلما ازدوجت أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع كان الخطاب أقدر على التّأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في استحضارها للمخاطب كأنه يراه رأي العين[19]، وسنوضح منها الأساليب البلاغية الآتية:

1-1- الاستعارة:

تكتسب الاستعارة بُعدها الحِجاجي من خلال الإثارة والدهشة والانحراف عن ما هو مألوف حيث تجعل المتلقي أكثر قابلية واستعدادا للتفاعل مع القضية المطروحة لاسيّما أنها تمثل درجة أعلى في الإقناع والتأثير بالمعنى الحقيقي الذي حلَّ محله معنى مجازي ،إذ يرى لاكوف وجونسون Lakoff et Johnson أن الاستعارة تمثل آليّة معرفية تؤدي إلى فهمنا للعالم، وأنها جزءٌ من تفكيرنا اليومي ونظام تفكيرنا المجازي، كما تَعُدُّ اللسانيات المعرفية الاستعارةَ أداةَ فِعلٍ على العالم وعلى الناس، وهي وسيلة أولية تُسهِمُ في صياغة رؤى العالم وأنظمة الفكر، علاوة على ذلك، لديها القدرة على ابتكار الواقع بقدر ما هي قادرة على كشفه[20]، ومن خصائصها التي تُذكرَ بها، وهي عنوان مناقبها، أنَّها تُعطيك الكثيرَ من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرجَ من الصَّدَفَةِ الواحدة عِدّةً من الدُّرَر، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحد أنواعًا من الثَّمر[21]، وتزخر قصيدة البردوني بصور استعارية كثيرة نذكر من مطلعها قوله[22]:

شَـوطُنا فَـوقَ احتِمـالِ الاحتِمـال	فَـوقَ.. الصَّـبرِ ... لَكـنْ لا انخِـذالْ
نَغتَلي... نَبكي... عَلى مَـنْ سَـقَطوا	إِنَّمـا نَمضـي لإتمـامِ المَجـالْ
دَمُنـا يَهمـي عَلـى أَوتارِنـا	ونُغنّـي لِلأَمـاني بانفِعـالْ
مُـرَّةٌ أَحزانُنـا... لَكِنَّهـا	يـا عَـذابَ الصَّـبرِ أَحـزانُ الرِّجـالْ
نَبلَـعُ الأَحجـارَ ... نُـدْمَى إِنَّمـا	نَعـزِفُ الأَشـواقَ ... نَشـدو
نَـدفِنُ الأَحبـابَ... نَأْسَـى إِنَّمـا	نَتَحَـدَّى... نَحتَـذي وَجـهَ المُحـالْ

نلحظ في هذا المقطع مجموعة من الصور الاستعارية المتوالية(شوطنا، نغتلي، دمنا يهمي، نبلع الأحجار، ندمى، نعزف الأشواق، نشدو للجمال، ندفن الأحباب) التي بُنيت من حقول دلالية متنوعة قصد تجسيد حالة المواطن اليمني ومعيشته في الحياة، إن هذه الصور الاستعارية المكثفة التي تُمثِّلُ حُججًا انفعالية pathos ترمي إلى إثارة قلق المتلقي لإثارة اهتمامه، فنجد الشاعر اهتم كثيرًا بمخاطبة عاطفة الجمهور المتلقي وتحييد عقله logos لما لهذه الحِجج من قوة إقناعية وتأثرية في تحقيق مقاصده، ومما زاد من الشحنة العاطفية لهذه الحِجج استعماله لألفاظ معجمية ذات دلالات إيجابية ولكنه أكسبها بُعدًا سلبيًا في سياقها التداولي مما يثير دهشة واستغراب القارئ/ المتلقي ويثير فضوله وتفاعله مع ما في أطروحة القصيدة. ويضاف إلى ذلك أن هذه الحجج الاستعارية بُنيت من مفردات دلالية وتداولية ذات خلفية ثقافية واسعة يمكن فهمها من جمهور واسع وشرائح المجتمع المتعددة بمختلف مستوياتهم الثقافية.

وما يؤكد ذلك أن الشاعر استهل قصيدته بلفظ الشوط، والشوط عبارة عن (سَعيَة/فَعلَة) واحدة سريعة في دقائق معدودة إن لم تكن لحظات، فقال: «شَوطُنا فَوقَ احتِمالِ الاحتِمال»، إخبارٌ منه عن مشوارٍ

حياةٍ مُضنٍ ضَنًا فوقَ المتوقَّعِ وفوق الخيال، وصوَّره بأنه فوق مستوى الصبر؛ وهي استعارة مكنية عن طريقة الحياة ونمطيتها، ثم قال: «ولَكن لا انخِذال»، فاستعمل البردوني «لا» النافية ليشمل النفي جميع حالاته الماضوية والحالية والمستقبلية، لنفي عدم التهاون والتخاذل، ومع ذلك «نَغتلي، نَحتَرِقُ، نَبكي» على من سقطوا- والبكاء لا يكون إلا عند عَظائِمِ الأمورِ- ومع كل هذا البكاء والاحتراق هو اصطلاء بلظى نار الصبر؛ وهي صورٌ مُتَحَرِّكَةٌ تُجَسِّدُ واقعهم المرير، ثم صوَّر دمَّهُم يَسيلُ بِكَثرةٍ على أوتار أنغام أفراحهم، ومعه نُغَنّي للأماني بانفعال ومرح وسرور، وكأنه لم يكن شيء، إذ جعل الدماء حتى في الأفراح تسيل على أنغام الأوتار، وهي صورة مزجت «الفرح بالحُزن»، والنشوة بالكآبة في لوحة فريدة لا يمكن لإنسان أن يتصوَّرَ مثلها، بل أضفى بها دلالات واسعة تعبيرًا عن واقع حياتهم، ثم وصف أحزانهم بالمُرَّةِ «مُرَّةٌ أحزانُنا»، وقدَّم الوصف على الموصوف للاهتمام به وإظهاره للمتلقي، ومع أنها مُرَّةٌ لكن حقيقتها «أَحزانُ الرِّجال»، وحُزنُ وبُكاءُ الرِّجالِ من عَظائِمِ الأمور، ثم نادى العذاب (يا عَذابَ الصَّبرِ)، وبهذا النداء أَنسَنَ العذاب مَجازًا وجعله إنسانًا يُنادَى ويَشعرُ بالآخرين ويتألَّمُ لَهم.

ثم أتى بصورة مجازية متحركة من مآسي الحياة ومعاناة الناس في الحياة فجعلهم «يَبلَعون الأَحجارَ» من شِدّةِ المَرارةِ، وأحيانا يُدمَوا بها، وقابل ذلك بصورةٍ فرائحية في عزف الأشواق وليس عزف أنغام الفرح نفسه، كأَنَّهُ جعلها فرحة معنوية نظرًا للأمل المختلج في النفوس، مما جعل الناس يشدو للجمال المنتظر الذي يَعتَصِرُ نفوسَهُم وأشواطًا من حياتهم ألمًا، وجعل الأمل يتسلَّل في كل هذه(الصور ومقابلاتها)، فقال: «نَدفِنُ الأَحبابَ، ونَأْسَى عَليهم← نَعزِفُ الأَشواقَ، ونَشدو لِلجمال»، وإنما ذلك تحدٍّ، وبه نحتذي ونسير في حياتنا على وجه المُحالِ، وبهذا التحدي جعل المستحيل غاية أمانيه؛ وهذا من شدة عزيمتهم أن جعلوا المستحيل في صورة المتحقق الوقوع أو ما يمكن تحقيقه في الحياة.

1-2-التَّكرار:

يعد التكرار من الأساليب البلاغية التي تؤدي دورًا إقناعيًّا لدى جمهور المتلقين، ويُعرّف بأنه "إعادة اللفظ أو مرادفه لتقرير معنى، خشية تناسي الأول لطول العهد به، وللتذكير والموعظة بما يكون باعثاً للمتلقي على التأثُّرِ والاستجابة"[23]، وكذلك هو إعادة اللفظ نفسه في سياق واحد، فإذا لم يتوافر هذان الشرطان، أي: إذا لم يكن المعاد اللفظ نفسه، أو إذا ذُكِرَ اللفظ أكثر من مرة، ولكن لكل موضع سياقه الخاص ومعناه الخاص، فإن ذلك لا نُسَمّيَهُ تكراراً أبدًا، هذا هو التعريف الدقيق كما يظهر[24]، ومما جاء في سياق نص قصيدة البردوني من تكرار للضمير الجمعي الدال على المتكلم/ المتكلمين «نحن» حيث يمكن إدراك مرجعه من خلال معرفة معطيات السياق التداولي والثقافي إذ اقتصر هذا الضمير على المتكلمين، بينما غيَّبَ الشاعر ذاته في المقام رغم أنه قائله لتحفيز مُخَيِّلَةَ المتلقي وجعله يعيش تلك الحالة بكل مشاعره وانفعالاته، ومنه قوله[25]:

