مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية المجلد (3) العدد(12)- ديسمبر 2024م
الترقيم الدولي للنسخة المطبوعة: x 2812-145 الترقيم الدولي للنسخة الإلكترونية: 2812- 5428
الموقع الإلكتروني: https://jlais.journals.ekb.eng

الاستهلال في الشعر الشعبي السعودي (العرضة الجنوبية أنموذجاً)

The prologue in the poems of Saudi folk poetry (Poetry of Al-Arḍah al-Janūbīyah as a model

أ.د. حنان عبدالله سحيم الغامدي. أ. نوال عبدالله عايض الحارثي.
أستاذ الأدب والنقد في جامعة جدة ماجستير أدب ونقد في جامعة جدة

Journal of Arabic Language and Islamic Science Vol (3) Issue (12)- Des2024
Printed ISSN:2812-541x On Line ISSN:2812-5428
Website: https://jlais.journals.ekb.eg/

الاستهلال في الشعر الشعبي السعودي (العرضة الجنوبية أنموذجًا)[1]

أ.د. حنان عبدالله سحيم الغامدي. **أ. نوال عبدالله عايض الحارثي.**

أستاذ الأدب والنقد في جامعة جدة **ماجستير أدب ونقد في جامعة جدة**

مستخلص:

ركزت الدراسة على تناول الاستهلال في الشعر الشعبي السعودي، بالتركيز على شعر العرضة الجنوبية للوقوف على بنية استهلالاته، وما تشير إليه من وظائف، وتخيرنا لذلك ثمانية من أبرز شعراء المنطقة نموذجًا تطبيقيًّا، وهم: صالح اللخمي، وعلي العدواني، ومحمد بن غرم الله الزهراني المشهور بابن ثامرة، وسعيد بن هضبان الحارثي، وعبد الله الزرقوي، وإبراهيم الشيخي، وعبد الله البيضاني، حيث هدفت الدراسة إلى تقديم رؤية أدبية تركيبية وإيقاعية لاستهلالات العرضة، الوقوف على أدوات التشكيل الفني للاستهلال، ودورها في بناء النص، ونسج دلالته.

الكلمات المفتاحية:

الاستهلال؛ الشعر؛ الشعر الشعبي؛ الشعر الشعبي السعودي؛ العرضة الحنوبية.

Abstracr:

The study focused on addressing the introduction in Saudi folk poetry, focusing on the poetry of the southern Ardah to understand the structure of its introductions and what functions it indicates. We chose eight of the most prominent poets in the region as an applied model, namely: Saleh Al-Lakhmi, Ali Al-Adwani, Muhammad bin Gharm Allah Al-Zahrani, known as Ibn Thamerah, Saeed bin Hadban Al-Harithi, Abdullah Al-Zarqawi, Ibrahim Al-Shaikhi, and Abdullah Al-Baydani. The study aimed to present a literary, structural, and rhythmic vision of the introductions of the Ardah, to identify the tools of artistic

1

**تم تمويل هذا البحث من قبل جامعة جدة، جدة ، المملكة العربية السعودية بموجب المنحة رقم: (UJ-23-FR-51) لذلك يتقدم المؤلفون بالشكر لجامعة جدة على دعمها الفني والمالي.

This work was funded by the University of Jeddah, Jeddah, Saudi Arabia, under grant No. (UJ-23-FR-51) Therefore, the authors thank the University of Jeddah for its technical and financial support

formation of the introduction, and their role in constructing the text and weaving its meaning.

Key Words:
Introduction; Poetry; Folk poetry; Saudi folk poetry; Southern Ardah.

المقدمة:

تبوأ الأدب الشعبي مكانةً بارزة في الدرس النقدي الحديث، تُعزى هذه المكانة إلى ما يتضمنه من مخزون ثقافي، وثراء معرفي ممتد على مر السنين عاكسًا هوية المجتمع، وسماته الخاصة بما فيها من تجارب، وقيم، وآداب؛ ولذلك لم يتهاون الدارسون في العناية بهذا الموروث الشعبي، والتركيز عليه.

وتأتي هذه الدراسة للتركيز على أحد فروع الأدب الشعبي، وهو شعر العرضة الجنوبية؛ للوقوف على بنية استهلالاته، وما تشير إليه من وظائف، وتخيرنا لذلك ثمانية من أبرز شعراء المنطقة نموذجًا تطبيقيًّا، وهم: صالح اللخمي، وعلي العدواني، ومحمد بن غرم الله الزهراني المشهور بابن ثامرة، وسعيد بن هضبان الحارثي، وعبد الله الزرقوي، وإبراهيم الشيخي، وعبد الله البيضاني، وعبد الواحد الزهراني؛ حيث بلغ عدد القصائد المختارة محل الدراسة ثمانين قصيدة بمعدل يتراوح بين تسعة إلى عشر قصائد لكل شاعر، وقد جُمعت هذه النماذج من خلال مصادر متنوعة تحتفظ بإبداعهم الشعري، ومن ذلك كتاب (الموروثات الشعبية لغامد وزهران: قصائد العرضة في مناسباتها المختلفة) للأستاذ علي بن صالح السلوك الزهراني، وكتاب الأستاذ عبد الكريم بن علي العدواني (ألحان من الجنوب: ديوان الشاعر علي بن معيض العدواني الزهراني)، وكذلك كتاب الأستاذ علي بن ضيف الله بن خرمان الزهراني (صالح اللخمي: حياته وشعره)، وكتاب (أحداث وقصائد من بلاد غامد) للأستاذ فهد بن أحمد الجعيدي الغامدي، بالإضافة إلى كتاب الأستاذ سعد بن علي الحارثي (ديوان شعر وشعراء من المنطقة الجنوبية)، وهي مراجع توثيقية دقيقة لموروث العرضة الجنوبية.

وقد وضعت الباحثتان منهجًا محددًا في تخير النماذج وفق معايير علمية تستقيم على مبدأ الانتقال من فكرة إلى أخرى، وتنوع المقامات الإنشادية، والتغيير في صيغ

المقام من الخطاب إلى السرد، والتدرج الصوتي المتجانس مع البناء السردي، وانتهاء بلغة تلك المساجلات.

أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية البحث في إثراء الدراسات االعلمية في مجال الأدب الشعبي السعودي، عن طريق تقديم دراسة نوعيّة في استهلالات شعر العرضة الجنوبية؛ للوقوف على الأدوات التي تنهض عليها، ووظائفها، وأنماطها، وخصائصها التركيبية، والفنيّة، وذلك لدورها البارز في تماسك النص الأدبي، وارتباط نظم هذا الشعر بموروث المنطقة، وعناية أهله به، واجتهادهم في إحكام صياغته.

أهداف الدراسة:

1. تقديم نماذج متنوعة لاستهلالات العرضة الجنوبية.
2. تقديم رؤية أدبية تركيبية وإيقاعية لاستهلالات العرضة .
3. الوقوف على أدوات التشكيل الفني للاستهلال، ودورها في بناء النص، ونسج دلالته.
4. الكشف عن الوظائف الدلالية للاستهلال في شعر العرضة.

الدراسات السابقة:

لم يُفرد الموضوع بدراسة مستقلة، لكن هناك بعض الدراسات التي تناولت شعر العرضة الجنوبية إجمالًا، أو أشارت إلى جانب من جوانبه، ومن ذلك:

1. **دراسة الشعر العربي من العروض الخليلية إلى العرضة الجنوبية:دراسة تتبعية تطبيقية للانحرافات الدلالية والصوتية:**

وهي بحث منشور في مجلة جامعة الباحة للعلوم الإنسانية، للباحث محمد عبد الله الشدوي، سعى الباحث فيها إلى تتبع الانحرافات التي طرأت على الشعر العربي من العروض الخليلية إلى العرضة الجنوبية ورصدها من خلال تتبع التقنيات الدلالية، والصوتية، وما تفرع عنها من معانٍ وإيقاعات جديدة، وخلص إلى أن العرضة الجنوبية باختلاف إيقاعاتها، وأوزانها لم تخرج عن أوزان الشعر العربي المعروفة سواءً القديمة منه أو المستحدثة، كما كشفت الدراسة أن قصيدة العرضة الجنوبية

تعتمد على جناحين مهمين، هما: الجناح الدلالي المتمثل في فن التورية، والجناح الصوتي المتمثل في الوزن والإيقاع.

2. **دراسة العلاقة بين العرضة والمسرح الشعبي دراسة في الجذور والمظاهر:**

وهي رسالة ماجستير للباحثين: محمد المالكي وعطيان المالكي، تناولت العلاقة بين العرضة والمسرح الشعبي–دراسة في الجذور والمظاهر– فبحثا في تقنيات تنامي الصراع في شعر العرضة وآلياته، والمظاهر المصاحبة لفن العرضة، وخلصا إلى اعتماد العرضة على صور وأنواع مختلفة من الشعر، كالشعر التلقائي والعشوائي، كما وضحت الدراسة أن شعر العرضة يختلف عن غيره من الشعر بأنه يتطلب المعنى مقروناً بالأداء المتمثل في الشقر والإيحاء.

3. **دراسة المضمون الاجتماعي في الشعر الشعبي: دراسة لنماذج من الشعر في محافظة الباحة:**

وهي بحث منشور في مجلة علوم وفنون –دراسات وبحوث بجامعة حلوان– للباحث سعيد الغامدي، سعى فيها لدراسة التراث الشعبي الذي يعتمد على جمع المادة من مصادرها الشفهية، من خلال استقراء النماذج المختارة، وتصنيفها، ومن ثم تحليل مضمونها، وخلص إلى أن المضمون الاجتماعي في الشعر الشعبي يصور البيئة الاجتماعية، ويعتمد بأشكاله المتنوعة في بنائه، ووظائفة على ثلاثة أبعاد رئيسة، هي: العرف، والعاطفة، والبعد الاجتماعي.

وتأتي هذه الدراسة لإكمال الجهود المبذولة في تلك الدراسات، بالبحث عن أثر الاستهلال، وأهميته في شعر العرضة الجنوبية، كجنس أدبي من حيث البنى التركيبية، والفنية، والدلالية.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة منهجًا وصفيًّا وفق آلياته، وتقنياته التحليلية والفنية، التي تسهم في تتبع الاستهلالات، ودلالاتها في شعر العرضة الجنوبية، والكشف عن فنياتها؛ ولذا اقتضت الدراسة أربعة مباحث بعد التمهيد.

تناول التمهيد: التعريف بالعرضة الجنوبية، والأدب الشعبي، وخصائصها، وأسسها اللغوية، ثم استقامت مباحثه على النحو الآتي:

المبحث الأول: البنية التركيبية في استهلالات العرضة الجنوبية.
المبحث الثاني: البناء الموسيقي لاستهلالات العرضة الجنوبية
المبحث الثالث: التشكيل الفني في استهلالات العرضة الجنوبية
المبحث الرابع: وظائف الاستهلال في العرضة الجنوبية.
ثم ختمت الدراسة بخاتمة ضمت أبرز النتائج.

تقديم...

حظي الاستهلال بمكانة رفيعة في الشعر العربي على امتداد عصوره الأدبية، انبثقت من كونه المقدمة الأولى التي تطرق وعي المتلقي، والبؤرة التي ينطلق منها في تحليل العمل الأدبي؛ فـ"بناءً على صنعة الاستهلال يتشكل الانطباع الأول عن القصيدة، وتتحدد مسارات خاصية التلقي في الاستمرار مع عملية التواصل بين القصيدة والمتلقي، أو قطعها والانصراف عنها، فكلما كان الاستهلال جيدًا، وبارعًا، ومدهشًا للمتلقي كانت فرصة القصيدة أكبر بإغراء المتلقي، وتشجيعه على البقاء معها، والاستمرار في التجول في دهاليزها وبنائها"[2].

ويأتي الاستهلال في اللغة من الفعل (هلل) كما ورد في لسان العرب :"هلَّ السحاب بالمطر، وهلّ المطر هلًّا، وانهلَّ المطر انهلالًا... واستهلت السماء في أول المطر"[3]، أي أن (هلّ) تعني البداية التكوينية للمطر، ولأي شيء آخر، أما في الاصطلاح فيحدد أرسطو مفهوم الاستهلال في فن الخطابة بقوله:"هو بدء الكلام، ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو"[4].

ويعد الاستهلال "حافزًا خارجيًّا لإثارة القارئ المتوهم يدفعه إلى استدعاء رصيده الفني، والثقافي، والموروث في قراءة المقروء سلفًا، وإعادة القراءة لهذا المقروء، بمعزلٍ عن النص الأصلي"[5]، فهو يعكس جزءًا من العملية الإبداعية، والكيفية التي يكون عليها المبدع قبل مرحلة الكتابة.

والدراسة الناقدة للاستهلال لا ينبغي أن تخرج عن منظور كلية العمل الفني؛ بعيدًا عن التشيؤ أو التجزئة، فهو ليس منفصلًا عن سياقه، ولا ذا دلالة سكونية معزولة عن بقية أجزاء النص في العمل الفني، كما قد يتوهم بعضهم، وليس معزولًا في بنية

---

[2] محمد، بدر قاسم، مقالة بعنوان: استهلال الشعر الغنائي ومفارقاته، نُشرت بواسطة (على باب مصر)، 29/6/2020م، تاريخ النقل: 8/10/2023م.

[3] ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، د.ط، 1984م، مج11، ص:701.

[4] أرسطو، الخطابة، ترجمه عن اليونانية وشرحه وقدم له: عبد الرحمن بدوي، العراق: دار الرشيد للنشر، د.ط، 1980م، ص :235.

[5] المغيض، أحمد عبد الله والشيخ، خليل، عتبات الاستهلال والإهداء والهوامش في الرواية النسوية الأردنية 2015- 1970 ، فلسطين: مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية،2019م، مج27، ع1، ص:347.

مغلقة على ذاتها، وإنما هو تركيب بنائي، وتاريخي ممتد يشكل العمل الفني، ويخضع لمنطق العمل الكلي[6].

وقد ترجمت هذه المكانة واقعًا فنيًّا، وحضورًا واسعًا في الدرس الأدبي، مثّل امتدادًا لعناية القدماء به، وهي العناية التي برزت من خلال حرصهم الكبير على استهلالات أعمالهم، ومطالعهم الأدبية، ويؤكد أبو هلال العسكري هذه الأهمية في (كتابه الصناعتين) بقوله :"أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان"[7]، وقد ذكر ابن الأثير في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب) أهمية مطلع القصيدة بقوله:"وإنما خصت الابتداءات بالاختيار؛ لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه"[8]، وسُئل بعضهم عن أحذق الشعراء، فقال: من يتفقد الابتداء والمقطع[9].

ومن هنا يمكن أن نفهم العناية التي أولاها شعراؤنا العرب القدامى بمطالع قصائدهم، فقد "اعتنوا باستفتاحات الفصول، وجهدوا في أن يهيؤوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس، وتوقظ نشاطها لتلتقي ما يتبعها، وما يتصل بها، وصدروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثيرات لأمور سارّة، أو فاجعة، أو شاجية، أو معجبة بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك"[10].

---

[6] بتصرف: النصير، ياسين، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط، 2009م، ص:17.

[7] العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط2، 1984م، ص:489.

[8] ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ط، 1960م،ج 3، ص:98.

[9] العسكري، مرجع سابق، ص:493.

[10] القرطاجني، أبي الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م، ص:96.

وبعد هذا كله يظهر جليًّا أن ارتباط القصيدة بمطلعها المناسب غاية في الأهميّة لدى الشعراء، والنّقاد، والدارسين، والمهتمين بفن الشعر؛ فـ"بقدر ما يكون المطلع ناجحًا فنيًّا تكون القصيدة ناجحة"[11].

العرضة الجنوبية والأدب الشعبي

تتعدد نماذج الأدب الشعبي وفنونه باختلاف البيئات والثقافات، فلكل جماعة من الناس آدابها الخاصة المرتبطة بثقافاتها، وفي المملكة العربية السعودية كثير من أنواع الفلكلور الشعبي السعودي كالشعر، والأحاجي، والرقص الشعبي بأنواعه الأدائية: كفن السامري، وفن الخبيتي، وفن الدحة، وفن العرضة النجدية أو الجنوبية، وغيرها.

وفن العرضة واحد من الفنون يتميز برقصات متنوعة، وينهض على ترديد موروث شعبي يختلط بالثقافة المحلية، ويحظى بشعبية كبيرة بين أبنائه، ومصطلح العرضة مشتق في الأصل من العرض وهو الجيش الضخم، مشبه بناحية الجبل، وجمعه أعراض.[12] أما في الاصطلاح فيقصد بها :"طقس احتفالي شعبي تراثي أصيل يقوم على إيقاعات صوتية خاصة ومتنوعة ويقوم به الفرد أو الجماعة في مناسبات مختلفة"[13].

والعرضة من الفنون الانشادية التي مثلت سجلًا موثَّقًا للوقائع التاريخية، وسفرًا للمعارك والحروب، والأحداث الكبرى التي تحتفظ بها الجماعة في السلم للسلوة والذكرى، وفي الحرب للإنذار والاستعداد؛ ولذا لا يخلو مجتمع من مجتمعاتنا من حفظ قصائدها[14].

---

[11] العشي، عبد الله، أسئلة الشعرية: بحث في آلية الإبداع الشعري، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط1، 2009م، ص: 29.

[12] ابن منظور، مصدر سابق، ص:2890.

[13] الشدوي، محمد عبد الله، الشعر العربي من العروض الخليلية إلى العرضة الجنوبية:دراسة تتبعية تطبيقية للانحرافات الدلالية والصوتية، الباحة: مجلة جامعة الباحة للعلوم الإنسانية، 2017م، ع12، ص: 215.

[14] يُنظر: خميس، عبد الله محمد، أهازيج الحرب أو شعر العرضة، الرياض:مطابع الفرزدق التجارية،1981م، ط1، ص:11.

ثم تطورت من دلالة الحرب إلى السلم، وحملت تباشير الفرح بما يتواءم مع روح العصر الحديث، وأصبحت تؤدَى في المناسبات السعيدة والأفراح والأهازيج، وتُعد اليوم من الإرث السعودي الذي حوّله توحيد المملكة العربية السعودية من رقصة حرب إلى رقصة عز وافتخار.[15]

لقد استجابت العرضة لمظاهر الحياة الجديدة، ومتطلبات الأداء والغناء والتلحين، وخضعت لمجالس الطرب؛ فانعكس ذلك على شكلها ومضمونها؛ استجابة للحداثة التي شكلت بيئة جديدة لهذا الفولكلور الشعبي لا سيما أن فن العرضة يختلف من منطقة إلى من منطقة، ومن بيئة إلى أخرى.[16]

أما النموذج البنائي لقصائد العرضة الجنوبية فيتكون من بدع ورد، يمثل البدع البدايات التي يستهل بها الشاعر الإنشاد، فيكون الشاعر حرًّا في قافيتها، محلقًا في مضمونها، ليأتي الرد ملزمًا بالقافية نفسها التي بدأ بها الشاعر الأول، ومحاكيًا له في معانيه ردًّا أو اتباعًا، ثم لم تلبث أن خضعت لعجلة التطوير؛ فمرت بمراحل متعددة من التقفية إلى النظم المستقل.

