حجاجية الصورة
في شعر الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد
مقاربة تداولية

إعداد

مدحت فوزي عبد المعطي حسين

أستاذ الأدب العربي القديم المساعد – قسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة المنصورة

m_fawzy@mans.edu.eg

الملخص:

تعدّ الصورة الشعرية ملمحًا من ملامح تَميُّز الشاعر من غيره وتَفَرّده؛ كونها واسطةَ عِقْد عناصر الإبداع في القصيدة العربيّة، وهي من أهم الوسائل الحِجَاجية التي يلجأ إليها الشاعرُ بغيةَ إقناع المتلقي لحَمْلِه على الإذعان والتسليم دون اقتناع فِعليّ، وقد يتجاوز ذلك التأثير إلى تغيير في السلوك أو الموقف الفكري والنفسي لديه؛ وذلك من خلال تضافر الحجج المنطقية، واستثارة مكامن العاطفة، و انتقاء الألفاظ و انصهارها في جملٍ شعريةٍ تدفع المتلقي إلى المشاركة في الحدث أو الاقتناع بما يطرحه الشاعر من رؤى وقضايا و أفكار.

وقد جاء هذا البحث مسلِّطًا الضوء على دراسة : حِجَاجية الصورة في شعر الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد "مقاربة تداولية"، من منطلق الحضور القوي للحِجاج وآلياته المتعددة في مجالات التواصل الإنساني والتأثير والتأثر وقدرته على فكّ مغاليق الخطاب الشعري وشفراته؛ وذلك من خلال الكشف عن الجانب الإقناعي في الصورة الشعرية الهجائية عند حَمَّاد عَجْرَد، والذي سعى من خلاله إلى إحداث تواصل تفاعلي بينه وبين المتلقي وذلك بغية التأثير والإقناع وإلزام الحجة، رغم اختلاف المكان والزمان.

وقد سعى هذا البحث إلى استكشاف الآليات الحِجَاجية التي اتكأ عليها حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل الصورة الهجائية والمتمثلة في الصور التشبيهية، والاستعارية، والكنائية، فضلا عن العلاقات الحِجاجية التي أسس الشاعر عليها أفكاره ورؤاه، وتحديد تقنيات الحِجاج اللُّغوية، والتقنيات التَّداولية المتمثلة في الروابط الحِجاجية، ومدى قدرتها على تجسيد التَّوجُّه الحِجاجي للذات الشاعرة.

وتوصل البحث إلى مجموعة من النتائج؛ أهمها: تجسيد الآليات الحِجاجية التي اتكأ عليها حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل الصورة الهجائية؛ وهي: الصورة التشبيهية، والاستعارية، والكنائية، الإستراتيجية الفكرية للذات المبدعة في إقناع المتلقي باستحقاق المهجوّ، على اختلافه، الذَّم والهجاء. وأظهر البحث قدرة حَمَّاد عَجْرَد على التدَرُّج الحِجاجي من صورة إلى أخرى في الإقناع، وتتابع المقدمات والنتائج، والجمع بين المنطق والسخرية؛ حيث تُبنى المقدمات على حُجج عقلية تُوهم بالحِياد، ثم تُفضِي إلى

نتائج صـــادمة تعزّز أثر الهجاء في المتلقي، وتُضـــفي عليه عمقًا بلاغيًّا يجاوز الانفعال إلى الإقناع والتأثير المبدع.

وقد اعتمد هذا البحث على المنهج التَّداولي؛ كون الحِجاج آلية تداولية لإقناع الآخر، ومن ثم فإنه يبرز مقاصد النص الحِجاجي وأهدافه ويسعى إلى ترسيخها، محاولا إقناع المتلقي بالقضـــايا المطروحة في النص، والتأثير في وجدانه وموقفه الفكري والنفسي.

الكلمات المفتاحية:

الحِجاج، الصورة الشعرية، الهجاء ،التَّداولية، حَمَّاد عَجْرَد.

Abstract:

The poetic image is considered a distinguishing feature that sets one poet apart from another, highlighting their uniqueness. It serves as the central element in the necklace of creative components within the Arabic poem. It is also one of the most significant argumentative tools the poet employs in order to persuade the audience or compel them to submit and accept without actual conviction. This impact may even extend to altering the recipient's behavior, intellectual stance, or emotional state. This is achieved through the interplay of logical arguments, the stimulation of deep emotions, and the careful selection of words that meld into poetic expressions, prompting the audience to engage with the event or embrace the poet's visions, issues, and ideas.

Accordingly, this research sheds light on the study of "The Argumentative Function of Imagery in the Satirical Poetry of Ḥammād ʿAjrad "Apragmatic Approach" , based on the strong presence of argumentation and its various mechanisms in the realms of human communication, influence, and interaction. It also highlights its ability to unlock the complexities and codes of poetic discourse by revealing the persuasive dimension of satirical imagery in his poetry. Through this, the poet sought to establish interactive communication with the audience, aiming to influence, persuade, and assert his argument—even across differences in time and place.

This research also aims to explore the argumentative mechanisms that Ḥammād ʿAjrad relied upon in crafting his satirical imagery—namely simile, metaphor, and metonymy—as well as the argumentative relations upon which the poet built his ideas and visions. It further seeks to identify the linguistic argumentative techniques and the pragmatic techniques, particularly the argumentative connectors, and to assess their effectiveness in embodying the argumentative orientation of the poetic self.

The research arrived at a set of findings, the most important of which is the embodiment of argumentative mechanisms that Ḥammād ʿAjrad relied upon in shaping his satirical imagery—namely, simile, metaphor, and metonymy—as a strategic intellectual tool used by the creative self to convince the audience that the satirized subject, regardless of their identity, indeed deserves blame and ridicule. The study demonstrated ḤammadAjrad's mastery of a progressive argumentative style, moving seamlessly from one image to another in the service of persuasion, with a coherent sequence of premises and conclusions, and a skillful blend of logic and satire. His arguments are grounded in ostensibly neutral reasoning, yet they culminate in striking conclusions that amplify the satirical impact on the audience, imbuing it with a rhetorical depth that transcends mere emotional response to achieve both persuasion and creative influence.

This research adopts the pragmatic approach, as argumentation is considered a pragmatic mechanism aimed at persuading the other. Accordingly, this approach highlights the intentions and objectives of the argumentative text and seeks to reinforce them, attempting to persuade the recipient of the issues presented in the text and to influence their emotions, as well as their intellectual and psychological stance.

Keywords:

Argumentation, Poetic Imagery, Satire, Apragmatic, Ḥammād ʿAjrad.

المقدمة

يتناول هذا البحث بالدراسة حِجَاجية الصورة في شعر الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد "مقاربة تداولية"؛ وذلك لكون الصورة الشعرية من أهم الوسائل الحِجاجية التي تلجأ إليها الذات المبدعة، بغيةَ إقناع المتلقي لحَمْله على الإذعان والتسليم، وقد يتجاوز الإقناع والتأثير إلى تغيير في السلوك أو الموقف الفكري والنفسي لدى المتلقي؛ وذلك من خلال تضافر الحجج المنطقية، واستثارة مكامن العاطفة، و انتقاء الألفاظ و انصهارها في جملٍ شعريةٍ تدفع المتلقي إلى المشاركة في الحدث أو الاقتناع بما يطرحه الشاعر من رؤى وقضايا و أفكار.

إن الصورة تكتسب وظيفةً جماليةً بما يُضفى عليها من مقومات حِجاجية تجعل الخطاب الشعري مؤثرًا وفعالًا وقادرًا على تحقيق جماليتها بما تحمله من دلالات مختلفة؛ تبدو أحيانا من تقنيات الصورة، وأحيانا أخرى من انتقاء المفردات ذات الإيحاء والتأثير، وبانصهار الأمرين معا قد تخفى بعض العناصر التي يسعى الشاعر من خلالها إلى مشاركة المتلقي له واستيعابها.

ويسعى هذا البحث إلى استكشاف الآليات الحِجاجية التي اتكأ عليها حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل الصورة الهجائية والمتمثلة في الصور التشبيهية، والاستعارية، والكنائية، فضلا عن العلاقات الحجاجية التي أسس الشاعر عليها أفكاره ورؤيته، وتحديد تقنيات الحِجَاج اللُّغوية، والتقنيات التَّداولية المتمثلة في الرو ابط الحجاجية، ومدى قدرتها على تجسيد التوجُّه الحِجاجي للذات الشاعرة.

مشكلة البحث وأهميته

يحاول هذا البحث دراسة حجاجية الصورة في شعر الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد "مقاربة تداولية"، ودراسة البعد الجمالي القاطن وراء البعد الحِجاجي، والبحث عن دور الصورة الحِجاجية في إقناع المتلقي، ومدى اختلاف درجة ذلك الإقناع أو التأثير وفق مقتضيات المقام. كما يحاول البحث اكتشاف العلاقات الحِجاجية في شعر الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد، وكيفية توظيف الشاعر للتقنيات التداولية في الخطاب الهجائي، وبيان أثرها في بناء العلاقات بين أجز ائه، و إبراز المقصد الحِجاجي من توظيفها.

وتكمن أهمية المنظور الحِجاجي للصورة الشعرية في كونه يمنح النص الشعري ثراءً وقوة تأثيرية وقدرة على الإقناع بالحجّة؛ وذلك لأنه يضفي على النص الشعري

أبعادًا جديدة تبدو من خلال توظيف الأساليب اللغوية والحِجاجية بغيةَ دعم المو اقف والأفكار أو تقويمها أو تغييرها وتبنّي غيرها. ومن ثم فتبدو أهمية البحث في محاولة الكشف عن الرؤى والأفكار والمو اقف الإنسانية وتقديمها للمتلقي رغبةً في إقناعه أو استمالته أو مشاركته.

أسباب اختيار الموضوع

تتمثل أسباب اختيار الموضوع فيما يأتي:

أولًا: شيوع الهجاء في أشعار حَمَّاد عَجْرَد الشاعر العباسي؛ إذ كان شاعرا هجَّاءً في المقام الأول.

ثانيًا: الرغبة في دراسة النص الشعري الهجائي عند حَمَّاد عَجْرَد وتحليله من منظور حِجاجي؛ بغية استكشاف الموقف الفكري والنفسي للذات المبدعة، والرغبة في مشاركة المتلقي والتأثير فيه للوصول إلى الأبعاد الجمالية للصورة الحِجاجية، والتي تتمثل في دلالات توظيف الآليات التشبيهية والاستعارية والكنائية.

ثالثًا: الرغبة في معرفة المصادر التي استقى منها حَمَّاد عَجْرَد صوره الحِجاجية، وكيفية توظيفها لإقناع المتلقي بالقضايا والمضامين المطروحة في السياق.

رابعًا: محاولة استكشاف العلاقات الحِجاجية في شعر الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد، وبيان كيفية توظيفه للتقنيات التداولية في تشكيل الخطاب الحِجاجي، و أثرها في بناء العلاقات بين أجز ائه، و إبراز المقصد الحِجاجي من توظيفها.

خامسًا: محاولة الكشف عما وراء الخطاب الحجاجي عند حَمَّاد عَجْرَد من قيم إنسانية وحضارية أو معتقدات مذهبية تبرز رؤيته للكون والأحياء.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى ما يأتي:

أولًا: معرفة المصادر التي استقى منه حَمَّاد عَجْرَد مادته التصويرية الحِجاجية في شعر الهجاء.

ثانيًا: تحديد الآليات الحِجاجية التي اتكأ عليها حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل الصورة الهجائية.

ثالثًا: استكشاف العلاقات الحجاجية التي بنى عليها حَمَّاد عَجْرَد صوره الهجائية.

رابعًا: معرفة كيفية توظيف حَمَّاد عَجْرَد للتقنيات التداولية في الخطاب الهجائي، و أثرها في بناء العلاقات بين أجزائه، و إبراز المقصد الحِجاجي من توظيفها.

خامسًا: الكشف عن كيفية قيام الصورة الشعرية بدور حِجاجي في النص الشعري الهجائي عند حَمَّاد عَجْرَد، وتحليل دلالاتها، رغبةً في الوصول إلى القيم الجمالية للصور الحِجاجية عنده.

سادسًا: التوصل إلى كيفية توظيف حَمَّاد عَجْرَد الهجاء بالسخرية توظيفًا حِجاجيًّا.

الدراسات السابقة:

في حدود علم الباحث واطّلاعه، لا توجد دراسة سابقة تناولت أشعار حَمَّاد عَجْرَد الشاعر العباسي، وهو ما يفتح المجال أمام الباحثين لدراسة أشعاره من زوايا وأطر بحثية مختلفة ومتنوعة.

منهج البحث

اعتمد هذا البحث على المنهج التَّدَاولي؛ كون الحِجاج آلية تداولية لإقناع الآخر، ووسيلة فعّالة لفكّ مغاليق الخطاب الإنساني وشفراته، ولاسيما الشعري. ومن ثم فإنه يبرز مقاصد النص الحِجاجي وأهدافه ويسعى إلى ترسيخها، محاولا إقناع المتلقي بالقضايا المطروحة في النص، والتأثير في وجدانه وموقفه الفكري والنفسي.

خطة البحث

اقتضت طبيعة البحث أن يأتي في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة تتضمن نتائجه، وثبت بالمصادر والمراجع؛ وذلك على النحو الآتي:

المقدمة: تناولت موضوع البحث، ومشكلته وأهميته، وأسباب اختياره، وأهدافه، والدراسات السابقة، ومنهجه، وخطته.

التمهيد: ويتناول ثلاثة محاور؛ هي:

المحور الأول: الحِجاج ... المصطلح والمفهوم.

المحور الثاني: الصورة ... المصطلح والمفهوم.

المحور الثالث: التعريف بالشاعر وشعره.

المبحث الأول: حِجَاجية الصورة التشبيهية.

المبحث الثاني: حِجَاجية الصورة الاستعارية.

المبحث الثالث: حِجَاجية الصورة الكنائية.

الخاتمة: تتضمن نتائج البحث.

وأخيرا: ثبت المصادر والمراجع.

التمهيد

ويتناول ثلاثة محاور؛ هي:

المحور الأول: الحِجَاج ... المصطلح والمفهوم.

المحور الثاني: الصورة ... المصطلح والمفهوم.

المحور الثالث: التعريف بالشاعر وشعره.

المحور الأول:
الحِجَاج ... المصطلح والمفهوم

يدور مفهوم الحِجَاج في معاجم اللغة حول معاني الاستدلال والقصد والغلبة والبرهان والدليل بغية الإقناع؛ وذلك لِما يُفترض وجوده من معاني التخاصم والتنازع والجدال والتجاذب بين طرفين أو أكثر؛ إذ جاء في كتاب العين "الحِجَّةُ: شَحْمَةُ الأُذُن؛ قال لبيد:

يَرُضْنَ صِعابَ الدُّرّ في كلِّ حِجَّةٍ وإنْ لم تكنْ أعناقُهُنَّ عَواطِلا

ويقال: الحِجَّةُ ههنا: الموسم ... والمَحَجَّةُ: قارعة الطريق الواضح. والحُجَّةُ: وَجْهُ الظَّفَر عند الخصومة ... وجمعُ الحُجَّةِ: حُجَجٌ. والحِجَاجُ المصدر"[1]. وذكر ابن فارس أن "الحاء والجيم أصولٌ أربعة؛ فالأول: القَصْدُ، وكل قَصْدٍ حجٌّ ... ثم اختُصَّ بهذا الاسم القصدُ إلى البيت الحرام للنُّسك ... والأصل الآخر: الحِجَّةُ وهي السنة ... والأصل الثالث: الحِجَاجُ؛ وهو العظْم المستدير حول العين، يقال للعظيم الحِجاج أحَجُّ، وجمع الحِجاج أحِجَّة ... والأصل الرابع: الحَجْحَجَة: النكوص"[2]. وفي أساس البلاغة "احتجّ على خصمه بحُجَّةٍ شَهْباءَ، وبحُجَجٍ شُهْبٍ. وحاجّ خصمَه فَحَجَّه"[3]. وفي لسان العرب "الحُجَّة: البرهان ... وجمع الحُجَّة: حُجَجٌ وحِجَاجٌ. وحَاجَهُ مُحاجَّةً وحِجَاجًا: نازعه الحُجَّةَ. وحَجَّه يَحُجُّهُ حَجًّا: غَلَبَه على حُجَّتِه، وفي الحديث: فَحَجَّ آدمُ موسَى أيْ غَلَبَهُ بالحُجَّةِ"[4]؛ ومن ثمّ فالحجّة برهانٌ يقتضي الغلبة.

من خلال العرض اللُّغوي السابق يتضح أن الحِجاج آلية قولية يلجأ إليها المتكلم للتغلب على خصمه من خلال تقديم البراهين المنطقية والأدلة الدامغة على صدق

ادعائه. ومن ثم فإنه يبرز طرفين؛ أحدهما مرسِل، والآخر مرسَل إليه، ويسعى المرسِل في خطابه إلى طرح رأي أو فكرة وتدعيمها بالبراهين والأدلة.

وفي المعجم الفلسفي "الحجَّة هي الاستدلال على صدق الدعوى أو كذبها، وهي مرادفة للدليل؛ قال ابن سينا: جرت العادة بأن يسمّى الشيء المُوصِل إلى التصديق حجَّة، فمنه قياس، ومنه استقراء ونحوهما .... والحِجَاج Argumentation جملة من الحجج التي يؤتى بها للبرهان على رأي أو إبطاله، أو هو طريقة تقديم الحجج والاستفادة منها"[5]. بينما تنماز الحُجّة من الدليل بوجهين؛ هما: "إفادة الرجوع أو القصد ... فالحجة بهذا المعنى هي الدليل الذي يجب الرجوع إليه للعمل به. و إفادة الغلبة ... ويتبين من هذا المعنى أن الحجة ترد في سياق الجدل والمناظرة"[6]، ومن ثم فإنه يُستدل بالحجّة على صدق ما يطرحه الشاعر من رؤى أو كذبه، وذلك وفق ما يستدعيه من مقومات حِجاجية تعضّد ما يُطرح من جهة، وتسعى إلى استمالة المتلقي من جهة أخرى.