نَغتَلــي ... نَبكــي ... عَلــى مَــنْ إِنَّمــا نَمضــي لإتمــامِ المَجــالْ

دَمُنـــا يَهمـــي عَلـــى أَوتارِنـــا ونُغنّـــي لِلأَمـــاني بانفِعـــالْ
مُـــرَّةٌ أَحزانُنـــا... لَكِنَّهـــا يـا عَـذابَ الصَّـبرِ أَحـزانُ الرِّجـالْ
نَبلَـعُ الأَحجـارَ... نُـدْمَى إِنَّمـا نَعـزِفُ الأَشـواقَ... نَشـدو لِلجَمـالْ
نَـدفِنُ الأَحبـابَ... نَأسـى إِنَّمـا نَتَحَـدَّى ... نَحتَـذي وَجـهَ المُحـالْ

نجد أن البردوني كرر استعمال الفعل المضارع أكثر من (عشرين مرة) الدال على المتكلم بالضمير الجمعي «نحن» على طول القصيدة، إذ لا يكاد يخلو منها بيت دون أن نجد ضميرًا جمعيًا ظاهرًا مُتصلاً بالأفعال أو الأسماء، أو مُستترًا يُشيرُ إلى ما يُشير إليه الظاهر مثل: "نَغتلي، نُغنّي، نَبلَعُ، نَعزِفُ، نَشدو، نَدفِنُ، نَأْسى، نَتَحَدَّى، نَحتَذي، جَوهَرْنا، فَردَسْنا، غَرَفْنا، نَدري، انطَلَقنا، نَسفَحُ، نَبتني، ونَدعوه، وانزَرَعنا، واتَّقَدنا، وتَحَوّلنا، نَحنُ هذي الأرض، نَلتَظي، عَشِقناهُ وأَضنانا، واتَّخَذنا، نَعرفُ، مَسَّنا، ودُسْناهُ، وتَقَحَّمنا، أَكلناها، حَنايانا، أَحبابنا، نَنسَى، يُنْسينا"، فجعل من هذا الضمير «نحن» الجمعي بؤرة الخطاب والحديث عن مكنون ما في أنفسهم بالكلام عن الوطن والمواطن بلسان الصغير والكبير لكي يُصوّرَ أو ينقل لنا أسلوب حياتهم التي ساروا عليها في معاناة بُغية الوصول إلى وضع أفضل. فجعل هذا الضمير الجمعي كالدائرة المفرغة والدوائر المائية اللامتناهية قُطرُها مهما اتسعت.

كما استجمع الشاعر في هذا الضمير الجمعي كل الدلالات التي يريد تحميلها في ثنايا أبيات القصيدة الظاهرة والضمنية حيث جعله محور النص الأصيل، التي مهما طال الكلام واتسعت عنها الإحالات فإن العودة الأساسية ترجع إليه، وهو رابط سياقي يربط بين فقرات القصيدة مما جعلها منسجمة ومتسقة وأكسبها سمة النصية؛ فوق ما أعطى به من قوة في سبيل تقديم الحجج والتأثير في السامع المتلقي؛ والاقتناع بما حملته من دلالات في طياتها، ولا يقتصر دورها على الوظيفة التركيبية والدلالية، وإنما تَعدَّت ذلك لتقوم بوظيفة تداولية تمثَّلت في استثارة واستنهاض وطنية الجمهور المتلقي الكامنة، وأوحت لهم بأن المخاطب مَعنيٌّ بشكلٍ مُباشرٍ بخطورة ما يجري.

1-3- الاستفهام:

جاء عند روبريو أن الاستفهام البلاغي(أو الجدلي) يرمي إلى التأثير على المتلقي أو تطويعه بعيدًا عن العنف، فغرضه ليس السعي لتحصيل جوابًا من المتلقي وإنما يتعدَّى ذلك إلى التأثير عليه وجعله يُسَلِّمُ بالقضية المطروحة، فهذا النوع من الحِجج يُعَدُّ ضربًا من التأكيد المُقنِعِ بسؤالٍ[26].

ويؤكد ديكرو وأنسكومبر أن الاستفهام يرمي في الواقع إلى فرض إجابة محددة على المخاطب، بحيث يتيح لقائله توجيه الخطاب ورسم مساره إلى الوجهة التي يريد[27]، وقد ورد في القصيدة كثير من هذه التَّساؤلاتِ التي ترمي إلى التأثير في المخاطب وجعله يأخذ في التفكير كل مأخذ، ويتأمَّلُهُ حتى يستطيع فهم الدلالات المرادة من واحدية النصوص، ومن ذلك قوله[28]:

وإِلـــى أَيـــنَ غَرَفْنـــا المُبتـــدا والمَســـافاتُ كَمـــا نَـــدري طـــوال
إِنَّمـــا يـــا مَـــوتُ هَـــل تَـــدري مَتـى تَرتخـي فَـــوقَ سَـــريرٍ مِـــن مَـــلال

ولمـــاذا يَنطَفِـــئ أَحبابُنـــا؟ قَبـــلَ أَنْ يَســـتَنفِدَ الزَّيـــتَ الـــذُّبال

ثُـمَّ نَنســى الحُــزنَ بِــالحُزنِ ومَــنْ يــا ضَــياعَ الــرَّدِ يُنســينا السّــؤال؟

تساءل البردوني مُخاطبًا المجهول إلى أين مسار حياتهم في وطنٍ لا يَعبأُ بهم، مع أن مسافات الحياة طويلة، وهم بحاجةٍ إلى هادٍ يهديهم، ثم بعد عدة أبيات من التساؤل الأول أخذ يَسألُ «الموت» فجعله إنسانًا؛ وأخذ في سؤاله منتظرًا إجابته في هيئة سؤال تقريري قَصَدَ منه لفت انتباه المتلقي إلى زمن الارتياح متى ينعمون به، أو يأتي إليهم، ثم كرَّرَ السؤالَ مرةً أخرى ولكنَّهُ تساؤلٌ -الآن- عن (موت الأحباب) قبل استيفاء رغد عيشهم المنتظر، إذ عبّر مجازًا عن ذلك بقوله: «قبل أَنْ يَستَنفِدَ الزَّيتَ الذُّبال»، ثم أجاب عن سؤاله في البيت الأخير وجعله تفسيرًا له كالجملة التفسيرية بقوله: «ثُمَّ نَنسى الحُزنَ بِالحُزنِ ومَنْ.. يا ضياعَ الرَّدِ يُنسينا السؤال؟» أي أنه نَسِي الحُزنَ الأَوَّلَ بالثّاني، والثاني بالثالث وهكذا في سلسلة إلى ما لا نهاية، ولكن السؤال مازال معلَّقًا دون إجابة، وهذا من بديع الأساليب في شدِّ انتباه المتلقي وإثارة مُخَيِّلَتَهُ لكي يُعمِلُ فِكرَهُ في الفِكرة المطروحة حتى يقتنعَ بها.

إنَّ ما يمكن أن نستوحيه من كثرة تكرار هذه التَّساؤلات هو قلق الشاعر مما يجري في أرض الواقع حتى أضحى هذا القَلقُ سِمَةً بارزةً على نصِّ القصيدة، إذ تدرَّجَ البردوني في إظهار الأسى والتَّحسُّر وإظهار الحسرة والندامة بتساؤل: «وإلى أين غَرَفْنا المبتدا»، والمسافات كما ندري طوال، تساؤلٌ أراد منه شدَّ الانتباهِ إلى أين نحن ذاهبون؟ فجعله تساؤلاً مفتوحًا قَصَدَ تحميله دلالات كثيرة بقوله: إلى أين؟ وجعل للمتلقي حُريَّةَ التَّخيُّلِ والتَّأمُّلِ والتَّفكيرِ في كلِّ الإجابات.. تساؤلٌ أعقبه بنداءٍ: «يا موتُ هل تَدري متى؟» ينادي غَيْبًا ويَسأَلُهُ متى ترتخي فوق سرير من ملال؟ تعبيرًا مجازيًّا أفاد به متى يخلد إلى الراحة التي يمكن أن يستقر فيها، فاستعمل البردوني كل هذه التَّساؤلات لوصف التَّحَسُّر والأسى الذي ينتابهم ويجثم دائمًا على صدورهم، ونقل هذه الحالة للمتلقي بحيث جعله يستشعرها ويَشعُرُ بِمَدى فداحةِ الحالة التي يعيشونها.

2- الآليّات اللغوية:

جاءت نظرية الحِجاج اللغوي عند ديكرو Ducrot خلافًا لنظرية الحِجاج عند بيرلمان Perelman التي تعطي للجانب البلاغي المنطقي أهمية كبيرة، فانطلقت نظرية الحِجاج اللغوي من مبدأ أن اللغة تختزل الحِجاج في ذاتها كونها تمتلك آليّات وأدوات ذات وظيفة حِجاجية ويظهر ذلك في تعريف ديكرو للحِجاج إذ قال إنه: تقديم الحِجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة، وهو يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، وبعبارة أخرى يتمثل في إنجاز متوالية من الأقوال، بعضها بمثابة الحِجج اللغوية، وبعضها الآخر بمثابة النتائج التي تُستَنتج منها[29]، وتتَّسِمُ الحُجةُ اللغوية عنده بثلاثة عناصر رئيسة تتمثل في أنها سياقية، ونِسبية، وقابلة للإبطال[30].