أما أداؤها فيعتمد على نوعين من الطبول، وهما: (الزلف والزير) والزلف عبارة عن طبلة مفردة يقابلها في الاتجاه المعاكس طبلتان تسميان الزير، ويدور الراقصون في صفين متوازيين حول الطبول في حركات دائرية بعكس عقارب الساعة مستعرضين أسلحتهم الخفيفة لعدة ساعات بعد أن كانت تقتصر على ساعة واحدة من نهار سابقًا.[17]

وللعرضة أسسها اللغوية التي يبرز فيها إهمال الحركات الإعرابية، وتسكين المتحركات في كثير من قصائدها؛ بغيّة توافق الإيقاع، وإقامة الوزن، وتغلب على مفرداتها اللهجة العامية التي تخضع للانزياحات الصوتية بحيث تغيّر من بنية الكلمة،

---

[15] العتيبي، مريم خلف، الشعر الشعبي مصدرًا لتاريخ المملكة العربية السعودية في عهد الملك عبدالعزيز : شعر العرضة نموذجًا، القاهرة: مجلة وقائع تاريخية، ع35، 2021م، ص:348.

[16] بتصرف: الشدوي، مرجع سابق، ص:214 .

[17] فرج ، مصعب، العرضة السعودية :تقاليد متوارثة في الجنوب السعودي، مقالة نُشرت في 6/ 10/ 2021م بواسطة : قَل ودَل حيث كل محتوى قيم في (ثقافة ومعرفة) ، تاريخ النقل :9 / 10/ 2023م.

كقولهم: (كنَّه)؛ أي كأَنَّه، و(لنه) بمعنى لأنه، وما شابه ذلك من انحرافات لهجية، علاوة على كثرة الألحان التي تعرف بالـ(طروق) وهو السلوك الإيقاعي الذي أدى إلى وجود أوزان جديدة لم تخرج تفعيلاتها عن تفعيلات الأوزان الخليلية القديمة أو المستحدثة التي ارتبطت بالموسيقى العروضية للشعر العربي مزاوجة بين التفعيلات، أو توسعًا في الزحافات، كما تقوم قصائد هذا الفن على جناحين بديعيين مهمين أحدهما البديع المعنوي: المتمثل في فن التورية، والآخر البديع اللفظي: المسمى عند البلاغيين بالجناس وعند العامة بالشقر.[18]

أما في الجانب المضموني فهي إرث شعبي يمتاز بما يحمله في طيّاته من دلالات تصور مظاهر الحياة العامة في بيئة مخصوصة، وتعبر في جانب منها عن مشاعر أصحابها، وتجسد أنماطًا من أساليبهم التي يتمثلونها في حياتهم اليومية، في أجواء ومراسم حماسية.

[18] يُنظر: الشدوي، مرجع سابق ص:217.

المبحث الأول: البنية التركيبية في استهلالات العرضة الجنوبية

تشغل التراكيب حيّزًا كبيرًا في بناء العمل الشعري إجمالًا، وهي الأهمية ذاتها التي تشغلها في الشعر الشعبي ومنه شعر العرضة الجنوبية، االذي لم تختلف أساليبه التركيبية عن أساليب الشعر العربي من حيث العناية، والتوظيف؛ حيث تنوعت أساليبه بين جمل إخبارية تميّزت بالإخبار، وبين جمل إنشائية تفاعلية برزت لنا في أربعة أنماط طلبية، هي: النداء، والأمر، والاستفهام، والتمني، ونمطين غير طلبيين، وهما: المدح، والرجاء، وقد لوحظ بعد الاستقراء والتحليل للاستهلالات مجال الدرس أن الجمل الإنشائية احتلت النسبة الأعلى؛ إذ جاءت الاستهلالات في معظمها إنشائية بنوعيّها الطلبي وغير الطلبي.

أما الجمل الإخبارية فقد جاءت وفق أضرب الخبر الثلاثة الابتدائي، والطلبي، والإنكاري، وقد كانت النسبة الأكبر فيها للضرب الابتدائي؛ إذ لا يحتاج فيه الشاعر إلى تأكيد الخبر بأكثر من مؤكد، وهذا يدل على أن معظم الأخبار جاءت تقريرية، وبسيطة في تراكيبها.

الجمل الإنشائية: هي الجمل التي تأتي بخلاف الخبرية؛ أي لا تحتمل الصدق والكذب لذاتها، وتنقسم الجمل الإنشائية إلى طلبية وغير طلبية، وقد كان لها ورود واضح في الاستهلالات محل الدراسة، وكان النصيب الأكبر فيها للنداء، ثم الأمر، ثم تفاوتت باقي الأساليب بمعدلات توظيف متقاربة.

النداء: يمثّل النداء واحدًا من أكثر التراكيب شيوعًا في استهلالات العرضة الجنوبية؛ إذ بلغ عدد نماذجه (45) نموذجًا، منها ما كان نداءً مباشرًا موافقًا لغرض النداء الحقيقي وهو الإقبال، ومنها ما كان نداءً مجازيًّا خرج من إطاره الدلالي؛ لتأدية أغراض دلالية غير حقيقية تُفهم من السياق، نحو: الدعاء، والتحسر والتوجع، أو الترحيب.

ومن نماذج ذلك ما استهل به شاعر العرضة سعيد بن هضبان[19]:

---

[19] نبذة تعريفية عن الشاعر: اسمه/ سعيد بن هضبان آل هضبان القنفذي الحارثي، ولد عام 1378ه في قرية ترج الغفرات، وقد بدأ قول الشعر وعمره عشر سنوات، وهو شاعر من شعراء العرضة الجنوبية المشهورين والمعروفين داخل المنطقة وخارجها، لُقب بأسد العرضة الجنوبية، وكانت له مشاركات متعددة في الألوان الشعرية كافة،

يَالله يَا عَالِمْ غِيْبَ اللّيَالِيْ وَمَا يَجْرِي بِهَا
اِرْحَمْ إِدْيَارَنَا بِالْغِيثْ وَاْصلِحْ قُلُوبْ أُمَّةْ محمد
وِادّفَعْ الْشَّرْ عَنَّا وِالْفِتَنْ وَالْزَّلَازِلْ وِالْمِحَنْ[20]

يستهل ابن هضبان قصيدته بالنداء لغرض الدعاء، وهو واحد من أغـراض النـداء الأكثر شيوعًا في شعر العرضة الجنوبية، فهو يدعو ربه -سبحانه وتعالى- أن يغيث ديارهم، وأن يُصلح قلوب أمتهم، وأن يدفع عنهم الشر والفتن والزلازل والمحن، وقد يُعادل ذلك الوقوف على الأطلال قديمًا في الشعر الجاهلي، والـدعاء لهـا بالسـقيا والغيث، ثم ينتقل بعد ذلك إلى غرض القصيدة الأساسي ويلج فيها:

يَا سَلاَمِيْ يَهْلِ وِنْعِمْ عَدَدْ نُوْنٍ غَزِيرْ
لِلْكِبِيْر اُوْ لِلْصّغِيرْ[21]

يمثّل النداء هنا صورة من صور الاتصال المباشر بين الشاعر ومُخاطبه؛ ذلك أنـه أضاف في ندائه ياء المتكلم (يا سلامي) وذلك لقرب المسافة بينهمـا علـى سـبيل التخصيص والاهتمام، والشاعر هنا يوظف نداءه؛ لإلقاء التحية والاحتفاء بالحضور، ويقرنه بالمدح، فهو يسلم سلامًا حارًّا للحضور الذين خصَّهم بكلمته (ونعـم) وهـي كلمة في عاميتها الشائعة تعني الكُفء من الناس، ثم ينطلق بعدها لغرض القصـيدة الأساسي، ولعل هذا التوظيف لمصطلح (يا سلامي) من أكثر أغراض النداء توظيفًا في شعر العرضة الجنوبية، فيبدأ الشاعر أولًا بالتحية والسلام للجماعة من الناس التي

مثل:العرضة واللعب والمسحباني والدّمة، وهو الشاعر الوحيد الذي يجيد الألوان الشعبية جميعها، فقد شارك في فرقـة عسير للفنون الشعبية مرات متعددة، وشارك في مهرجانات الجنادرية. يُنظر للاستزادة: الحارثي، سعد علـي، ديـوان شعر وشعراء من المنطقة الجنوبية، السعودية: دار الراوي للنشر والتوزيع، ط1، 1995م ص: 40.

[20] الحارثي، المصدر السابق، ص:68، وانظر كذلك الصفحات الآتية: الحارثي،ص: 77، ابن خرمان، صالح اللخمـي (حياته – شعره)، السعودية: مكتبة المتنبي، ط1، 2018م، ص: 212، 322، السلوك، علـي صـالح ، الموروثـات الشعبية لغامد وزهران الكتاب الثاني: قصائد العرضة في مناسباتها المختلفة، السعودية: مؤسسة المدينة للصـحافة (دار العلم) بجدة، ط 1، 1994م، ص:75 ،90.

[21] العدواني، عبد الكريم علي، ألحان من الجنوب، ديوان الشاعر: علي بن معيض العـدواني الزهرانـي، السـعودية: مكتبة المتنبي، ط1، 2022م ، ص: 109، وينظر أيضًا:

الجعيدي، فهد أحمد ، أحداث وقصائد من بلاد غامد، السعودية: شركة تكوين للنشـر والتوزيـع، ط1، 2020م، ص: 144، العدواني، مصدر سابق، ص: 109، ابن خرمان: 95،323، السلوك:80.

يلقي بشعره إليهم، وتتقاطع هذه العادات الاجتماعية الأخلاقية الحميدة مع ما يدعونا إليه ديننا الحنيف من إفشاء السلام والتحية بين المسلمين.

ومن نماذج النداء لغرض التحسر قول اللخمي[22]:

يَا وُجُودِي عَلَى وَقْتٍ مَضَى كَانْ فِيهِ النّاسْ لَامْ[23]

كَانَتْ القَرْيَة مِثِل الأُسْرَة الْوَاحِدَهْ فِي الْخِيرْ والشّرْ [24]

يضع شاعرنا المتلقي في جوّ المناخ العاطفي عبر مفردته الندائية (يا وجودي) التي أراد منها جذب انتباه السامع وشدّه إلى ما وراء النداء، وذلك عن طريق ضمير المتكلم المتصل (الياء) الذي استثار المتلقي، وساقه من خلالها إلى مقام التحسر والتوجّع على الماضي من الوقت الذي كان فيه الناس مجتمعين ومتآلفين، وكانت فيه القرية كالأسرة الواحدة خلافًا لعصرنا الحالي الذي فَقَدَ ذلك الانتماء وذاك التآلف، إنّ هذا النداء يحمل في طيّاته حالة نفسية عميقة من الألم والحسرة، وقد حقق هذا النداء الغرض الدلالي بالتحسر، وهو الغرض الذي لم ينل عناية من إبداع شعراء العرضة؛ ولعل ذلك يعود إلى أن مقام العرضة مقام أنس وسرور، وليس مقام ألم وحسرة.

وبناء على ما سبق يمكن القول إن النداء الاستهلالي بشقيّه الحقيقي والمجازي ظهر كموروث أسلوبي وبلاغي في فن العرضة الجنوبية، ولازمة تركيبية مصحوبة بدلالات متنوعة تنكشف من خلال السياق الشعري.

الأمر:

يعد الأمر من أبرز الأبنية التركيبية الماثلة في مطلع قصائد شعر العرضة، ويراد به : "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويُقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه

---

[22] نبذة تعريفية عن الشاعر: اسمه/ صالح بن محمد اللخمي الزهراني، ولد عام 1378ه في قرية بالحكم، حصل على الثانوية العامة والتحق بمعهد الجوازات البحري، أما مسيرته الشعرية فقد أطلق بعض الشعراء وجماهير العرضة عليه ألقاب متعددة، منها: شاعر الحكمة وعميد شعراء العرضة الجنوبية ومخترق الحضارات، وكُرِّم في تواصل زهران بمكة المكرمة، كما كرّم أيضًا من استديوهات الفنون الجنوبية. يُنظر للاستزادة: ابن خرمان، مصدر سابق، ص: 106-109.

[23] لام: مفردة عامية شائعة، تعني: مجتمعين ومتآلفين. يُنظر: ابن خرمان، المصدر السابق، ص: 319.

[24] ابن خرمان، المصدر السابق، ص:319.

على أنه أعلى منزلة ممن يُخاطبه أو يوجه الأمر إليه، سواءً أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا"[25]، وقد جاء الأمر في النماذج محل الدراسة مباشرًا كقول عبد الواحد الزهراني[26] في محاورة جمعته مع اللخمي:

يَا أَهْلَ الأَقْلامْ شُقّوا صَدْرِيْ إنْ كَانْ نَهّرِ الحِبْرِ جَفّ
واسْكبوا مِنْ دَمي فِي البَحْرِ حَتّى يُعودْ الحِبْرِ صَافيْ
واخْضبُوا بِالحِبرْ مَا فُوقْ وَجْهَ البَسِيطَه مِنْ وَرَاقْ
وافْرِدُوا لِي كِتابَ الله واحْلِفْ لِكُمْ مَانِي بِشَاعِرْ
واكْتُبُوا اِسْمِيْ وتَوْقِيعِي عَلى بَصْمَةْ إبْهَامَ اليَمِينْ [27]

إن بنية الاستهلال الشعري السابقة حافلة بأفعال الأمر (شقوا- اسكبوا- اخضبوا- افردوا- اكتبوا)، وقد خرجت هذه الأفعال عن دلالة الأمر الأصلية التي يُقصد بها تنفيذ الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، وشُحنت بدلالات نفسية وانفعالية تتواءم مع حالة الشاعر، فهي تُحيلنا إلى الإحساس المضطرب غير المتوازن التي تكتنهه نفس الشاعر بل إن كثرة توظيف الشاعر للأمر هنا جاءت لتجذب المتلقي، وتنبهه إلى المزاج النفسي غير المستقر له، وهو ما يتوافق مع ما ذهب إليه بعض النقاد من أن كثرة استخدام الشاعر لأساليب الأمر "تهدف إلى القيام بوظيفة المنبه (تنبيه القارئ)؛ ليطمئن المبدع أن المتلقي على درجة عالية من اليقظة... ومن ثم ينبهه الشاعر بين الحين والآخر؛ ليجعل متلقّيه على يقظة تامة لتلقي دفقة الخاطر، الأمر الذي

---

[25] عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربية علم المعاني، بيروت: دار النهضة العربية، ط1، 2009م، ص:75.

[26] نبذة تعريفية عن الشاعر: اسمه/ عبد الواحد سعود الخزمري الزهراني، ولد عام 1390هـ في قرية الدركه بلخزمر إحدى قبائل زهران، أكمل تعليمه حتى نال درجة الدكتوراة، برع في شعر العرضة الجنوبية، وكان لتعليمه وثقافته النهمة للعلوم المختلفة أثر في شعره، ويعد من أكثر شعراء العرضة الجنوبية تعرضًا لضوء الإعلام من قِبل الصحفيين والمهتمين بالعرضة. يُنظر للاستزادة:مقالة نُشرت بتاريخ 10/12/2011م، بواسطة منتديات زهران، ديوان الإمبراطور الشاعر الدكتور عبد الواحد بن سعود الزهراني، تاريخ النقل: 5/8/2024م.

[27] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:380، وانظر كذلك المصادر الآتية :الجعيدي:215 ، العدواني:90، ابن خرمان: 380، 485، 500، السلوك: 327.

يجعل ذهن المتلقي حاضـــرًا ومـــشدودًا إلى النص؛ حتى يدرك مراد النص ودلالته، فيكون مشاركًا؛ فيتذوق العمل الإبداعي"[28].

وكما استهل الشعراء قصائدهم بالنداء، والأمر، ظهرت أســـاليب أخـــرى بمعـــدل حضور ضئيل في الاستهلالات محل الدراسة، ومنها : أسلوب التمني الإنشائي فـــي قول الشاعر:

لِيتْ عِنْدِيْ مَيَةْ مَلْيُونْ وَاَخُذْ بَهَا زِينَهْ وِمَالْ
وَاعْمَلْ بِوَاجِبَاتْ الشّكْر إذَا مَا ارْتِزَقْنَا وِانْعَمِينَا[29]

غير فقران في عيني بلاد النهار بلاد ليل
ابصر الراجحي يصرف من الأموال شيكاتٍ ونقدا
والجوابات بأرقام العقارات تخضع للظروف
ابغي اجول في الميدان والقى رصاص حد لمحله[30]

فالشاعر يستهل قصيدته بصيغة التمني (ليت)؛ لينتقل من حال الفقر إلى حال الغِنى، فيتمنى أن يكون لديه مئة مليون؛ ليتمتع بها، ويقوم بالواجبات التي حالت الفاقة دونها، إلا أن حاله الحقيقي، وقلة ذات يده يحيلان نهاره ليلًا من شدة الهموم، خاصة حين ينظر إلى الأموال تُصرف شيكاتٍ ونقدًا لا حصة له فيها، في صور تستدعي مشاعر الحاجة والفقر، ولعل الغرض البلاغي هنا جاء للإفصاح عما يعتري نفس الشاعر من يأس، ولفت نظر الجمهور إليه، فأسلوب التمني هُنا خدعة تشويقية لجذب الانتباه.

أما أسلوب المدح فقد استفتحت به الكثير من استهلالات الشعراء، ومن ذلك قول الشيخي[31]:

---

[28] البطي، فوزية محمد إبراهيم، الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي، جامعة القصيم: رسالة ماجستير، 2017م، ص: 73.

[29] أي: أصبحنا في نعمة. ينظر: ابن خرمان، مصدر سابق، ص:286.

[30] ابن خرمان، المصدر السابق، ص:286.