أما الحِجَاج في الاصطلاح فقد ورد عند علماء العرب القدامى؛ من نحو ما ذكره العسكري [ت395هـ] في كتاب الصناعتين في الفصل الحادي والثلاثين المعنْوَن بـ"في الاستشهاد والاحتجاج"، إذ يقول: "وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين، وهو أحسن ما يُتعاطى من أجناس صنعة الشعر، ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى، وهو أن تأتى بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجرى مجرى الاستشهاد على الأول، والحجة على صحته"[7]. ومنه أيضا ما ذكره حازم القرطاجني [ت684هـ] في قوله: إن "استعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع. كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع. و إنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد؛ وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه"[8]. وهذا يعني مطالبة المتكلم بإقناع الآخر بما يطرحه، وهو ما يقتضي إقناعا من المتكلم؛ والإقناع هو "قدرة التأثير في الآخر، وذلك بجعله يعتقد بمعتقد ما، فهو يهدف إلى إحداث تغيير في اتجاهات الجمهور أو آرائه أو سلوكه، معتمدا على تقديم عدد من الحجج أو الأدلة أو الشواهد"[9]. ومن ثمّ فإن الأمر لا يقتضي إقناعا فقط؛ إنما الإقناع الحجاجي يعدّ مدخلا لتغيير السلوك وتوجيهه، وربما لدعم قيم اجتماعية وأخلاقية يحثّ عليها المتكلم في سياق خطابه الحجاجي.

إن نظرية الحِجاج قد وضع "أسسها اللغوي الفرنسي أزفالد ديكرو O.Ducrot منذ سنة 1973 نظرية لسانية تهتم بالوسائل اللغوية وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يتوفر عليها المتكلم؛ وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة ما، تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية ... هذه النظرية تريد أن تبين أن اللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية Intrinseque وظيفة حجاجية"[10]. والحِجاج عند برلمان "جملة من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفة هي حمل المتلقي على الاقتناع بما نعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع، معتبرا أن غاية الحِجاج الأساسية إنما هي الفعل في المتلقي على نحو يدفعه إلى العمل أو يهيئه للقيام بالعمل"[11]. كما يعرف الحِجاج بأنه "تقديم الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة؛ وهو يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب"[12]. وبناءً عليه؛ فإن المتكلم يلجأ إلى حزمة من الوسائل اللغوية التي تمكنه من تحقيق مقاصده الحجاجية عبر مجموعة من العلاقات المتداخلة التي تجمع بين الجانب الجمالي ونظيره الحِجاجي؛ رغبةً في التأثير في وجدان المتلقي لحمْلِه على الإذعان والتسليم.

هذا؛ وتكاد تتفق التعريفات على أن الحِجاج هو "بذل الجهد لغاية الإقناع، إنه طائفة من تقنيات الخطاب التي تقصد إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة، وعلى هذا الأساس من الطبيعي أن يكون مجال الحجاج هو المحتمل والممكن والتقريبي والخلافي والمتوقع وغير المؤكد ... وأن يبنى على التفاعل والاختلاف في الرأي"[13]. من هذا المنطلق اتسع مجال الترابط بين الحِجاج والتواصل ليشمل "ذلك الذي يقوم بين الحِجاج والإقناع؛ فالحجة لها غاية إقناعية أصيلة، لأنها تبحث عن إقناع المتلقي بفكرة ما، أو جعله يتخذ سلوكا معينا؛ أي إن الاهتمام بالحجة يقتضي ضمنيا الاهتمام بالإقناع"[14]، ولا يتم ذلك إلا من خلال التفاعل التواصلي الذي يقود المتلقي إلى تكوين قناعات فكرية تجاه القضية المطروحة في السياق، وقد يوصِله ذلك إلى تغيير رأيه أو فِكره حسب درجة اقتناعه التي تحددها شبكة العلاقات الحجاجية والآليات التي تُعرض بها القضية، والتي تمكن المتكلم من الاستحواذ على ذهن المتلقي ومساراته الفكرية.

وهذا يدفعنا إلى القول بأهمية التقاء الجانب الجمالي مع نظيره الحِجاجي؛ إذ إن حقيقة الحِجاج "ليست هي مجرد الدخول في علاقة استدلالية؛ وإنما هي الدخول فيها على مقتضى المجاز، بمعنى أن الذي يحدد ماهية الحِجاج إنما هو العلاقة المجازية

وليس العلاقة الاستدلالية وحدها؛ فلا حِجاجَ بغير مجاز"[15]. وبتداخل العلاقتين في الخطاب الحِجاجي يحدث إغراءٌ للمتلقي بالأفكار المطروحة في السياق، ثم يأتي الإقناع مدخلا للتوجُّه الحِجاجي الذي يرجوه المتكلم ويسعى إلى تحقيقه.

ولذلك نظر أفلاطون في نقده لخطابة السفسطائيين إلى الحِجاج على أنه "قول صانع للإنسان والمجتمع"[16]. ولا يقتصر الحِجاج على كونه صناعةَ قولٍ؛ إذ يهدف إلى حَمْل المتلقي على الإذعان والتسليم بما يطرحه المتكلم من أفكار ورؤى عبر تقنيات مخصوصة، وقد يترتب على هذا الإذعان أو الاقتناع إحداث تغيير في الموقف الفكري والوجداني والنفسي لدى المتلقي.

ومن هنا يبدو الحِجاج آلية تداولية "تختص بتقصّي كيفية تفاعل البنى والمكونات اللغوية مع عوامل السياق لغرض تفسير اللفظ ومساعدة السامع على ردم الهوة التي تحصل بين المعنى الحرفي للجملة والمعنى الذي قصده المتكلم"[17]؛ إذ إن مجال التداولية مقاربة المعنى أو الدلالة، ولكنه ليس المعنى الحرفي المباشر الذي تقدمه المفردات أو الألفاظ المطروحة في السياق؛ إنما المقصود "المعنى الضمني أو الرسالة المتضمنة التي يتضمنها الملفوظ دون أن يشير إليها مباشرة، وهي رسالة يؤسسها المتكلم عبر مجموعة من المؤشرات يستقبلها المتلقي في إطار نسق تفاعلي يحكمه ميثاق تواصلي يضمن مدّ الجسور بين المرسل والمتلقي"[18]؛ وذلك من خلال توظيف تلك البنى اللغوية التي تقصد إلى التأثير والفعالية، بل وتدفع المتلقي إلى فِعل معين أو تحمله على الإذعان لرؤية معينة أو سلوك اتجاه فكري محدّد.

والناظر في أشعار حمَّاد عَجْرد يجده قد بنى صوره الشعرية على مجموعة من العلاقات الحِجاجية والتقنيات التداولية، وقد مكّنه ذلك من تأسيس أفكاره وتقديم صوره الشعرية في سياق حِجاجي لإقناع المتلقي بما يطرحه في النص من قضايا ومضامين، ليلتقي الجانب الجمالي مع نظيره الحِجاجي في الكشف عما وراء النص من قيم وتوجيهات معبرة عن الواقع المعيش للذات الشاعرة والآخر/ المهجوّ، ومجسدة الموقف الفكري والوجداني لهما.

المحور الثاني:
الصورة ... المصطلح والمفهوم

يدور مفهوم الصـورة في معاجم اللغة حول معاني الهيئة والشـكل والتصـوير والتمثيل والتوهم؛ إذ جاء في كتاب العين "الصَّـوَرُ: المَيْلُ، يقال: فلانٌ يصُـورُ عُنُقَه إلى كذا أي مال بعُنُقه ووجْهِه نحوَه ... وصـوَّرتُ صُـورة، وتُجمع على صُـوَرٍ"[19]. وذكر ابن فارس أن "الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصول ... من ذلك الصورةُ صورةُ كلِّ مخلوق، والجمع صُوَر، وهي هيئةُ خِلْقته. والله تعالى البارئ المصَوِّر. ويقال: رجلٌ صَيِّرٌ إذا كان جميل الصورة. ومن ذلك الصَّور: جماعةُ النَّخْل"[20]. وفي الصِّحَاح "تَصَوَّرتُ الشيء: تَوهَّمْتُ صُورَتَه فَتَصَوَّرَلي، والتصاوير: التماثيل، وطَعنه فتصوَّرَ، أي مال للسقوط"[21]. وفي أساس البلاغة "صوّره فتصوّر، وتصوّرتُ لشيء، ولا أتصورُ ما تقول. ومن المجاز: هو يَصُور معروفَه إلى الناس ... وأرى لك إليه صَوْرَةً: مَيلة بالمودّة"[22]. وفي لسان العرب "في أسماء الله تعالى المُصَوِّرُ؛ وهو الذي صَوَّر جميع الموجودات ورتَّبها، فأعطى كلَّ شيءٍ منها صُورةً خاصةً وهيئةً مُفرَدَةً يتميَّزُ بها على اختلافها وكثرتها ... قال ابن الأثير: الصورةُ تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صِفَتِه"[23].

من خلال العرض اللُّغوي السابق يتضح أن الصورة جِماع الشيء، وتتكون أجزاؤها من تداخل مجموعة من المفردات تجردت من دلالتها المعجمية وتعاونت مع بعضها في تلاحم و انصهار أدى إلى تشكيلها في ثوب جديد. ومن ثم فليست هناك قواعد ثابتة في تشكيل الصورة؛ إنما تتشكّل المعاني من خلال تداخل العلاقات اللغوية التي تجمعها وتلاحمها، والتي تبدو في الأصل غير مألوفة.

أما الصورة في الاصطلاح فقد اختلف مفهومها بين القدماء والمحدثين؛ لتنطلق من كونها، على حد قول الناقد سيسل دى لويس: "محتوى للصور الجمالية الأساسية كالتشبيه والاستعارة والتشخيص"[24]، إلى كونها "مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر؛ لكي يعبر عن انفعاله الخاص"[25]، لتصبح الصورة "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من

جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة؛ مستخدما طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"[26]؛ تلك الوسائل الفنية التي تُنتج لنا ارتباطات غير مألوفة أو معهودة، وبها ينماز الشاعر من غيره ويتفرّد.

نخلص مما سبق إلى أن الصورة الشعرية تعدّ ملمحًا من ملامح تَميُّز الشاعر من غيره؛ كونها واسطة عِقد عناصر الإبداع في القصيدة العربيّة، وذلك لأنها مجال خصب ينقل الشاعر تجربته من خلاله، وهى التي تمكن الشاعر من تخطي مرحلة نسخ الواقع إلى مرحلة الإبداع الفني؛ وذلك عبر جَمْع العناصر المتباعدة في وحدة فنية متداخلة ومتلاحمة لا تمتُّ للمدركات الحرفية بصلة.

وانطلاقا من كون الصورة تعبيرًا استبداليًّا "يقوم فيه الشيء المحسوس أو الملموس أي الصورة بديلا عن الفكرة أو المعنى أو المفهوم ... سواء جاء هذا التعبير بالصورة للكشف عن كوامن نفْس المتكلم أو لمجرد الإمتاع أو للتأثير والمحاجة والإقناع"[27]، فإن للصور"جوانب جمالية وتربوية ولغوية ونفسية ومنطقية وهندسية واجتماعية وإيديولوجية وفلسفية وحضارية"[28]. وتبقى حِجاجية الصورة الشعرية فيما تكشف فيه النقاب عن الجانب الإقناعي الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى إحداث تواصل تفاعلي بينه وبين المتلقي وذلك بغية التأثير والإقناع وإلزام الحجة؛ ذاك الجانب الإقناعي الذي يقبع خلف الجانب الجمالي، وبالتقاء الجانبين تتحقق حِجاجية الصورة الشعرية.

المحور الثالث:

التعريف بالشاعر وشعره

اســمه "حمَّاد بن عُمر"[29]، وقيل: "حمَّاد بنُ يحيى بن عمر بن كُليب، ويُكنَى أبا عُمَر، مولى بني عامر بن صَعْصَعة. وذكر ابن النطّاح أنه مولى بني سَراةَ، وذكر سليمان بن أبي شيخ عن صالح بن سليمان أنه مولى بني عُقيل، وأصله ومنشؤه بالكوفة، وكان يَبرِي النَّبل، وقيل: بل أبوه كان نبَّالا، ولم يتكسب هو بصناعة غير الشعر"[30]؛ إذ "كان معلِّمًا"[31]، ثم شُهر بعد ذلك "بالشعر وامتدحَ الملوك"[32]. ومعنى ذلك أنه لم يبدأ حياته بالتكسب بالشعر؛ إنما شرع فيه بعد فترة من عمله مُعَلِّمًا، وهذا قد يلقي الضوء، في ظلّ عمل أبيه، على نشأته ووضعه الاجتماعي وتركيزه على القضايا الاجتماعية التي ربما عانى منها في صِغره، وعايشها في مجتمعه؛ مثل الفقر والجهل وغيرهما.

أما لقبه عَجْرَد "بفتح العين المهملة وسكون الجيم وفتح الراء وبعدها دال مهملة، وهو لقب عليه، وإنما قيل له ذلك لأنه مرّ به أعرابي وهو غلام يلعب مع الصبيان في يوم شديد البرد وهو عريان، فقال له: لقد تَعَجْرَدْتَ يا غلام، والمتعجرد: المتعرّي"[33]. وذكر ابن قُتيبة [ت276هـ] أنه "كان بالكوفة ثلاثة يقال لهم الحمّادون: حمّادُ عَجْرِدٍ، وحمّادٌ الراويةُ، وحمّادُ بن الزِّبرِقان النحويُّ، وكانوا يتنادمون ويتعاشرون، وكأنهم نَفْسٌ واحدة، ويُرمون جميعا بالزندقة"[34]، حتى إذا "رأى الناسُ واحدًا منهم قالوا: زنديق، اقتلوه"[35]، وأضاف الجاحظ [ت255هـ] إليهم "يونس بن هارون، وعلي بن الخليل، ويزيد بن الفيض، وعُبادة، وجميل بن محفوظ، وقاسم، ومُطيع، ووالبة بن الحباب، وأبان بن عبد الحميد، وعُمارة بن حربية ... وكان بشّارٌ ينكر عليهم"[36]. وربما يفُسر ذلك ما كان بينه وبين بشّار بن بُرد من مهاجاة؛ إذ أكثر من القول الفاحش فيه، ولم يذكره وأمه وزوجته وأولاده إلا بكل فساد وسوء وقُبح.

وجدير بالذكر أن حَمَّاد عَجْرَد "شاعر مجيد من طبقة بشّار ... من مخضرمي الدولتين، نادم الوليد بن زيد ولم يشتهر إلا في الدولة العباسية. قدم بغداد في أيام المهدي هو ومُطيع بن إياس ويحيى بن زياد فاشتهروا بها، وكان حَمَّاد ماجنا ظريفا متهما في دينه"[37]. و"توفي حَمَّاد عَجْرَد بالبصرة سنة إحدى وستين ومائة في أصح الروايات"[38]،

و"قيل: خرج من الأهواز يريد البصرة، فمات في طريقه، فدفن على تلّ هناك، وقيل: مات سنة ثمان وستين ومائة"[39]، وقيل: "قتله محمد بن سليمان أمير البصرة على الزندقة، ويقال: هلك سنة خمس وخمسين ومئة"[40]. ومن ثمّ فإننا أمام شاعر من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية يبدو أنه قد عانَى في نشأته من الفقر، وأسهم رفقاؤه بعد ذلك في تشكيل هُويته، فاتضحت رؤيته الفكرية تجاه الكون والأحياء من خلال أشعاره.

وباستقراء أشعار حَمَّاد عَجْرَد[41] يمكن تقسيم المضامين الشعرية عنده بالنسبة إلى إجمالي القصائد الشعرية، والمقطّعات، والنتف، والأبيات المثناة، والأبيات اليتيمة، وقد رتبناها وفق نسبة ورودها، على النحو الآتي:

م	المضمون الشعري	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
1	الهجاء	11	108	18	91	10	30
2	المدح	6	54	5	23	-	-
3	العتاب	3	26	6	29	-	-
4	الغزل	-	-	6	26	2	6
5	الوصف	1	17	-	-	-	-
6	الشعر الوجداني	1	10	-	-	1	3
7	الرثاء	2	15	-	-	-	-
8	الإخوانيات	-	-	2	10	1	3
9	الحكمة	-	-	-	-	-	-
10	الإجمالي	23	230	37	179	14	42

تابع الجدول الإحصائي

م	المضمون الشعري	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالى الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام للأبيات	النسبة المئوية
1	الهجاء	9	18	7	7	254	%51.94
2	المدح	-	-	1	1	78	%15.95
3	العتاب	1	2	-	-	57	%11.65
4	الغزل	2	4	2	2	38	%7.77
5	الوصف	-	-	-	-	17	%3.47
6	الشعر الوجداني	1	2	1	1	16	%3.27
7	الرثاء	-	-	-	-	15	%3.06
8	الإخوانيات	-	-	-	-	13	%2.65
9	الحكمة	-	-	1	1	1	%0.20
10	الإجمالي	13	26	12	12	489	%100

يلحظ المتأمل في الجدول السابق، تجاوز شعر الهجاء نصف إنتاج حَمَّاد عَجْرَد الشعري؛ بل إن بقية المضامين الشعرية عنده مجتمعة لا تضاهي نسبة ورود الهجاء في شعره؛ بما يثبت لنا أنه شاعر هجّاء بالدرجة الأولى. والهجاء نقد للذات والمجتمع والواقع والحياة؛ وكلما "كثرت أضداء المديح في الشعر كان أهجى له"[42]. و أقسى أنواع الهجاء و أبلغه "ما يمسُّ المزايا النفسية؛ كأن يصف الشاعر خصمه بالجبن والبخل والكذب"[43]، ثم يأتي بعد ذلك ما يمسّ العيوب الخَلقية كالأنف الطويل واعوجاج القامة وغيرهما، وقد برع حَمَّاد عَجْرَد في كلا النوعين، وكشفت مضامين صور الهجاء عنده عن خبايا النفس ونوازعها، على نحو ما سيتضح في مباحث الدراسة.

ومن خلال استقراء أشعار حَمَّاد عَجْرَد نجده يتناول الشخصيات الآتية بالهجاء؛ من نحو هجاء رجل من أهل الكوفة يقال له حشيش[44] وعثمان بن شيبة[45] و أبي عون مولى الجارية جوهر[46] وقطرب مؤدِّب ولد المهديّ[47] ومحمد بن نوح كاتب إسماعيل بن علي[48] وبشَّار بن بُرد[49] وأمه[50] وحُرَيْث بن أبي الصلت الحنفي[51] وعُمارة بن حربية[52] ومحمد بن سليمان[53] ومحمد بن طلحة[54] ويونس بن أبي فروة كاتب عيسى بن موسى[55] ويحيى ابن زياد[56] وحفص بن أبي بردة[57] ومُطيع بن إياس[58] وعيسى بن عمر[59] ومالك بن أبي ساعدة[60] وغيلان جدّ عبد الصمد بن المعذل[61]، فضلا عن هجائه للبخلاء[62] وصديقه ذي المنفعة[63]. وقد كان لبشّار بن بُرد وأسرته النصيب الأوفر من الصور الهجائية عنده.