وبناء على ذلك فإن ديكرو قد قَصَرَ حِجاجية اللغة في ذاتها، لا في البحث عمّا هو واقع خارجها، لذلك يمكن القول إن العبارات اللغويةَ تحتوي على موجِّهاتٍ لغويةٍ صِرفةٍ ترمي إلى نتائج معينة، وتتجسد هذه

الآليّات في العديدة من الأدوات اللغوية مثل الإشارات، وأسماء الأعلام، بالإضافة إلى الروابط والعوامل الحجاجية.

2-1- الإشاريات:

تتسم الإشاريات بأن مرجعها لا يمكن أن يحدد إلا بالنسبة إلى هوية المتكلمين في وقت كلامهم أو إلى وضعهم[31]، ويرى كليبار أن الإشاريات عبارات تُحيلُ على مرجع يجري التعرف عليه، حتمًا بواسطة المحيط الزماني – المكاني لتواردها، وتتمثل خصوصية المعنى القرائني في «إعطاء» أو تحديد المرجع بواسطة هذا السياق[32].

تنقسم الإشاريات إلى ثلاثة أنواع: «شخصية، وزمانية، ومكانية»، ويقابل هذه الإشارات(في مقام التَّلفُّظِ) ما يُسمَّى بالإشاريات العائدية أو النَّصية (في النص المكتوب)، أي التي يكون مرجِعُها داخل النص، وقد ميَّز من ذلك أيضًا فرازار وجولي 1980 «الإشارات الذاكرية» التي عرَّفاها بأنها تعابير الإشارة الاسمية (أسماء الأعلام) التي ليس مرجِعُها لا في النص، ولا في مقام التواصل، أي أنها بحسب تعبير كليبار ظاهرة تنتمي إلى «الفكر القرائني» لدى الفرد، بمعنى أنها تمثل معرفة مسبقة بين المتلفِّظِ والمتلقي على مقام التواصل، وتشكل -أيضًا- مُسَلَّماتٍ يوظفها المحاجُّ كمقدماتٍ لأطروحته. ومن هنا تكتسب بُعدها التداولي والإقناعي[33]، وقد وظَّف البردوني العديد من هذه الإشاريات التي تُعَدُّ رموزًا ذا قوةٍ حِجاجيةٍ تأثيرية ليس فقط لأن جذورها ضاربة في الذاكرة الجمعية أو تُمثلُ جُزءًا مِهمًا من الوعي الجمعي، ولكن -أيضًا- لأنها تنطوي على شُحنةٍ عاطفيةٍ وانفعاليةٍ كبيرةٍ تثير حماس المتلقي وتذكي نار وطنيته.

2-2- الإشاريات الشخصية:

نلحظ في خطاب القصيدة أن الشاعر تبنَّى في قصيدته مبدأ "الاستراتيجية الحِوارية" فاستخدم للتعبير عن المتلفِّظِ (ذاتية الشاعر) الضمير الجمعي «نحن» العائد عليه، سواء أكان ظاهرًا أم مُستترًا مُقدّرًا من قرينة السياق، وكذلك ضمير الجمع المتصل "نا" المتكلمين العائد على مرجعين خارج النص، يتجسد أولاً في (ذاتية الشاعر المتلفِّظِ) بقوله: «أَحزانُنا، بَدَأنا، جَوهَرْنا، فَردَسْنا، انطَلَقنا، سُهدِنا، وانزَرَعْنا، واتَّقَدنا، وتَحَوّلنا، نَحنُ هَذي الأَرض فيها نَلتظي، من رَوابي لَحمِنا، مِن رُبى أَعظُمِنا، من دَمِنا، واتَّخذنا، مَسَّنا قَتلاً، ودُسْناهُ قِتال»، نلحظ في كل هذه النصوص تضمين لذاتية الشاعر نفسه التي تمثل وجهة نظر المتكلم، وثانيًا تمثل لبقية أبناء البلد الواحد المشتركة معه في المعاناة والمصير للبلد المعني «اليمن»، ويمكن استشفاف ذلك من نصوص القصيدة نفسها حسب قوله[34]:

مُـــذْ بَـــدَأنا الشَّـــوطَ جَوْهَرنـــا	بِالـــدَّمِ الغـــالي وفَرْدَسْـــنا الرِّمـــالْ
وإِلـــى أَيـــنَ..؟ غَرَفْنـــا المُبتـــدا	والمَســـافاتُ كَمـــا نَـــدري طِـــوالْ
وكَنَيســـانَ انطَلَقنـــا فـــي الـــذُّرى	نَســـفَحُ الطِّيـــبَ يَمينًـــا وشَـــمالْ
نَبتَنـــي لِلـــيَمنِ المَنشـــودِ مِـــنْ	سُـــهْدِنا جِســـرًا ونَـــدعوه: تَعـــالْ

وانزَرَعْنـــا تَحـــتَ أَمطـــارِ الفَنَـــاء ... شَـجَرًا مِـلءَ المَـدى.. أَعيـا الـزَّوالْ
شَـــجَرًا يَحضُـــنُ أَعمـــاقَ الثَّـــرى ... ويُعيـــرُ الـــرّيحَ أَطـــرافَ الظّـــلالْ
واتَّقـــدنا فـــي حَشـــا الأَرضِ هَـــوىً ... وتحوَّلنـــــا حُقـــــولاً... وتِـــــلالْ
مِشمِشًـــا.. بُنًّـــا.. ورودًا .. ونَـــدىً ... ورَبيعًـــــا... ومَصِـــــيفًا وغِـــــلالْ
نَحـــنُ هَـــذي الأَرضُ.. فيهـــا نَلتَظـــي ... وهـــي فينـــا عِنفـــوانٌ واقتِتـــالْ
مِـــن رَوابـــي لَحمِنـــا هَـــذي الرُّبـــى ... مِـــن رُبـــى أَعظُمِنـــا هَـــذي الجِبـــالْ
لَـــيسَ ذا بَـــدءَ التَّلاقـــي بِـــالرَّدى ... قَـــد عَشِـــقناهُ وأَضـــنانا وِصـــالْ
وانتَقـــى مِـــن دَمِنـــا عِمَّتَـــهُ ... واتَّخَـــذنا وَجهَـــهُ النّـــاري نِعـــالْ
نَعـــرِفُ المَـــوتَ الـــذي يَعرِفُنـــا ... مَسَّـــنا قَـــتلاً... ودُسْـــناهُ قِتَـــالْ
وتَفَحَّمْنـــا الـــدَّواهي صُـــورًا ... أَكَلَـــتْ مِنَّـــا... أَكَلناهـــا نِضـــالْ

بناء على هذا النص فإن استعمال الشاعر للضمير الجمعي «نحن، ونا» يُعَدُّ تَعبيرًا عن مكنون معاناة اليمنيين في تشرُّدِهِم ومأساوية مصيرهم المشترك مما جعل الشاعر يُعَبِّرُ بلسان حالهم فاستخدم «نحن، ونا المتكلمين»، ويعزِّزُ ذلك الضمير «نحن» المستتر في قوله: «والمسافاتُ كما ندري طوال»، إذ قوّى به صيغة الخِطاب حتى أصبح ذا تأثير إقناعي قوي لدى المخاطب، وأضفت طابعًا مُميَّزًا في نقل معاناتهم، وأفادت المخاطب بما يتجرَّعَهُ المواطن من مهانة في مقابل ما كانوا عليه في عصور الازدهار التي كان يتمتع به اليمنيون سابقًا في عهد الحِمْيَريينَ والسَّبَئيينَ وما تلاها من عهود مزدهرة.

2-3- صيغ المخاطبة:

وظَّف الشاعر العديد من صيغ المخاطبة في بناء نص قصيدته لتؤدي زيادة على قيمتها الإشارية التعبير عن "الطرف المخاطب" أي الإحالة على المرسَل إليه، فالقيمة العلائقية تصلح لإقامة ضرب من العلاقات الاجتماعية العاطفية بين المتخاطبينَ[35]، وكأنه أنزل المعنويات مكان الإنسانيات فاستعمل ضمائر المخاطب «أنت»، وبخاصة ما كان مستترًا في الأفعال المضارعة التي خاطب بها الموت مثل «تَدري، تَرتخي» وفي ذلك لَفتٌ لانتباه جمهور المتلقين، إذ خاطب «الموت» تحديدًا بدلا من بني البشر لكي يُشعِرَ كلَّ مخاطبٍ أنه معني بهذا الخطاب نظرًا لِعموميَّتِهِ، وفي هذه الصيغة التخاطبية تحديدًا أَدّى بها دَورًا تَنبيهيًا للمخاطب المعني، وأمّا بخصوص التخاطب بـ«يا النداء» مثل «يا عذابَ الصَّبرِ، يا مَوتُ، ويا ضَياعَ الرَّدِ» فقد أضفى به فوق نداء المخاطب تعبيرًا عن ملكية المخاطب بما نُسِب أو أضيف إليه، حيث تحيل في الغالب إلى المعاناة الحاضرة في حياة المواطن اليمني، واصطلائه بعذابها ونارها، ثم إن نداء المعنويات أو الغيبي مثل «يا مَوتُ، ويا عَذابَ

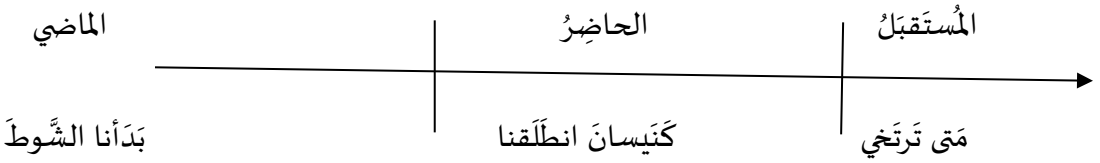
الصَّبرِ، يا ضَياعَ الرَّدِ»، شَخصَنَةٌ وأَنسَنَةٌ لهذه الأشياء المعنوية، إذ جعلها بمثابة الإنسان الواعي المخاطَب المُستَفهم المطالَب بالإجابة عن السؤال المطروح.