[31] نبذة عن الشاعر: اسمه/ إبراهيم محمد إبراهيم الشيخي الزهراني، ولد عام 1984م، أكمل الشاعر تعليمـــه حتـــى مرحلة الدكتوراة، وهو شاعر استطاع في فترة وجيزة أن يرسم خطًا متماسكًا وصل من خلاله إلى النجوميّـــة، وأبـــدع في شعر العرضة، والمحاورة، والنبط، أقام الكثير من الأمسيات الشعرية في المهرجانات الوطنية والشعبية في المملكة

يَا سَلامِي عَلَى أَهْلِ الجُودْ والطّيبْ والقَدْرِ الشّرِيفْ
عِزْوِتِك يَا سَعَدْ يُوم الْتِحام الطَّوابيرْ القَبِيلة
مثلِ الأُوكَانْ وإلا مثْل سِيلٍ يقُوشْ البَرّ قُوشْ
الشغيبي شجيعٍ ما تغير ظروف الوقت دابه
ما معه صاحب إلا شغلة السيف والرمح السديد[32]

يستحضر الشيخي عادة القدماء في تغنيهم بالمدح، والإكثار من توظيفه، فيستهل قصيدته بمدح شيخ قبيلة الشغبان في تهامة زهران[33] الشيخ سعد، وقبيلته التي شبهها بالسيل الكبير، وأغدق عليها سيلًا من المدائح التي كثر توظيفها في الشعر الشعبي، لتأتي تارةً في إطار الترحيب، وأخرى في إطار المدح.

ولعلنا نلاحظ أن الاستهلال في مجمل نماذج المدح يتقاطع في بنيته الكلية مع امتداح الشعراء قديمًا لأعيان بذاتهم، أو لقبائل بأسمائها لا سيما أن فن العرضة الجنوبية أحد الفنون الشعبية القديمة التي كانت ولا زالت ذات إرث يلقى رواجًا واسعًا.

الجمل الإخبارية: للجملة الخبرية معنى يحدده تركيبها، فإذا أطلقت خالية من أي تأكيد كانت لها دلالة، وإذا أُكدت بمؤكد واحد أو أكثر كانت لها دلالة أخرى، والخبر في اصطلاحه: كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته[34]، وقد كان للجمل الخبرية حضور واضح في الاستهلالات محل الدراسة فجاءت وفقًا لأضرب الخبر الثلاثة، ومن ذلك ما استهل به العدواني[35] قصيدته قائلًا:

العربية السعودية. يُنظر للاستزادة:مقالة نُشرت بتاريخ 30/1/2009م، بواسطة منتدى العرضات والقصائد (قبيلة آل عبد الحميد)، سيرة الشاعر إبراهيم الشيخي، تاريخ النقل: 5/8/2024م.

[32] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:356، وانظر كذلك المصادر الآتية : ابن خرمان: 312، 327، 522، السلوك: 319، 342.

[33] ابن خرمان، المصدر السابق، ص:356.

[34] مطلوب، أحمد، أساليب بلاغية (الفصاحة- البلاغة- المعاني)، الكويت: وكالة المطبوعات، ط1، 1980م، ص: 89.

[35] الشاعر علي بن معيض العدواني الزهراني: ولد عام 1366ه في قرية الجُريرة بوادي الكِلبة في بني عدوان بزهران، بدأ في نظم الشعر في السادسة عشر من عمره، وقد تناولت تجربته الشعرية عددًا من المواضيع، مثل: الحكمة، والحنين للماضي، والقصائد الوطنية والتاريخية، والمحاورات الشعرية، ومعاناة الحياة. يُنظر للاستزادة:

نَبْدَا بِذِكْرَ الله وِرَدّ السّلاَمْ
عَلَى الوُجُوهْ الْطّيّبَه وِالْكِرَامْ
جِيْنَا نِبَارِكْ لِلْرّحِيْم المَقَامْ
وِانْحِنْ عَلَى العَادَاتْ وعَلَىْ الْنّظَامْ
نِزِيدْ فِيْ عُمْرِ الْمَذَاهِبْ بِيْنَنا
وَانْتُمْ عَلَى الْشّيْمَه وعُمْرَانَها[36]

هذه الأبيات الشعرية في زواج أحد أبناء قرية الضحوات، والشاعر فيها يخبرنا بسبب مجيئهم وحالته، مستهلًا أبياته بذكر الله ورد السلام، ثم دافع المجيء وهو مباركتهم للرحيم؛: أي الصهر، وهي كلمة عامية تُطلق على الأنساب بينهم كأهل الزوج أو أهل الزوجة، ويستمر في سياقه الخبري الذي يُعززه التزامهم بالعادات القبلية التي تُسهم في تأصيل أخلاقهم التي يتوارثونها كابرًا عن كابر، وقد جاء الخبر خاليًا من أدوات التوكيد؛ لأن المخاطب خالي الذهن من الحكم الذي تضمنه الخبر، كما أن استخدام الشاعر في استهلاله الخبر الابتدائي انتقل بنا إلى مراسم مسيرتهم لحضور حفل الزفاف الذي جاء؛ تلبية لواجب تعززه أعرافهم الاجتماعية .

ومنه قول البيضاني[37]:

الْهَرِيرِيْ يقُول الضيِق كُلّه خَسَارَهْ وِاحْتِرامْ
بالله يَا قَلبِيَ الزّعْلَان رَاقِبْ حُدودَكْ وِاتّق الرّبْ
مَا عَليكْ المَلَامْ انْ كَانْ هَوّنْت وِمِنِ الجُورِ اَبِيتْ

العداوني، عبد الكريم، ألحان من الجنوب ديوان الشاعر علي بن معيض العدواني، الدمام :مكتبة المتنبي، 2022م، ، ص:19-13.

[36] العدواني، المصدر السابق، ص: 89، وانظر كذلك المصادر الآتية: السلوك: 240، 326، ابن خرمان: 285، 503، العدواني:100

[37] الشاعر عبد الله بن عيظه البيضاني الزهراني: ولد عام 1380هـ في قرية بني هريرة بمنطقة الباحة، بدأ مسيرته الشعرية في عمر الرابعة عشر، شغل الكثير من المناصب القيادية، وشارك في الكثير من المهرجانات الوطنية والمناسبات الرسمية، حصل على الكثير من الألقاب، توهج في ساحة العرضة الشعبية، وأبدع في شعر الحكمة والغزل العذري والنصيحة. يُنظر للاستزادة:مقالة نُشرت بتاريخ 11/ 7/ 2017، بواسطة منتدى قبيلة زهران، ديوان الشاعر البحر الكبير عبد الله البيضاني الزهراني، تاريخ النقل: 5/8/2024م.

السّعِيدْ الّذِي مَا يَقْربْ المِفَتّنينْ ولَا يجِيهِمْ
وَالتّعِيسْ الّذيْ لَوْ صَافْ عَنْهُم تَعَنّوا لَهْ وُجُوهْ
لَا تَمْدَحْ وَاحدٍ غَلْطَانْ خَلّ المَدْحْ لِلمِتّقي أَوّلْ
وَهَنِي الّذِيْ مَايلْحَقهْ هَرْجةٍ مِنْ شَامِتِينْ[38]

ينبئ الاستهلال الشعري السابق في بنية أسلوبه الخبري عن حالة الشاعر النفسية؛ إذ يبدأه بجملته الخبرية التقريرية متحدثًا عن نفسه (الهريري يقول الضيق كله خسارة واحترام)، فالضيق هُنا بمعنى: الغضب، والاحترام هنا بمعنى: الحرمان، ثم ينقلنا خبره إلى عدد من الوصايا التي يوصي بها قلبه الحزين، فجاءت وصاياه متوالية بأن يراقب حدوده، ويتقي ربه في كسر هذا القلب، وعدم تحميله ما لا يطيق، كما يحذره من أهل الفتنة ويدعوه لتجنبهم، وأن لا يمتدح من كان على خطأ، فالمتقي أولى بالمدح منه، وقد جاء الخبر طلبيًّا مؤكدًا بالقسم الاستعطافي (بالله) في حث مباشر لقبول النصح مقرونًا بالحكمة، ثم يختم ذلك بالوصية.

أما ابن معيض فيستهل قصيدته بقوله:

بِنْ مّعِيضْ اِيْقُولْ فِيْ كُلّ مَوْقِفْ مَا نِضَامْ
وِالتّحِيّهْ والسّلاَمْ
لِلّذِيْ حَاضِرْ وَارَحّبْ بِمِقْدَارْ الضّيُوفْ
وِالْعَجَبْ فِيْمَا نِشُوفْ
مَرْحَبَا يَا قِيْفْ عَالْمَرْجَلَهْ مِنْ بِنْ وَ جَدْ
قُلْتَهَا وَأَنَا مُجِدْ
والله إنَّا ناتشرف بمثلك ياضحيوي
بالرحم والصحبة وفي الديار أشراكنا
بِنْ مّعِيضْ اِيْقُولْ فِيْ كُلّ مَوْقِفْ مَا نِضَامْ[39]

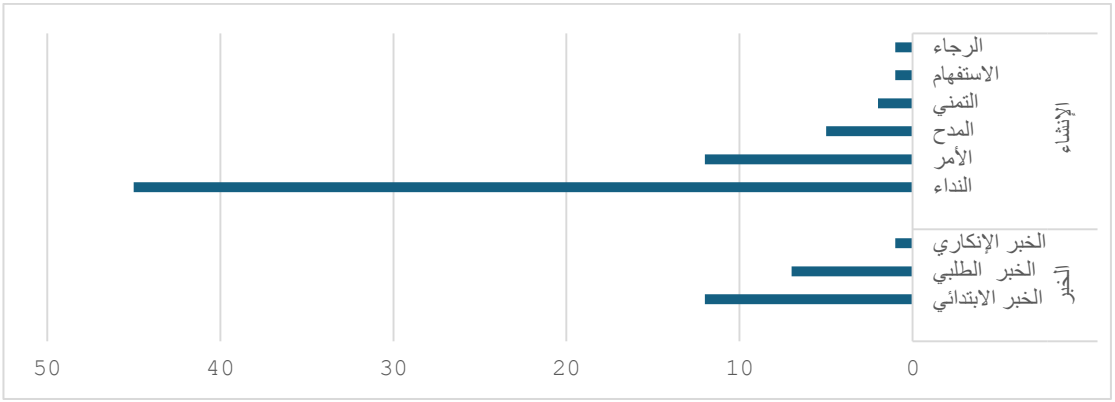
---

[38] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:324.

[39] العدواني، مصدر سابق، ص:106، وانظر كذلك المصادر الآتية: العدواني:112، السلوك:62،336، ابن خرمان:112، 304.

حيث يستهل بجملة من الأخبار التي جاءت في سياقها السردي؛ حيث ألقى الشاعر قصيدته في حفل أقيم بقرية الكِلِبة، واستهلها بجملته التقريرية (بن معيض يقول في كل موقف مانضام) وهي جملة تنوب عن قبيلته التي قدّمته للترحيب بالضيوف، ثم يتلوها بالتحية والسلام للحضور والضيوف، وينتقل بعد ذلك للترحيب بالقيف، والقيف: مصطلح عامي في اللهجة الجنوبية يُطلق على الجماعة من الناس، وهو في ترحيبه يمتدح هذه الجماعة من الناس التي جُبلت على المرجلة ابناً عن جد، ويختتم استهلاله بالقسم الذي يعزز المدح ذاته بتوكيد أواصر الرحم والقربى من الأصحاب وشركاء الديار، ويبدو أن الشاعر أدرك أن المخاطب قد يكون منكرًا لهذا الخبر، فأراد أن يؤكده بأكثر من مؤكد فجاء بأداة التوكيد القسم (والله)، و(إنّ) لإزالة إنكار المتلقي، وتأكيد الخبر له.

لقد حفلت قصيدة العرضة الجنوبية بنماذج طلبية متنوعة ليس المقام مقام عرض لها؛ لوفرتها، وتمدد دلالتها، غير أنه يمكن تتبع حجمها في الرسم البياني الآتي:



شكل (1) الخبر والإنشاء في الاستهلالات

وبقراءة متأنية للمؤشرات السابقة يظهر لنا أن توظيف شعراء العرضة الجنوبية لأساليب الإنشاء والخبر في استهلالاتهم لا يقل أهمية عن توظيف نظرائهم في الشعر العربي إجمالًا، الأمر الذي يدفعنا للتأكيد على أن شعر العرضة الجنوبية امتداد له، يتميز بتراكيبه اللغوية التي تتسم بالرصانة والقوة،كما تظهر في نماذجه غلبة توظيف الجمل الإنشائية على الجمل الخبرية، وهو ما يتناسب مع مشاعر العرضة التفاعلية والحماسية.

المبحث الثاني: البناء الموسيقي لاستهلالات العرضة الجنوبية

اتسم الشعر العربي بأبنية إيقاعية موسيقية تُعد من أهم مقوّمات القصيدة العربية؛ وتأتي أهميتها من قدرتها على خلق الإحساس، والإيحاء بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى، وقد تكون الظلال التي تثيرها الموسيقى في وجدان المتلقي أعمق أثرًا وأكثر فاعلية من المعنى المجرد؛ لذا مارست البنية الإيقاعية دورًا مؤثرًا في تشكيل بنية النص الشعري، وهو أمر لم يقتصر على الشعر الموزون في قوالبه الخارجية، وإنما تآزرت هذه القوالب مع الموسيقى الداخلية، وانسجمت صوتيًّا، وبنائيًّا، وتركيبيًّا، ورسمت لنا أفقًا موسيقيًّا معبرًا نطرب له.

إن هذا الانسجام ظل ملازمًا للشعر العربي في مسيرته الأدبية التي شهدت تطورًا لأساليبه الغنائية، والموسيقية متأثرًا بالأحداث الثقافية، والسياسية التي مرت بها الحضارة العربية، والتوسع في التغني بالشعر، فتحولت من بناء عمودي ذي شطرين وزنًا وقافية – وفق أوزان الخليل– إلى صور شتى مخالفة لتلك الأوزان، كنظام السلسلة الذي وضعه البغداديون على البناء الشعبي السائد هناك، والمواليا الذي اخترعه البرامكة عند نكبتهم على لسان جارية جعفر البرمكي، ونظمها للقوافي على أربعة أشطر تتغير فيها الأبيات التالية لها، والدوبيت الفارسي الذي نهض على وزن لم ينظم عليه العرب، ويجمع ثلاث تفعيلات في نظمه: (فعلن متفاعلن فعولن فعلن)، ثم نظام (القوما قوما) الذي وضعه البغداديون؛ لإيقاظ الصائمين للسحور في رمضان، والذي يقترب في بنائه من الهزج مع الاختلاف في تفعيلة (مستفعلن فعلان) التي تتكرر بشكل مطرد، أو في صورة الموشحات الأندلسية التي تتفاوت تراكيبها بين مطالع، وأقفال، وختمات تجعل من القصيدة بناءً موسيقيًّا متنوعًا يتناغم مع تنوع الحياة، وتفاصيلها المترفة في الأندلس، وما أعقب ذلك من ظهور الزجل الذي يستقيم على اللهجة العامية، والذي برز بعد تطور الموشحات،

وتنوع أوزانها؛ حيث بلغ أوجه على يد ابن قزمان إمام الزجالين، إضافة إلى النظم الذي استحدثه البغداديون في الخطابات، ونظم الخرافات، وأطلقوا عليه (كان كان)[40].

وهي مسيرة شعرية حافلة بالتغيرات التي تعزز فكرة التطور الطبيعي لموسيقى الشعر العربي بصورة تتناسب مع طبيعة العصر، وتستمد مشروعيتها من خلال تغير أنماط الحياة، وصروفها تطورًا أو تخلفًا.

فإذا ما وصلنا إلى عصور الانحطاط للثقافة العربية بما فيها الشعر، وما مر به في عصر الدويلات من ركود وتكلف، وإثقال بالأحاجي، والتلاعب الصوتي والنظمي للأبيات، والميل إلى الأوزان الراقصة، وما أحدثه المولدون من أراجيز، وتلاعب في كتابة القصائد تخميسًا وتسديسًا، والمبالغة في المحسنات اللفظية التي أشارت إليها دراسات المتأخرين لتلك الفترة، كشوقي ضيف في كتابه (تاريخ الأدب العربي في عصر الدول والإمارات)[41]، ومحمد زغلول سلام في كتابه (الأدب في العصر المملوكي)[42]، وصالح آدم بيلو في كتابه (الثقافات الأجنبية وأثرها في العصر العباسي)[43]، وما صاحب ذلك من فنون قولية شعبية، اتسمت بالتهاون في اللغة والموسيقى شكلًا ومضمونًا حتى وصولها إلى العصر الحديث، وتصارع التيارات الفكرية التي تتجاذب القصيدة العربية شرقًا وغربًا في ظل بروز المحافظين الذين آثروا الحفاظ على ما وصلهم من آبائهم الأوائل، وهي آثار برز تأثيرها في الفنون ذات العلاقة، ومنها العرضة التي عبرت عن ثقافة أهلها وعلاقتهم باللغة الأم التي ينتمون إليها، فهم لا يغفلون التاريخ الموسيقي للعربية، ولا يترددون في مواكبة واقعهم اللغوي، والتحلل من بعض سماته اللغوية، كإهمال الحركات

---

[40] ينظر في هذه الأساليب كتاب: مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل: العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحام، ط1، بيروت: عالم الكتب، 1996م، ص: 137–139.

[41] ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي في عصر الدول والإمارات، ط10، مصر: دار المعارف،1995م .

[42] سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، مصر: دار المعارف،1971م.

[43] بيلو، صالح آدم، الثقافات الأجنبية في العصر العباسي 334/132هـ وصداها في الأدب، ط 1، مكة المكرمة،1987م.

الإعرابية، وتسكين المتحركات، وهي الظاهرة التي سبق أن تنبه إليها ابن خلدون، فعدَّ ذلك السلوك اللغوي صورة من صور التطور، يقول في ذلك: "ويمكن القول إن عدم مراعاة قوانين اللغة العربية واستخدام اللهجة المحلية في الشعر الشعبي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تحرم القصيدة مسمى (شقرًا)"[44]

وقارئ الشعر الشعبي (العرضة) يلاحظ انتظام الإيقاع في تلك القصيدة في سياق كلي يشمل التكرار، والمزاوجة، والمفارقة، والتوازي، والتآلف جنبًا إلى جنب مع الوزن والقافية؛ مما يشعرنا بوجود قانون خاص بهذه البنية الشعرية، وبناء على ذلك فنحن أمام مستويين من الإيقاع خارجي يتعلق بالمباني والتمثلات السمعية وزنًا وقافية، وآخر داخلي يعنى بالانسجام الداخلي من حيث الجناس، والتصريع، والطباق، والتكرار.

الإيقاع الخارجي في استهلال العرضة:

يرتبط الإيقاع الخارجي بالوزن الذي يعد عنصرًا أصيلًا في الشعر العربي بما فيه الشعر الشعبي، وقد عرض محمد الشدوي في دراسته الموسومة بـــ(الشعر العربي من العروض الخليلية إلى العرضة الجنوبية) أصولًا يراها أقرب لتأصيل هذه التجربة، ويعيد جذورها إلى مرحلة عميقة من التراث العربي الشعري، ويربط بين أصول هذا الفن والتراث الأزدي القديم في حروبهم، وأفراحهم، وأعيادهم كنوع من الحداء والأهازيج الحماسية[45]. مستشهدًا بأهازيج الأنصار حين وفد عليهم الرسول صلى الله عليه وسلم، وبما علمه لأمنا السيدة عائشة من ترحيب في عرس الأنصارية[46]، رابطًا ذلك بما ورد في تراث المنطقة الجنوبية من أهازيج تقال عند الحرب، وبناء البيوت، وأوقات الحرث والزرع، وما ذكره قولًا يعتد به خاصة مع تقارب الأبنية بين النماذج.