وكما تعددت الشخصيات التي تناولها حَمَّاد عَجْرَد بالهجاء، كذلك تعددت القضايا والرؤى التي كشف الحجاجُ النقابَ عنها في سياق ذمّ المهجو؛ وعلى رأسها: الدعوة إلى بناء و اقع جديد يقوم على احترام الآخر وتقديره، والحثّ على البذل والإنفاق، والحفاظ على المحارم والأعراض، وغيرها من القضايا الاجتماعية التي صوّرها من خلال صفات ذمّ المهجو؛ ومنها: القُبح الشكلي والنفسي، والخِسة والدياثة، والنذالة والمذلة، وفساد الأخلاق، وسوء الأثر، والدناءة ودنوّ الهِمَّة، والأنانية المفرطة والتحقير، والبخل وسوء الر ائحة، والمماطلة وفساد المعتقد الديني. وهو ما سيتضح في مباحث الدراسة التي اتخذت من الآليات الحجاجية تكأة لتشكيل الصورة الهجائية عنده.

المبحث الأول

حجاجية الصورة التشبيهية

يعدّ التشبيه من الآليات الحجاجية التي تتكئ عليها الذات الشاعرة في توضيح الفكرة و إبرازها وتوصيلها للمتلقي و إقناعه بها. والتشبيه إنما يقع بين طرفين يشتركان في عدة أمور، وأحسن التشبيه "هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما إلى حال من الاتحاد"[64].

وتتأتى حجاجية التشبيه من جهة قيامه على القياس؛ و"القياس يجري فيما تعميه القلوب وتُدركه العقول، وتُسْتَفتى فيه الأفهامُ والأذهان، لا الأسماع والآذان"[65]. وكما أن التشبيه من أدوات التمثيل الإقناعي الذي يُستخدم في تقريب المعاني وتمثيلها للمتلقي، فكذلك يقوم الحِجاج بإثارة المتلقي عبر عرض الحجّة وتعزيزها لتوصيلها له و إقناعه بها.

والناظر إلى الصور التشبيهية عند حَمَّاد عَجْرَد يجدها ذات طاقة حجاجية عالية؛ من نحو هجائه بشَّار بن بُرد في قوله [من الهزج]:

وأعمى يُشبهُ القِردَ إذا ما عَبِيَ القردُ
دَنِيٌّ لم يَرُحْ يومًا إلى مَجدٍ ولمْ يَغْدُ
ولم يحضرْ مع الحضّا رِ في خيرٍ ولم يَبْدُ
ولم يُخشَ له ذَمٌّ ولم يَبرحْ له حَمْدُ
جرى بالنَّحْسِ مُذْ كان ولم يَجْرِ لهُ سَعْدُ
هو الكلبُ إذا ماتَ فلم يوجَدْ لهُ فَقْدُ[66]

إذ بنى الشاعر صورته الهجائية في الأبيات السابقة على العلاقة السببية؛ وهي من أهم العلاقات الحجاجية و أقدرها على إقناع المتلقي والتأثير فيه، وهي في حقيقتها "ضرب مخصوص من العلاقات التتابعية ... يعمد إلى مستوى أعمق من العلاقة فيجعل بعض الأحداث أسبابا لأحداث أخرى، ويسم فعلا ما بأنه نتيجة متوقعة لفعل سابق ... فإذا بالعلاقة السببية علاقة شبه منطقية تجعل النص يحاكي نصوصا منطقية في تر ابط أجزائها، وتناسق أفكارها، ويجعل من الحجة ... شبه منطقية لأن

قاعدتها أو خلفيتها المؤسّسة لطاقتها الحجاجية مستمدة من عالم المنطق وأدواته"[67]. ومن ثمّ فإنها وسيلة حجاجية فعّالة يلجأ إليها الشاعر لاستمالة المتلقي بعد عرض الأسباب المنطقية الدالة على قناعته ورؤيته.

إن الحِجاج بالتشبيه، هنا، يكمن في الربط الذي أوجده حَمَّاد عَجْرَد بين الحجّة والنتيجة بوسيلة تستند إلى التشابه الحاصل بين المهجو الأعمىّ/ بشّار، والقرد الأعمى، وذلك لغاية حجاجية تكمن في عجز المهجوّ وضياعه وضلاله وتواكله وقُبح صورته وسوء أفعاله ودناءته، ومحاولة الشاعر إقناع المتلقي بذلك، من خلال ذِكر بعض الأحداث الدالة على ذلك بشكل متتابع والتي فصلها الشاعر ابتداءً من البيت الثاني.

ولا يخفى ما يثيره استدعاء صورة القرد من دلالات سلبية مرتبطة بالثقافة العربية؛ إذ جاء في المَثَل: "أَزْنَى مِنْ قِرْدٍ" ... قال بعضهم: إن القرد أزنى الحيوان، وزعم أن قردًا زنى في الجاهلية فرجَمَتْهُ القُرود"[68]. و"أعْبَثُ مِنْ قِرْدٍ" لأنه إذا رأى إنسانًا يُولَع بفعل شيء يفعله أخذ يفعل مثله"[69]. و"أقْبَحُ أثرًا مِنْ قِرْدٍ"[70]، بما يدل على التشابه الحاصل بين المهجوّ والقرد في الفحش والضلال وسوء الأثر.

ولحمْل المتلقي على الإذعان والتسليم، ربط الشاعر مقومات تلك الصورة الحجاجية المزرية بالنَّفْي والتَّكرار[71]؛ فالنفي أفاد الحِجاج بالقصد التلميحي، إذ إن كل "قول منفي هو حجة لإثبات ما يريد المرسل إيصاله للطرف الآخر. وتأتي حجاجية النَّفْي من كونه يثبت الحكم الذي يقرره المرسل مما لا يجعل للمتلقي مجالا للشك في الحكم المقرر سابقا"[72]؛ ومن ثم فالشاعر أراد أن يثبت من خلال النَّفْي دناءة المهجو وخِسته وقُبح هيئته وفِعله، ودنوّ هِمّته وتواكله على غيره، وضعفه وانعدام قيمته؛ إذ لا وزن له بين الناس ولا قيمة حتى يُخشى ذمه أو يُحرص على مدحه.

ويأتي التَّكرار رابطا حِجاجيًّا أحدث تناغمًا بين أجزاء الخطاب الهجائي وانسجامًا، وأسهم في ترسيخ الفكرة والموقف لدى المتلقي؛ إذ يعد التكرار رافدًا حجاجيًا أساسيا في الخطاب الشعري لأنه يرفد الحجج أو البراهين "التي يقدمها المتكلم لفائدة أطروحة ما، بمعنى أن التكرار يوفر لها طاقة مضافة تحدث أثرا جليلا في المتلقي وتساعد على نحو فعال في إقناعه لحمله على الإذعان"[73]؛ يبدو ذلك في تكرار المقطع المكون من "أداة النَّفي + الفعل المضارع" على النحو الآتي:

لَمْ + الفعل المضارع	يَرُحْ
	يَغْدُو
	يَحْضَرْ
	يَبْدُ
	يُخْشَ
	يَبْرَحْ
	يَجْرِ

والذي نَفَى عن المهجوّ كلَّ خيرٍ أو نفعٍ، ومن ثم لا يجد المتلقي أمام تلك الأسباب إلا الإذعان للذات المبدعة ومشاركته الرأي؛ حيث أراد الشاعر إقناع المتلقي بقُبح صورة المهجو وسوء فعله، وقدّم سبب دناءته وتكاسله عن بلوغ المجد، على المستويين المادي والمعنوي؛ وذلك في إطار تلك الثنائيات الضدية؛ من نحو قوله: "لم يَرُحْ، ولمْ يَغْدُ"، و"لم يُخشَ، لم يَبرحْ" ... التي منحت الصورة شمولية وإحاطة وتسليما باستحقاقه ذلك الذّم على كافة المستويات، فضلا عما قام به البناء للمجهول في قوله: "يُخش" بدور حجاجي لأنه عبّر عن موقف الشاعر الفكري من المهجوّ، وموقف المهجوّ نفسه وما يُحاط بذاته من صفات التصغير والضعف والازدراء. وذلك في سياق ذلك الطباق السلبي[74] بين "جرى، ولم يَجْرِ" الذي أضفى على ذات المهجوّ تشاؤما وبُغضًا ونُفورا.

هذا؛ وللروابط الحجاجية دورٌ فعَّالٌ في "ترتيب الحجج ونسجها في خطاب واحد متكامل؛ إذ تفصل مواضع الحجج، بل وتقوّي كل حجة منها الحجة الأخرى"[75]. ويتحقق دورها في النص "بتضمين الملفوظ مجموعة من العلاقات والإشارات التي تحدد كيف ينبغي تأويله، وأي معنى ينبغي إسناده إليه، وتعتبر العوامل والروابط الحجاجية أهم موضع ينعكس فيه هذا التوجه الحجاجي"[76]. من هذا المنطلق جاءت الواو، و"هي أمّ حروف العطف لكثرة استعمالها ودورها فيه، ومعناها الجمع والتشريك"[77]، رابطا حجاجيا قام بالعمل على الوصل بين أجزاء تلك الصورة الهجائية، وعمل على ترتيب مفرداتها وانسجام الوحدة النصية وتلاحمها على نحوٍ فنّد أسباب تشكيل تلك الصورة التشبيهية التي شبه فيها الشاعرُ بشّارَ الأعمى بالقرد الأعمى الذي ضلّ سبيله وفقد رشده وتواكل على غيره.

وقد ربطت "الواو" بين مفردات تلك الصورة الهجائية المتمثلة في بنية النَّفي وما تلاها، تلك المفردات الحاملة لطاقات حجاجية عالية، فقامت "الواو" بترتيبها وتسلسلها

والربط بينها وتقديمها للمتلقي رغبةً في إقناعه باستحقاق المهجوّ تلك الصفات الذميمة التي تجعله كالقرد متخبطًا وعاجزًا.

ورغبةً في الاستحواذ على ذهن المتلقي وخيالاته، لم يكتف الشاعر بالصورة الهجائية السابقة؛ بل استدعى صورة الكلب لتشبيه المهجوّ به في البيت الأخير، والذي نَفَى عنه كل قيمة أو ذِكرى نافعة، حتى إن الناس لا يشعرون بحضوره أو فَقْدِه، وفي ذلك تقليل من قيمة المهجوّ وازدراء له، ووصْم لذاته باللؤم والغدر والجهل، وغيرها من الصفات السلبية التي وردت في ذمّ الكلاب؛ إذ تُذَمّ بـ "لؤمها وجبنها، وضعفها وشرَهها، وغدْرِها وبذائها، وجهلها وتسرّعها، ونتْنها وقذَرها، وما جاء في الآثار من النّهي عن اتخاذها وإمساكها، ومن الأمر بقتلها وطردها، ومن كثرة جناياتها وقلّة ردّها، ومن ضرب المثل بلؤمها ونذالتها، وقبحها وقبح معاظلتها ومن سماجة نباحها وكثرة أذاها"[78]، كما ورد في الأمثال عند العرب "أَبْخَلُ مِنْ كَلْبٍ"[79]، والحِرص على الجيفة، "أَحرَصُ مِنْ كَلْبٍ على جِيْفَةٍ"[80]، والفُحش، "أَفْحَشُ مِنْ كَلْبٍ" لأنه يهرّ على الناسِ"[81]. ومن ثم فقد قدم الشاعر للمتلقي ما يعضّد صورته الحجاجية إمعانًا في تحقير المهجوّ و إقصائه، وقامت الصورة التشبيهية بدور حِجاجي أبرز خبايا النفس، وجسّد الموقف الفكري والوجداني من الذات المبدعة تجاه المهجوّ.

وبفكرٍ وروِيَّة، يتبين لنا إبداع حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل تلك الصورة الحجاجية؛ إذ قام الحِجاج فيها على تَدرُّج الشاعر في الإقناع؛ حيث تَدرَّج في التشبيه التحقيري؛ فبدأ بـ"القُبح العام في القرد" إلى "القُبح الخاص في القرد الأعمى"، ومن "البشر" إلى "الكلب" الذي لا يُفتقد، وذلك في تشبيهين لذاتٍ واحدة يتولد منهما نتيجة حِجاجية كُبرى، وكل تشبيه يُساق بوصفه مقدمةً تؤسس لنتيجة ضمنية؛ فالمهجوّ في الأبيات السابقة مُنحطّ؛ لا نفع منه، ولا كرامة له، ولا حظّ له في حياةٍ أو موت؛ ففي قوله:

وأعمى يُشبهُ القِردَ إذا ما عَمِيَ القردُ

مقدمة ونتيجة حِجاجية؛ وذلك على النحو الآتي:

ـ المقدمة التشبيهية: تشبيه بشّار بن بُرد بالقرد، في صورة القُبح. ثم يزيد الشاعرُ القُبحَ قُبحًا بتشبيهه بالقرد الأعمى.

ـ النتيجة الحجاجية: أقبح الصور الحيوانية لا تفِي بوصف المهجوّ.

والناظر أيضا إلى التشبيه الضمني الثاني في قوله:

هو الكلبُ إذا ماتَ فلم يوجَدْ لهُ فَقْدُ

يجده يحتوي على مقدمة ونتيجة حجاجية كبرى؛ على النحو الآتي:

ـــ المقدمة التشبيهية: تشبيه بشّار بن بُرد بالكلب عند موته، وهي صورة ذميمة في الثقافة العربية بوصف الكلب رمزًا للحقارة.

ـ النتيجة الحِجاجية الكُبرى: لا قيمة لبشّار بن بُرد حيًّا كان أو ميّتًا، فلا يُفتَقد كما يُفتقد الأكرمون.

وحجاجية الصورة التشبيهية عند حَمَّاد عَجْرَد نجدها أيضا في هجائه بشَّارا في قوله [من السريع]:

ما صوَّر اللهُ شبيهًا له مِنْ كلِّ مَنْ مِنْ خَلْقِهِ صوّرا
أشبَهَ بالخِنزير وجهًا ولا بالكلبِ أعر اقًا ولا مَكْسِرا[82]
ولا رأينا أحـــدًا مثْلَهُ أنجسَ أو أطفسَ أو أقذرا[83]
لو طُلِيَتْ جِلدَتُهُ عنبرا لنَتَّنَتْ جلدتُهُ العـــنبرا
أو طُلِيتْ مِسْكًا ذكيا إذًا تحوّل المِسْكُ عليه خِـرا[84]

إذ استدعى الشاعرُ صورتي الخنزير والكلب لتشبيه المهجوّ بهما، جامعًا باستدعائهما بين وضاعة الأصل والمخبر، وقُبح الشكل والمنظر؛ فكما ذُكر الكلب في سياق السلْب المتمثل في التدنّي والفُحْش والانحطاط الأخلاقي، كذلك استدعى الشاعر صورة الخنزير وما تحمله من دلالات ذميمة في الثقافة العربية متمثلة في الدياثة والقذارة وقُبح الصورة، و"سماجة التمثيل، وقبح الصوت، وأكل العذرة، مع الخلاف الشديد واللّواط المفرط والأخلاق السمجة"[85]، وفي الأمثال قال العرب: "أَحْرَصُ مِنْ خِنْزِيْرٍ"[86]، و"أَقْبَحُ مِنْ خِنْزِيْرٍ"[87].

وفي سبيل إقناع المتلقي، بنى الشاعر صورته الهجائية على علاقة الاستنتاج؛ وتعني أن يستنتج المتكلم "النتيجة من حجّة يقدمها، فإذا بنتيجة الخطاب متولدة من رحم الدليل أو البرهان ناشئة عنه عائدة إليه"[88]؛ إذ جعل الشاعر الهيئة أو الشكل مخبرا عن الأصل ومعبرا عنه وقائدا إليه، وذلك من خلال تلك الصورة الشمّية[89] في البيتين الأخيرين التي جاءت في سياق التحوّل لتعبر عن قذارة المهجوّ ونَتنه، فالمعهود أن العنبر والمسك يجمّلان رائحة البدن، أما بدنُ بشّار بن بُرد فيؤثر فيهما سلبا ويحولهما إلى رائحة كريهة تبعث على النفور.

لقد عمد حمّاد عَجْرَد إلى إسقاط صفات سلبية على المهجوّ؛ فشبهه بالخنزير والكلب، لتحقير صورته وتبرير هجره في النفوس، و إقناع الآخر/المتلقي بأنه لا يستحق

الودّ، وفي الانتقاء الأسلوبي للمشبه به /الخنزير والكلب، واستدعاء الشاعر لرمزهما في الثقافة العربية، تعزيزٌ لأثر الصورة التشبيهية في الإقناع والإذعان البلاغي من خلال التكثيف؛ ويتضح ذلك على النحو الآتي:

- المقدمة الأولى: الخنزير والكلب في التصورات الثقافية العامة رمزان للقذارة والانحطاط.

ـ المقدمة الثانية: المهجوّ بلغ من السقوط والذلّ ما يجعله يُشبه بهما.

- النتيجة الأولى: إذن، تشبيه المهجو بالخنزير والكلب يُبرز سوء حالته المتردية و انحداره الأخلاقي والاجتماعي.

ويتولد من هذه النتيجة مقدمتان ونتيجة ثانية؛ وذلك على النحو الآتي:

ـ المقدمة الأولى: التشبيه يُفضِي إلى كشف القُبح المعنوي و إثارة النفور من سلوك المهجوّ.

- المقدمة الثانية: تشبيه المهجوّ بالخنزير والكلب يضعه في موضع الاحتقار والرفض.

- النتيجة الثانية: التشبيه وسيلة حجاجية فعّالة في إدانة المهجوّ والتقليل من شأنه أمام المتلقي.

ويمكن استنتاج القيمة الاجتماعية للمهجوّ من خلال مقدمتين ونتيجة كُبرى على النحو الآتي:

- المقدمة الأولى: مَنْ يُنبذ اجتماعيا ويُعْرَض عنه لفساد أخلاقه يفقد قيمته الإنسانية.

ـ المقدمة الثانية: الخنزير والكلب لا يحظيان باحترام في التصور الجمعي.

- النتيجة الكُبرى: تشبيه المهجوّ بالخنزير والكلب يُعبّر عن فقدانه لقيمته وكرامته بين الناس.

وقد اتكأ الشاعر على مجموعة من الروابط الحجاجية التي تعكس توجّهه الحجاجي؛ من نحو تَكرار كل من "لا" و"أو" ثلاث مرات. ولا "نفي للمستقبل والحال"[90]، كرره الشاعر لتأكيد حجة الوضاعة والخِسة والتدنّي، فلا أحد يدانيه في ذلك. أما "أو" فإذا كانت تأتي في سياق التخيير فإنها هنا قامت بدور حِجاجي أفاد تعددية الآخر، وثبوت ذات المهجوّ؛ إذ يُعهد إليه بالقُبح والتَّدنّي مهما تعددت صور الخلق وتنوعت.