وإن اعتماد الشاعر على الحجج شبه المنطقية التي تُعَدُّ في نظر برلمان بمثابة استقراء في المنطق الصوري، إذ أورد الشَّاعرُ هذا التَّخاطب المعنوي وجعله بمنزلة الإنساني نظرًا لما تختزله من جملة أحداث تؤدي دورًا مركزيًا في عملية الإقناع كونها بحسب بيرلمان مصدرًا للمُسَلَّماتِ النابعة من الحِسِّ المشترك ومن بُعدها الموضوعي الذي يفرض نفسه على طرفي الخِطاب، إن استمالة المستمع نحو الواقعية هي بالنسبة إلى الشخص مجرد استجابة ذاتية إزاء شيء ما يفرض نفسه تلقائيًا على الجميع[36].

2-4- الإشارات الزمانية:

يحتوي فضاء النص على مجموعة من الإشاريات الزمانية، التي تربط النص بزمن التلفُّظِ والتي يصعب تحديد مرجعها دون معرفة معطيات مقام وسياق التلفُّظِ، فقد تمحورت أحداث النص حول ثلاث لحظات زمانية عبَّر عنها بعناصر زمانية متقابلة: «بَدَأنا الشَّوطَ، وكَنَيسانَ انطَلَقنا، مَتى تَرتَخي»، فظرف الزمان المحدد بـ «بِدايَةِ الشَّوطِ» لا يقصد به الإشارة لليوم السابق، وإنما الفترة الزمنية التي احتوت كل الأحداث في الماضي التي سبقت زمان التلفُّظِ في القصيدة، ويقابل الزمن الماضي المحدد بـ«بداية الشوط» ظرفُ الزمانِ المحدد بشهر نيسانَ «كَنَيسانَ انطَلَقنا»، الذي قَصَدَ به «راهنية العصر» بما فيها لحظة التلفُّظِ. أما اللحظة الثالثة: فتتمثَّلُ في الزمن المستقبل الذي أشار إليها بلفظة «مَتى تَرتَخي».

لقد عَمَدَ الشاعر/المتلفِّظُ إلى إيراد هذه المتقابلات الثلاث للتعبير عن الزمن الكوني "الطبيعي" حيث سَرَدَ معاناةَ ومأساويةَ اليمن منذ بداية الشوط في الزمن الماضي، وجعل هذه المعاناة متصلة ومستمرة إلى الزمن الحاضر «كَنَيسانَ انطَلَقنا» للبناء والتنمية أملاً في بناء مستقبل تعتز به الأجيال اللاحقة، فاستعمل الرموز الزمنية لهذا التاريخ، وهذه الفترة الزمنية من عُمُرِ الشّاعرِ والوطن على حَدٍّ سواءٍ «فبداية الشوط» إشارة للتأريخ القديم في اليمن، وفي مقابل ذلك استخدم ظرفي الزمان «نَيسان» إشارة للزمان الحاضر، زمن حياة الشاعر، أما زمان المستقبل «متى تَرتَخي» فجعل منه الشاعر امتدادًا للحاضر المتأزِّمِ غير الواضح معالمُهُ وآفاقُهُ، فلا حلولَ ولا توقعاتٍ مُنتظرةً، ويمكن رسم الفضاء الزمني للنص بالخطاطة الآتية:



وبناء على هذه الخطاطة التي تُبيّنُ التَّشكيلَ الزمني لنص القصيدة يمكن بها تأكيد حُجة نص القصيدة التي تتمثل في استمرار معاناة المواطن والوطن، ثم إن هذه الحُجة ترمي إلى تذكير المتلقي بما كانت عليه اليمن من زمن ليس بالقليل تعيش تحت وطأة التَّشتُّتِ والانقسام والظلم والمرارة والمعاناة الدائمة، وذلك باستدعاء الرمز الزمني لتلك الجذور الضاربة في الذاكرة الجمعية للشعب اليمني، فالرموز والأحداث التاريخية التي تكون غالبًا محل إجماع عدد كبير من الناس يمكن توظيفها كمقدماتٍ في العملية الحِجاجية، فهذا النوع من الحِجج له القدرة على إثارة هِممِ وحَماسِ الجمهور المتلقي لرفع مستوى الوطنية والاعتزاز

بالإرث الحضاري والمصير المشترك، وما كانت تمثِّلُهُ اليمن في عصور ازدهارها فهي الآن دعوة إلى إعادة بناء الواقع، وتمتد من زمن تلفُّظِ نص القصيدة إلى المستقبل المنظور، فهذه الحُجة تقوم على العاطفة لإثارة قلقل ومخاوف المتلقي للدَّفعِ به لِتَغيير الواقع.

3- الروابط والعوامل الحجاجية:

تزخر القصيدة بالعديد من الروابط والعوامل اللغوية المنطقية التي أسهمت في اتساق وانسجام نص القصيدة فتضافرت هذه الأدوات والأساليب لإبراز أطروحة الشاعر المتلفِّظ، فالخطاب بوصفه لغة طبيعية يتضمَّنُ وسومًا حِجاجية تُشكِّلُ وسائل لغوية مختلفة يوظفها المتكلم لتوجيه خطابه وتنظيم العلاقات في حِجاجه، وتشتمل اللغة على وسائل لغوية كثيرة ومن الروابط والعوامل الحجاجية التي يستعين بها المتلفِّظُ بالخطاب في تحقيق مقاصده وأهدافه في الإقناع والتأثير[37]، ومن هذه الوسائل «الواو، لا، بل، إلَّا، إنما، لكن، لو، بلى، مع ذلك، تقريبا»، وفي الحِجاج عند ديكرو تنقسم هذه الوسائل إلى قسمين هما:

3-1- الروابط الحجاجية: les connecteurs argumentatifs

تُعَدُّ حروف العطف، وحروف الاستدراك والتعليل من أهم الروابط الحِجاجية مثل «الواو، ثم، الفاء، لكن، بل، حتى، لأن، لام التعليل، كي»، التي تقوم بدور الربط بين وحدتين أو أكثر في سبيل تحقيق مقصد إقناعي في قضة ما، إضافة إلى ما تُسهِمُ به من دورٍ فاعلٍ في توجيه الحِجاج اللغوي نحو تحقيق الإقناع، كما تسهم في زيادة الاتساق والانتظام والانسجام[38]، ويمكن بيان ذلك حسب الآتي:

3-1-1- الرابط الحِجاجي (واو العطف):

يعد واو العطف من أبرز حروف العطف (النسق)، وكل واو تعطف بها آخر الاسم على الأول، أو آخر الفعل على الأول، أو آخر الظرف على الأول تسمى واو العطف[39]، وتعد الواو من أبرز الروابط في نص القصيدة إذ تكرر في نص القصيدة (خمس وعشرون مرة)، فأدّى هذا التَّكرار وظيفة مركزية في عملية اتساق النص من خلال ربط جمل وأجزاء النص بعضها ببعض لتكون في نهاية المطاف بِنية كبرى موحدة، علاوة على وظيفته التفسيرية المتمثلة في تكوين المقاطع الوصفية والسردية التي استعملها الشاعر لدعم أطروحته فبذلك أسهم حرف «الواو» بربط الجزء بالكل محققًا اتّساقًا نصيًّا وتأثيرًا تداوليًّا.