---

[44] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، شرح: محمد الإسكندراني، بيروت: دار الكتاب العربي، 2011م، ص: 204.

[45] الشدوي، مرجع سابق،ص: 215.

[46] السلوك، مصدر سابق، ص: 319.

لقد بدت لنا نماذج الاستهلال في أبنيتها الموسيقية صورًا من الأوزان العروضية؛ فنظموا على البسيط، والمديد، والممتد، والرمل، والسريع، والمتئد، والخفيف، والرجز، والمتوافر، والمطرد، بنسب متفاوتة، لكنها سجلت حضورًا، ونلاحظ أن البحور المهملة سجلت حضورًا قويًّا؛ فالبحر الممتد، وهو مقلوب المديد، وتفعيلاته:

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

برز في ثلاثة عشر استهلالًا، ومن ذلك قول الشاعر صالح اللخمي[47]:

يَا وُجُودِي عَلَى وَقْتٍ مّضَى كَانْ فِيهِ النّاسْ لَامْ

كَانَتْ القَرْيَة مِثِل الأُسْرَة الْوَاحِدَهْ فِي الْخِيرْ وِالشّرْ

مَا عَرِفْنَا الحَسُودْ ولَا سَمِعْنَا بِوَلْدٍ عَاقْ اَبُوهْ

وِانْ بَغَى وَاحِدٍ يخْطِي لَقِي مِنْ يُرُدّه عِنْد حَدّهْ

وِانْ تَهَرّجْ عَقِيدْ القُومْ حُولَهْ رجَالٍ يسْمُعُونْ

وتقطيع المقطع:

يَا وجو/ دي على وق/ تٍ مضى/ كان فيه النْ/ ناس لام

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

كَانَتَ لْ/ قَرّيَة مِثْ/ لِلْأُسْرَة لْ/ وَاحِدَهْ فِيلْ/ خِيرْ وِشّرْ

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

بإضافة تفعيلة في آخر الشطرين زيادة في تنغيم البيت؛ ليتناسب مع رقص العرضة، ونغمها. ونماذج هذا البحر المهمل كثيرة، يقول الشاعر محمد بن غرم الله بن ثامرة[48]:

---

[47] ابن خرمان، مصدر سابق، ص: 319.

[48] السلوك، مصدر سابق، ص:106.

يَا سَلامِي عَدَدْ سِيلٌ عَلى دَقْلَه المَاءْ لِيْ هَوى

ضَمّ الأشْعَافْ عصرًا وامْتَضَى دُوقه واشْتال المَدَارَا
والْزّلازِلْ تِحَاظِيْ بَه وسَيْلَه يَقُوش البرّقُوشْ
نَاضِ بَرْقَه ورَعّادَه مدَايْديْه فَوقَه

وكما ظهر مقلوب المديد ظهر المديد بصورة أقل منه، وتفعيلاته:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

في صورته التامة والمجزوءة، ومن ذلك قول الشاعر عبد الواحد الزهراني[49]:

يَا أَهْلَ الأقْلامْ شُقّوا صَدْرِيْ إنْ كَانْ نَهّرِ الحِبْرِ جَفّ
واسْكبوا مِنْ دَمي فِي البَحْرِ حَتّى يُعودْ الحِبْرِ صَافيْ
واخْضبُوا بِالحِبرْ مَا فُوقْ وَجْهَ البَسِيطَه مِنْ وَرَاقْ
وافْرِدُوا لِي كِتابَ الله واحْلِفْ لِكُمْ مَانِي بِشَاعِرْ

وتقطيع مطلعه:

يَا هَلَ لْأَقْ/ لَامْ شُقْ/ قُو صَدْرِيْ/ إنْ كَانْ/ نَهّرِ الحِبْرِ جَفّ

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وَسْكبو مِنْ/ دَمي فِلْ/ بحْرِ حَتّى يُ/ عُودِ لحِبْرِ صَافيْ

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

على أن الزيادة التي يطلقها الشاعر بعد تمام البحر تجيّر لمصلحة النغم، ووظيفة الإنشاد في العرضة.

وكما نظموا على المديد ومقلوبه نظموا على الرمل ومحرّفه المتوافر، ففي الأول تأتي تفعيلاته في حال التمام على وزن:

[49] ابن خرمان، مصدر سابق، ص: 380.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يقول الشاعر محمد بن غرم الله بن ثامرة[50]:

يَا سَلَامِي يَا شِرازٌ بِينَنا يُومِ العَربْ عَامِيْن

ابنِ عَائضْ كَمْ يراقِبْ زَحْماتِ الهِجْرَة لَا تلْمَعنا

والّذِي مِثلَه كَفَانَا وِانتَصَبْ رَأْسِيْ وِطَالْ بِه

وتقطيعه:

يَا سَلَامِي/ يَا شِرازن/ بِينَنا يُوْ/ م لعَربْ عَامِ/ يْن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

ويلاحظ زيادة على تفعيلات شطر البحر، ولعل هذا النمط الظاهر في شعر العرضة يؤكد طول النفس الشعري؛ لإكمال الدفقة الشعورية، إضافة إلى استطالة الموسيقى في هذا النظم.

واللافت في شعر العرضة الاهتمام الكبير بتفعيلة (فاعلاتن)، وهو ما رفع نسبة البحور التي تضم هذه التفعيلة كالخفيف، والمطرد، إضافة للبحور التي سبق عرضها، يقول الشاعر (علي بن عثمان) في مقام النصح[51]:

مِنْ يَغيّر كِتَابَ الله بَغَيْره ولَا يَقراءْ بَعَه

واشْر مِنْ تَقْنِي المَعُروفْ عِنْده وتَأْمَنْ مِنْ شَرُورَه

المَوَدّه جَمِيلَة والّذِيْ مَا يدَارِيْ مَا انْدَرَا

والْمَوَاعِظْ كَثيرَهْ كِنّها الدّرْ يَا مِنْ عَقْلَهَا

---

[50] السلوك، مصدر سابق، ص:85.

[51] السلوك، المصدر السابق، ص: 327.

وَحّدْ الله ولَا تَنْسَاهْ فِي كُلّ سَاعَة يَا مْوَاحّدْ

عَلّكْ تِنْهَى عَنْ المُنْكَرْ ولَا تَأمُرْ إلّا بِالرّشِيدْ

وتقطيعه مطلعه:

مِنْ يَغيير/ كِتَابَ للا/ هبَغَيْره/ ولَا يَقرأ بَعَه

فاعلاتن مفاعيلن فعلاتن مفاعيلاتان

ويلاحظ ترفيل التفعيلة الأخيرة بعد زيادتها على التفعيلات الأصلية للوزن، وهو ما سارت عليه بقية الأشطر.

وكما حضرت تفعيلة (فاعلاتن) حضرت تفعيلة (مستفعلن) بصورة ملحوظة، فنظم الشعراء على بحري البسيط، والرجز بصورهما المختلفة، فمن تام البسيط يقول عبد الواحد الزهراني[52]:

يَا وَلَد حُوقَانْ وِشْ رَايَكْ نِسَوّيْ قَنَاهْ

وِشْ رَاسْ مَالِ القَنَاهْ الّا تَرَدُدْ وكُودْ

اَرْجُوكْ خَلّ القَناةْ وشُغْلَهَا لِيْ ولَكْ

وَأَرْجُوكْ لا تَتْرُكْ اللّخْمِيْ يرَاسِلْ بَهآ

وتقطيعه:

يَا وَلْد حُو/ قَان وِشْ/ رَايَكْ نِسَوْ/ ويْ قَنَاهْ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلان

وِشْ رَاسَ مَا/ لِ لقَنَا/ ه الّا تَرَد/ د وكُودْ

[52] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:500.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلان

علمًا بأن هذا البحر هو الذي ينظم عليه فن (اللعب) في المحاورات الشعرية بصورته التامة والمجزوءة، أو بزيادة تفعيلة ملتزمة في نهاية البيت، نحو قول علي بن عثمان[53]:

يَالله يَاذَا جَعَلْتْ التّمْر بِيْنَ السّعَفْ مَنْصُوفْ ضَانْ

تَمْر بِيشَه سَرِيْ مَا هُوبْ تَمْر الرّيَاضْ ولَا عُنِيزَهْ

خَلّ تَمْر الحَسَا لِيتِ المَوَاتِرْ تُرُدّهْ مَالجَبُوبْ

لَا تُقُلْ طَاحْ فِي الرّوشَانْ وفِي العُطُوفْ اَعْلَامْ هِيْلَه

لَا تَبَادُوا لَهْ التّجَارْ مِنْ كُلّ زَرْبه مَالرّشِيْد

عِنْدَ صُبْيَانْ غَامِدْ يَقْطَعُونَه هَلِيلَ وشَيّ صَافِي

يَعْرِفونْ الفَوايدْ مَالِهُمْ يلْتِقِيْ بَحرٌ وبَرّ

وتقطيعه:

يَالله يَا/ ذَا جَعَلْ/ت لتمْر بِيْ/ نَ لسعَفْ/ مَنْصُوفْ ضَانْ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلان

تَمْر بِي/شَه سَرِيْ/ مَا هُوبَ تَمْ/ ر رْيَاضْ/ ولَا عُنِيزَهْ

مستعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

فزيادة التفعيلة الخامسة ملتزمة في كل شطر بصورة متوازية.

[53] السلوك، مصدر سابق، ص:330.

وقد يغاير الشاعر بين التفعيلات، ولا سيما بين تفعيلات الخفيف، والمديد، والرمل؛ نظرًا لاشتراكها في تفعيلة (فاعلاتن)، ومن ذلك قول الشاعر علي العدواني[54]:

بِنْ مِعِيضْ ايْقُولْ بِالله اسْمِعُونِي يَا حُضُورْ

مَا حَصَلْ بِهْ قُصُورْ

عِزْوِتِيْ بِرْجَالْ شِبّانْ فِيْ وَادِيْ الْحَمَهْ

الْعَدُوْ مَا نَرْحَمَهْ

واللّوازِمْ لَا بَدَتْنَا فِحَيّكْ مِنْ رِجَالْ

الْدَّنَا مَا لَهْ مَجَالْ

مَا نَشَا فِيْنَا بِخِيْلٌ وَلَا وَاحِدْ ذَلِيْلْ

خَصْمَنَا دَايِمْ عَلِيْلْ

وتقطيعه:

بِنْ مِعِيض يْ/ قُول بِلا/ ـــه سْمِعُونِي/ يَا حُضُورْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (رمل)

مَا حَصَلْ بِهْ/ قُصُورْ

فاعلاتن فعول

فعول هنا أصلها مستفعلن مخبونة مقطوعة.

عِزْوِتِيْ بِرْ / جالِ شِبْ/بَانَ فِيْ وَا/ دِيْ لحمهْ

[54] العداوني، مصدر سابق، ص: 85.

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن (المديد)

الْعَدُوْ مَا/ نَرْحَمَهْ

فاعلاتن فاعلن (مديد)

وكما حدثت المغايرة بين البحور التي تشترك في تفعيلة (فاعلاتن) حدثت المغايرة في البحور التي تشترك في (فاعلن)، ومن ذلك المغايرة بين بحري المديد والمتدارك في قول الشاعر علي العدواني[55]:

مَرْحَبَا يَا مِنْ لّفَانَا وِهَذَا حَفْلَنَا

وِانْتِظَرْ فِيْ صَفّنَا

عِشْنَا فِيْ وَادِيْ الْحَمَهْ وِانْتِظِر فِيْ كُلّ دَارْ

والْمَذَاهِبْ فِيْ عَمَارْ

وِالْمَدَايحْ والنّوَامِيسْ مَا هِيْ فَايتَهْ

للّيْ أَنْصَبْ رَايتَه

ويلاحظ في البيتين الأخيرين ورود الأول على فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن (تام المديد)، والثاني تكررت فيه تفعيلة (فاعلن) مقطوعة (فَعْلُنْ) لتكون المغايرة بين التفعيلات أداة تتم النغمية في الإنشاد من جهة، وتصلح فساد موسيقى البيت من جهة أخرى.

إن تنوع التفعيلات في القصيدة الواحدة يعيدنا إلى مرحلة تطور موسيقى الشعر العربي التي سبق الإشارة إليها؛ من دخول العاميات، وتنوع التفعيلات، وتغير

[55] العدواني، مصدر سابق، ص:87.

صور القوافي الذي نطالعه في مقاطع الاستهلال الشعرية كافة، بصورة تحدث ذلك التنوع الموسيقي، والرخص التي يقدمها شعر العرضة لمحبيه، وشعرائه.

ومن **السمات البارزة** في استهلال العرضة **التوازي** في عدد المقاطع في القصيدة الواحدة بصورة مطردة أسهمت في تماثل الوزن بحيث تتمدد التفعيلات إلى خمس تفعيلات، وهو ما يجعلنا نعزز مبدأ الكمية الذي أقره الخليل في موسيقى الشعر العربي؛ حفاظًا على وحدة المقاطع، وهي زيادة يمكن أن تدخل فيما يُعرف بالتوفية العروضية التي يراد بها "التعديل العروضي الذي يطرأ على المواضع الطرفية بإحداث مكون عروضي طرفي هو مجال نغمي"[56]

وكذا شأن القافية الضابطة للنهايات الشعرية، فهي"ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرًا، وقوة، وجرسًا"[57]؛ لذلك أولاها شعراء العرضة أهمية بعد أن عرفوا قيمتها في الموسيقى الشعرية، فالتزموا بها وفق نسق تخيروه يختلف من قصيدة إلى أخرى، يقول علي العدواني[58]:

نَبْدَا بِذِكْرَ الله ورِدّ السّلاَمْ

عَلَى الوُجُوهْ الْطّيّبَه والْكِرَامْ

جِيْنَا نِبَارِكْ لِلْرّحِيْم المَقَامْ

وِانْحِنْ عَلَى العَادَاتْ وعَلَىْ الْنّظَامْ

نِزِيدْ فِيْ عُمْرِ الْمَذَاهِبْ بِيْنَنا

وَانْتُمْرعَلَى الْشّيْمَه وعُمْرَانَها

---

[56] بنسلامة، نادية، مظاهر النغمية في العربية الفصحى: خصائصها ومعالجاتها، ط1، تونس: الدار الوسطية للنشر، 2016م، ص:216.

[57] الواجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دمشق: دار الحصاد، 1985م، ص:71.

[58] العداوني، مصدر سابق، ص: 89.

فالملاحظ نظم الاستهلال على بحر الرجز بعروض وضرب مخبونين مقطوعين، وقافية متواترة (السلام، الكرام، المقام، النظام)، وروي الميم، ثم تتحول القافية إلى مترادفة (بيننا، عمرانها)، وإقامة الألف رويًا لها.

وهذا النمط في بناء قوافي الاستهلال في العرضة لا تخلو منه تقريبًا قصيدة في النماذج المدروسة، على أن هناك بعض القصائد التي التزم أصحابها بالقافية الموحدة في استهلاله، وبتجاوز الاستهلال تخير تقفية جديدة، يقول إبراهيم الشيخي[59]:

انَا وَأَخْوَانِيْ اصْبَحْنَا ضَحيّة هَمّ والْحَاقْ دِينْ

اْكثَرْ اَمْوَالَنَا مِنْ بَعْدَ أَبُونَا مَا عَلِيهَا ضَمَانةْ

ادّعَاهَا وخَذْهَا عَمّنَا وِانْ كَانْ مَا وِدّنَا

اِشْتِكِينَا وحُكْمِ الشّرْع يخَلّصْ كُلّ ذِمّة مَدِينةْ

غِيرْ طَالتْ دَعَاوينَا واحِسْ الأَرْضِ دارٍ نّبي

وِانْجَبَرْنَا نِعَامِلْ عمّنا بَعْدِ الرّضَا بِالقِطَاعةْ

فقد التزمت التقفية في (ضمانة، مدينة، قطاعة) مع الوقف عليها بالهاء.

ومن الظواهر التي ارتبطت بالاستهلال (اللألأة)، وهي التي تعرف في الاصطلاح بـــ (التنغيم)، وصيغته (نعم لا) مكررة وفق نمط الحركات والسكنات ، وهو الفن الذي ربطته بعض الروايات بإلهام الخليل بن أحمد في وضعه لعلم العروض[60]، وقد رجح الدكتور محمد بن عبد الله الشدوي في دراسته حول شعر العرضة أن "نعم، ذهبت واختفت مع كثرة الألحان، ولم يبق منها سوى (لا)؛ لكون طبيعتها

---

[59] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:.353-354

[60] الحنفي، جلال، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ط1، بغداد :مطبعة العالمي، 1978م، ص: 24.

الإيقاعية قريبة من تكوين تلك الألحان الجديدة، مع وجود (يا) في بداية التفعيلة و(هاء) في نهاية بعض التفعيلات خاصة في الضرب والعروض"[61] عادًّا (اللألأة) صوتًا عروضيًّا يستجلب به اللحن المناسب.

ويمكن القول في النهاية إن الاستهلال في العرضة نظم على بحور متنوعة شملت المستحدثة والمهملة، وهو ما يجعلنا نقول بأن الصفات اللهجية في جنوب المملكة أثرت على النسق الموسيقي للعرضة، وأن تحويل الواقع اللغوي إلى نظام إيقاعي وفق نظرية الخليل بن أحمد المعتمدة على الحركات والسكنات، وانتظامها في نسق معين على مدار القصيدة أحدث تكافؤاً بين المقاطع العروضية برز في القصائد مع اختلاف التفعيلات مشكلًا سمة مميزة لاستهلالات هذا الفن.

الإيقاع الداخلي في استهلال العرضة:

لا يقل الإيقاع الداخلي في العرضة –ممثلًا في بنية الكلمات، وأصواتها، وانضباط توازنها– أهمية عن الإيقاع الخارجي، فمصادره كثيرة كالتصريع، والجناس، والتكرار، وغيرها من الألوان البلاغية التي توقظ أحاسيس النفس الكامنة، وتزيد من ثراء الموسيقى، ومن تلك المظاهر:

الجناس:

وهو من أهم الفنون البديعية التي ارتكز عليها شعر العرضة، وتمثّل لنا في ستين نموذجًا من عيّنة الدراسة، وقد أطلق عليه العامة مصطلح :(الشقر) من قولهم:"شقرت الخشب؛ أي: شققته وقسمته إلى قسمين متشابهين متجانسين" [62]، وهو "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى وتشبهها في تأليف حروفها، أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى"[63]، وتأتي قيمة الجناس من تكرار الصوت في نسقٍ متوازن ومنسجم؛ إذ يحقق إثراء للدلالة، ويثير الذهن، ويحفز المشاعر؛

---

[61] الشدوي، مرجع سابق، ص: 226.