وأخيرا يأتي الرابط الحجاجي "إذا"، وهو من الروابط المدرجة للنتائج، وهو "جواب وجزاء"[91]، حاملا طاقة حجاجية متمثلة في الجواب الذي منحه للمقام، فهو المحصلة النهائية من الغاية الحجاجية التي جعلت المتلقي يؤمن بما طرحه الشاعر، ومن ثم فقد أسهم هذا الرابط الحجاجي في حَمل المتلقي على الاستنتاج القائم على التوجُّه الحجاجي الذي هدف إلى الحزم بتفرّد المهجوّ في النجاسة والقذارة؛ حيث يستبدل الخبيث بالطيب، ويضحي الجميل عنده قبيحا، ويتحول المسك الذكيّ عنده إلى رائحة كريهة تبعث على النفور.

ومن تلك الصور التشبيهية الحجاجية أيضا، قوله، موظِّفًا طاقة الأمثال الحجاجية، في هجائه بشَّارا [من البسيط]:

يا عبدَ أم الظِباءِ المستَطِبِّ بها من اللّوى، لستَ مولى الغُرِّ مُضَر
بل أنت كالكلبِ ذلاًّ أو أذلّ وفي نذالةِ النفس كالخنزير واليَعَرِ[92]
و أنت كالقردِ في تشويه منظرِهِ بل صورةُ القرد أبهى منك في الصُّوَرِ[93]

إذ يجمع الشاعر في هذه الأبيات بين صورة الكلب وذلّه، والخنزير وخسّته، واليَعر وإذلاله، والقرد وقُبحه، ليصور بها المهجوّ ويُضْفِي عليه هذه الصفات السلبية. وقد اتكأ الشاعر، في تشكيل حجاجية تلك الصورة الهجائية، على المَثَل الذي تكمن حجاجيته في عقد مشابهة بين سياق غائب وآخر حاضر، ومن ثم فإنه يستدعي مصداقية الحجة التي حاول إقناع المتلقي بها؛ إذ "إن طاقة الأمثال الحجاجية إنما تقوم في جوهرها على القياس؛ قياس الحالة الحاضرة الراهنة على أخرى مشابهة يعرفها الجميع ... ومن ثمة جاز القول بأن خطورة هذا النوع من الاستدلال تكمن في الإيهام بالتقارب الكبير بين الحالتين عن طريق علاقة الشبه التي يقيمها الشاعر بينهما، فيفعل المَثَل في المتلقي تماما كفعل التشبيه أو الاستعارة"[94]. ولذلك رسم المَثَل الذي استدعاه الشاعر مشهد الذلّ لذلك الحيوان من أجل إسقاطه على الذات المهجوّة.

وقد حمل المَثَل في قوله: "أَذَلُّ مِنَ اليَعْرِ"[95] طاقة حجاجية جعلت المتلقي يتلمس حالة الذلّ والانكسار والنذالة التي وصم بها الشاعر المهجوّ، في الوقت الذي عبرت فيه تلك الصورة الحجاجية عن الحالة الوجدانية للذات الشاعرة تجاه بشَّار بن بُرد، ولذلك انتقى الشاعر من معجم الحيوان ما ساعده على تشكيل صورته رغبةً في إيصالها للمتلقي، فجمع الصفات السلبية في الكلب والخنزير واليَعر والقرد، وشكّل منها صورته التشبيهية الدالة على الوضاعة والدناءة والخِسة والقذارة والقبح، مع الوضع في

الحسبان أن القرد والخنزير "لهما في صدور العامّة والخاصّة من القبح والتّشويه، ونذالة النّفس، ما لم يجعله لشيء غيرهما من الحيوان"[96].

وعند تأملنا للصور التشبيهية في الأبيات السابقة ندرك اشتمالها على مقدمات تُفضِي إلى نتائج من شأنها التعزيز من الإقناع؛ وذلك على النحو الآتي:

- التشبيه الأول: يتكون الهجاء فيه من المقدمة؛ فالكلب يُمثّل الذلّ والانقياد.
- الحُجّة: التشبيه بالكلب لتصوير أقصى درجات المهانة.
- النتيجة: المهجوّ أذل من الكلب نفسه.

- التشبيه الثاني: يتكون فيه الهجاء من مقدمة؛ فالخنزير واليَعَر يُمثّلان الخساسة والدناءة.
- الحُجّة: تعزيز دناءة المهجوّ وتدنّي القيم الأخلاقية.
- النتيجة: المهجوّ خسيس النفْس مثل هذه الحيوانات أو أكثر.

وفي البيت الثالث يعتمد الشاعر على التشبيه المقلوب للمبالغة في إبراز القبح، فيقول: "و أنت كالقردِ في تشويهِ منظرِهِ / بل صورةُ القردِ أبهى منك في الصُّوَرِ"؛ وفيه نجد ما يأتي:

- المقدمة: قُبح منظر القرد وعبثية الهيئة.
- الحُجّة: قلب المألوف، فجعل القرد يبدو أفضل، مما يضخم من إهانة المهجوّ.
- النتيجة: المهجوّ أقبح من القرد، بل القرد "أبهى" منه.

ومن الروابط الحجاجية التي أسهمت في تشكيل ذلك المعنى الحجاجي، الرابط "بل"، و"تأتي لتدارك كلام غُلِطَ فيه ... وتكون لترك شيء من الكلام وأخذٍ في غيره"[97]، أي "معناها الإضراب عن الأول والإيجاب للثاني"[98]؛ إذ يربط هذا الرابط الحجاجي دائما "بين حجتين تخدمان نتيجتين متضادتين، ولكن الحجة الواقعة بعد الربط هي الحجة الأقوى"[99]. وتكمن حجاجيته "في أن المرسل يرتّب بها الحجج في السّلم، بما يمكن تسميته بالحجج المتعاكسة؛ وذلك لأن بعضها منفي وبعضها مثبت"[100]. ولذلك فقد اتخذ الشاعر من النفي في البيت الأول مدخلا لقيام ذلك الرابط الحجاجي بدوره في ترتيب الحجج إقناعا للمتلقي بالحجة الواقعة بعده؛ فالمهجوّ أذل من الكلب والخنزير واليَعَر. وليس هذا فحسب؛ بل اتكأ الشاعر عليه أيضا مرة أخرى في البيت الأخير ليثبت من خلاله أن المهجوّ، بعد تشبيهه بالقرد، أقبح من صورة القرد وهيئته.

ومن التشبيهات الحجاجية الواردة في هجاء حَمَّاد عَجْرَد، صور الحجاج بالسخرية. وقد قدم "برندونير Berrendonner تعريفا للسخرية يجعل صلتها بالحجاج وثيقة؛ إذ يعتبرها تناقض قيم حجاجية؛ فما يسمح بقيام جملة ما ساخرة عنده كونها حجة على فرضية ما"[101]. وقد ورد هذا النوع من الحِجاج في هجاء حَمَّاد عَجْرَد؛ وذلك من نحو هجائه حفص بن أبي بُردة، وكان صديقا له "وكان أعمش أفطس أغضب مقبح الوجه، فاجتمعوا يوما على شراب وجعلوا يتحدثون ويتناشدون، فأخذ حفص بن أبي بُردة يطعن على مرقّش ويعيب شعره ويلحنه، فقال حَمَّاد [من الطويل]:

لقد كانَ في عينيكَ يا حفصُ شاغلُ و أنفٌ كثيل العود عمَّا تَتَبَّعُ
تتبّع لحنًا في كلام مرقّشٍ ووجهُكَ مبنيٌّ على اللحنِ أجمعُ
فأذْناك إقواءٌ و أنفُكَ مُكْفَأٌ وعيناكَ إيطاءٌ فأنتَ المُرقَّعُ"[102]

إذ أقام الشاعر هجاءه لحفص بن أبي بُردة على دعائم حجاجية رسم بها مشهدا تمثيليا ساخرا قوامه الاستهزاء به والنيْل منه؛ حيث اتخذ من تطاوله على المرقّش وشعره تكأة لتشكيل تلك الصورة التشبيهية التي شبه فيها أنفه بالجمل المسنّ الذي يتتبع المواضع دون تفرقة أو تمييز، إمعانا في تدخّل المهجوّ فيما لا يعنيه من جهة، وإضفاءً لمعنى السخرية و انعدام القيمة أو الوزن من جهة أخرى.

وقد جاء التعجب المشوب بالإنكار في البيت الثاني كنتيجة منطقية لتلك الصورة الحجاجية التي ساقها في البيت الأول؛ إذ إنه أقل من المرقّش شأنا ورغم ذلك يتهمه باللحن، في الوقت الذي قدّم فيه الشاعر مقومات صورته الحجاجية من خلال استدعاء مصطلحات العروض التي هي مناط الأمر كله؛ فالأمر متعلق بشأن سخرية المهجوّ من شعر مَن يعلوه قيمة وشأنا؛ فناسب ذلك المعنى وأضفى عليه سخرية وتحقيرا؛ من نحو استدعاء مصطلحات: الإقواء[103] والإكفاء[104] والإيطاء[105].

وقد اتخذ الشاعر من عيوب القافية المذكورة وسيلة لتشكيل وجه المهجوّ والسخرية منه؛ فجمع بين إقواء الأُذُن وما تثيره من قُبح لعدم استوائها، و إكفاء الأنف وعدم تساوي فتحتيها، و إيطاء العين وما تثيره من نفور.

وتمثل الأبيات السابقة نموذجًا للهجاء الساخر اللُّغوي الذي يوظِّف فيه الشاعر مصطلحات النقد الأدبي /العروض واللغة، في تصوير العيوب الخَلْقية للمهجوّ، ويعكس هذا التوظيف ذكاء الشاعر وثقافته، كما يكشف عن قدرته الإبداعية على توظيف

المصطلحات العلمية في أغراض فنية وأدبية. وقد آثرها الشاعر لكثرة دوران ذمّها في النقد ، فكثرة ذم المهجوّ على كل لسان ككثرة ذمّ عيوب القافية في كل كتاب.

يتبين مما سبق أن الشاعر أوصل صورته للمتلقي في مشهد وصم فيه المهجوّ بالسخرية والتحقير واللحن شكلا ومضمونا. وقامت الصورة التشبيهية بدور حجاجي أقنع المتلقي باستحقاق المهجوّ ذلك الهجاء الساخر حتى يحثّه على احترام الآخر، و إنزال الناس منازلهم.

ومن تلك التشبيهات الحجاجية أيضا، قوله يهجو صديقا لا يصادقه إلا لمنفعة [من البسيط]:

قد يَنقَضِي كلُّ ما أُولِيْتَ من حَسَنٍ إذا أتى دونَ ما أُولِيْتَ يومانِ
تَنأى بودِّكَ ما استغنيتَ عن أحدٍ وإنْ طَمِعْتَ فأنت الواصلُ الداني
الشّهْدُ أنتَ، إذا ما حاجةٌ عَرَضَتْ وحَنْظَلٌ كلما استغنيتَ خَطْبانُ[106]

إذ أقام الشاعر صورته الحجاجية على الثنائيات الضدية المتمثلة في الفِعل وردّ الفِعل من جانب الشاعر ورفيقه الذي لا يصاحبه إلا لمنفعة، والذي يعقبه لا محالة تغيُّرٌ في الموقف الفكري والنفسي للذات الشاعرة؛ وقد مهّد الشاعر لصورته التشبيهية التي تُضفي على المهجوّ تصغيرا و أنانية، من خلال المقابلة[107] في البيت الثاني التي منحت ذات المهجوّ أثرة لذاته فحسب، دون الاهتمام بمشاعر الآخرين ومصالحهم؛ حيث ينأى بجانبه حال الاستغناء، ويطمع في الوصل حال العطاء.

وقد جاءت الصورة التشبيهية مغلفة بصورة ذوقية[108] جسدت الموقف الفكري والوجداني للشاعر والمهجوّ؛ من خلال تصويره بالشهد وطِيب مذاقه حال الوصل، وبالحنظل ومرارته حال استغنائه. وقد حدد طباق التكافؤ[109] بين "الشّهْد، وحَنْظَل" أنانية المهجوّ وحبه المفرط لذاته، واستياء الشاعر من ذلك، ومشاركة المتلقي له في ذلك، لأن ذلك من المُسلَّمات الاجتماعية التي ينبغي التخلّي عنها.

ومن التشبيهات الحجاجية أيضا قوله في هجاء عُمارة بن حربية[110] [من الكامل]:

لَو كُنتُ زِنديقًا، عُمارُ، حَبَوْتَني أَو كُنتُ أَعبُدُ غَيرَ رَبِّ مُحَمَّدِ
لَكِنَّني وَحَّدتُ رَبّي مُخلِصًا فَجَفَوتَني بُغْضًا لِكُلِّ مُوَحِّدِ
وَحَبَوتَ من زعم السَّماءَ تَكَوَّنَتْ وَالأَرضَ خالِقُها لَها لَم يَمْهَدِ
وَالنَّسْمَ مِثلَ الزَّرعِ آنَ حَصادُهُ مِنهُ الحَصيدُ وَمِنهُ ما لَم يُحْصَدِ[111]

إذ بنى الشاعر صورته الهجائية على علاقة الاقتضاء؛ وهي علاقة ذات "طاقة حجاجية عالية لأنها ككل علاقة حجاجية تصل الحجة بالنتيجة المرصودة للخطاب، ولكنها تتميز عن كل علاقة بأنها تجعل الحجة تقتضي تلك النتيجة اقتضاء والعكس صحيح بحيث تغدو العلاقة ضربا من التلازم بين الحجة والنتيجة"[112]. ومن أقدر الروابط الحجاجية التي تسهم في تشكيل تلك العلاقة أدوات الشرط؛ ومنها الرابط "لو"، و"فيه معنى الشرط، ومعناها امتناع الشيء لامتناع غيره، ولا يليها إلا الفعل مظهرا أو مضمرا"[113]؛ فالشاعر عقد من خلال الشرط علاقة اقتضاء بين سبب ونتيجة؛ وذلك حين يجعل من توحيده سبيلا لجفاء عُمارة له، ولكنه في مستوى ثان يعقد علاقة اقتضاء بين حجة ونتيجة حين جعل تقريب المهجوّ للزنادقة حجة تقتضي نتيجة وهي فساد معتقدهم ومذهبهم.

وقد اتكأ الشاعر على الرابط الحجاجي "لكن" في البيت الثاني، وتكون "مخففة ومثقلة، فالمخففة غير عاملة، والمثقلة عاملة، ومعناها في كلا الحالتين الاستدراك والتوكيد"[114]، وقد أكد الشاعر من خلالها توحيده لله، عزّوجلّ، وبُغضه لكل زنديق، في الوقت الذي فسّر فيه هذا الرابط الحِجاجي سبب بغض عُمارة له وإعراضه عنه، وهو ما يجعل المتلقي رافضا هو الآخر لمذهب هؤلاء الزنادقة.

ولحمْل المتلقي على التسليم بالموقف العقدي للشاعر نراه يتكئ على الاستدلال بالتمثيل؛ ويعني "تشكيل بنية واقعية تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه في العلاقات فهو احتجاج لأمر معين عن طريق علاقة الشبه التي تربطه بأمر آخر فندخل بذلك مجال التشبيه والاستعارة أو ما عالجه الفلاسفة تحت عنوان القياس الشعري"[115]؛ إذ يأتي الشاعر بحجة تمثيلية يؤكد من خلالها فساد المعتقد الديني للمهجوّ ويبرر هجاءه له.

وكي يقنع الشاعرُ المتلقي بذلك ويجعله مشاركا له في ذلك البغض، أقام حجّته على صورة شعرية تشبيهية تمثيلية رسمت المعتقد الديني لتلك الفئة التي لا تؤمن بوجود الله تعالى؛ حيث شبه حال الإنسان بحال الزرع حياةً وموتًا، بما يدل على فساد معتقد المهجوّ المنتمي إلى فئة الطبيعيين الذين يرون أن "الطبيعة أزلية لا خالق لها، وأن الإنسان لا يعدو أن يكون ظاهرة من مظاهرها كالزرع والجبال والأنهر، فأنكروا خلق الله وبالتالي وجوده"[116]. ومن ثم فقد أوضحت تلك الصورة الحجاجية مدى الهوة الفكرية والفجوة الدينية بين ذات الشاعر وذات المهجوّ.

والمتأمل في تلك الصـورة الحجاجية يجد حمَّاد عَجْرَد قد وظّفها في هجاء المجتمع ونقده؛ ليُظهر من خلالها التناقض في معاملة الناس للمؤمن الموحّد مقارنةً بالزنديق أو مَنْ يُنكر وجود الله؛ فيشـبه الناس /النفوس بالزرع وقت الحصـاد؛ فكما أنَّ مِنَ الزرع وقت الحصاد ما يُجنى ويُجمع/ الحصيد، ومنه ما لا يُجنى/ يبقى أو يُترك، كذلك الناس؛ بعضـهم صـالح يُنتفع به، وبعضـهم لا يُنتفع منه فيُهمل، وليس بالضـرورة أن يكون الرفض دليلاً على الضلال. كما أن القبول لا يكون دليلا على الهداية، مما يعزز من قلب معايير المفاضلة بين الأشياء بالقياس والحجة.

ويضاعف الشاعر من هجاء مَنْ تتبدل عندهم الموازين؛ ففي قوله: "وَحَبَوتَ من زعم السَّماءَ تَكَوَّنَتْ / وَالأَرضَ خالِقُها لَها لَم يَمْهَدِ"، حجاج آخر غير مباشر؛ ويكمن في أنَّ مَنْ يعتقد أن الكون وُجد بلا تدبير أو خالق، وهو الزنديق/ اللاديني، يُكافَأ ويُقرب. بينما الموحِّد الذي يعبد الله بإخلاص يُجفى ويُبغض، وهذا حجاج ضد معيار العدالة والتكريم عند الناس. وكأن الشاعر يريد أن يقول: ولو كنتُ على ضلال /زنديقًا أو عابدًا لغير الله، لأكرمتني.

- النتيجة الكُبرى: ما دمت موحدًا ومخلصًا لله، فأنت تُقصيني، وهذا يُبرز صورة الحجاج بالتناقض أو المفارقة التشبيهية.

من خلال ما سبق يتضح لنا فعالية الصورة التشبيهية الحجاجية، التي أبدعها حَمَّاد عَجْرَد، في إقناع المتلقي والاستحواذ على ذهنه وفكره ومن ثمّ توجيه سلوكه نحو ما يُطرح من قضايا ورؤى. وفي سبيل تحقيق ذلك اتكأ حَمَّاد عَجْرَد على مجموعة من العلاقات الحجاجية التي مكنته من تشكيل صوره الهجائية الإقناعية؛ من نحو العلاقة السببية، وعلاقة الاستنتاج، وعلاقة الاقتضاء، فضلا عن مجموعة من الروابط الحجاجية؛ من نحو التَّكرار والنَّفْي وأووبل وإذن، في إطار مجموعة من الصور الحسية؛ من نحو الصور الشمّية والذوقية، ومجموعة من المحسنات البديعية؛ من نحو المقابلة والمطابقة، والتي أسهمت بدورها في تجسيد التوجُّه الحِجاجي الذي طرحه حَمَّاد عَجْرَد في صوره الهجائية.