كما يشير هذا الرابط إلى تحقيق وظيفة الجمع بين حُجتين، ويستعمل حِجاجيًا بوصفه رابطًا عاطفيًا يعمل على ترتيب الحِجج ووصل بعضها ببعض، كما يؤدي دورًا في تماسكها وانسجامها، بالإضافة إلى ترتيبها من حيث التدرّج في عرض الحِجج، ومما ورد من ذلك في نص القصيدة قول الشاعر:

وكَنيســـانَ انطلَقنـــا فـي الـــذُّرى نَســـفَحُ الطِّيـــبَ يَمينًـــا وشَـــمالْ

نَبتَنـــي لِلـــيَمنِ المَنشـــودِ مِـــنْ سُـــهْدِنا جِســـرًا ونَـــدعوه: تَعـــالْ

نلحظ أن الرابط الحِجاجي «الواو» قد ربط بين الحُجَّتينِ السّابقتينِ، وعَمِلَ على وصلهما ببعض كما جعلهما في ترتيب الأولوية والتدرّج من حيث الابتداء (الانطلاق) إلى الانتهاء (تعال) الذي جعل من هذا الترتيب

المنطقي سببًا في تقوية الحُجة والنتيجة معا لإقناع المتلقي والتأثير فيه على نحو أكثر من أي ترتيب آخر، وهذا الربط الحِجاجي قد جاء في سُلَّمٍ تدريجي أفقي لتقوية الحُجة الأقوى، والنتيجة المترتّبة على ذلك، ويمكن التمثيل له بالخطاطة الآتية:

ن: ونَدعو: تَعالْ

ح3: نَبتني لليمنِ المنشودِ من سُهدِنا جِسرًا

ح2: نَسفَحُ الطّيبَ يَمينًا وشَمالاً

ح1: وكَنَيسانَ انطَلَقنا في الذُّرى

بناء على هذا الترتيب نجد أن الرابط الحِجاجي (الواو) قد ربط الحِجج الثلاث: (وكنيسانَ انطلقنا في الذُّرى، نَسفحُ الطّيبَ يَمينًا وشَمالا، نَبتني لليمنِ المنشودِ من سُهدِنا جِسرًا) وجعلها في ترتيب يضمن تقوية النتيجة الحتمية التي من أجلها كان الانطلاق والتَّعبُ والسَّهرُ في سبيل بناء وتحقيق الجسر المنشود لليمن المتمثل في (مستقبل زاهر)، ثم تأتي النتيجة الحتمية: (ونَدعوه: تَعالْ)، أي دعوة الأجيال تعالوا إلى أملكم المنشود في هذه الحياة ولتعيشوا بسلام.

3-1-2- الرَّابط الحِجاجي (ثُمَّ):

يعد الرابط الحجاجي (ثم) من حروف العطف التي تفيد التراخي بين شيئين أو قضيتين وبخاصة في عطف المفردات، إضافة إلى إفادتها الترتيب بينهما، وكذلك التَّرتيب بين الحِجج والجُمل[40]، ومما ورد من ذلك في نص قصيدة البردوني قوله:

هـا هُنـا بَعـضُ النُّجـومِ انطَفَـأَتْ كَي تَزيـدَ الأَنْجُـمُ الأُخـرى اشـتِعالْ

تَفقِـدُ الأَشـجارُ مِـن أَغصـانِها ثُـمَّ تَـزدادُ اخضِـرارًا واخضِـلالْ

نلحظ هنا أن الرّابط الحِجاجي (ثُمَّ) أفاد الترتيب والتراخي والمهلة للربط بين المعطوف والمعطوف عليه، غير أن الفترة التي يقتضيها الحدث الفعلي للتحقق قد لا ترتبط بزمن حقيقي فعلي، بل ترتبط بزمن نفسي معنوي قد يَقصُرُ أو يَطولُ حسب واقع الحال، ثم أفاد بها هنا تعزيز العطف والترتيب أكثر من التراخي؛ لأن ما جاء بعدها كان في المعنى أقوى، وحُجته أبلغ؛ لأنه مرتبط بنتيجة طبيعية منطقية لا تكذيب فيها ولا إنكار فاخضرار الأشجار بعد سقوط أوراقها في الخريف نتيجة حتمية وواقعية الظهور والتحقق مما لا يدع مجالاً للمحاجّة لدى الطرف الآخر؛ بل تُجبِرُهُ النَّتيجةُ على الاقتناعِ والتَّأثُّرِ بها والاستجابة نحو تحقيق الهدف والمقصد المنشود، والمتلقّظُ في كل هذا يؤدي التَّعبير (مجازيًّا) عن بني البشر فهو لا يقصد الأشجار بحد ذاتها؛ وإنما اتَّخذها رمزًا للتعبير عن الشعب نتيجة تأثير عوامل سياسية وأخرى اجتماعية، وتحقيق عامل الشِّعرية وهو الأهم من كل ذلك فقد أفاد بتعبيره المجازي ما لا يمكن تحقيقه بالحقيقة القولية، إذ تمكَّنَ من تصوير تضحيات المجاهدين واستعار لها النجوم العوالي من حيث السمو والرفعة لجامع الانطفاء بينهما في وهج

النهار، كي تتيح للأنجم الأخرى حرية الاشتعال والتلألؤ والإضاءة، وصوَّرهم صورة أخرى بأنهم أغصانُ شَجَرٍ فُقِدَت، أو قُلِّمت كي تعطي حافِزًا للشجر في زيادة النمو والاخضرار لتعكس تلك النَّظارةَ والحلاوةَ في المنظر؛ لأنها تهذَّبت وتشذَّبت من الفروع الصّغار والحواشي التالفة فأعطاها هذا الفعل عِنفوانًا وقوةً وصَلابةً في نموها، ومَثَلُ ذلك كَمَثَلِ تضحيات أبناء الوطن الواحد في سبيل انعاش واستنهاض حياة أبنائه بتضحيات بعضهم لبعض.

3-1-3 الرابط الحجاجي (كي):

يعد الرابط الحِجاجي(كي) عاملاً قويًّا في تقديم الحِجاج للمخاطب أو المتلقي بشكل عام، ويكتسب أهمية أكبر من علاقته في سياق الجملة أو العبارة التي يأتي فيها لإنتاج دلالاتٍ متعددة ظاهرة أو ضمنية، فدوره إذن لا يكمُنُ عند الربط الجملي فقط؛ بل يتعداه إلى إنتاج دلالات جديدة قد تكون سببًا في الإقناع والتأثير، كما يُعَدُّ هذا الرابط من أهم ألفاظ التعليل والتفسير؛ لأن مقتضى الخِطاب يتطلب تعليلاً وتفسيرًا وتبريرًا من أجل التأثير والإقناع بتقديم الدعوى، وهو إلى جانب هذا يُستعمل لتبرير الفعل، كما يُستعمل لتبرير عدمه[41].

كما أن الحُجة التي تأتي بعد الرابط (كي) تكون أقوى من الحجة السابقة لها، فيكون ما بعد الرابط الحِجاجي غاية لما قبلها، وفي هذا الأمر أقرَّ ديكور بأن الحُجة المربوطة بهذا الرابط ينبغي أن تنتمي إلى فِئةٍ حِجاجيةٍ واحدةٍ، أي أنها تخدم نتيجةً واحدةً، لذلك فالقول المشتمل على أداة الرابط لا يقبل الإبطال والتعارض الحِجاجي[42]، ويمكن التمثيل لذلك من واقع نص القصيدة في قول الشاعر:

مَـوتُ بَعـضِ الشَّـعبِ يُحيي كُلَّـهُ إِنَّ بَعـــــضَ الـــــنَّقصِ رُوحُ

هاهُنـا بَعـضُ النُّجـومِ انطَفَـأت كَي تَزيـدَ الأَنجُـمُ الأُخـرى اشـتِعال

يتبيّنُ من هذا النَّصِ أن الشاعر قدَّم حُجةً أوليّةً وهي (موت بعض الشعب يحيي كله)، وعززها بحجة أخرى (بعض النجوم انطفأت) ليزيد تأكيد النتيجة المتوقعة بعد أداة الربط (كي) وهي (تزيد الأنجم الأخرى اشتعال)، وكما هو واضح ومعروف أن الحُجة أو النتيجة التي تأتي بعد أداة الربط هي الأقوى من التي سبقتها، فكأن ما بعد الرابط غاية لما قبله، فـ(اشتعال الأنجم الأخرى) هي الغاية المرادة من انطفاء بعض النجوم الأولى، وكأن الأولى عامل وسبب أساس في زيادة اشتعال الأنجم الأخرى.

فالرابط على هذا الأساس ربط بين السبب والنتيجة بحرف التعليل (كي) وذلك لتحقيق غايات حِجاجية وإقناعية تجعل المتلقي يقتنع ويتأثر ويُسَلِّمُ بذلك، إذن فعلى هذا يمكن أن نقول إن الحُجة السابقة(انطفاء بعض النجوم) هي سبب في النتيجة المتحققة (زيادة اشتعال أنجم أخرى)، ونمثل لذلك بما يلي:

ح1: ← بعض النجوم انطفأت

الرابط: ← كي

النتيجة: ← تزيد الأنجم الأخرى اشتعال

وقد أجاد الشاعر في التعبير عن هذه القضية الإنسانية بطريقة مجازية، إذ كان يقصد بيان بعض الجرائم الجنائية التي حدثت في السبعينيات من اغتيالات سياسية، فلمّا لم يستطع الإفصاح عنها بأسلوب أكثر وضوحًا استعار لها ما يُشَبِّهُها به؛ فعبَّرَ عن (الموت) بالانطفاء، وعن زيادة وهج الحياة وطول العمر (بالاشتعال)، وقد أجاد في تصوير المعنى ودلالاته أيَّما إجادة.