[62] الشدوي ، مرجع سابق، ص:217.

[63] ابن المعتز، عبد الله، البديع، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، بيروت: دار المسيرة ، ط3، 1982م، ص:25.

لأن الإلحـــاح الصـــوتي النـــاتج عـــــن تكـــرار بعـــض الأصـــــوات يوقع نغمًا جميلًا، ويزيد الإيقاع تـــدفقًا[64].

وفي فن العرضة قد يأتي الجناس مستقلًا بذاته في مقطع شعري واحد سواءً (بدع)، أو (رد) كما في النماذج الآتية:

بِنْ مِعِيضْ ايْقُولْ بِالله اسْمِعُونِي يَا حُضُورْ
مَا حَصَلْ بِهْ قُصُورْ
عِزْوِتِيْ بِرْجَالْ شِبّانْ فِيْ وَادِيْ الْحَمَهْ
الْعَدُوْ مَا نَرْحَمَهْ
واللّوازِمْ لَا بَدَتْنَا فِحَيّكْ مِنْ رِجَالْ
الْدَّنَا مَا لَهْ مَجَالْ
مَا نَشَا فِيْنَا بِخيْلٌ ولَا وَاحِدْ ذَلِيْلْ
خَصْمَنَا دَايمْ عَلِيْلْ[65]

تبرز لدينا في هذا المقطع الاستهلالي الصيغ التجنيسية بـــين (حضـــور/ قصـــور- الحمه/ ترحمه-رجال/ مجال- ذليل/ عليل)، فالشاعر هُنا يُدَثِّرُ قصيدته بالجناســـات الناقصة، الأمر الذي أسهم في خلق نغم إيقاعي تطرب له أذن السامع، والمتمعن في هذا النص الشعري يلاحظ براعة الشاعر في جناساته بصورة تنعكس غـــزارة فـــي لغته، وترفد رصيده المعجمي والثقافي، كما أن التجنيس الموظف هنا يحيلنـــا إلـــى إنفعالات نفسية للشاعر، "فالإيقاع الموسيقي للألفاظ يعد من المنبهات الهامة في إثارة الانفعال المناسب في نفس المتلقي، وهذا ثابت في مجال الدلالة الإيحائية النفسية"[66]، والجناس واحد من أهم تلك المنبهات الإيقاعية التي تُحدث وقعًا في نفس المتلقي.

---

[64] حسن، نهلة محمد، مفردات الماء في الشعر العباسي (٢٠٠هـ -٣٥٠هـــ) دراســة موضــوعية فنيــة، رســالة ماجستير، العراق: جامعة البصرة، 2013م، ص:172.

[65] العدواني، مصدر سابق، ص:85.

[66] ينظر:ناجي، مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، بيروت: المؤسســة الجامعيــة للدراســات والنشر والتوزيع، ط1، 1984م،ص:53.

وقد تأتي المفردة التجنيسية في البدع، ثم تأتي اللفظة المجانسة لها في الرد مع اختلاف كل معنى عن الآخر، ومن ذلك محاورة جرت بين الشاعر صالح اللخمي، والشاعر عبد الواحد الزهراني:

البدع:

الله مِنْ بُنْدِقٍ دُوبَه ظَهَر مِنْ بِلاَدَه شَدّ رُوسْ
بُنْدقٍ يعْجِبْ الرّامِي وِعِنْدِ الهَدَفْ مَا فِيْه رُوجَه
علم اللي يبي المقناص لايشترون الساكتون
ما عليها حزام ولا تصيب الهدف وبغير منظر
ما اشره الا على اللي يشتريها ويتقنص بها[67]

الرد:

يالخمي ليتني أدري من بدا بالكتب وانشأ الدروس
كان في دارنا شيخٍ يحدث وتعجبنا هروجه
خص لا قام يتهرج علينا وغيره ساكتون
وانا ما ابغي هروج النحو لو كنت مجبورٍ ومنضر
خلها للذي يعرف لغتها ويتقن نصبها[68]

يعتمد البدع والرد السابقان على تقنية الجناس بشكلٍ تام، وهو ما يعكس براعة الشاعرين الإبداعية والإيقاعية؛ إذ تأتي المفردات الجناسية شبه تامة (شد روس/ انشأ الدروس- فيه روجه / هروجه-الساكتون/ ساكتون- منظر/ منضر- يتقنص بها/ يتقن نصبها) فتأتي الألفاظ متجانسة بالحروف ذاتها، وقد تزيد بعض الأحرف فيها، وقد تنقص، إلا أن ما ينبغي الإشارة إليه هُنا أن هذه الألفاظ تأتي في البدع بمعنى، وفي الرد بمعنى مغاير للمعنى الأول، فمثلًا المفردتان: (الساكتون/ ساكتون) تعني الأولى نوعًا من أنواع السلاح يُطلق عليه الساكتون، أما الأخرى فتعني صامتين، الأمر الذي يدفعنا إلى التأمل في براعة الشاعرين في توظيف الجناس، وذلك ما

[67] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:318.
[68] ابن خرمان، المصدر السابق، ص:318.

يتوافق مع قول الجرجاني "تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى؛ إذ لو كان باللفظ وحده لما كان مستحسن"[69]؛ أي أن ما أعطى التجنيس قيمة حقيقية هنا اختلاف المعاني في اللفظة ذاتها.كما أن مظاهر المعارضة الشعرية بين الشاعرين توثق نمطًا بليغًا من المعارضات التي عرف بها الشعر العربي لاسيما في الفنون التفاعلية بين الشعراء. وهي الصور ذاتها التي يحفل بها ديوان العرضة الجنوبية في نماذج متفرقة، ومنها المعارضة التي ابتدعها وردّ عليها الشاعر الكبير ابن ثامرة:

البدع:

يَا سَلامِيْ يَا رَفِيقٌ مَا يَقرّ العِلِمْ لا وَأَشْوَاكْ
لَا تَدَاعى شُغل بُونَيْشآنْ يوم ادْعيَت لهْ حُبّانِي
والْمَعَابِر كِنّها البَرْدَاء مِنْ أَوكانٌ مِخَيّله
مَا سِمَعْ فِي عِلمي إلّا العَرْمِطِي حِنّه بِقُولِيْ عَارِفْ
يَقْطِر الهِرجَه كَما مَا يَقْطِر البِيطار في قَنَا[70]

الرد:

يا طفيلي والله اني احنّكم من وطية الأشواك
الخسارة واحدة والنقص في حبك وفي حُبّاني
غير ما حقٌ تنوش دخيلنا وانحن مخيّله
واش حَرَبْك الدوسي الا من تَو زّايَك محمد عارف
وتوزّيتاه ما إسطنبول خَلّ ذيا رفيقنا[71]

زخرت الأبيات الاستهلالية السابقة بالجناس التام بين مفرداتها: (وأشواك/ الأشواك- حُباني/ حُباني-مِخيّلة/ مخيّلة- عارف/ عارف)؛ حيث تظهر اللفظة الواحدة بمفهومين مختلفين في صور من التوريات، وهذا الاختلاف إنما هو اختلاف معنوي

[69] الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ص:٨.

[70] السلوك، مصدر سابق: 80.

[71] السلوك، المصدر السابق:80، وانظر كذلك المصادر الآتية:الحارثي:59 ، ابن خرمان:281 ،323،324، 327، السلوك:317.

لا لفظي، وبمحاولة تفسير المعنى الدلالي للألفاظ فإن كلمة (وأشواك) الأولى تعني: من دون استشارتك، أما الأخرى فتعني: نبات الشوك، كذلك كلمة (حُبّاني/ حُبـــاني) فالأولى تعني رفاقه في السلاح، أما الأخرى فتعني محبتي، وهو بذلك يرمـــز إلـــى الرجال، وفي قوله (مخيّله/ مخيلّه) يريد بالأولى الخيال، وفـــي الأخـــرى جمـــوع المشاهدين للحدث، أما (عارف) في البدع ورده؛ فـــالأولى صـــفة لصـــاحبها فـــي المعرفة، والأخرى علم لصاحبه، ومع التطابق اللفظي للكلمات تباينت المعاني "فبينما هو يريك أنه سيعرض عليك معنى مكررًا، ولفظًا مرددًا لا تجني منه غير التطويـــل والانقباض والسآمة، إذا هو يروغ منك فيجلو عليك معنى مستحدثًا يغاير ما سبقه كل المغايرة، وإن حكاه في نفس الصورة وذات المعرض، فتأخذك الدهشة لهذه المفاجأة السارة اللذيذة"[72]، وهذا ما أحدث في نفس المتلقي وقعًا طريفًا يفاجئ النفس.

التصريع:

وهو من السمات الفنية التي ارتبطت بمطالع قصائد العرضة، ويمثل "أحد أشكال التوازي الصوتي المهمّة في النّص؛ وذلك لموقعه المتميّز في صدر القصيدة، فهـــو أول شكل من أشكال السبك يراه قارئ النّص"[73] مستهدفًا: "توازن الألفـــاظ مـــع توافق الأعجاز أو تقاربها"[74]، وهو الأمر الذي ظهر جليًّا في كثيـــر مـــن النمـــاذج المعنيّة بالدرس في قصائد العرضة الجنوبية، ومن ذلك قول الشاعر علي العدواني:

مَرْحَبَا يَا مِنْ لّفَانَا وهَذَا حَفْلَنَا

وانْتِظَرْ فِيْ صَفّنَا[75]

حيث وقع التصريع الاستهلالي في المقطع السابق في روي النون فـــي: (صـــفّنا/ حفلنا)، وقد يسهم مثل هذا التصريع في تكثيف الموسيقى الداخلية للقصيدة، حين يلجأ الشاعر إلى الابتداء به؛ وهي من المظاهر التي تعطي البنية قوّة موسيقية، وتنبه إلى

---

[72] الجندي، علي، فن الجناس، القاهرة: دار الفكر العربي،د.ط، ١٩٥٤م، ص:29.

[73] علي، إبراهيم جابر، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، مصر: العلم والإيمـــان للنشـــر والتوزيـــع، ط1، 2009م، ص: 682.

[74] الهاشمي، السيّد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، 1999م ، ص:332.

[75] العدواني، مصدر سابق، ص:87.

بداية القصيدة[76]، ثم إن التصريع هُنا قد جاء مُمهدًا للرسالة التي يلقيها الشاعر لجذب المتلقي لها، وهي رسالة الترحيب بالضيوف، والاحتفاء بهم.

والاستهلالات المصرعة غالبًا تفصح عن عبارات تمليحية جاذبة للمتلقي، ومن ذلك قول الشاعر ابن ثامرة:

سَلامْ يَالوَجْهِ الصّبِيحْ يَا صَاحِبِ القَلْبِ السّمِيحْ [77]

يتجلى التصريع في اختتام مصراعي البيت الأول، فنجد أن التقفية واحدة في شطريّ البيت وهي على وزن فعيل المختومة بالحاء الساكنة في لفظتيّ :(الصبيح/ السميح)، فجاء صوت الحاء ملائمًا لشعور الفرح والسرور، لا سيما وأنه من أكثر"الأصوات عاطفة، وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب"[78]، وبهذا يسهم التصريع كدالّ صوت معنوي في إنتاج شاعرية النص، وتحقيق رسالته ،كما يكسبه وضعه في أول القصيدة صفة المنبر الصوتي الذي يجعل المتلقي متحفزًا لتقبل الرسالة الشعرية بما تتضمن من قضايا[79].

الطباق:

من المُحسنات البديعية التي ظهرت كسمة جمالية في شعر العرضة الجنوبية، وقد عرفه ابن رشيق في عمدته بقوله "المطابقة في الكلام: أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه، والمطابقة عند جميع الناس: جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر"[80]، وهو المحسن الذي يرتبط تأثيره بالمعنى أكثر من اللفظ، وإنما يكمن تأثيره الإيقاعي في إضافته على الأبيات الجمال الذي ينقضه؛ مما يجعل صدى الكلمات

---

[76] حمد، عبد الله خضر، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص: 299.

[77] السلوك، مصدر سابق، ص: 16، وانظر كذلك المصادر الآتية: العدواني:85 ، 89، 109، الحارثي:61، ابن خرمان: 522.

[78] عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط ، 1998م، ص: 182.

[79] علي، جابر، مرجع سابق، ص: 684.

[80] القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط2، مصر: مطبعة السعادة، ج2، ص:5.

مؤثرًا في الفكرة، وتوازن تخيلها خاصة حين تأتي متتالية في سياق واحد، وقد احتلت هذه السمة مكانة واضحة في النماذج، ومن ذلك قول العدواني:

يَا سَلاَمِيْ يَهْلِ ونْعِمْ عَدَدْ نُوْنٍ غَزِيرْ
لِلْكِبِيْر اُوْ لِلْصّغِيرْ
قَدَّرَ الله لَازِمَهْ بِينْ بِيْضَانْ الْوِجِيْه
عِقْبْ مَاجُوْنَا نِجِيْه
وَنْتِظِرْ ذَاْ اللّيْلْ يُوم اِلْتِقَىْ قِيْفٌ بِقِيْفْ
وَصْط مِيْدَانٌ نِظِيْفْ[81]

تظهر براعة الشاعر هنا في إقامة موازنة تخييلية من خلال صيغ التضاد في الكلمات المتوالية (للكبير / وللصغير- ماجونا/ نجيه) فقد جاءت العبارات هنا معبرة عن مشاعر الشاعر الجيّاشة التي تحتفي بالضيوف، ثم يقترن التخييل بالإيقاع حين يزاوج الشاعر طباقه بموسيقاه الخارجية المناسبة، وهو ما ظهر في القوافي المرسلة في القصيدة (غزير/ صغير- الوجيه/نجيه- قيف/ نظيف)؛ ليرسم لوحة فنية متعددة المحسنات.

التكرار: من أهم الأساليب الفنيّة في شعر العرضة الجنوبية، التي أدت دورًا مهمًّا في التعبير عن الأفكار وتوكيدها، ويقصد به: تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكته كثيرة؛ فهي إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو لزيادة التوجع، أو التحسر، أو لزيادة المدح، أو التلذذ بذكر المكرر، أو للتنويه بشأن المذكور[82]، وقد برز أسلوب تكرار العبارات، والجمل، والكلمات في نماذج من استهلالات العرضة الجنوبية كقول سعيد بن هضبان:

البدع:

نَطْلُبْ اللّيْ كُلّنَا فِيْ رِجَاهْ يَسْمَعْ الدَّاعِيْ ويَقْبَلْ دِعَاهْ
ياسَلاَمِيْ يَا جِمِيعَ الْحُضُورْ والله إِبْدِيمْ الْفَرَحْ وَالسُّرُورْ

[81] العدواني، مصدر سابق، ص:109، وانظر كذلك المصادر الآتية: العدواني:87،89،90،112، ابن خرمان:133.

[82] المدني، علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، بيروت: عالم الكتب، ط1، ج5، 1969م، ص: 345-348

فِيْ غُرُوبْ الشَّمْسْ جِينَا مِنَ أَبْهَا حِشّمِةٍ لَّكْ يَا سِمِيّ يَا سِمِيّ[83]

الرد:

أطرب العالم ومِتْفرجاه شاعرًا يحضر معي من دعاه

يعرفوه الباديه والحضور وانا شوقي للنشامى سرور

والذي له هيبة يأمن أبها حد سيفه ياسمي ياسمي[84]

نلاحظ هنا تكرار عبارة (يا سمي يا سمي) في البدع والـرد؛ حيـث اسـتطاع الشاعر من خلاله أن يُدعّم البُعد الموسيقي الإيقاعي في الأبيات، كما أسهم ترديد الشاعر لهذا التكرار النغمي في جلب انتباه القارئ، وتوكيد المعنى وزيادته الذي غرضه هُنا المدح، وقد عدّ السيوطي التكرار أبلغ من التوكيد يقول فـي ذلـك: "التكرير أبلغ من التأكيد، وهو من محاسن الفصاحة"[85].

وعبارة الترحيب التي يكررها ابن هضبان في مستهل قصيدته تعكس تعبيرًا مفعمًا بالمشاعر التي يكنها الجنوبيون لضيوفهم الذين يفـدون فـي المناسـبات السعيدة والحزينة، يقول مرحبًا بشاعر البقوم الذين وفدوا على قبيلته في مناسبة اجتماعية:

يَا رِجَالْ الْحَجْر هَلُّوْ مِعِيْ هَلُّوابَهْ أَهْلًا يَا ضِيْف الْمَدِينْه وَضِيْفِنَا

قَالْ بِنْ هَضْبَانْ خَاوِيتْ بِنّ عَزِيزْ فِيْ رِضَا قُوْمٍ عِزَازٍ لّهُمْ تَمْيِيزْ

وِاشّكُرَكْ مِنْ جِدّ يَا شَاعِرْ الْبُقُومْ شَاعِرْ أَصْحَابْ النَّوَامِيسْ والسّلُومْ

يَا رِجَالْ الْحَجْر هَلُّوْ مِعِيْ هَلُّوابَهْ أَهْلًا يَا ضِيْف الْمَدِينْه وَضِيْفِنَا[86]

---

[83] الحارثي، مصدر سابق، ص:62.

[84] الحارثي، المصدر السابق، ص:62، وانظر كذلك المصادر الآتية: الحارثي:65،73، السلوك:240 ،243، 246.

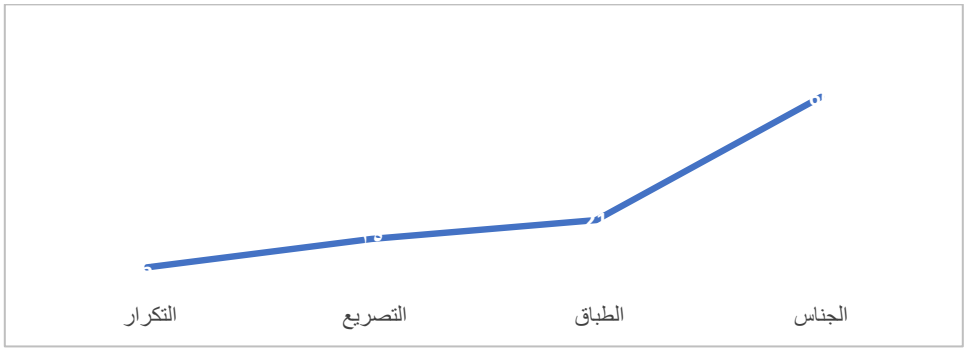
[85] السيوطي، الحافظ جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبـو الفضـل إبـراهيم، السـعودية: وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، د.ط، ج3، 2005م، ص:199.