المبحث الثاني
حجاجية الصورة الاستعارية

تعدّ الاستعارة آلية حجاجية اتكأ عليها حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل الموقف الحجاجي عنده. ويقصد بها "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها"[117]. والاستعارة "ضرب من التشبيه ونَمَط من التمثيل"[118]؛ عرفها عبد القاهر الجرجاني [ت474هـ] بقوله: "أن تريد تشبيهَ الشيءِ بالشيءِ، فتدع أنْ تُفْصحَ بالتشبيهِ وتُظْهِرَه، وتجيءَ إلى اسم المشبَّه بهِ فتعُيِرَه المشبه وتُجْرِيَه عليه"[119]. ومن ثم فإن اتكاء الذات المبدعة على الصورة الاستعارية في تشكيل الخطاب الحجاجي يعدّ مرحلة أكثر نضجًا من التشكيل بالصور التشبيهية؛ وذلك لأن الذات الشاعرة تتخطى من خلالها المدركات المألوفة في الو اقع.

ونتيجة لذلك تعدّ الاستعارة آلية حجاجية أساسية متنوعة العلاقات ومركبة المستويات، ويكمن توجهها العملي في "ارتكازها على المستعار منه؛ إذ تكون الاستعارة بذلك أدعى من الحقيقة لتحريك همّة المرسل إليه إلى الاقتناع، إذ يهدف إلى تغيير المقاييس التي يعتمدها المرسل إليه في تقويم الو اقع والسلوك، وأن يتعرف على ذلك من المرسل ليكون سبب القبول والتسليم، وليس التخييل أو الصنعة اللفظية"[120]. ولذلك تتجاوز بنية الاستعارة "الوحدة اللغوية المفردة، ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال؛ ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه "بؤرة الاستعارة" والإطار المحيط بها. وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها؛ المستعار منه والمستعار له"[121]؛ ذاك التفاعل الذي يمنح المقام وظيفة إقناعية وتأثيرية تنتقل إلى المتلقي وتعمد إلى إقناعه وتوجيه سلوكه أو موقفه الفكري والنفسي من القضية المطروحة.

ومن نماذج الاستعارة الحجاجية عند حَمَّاد عَجْرَد، ما قاله عندما وُلد لبشَّار ابنٌ، فقال فيه [من مجزوء الكامل]:

سائلْ أمامةَ يا ابن بُر دِ مَن أبو هذا الغلام؟
أمِنَ الحلالِ أتتْ به أم من مقارفةِ الحرامِ؟

فلتخْـــــــــبِرَنَّكَ أنَّه بين العـــراق والشامِ
والآخـــرُ النبطيُّ والر ومِيُّ أيضا و ابنُ حام
أجَعَلْتَ عِرْسَكَ شَقْوَةً غرضًا لأسْهُمِ كلّ رام؟[122]

إذ يعدّ أسـلوبا الأمر[123] والاسـتفهام[124] من أهم الموجّهات اللُّغوية التي تؤدي وظائف تداولية في النص الحجاجي، ومن أكثر أنواع الأفعال اللُّغوية حِجاجًا؛ كون "الأمر في الحجاج دعوة إلى بناء و اقع جديد على أنقاض و اقع قديم"[125]، وكون الاسـتفهام يبرز طاقة السـؤال الإقناعية؛ إذ "إن طرح السـؤال يمكن أن يضـخم الاختلاف حول موضـوع ما إذا كان المخاطب لا يشـاطر المتكلم الإقرار بجواب ما"[126]، فيأتي الاسـتفهام مُلزمًا لإجابةٍ تستدعي سيطرة المتكلم على ذهن المتلقي.

وقد صدّر الشاعر البيت الأول بالفعل الأمر "سَائِلْ" الذي حمل مقومات حجاجية تتمثل في الدعوة إلى التسـاؤل والتأكد من نسـب ذلك الغلام، فالغاية رفض ما يحرمه الشرع والمجتمع، ومن ثم فإنه من خلال فعل الأمر حثّ الشاعرُ المتلقي على المشاركة في الحدث، ولاسـيما وقد ختم الشـاعر البيت الأول نفسـه باسـتفهام طرح على السـياق إشكالية خطيرة أرغمت المتلقي على المشاركة في التساؤل عن أبي الغلام بغض النظر عن إجابة "أمامة" عن تساؤله الذي جسده فعل الأمر في صدر البيت، وذلك لإعلان موقفه من المهجوّ وولده، ولتحذير الرأي العام منهما.

ورغبة في السيطرة على ذهن المتلقي أردف الشاعر استفهامه الأول باستفهام آخر في البيت الثاني ليأتي من خلاله بحجة فساد المهجوّ وزوجته؛ إذ لا فرق عندهم بين حلالٍ وحرامٍ، بما أضفى على المهجوّ دياثة، وعلى زوجته فسادًا وسُوءًا.

وإذا كان الاسـتفهام يقوم على افتراضـات ضـمنية تفضـي إلى اسـتمالة المتلقي لحَمْله على الإذعان، فالظاهر يقتصـر على خطاب المهجوّ، إنما الأمر يتعلق في الو اقع بقضـية اجتماعية عامة تتمثل في الحفاظ على المحارم، والغيرة على الأعراض، ومن ثم فقد ختم الشـاعر أبياته بسـؤال ذي طاقة حجاجية عبر همزة الاسـتفهام، مزاوجًا بين الاستعارة المكنية والتصريحية من خلال تصوير زوجة المخاطَب بالفريسة سهلة المنال إمعانا في فجورها في الأولى، في الوقت الذي شـبه فيه الرجال الذين يتهافتون عليها بالرماة والأعداء في الثانية. ولهاتين الاستعارتين قوة حجاجية؛ وتفصيل ذلك على النحو الآتي:

ـ "أمامة" امرأة غانية فاسدة الخُلُق لا تستقر في بيتها.

ـ الفريسة سهلة المنال متاحة للاصطياد في أي وقت.

ـ "أمامة" فريسة سهلة الاصطياد.

وقد قدم الشاعر لهاتين الاستعارتين الحجاجيتين عبر إثارة عدة تساؤلات؛ أبرزها: "مَنْ أبو هذا الغلام؟ أمِنَ الحلالِ ... أم من مقارفةِ الحرامِ؟" في سياق ثنائيات ضدية أسقط الشاعر فيها على مخاطِبه بشَّار بن بُرد نوعا من الدياثة والتحقير والازدراء، وكأنه مشارك لها، بشكل أو بآخر، في ذلك الإثم المبين.

ومن الاستعارات الحجاجية أيضا قوله في هجاء محمد بن نوح [من مجزوء الرجز]:

قالَ ابنُ نوح لِي وقد	أظهرَ بعضَ الغَضَبِ
أنتَ الذي نَفَيْتَنِي	في الشِّعرِ عن نُوحٍ أبي؟
فقُلتُ: لا، لا ترْمِني	مِنكَ بمحْضِ الكَذِبِ
ويحكَ لم أفعلْ وإنْ	كنتَ سَقيمَ الحَسَبِ
لكنني كنتُ فتىً	عَلاَّمَةً بالنَّسَبِ
فقلتَ لي: نُوحٌ أبي	فقلتُ: جَاوِزْ بِأَبِ
فلمْ تُجَاوِزْهُ وفِي	ذلك بعضُ الرِيَبِ[127]

إذ أقام الشاعر صورته الحجاجية على علاقة التتابع؛ وهي علاقة ذات طاقة حجاجية عالية؛ حيث "يمكن أن نحتج بتقرير تتابع مستمر في الأحداث، على أن التتابع يقع إجمالا على مستويين؛ أحدهما: مستوى الأحداث ... فتنغرس الحجة في الواقع وتنتهي بداهة إلى أحد الصنفين ... وهما: الحجج المؤسسة على بنية الواقع أو المؤسسة لبنية الواقع، وثانيهما: مستوى القضايا أو الأفكار فتنتهي الحجة عندها إلى صنف الحجج شبه المنطقية"[128]. وقد وصل الشاعر بين الأحداث عن طريق تقنية الحوار[129] والرابط الحجاجي "الواو"؛ إذ انتقل به من غضب المهجوّ إلى نفي التهمة عن الشاعر، وفي إلصاق التهمة به أخيرا لعدم تجاوزه أبيه، وذلك ليؤسس وحدة فكرية يقنع بها المتلقي.

وفي سبيل تحقيق ذلك الاستحواذ الفكري استدعى الشاعر في البيت الثاني على لسان المهجوّ أسلوب الاستفهام الذي أدي وظيفة تداولية أضفت على المتكلم افتراءً وظُلمًا، ليأتي في البيت الثالث بأسلوب النهي[130]؛ وهو من الأساليب التي تنتمي إلى "صنف الأفعال التي وسمها أوستين بـ Actes Perlocutionnaires أي الأقوال التي فيها

إنجاز لأفعال معينة ولكنه إنجاز ضمني"[131]؛ إذ فيه معنى الحث على ترك فعل ما رغبة في تعديل السلوك وتقويمه. وقد ساق الشاعر من خلاله تلك الصورة الاستعارية الحجاجية في إطار الموازنة بينه وبين محمد بن نوح التي أظهر فيها الشاعر نوعا من البراعة والتميز لذاته وقومه؛ إذ وازن بين افتخار المخاطَب بأبيه الذي لم يتجاوزه، و افتخار الشاعر بذاته، ومن ثم فقد أظهرت الاستعارة المكنية، التي شبه فيها الباطل بحجارة تُرمى على الناس وتأذيهم، غاية الخطاب الحجاجي وقوته الإقناعية، وما يتبع ذلك الرمي بالباطل من آثار مادية وجروح نفسية.

ولم تتوقف غاية الاستعارة الحجاجية عند مجرد إنكار الشاعر ما يدَّعيه المخاطَب/ محمد بن نوح كما ورد في البيت الثاني، بل أسهمت تلك الاستعارة الحجاجية في إفادة ما يأتي:

[أ] نَفْي ادعاءات المخاطَب قاطبة.

[ب] إزاحة تلك الادعاءات من كاهل الشاعر وإلصاقها بالمخاطَب نفسه.

[ج] تقديم الحجج المنطقية على ذلك النَّفْي وتلك الإزاحة، والتي تتمثل في تلك الموازنة العقلية التي خلفتها الاستعارة بين المخاطَب سقيم الحسب الذي لم يستطع تجاوز أبيه في الشعر، وبين الذات الشاعرة التي كانت علّامة النسب ذائعة الصيت. وقد أسهم في تشكيل ذلك المعنى الحجاجي الرابط الحجاجي "لكن" الذي أضفى على ذات الشاعر شموخًا وعِزة ورِفعة.

وفي قوله: "سقيم الحسب" استعارة مكنية؛ إذ شَبَّه الشاعرُ الحَسَبَ بالبدن الذي يُصاب بالسُّقم، وهذا غير حقيقي بالطبع؛ فـ"السُّقم" يُنقل من معناه الحسي/المرض الجسدي، إلى معنًى معنوي/الضعف أو الخلل في النسب، فهذه استعارة. والشاعر لا يقول صراحة: "حسبك غير صحيح"، بل يستخدم عبارة مجازية: "سقيم الحسب". وبهذه الاستعارة، يُقدِّم الشاعر حُكمًا قاسيًا مغلفًا ببلاغة، ليجعل المتلقي يتأثر دون أن يشعر بأنه أُهين مباشرةً. ومن ثم تُحمِّل الاستعارة الحسبَ صفات الضعف والخلل، وتُقنع السامعَ بأن هناك عيبًا أصيلًا في نسبه دون الحاجة إلى تقديم دليل علمي.

ويأتي فعل الأمر في البيت السادس حاملا مقومات حجاجية كشفت للمتلقي حقيقة الأمر كله؛ إذ استدعى الشاعر من خلاله حجة التحديّ ليستنفر هِمة المخاطَب

كي يتجاوز و اقع أبيه فلم يستطع، ومن ثم فقد أسهمت الأفعال اللغوية في تشكيل المعنى الحجاجي ومثلت دعوات صريحة إلى تغيير سلوك المهجوّ وضرورة تخليه عن مماطلته وظلمه وأن يعرف قَدْر نفسه.

ومن الاستعارات الحجاجية أيضا قوله يهجو بخيلا [من البسيط]:

وللبخيلِ على أموالِهِ عِلَلٌ زَرْقُ العيونِ عليها أوجهٌ سُودُ
أَوْرِقْ بخيرٍ تُرجَّى للنوالِ فما تُرْجَى الثمارُ إذا لم يُورِقِ العُودُ
بُثَّ النوالَ ولا تمنعكَ قِلَّتُهُ فكُلُّ ما سدَّ فقرًا فهو محمودُ[132]

إذ اتكأ الشاعر في هذه الصورة الاستعارية على الأمر الذي يعدّ من أكثر الأفعال اللُّغوية التي يستخدمها المتكلم في إستراتيجية الخطاب التوجيهي؛ حيث حكمت صيغة الأمر، في قوله: "أَوْرِقْ"، وقوله: "بُثَّ"، تلك النتفة الشعرية ومثَّلَت دعوة صريحة إلى تبنّي قيمة الكرم والعطاء، وهي قيمة عظيمة في الثقافة العربية، اتكأ الشاعر في تجسيدها على فعل الأمر الذي حمل مقومات حجاجية بدت في ضرورة تعديل و اقع ذلك البخيل، وحثّه على البذل والإنفاق، وذلك من خلال استعارة حجاجية شبه فيها الشاعر الإنفاق بالثمار، وربط بين العلة والنتيجة، فما يُرجى الثمار/ الإنفاق من عُود/بخيل ذابل.

وقد حملت هذه الاستعارة بُعْدًا حجاجيًّا قصد الشاعر من خلاله تصوير حالة ذلك البخيل النفسية التي تنمّ عن شخصية مضطربة، وساق ذلك من خلال تلك الصورة اللونية التي جمع فيها بين اللونين الأزرق والأسود في قوله: "زَرْقُ العيونِ عليها أوجهٌ سُودُ"؛ ليصور الشاعر عِلل البخيل في أقبح صورة، فقرن بين زرقة العيون واسوداد الوجه، تلك الصورة التي أضفت على المهجوّ نفورا وخوفا وذعرا و انقباضا، وتتجدد تلك الصورة المُخيفة على ذلك البخيل بتجدد سؤاله، حيث يُبدي عِللا واهية تمنعه من الإنفاق؛ تلك العِلل التي تزيد الناس إعراضا عنه.

والمتأمل في الأبيات السابقة يتبين له أن الشاعر قد تدرَّج في إقناع المتلقي بمقدمتين ونتيجة تبرز قُبح صورة المهجوّ في النفوس؛ وذلك على النحو الآتي:

- المقدمة الأولى: الانتقاء الأسلوبي للمستعار منه؛ حيث استخدم الشاعر الاستعارة لتشويه صورة البخل وتصويره في أقبح شكل/ وُجُوه سُود، وعُيُون زُرْق. وبذلك يضفي الشاعر دلالة رمزية توضح بشاعة الشيء أو قبحه بطريقة حسية مؤثرة.

- المقدمة الثانية: تشبيه الأعذار التي يختلقها البخيل بوجوه سوداء وعيون زرقاء، في الثقافة العربية دليل على الشر أو النحس، يربط بين القُبح البصري والمعنوي.

- النتيجة: الشاعر لا يصف فقط الأعذار بأنها باطلة، بل يصورها في هيئة بشعة منفّرة، ليضاعف من النفور، ويكشف خِسة البخيل ودناءته بأسلوب ساخر وجارح.

ولذلك جاء فعلا الأمر في قوله: "أَوْرِقْ بخيرٍ، بُثَّ النوالَ" دالين على الزجر المغلّف بالمنطق؛ فما يُرجى الخير من بخيل، ولا يمنع الخير قلةُ المال، وجاء التذييل[133] في الشطر الثاني من البيت الأخير دالا على مراد الشاعر ومعبرا عن غاية الخطاب الحجاجي في قوله: "فكُلُّ ما سدَّ فقرًا فهو محمودُ". ومن ثم فقد جمعت الصورة الاستعارية بين الشكل الخارجي والمضمون الداخلي لذلك البخيل، ودعته إلى إقامة و اقع جديد يتسم بالجود والبذل والإنفاق، على أنقاض و اقع قديم اتسم بالشحّ والبخل والحرص.

ومن الاستعارات الحجاجية أيضا قوله يهجو محمد بن سليمان [من الخفيف]:

قُل لِوَجهِ الخَصِيّ ذي العارِ إِنّي سَوفَ أُهدي لِزَينَبَ الأَشعار
قَد لَعَمري فَرَرتُ مِن شِدَّةِ الخَو فِ وَأَنكَرتُ صاحِبيَّ نَهارا
وَظَنَنتُ القُبورَ تَمنَعُ جارًا فَاِستَجَرتُ التُّرابَ وَالأَحجارا
كُنتُ عِندَ اِستِجارَتي بِأَبي أَيْ يُوبَ أَبغي ضَلالَةً وَخَسارا
لَم يُجِرْني وَلَم أَجِد فيهِ حَظًّا أَضرَمَ اللَّهُ ذَلِكَ القَبرَ نارا[134]

إذ بنى الشاعر صورته الاستعارية على حجّة التناقض وعدم الاتفاق، وهي من الحجج شبه المنطقية التي تعتمد البنى المنطقية؛ ويُقصد بها "أن تكون هناك قضيتان في نطاق مشكلتين، إحداهما نفي للأخرى ونقض لها ... في حين أن عدم الاتفاق أو التعارض بين ملفوظين يتمثل في وضع الملفوظين على محكّ الو اقع والظروف أو المقام لاختيار إحدى الأطروحتين و إقصاء الأخرى فهي خاطئة"[135]. وقد كشفت هذه الحجّة عن التحولات الفكرية عند حمَّاد عَجْرَد والمتلقي؛ فأبانت الفِعل وردّ الفعل، وعكست خبايا النفس وما يموربها تجاه المهجوّ/ محمد بن سليمان الذي رفض العفوّ عنه لتشبيبه بأخته.

وقد اشتملت الأبيات على استعارتين مكنيتين في الحِجاج والإقناع؛ الأولى في قوله: "القبور تمنع جارًا"؛ حيث شبّه القبور بكائن عاقل له القدرة على منع الجار أو الدفاع عنه، والقبور جمادات لا تمنع. والأخرى في قوله: "واستجرتُ الترابَ والأحجارا"؛ إذ شبّه التراب والأحجار بأشخاص يُستجاربهم، وهو فعل لا يُطلب من جماد. وهاتان

الاستعارتان تهدفان معًا إلى تصوير حالة السقوط الفكري والسلوكي، والسخرية من الجبن والتعلّق بالأوهام، بطلب النصرة من صمت التراب، مع الجبن في الفعل، والوهم في العقل، والخيبة في المصير.