3-1-4 الرابط الحِجاجي (لكن):

اختلف النحاة في (لكن) أهي حرف عطف أم استدراك، فمنهم من جعلها حرف عطف وعليه أغلب النحاة، ومنهم من جعلها حرف استدراك وهو مذهب يونس بن حبيب[43]، وتعد (لكن) من الروابط المنطقية المتمثلة في استعمال الشاعر في قوله: «لكن لا انخِذال»، إذ ذكر الأداة لربط المعاناة بالأمل المرجوّ، حيث صرَّحَ الشاعر بهذه المعاناة في بداية قصيدته: «شَوطُنا فَوقَ احتِمالِ الاحتِمال»، ثُمَّ استدراك هذا الحكم المطلق باستثناء الأمل وعدمية الخذلان في مواجهة هذه المعاناة، فجعل أداة الربط الاستدراكية «لكن» لإبراز وتأكيد وجهة نظره المترتبة بعدها.

ما نلحظه أن الشاعر اقتصد في استعمال الروابط المنطقية ويعود ذلك إلى ركونه على القدرة التداولية للمتلقي في تأويل وإيجاد الروابط الضمنية بين جمل وأجزاء النص الشعري، وكذلك المعارف المشتركة القبلية بينه وبين الجمهور المتلقي.

3-2-2 العوامل الحِجاجية: les opérateurs argumentatifs

تعد العوامل الحِجاجية حسب تعريف جاك موشلر: "مورفيمات، إذا وجدت في ملفوظٍ توجِّهُ إمكاناتِهِ الحِجاجية الوجهة التي يرتضيها المتكلم"[44]، حيث تتقيد الجملة بعده، ويتم الإسناد فيها في بعض الأساليب كالحصر، والتأكيد، والاستثناء، والنفي، والشرط وغيرها. وتعد القرائن والعوامل الحجاجية خاصية من خاصيات اللغات الطبيعية، كما يُعنى الخِطاب الأدبي الحِجاجي في جوهره بهذا النوع من الوسائل قصد الإقناع والتأثير في الجمهور المتلقي، فالعوامل الحِجاجية تُمَكِّنُ من تَحَوّلِ الاحتمالات الحِجاجية لمضمون الخطاب، وتمُدُّ الجمل والعبارات بإمكانية استعمالها لغايات حجاجية إقناعية[45]، ومن هذه العوامل أدوات الحصر والقصر والاستثناء (إنّما، وإلّا)، والنفي والتأكيد، ومما ورد في نص قصيدة البردوني من هذه العوامل ما يلي:

3-2-1 العامل الحجاجي (إنما):

هي أداةُ استثناءٍ مركبةٍ من «إن» و «ما» وبعد دخول «ما» على «إن» التوكيدية تغيَّرت وظيفتها وأصبح لها معنى جديد، كما تغيّرت دلالتها على التوكيد من كونه توكيدًا عاديًّا إلى كونه توكيدًا يدل على القصر والحصر[46]، وتأتي «إنما» لتصحيح مُعتَقَدٍ، أو ظنٍّ يذهبُ إلى نقيض المفهوم، واستعمال الاستثناء بـ«إنما» لا تقوله لمن يجهل ذلك، ويدفع صحته، ولكن لمن يعلمُهُ ويُقِرُّ بهِ إلَّا أنه يريد أن تُنَبِّهَهُ[47].

ودلالة «إنما» على القصر دلالة وضعية، وعلى الرغم من ذلك لم يَفُتِ البلاغيون أن يتحدثوا عن وجه دلالتها على القصر، فقد ذكروا أنها تفيد القصر لتضمُّنها معنى «ما وإلَّا»، يقول الجرجاني: اعلم أنها تفيد في الكلام بعدها إيجاب الفعل لشيء؛ ونفيه عن غيره[48]، ومما جاء في نص قصيدة البردوني قوله:

نَغتَلي... نَبكي... عَلى مَنْ سَقَطوا إنَّما نَمضي لإتمامِ المَجالْ

نَبلَغُ الأَحجارَ... نُدْمَى إنَّما نَعزِفُ الأَشواقَ... نَشدو لِلجَمالْ

نَدفِنُ الأَحبابَ... نَأْسى إنَّما نَتَحَدَّى ... نَحتَذي وَجهَ المُحالْ

بناء على هذه النصوص نجد أن الشاعر وجَّهَ قولَهُ الملفوظَ وحُجتَه البيِّنَة نحو نتيجة واحدة محددة ومحصورة ومقصورة وهي «**إتمام المجال بكل شوق ولهفة وتحدٍّ وأمل بالغ في مسيرة الحياة**»، وليس له أيُّ توجُّهٍ آخر ولا سبيلَ للعبور دون ذلك الطريق لإتمام مسار الحياة، يستطيع المتلقي فهم ذلك بناء على دلالة أداة الحصر والقصر «إنما»؛ لأنها قيَّدت هذه النتيجة في مجالٍ واحد لا غير، ويمكن صياغتها في نتيجة موحدة: «**ما نَبكي، ونَبلَغُ الأَحجارَ، ونُدْمى، ونَدفِنُ الأَحبابَ، إلَّا لبلوغِ أفضل مجالٍ في الحياة بكل شوقٍ وأملٍ يحدونا ونحتذي به**»، فحصر الشاعر وقصر كل آماله وأهدافه في تحقيق أفضل مسار في الحياة للمواطن والوطن ليس غير.

كما أن ما أضفاه العامل الحِجاجي «إنما» على هذه النصوص أنه وجَّهَها توجيهًا حِجاجيًّا، فوق الطابع الإخباري البسيط الذي كانت عليه الجُمَلُ قبل دخول العامل الحِجاجي، فعند غياب المورفيم «إنما» يكون الكلام -حينئذ- وصفًا لما عليه الأشياء في الكون، ويكتفي بوظيفته الإعلامية الإخبارية ولا يؤدي أية دلالة فوق ذلك[49].

3-2-3- عامل النفي الحجاجي:

يَعُدُّ الحجاجيون (النفي) عامِلاً حِجاجيًّا يُحقّقُ به المتكلم وظيفَةَ اللّغة الحجاجية المتمثلة في إذعان المتقبل وتسليمه عبر توجيهه بالملفوظ إلى النتيجة (ن)، والنفي في عُرفِ المناطقة هو العامل الذي يُحَوّل القضيةَ الصحيحة إلى قضيةٍ خاطئةٍ، والخاطئةَ إلى صحيحة وهو عامل أحادي[50]، كما يجب أن تمتلك اللغة الواصفة نوعا من النفي تكون له خصائص القيم الحجاجية التي تميزها من العامل المنطقي[51]، وقد حَصَرَت العربية في لغتها حُروفًا مُتَمَحِّضَةً للنفي من قبيل: «لا، لن، لم، ما»، ويصدق عليها قول أنسكومبر إذ قال: يوجد في اللغة مورفيمات، عوامل حِجاجية، تشُدُّ الملفوظ وتوجِّهُ أقسام النتائج المرتبطة بالجُملة في الملفوظِ في بدايته[52]. ومما ورد في نص قصيدة البردوني من عاملية النفي الحِجاجي قوله:

شَوطُنا فَوقَ احتِمالِ الاحتِمال فَوقَ صَبرِ الصَّبرِ.. لَكنْ لا

لَيسَ ذا بَدءَ التّلاقي بِالرَّدى قَد عَشِقناهُ وأَضنانا وِصال

في حَنايانا سُؤالٌ ما لَهُ مِن مُجيبٍ.. وهوَ يَغلي في

نلحظ هنا في هذه الأبيات أن الشاعر وجَّهَ عامل (النَّفي) الحِجاجي لنفي عدمية الانخذال، وكرَّر هذا النفي في أبيات القصيدة نحو: «ليس ذا بدء التّلاقي بالرَّدى»، ثم عزَّزَهُ بنفي السؤال المطروح الذي طالما تساءل به السّائل عن متى ينتهي هذا الألم والنِّضال المستميت «في حنايانا سؤال ما له من مجيب» الذي دام أكثر من اللازم في حياتهم، فهذه الأقوال المنفية تتضمن عامِلاً حِجاجيًّا يوجِّهُ المستمِعَ أو المتلقي نحو نتيجة محددة وهي نفي عدمية التّخاذل والتهاون والضعف تجاه «الرَّدى/ الهلاك» الذي يواجِهُهُم باستمرار في حياتهم.