[86] الحارثي، مصدر سابق، ص: 65.

فتكرار البيت كاملًا كمستهل وخاتمة يذكرنا بطريقة بناء الموشحات الأندلسية المعتمدة على الأقفال في المطلع والخاتمة، كما أن توحيد بناء القوافي المصرعة في حشو البيت تناظر بناء الخرجات في التوشيح الأندلسي، وهو ما يزيد من أواصر القربة بين هذا النظم، وبناء الموشحة موسيقيًّا.

لقد شغل التكرار مع بقية المحسنات حيّزًا كبيرًا من العناية والاهتمام لدى شعراء العرضة الجنوبية؛ إذ وظفوه بما يلائم مواقفهم، وغاياتهم، وأغراضهم، فجاء لخدمة نص الشاعر، ولتعزيز الجانب الإيقاعي والموسيقي في مطالع القصائد، وهو الأثر الذي يمكن تمثل أثره في تشكيل الإيقاع الداخلي في بنية قصيدة العرضة من خلال الشكل البياني الآتي:

شكل (3) الإيقاع الداخلي في الاستهلالات



يوضح الشكل السابق تنوع الإيقاع الداخلي في استهلال العرضة الجنوبية، وتفاوت نسب مكوناته، الأمر الذي أسهم في تعزيز البنية الإيقاعية، والمكانة الفنية لهذا الجنس الشعري، كما يلاحظ أن الجناس في شعر العرضة الجنوبية يتربع في أعلى هرم الإيقاعات الداخلية تأثيرًا، يليه الطباق بعدّه من الإيقاعات البارزة التي اسهمت في تشكيل مطالع القصائد.

وهكذا، يمكن القول بتعاضد الإيقاعان الداخلي والخارجي في بناء استهلالات العرضة الجنوبية على أوزان، وعروض، وموسيقى لا تكاد تخرج عن إيقاعات الشعر العربي الفصيح، بل كانا من أهم المقوّمات الفنيّة التي نهضت بالعرضة الجنوبية، خاصةً أن فن العرضة الجنوبية فن مسموع يجذب الجمهور، ويستميله إليه من خلال حاسة السمع بمختلف إيقاعاته وموسيقاه.

المبحث الثالث: التشكيل الفني في استهلالات العرضة الجنوبية

يمثل التشكيل الفني القيمة المضافة لقصائد الشعر العربي إجمالًا، وهي القيمة ذاتها التي احتلها في الشعر الشعبي؛ حيث تؤدي الأنماط الفنيّة دورًا فعّالًا في إثارة ذهن المتلقي خاصةً في مطالع الاستهلال؛ إذ تُضفي جماليات فنيّة لمطالع الاستهلال تجعل للقصيدة جمالًا ورونقًا؛ لذا عُدَّتْ المقدمة من أهم مقومات البناء الفني للقصيدة العربية التي تظهر فيها قدرة الشاعر الفنية، وبراعته.

ويأتي الاستهلال في قصائد الشعر الشعبي وفق أنماط فنيّة متعددة، تؤدي أدوارًا محورية في بناء النص، ونسج دلالته، ومن هذه الأنماط التصوير الذي ظهر في شعر العرضة بصورة كلية شاملة وفق صور تمثيلية متآزرة، وحركية تتمدد في القصيدة من أولها إلى نهايتها، وتتنوع تلك الصور بين كنايات، واستعارات، وتشبيهات، يمكن تتبعها في الدراسة.

فقد شغلت **الكناية** حيّزًا كبيرًا من إبداع شعراء العرضة الجنوبية؛ إذ احتلت المرتبة الأولى في آليات الصورة الفنية، ويقصد بها:"لفظ أُريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى"[87]، وقد وظفها شعراء العرضة الجنوبية في عدد من المحاورات، ومن نماذجها قول الزرقوي[88]:

أَنَا وَافِيتْ لِيْ كَهْلَة طِوِيْلَةْ تَهُوْل الهَايِلِينْ[89]

رَأْسَهَا عِنْدْ عِينِ الشّمْسْ وِارْجُولَهَا فِيْ سَبْعٍ أَرَاضِيْ

إِيْدَهَا فِيْ عَدَنْ وَالثّانِيَةْ لَازِمَهْ فِيْ دِمْشِقِيْ

ثَغْرَهَا كَنُّه الْبَرّاقْ وَجْعُوْدَهَا مِثْل الْضِرِيبَة

كَنّهَا لِيْلَةٌ غَدْرَاءْ عَلِيْهَا ثِيَابٌ هِمّلِي[90]

---

[87] الهاشمي، مرجع سابق، ص:287.

[88] نبذة تعريفية عن الشاعر: اسمه/ عبد الله بن صالح بن سعد الزرقوي الغامدي، ولد عام 1263ه في قرية الزرقاء، وتعلم في الكتاتيب، وحفظ القرآن الكريم، ودرس علوم الدين، والأدب والتاريخ في سن مبكر، وكان فقيهًا، اشتهر أنه كان حليمًا كريمًا مصلحًا فريضًا فارسًا لا يُشق له غبار، عاصر حكم الأتراك والأشراف والحكم السعودي، وقد اشترك في إحدى معارك توحيد المملكة، وقال شعرًا في ذلك عُلق على بيرق التوحيد، توفي رحمه الله عام 1351هـ. يُنظر للاستزادة: الجعيدي، مصدر سابق، ص:101-102.

[89] أي: بشعة المنظر. يُنظر: الجعيدي، المصدر السابق، ص: 134.

ينطوي هذا الاستهلال الشعري على عدد من الكنايات التي جاء بها الشاعر في سياق وصف عجائبي عن عجوز تملك أوصافًا غريبة؛ فيستهل الكلام بقوله عنها (تهول الهائلين) كناية عن عجيب أمرها، ثم يردف بقوله: (رأسها عند عين الشمس وارجولها في سبع أراضي) كناية عن طول السنين التي مرت عليهم بالفقر والجوع، ثم في جملته: (كنها ليلة غدراء عليها ثياب همّلي) كناية عن عتمة منظرها وظُلمته؛ حيث شبه ثغرها القبيح بالليلة شديدة الظُلمة، وذلك كناية عن ما قاسته، وعايشته من سِنين عجاف وسيئة أودت بها إلى هذا الحال الذي أصبحت فيه بشعة المنظر! والشاعر بهذه الكناية "يحقق للكناية مزيّتها البلاغية في النفوس، ويحقق للمعنى قدرًا وتأثيرًا لا يكون لو أنه جاء به مصرحًا"[91]، فجود في التحذير من الدنيا الخادعة، أو الركون إليها.

وكما تمثل الشعراء الكناية تمثلوا **التشبيه** الذي يعدُّ أحد الأساليب البلاغية التي احتلت نصيبًا بالغًا من استهلالات العرضة الجنوبية؛ حيث ظهر كأداة من أدوات التشكيل الفني؛ لرسم الصورة التشبيهية، وضرب من ضروب الإبداع التي استعان بها الشعراء قديمًا وحديثًا؛ لنقل مشاعرهم وخيالاتهم، فهو بما يحمله من دلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى بإحدى أدوات التشبيه يفتح للمستقبل آفاقًا رحبة للتلقي، وقد تعددت النماذج في ذلك، منها قول ابن ثامرة:[92]

أَوّلِ الأَقْوَالْ يَالله طَالْبِيْنك يَا وِسِيعِ الجَال
حَيّ الله قِيفٌ لوْ ابَرْسِلْ لَهْ المَرْسُولْ ومذَامِيريْ
مِثْلِ نمرٌ فِي الْضَحى يَعْدِي وفِي وَقْتِ الْمَسَاءْ يَفِيْن
خَبْطِتَه بِالكَفّ غَرّتْ رَاكبٌ لَوْ مال ماحْمد بَاشَه

---

[90] الجعيدي، المصدر السابق، ص: 134، وانظر كذلك المصادر الآتية: الجعيدي:144، السلوك: 106، 243، ابن خرمان: 304،323 ،327.

[91] بانقيب، عبد الله عبد الرحمن، البلاغة والأثر النفسي–دراسة في تراث عبد القاهر الجرجاني، رسالة ماجستير، السعودية : جامعة أم القرى، 2002م، ص:147–148.

[92] نبذة تعريفية عن الشاعر: اسمه/محمد بن غرم الله الثوابي الزهراني المشهور بابن ثامرة، ولد عام1271ه في وادي دوقة بتهامة زهران، تعلم القراءة والكتابة على يد أحد المشايخ، لديه مخزون شعري في العرضة الجنوبية، حفظ له الكثير منها في كتب مطبوعة، وتوفي عام 1335هـ. يُنظر للاستزادة: السلوك، مصدر سابق، ص:8.

كِنّها ضَرْبِ الصّوَاقِع يُومِ تَهْوي مِنْ صَبَاحِنَا[93]

إنّ الاستهلال السابق لا يخلو من تشبيهٍ إبداعيّ إن تأملناه؛ إذ يوظّف الشاعر التشبيه التام مكتمل الأركان بقوله: (مثل نمر في الضحى يعدي وفي وقت المساء يفين)، فهو يمتدح (قيف) المحتفين، ويشبههم بالنمر الذي يعدو في وقت الضحى، ثم يعود لمربطه في المساء، ثم يعقب هذا التشبيه بتشبيه آخر يعزز الأبعاد الأسطورية لذلك النمر: (كنّها ضرب الصواعق يوم تهوي من صباحنا) فالشاعر يكمل رسم معالم العجائبية في النمر الذي لا يرحم فريسته؛ فيهوي عليها بعنف يشبه ضرب الصواعق؛ ووجه الشبه بينهما القوة والتدمير، فاستدعاء صورة النمر في بطشه بفريسته يستثمره الشاعر في رفع شأن أفراد القبيلة، وبيان قوّتهم وشجاعتهم، وهي امتداد لقصائد المدائح في الشعر العربي، كما أن التشبيه هنا يسهم في خلق صورة إبداعية تتراءى في ذهن المتلقي، وتُعزز إبداع الشاعر وفنّه؛ لأن التشبيه هنا يحتاج إلى التفكير، وإعمال الذهن، والروية؛ لأن طرفيه ووجه الشبه صورة مركبة من عناصر متعددة.

وكذا الحال مع **الاستعارة** التي كان لها حضور واضح في الاستهلالات محل الدراسة إلا أنها أقل توظيفاً من سابقيها، "فهي ليست مجرد نقل للفظ من اُصله اللغوي واِجراوُه على ما لم يوضع له لسبب المشابهة، و إنما هي اِثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ"[94]، وقد تضمنت الاستهلالات محل الدراسة عددًا من الاستعارات، منها قول ابن هضبان:

يَا بِنْ عَزِيزْ أَقُولْ قُوْلاً وقُلْ ... وعَلَى النّبِي حِنَّا نِصَلّيْ وصَلّ

واصْرِفْ ذَهَبْ مَا وِدّيْ أَصرّفْ هَلَلْ ... يَاعِينْ لَوْ طَالَ السَّهَرْ فِاسْمُرِي

حَتَّى بِقِيْمَهْ زَايدَهْ وَأَنتْ قلّة ... وَأَمْوَاجِنَا مِنْ كُلّ بَحْرٍ عَمِيقْ[95]

---

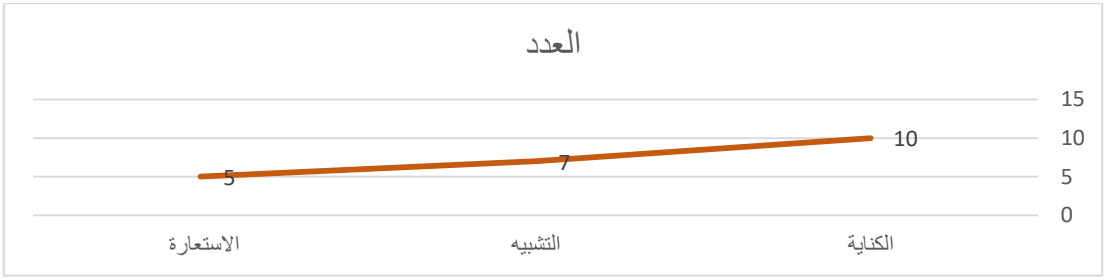
[93] السلُّوك، المصدر السابق، ص:90، وانظر كذلك المصادر الآتية: الجعيدي: 134، السلوك: 80،90، 246، 327.

[94] سلوم، تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983م، ص:274.

[95] الحارثي، مصدر سابق، ص: 61، وانظر كذلك المصادر الآتية: الحارثي: 68، السلوك:41 ، ابن خرمان: 312،380.

فاستهلال الشاعر بقوله: (وأمواجنا من كل بحرٍ عميق) هو استهلال استعاريّ، استعار فيه (الموج)؛ للحديث عن الممدوحين، فجاءت هذه الاستعارة؛ لتكسو المقام بُعدًا جماليًّا؛ حيث جعل منهم ومن البحر شيئًا واحدًا في العطاء وهو ما يتقاطع مع قول البلاغيين:"إن الاستعارة تقوم على ادعاء أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلي واحد، ومردّ هذا الادعاء بطبيعة الحال هو الإغراق في التخيل والمبالغة..."[96]، وقد أدرك الشاعر هذه الجمالية الاستعارية.

وأبرزت النماذج السابقة كيف كان لأدوات التشكيل الفني أثرها الجمّ في رسم صور الاستهلال الشعري في العرضة الجنوبية، وإسهامها في خلق صور إبداعية فنية، متخذة من الخيال نقطة أساسية انطلق منها الشاعر في رسم صورهِ وابتكارها، وهي النماذج التي يمكن تمثلها في البيان الآتي:



شكل (2) آليات التصوير الفني في الاستهلالات

وبمراجعة النموذج السابق يظهر لنا أن آليات التصوير الفني لها دور واضح في استهلالات العرضة الجنوبية؛ حيث أسهمت في خلق صور إبداعية تحمل في طياتها جاذبية فنية مبتكرة تهدف إلى التفاعل العاطفي مع الجمهور كناية، وتشبيهًا، واستعارة.

[96] الماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، بيروت : دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993م، ص: 143.

المبحث الرابع: وظائف الاستهلال في العرضة الجنوبية

يضطلع الاستهلال بعدد من الوظائف التي لا تقل أهمية عن الاستهلال ذاته، خاصةً أنه فاتحة القصيدة التي تؤسس العمل الأدبي، "فالاستهلال باعتباره بنية خاصة له موقعان موقعه في أول الكلام أولًا، ثم موقعه داخل النص باعتباره حاملًا لنوى النص كلّها ثانيًا"[97].

إذًا فكان لا بد من أن يكون له وظائف تفسيرية يحققها الاستهلال، وقد حدد الباحثون وظائفه في وظيفتين، هما: الأولى جلب انتباه القارئ أو السامع واهتمامه إلى موضوع القصيدة، أما الأخرى فهي التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات شعب متعددة، منها أن الاستهلال له موقع يرتبط به بقية عناصر النص برابط عضوي.[98]

عدا تلك الوظائف الأساسية نجد وظائف دلالية متعددة برزت في استهلالات شعر العرضة الجنوبية، وقد تعددت باختلاف دلالاتها، ومضامينها؛ تبعًا للسياق، فجاءت في خمس وظائف:

وظيفة إغرائية: تتمتع استهلالات العرضة الجنوبية بوظيفة إغرائية تتمثل في جلب اهتمام المتلقي، ومحاولة كسب إنصاته، وفقًا لاستراتيجيات إغرائية متعددة، وقد شغلت هذه الوظيفة الحيّز الأكبر من الدلالات في عيّنة الدراسة، ومن الأمثلة الشاهدة على مضامين الإغراء في قصيدة العرضة الجنوبية قول الشاعر:

بِنْ مِعِيضْ ايْقُولْ بِالله اسْمِعُونِي يَا حُضُورْ
مَا حَصَلْ بِهْ قُصُورْ
عِزْوِتِيْ بِرْجَالْ شِبّانْ فِيْ وَادِيْ الْحَمَهْ
الْعَدُوْ مَا نَرْحَمَهْ
واللّوازِمْ لَا بَدَتْنَا فِحَيّكْ مِنْ رِجَالْ

---

[97] النصير، مرجع سابق، ص: 27.

[98] بتصرف: النصير، المرجع السابق، ص:23-24.

الْدَّنَا مَا لَهْ مَجَال[99]

يوظف الشاعر في الاستهلال الشعري السابق إحدى استراتيجيات الإغراء التي تستحوذ على اهتمام القارئ وتُثيره نحوها، وهي استراتيجية الدرامية الفورية أو ما يُسمى بـ(الدخول المباشر) فالشاعر يدخل مباشرة إلى الجمهور ويطلب الإصغاء إليه، وقد استطاع بلفظته (اسمعوني يا حضور) أن يغري المتلقي نحو ما سيُقال، ثم يليها جملة تنفي التقصير، يليها المدح والتفاخر بخصال عزوته الحميدة التي تتوالى حتى انتهاء استهلاله،"فهذا الصنف من الاستهلال يقود مباشرة بمعنى دون أي واسطة أو توسط القارئ داخل الحدث...فكل استهلال مباشر يمثل استراتيجية إغراء متميزة كليًا التي تكون بذلك مؤجلة، وبهذه الطريقة يمكن إثارة وإغاظة انتظار القارئ من بداية الحدث حتى نهايته"[100]، وعليه فقد بدأ الشاعر استهلاله ببداية مباشرة كواحدة من استراتيجيات الإغراء المميزة.

أما في قول الشاعر:

الله مِنْ بُنْدِقٍ دُوبَه ظَهَر مِنْ بِلاَدَه شَدّ رُوسْ

بُنْدقٍ يعْجِبْ الرّامِي وِعِنْدِ الهَدَفْ مَا فِيْه رُوجَه[101]

فإن هذا الاستهلال الشعري ينطوي على سمات إغرائية سمعيّة مباشرة تشد انتباه السامع، وتغريه نحو المسموع، فهو يحاول إغراء المتلقي إلى هذا السلاح، وهو (البندق) الذي يحمل صفات مميزة؛ حيث صُدّر من بلاد الروس حديثًا، ثابت لا يرتج، ولا يهتز حين رميه، ويستطيع الرامي إصابة هدفه مباشرة، هذه كلها سمات إغرائية يحاول الشاعر أن يجذب المتلقي نحوها، وهذا ما يؤكد مقولة شارل :"أن الشيء الوحيد الذي بإمكانه تحفيز القارئ على قراءة البقيّة هو حب الاستطلاع أو طعم الخطر، وإذن التمهيد في هذا الاستهلال له وظيفة إنتاج رغبة القراءة بالتحفيز

---

[99] العدواني، مصدر سابق، ص:85.