وتقوم هاتان الاستعارتان على مقدمات تؤدي إلى نتيجة بلاغية ومعنوية مقنعة ومؤثرة:

- المقدمة الأولى: المنع والحماية أفعال لا تُنسب إلا إلى الكائن العاقل القادر على الفعل والإرادة.

- المقدمة الثانية: إسناد "المنع" إلى "القبور" يتضمّن تشبيه القبر بشخص يملك القوة للدفاع عن جاره، وهذا لا يتفق مع طبيعة الجماد.

- النتيجة: استخدم صورة ساخرة تحمل نبرة استهزاء، وتعكس حالة من التوهم والضياع؛ إذ يلجأ الإنسان إلى ما لا يملك حيلة ولا نفعًا، فيطلب منه الحماية.

وقد أكد الشاعر هذا المعنى الحجاجي بصورة استعارية أخرى مشتملة على مقدمتين ونتيجة مؤكدة للنتيجة السابقة؛ وذلك على النحو الآتي:

- المقدمة الأولى: الاستجارة لا تُطلب إلا من كائن حي عاقل قادر على الحماية أو النصرة، كالإنسان أو المعبود.

- المقدمة الثانية: إسناد فعل "استجرت" إلى "التراب والأحجار" يُظهر تعامل الشاعر مع الجمادات كأنها ملجأ أو حامٍ، وهو أمر غير منطقي و اقعيًا، لكنه مقصود بلاغيًا.

- النتيجة: يُظهر الشاعر مدى التّيه والانحدار الديني الذي بلغَه المهجوّ، حتى بات يستجير بجوامد لا تملك قدرة على الدفع أو المنع. وفي السياق الهجائي، توحي الاستعارة بسخرية جارحة من تفكير الخصم أو خصال بعض الناس الذين يظنون النجاة عند الموت أو القبور، بينما لا حماية فيها.

وفي ذلك إيحاء تداولي يكمن في تلك المبالغة المقصودة لإقناع المتلقي بعدم نصرته من أحد؛ سواء أكان حيا أم ميتا؛ مما يعني أن رجاء الأموات يفضح.

إن نتيجة الخطاب الهجائي تكمن في شعور المتكلم بالإحباط، و إفصاحه عن خيبة ظنّه ورجائه لعدم إغاثته أو العفو عنه وهي بادية في البيت الثالث، موضع الصورة الاستعارية التي جاءت مركزية لتفرض على السياق ثنائية الثبات والتحوّل؛ ذاك الثبات المقترن بالظن الجميل والمتمثل في رجاء العفو والصفح عنه وتلبية استجارته بقبر أبي

أيوب سـليمان بن علي الـذي يظن النـاس أنه ما رجاه أحدٌ إلا ونال ما رجا؛ إذ قـال في موضع آخر[من الخفيف]:

مَن مُقِرٌّبِالذَّنبِ لَم يوجِب اللـ ـهُ عَلَيهِ بِســـيّءٍ إِقـــرارا
يا ابنَ بِنتِ النَّبِيّ أَحمَد لا أَجْـ ـعَلُ إِلّا إِلَيك مِنك الفِـــرارا
غَيرَ أَنّي جَعَلتُ قَبرَ أَبـــي أَيـ ـوبَ لي مِن حَوادِثِ الدَّهرِ جارا|
وَحَـــرِيٌّ مَنْ استَجارَبِذاكَ الـ ـقَبرِأَن يَأمَنَ الرَّدى والعِثارا[136]

ويسـتدل الشـاعر على شـعوره بالخَيبة واليأس من عدم إغاثته، فيأتي بحجج تفضـي إلى تلك النتيجة المذكورة لكن ما يربطها بها هي علاقة عدم الاتفاق؛ فالحجة الأولى تتمثل ضـمنيا في اعتراف الشـاعر بذنبه والإقرار به، والحجة الثانية تتمثل في إحساسه بالذعر حتى أنكر صاحبيه وعزل نفسه عن العالم كله، والحجة الثالثة تتمثل في كرم المخاطَب ورِفعته وشـرف نسـبه، لذا اسـتجار الشـاعر بقبر أبي أيوب ظنًّا منه أن مراده محقق لا محالة، فإذا بعلاقة عدم الاتفاق تجسـد تلك المفارقة بين ما رجاه الشاعر وما حدث على أرض الو اقع، لتؤكد الإحساس بالخوف والشعور باليأس، وتثبت اليأس والقنوط وسوء خيبة الظن.

ورغبةً في إقناع المتلقي بسـوء تصـرّف المخاطَب وصـنيعه، اتكأ الشـاعر على تقنية تداولية ممثلة في الر ابط الحجاجي "إنّ" الذي يسـتخدم للتأكيد، وقد أتى به الشـاعر لإقناع المتلقي بأن ردّة فِعله في البيت الأول جاءت نتيجة منطقية لردّ فِعل المخاطَب بعدم العفو عنه، ومن ثم فقد اتخذ من التأكيد حجة دامغة للتشـبيب بأخته مرة ثانية والذي جاء مصحوبا بدلالة التحدّي، ليجسد القسم في البيت الثاني في قوله: "لَعَمري" تلك الحالة النفسـية التي انتابت الذات الشـاعرة حتى سـيطر عليها الخوف والرعب وسـوء الظن بما سـتؤول إليه الأمور، وقد بدا ذلك في مفردات البيت الثاني؛ من نحو "فَرَرْتُ، شدة الخوف، أنكرتُ" الدالة على التشتت والضياع.

والناظر إلى الأبيات السـابقة يجد تحولا في المو اقف الفكرية والنفسـية للمرسـل والمرسـل إليه سـواء أكان المخاطَب أم المتلقي الذي يريد الشـاعر اسـتمالته و إقناعه بمدى اليأس/ الظلم المسيطر عليه، وذلك على المستوى الذاتي الممثل في إنكاره صاحبيه نهارا، والمسـتوى السـياسـي الذي تحوّل المشـهد من خلاله من التذلل والاعتذار ورجاء العفو الجميل، إلى التحدّي والدعاء عليهم بالهلاك والخزي والعذاب الشـديد؛ إذ إنه لمّا لم يُلبّ طلبُه ويُحقّق رجاؤه انتقلت ذاته من الثبات إلى التحوّل، حتى أصـاب ذلك

التحوّل علاقته بصاحبيه نهارا، وقد تملكه الخوف ونال الرعب منه، ولذلك قدّم الشاعر لاستعارته الحجاجية مقومات اللجوء إليها والمتمثلة في الخوف والإنكار وسوء الظن في قوله: "فَرَرتُ مِن شِدَّةِ الخَوف، وَ أَنكَرتُ صاحِبيَّ نَهارا، وَظَنَنتُ القُبورَ تَمنَعُ جارًا".

وفي ظل ذلك التحول حمّل الشاعر المكوّن الاستعاري المتمثل في قوله: "التُّرابَ وَالأَحجارا" معنى متواريا خلفه؛ ليقنع المتلقي بفساد ظنّه الأول، ويقدم له أمارات ذلك الفساد باستجارة مَنْ لا أمل في نصرته، وكأنه يناجي التراب والأحجار ولا فائدة من ذلك، وهذا ما آل إليه الأمر عندما استغاث بأبي محمد بن سليمان الذي رفض العفو عنه، وهذا وحده كفيل بتحوّل الذات الشاعرة في موقفها من أبي أيوب من الاستجارة به والدعاء له، إلى الإعراض عنه والدعاء عليه، وقد بدا ذلك في قوله: "أَضرَمَ اللَّهُ ذَلِكَ القَبرَ نارا".

وكي يزيد الشاعر المتلقي إقناعا بثنائية الثبات والتحول نجده يربط بين العلة والنتيجة مقدما دو افع ذلك التحول في قوله: "لَم يُجِرْني، وَلَم أَجِد فيهِ حَظًّا"، رغبة في توجيه سلوكه وموقفه الفكري تجاه الأحداث، و إقناعا بالنتيجة المنطقية التي توصل إليها الشاعر إثر تلك الانهزامات/ الانكسارات المتتالية.

ومن تلك الصور الاستعارية الحجاجية أيضا قوله، وكان "في دار قريش فحضرت الصلاة، فتقدم قريش وصلى بضيوفه، وكان حَمَّاد عَجْرَد إلى جانب معاذ بن عيسى مولى تميم، فقال له حَمَّاد حين سلّم: اسمع ما قلت [من مجزوء الرمل]:

قَد لَقيتُ العامَ جُهدًا ... مِن هَناتٍ وهَنَاتِ
من هُمومٍ تَعتَرِيني ... وبلايا مُطبِقاتِ
وجَوىً شَيَّبَ رأسِي ... وحَنَى مِنّي قَناتِي
وغُدُوّي ورَواحِي ... نحو سَلْم بنِ الفُراتِ
و ائتمامِي بالقَماريْـ ... ـيِ قُريشٍ في الصلاةِ"[137]

إذ بنى الشاعر صورته الاستعارية على العلاقة السببية، وهي من أقدر العلاقات تأثيرًا في المتلقي؛ وهي "علاقة شبه منطقية تجعل النص يحاكي نصوصا منطقية في تر ابط أجزائها، وتناسق أفكارها، ويجعل من الحجة ... شبه منطقية لأن قاعدتها أو خلفيتها المؤسّسة لطاقتها الحجاجية مستمدة من عالم المنطق وأدو اته"[138]. و اتخذ من الر ابط الحجاجي "الواو" سبيلا للوصل بين الأحداث التي تسببت في شقائه وعنائه،

حتى جاءت الصورة الاستعارية الواردة في البيت الثالث، التي شبه فيها الشاعر قوته الواهنة بالقناة أو الرمح المحنيّ الذي أكل عليه الدهر وشرب، والتي أقامها الشاعر في سياق حجاجي، وجعلها مركزية لتلك الصورة التي ربطت بين العلة والنتيجة؛ إذ جاءت نتيجة لما قدمه الشاعر من شدائد مطبقات تمثلت فيما يأتي:

[أ] الهموم.

[ب] البلايا.

[ج] الجوى.

[د] الغدوّ والرواح.

[هـ] الائتمام بقريش مولى صاحب المصلّى.

وقد أفادت تلك الصورة مدى ما تعانيه الذات الشاعرة من آلام نفسية طغت على مظهرها الخارجي حتى أصابها النحول والذبول والوهن.

ومن الاستعارات الحجاجية أيضا قوله يهجو بشَّارا [من السريع]:

يا ضيعةَ الشعرِ ويا سُؤتا لي ولأزماني أزمانا

من بعدِ شتْمِي القردَ لا والذي أنزلَ توراةً وقرآنَا

لا أحدَ من بعدِ شتمي له أندَل منّي، كان من كانا[139]

إذ اتكأ الشاعر على النداء[140] في صدر البيت الأول أملا في استمالة المتلقي وإشعاره بفداحة القضية التي سيطرحها وأسباب ذلك النداء الذي يُشْبِه النَّعْيَ والنُّواح، ويُشعِر بالمصيبة الواقعة على الذات الشاعرة؛ حيث يعدّ "النداء توجيها؛ لأنه يحفز المرسل إليه لردّة الفعل تجاه المرسل"[141]. ولذلك جعل الشاعر النداء، في قوله: "يا ضيعةَ الشعرِ"، محورا لتلك الاستعارة المكنية التي شبه فيها الشعر بشيء محسوس ضائع أو مهدور القيمة، فأسند إليه الضياع. وتحتوي هذه الاستعارة الحجاجية على مقدمتين ونتيجة حجاجية؛ وذلك على النحو الآتي:

- المقدمة الأولى: الضياع يُنسب للأشياء التي يمكن فقْدها أو تبديدها، لا للمعاني المجردة كالشعر.

- المقدمة الثانية: إسناد "الضيعة" إلى "الشعر" يحمل دلالة على أن الشعر قد فَقَدَ مكانته وقيمته في لحظة انحدار أو فعل مشين.

- النتيجة: شعور الشاعر بالخزي من استخدام الشعر في غير موضعه، فكأن الشعر نفسه يتبرأ من صاحبه، وهو ما يضخم من أثر الذنب في الإطار البلاغي والنفسي.

ورغبةً في الاستحواذ المطلق على فكر المتلقي وخياله، جاء الشاعر في البيت الثاني بصورة هجائية، غاية الخطاب الحجاجي فيها إضفاء القُبح والدونية على الذات المخاطَبة والتقليل من شأن المهجوّ/ بشّار بن بُرد، والسخرية منه، وقد بدا ذلك في تشبيهه بالقرد في إشارة إلى قبحه وسوء أخلاقه وتواكله.

لكنّ هذه الصورة الساخرة جاءت في إطار لوم الشاعر ذاته وتقريعها؛ وذلك لأن ردّه عليه المتمثل في البيت الأول أنقل المهجوّ من فئة الحيوان إلى فئة الإنسان، وقد تبع ذلك بالندم الشديد حتى خرج النداء في البيت الرابع دالا على الخطب العظيم وفداحة الأمر. وفي محاولة لانتشال الذات من براثن ذلك اللوم والندم نجدها قد أعادت الأمر مكانه، وجاءت الصورة الاستعارية "شتْمِي القردَ" مؤكدة ذلك ودالة عليه.

من خلال ما سبق يتضح لنا حجاجية الصور الاستعارية التي أبدعها حَمَّاد عَجْرَد وقدمها في سياق حجاجي اتكأ فيه على مجموعة من العلاقات الحجاجية؛ من نحو علاقة التتابع، وعلاقة التناقض وعدم الاتفاق، والعلاقة السببية، فضلا عن اعتماده على تقنيات الحِجاج اللغوية المتمثلة في الأساليب الإنشائية الطلبية من نحو الأمر والاستفهام والنهي والنداء، واستدعائه للروابط الحجاجية المتمثلة في الواو وإن، وبعض المحسنات البديعية كالتذييل، وتقنية الحِوار، وكلها آليات أدت وظيفة تداولية في النص الهجائي؛ إذ مكّنت الشاعر من تأسيس أفكاره وعرض رؤاه، رغبةً في استمالة المتلقي وحثّه على بناء واقع جديد يُنافي الواقع المعيش للمهجوّ، ومن ثمّ فقد أسهمت حجاجية الصور الاستعارية عند حَمَّاد عَجْرَد، في تغيير سلوك المتلقي وتوجيه فِكره.

المبحث الثالث

حجاجية الصورة الكنائية

تعدّ الصورة الكنائية من الآليات الحجاجية التي اتكأ عليها حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل صوره الشعرية الهجائية، وصياغة الموقف الحِجاجي عنده. والكناية "لفظ أُطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد"[142]؛ ومعنى ذلك "أن يريد المتكلمُ إثباتَ معنى من المَعاني، فلا يذكُرُه باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكنْ يَجيءُ إلى معنى هو تاليهِ وردِْفُه في الوجود، فيومئ به إليهِ، ويجعله دليلاً عليه"[143]. ومن ثم فإن الشاعر يلجأ إلى تلك الآلية لأنها ذات أثر فعال في تعزيز الإقناع والتأثير؛ لأنها تعمد إلى تقديم معنى غير مباشر والاستدلال عليه لتشكيل بنية و اقعية تسمح بالاستحواذ على ذهن المتلقي وفِكره، ومن ثم توجيه سلوكه وصياغة رؤيته.

والناظر إلى أشعار حَمَّاد عَجْرَد يجد كثيرًا من الصور الكنائية الحجاجية في شعره الهجائي؛ من نحو هجاء أبي عَوْن مَوْلَى الجارية جَوْهَر؛ إذ كان "يغير عليها وكان حَمَّاد يميل إليها، فإذا جاءهم ولم يكن أحد من أصدقائها يخلو بها، فيضرّ ذلك بأبي عون، فجاءه يوما وعنده أصدقاء لجاريته فحجبها عنه، فقال [من السريع]:

إنّ أبا عَونٍ ولنْ يرعوي ما رَقَصَتْ رمضاؤها جُنْدُبَا[144]
ليسَ يرى كَسْبًا إذا لم يَكُنْ من كسْبِ شَفْرَي جَوْهَرٍ طيّبَا
فسَلَّطَ اللهُ على ما حَوَى مِئزرُهَا، الأفْعَى أو العَقْرَبَا
ينسبُ بالكَشْخِ ولا يَشْتَهِي لغيرِ ذاك الاسم أن يُنْسَبَا"[145]

إذ أقام الشاعر صورته الكنائية على دعائم حجاجية؛ حيث كنَّى، في قوله: "ما رقصت رمضاؤها جندبا"، عن ملازمة المهجوّ للفجور والدياثة بدوام رقص ذكر الجراد إذا ما اشتدّ الحرُّ وحَمِيّ، فضلا عما أشارت إليه الكناية من فساد بيئة المهجوّ وسوء طباعه التي لا تكاد تتغير. والحُجّة في هذه الكناية تكمن في أنها تُخفي الهجوم في التلميح، وتجعل المتلقي يستنتج القدح والذم بنفسه، وتُقدّمهما بطريقة مُشينة. وتكمن النتيجة البلاغية الحجاجية في: أن أبا عون لا يرعوي/لا يرجع عن الخطأ، وأن البيئة والطباع لا مجال معهما للتبدّل أو التغيير.

هذا؛ وقد رسمت تلك الصورة الحركية للجندب مشهدا تمثيليا رآه المتلقي رأي العين، فاستغل الشاعر ذلك وقدم حججا منطقية على كنايته؛ إذ لا يعرف المهجوّ سبيلا للعيش سوى تقديم جاريته لأصحابه. وبذلك اكتسبت الصورة الكنائية طابعا حجاجيا اعتمد على تشكيل بنية و اقعية تمثيلية تحاكي الشبه الحاصل بين ثبات المهجوّ وجاريته على الفجور والدياثة ورضائهما عن ذلك، وبين دوام رقص الجراد إذا ما اشتدّ الحرّ وفاق المدى، ولذلك يأتي الرابط الحجاجي "إنَّ" في صدر البيت الأول مؤكدا حجة المتكلم ومبرهنا عليها.

ولذلك كانت النتيجة الحجاجية تحوي موقفا فكريا من المهجوّ وجاريته؛ وقد تمثل ذلك الموقف في الدعاء عليها بالهلاك من الأفعى أو العقرب من جهة، ووصْم مولاها بالدياثة والفسق من جهة أخرى. ولا يخفى من جهة ثالثة ما ورد عن لعاب الجندب في كتب العرب؛ إذ يقول الجاحظ [ت255هـ]: "ولعاب الجندب سمّ على الأشجار، لا يقع على شيء إلا أحرقه"[146]، وكأن الشاعر من طرف خفي يؤمئ إلى ما سيحلّ بذلك المهجوّ وجاريته وأصحاب السوء من عذاب و إيلام وإحراق.