بناء على ذلك نجد أن (النفي) في هذه النصوص يتضمن نفيًا حِجاجيًّا ينفي به الاتهامات الضمنية التي يمكن أن تصدر من بعض الناس تِجاهِ هؤلاء المناضلين في حياتهم، وبهذا النفي يبطل كلُّ ادّعاءٍ أو اتّهامٍ ضدهم، بموجب النفي الحاسم المكرر في نص القصيدة الذي أعطى نتيجة ثابتة حتمية لكل مشكك في نضالهم وجهودهم، وإقناعًا جازمًا بعَدَمِ تخاذلهم أو مجرد تهاونهم في عدالة قضيتهم، فالنفي المكرّرُ قد أبطل ذلك الادّعاء والاتّهام، وهي النتيجة الضمنية التي أفادها عامل النفي وأدّى بها إلى اقتناع الطرف الآخر وحَمَلَهم على التصديق بهذه الجهود المبذولة في نِضال رفاق أصحاب العدالة الاجتماعية.

3-2-4- عامل التوكيد الحِجاجي:

يعد (التوكيد) من أدوات الحِجاج اللغوية، وفي هذا المقام نجد أن الشاعر قد استخدم أداة التوكيد زيادة في ربط الجمل والعبارات، فجاءت بعض الجمل مؤكَّدةً تأكيدًا لفظيًّا وأخرى معنويًّا نحو «احتمال الاحتمال، مَسّنا قَتلاً ودُسْناهُ قِتال، أَكَلَتْ مِنّا.. أَكَلناها نِضال»، كرّر الشاعر هذه العبارات عدة مرات فنفى بها احتمال الضدية، ثم جعل بها المشهد أكثر دراماتيكية، إذ قال: «مَسَّنا قَتلاً ودُسْناهُ قِتال، أَكَلَتْ مِنّا.. أَكَلناها نِضال»، وذلك من أجل شدِّ انتباه المتلقي وجعله يتنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وقد عزَّزت هذه التقابلات الأثر التداولي باستعماله لها وتكرارها في النص.

ويضاف إلى ما سبق أن الشاعر استعمل التَّكرار، والألفاظ، والصور (الثنائية المتقابلة) بشكل لافت في ربط عناصر بناء القصيدة زيادة على وظيفتها في تحقيق الاتساق التركيبي والانسجام الدلالي فقد أسهمت حِجاجيًّا في تعريف وتثبيت وجهة نظره المطروحة. ثم أردف قائلا إنهم زجوا بأنفسهم في الدواهي والمُلِّماتِ والكوارث والحروب وكل أنواع المكاره - صورًا وحقائق واقعية- حتى أكلت منهم تلك الدواهي ما أكلت، وفي مقابل ذلك هم أكلوها نِضالاً ودِفاعًا، رغبة في أن يعيش الشَّعبُ حُرًّا كريمًا لا يُضامُ ولا يُهانُ، وعلَّلَ ذلك بأن موتَ بعضِ الشَّعبِ يُحيي كُلَّه بقوله: «إن بعض النقص روحُ الاكتمال»، وهذه صورة بديعة؛ أن جعل بعض النقص عين الاكتمال في سبيل إحياء الشعب والوطن.

نخلص مما تقدم أن دلالات ألفاظ القصيدة «أحزان.. وإصرار» التركيبية والمعجمية ساهمت بشكل رئيس في بناء نصها الدلالي والتداولي فاختيار المفردات لم يكن اعتباطًا؛ بل كان مقصودًا؛ وله دلالاته الظاهرية والضمنية التي كست نص القصيدة ووسمته بالنظرة السلبية للواقع فنجد الكثير من الألفاظ التي تنتمي إلى الحقول الدلالية ذات القيم السلبية، ورغم استخدام الشاعر بعض المفردات المعجمية ذات القيم الإيجابية إلا أنه وظَّفها توظيفًا سلبيًا بإضافتها إلى قيمٍ سلبية تمثَّلت غالبيتها في المفردات الاسمية والأفعال المضارعة التي تعطي انطباعًا بالديمومة والاستمرارية خلافًا لبقية الأفعال التي ترتبط غالبًا بأزمنة محددة،

وقد تنوَّعت هذه الحقول الدلالية بشكل واضح مما أدّى إلى تواشُجِها فيما بينها داخل نص القصيدة لتكوين شبكتها الدلالية، إذ تمحورت جُلُّها حول التشاكل الحِجاجي والمعاناة الإنسانية والوطنية، وبهذا يتجلى البُعد الحِجاجي الإقناعي في الخطاب الأدبي.

خاتمة:

بناء على هذه الرؤية التي قدَّمتُ فيها تحليلا تداوليًّا حجاجيًا في خطاب قصيدة «أحزان وإصرار» للبردوني، توصّلت إلى أهم النتائج الآتية:

اعتمد الشاعر في خطابه على الآليّات الحجاجية بما فيها البلاغية ومنها الصور الاستعارية والمجازية المكثفة التي تُمثِّلُ حُججًا انفعالية pathos ترمي إلى إثارة قلق المتلقي لإثارة اهتمامه، فنجد الشاعر اهتم كثيرًا بمخاطبة عاطفة الجمهور المتلقي وتحييد عقله logos لما لهذه الحجج من قوة إقناعية وتأثرية في تحقيق مقاصده، كما اعتنى بالتكرار، والاستفهام في بناء النص.

اعتمد الشاعر على الصور الشعرية الحركية والثُّنائيّات المتقابلة في بناء نص قصيدة «أحزان.. وإصرار»، وركَّز بشكل أساس على الحركة الفعلية في الصور الشعرية التي تتطلب جهدًا حركيًّا في مقاومة الآلام وتبديد الأحزان، لما لهذه الحركة من عامل يجعل الإنسان يتناسى على الأقل حُزنَه في مسار حياته، وإن كانت كثيرة متوالية، كما اهتم كثيرًا بقضية مزج الإنسان ببلده في مظاهر الحياة الطبيعية فجعله «يحضُنُ أعماقَ الثَّرى» من شدة حبه لها، وتحوله فيها إلى ذرّاتٍ وجُزَيئاتٍ تجسَّدَت في كثير من المحاصيل الزراعية وتمثَّلت في فصلي الربيع والصيف أجمل فصول السنة، وجعلهم كعصافير جميلة تشدو للجمال الأخّاذ. كما قابل الشاعر أبناء الشعب في صورة أخرى كمحاربين لا يتفانون ولا يتوانون في الدفاع عن أرضهم: (مَسَّنا قَتلاً، ودُسْناهُ قِتال، وتَقَحَّمنا الدّواهي، أَكَلتْ مِنّا، أَكَلناها نِضال)، فلم يترك صورة من صور الحياة الحركية إلا وجسَّدَ الإنسان اليمني فيها ومزجه بطبيعةِ بلاده، وجعلهما كعنصر واحد لا ينشطر، ولا ينفك أحدهما عن الآخر، وهذا ما جعل شعر البردوني خالدًا على مر الزمن، نظرًا لحيويته المتحركة في بنائه وصوَرِهِ الشعرية، وارتباطه بالوطن، وعدم اختزاله في زاوية من الزوايا الضيقة التي دائمًا ما ينحصر فيها شعراء اليوم.

استعمل الضمير الجمعي (نحن) في خطابه بشكل لافت، حتى جعله بؤرةَ نصِّ الخطاب؛ فظهر وكأنه يتحدث بلسان الصغير والكبير لكي يُصوِّرَ أو ينقل لنا أسلوب حياتهم التي ساروا عليها في معاناة متواصلة بُغية الوصول إلى وضع أفضل. كما استجمع الشاعر بالضمير الجمعي كل الدَّلالات التي يريد تحميلها في ثنايا أبيات القصيدة الظاهرة والضمنية التي مهما طال الكلام واتسعت عنها الإحالات فإن العودة الأساسية ترجع إليه، وهو رابط سياقي يربط بين فقرات القصيدة مما جعلها منسجمة ومتسقة وأكسبها سمة النصية؛ فوق ما أعطى به من قوة في سبيل تقديم الحجج والتأثير في السامع المتلقي؛ والاقتناع بما حملته من دلالات في طياتها، ولا يقتصر دورها على الوظيفة التركيبية والدلالية، وإنما تَعدَّت ذلك لتقوم بوظيفة تداولية تمثَّلت في استثارة واستنهاض وطنية الجمهور المتلقي الكامنة، وأوحت لهم بأن المخاطب مَعنيٌّ بشكلٍ مُباشرٍ بخطورة ما يجري.