[100] بتصرف: لنكو، أندريادي، من أجل شعرية الاستهلال، ترجمة: عبد العالي بوطيب، المغرب: مجلة ضفاف، ع3، 2002م، ص:67-68.

[101] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:318، وانظر كذلك المصادر الآتة: ابن خرمان:41،112،304،354، السلوك:41، الحارثي:68.

الأولي للقراءة"[102]، فقد استطاع الشاعر أن يحفّز القارئ على قراءة بقيّة مواصـــفات هذا السلاح عن طريق تقنية حُب الاستطلاع.

وظيفة إخبارية:

مثلت الوظيفة الإخبارية التي عرضتها الاستهلالات المرتبة الثانية في الوظائف، فالإخبار نمط شفهي سائد في الأدب الشعبي عمومًا وشعر العرضة الجنوبية على وجه الخصوص، يعتمد هذا النمط على بناء كون تخييلي يستطيع أن يتحرك فيه المتلقي مع الشخصية الساردة [103]، وفق عُنصر إخبار ينطلق فيه الكاتب من إخبار القارئ وإدراجه في الحكاية، فكل استهلال بإمكانه التموضع حسب نوعية الأخبار المقدمة...[104]، ومثل هذا النمط الإخباري ما وظفه الشاعر في استهلاله:

أُنْحِنْ بِنِي ثَعْلَبَة وأَيْ ثَعْلَبَةْ هُوْ جَدْ أَبُو نُوَاسْ
يُومْ قَالْ الْعَمْ وِشْ تَعْرِفْ وقَالْ أَسُوقْ وَأَعْمَلْ وَالغَنَمْ نَرْعَاهَ
قَالْ بَاهَبْ لَكْ ثَلَاثْ أَفْرَاقْ وَأَزِيْدَكْ مِنْ الْعُشُرْ
قَالْ مَبْغِيْ الْشَّرْطْ يَا عَمّيْ عَسَى رَبّيْ يطَوّلْ عُمْرِكْ
غِيْرْ أَنَا بَاخُذْ بِجُهْدِي وَالْذِيْ بِيْضِقْ قَطَّعْنَا بَرَاطِمَهْ
وَاقْلَطْ الْثِّيْرَانْ جُوفْ الْبِيْر والْمَا سَرّحُه فِالْوَادِيْ[105]

يوظف في هذا الاستهلال أسلوب الإخبار بضمير المتكلم (نحن) الذي بدأ به الشاعر متغنيًا بقومه بني ثعلبة، ومعرفًا بهم: (أنحن بني ثعلبة وأي ثعلبة هو جد أبو نواس) فهم عريقون في أنسابهم، ثم تتوالى صفاتهم بعد ذلك.

كما يلفت الانتباه توظيف الشاعر لفعل القول (قال) أربع مرات، وهو ما يدعم وظيفة الإخبار هُنا؛ حيث مكنته تلك الأفعال أن يمتدّ باستهلاله المثقل بالمدائح نحو الإشباع الإخباري لهذه الأخبار المنقولة للجمهور، كما أن الشاعر قد استعان هنا بما

---

[102] لنكو، أندريادي، مرجع سابق، من أجل شعرية الاستهلال، ص:67.

[103] شقروش، شادية، الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي: دراسة سيميائية،رسالة ماجستير،الجزائر: جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2002م، ص:60.

[104] بتصرف: لنكو، أندريادي، مرجع سابق، من أجل شعرية الاستهلال، ص:69.

[105] الجعيدي، مصدر سابق، ص:141.

يطلق عليه (تقانة غنائية) "وهي التي يكون فيها الشاعر متمركزًا حول موضوعه، يتغنى به مباشرة معتمدًا على الوصفية –التي لا يخلو منها أيّ نص شعري– وتبرز فيها ذاتية الشاعر أكثر من أيّ تقانة أخرى"[106]؛ حيث يتمركز المدح حول قبيلتها وهو ابن بار بها.

أما في قول صالح اللخمي:

أَنَاعِنْدِيْ مِنَ الأَخْبَارِ شَيّءٍ وِرَاش[107]

فتتجلى وظيفة الاستهلال الإخبارية من الوهلة الأولى التي يطالعنا فيها الشطر الأول بقوله (أنا عندي من الأخبار شيء وراش)، فتتجسد الوظيفة الإخبارية بلفظته الصريحة (الأخبار)، فالشاعر هنا ينقل إلينا أخباره بصيغة مجازية غير مباشرة يكشف ستار ما ورائها من معان كامنة، وقد يفترض على القارئ المتلقي أن يُكمل هذه الأخبار، أو أن يصل بها إلى نقطة النهاية على الأقل "فالخبر المقدم في النص هنا لا يمكنه أن يكون كاملًا بالإطلاق... بل يفترض للسارد معرفة نهاية الحكاية من البداية... "[108]، وهو ما نتمثله في هذا النموذج الاستهلالي الذي لم تكتمل بنية خبره، وترك للقارئ حرية قبوله، وإكماله نصفه المسكوت عنه، وليطلق للمتلقي خياله في تمثل النهايات بعد أن ساعده على نسج البدايات.

وظيفة تشفيرية:

تنطوي استهلالات العرضة الجنوبية على شفرات فنيّة نموذجية تتطلب من القارئ استحضارها في وعيه؛ لإدراك النص، فالاستهلال له –غالبًا– وظيفة وضع النص في علاقة مع أفق انتظار القارئ، فعلى النص فعلًا إعداد شفرته بهدف إقامة أفق انتظار وميثاق للقراءة، وعليه فهذه الوظيفة تعرض في عيّنة الدراسة تحت أشكال

---

[106] الذيابي، البندري معيض، الاستهلال في شعر غازي القصيبي: مقاربة نسقية تحليلية، رسالة ماجستير، السعودية: جامعة أم القرى،2013م، ص: 102.

[107] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:134، وانظر كذلك المصادر الآتية: ابن خرمان: 122،133،285،323،العدواني:112، السلوك:75.

[108] بتصرف: لنكو، أندريا دي، مرجع سابق، من أجل شعرية الاستهلال، ص:69.

مختلفة فيمكن أن تكون (مباشرة- غير مباشرة- ضمنية)[109]، وهذه الوظيفة من الوظائف قليلة الورود في شعر العرضة، ومن ذلك قول الشاعر:

يَا بِنْ عَزيزْ أَقُولْ قُوْلاً وقُلْ وعَلَى النّبِي حِنَّا نِصلّيْ وصَلّ
واصْرِفْ ذَهَبْ مَا وِدّيْ أَصرّفْ هَلَلْ يَاعِينْ لَوْ طَالَ السَّهَرْ فِاسْمُرِي
حَتَّى بِقِيْمَهْ زَايدَهْ وَأَنتْ قلّة وَأَمْوَاجِنَا مِنْ كُلّ بَحْرٍ عَمِيق[110]

يندرج هذا الاستهلال ضمن التوظيف التشفيري في جملتيه:(واصرف ذهب ما ودي أصرف هلل)، و(أمواجنا من كل بحرٍ عميق) وهو يعد تشفيرًا ضمنيًّا يتضمن معنى دلاليًّا آخر، فالجملتان السابقتان تحملان شفرة خاصة لا يفهمها إلا الشاعران أنفسهما، وإذا ما أردنا تفسيرها تفسيرًا ضمنيًّا مألوفًا؛ فالجملة الأولى لا تعني أنه يصرف الذهب بدلًا من الهلل وإنما هي من باب التفاخر، أما جملته الثانية: (وأمواجنا من كل بحرٍ عميق) فهي تُعد تشفيرًا مفتوحًا يترك للقارئ حرية فهم المغزى من ورائها؛ فقد يقصد الشاعر بها أشعارهم التي تأتي متباينة وشاملة لمعان شتى، وقد يقصد بها المعاني العميقة التي يغترفها من بحار علومه، وقد يقصد بها شفرة خاصة بينه وبين نظيره في المحاورة تستدعي تاريخًا من السجال بينهما، "فهذا المظهر غير المشفر للاستهلال يخون انتظار القارئ الذي لا يتمكن من التعرف على لهجة المؤلف، هو في الواقع تشفير حقيقي ضمني"[111]. وكذا قول اللخمي:

لِيتْ عِنْدِيْ رَاسْ مَالْ اَخُذْ مِنّهْ مَكْسَبْ وَارَبِيْ اِيْرَادْ
وَانْشُرِ اِسْمَهْ فِيْ الْصُحُفْ وَامَيّزَهْ وَانْشُرْ عَلَانِيَاتِه[112]

إن استهلال الشاعر مطلعه بالتمني في قوله (ليت عندي راس مال) يؤدي دورًا وظيفيًّا ابتداءً من الكلمة الأولى التي تستطيع جذب المتلقي إلى ما يليها، وهو ما يتقاطع مع منظور هانس روبيرت ياوس الذي يؤكد فيه أن الوظيفة التشفيرية "تضع

---

[109] بتصرف: لنكو، أندريا دي، المرجع السابق، من أجل شعرية الاستهلال، ص:64.

[110] الحارثي، مصدر سابق، ص:61.

[111] لنكو، أندريا دي، مرجع سابق، من أجل شعرية الاستهلال، ص:65.

[112] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:324، وانظر كذلك المصادر الآتية: ابن خرمان:319،323،380،485، السلوك:330.

القارئ في هذه الحالة الانفعالية، وتخلق من البداية انتظارًا معيناً للبقية أو للوسط أو لنهاية المحكي انتظار يمكن بمقدار تقدم القراءة، والاحتفاظ به، أو تعديله، أو إعادة توجيهه، وقطعه بالسخرية، حسب قواعد اللعبة المكرسة بالشعرية الصريحة والضمنية للأجناس والأساليب"[113]، فنجد أن الجملة الأولى وضعت القارئ في هذه الحالة الانفعالية منتظرًا ما يأتي بعدها، فقد استطاع من خلال هذا الاستهلال أن يخلق لدينا انتظارًا مفتوحًا حتى نهايته، وهو الهدف الذي أراد تحقيقه من وراء شفرته.

وظيفة تسجيلية:

تندرج هذه الوظيفة ضمن أهم الوظائف الاستهلالية في شعر العرضة الجنوبية؛ إذ تُعنى بتسجيل أهم الوقائع التاريخية، والمواقف السياسية، والتحولات الاقتصادية، والتغيرات الحضارية، والتجارب الاجتماعية، وما إلى ذلك من تطورات مهمّة تستوجب الحفظ والتوثيق، وتجمع هذه الوظيفة بين الإمتاع من جهة، وتوثيق التاريخ وحفظه من جهة أخرى، وعليه فقد تمكّن شعراء العرضة الجنوبية من تخليد الكثير من الأحداث البارزة للأجيال القادمة من خلال قصائدهم، ومن ذلك قول الشاعر علي بن عثمان[114] :

يَا جَمَال أَنتْ مَا تَعْقِل ولاَ عِنْد قَوْمَك سَالفه
اصبّحَوا يَرْفُضون الدّينْ ويعَظّمونَ الجَاهِلِيّة
وأَنْت تَأمَر عَليهمْ بِالْخِلاَفَه وكِنّك رَبّهم
لِينْ حَطّيْتهم لِلْقَومْ تَحْتِ الخَطَرْ والْبَاشْ هَيْلَه
كل يومٌ يموت الفين ما واحدٌ منهم شهيد
يا خسارة على من ياتكبر ويرجع في صغاره
مثل فرعون يوم البحر غطّاه موجه واندَرك

---

[113] بتصرف: لنكو، أندريا دي، مرجع سابق، من أجل شعرية الاستهلال، ص:65.

[114] نبذة تعريفية عن الشاعر: اسمه/ علي بن عثمان الغامدي، من قرية دار الجبل من بني ظبيان، عُرف بالحكمة في شعره، ومعالجة بعض القضايا الاجتماعية، وتوفي عام 1398 للهجرة عن عمر يناهز السبعين عامًا، يُنظر للاستزادة: السلوك، مصدر سا بق، ص: 317.

والله لو يرسل الباري على مصر من عنده بَعُوظة
ما تبقي لمحسوبك من العسكر الخُلّاع شي
وانت تبقى كما النمرود يوم استَكنت جَوف رأسه
قال هيّا اقطعوا رأسي وردوا برأس أحسن منه
وغدوا يضربون بسيف رأسه وبَتّو ذاك الأول
لِنّ ما فيه غير ابليس يضحك وجثّه ميّته
دلّهم يضربون بالسيف في عُنقه والطير عنده
ما جَزا الكافر إلا قطع رأسه ولا حدَ يقْبُره [115]

يشير المقطع الشعري السابق إلى حدث سياسي مهمّ دوّنه الشاعر، وسجّله في قصيدته، وهو الخلاف مع رئيس مصر الأسبق جمال عبد الناصر في عهد الملك سعود رحمه الله، وتحمل الأبيات نقدًا لاذعًا للرئيس جمال عبد الناصر؛ "حيث استمع الشاعر إلى تعليق صوت العرب آنذاك، وتأثر بما سمعه من تشويه للحقائق"[116]، فكانت هذه القصيدة ردًّا على تلك الادعاءات الكاذبة؛ إذ ينتقد فيها الشاعر سياسة حاكم مصر في ذلك الوقت، ووقوفه ضد المملكة، ومساعدته لليمن، في إشارة منه إلى ذلك الموقف العدواني، والهجوم الشرس الذي حدث في عهده، والذي شبهه ببعض الطغاة (فرعون والنمرود)، فالشاعر عكس في هذه القصيدة ذلك الموقف السياسي، جاعلًا منه وثيقة تاريخية مسجلة في ذاكرة المجتمع.

ويأتي الاستهلال الشعري الآتي؛ ليسجل حدثًا سياسيًّا تاريخيًّا آخر:

نَحْمِد الله عَنْ عَرْشِ الدّمَا والغَضَبْ صَدّامْ حَالْ
صِدْق يَا جَيْشَنَا صَدّامْ مَا مَاتْ لَكِنْ مَاتْ شَرّه
وِانْتَهى الْحَرْب لَكّنَا لَدَى المُهْلِكَاتْ بَعَدْ نَشِيبْ
يُومْ يذِيعَ الْخَبَر وِتْنَاقَلَتْه الصُحُفْ وِإعْلَامْ رَادِيْ

[115] السلوك، مصدر سابق، ص: 317.

[116] السلوك، المصدر السابق، ص: 317.

الله يَسْقِيْك يَا ذَاك القَرَارْ الّذِيْ بُوشْ أَعْلَنَه[117]

تعكس هذه الأبيات مرحلة حاسمة في التاريخ السياسي، وهي مرحلة سقوط نظام صدام حسين؛ حيث نَظَمَ الشاعر عبد الواحد الزهراني أبياته السابقة بعد انتهاء الغزو العراقي، الذي كان له تأثير سياسي، واقتصادي، واجتماعي، وأمني، كبير على منطقة الخليج بأسرها، الأمر الذي دفع الشعراء إلى الالتفات إلى هذه القضيّة الكبيرة، وتسطيرها في أشعارهم؛ حيث كانت نقطة تحول بارزة في المنطقة، والشاعر يشير في استهلاله إلى انتهاء هذا الحدث الدموي الذي كان يمثله النظام، ويُقدم تعليقًا عليه يعد سجلًّا مهمًّا له؛ حيث أصبح الناس يتناقلونه حفظًا وتسجيلًا، وظلت هذه الأبيات خالدة لتلك الأزمة السياسية، ومثل هذه النماذج تكشف عن غرض أساسي آخر من أغراض شعر العرضة الجنوبية، وهو حفظ التاريخ، وتخليده للأجيال المقبلة.

وظيفة سردية:

حظيت الوظيفة السردية بالمرتبة الأدنى من التوظيف في الاستهلالات محل الدراسة، وقد تقاطعت هذه الوظيفة مع الوظيفة الإخبارية؛ حيث تستند على أسلوب الإخبار بجانب السرد، "فيظهر الحكي بتسلسل خاص، خاضعًا للسرد، على أساس مقدمة في البداية، وعقدة ونهاية يختم بها الشاعر"[118]، فهي تحيل إلى انطلاق عملية القص، وإكساب النص بعدًا سرديًّا في الاستهلال النصي سرعان ما يلقي بالقارئ في خضم أحداث الحكاية[119]، وقد سعى شعراء العرضة الجنوبية إلى استغلال هذه التقنية السردية في استهلالاتهم كما يظهر في النماذج الآتية:

انَا بَأْحْكِي عَلِيكُمْ قِصّة أَعْمَى جَرَتْ فَاوّلْ زَمَانْ
جَاهْ مِنْ قَادَهْ إِلَى طَرَفْ السّوقْ فَأَخَذ لَه مَقَاضِي
ثُمّ جَا صَادِرْ وَاخْطَا الطّرِيقْ الّذِي مَا هِيبْ لَه

[117] ابن خرمان، مصدر سابق، ص:112، وانظر كذلك المصادر الآتية: ابن خرمان: 354، 500، السلوك:327.

[118] الذيابي، مرجع سابق، ص:98.

[119] بتصرف: لنجو، أندري دي، في إنشائية الفواتح النصية، ترجمة: سعاد بن إدريس نبيغ، نوافذ: النادي الأدبي بجدة،ع10، 1999م، ص: 52.

طَاحْ فِي مُعْجِزَه مَا حَدّ يُقُلْ لَهْ يَمِينْ ولَا يَسَارْ
مَادَرَا الّا وذَا لْحَمّالْ صَادِرْ وِهُوْ مَن سَبْ تِجَارَه
حُرْمَتَه قَبْل مَشْدُودَهْ وهُوْ مَاشِيٌ فِي ثَارَهَا
لَنّ الأَعْمَى يْتَهَبّشْ قَبْلُهُمْ مَا لَقِيْ فَينْ الدُرُوبْ
قَالتْ الحُرْمَه اُنْدُرْ وارْكِبَه عَالْحِمَارْ وتَكْسَبْ اَجْرَهْ
قَالّ هَيّا انْسِمِيْنِي مالَنَشَبْ خَلّي الاَعْمَى لَهُم
قَالتْ الّا ارْحَمْ الْمَسْكِينْ يَرْحَمْكِ رَبّي مِنْ سَمَاه
فارْكَبه لَنْ وَصلْ لَا عِنْد بِيتَه فَحيّر فِي دَعاوي
مَادَرَا الّا والأَعْمَى يَتَبَحثّ وِفي العَالمْ يَصِيْح
قالْ هَذَا نَهَبْ مَالِي وَخُذْ حُرْمَتِي مِنْ تَحْتِ يَدّيْ
اِمْنُعُونِي مَنَه يَامَا نِعِينْ الضّعِيفْ مِنَ القَوِيّ [120]

يكتسب الاستهلال الشعري وظيفته السردية من خلال تقنية السرد التي وظفها الشاعر منذ بداية المقطع الاستهلالي حتى نهايته، وذلك من خلال ضمير المتكلم (أنا) الـــذي استخدمه الشاعر؛ لسرد حكايته، ونقل صوته للمتلقي، إن هذا الاستهلال تدور حكايته حول شخص ذهب إلى السوق هو وزوجته، والتقيا بشخص يتظاهر بأنـــه أعمـــى، فحاولا مساعدته، وقد نجح في خداعهما، ثم تتوالى حركة الأحداث بعد ذلك؛ لجـــذب المتلقي، وشد انتباهه عن طريق استراتيجيات السرد المتنامية كالحوار الذي ظهر لنا بين الشخصيات الموظفة، والصراع الذي أكسب النص صورة متحركة ممتدة إلـــى نهاية القصيدة، ليأتي الشطر الختامي حاملًا في فحواه نصيحة مبطنة ينطوي عليهـــا السرد السابق إجمالًا (كل من تحسن إليه احتذر لا يجي شرّك منه)، وهذا ما يعكـــس ارتباط السرد بغرض معيّن لدى الشاعر، وهو النصيحة.