ويبدو الحِجاج بالسخرية ممثلا في هجائه حُرَيْث بن أبي الصلت الحنفي، وفيه يقول [من المتقارب]:

حُريثٌ أبو الصّلت ذو خِبْرَةٍ بما يُصلِحُ المعدةَ الفاسِدَهْ
تَخَوَّف تُخْمَةَ أصحابِهِ فَعَوَّدَهمْ أكلَةً واحِدَهْ[147]

إذ أقام الشاعر صورته الكنائية على مقومات حجاجية قدَّمها في إطار ساخر كنّى فيه الشاعر عن بُخْل صديقه حُرَيْث، وذلك بحجة أنه عالِم خبير بما تصلح به البطون وتصحّ به الأجساد. ومن ثم كانت حجّة الخوف أو الخشية على أصحابه من أن يصيبهم تُخْمة أو مرضا، دافعًا لبُخله وتعويدهم على أكلة واحدة؛ تقرّ عينه بها من جهة، وتُصلح أمعاءهم الفاسدة من جهة أخرى.

وقد اتخذ الشاعر من الفعل المضارع "يُصلِحُ" مدخلا ضمنيا لدوام استمراره على بُخله الملازم لحِرصه على صحة أصحابه، وقد عضّد من هذه النتيجة الفعلان الماضيان، "تَخَوَّف، عوَّدَهمْ"، الدالان على ثبوته على بخله حتى تعوّد أصحابه على أكلة واحدة.

والناظر إلى الصورة الحجاجية السابقة يجد حمَّاد عَجْرَد قد وظّف الكناية في الاتهام والتعريض، وترك للمتلقي استنتاج السخرية بنفسه، وهو ما يعزز فاعليتها

الحِجاجية؛ فالكناية في قوله: "ذو خبرةٍ بما يُصلح المعدةَ الفاسدة"، ظاهرها: مديح "حُريث" بأنه طبيب معدة خبير. وفيها إشارة إلى التلميح إلى البُخل؛ فهو لا يُطعم الناس جيدًا، ويدّعي أن هذا من "الخبرة الصحية". والنتيجة: كناية عن البخل، مُقنَّعة بمظهر الحكمة.

وفي الأبيات كناية أخرى وهي: "عوّدهم أكلةً واحدة"؛ ظاهرها: أن "حُريث "يخاف عليهم من التخمة، وكنايتها: لا يُقدّم لهم إلا القليل، فهو شحيح الطعام. والنتيجة التي يرومها الشاعر: كناية عن البخل والسخرية من ادعائه أنه يخاف على صحتهم. ويستخدم الشاعر الكنايتين لتكوين حجّة ساخرة؛ فالادعاء: أن "حُريْث "حكيم وخبير صحي. والواقع: أنه بخيل، يُغطّي بخله بالتظاهر بالطب والمعرفة.

وقريب من تلك الصورة الكنائية الحجاجية قوله في ذمّ محمد بن طلحة [من السريع]:

زُرْتُ اِمرءًا في بَيتِهِ مَرَّةً لَهُ حَياءٌ وَلَهُ خِيرُ
يَكرَهُ أَن يُتْخِمَ إِخوانَهُ إِن أَذى التُّخمَةِ مَحذورُ
وَيَشتَهي أَن يُؤجَروا عِنده بِالصَّومِ، وَالصّائِمُ مَأجورُ
يا اِبنَ أَبي شُهْدَةَ أَنتَ امرُؤٌ بِصِحَّةِ الأَبدانِ مَسرورُ[148]

إذ انتقى الشاعر من المفردات ما يشكّل تلك الصورة الكنائية التي وصلت بذلك البخيل أقصى مدى؛ من نحو "زُرْتُ" وما تدل عليه من قِصر وقت الزيارة وما يستتبعه من قلة الضيافة، وقوله: "مَرَّةً" الدال على الندرة، فضلا عن المفردات الآتية: "حَياء، يَكرَهُ، أَذى، التُّخمَة، مَحذور، الصَّوم، صِحَّة"، وما تضْفِيه على السياق من دلالات الحذر والحيطة والترقب، وكلها مستلزمات للبُخْل وصاحبه.

ولقد أقام الشاعر صورته الكنائية على مقومات حجاجية لإقناع المتلقي ورغبة منه في مشاركته الانفعالية؛ فأتى بالرابط الحجاجي "إنّ" في البيت الثاني تأكيدا لرؤية المهجوّ بالبخل، لأنه أقنع المتلقي من خلاله بثبوت تلك الصفة السلبية فيه وثبات العُرف على ذلك. كما اتكأ الشاعر على الفعل المضارع في قوله: "يكره"، و"يشتهي" الذي جسّد طبائع المهجوّ واقتناعه بذلك، وذلك في سياق المطابقة[149]؛ إذ جعل الشاعر من حياء البخيل وكرهه أن يتخم إخوانه وحرصه على صحة أبدانهم دافعا لبخله عليهم، ولذلك كان الصوم بديلا حسنا لصحة أبدانهم من ناحية، ولاطمئنان نَفْس البخيل من

ناحية أخرى، فأكسب الخطابُ الحجاجي السياقَ سخريةً ربما أراد الشاعر من خلالها حثّ المهجوّ على تعديل سلوكياته.

والناظر إلى الصورة السابقة يجد حمَّاد عَجْرَد يُغلّف انتقاده لقلّة الضيافة بالمديح الظاهري والدين والحكمة الصحية، مما يُنتج مفارقة بلاغية تُعدّ من أبلغ أنواع الحِجاج التهكّمي؛ فقد سعى الشاعر في هجائه إلى تعرية البخل المُغلّف بالتقوى والصحة؛ لإقناع المتلقي بأن المهجوّ يُخالف قيم الكرم والضيافة، فقوله: "يَكرَهُ أَن يُتْخِمَ إِخوانَهُ" كناية؛ معناها: أنه لا يُطعم ضيوفه جيدًا بحجة الخوف من التخمة. فالمعنى الحقيقي للكناية: كونه بخيلا، لا يُكرم الضيف، لكن يُظهر ذلك حرصا على صحة إخوانه، ووظيفتها الحجاجية: إدانة غير مباشرة عبر التلميح.

ويردف الشاعر الكناية السابقة بكناية أخرى لتأكيد حجته؛ فيقول: " يَشتَهي أَن يُؤجَروا عِنده بالصَّوم"؛ أي لا يُقدّم طعامًا لضيوفه، ويدّعي أن ذلك يُتيح لهم فرصة "الصيام" ونيل الأجر؛ فالمعنى الحقيقي للكناية: أنه لا يُضيف ضيفًا، ويبرّر ذلك تديُّنًا، ووظيفتها الحجاجية: تهكُّم ديني على مَنْ يتّخذ الورع ستارًا للبخل،

ومن ثمَّ فإن ظاهر الكناية في الأبيات: أن المهجوّ حريص على الضيف، ومحبّ للأجر، وطبيب للأبدان. ووظيفتها الحجاجية لا تكمن إلا في إدانة البخل باسم الصحة، والسخرية من التديّن المزيف، و فضح التبرير غير الأخلاقي في قوله: "بِصِحَّةِ الأَبدانِ مَسرور".

ومن الكنايات الحجاجية أيضا قوله في هجاء أبي عَوْن [من مجزوء الو افر]:

أيا عَونٍ لقد صَفَّـ ـرَ زُوَّارُكَ أَذْنَيْكَا
وعيناكَ ترى ذاكَ فأعمى اللهُ عَيْنَيْكَا[150]

إذ أقام الشاعر صورته الكنائية عن البُخْل والانقطاع على مقومات حجاجية ساقها من خلال تلك الصورة السمعية[151] المتمثلة في قوله: "صَفَّرَ زُوَّارُكَ أَذْنَيْكَا" التي منحت الزّوّار دلالة الخيبة واليأس مما في يد أبي عَوْن، كما منحت المهجوّ ذيوعا في البخل بقدر ذلك الصّفير الذي نال من أذنيه. وفي المَثَل: "صَفِرتْ يداهُ من كل خير" أي خلتا، وفي الدعاء: نعوذ بالله من صَفَر الإناء وقرع الفناء"[152]. و"صَفِرَتْ وِطابُهُ"، الوَطَب: سِقَاء اللبن، وصَفرتْ: خَلَتْ، وهذا اللفظ كناية عن الهلاك"[153]. و"صَفِرتْ عِيَابُ الوُدِّ بيننا" يضرب في انقطاع المودة و انقضائها"[154]. وكلها أمثال تؤكد معنى الخلو والانقطاع واليأس، وهذا ما أراد الشاعر طرحه تجاه ذلك المهجوّ.

وفي سبيل إقناع المتلقي بتأصل ذلك البُخْل في نَفْس أبي عَوْن نجده يستدعي في البيت الثاني فعل الرؤية في قوله: "وعيناكَ ترى" الدال على المعاينة، لتتحولّ تلك الخيبة في نفوس زائريه إلى دعاءٍ عليه بالعمى؛ إذ لا فائدة منها ولا نفع. ومن ثم فقد وصمت هذه الكناية الحجاجية المهجوّ بالخزي والعار نتيجة إمساكه عن البذل، وامتناعه عن العطاء.

ولزيادة بيان الحجّة في هذه الصورة الكنائية نجدها تحتوي على مقدمتين ونتيجة حجاجية؛ يبدو ذلك على النحو الآتي::

ـــ المقدمة الأولى: تتمثل في أن الناس لا ينقطعون عن زيارة الكريم، بل يقصدونه دائمًا طلبًا للمودة أو العطاء.

ـــ المقدمة الثانية : غياب الزوار يدلّ على نفور الناس، وغالبًا ما يكون سببه خلقٌ مذموم كالبخل.

ـــ النتيجة: أنَّ أُذُنَ المهجوّ/ أبي عَوْن، تسمعان الصفير، وهذه كناية تدل على أنه بخيل إلى درجة أن لا أحد يطرق بابه، حتى عمَّ الصمت وصار الفراغ في المكان. والكناية تسلط الضوء على أثر البخل في حياة الإنسان الاجتماعية.

ويزيد الشاعر هجاءه في خطابه الحِجاجي في البيت الثاني في قوله: "وعَيْنَاكَ تَرَى ذاكَ فَأَعْمَى اللهُ عَيْنَيْكَا"؛ إذ إن المهجوّ يرى حاله من قطيعة الناس له، ولا يتعظ أو يخجل، ومن ثم فقد دعا عليه الشاعر بالعمى؛ عقوبةً له على جمود إحساسه و افتقاره للمروءة والكرم.

ومن الكنايات الحجاجية أيضا قوله في هجاء أمّ بشَّار بن بُرد [من مجزوء الكامل]:

وَشْمَاءُ خَضْرَاءُ المَغَا بِنِ رِيْحُهَا ريحُ الإِهالهْ[155]

عذراءُ حُبْلَى يَا لَقَوْ مِي لِلْمَجَانَةِ والضَّلالَهْ[156]

إذ قدّم الشاعر لصورته الكنائية الحجاجية في البيت الثاني، في قوله: "عذراءُ حُبْلَى" والتى كنّى فيها عن سوء أخلاقها ومجونها، من خلال ذلك التعالق التصويري الذي أورده في البيت الأول؛ حيث زاوج بين صورتين؛ إحداهما لونية متمثلة في قوله: "خَضْراء المَغابِن"، والأخرى شمّية متمثلة في قوله: "رِيْحُهَا ريحُ الإهالهْ"، وقد دلّ هذا التزواج التصويري على قذارتها وعدم تعهدها نفسها بالرعاية.

وفي الوقت نفسه اتخذ الشاعر من دلالة الصورتين الحسيتين مدخلا حجاجيا للصورة الكنائية التي أوردها في صدر البيت الثاني؛ إذ جعل من سوء رائحتها وحالها

مدخلا لسوء أخلاقها وفجورها، ليخرج الهجاء المبطّن من عنق أم بشّار إلى ولدها نكايةً فيه وإذلالاً له، وفي ذلك طعنٌ في أصل بشّار و انتقاص من قَدْره.

ومن الكنايات الحجاجية أيضا قوله في هجاء مُطيع بن إياس [من مجزوء الرمل]:

يا مُطيعُ النَّذلُ أَنتَ الـ يَومَ مَخذولٌ جَهولُ
مَلْذانِيٌّ مَعَ الريـ ـحِ إذا مالَت يَميلُ
وَجَوادٌ بِالمَواعيـ ـدِ وَبِالبَذلِ بَخيلُ[157]

إذ بدأ الشاعر أبياته بالنداء الذي يعدّ أسلوبا توجيهيا يستدعي بالضرورة ردة فِعل من المتلقي، وفي ذلك محاولة من الشاعر للاستحواذ على ذهن المتلقي و إقناعه برؤيته الفكرية وموقفه النفسي من المهجوّ/ مُطيع بن إياس.

وفي سبيل تحقيق ذلك أقام الشاعر صورته الكنائية في البيت الثاني في قوله: "مَلْذانِيٌّ مَعَ الريح" التي كنّى فيها عن فساد خُلقه وكذب مواعيده، على دعائم حجاجية؛ إذ رسم للمتلقي، رغبة في مشاركته الحدث و إقناعه، مشهد مخالفة المهجوّ لمواعيد إنفاقه ومماطلته وتسويفه، وقرنها بصورة الريح التي أتى بها كحجة تمثيلية احتجَّ بها على كذب المهجوّ ومماطلته؛ تلك الريح التي لا تكاد تثبت على حال/ جهة واحدة، والتي أسقطها على مواعيده الباطلة.

وقد ساق الشاعر تلك المقومات الحجاجية من خلال المطابقة في قوله: "جَواد، بَخيل" التي أكسبت السياق حجاجا ومنحته تسويفا، ووصمت المهجوّ بالسوء والكذب والضلال، فمواعيده كالريح تميل دائما ولا تكاد تثبت على وتيرة. ومن ثم فقد منحت الكناية الحجاجية السياق دلالتي الانقطاع واليأس؛ انقطاع الرجاء في إجابة ذلك المهجوّ، واليأس مما في يده.

من خلال ما سبق يتضح لنا حجاجية الصور الكنائية التي أبدعها حَمَّاد عَجْرَد وقدمها في سياق تمثيلي أسهم في تشكيل بنية و اقعية عبر مجموعة من الأدوات الحِجاجية؛ من نحو التقنيات الحجاجية اللغوية كالنداء، وبعض الصور الحسية؛ من نحو الصور السمعية، والمحسنات البديعية كالمطابقة. وقد مكّنت هذه الأدوات الحجاجية الشاعر من إقناع المتلقي بثنائية التخلّي والتحلّي؛ التخلّي عن القيم السلبية للمهجوّ و أبرزها البُخل والفجور والمماطلة، والتحلّي بو اقع جديد يقوم على أنقاض ذلك القديم، قوامه البذل والإنفاق، والحفاظ على المحارم والأعراض، والوفاء بالعهود.

هوامش البحث

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي [أبو عبد الرحمن بن عمرو بن تميم الأزدي ت170هـ]: كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ، 2003م، مادة [حَجَجَ].

(2) ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن زكريا ت395هـ]: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط2، 1399هـ، 1978م، مادة [حَجَجَ].

(3) الزمخشري [أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ت538هـ]: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل العيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ، 1998م، مادة [حَجَجَ].

(4) ابن منظور [جمال الدين، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل ت711هـ]: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، دار المعارف، القاهرة، 1041هـ، 1981م، مادة [حَجَجَ].

(5) جميل صَليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م، ج1، ص445، 446.

(6) طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص137.

(7) أبو هلال العسكري [الحسن بن عبد الله بن سهل ت395هـ]: كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1371هـ، 1952م، ص416.

(8) حازم القرطاجني [أبو الحسن حازم بن محمد ت684هـ]: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م، ص361.

(9) محمود حسن: الصورة والإقناع "دراسة تحليلية لأثر خطاب الصورة في الإقناع، دار الآفاق العربية، ط1، 2005م، ص31.

(10) أبو بكر العزاوي: اللغة والحِجاج، العمدة للطباعة، الدار البيضاء، ط1، 1426هـ، 2006م، ص14.

(11) سامية الدريدي: الحِجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 1432هـ،2011م، ص21.

(12) اللغة والحِجاج، ص16.

(13) حافظ إسماعيل علوي: الحِجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ج1 [الحجاج حدود وتعريفات]، ص4.

(14) فيليب بروتون، وجيل جوتييه: تاريخ نظريات الحِجاج، ترجمة: محمد صالح ناحي الغامدي، مركز النشر العلمي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1432هـ، 2011م، ص14.

(15) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص232.

(16) هشام الريفي: الحِجاج عند أرسطو، ضمن كتاب: حمادي صمود: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، وزارة التعليم العالي، الإدارة العامة للبحث العلمي، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، منوبة، تونس، سلسة آداب، د.ت، ص72.

(17) جورج يول: التداولية، ترجمة: قصي العتّابي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ، 2010م، ص17. و انظر أيضا: فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ط1، 2007م، ص17 وما بعدها.

(18) إلفي بُولان: المقاربة التداولية للأدب، ترجمة: محمد تنفو، وليلى إحمياني، مراجعة وتقديم: سعيد جبار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018م، ص8.

(19) كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، مادة [صور].

(20) معجم مقاييس اللغة، مادة [صور].

(21) الجوهري [أبو نصر إسماعيل بن حمّاد ت396هـ]: الصِّحَاح، تاج اللغة وصِحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1404هـ، 1984م، مادة [صور].

(22) أساس البلاغة، مادة [صور].

(23) لسان العرب، مادة [صور].

(24) سيسيل دى لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1982م، ص 44.

(25) عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت، ص 43.

(26) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص 435.

(27) عبد الله صولة: الحِجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007م، ص481.

(28) أبو بكر العزاوي: الجوانب الحجاجية للصورة "الصورة الإشهارية نموذجا"، مجلة عالم التربية، العدد11، 2001م، ص214.

(29) ابن قُتيبة [أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري ت276هـ]: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1377هـ، 1958م،ج2، ص779، رقم الترجمة [188].

(30) الأصفهاني [أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد المرواني الأموي القرشي ت356هـ]: كتاب الأغاني، تحقيق: أحمد زكي صفوت، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1377هـ، 1958م، ج14، ص321.

(31) الشعر والشعراء، ج2، ص779، رقم الترجمة [188].

(32) ابن المعتز[أبو العباس، عبد الله بن المعتز بن المتوكل ت296هـ]: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م، ص69.

(33) ابن خِلِّكان [أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ت681هـ]: وَفَيَات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، حققه: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1414ه، 1994م، ج2،ص213، رقم الترجمة [206].