ثبت المصادر والمراجع:

- أبوبكر العزاوي(2006)، اللغة والحجاج، ط1، العمدة في الطبع، الدار البيضاء- المغرب.
- أبوبكر العزاوي(2010)، الخطاب والحجاج، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة-بيروت.
- أزفالد ديكرو(2020). السلميات الحجاجية، ط1، تر: أبوبكر العزاوي، مطبعة وراقة بلال-فاس، المغرب.
- أمير عبد العزيز (1988) دراسات في علوم القرآن، ط2، دار الشهاب للطباعة و النشر، الجزائر.
- باتريك شارودو منغو(2008)، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، المركز الوطني للترجمة-تونس.
- بلانتان كريستيان(2010)، الحجاج، تر: عبد القادر المهيري، دار سيناترا-المركز الوطني للترجمة-تونس.
- جلال الدين السيوطي(1998)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها،ط1، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية-بيروت.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي(1995)، الجمل في النحو،ط5، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية-بيروت.
- سامية الدريدي(2011)، الحجاج في الشعر العربي-بنيته وأساليبه،ط2، عالم الكتب-عمّان، الأردن.
- سليمة محفوظي، عاملية أدوات النفي الحجاجية، (بحث منشور) على الشبكة المعلوماتية Google.
- شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحِجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم -كلية الآداب منوبة.
- ضياء الدين ابن الأثير(1420ه)، البديع في علم العربية،ط1، تح: فتحي أحمد علي، جامعة أم القرى- المملكة العربية السعودية.
- طه عبد الرحمن(1998)، اللسان والميزان التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، المغرب.
- طه عبد الرحمن(2000)، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-المغرب.
- عادل عبد اللطيف(2013)، بلاغة الإقناع في المناظرة، ط1، منشورات ضفاف-بيروت، لبنان.
- عبد القاهر الجرجاني(2009)، دَرْجُ الدُّرر في تَفسِيرِ الآيِ والسُّوَر، ط1، تح: طلعت صلاح وآخر، دار الفكر-عمان.
- عبد القاهر الجرجاني، د.ت، أسرار البلاغة، تعلق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة.
- عبد القاهر الجرجاني، د.ت، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي-القاهرة.
- عبد الله البردوني (2002)، الديوان، ط1، إصدارات الهيئة العامة للكتاب-صنعاء.
- عبد الهادي الشهري(2004)، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت.
- عز الدين ناجح(2011)، العوامل في اللغة العربية،ط1، مكتبة علاء الدين صفاقس- تونس.
- فضل حسن عباس(1987)، قضية التكرار في كتاب الله، مجلة الشريعة الإسلامية- الكويت، مجلد: 4، عدد: 7.
- محمد بن يوسف الأندلسي(1998)، ارتشاف الضرب من لسان العرب، ط1، تح: رجب عثمان، مكتبة الخانجي-القاهرة.

- محمد طروس(2005)، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط1، دار الثقافة للنشر-الدار البيضاء.
- مهدي المخزومي(1986)، في النحو العربي نقد وتوجيه،ط2، دار الرائد العربي-بيروت، لبنان.

مصادر أجنبية:

- Anscombre, Dynamique du sens et scalarité. (1991), in L'argumentation, Collection « Philosophie et langage », A.Lempereur éd., Ed. Mardaga, Liège-Paris.
- Chaim Perelman et Lucie Tytica (1992[1958]), Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique. Préface de Michel Meyer, 5e édition, Université de Bruxelles.
- DUCROT O. et SCHAEFFEA J-M. (1995), Nouveau dictionnalre encyclopedique des sciences du langage, Paris, Seuil.
- Jacques Moeschler, argumentation et conversation: élément pour une analyse pragmatique du discours.
- Jean- Claude Anscombre et Oswald Ducrot (1983), L'argumentation dans la langue, Pierre Mardaga, éditeur, Bruxelles.
- Lakoff, G. et Johnson, M. (1985), Les métaphores dans la vie quotidienne. Paris, Éditions Minuit.
- ROBRIEUX, J.-J. (2005) [2000], Rhétorique et argumentation. Paris, Armand Colin. J. Robrieux.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحِجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم, إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم -كلية الآداب منوبة، ص351 .

(2) شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ص 354.

(3) Jean- Claude Anscombre et Oswald Ducrot,1983, L'argumentation dans la langue, Pierre Mardaga, éditeur, Bruxelles, p 8

(4) Ibid, p 11.

(5) شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ص: 360-361.

(6) شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ص 363.

(7) جلال الدين السيوطي(1998)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، ج:1، ص:289.

(8) ينظر طه عبد الرحمن(1998)، اللسان والميزان، التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي،ط1، الدار البيضاء-المغرب، ص:232.

(9) ينظر طه عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص:235.

(10) ينظر طه عبد الرحمن(2000)، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء-المغرب، ص:49.

(11) ينظر طه عبد الرحمن، في أصول الحوار، ص:65.

(12) ينظر سامية الدريدي(2011)، الحجاج في الشعر العربي-بنيته وأساليبه، عالم الكتب، ط2، عمّان- الأردن، ص:49.

(13) ينظر أبوبكر العزاوي(2010)، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط1، بيروت- لبنان، ص:36-37.

(14) Chaim Perelman et Lucie Tytica (1992[1958]), Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique. Préface de Michel Meyer, 5e édition, Université de Bruxelles, p. 5.

(15) أبوبكر العزاوي(2006)، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط1، الدار البيضاء- المغرب، ص:14.

(16) بلانتان كريستيان(2010)، الحجاج، تر: عبد القادر المهيري، دار سيناترا-المركز الوطني للترجمة-تونس، ص:18-19.

(17) عبد الله البردوني(2002)، الديوان، ط1، إصدارات الهيئة العامة للكتاب-صنعاء، ج:1، ص:667.

(18) ينظر سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي-بنيته وأساليبه، ص:214.

(19) ينظر طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص:38.

(20) Lakoff, G. et Johnson, M. (1985), Les métaphores dans la vie quotidienne. Paris, Éditions Minuit, p. 4.

(21) ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، د.ت، علق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ص: 43.

(22) عبد الله البردوني، الديوان، ج:1، ص:667.

(23) أمير عبد العزيز(1988)، دراسات في علوم القرآن، ط2، دار الشهاب للطباعة و النشر، ص: 83.

(24) فضل حسن عباس(1987)، قضية التكرار في كتاب الله، مجلة الشريعة الإسلامية- الكويت، مجلد: 4، عدد: 7، ص: 18.

(25) البردوني، الديوان،ج:1، ص:667.

(26) ROBRIEUX, J.-J. (2005) [2000], Rhétorique et argumentation. Paris, Armand Colin. J. Robrieux, p: 206.

(27) Ducrot et Anscombre, (1991), L'argumentation dans la langue; pierre mardaga editeur, Rue Saint- Vincent 12., p:30.

(28) عبد الله البردوني، الديوان، ج:1، ص:667-669.

(29) أبوبكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص:16.

(30) أبوبكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص:19-20.

(31) DUCROT O. et SCHAEFFEA J-M. (1995), Nouveau dictionnalre encyclopedique des sciences du langage, Paris, Seuil, p:210.

(32) ينظر باتريك شارودو منغو (2008)، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، المركز الوطني للترجمة-تونس، ص:155.

(33) ينظر باتريك شارودو منغو، معجم تحليل الخطاب، ص:156.

(34) عبد الله البردوني، الديوان، ج:1، ص:667-669.

(35) ينظر باتريك شارودو منغو، معجم تحليل الخطاب، ص:332.

(36) ينظر بيرلمان، مصنف في الحجاج، ص:93-94.

(37) ينظر عادل عبد اللطيف(2013)، بلاغة الإقناع في المناظرة، ط1، منشورات ضفاف-بيروت، لبنان، ص:19.

(38) ينظر عبد القاهر الجرجاني(2009)، دَرْجُ الدُّرر في تَفسِيرِ الآيِ والسُّوَر،ط1، تح: طلعت صلاح وآخر، دار الفكر-عمان، ج:2، ص:52.

(39) ينظر الخليل بن أحمد الفراهيدي،(1995)، الجمل في النحو، ط5، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية-بيروت، ص:303.

(40) ينظر ضياء الدين ابن الأثير(1420هـ)، البديع في علم العربية، ط1، تح: فتحي أحمد علي، جامعة أم القرى- المملكة العربية السعودية، ص:359.

(41) ينظر عبد الهادي الشهري(2004)، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت، ص:478-479.

(42) ينظر أبوبكر العزاوي، الحجاج في اللغة، ص:73.

(43) ينظر محمد بن يوسف الأندلسي(1998)، ارتشاف الضرب من لسان العرب،ط1، تح: رجب عثمان، مكتبة الخانجي-القاهرة، ج:4، ص: 1975.

(44) Jacques Moeschler, argumentation et conversation: élément pour une analyse pragmatique du discours, p. 62.

(45) محمد طروس،(2005)، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية،ط1، دار الثقافة للنشر-الدار البيضاء، ص:112.

(46) ينظر مهدي المخزومي،(1986)، في النحو العربي نقد وتوجيه، ط2، دار الرائد العربي-بيروت، لبنان، ص:238.

(47) ينظر عبد القاهر الرجاني، دلائل الإعجاز، د.ت، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي-القاهرة، ص:300.

(48) ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:258.

(49) ينظر عز الدين ناجح،(2011)، العوامل في اللغة العربية، ط1، مكتبة علاء الدين صفاقس- تونس، ص:47.

(50) ينظر سليمة محفوظي، عاملية أدوات النفي الحجاجية، بحث منشور على الشبكة المعلوماتية Google.

(51) أزفالد ديكرو(2020)، السلميات الحجاجية، ط1، تر: أبوبكر العزاوي، مطبعة وراقة بلال-فاس، المغرب، ص:119.

(52) Anscombre, dynamique du sens et scalarité, p134.