أَنَا قَدّمتْ مَعْرُوضِينْ والتّابِعيّه والجَوَازْ
قَالْ لِي رَيّسِ التّعْلِيمْ وِيشِ الطّلَبْ يَابُو عَرِيضَه
قُلتْ ودّي تِوَظْفْنِي ولَوْ كَانْ مَا يَاجِي مَعَاشْ

[120] السلوك، مصدر سابق: ص:339-340.

قَال مَا حَدّ يوَظّف وَاحدٌ مَا يسِير الّا بَشُونَه

وَارْبَعهْ يقْعِدُونَه وَارْبَعَه يلْزِمُونَهْ لَا يطِيحْ

قُلتِ مَالَكْ ومَالْ الشُونْ والاَرْبَعَهْ ذُلّا مِنَ أَهْلِي

يحْتِمُوني مِنَ النّذْلَانْ والّا مِنْ أَوْلَاد الحَرَامْ

قَال لِي مَا هُو اِسْمِكْ قُلت لِي اسْمِينْ مَتْقِدمْ وتَالِي

وَانْتَهْ انْ كانْ بِي تِعطِينيْ اسمَ الوَظِفة مَا عَلَيْه

كُنْت خُرْصَانْ وَامّا اليُوم سَمّوني أَهْلِي شِيبةِ الجُنّ

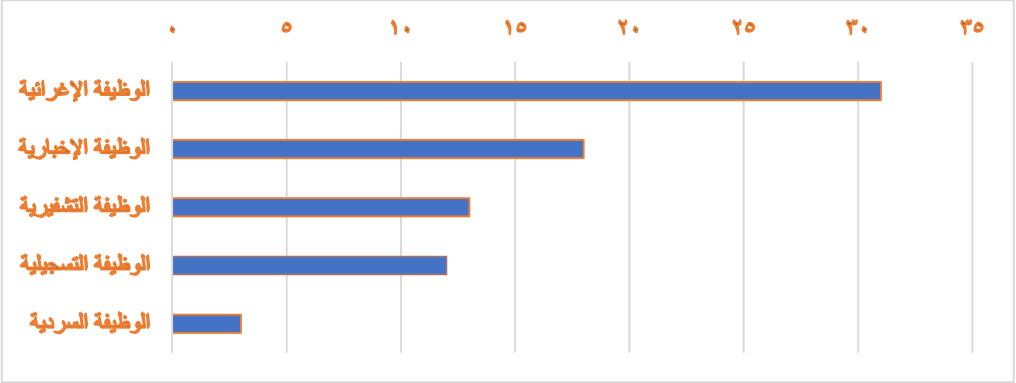
يَا خَسَاره عَلَى اللّي لَا كِبَرْ قَامْ يعْطِي الجنْ بُوه

قَصّر العَوْد إلاّ ظَماء والحَيَا مَا عَدّ الّا بَتّ مَنْه [121]

بالنظر إلى المطلع الشعري السابق يتبينّ لنا الطابع السردي، الذي ينقلنا الشاعر إليه من خلال أسلوب السرد الحكائي الشعبي، بين راوٍ ومروي له؛ حيث يتقمص الشاعر دورهما هنا، مستخدمًا ضمير المتكلم (أنا) في سرد الحكاية، وأفعال القول: (قلت – قال) التي أسهمت في نقل الصوت الروائي الذي يحيلنا إلى الحدث الرئيس، ويبدأ الشاعر في سرد أحداثه موظفًا عددًا من تقنيات السرد، مثل: الحوار الداخلي، والشخصيات، والصراع الذي أسهم في تمدد الصورة المتحركة حتى نهاية القصيدة، فالاستهلال هنا اعتمد على مبدأ السرد حتى نهاية القصيدة، وهو ما يشير إلى أن الشاعر استطاع أن يطوّع هذه التقنيات السردية لخدمة نصه الشعري.

وهكذا يمكن القول بأن النماذج السابقة من الوظائف التي يؤديها الاستهلال تمنح النص قيمته الحقيقية التي تحميه من السطحية والفتور؛ لأن الاستهلال في مجمله مرتبط بغايات، وأغراض تتشكل وفق تلقي المستقبِل لها، على نحو ما يظهره تنوع النماذج في الشكل البياني الآتي:

[121] السلوك، المصدر السابق: ص:336–337.



شكل (4) الوظائف الاستهلالية في شعر العرضة الجنوبية

تُظهر لنا البيانات السابقة مستويات متباينة لترتيب وظائف الاستهلال؛ ترتبط في مجملها بقيم ومبادئ تحفيزية تُثير القارئ نحو معرفتها، والكشف عنها، فتشغل الوظيفة الإغرائية حيزًا كبيرًا منها؛ وهي الوظيفة التي تتناسب مع الدور الرئيس لشعر العرضة الذي يتطلب إغراء الجمهور، واستمالته إلى الاستماع، كما يتضح مدى تأثر شعراء العرضة الجنوبية بأساليب الإخبار الشعبية من خلال الوظيفة الإخبارية التي تتقاطع مع نقل أخبارهم ورواياتهم الشفهية، كما أسهمت الوظيفة التشفيرية في تعميق الاستهلالات محل الدراسة من خلال خلق شفرات خاصة بين الشعراء؛ لإعمال ذهن المتلقي، ورفع أفق توقعه، وأسهمت الوظيفة التسجيلية في تسجيل الأحداث، وتوثيقها شفويًّا ونقلها من جيل لآخر؛ مما يضمن استمرار الذاكرة الجمعية، وتعزيز ارتباطها بتاريخ المنطقة، أما الوظيفة السردية فقد برزت مؤثرة في مطالع بعض الاستهلالات من مبتدأ القصيدة إلى نهايتها.

الخاتمة:

في ختام هذه الدراسة يمكن القول بأن استهلالات قصيدة العرضة الجنوبية عكست صورة نمطية واقعية للبيئة الجنوبية، وتراثها الشعبي، وهو ما وسمها بسمات يمكن إيجازها في:

- إن توظيف شعراء العرضة الجنوبية لأساليب الإنشاء والخبر في استهلالاتهم لا يقل أهمية عن توظيفها في الشعر العربي إجمالًا، الأمر الذي يدفعنا للتأكيد على أن شعر العرضة الجنوبية شعر له تراكيبه اللغوية التي تتسم بالرصانة والقوة.
- احتلت الجمل الإنشائية النسبة الأعلى من التوظيف؛ ذلك أن الأسلوب الإنشائي يتناسب مع المشاعر التفاعلية في العرضة، ومن ثَمَّ فهو مناسب لتفريغ هذه الشحنات، والانفعالات الحماسيّة.
- تشير كثافة حضور النداء في استهلالات العرضة الجنوبية إلى أن النداء موروث أسلوبي، وبلاغي مرتبط بفن العرضة الجنوبية.
- نظمت العرضة الجنوبية موسيقاها الخارجية علىصور تقترب من معظم البحور الخليلية مستخدمها ومهملة، وحفلت بالمهمل منها مثل الممتد والمتوافر، مع المغايرة بين تفعيلات بعض البحور في القصيدة الواحدة.
- أسهمت آليات التصوير الفني في خلق صورة إبداعية مبتكرة لاستهلالات العرضة الجنوبية، وقد استطاعت أن تعكس تجارب الشعراء الفنيّة.
- أثرت الخصائص اللهجية في جنوب المملكة على النسق الموسيقي للعرضة، وأدى تحويل الواقع اللغوي إلى نظام إيقاعي إلى إحداث تكافؤ في المقاطع العروضية موسيقيًّا.
- أسهمت الموسيقى الداخلية والخارجية في تعزيز البنية الإيقاعية لاستهلالات العرضة الجنوبية، واتسمت قصيدة العرضة بزيادة مقاطع في نهايتها بصورة ملتزمة، أسهمت في تشكل ما يعرف بالتوفية العروضية.
- يحظى الجناس بأعلى مستوى توظيف موسيقي داخلي في شعر العرضة الجنوبية؛ مما يؤكد دوره الوظيفي في تعزيز التناغم الفني في القصيدة، وإكسابها بُعدًا إيقاعيًّا جميلًا.

- يعد التصريع من الإيقاعات المهمة التي ارتبطت بمطالع القصيدة، وكان حضـــوره لافتًا، ومميزًا في استهلال قصيدة العرضة الجنوبية.
- ارتبطت وظائف الاستهلال في مجملها بقيم ومبادئ تحفيزية تُثيـــر القـــارئ نحـــو معرفتها، والكشف عنها.
- كشفت الوظائف التي يؤديها الاستهلال عن الدور الرئيس له، فهي التي تمنح النص قيمته الحقيقية التي تحميه من السطحية والفتور، فالاستهلال في مجمله مرتبط بغايات وأغراض تتنوع باختلاف دلالات موظّفِيها.
- تشغل الوظيفة الإغرائية حيزًا كبيرًا من استهلالات شعراء العرضة الجنوبيـــة؛ إذ تتناسب هذه الوظيفة مع الدور الرئيس لشعر العرضة الذي يتطلب إغراء الجمهور، واستمالته إلى المسموع.
- يتضح مدى تأثر شعراء العرضة الجنوبية بأساليب الإخبار الشعبية من خلال الوظيفة الإخبارية التي تتقاطع مع نقل أخبارهم، ورواياتهم الشفهية.
- أسهمت الوظيفة التشفيرية في تعميق الاستهلالات لقصيدة العرضة الجنوبيـــة، مـــن خلال خلق شفرات خاصة بين الشعراء؛ لإعمال ذهن الجمهور، كما أدت الوظيفـــة التسجيلية دورًا في تدوين الذاكرة الجمعية لمجتمع العرضة.

قائمة المصادر والمراجع :

- ابن الأثير، ضياء الدين، (1960م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د.ط، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ج3.
- ابن المعتز، عبد الله، (1982م)، **البديع**، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط3، بيروت: دار المسيرة.
- ابن خلدون، (2011م)، **مقدمة ابن خلدون**، شرح: محمد الإسكندراني، د.ط، بيروت: دار الكتاب العربي.
- ابن منظور، (1984)، **لسان العرب**، د.ط، بيروت: دار صادر.
- بانقيب، عبد الله عبد الرحمن، (2002م)، **البلاغة والأثر النفسي–دراسة في تراث عبد القاهر الجرجاني**، رسالة ماجستير، السعودية : جامعة أم القرى.
- البطي، فوزية محمد إبراهيم، (2017م)، **الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي**، رسالة ماجستير، السعودية: جامعة القصيم.
- بنسلامة، نادية، (2016م)، **مظاهر النغمية في العربية الفصحى: خصائصها ومعالجاتها**، ط1، تونس: الدار الوسطية للنشر.
- بيلو، صالح آدم، (1987م)، **الثقافات الأجنبية في العصر العباسي 334/132هـ وصداها في الأدب**، ط1، مكة المكرمة.
- الجرجاني، عبدالقاهر(1991) أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة:مطبعة المدني ، دار المدني بجدة
- الجندي، علي،(1954م)، **فن الجناس**، د.ط، القاهرة: دار الفكر العربي.
- الحارثي، سعد علي، (1995م)، **ديوان شعر وشعراء من المنطقة الجنوبية**، ط1، السعودية: دار الراوي للنشر والتوزيع.
- حسن، نهلة محمد، (2013م)، **مفردات الماء في الشعر العباسي (٢٠٠هـ – ٣٥٠هـ) دراسة موضوعية فنية**، رسالة ماجستير، العراق: جامعة البصرة.
- حمد، عبد الله خضر، (2013م)، **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، ط1، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

- الحنفي، جلال، (1978م)، **العروض تهذيبه وإعادة تدوينه**، ط1، بغداد: مطبعة العاني.
- خميس، عبد الله محمد، (1981م)، **أهازيج الحرب أو شعر العرضة**، ط1، الرياض:مطابع الفرزدق التجارية.
- الذيابي، البندري معيض، (2013م)، **الاستهلال في شعر غازي القصيبي: مقاربة نسقية تحليلية**، رسالة ماجستير، السعودية: جامعة أم القرى.
- الزهراني، علي صالح السلُّوك، (1994م)، **الموروثات الشعبية لغامد وزهران الكتاب الثاني: قصائد العرضة في مناسباتها المختلفة**، ط1، السعودية: مؤسسة المدينة للصحافة (دار العلم) بجدة.
- الزهراني، علي ضيف الله بن خرمان، (2018م)، **صالح اللخمي (حياته – شعره)**، ط1، السعودية: مكتبة المتنبي.
- سلام، محمد زغلول، (1971م)، **الأدب في العصر المملوكي**، د.ط، مصر: دار المعارف.
- سلوم، تامر، (1983م)، **نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**، ط1، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- السيوطي، الحافظ جلال الدين، (2005م)، **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، السعودية: وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، ج3.
- الشدوي، محمد عبد الله،(2017م)، **الشعر العربي من العروض الخليلية إلي العرضة الجنوبية:دراسة تتبعية تطبيقية للانحرافات الدلالية والصوتية**، الباحة: مجلة جامعة الباحة للعلوم الإنسانية، ع12.
- شقروش، شادية، (2002م)، **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي**، رسالة ماجستير، الجزائر: جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة.
- ضيف، شوقي، (1995م)، **تاريخ الأدب العربي في عصر الدول والإمارات**، ط10، مصر: دار المعارف.

- طاليس، أرسطو، (1980م)، **الخطابة لأرسطو**، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، د.ط، العراق: دار الرشيد للنشر.
- عباس، حسن، (1998م)، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، د.ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- العتيبي، مريم خلف، (2021م)، **الشعر الشعبي مصدرًا لتاريخ المملكة العربية السعودية في عهد الملك عبد العزيز: شعر العرضة نموذجًا**، القاهرة: مجلة وقائع تاريخية،ع35.
- عتيق، عبد العزيز، (2009م)، **في البلاغة العربية علم المعاني**، (ط1)، بيروت: دار النهضة العربية.
- العدواني، عبد الكريم علي، (2022م)، **ألحان من الجنوب**، ديوان الشاعر: علي بن معيض العدواني الزهراني، ط1، السعودية: مكتبة المتنبي.
- العسكري، أبي هلال، (1984م)، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: مفيد قميحة، ،ط2، بيروت: دار الكتب العلمية.
- العشي، عبد الله، (2009م)، **أسئلة الشعرية:بحث في آلية الإبداع الشعري**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- علي، إبراهيم جابر، (2009م)، **المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري**، ط1، مصر: العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
- الغامدي، فهد أحمد الجعيدي، (2020م)، **أحداث وقصائد من بلاد غامد**، ط1، السعودية: شركة تكوين للنشر والتوزيع.
- فرج، مصعب، **العرضة السعودية :تقاليد متوارثة في الجنوب السعودي**، مقالة نُشرت في 1/ 10/ 2023م بواسطة : قَل ودَل حيث كل محتوى قيم في (ثقافة ومعرفة)، https://sta.qallwdall.com، تاريخ النقل :9 / 10/ 2023م.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، (1986م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، ط3، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- لنجو، أندري دي، (1999م)، **في إنشائية الفواتح النصية**، ترجمة: سعاد بن إدريس نبيغ، نوافذ: النادي الأدبي بجدة،ع10.

- لنجو، أندري دي، (2002م)، **من أجل شعرية الاستهلال**، ترجمة: عبد العالي بوطيب، المغرب: مجلة ضفاف،ع3.
- الماضي، شكري عزيز، (1993م)، **في نظرية الأدب**، ط1، بيروت : دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع.
- محمد، بدر قاسم، مقالة بعنوان: **استهلال الشعر الغنائي و مفارقاته**، نُشرت بواسطة (على باب مصر)، 29/6/2020م، تاريخ النقل: 8/10/2023م.
- المدني، علي صدر الدين، (1969م)، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق: شاكر هادي شكر ،ط1، بيروت: عالم الكتب، ط1، ج5.
- مصطفى، محمود، (1996م)، **أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية**، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام، ط1، بيروت: عالم الكتب.
- مطلوب، أحمد، (1980م)، **أساليب بلاغية (الفصاحة- البلاغة- المعاني)**، ط1، الكويت: وكالة المطبوعات.
- المغيض، أحمد عبد الله، والشيخ، خليل، (2017م)، **عتبات الاستهلال والإهداء والهوامش في الرواية النسوية الأردنية 1970-2015** ، فلسطين: مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، مج27 ، ع1.
- مقالة بعنوان : **سيرة الشاعر إبراهيم الشيخي**، نُشرت بتاريخ 30/1/2009م، بواسطة منتدى العرضات والقصائد (قبيلة آل عبد الحميد)، https://alhamede.hooxs.com/t149-topic، تاريخ النقل: 5/8/2024م.
- مقالة بعنوان: **ديوان الشاعر عبد الواحد الزهراني**، نُشرت بتاريخ 10/12/2011م،بواسطة منتديات زهران، https://www.zahran.org/vb/showthread.php?t=114158، تاريخ النقل: 5/8/2024م.
- مقالة بعنوان: **ديوان الشاعر عبد الله البيضاني**، نُشرت: بتاريخ 11/7/2017م ، بواسطة منتدى قبيلة زهران، https://zhran.yoo7.com/، تاريخ النقل: 5/8/2024م.

- ناجي، مجيد عبد الحميد، (1984م)، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- النصير، ياسين، (2009م)، **الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي**، د.ط، سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- الهاشمي، السيّد أحمد، (1999م)، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، دط، بيروت: المكتبة العصرية.
- الواجي، عبد الرحمن، (1985م)، **الإيقاع في الشعر العربي**، د.ط، دمشق: دار الحصاد.