(34) الشعر والشعراء، ج2، ص779، رقم الترجمة [188].

(35) طبقات الشعراء، ص69.

(36) الجاحظ [أبو عثمان عمرو بن بحر ت255هـ]: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط2، 1384ه، 1965م، ج4، ص447، 448.

(37) ياقوت الحموي [شهاب الدين أبو عبد الله الحموي الرومي البغدادي ت626هـ]: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ج3، ص1196، 1197، رقم الترجمة[424].

(38) معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج3، ص1198، رقم الترجمة[424].

(39) وَفَيَات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، ج2، ص213، رقم الترجمة [206].

(40) الذهبي [الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان ت748هـ]: تهذيب سِير أعلام النبلاء، أشرف على تحقيق الكتاب: شُعيب الأرنؤوط، هذّبه: أحمد فايز الحمصي، راجعه: عادل مرشد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1412هـ، 1991م، ج1، ص253، رقم الترجمة [1067].

(41) انظر: نازك سابا يارد، حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، أعلام الفكر العربي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

(42) قدامة بن جعفر[أبو الفرج قدامة بن زياد البغدادي ت337هـ]:: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1979م، ص 92.

(43) سراج الدين محمد: الهجاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 6.

(44) انظر: حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص39، 52.

(45) انظر: المصدر نفسه، ص39.

(46) انظر: المصدر نفسه، ص40، 41، 45، 47، 48، 55، 60، 62.

(47) انظر: المصدر نفسه، ص41.

(48) انظر: المصدر نفسه، ص41، 42.

(49) انظر: المصدر نفسه، ص42، 43، 44، 46، 47، 49، 50، 51، 56، 57، 59، 60، 63، 64.

(50) انظر: المصدر نفسه، ص54.

(51) انظر: المصدر نفسه، ص43.

(52) انظر: المصدر نفسه، ص45.

(53) انظر: المصدر نفسه، ص47، 57، 62.

(54) انظر: حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي ، ص48.

(55) انظر: المصدر نفسه، ص50، 51، 58.

(56) انظر: المصدر نفسه، ص51، 53.

(57) انظر: المصدر نفسه، ص54.

(58) انظر: المصدر نفسه، ص54، 57، 58، 62،61.

(59) انظر: المصدر نفسه، ص55.

(60) انظر: المصدر نفسه، ص56.

(61) انظر: المصدر نفسه، ص61.

(62) انظر: المصدر نفسه، ص45، 61.

(63) انظر: المصدر نفسه، ص62.

(64) نقد الشعر، ص109. وللتشبيه أدوات؛ قد تكون "اسما نحو شِبه ومثْل ... إلخ، أو فعلا نحو يشبه ويضارع ويماثل ويحاكي ... إلخ، أو حرفا مثل الكاف وكأن". مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م، ص85.

(65) عبد القاهر الجرجاني [أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي ت474هـ]: كتاب أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1412هـ، 1991م، ص20.

(66) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص44. و انظر حجاجية الصورة التشبيهية أيضا في هجائه الفاحش ليونس بن فروة. انظر: المصدر نفسه، ص58. وكذلك بشار بن برد. انظر: المصدر نفسه، ص59.

(67) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص327.

(68) الميداني [أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري ت518هـ]: مَجْمَع الأمثال، حققه، وفصَّله، وضبط غرائبه، وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1374هـ، 1955م، ج1، ص326، رقم المثل [1756].

(69) مَجْمَع الأمثال، ج2، ص50، رقم المثل [2627].

(70) المرجع نفسه، ج2، ص129، رقم المثل [2971].

(71) ذكر ابن فارس أنَّ "من سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر". ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن زكريا ت395هـ]: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، 1328هـ، 1910م، ص177. ويقصد بالتَّكرار: "إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف؛ وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة". صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000م، ج2، ص20.

(72) نور الهدى حناوي: تقنيات الحجاج عند الجاحظ "كتاب العثمانية أنموذجا"، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، المجلد [32]، العدد [133]، ربيع، 2014م، ص98.

(73) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص168.

(74) طباق السلب: يقصد به "الجمع بين فِعلى مصدرواحد مثبت ومنفى، أو أمرونهى". الخطيب القزويني [جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت739هـ]: الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1416هـ، 1996م، ص385.

(75) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، طرابلس، 2003م، ص472.

(76) رشيد الراضي: الحجاجيات اللسانية عند انسكومبروديكرو، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، المجلد [34]، سبتمبر، 2005م، ص234.

(77) المالقي [الإمام أحمد بن عبد النورت702هـ]: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق: أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1394هـ، ص410.

(78) كتاب الحيوان، ج1، ص222.

(79) مَجْمَع الأمثال، ج1، ص114، رقم المثل [569].

(80) المرجع نفسه، ج1، ص228، رقم المثل [1217].

(81) المرجع نفسه، ج2، ص86، رقم المثل [2811].

(82) المكسر: الأصل والمخبر.

(83) الطفس: قذر الإنسان إذا لم يتعهد نفسه.

(84) حماد عجرد شاعر عباسي، ص46.

(85) كتاب الحيوان، ج4، ص40، 41.

(86) أبو هلال العسكري [الحسن بن عبد الله بن سهل ت395هـ]: كتاب جمهرة الأمثال، حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط2، 1408هـ، 1988م، ج1، ص402، رقم المثل [651].

(87) كتاب جمهرة الأمثال، ج2، ص115.

(88) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص339.

(89) الصورة الشمية: Olfactore Image يُقصد بها "تلك الصورة التي ترتبط بكل ما له رائحة، وما ترمز إليه تلك الرائحة من دلالات تفوح من السياق الذي تتشكل فيه؛ بحيث يبدو نسيجها في إطار تكاملي بين الشكل والمضمون". مدحت فوزي عبد المعطي: الصورة الشعرية عند الشعراء الفرسان في العصر الجاهلي، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة المنصورة، 1433هـ، 2012م، ص225. وتتضمن الصورة الشمية "الروائح؛ مثل رائحة الفواكه والعطور والأزهار والمسك والغازات وغيرها". مراد عبد الرحمن مبروك: النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط4، ج1، العدد162، 1434هـ، 2012م، ص101.

(90) الزّجاجي [أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق ت340هـ]: كتاب حروف المعاني، حققه وقدم له: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، دار الأمل، 1403هـ، 1983م، ص8.

(91) كتاب حروف المعاني، ص6.

(92) اليعر: الشاة أو الجدي يشدّ عند زبية الذئب أو الأسد. والزبية: حفرة يستترفيها الصائد.

(93) حماد عجرد شاعرعباسي، ص50.

(94) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص295.

(95) مَجْمَع الأمثال، ج1، ص284، رقم المثل [1505]. وقد ذكر الميداني أن اليَعر: هو الجَدْي أو العَنَاق يشدّ على فم الزَّبْيَة ويغطَّى رأسُه؛ فإذا سمع السبعُ صوتَه جاء في طلبه فوقع في الزُّبية فأخذ.

(96) كتاب الحيوان، ج4، ص39.

(97) كتاب حروف المعاني، ص14.

(98) الرُّماني [أبو الحسن علي بن عيسى النحويّ ت384هـ]: كتاب معاني الحروف، حققه وخرّج شواهده وعلق عليه وقدم له: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق، المملكة العربية السعودية، ط2، 1401هـ، 1981م، ص94.

(99) اللغة والحِجاج، ص63، 64.

(100) استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص514.

(101) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص164.

(102) حَمَّاد عَجْرَد شاعرعباسي، ص53، 54.

(103) الإقواء والإكفاء "عند بعض العلماء شيء واحد، وبعضهم يجعل الإقواء في العروض خاصة دون الضرب، ويجعلون الإكفاء والإيطاء في الضروب دون العروض؛ فالإقواء عندهم أن ينتقص قوّة العروض فيكون "مفعولن" في الكامل، ويكون في الضرب "متفاعلن" فيزيد العجز على الصدر زيادة قبيحة ... و أبو عمرو يقول: الإقواء: اختلاف إعراب القوافي بالكسر والضم والفتح. ابن عبد ربه [الفقيه أحمد بن محمد الأندلسي ت328هـ]: العِقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1404هـ، 1983م، [كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعِلل القوافي]، ج6، ص353، 354.

(104) الإكفاء: اختلاف القوافي بالكسر والضم عند جميع العلماء بالشعر. المرجع نفسه، [كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعِلل القوافي]، ج6، ص354.

(105) يقصد بالإيطاء "تكرير القوافي. المرجع نفسه، [كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعِلل القوافي]، ج6، ص355.

(106) حَمَّاد عَجْرَد شاعرعباسي، ص62. وأخطب الحنظل: اصفرّ وصار خطبانا؛ وهو أن يصفرّ وتصير فيه خطوط خضر.

(107) المقابلة: يُقصد بها "أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما، ثم إذا شرطت هنا شرطا شرطت هناك ضده". السكاكي [أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر ت626هـ]: مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط1، 1402هـ، 1982م، ص660.

(108) الصـورة الذوقية: Custatory Image يُقصـد بها "تلك الصـورة التي تتعلق بالتذوق؛ سـواء أكان هذا المُتَذَوَّق ماديًا أم معنويًا؛ وذلك نحو أنواع الطعام والشـراب، وما يمرُّبه الإنسـان من مناسـبات سـعيدة أو حزينة وما يتعلق بها من أحداث تُنْبِئ عن عدلٍ أو ظلمٍ، أو حياةٍ أو موتٍ، أو رذائل أو فضائل، أو ما إلى ذلك". الصـورة الشـعرية عند الشـعراء الفرسـان في العصـر الجاهلي، ص221. وتتضـمن الصـورة الذوقية "مذاق الأطعمة والمشـروبات من حيث الحلاوة والعذوبة والملوحة والمرارة والحموضـة وغيرها". النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص101.

(109) طباق التكافؤ: وهو أن "يصـف الشـاعر شـيئا أو يذمه ... فيأتي بمعنيين متكافئين. والذي أريد بقولي: متكافئين .. متقاومان، إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل". نقد الشعر، ص143.

(110) ذكرنا زندقة حمّاد عجرد في ترجمته؛ ورغم كونه "أهم الزنادقة على الإطلاق فإن ما حُفِظَ من شـعره ليس فيه ما يحدّد نحلته، ولا ما يشـير إلى زندقته، غير أن ذلك لا يخفف التهمة ولا ينفيها عنه". حسـين عطوان: الزندقة والشـعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1984م، ص39.

(111) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص45، 46.

(112) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص335.

(113) كتاب معاني الحروف، ص101.

(114) المرجع نفسه، ص133.

(115) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص252.

(116) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص34.

(117) ابن المعتز [أبو العباس، عبد الله بن المعتز بن المتوكل ت296هـ]: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1402ه، 1982م، ص2.

(118) كتاب أسرار البلاغة، ص20.

(119) عبد القاهر الجرجاني [أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي ت474هـ]: كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1404ه، 1984م، ص67.

(120) استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص496.

(121) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد[164]، أغسطس، 1992م، ص140.

(122) حَمَّاد عَجْرَد شـاعر عباسـي، ص59. و انظر أيضـا حجاجية الاسـتعارة في معنى فاحش يهجو به بشـار بن برد. انظر: ص49.

(123) الأمر: يُقصـد به "أحد أنواع الإنشـاء الطلبي، وطبيعته تتمثل في طلب حصـول الفعل على وجه الاسـتعلاء والإلزام، والصـيغة الموضـوعة له هي: فعل الأمر، والمضـارع المقترن بلام الأمر، واسـم فعل الأمر، والمصـدر النائب عن فعل الأمر كقوله تعالى: "وبِالوَالِدَيْن إِحْسَـانا". وتتحرك صـيغة الأمر موضـعيا لكي تتحول إلى دلالات بديلة تبعا لسـياقها ولحركة المعنى عقليا عند المتكلم". محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشـركة المصـرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995م، ص196.

(124) الاستفهام: يُقصد به "طلب حصول في الذهن. والمطلوب حصوله في الذهن إما أن يكون حكما بشيء على شيء أو لا يكون، والأول هو التصديق، ويمتنع انفكاكه من تصور الطرفين، والثاني هو التصور، ولا يمتنع انفكاكه من التصديق، ثم المحكوم به إما أن يكون نفى الثبوت أو الانتفاء ... ويحصرون أدوات الاستفهام في: الهمزة ـ هل ـ ما ـ من ـ متى ـ أيان. كيف ـ أنّى ـ كم ـ أي". انظر: رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1988م، ص122، 123.

(125) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص417.

(126) استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص483.

(127) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص41، 42.

(128) الحِجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص321.

(129) يُقصد بالحوار: "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر. والحوار نمط متواصل؛ حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي". سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ، 1985م، ص78.

(130) النهي: من "أهم أساليب الإنشاء الطلبي، ودلالته الأصلية طلب الكف عن الفعل على جهة الإلزام". جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص198. وللنهي "حرف واحد؛ وهو "لا" الجازمة في نحو قولك: "لا تفعل"، وقد يُستعمل في غير طلب الكفِّ أو الترك". الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص178.

(131) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص149.

(132) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص45.

(133) يقصد بالتذييل: "تعقيب الجملة بجملة أخرى تشتمل على معناها لتوكيده بها ... والتذييل ضربان؛ ضرب يجرى مجرى المثل لاستقلاله عما قبله وعدم توقفه عليه ... وضرب لا يجرى مجرى المثل لتوقفه على ما قبله". عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية "علم المعاني"، قدم له وراجعه وأعدّ فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، ط2، 1411هـ، 1991م، ص128، 129.

(134) حماد عجرد شاعر عباسي، ص47.

(135) عبد الله صولة: في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، دار الجنوب، تونس، ط1، 2011م، ص42، 43.

(136) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص67.

(137) المصدر نفسه، ص42.

(138) الحِجَاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص327.

(139) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص60. و انظر أيضا: ص64.

(140) النداء: يُقصد به "توجيه الدعوة إلى المخاطَب وتنبيهه للإصغاء وسماع ما يريده المتكلم. وأشهر حروفه ثمانية: الهمزة المفتوحة؛ مقصورة أو ممدودة ـ يا ـ أَيَا ـ هَيَا ـ أيْ مفتوحة الهمزة المقصورة أو الممدودة مع سكون الياء في الحالتين ـ وا". عباس حسن: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1974م،

ج4، ص1. و انظر أيضا: عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1421هـ، 2001م، ص136. و"قد تُستعمل صيغته في غير معناه". انظر: الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص179.

(141) استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص360.

(142) الثعالبي [أبو منصور عبد الملك النيسابوري ت429هـ]: الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص21.

(143) كتاب دلائل الإعجاز، ص66.

(144) الرمضاء: شدة الحَرّ. والجندب: الذكر من الجراد.

(145) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص39، 40. ويُنسب بالكشخ: أي يُسمّى بالكشخان، أي الديوث. و انظر أيضا: ص40، ص41، ص57.

(146) كتاب الحيوان، ج5، ص562.

(147) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص43. و انظر أيضا: ص58.

(148) المصدر نفسه، ص48. و انظر أيضا في الهجاء بالسخرية: ص57.

(149) المطابقة "على ضربين؛ ضرب يأتي بألفاظ الحقيقة، وضرب يأتي بألفاظ المجاز؛ فما كان منه بلفظ الحقيقة سمى طباقا، وما كان بلفظ المجاز سمى تكافؤا ... وأما الطباق الذي يأتي بألفاظ الحقيقة فقد قسموه إلى ثلاثة أقسام: طباق الإيجاب، وطباق السلب، وطباق الترديد". ابن أبي الإصبع المصري [ت654هـ]: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، 1383هـ، 1963م، ص111، 112.

(150) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص55.

(151) الصورة السمعية: Auditory Image هي تلك الصورة التي تتضمن "الصوت ودرجة ارتفاعه و انخفاضه ونوعه و أنماطه؛ كالنبر والإيقاع والتنغيم وأصوات الدق والنقر والشق والرنين والفحيح والخرير والصفير والهسيس والنقيق والنهيق والصهيل والهديل والهدير والصياح والبكاء والغناء وغيرها". النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ج1، العدد162، ص101.

(152) مَجْمَع الأمثال، ج1، ص396، رقم المثل [2096].

(153) المرجع نفسه، ج1، ص398، رقم المثل [2109].

(154) المرجع نفسه، ج1، ص404، رقم المثل [2138].

(155) المغابن: جمع مغبن، أي الإبط وما حول فرج المرأة. والإهالة: الشحم والزيت.

(156) حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، ص56.

(157) المصدر نفسه، ص57.

الخاتمة

تناول هذا البحث بالدراسة حجاجية الصورة في شعر الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد "مقاربة تداولية"، وقد توصل إلى مجموعة من النتائج؛ هي:

أولًا: جسّدت الآليات الحجاجية التي اتكأ عليها حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل الصورة الهجائية عنده؛ وهي: الآليات التشبيهية، والاستعارية، والكنائية، الإستراتيجية الفكرية للذات المبدعة في إقناع المتلقي باستحقاق المهجوّ، على اختلافه، الذمّ والهجاء بصفات مثل: القُبح الشكلي والنفسي، والخِسة والدياثة، والنذالة والمذلة، وسوء الأخلاق وفساد المعتقد الديني ... وغيرها، حتى مثّلت تلك الآليات حلقة الوصل بينه وبين المتلقي، وعبّرت عن الواقع المعيش للمهجوّ، وجسدت الموقف الفكري والوجداني منه، ودفعت المتلقي إلى توجيه سلوكه وتشكيل رؤيته.

ثانيًا: أقام حَمَّاد عَجْرَد صوره الشعرية الهجائية على العلاقات الحجاجية الآتية: العلاقة السببية، وعلاقة الاستنتاج، وعلاقة الاقتضاء، وعلاقة التتابع، وعلاقة التناقض وعدم الاتفاق. وقد برزت هذه العلاقات بصورة أكبر في الصور التشبيهية، وقد مكنته تلك العلاقات الحجاجية من تأسيس أفكاره وتقديم حججه وتشكيلها في إطار تصويري وعرضها في سياق حجاجي لإقناع المتلقي بقُبح المهجوّ، على اختلافه، وفساده وسوء أثره.

ثالثا: أظهر البحث قدرة حَمَّاد عَجْرَد على التدرج الحِجاجي من صورة إلى أخرى في الإقناع، وتتابع المقدمات والنتائج، والجمع بين المنطق والسخرية؛ حيث تُبنى المقدمات على حُجج عقلية تُوهم بالحِياد، ثم تُفضِي إلى نتائج صادمة تعزّز أثر الهجاء في المتلقي، وتُضفي عليه عمقًا بلاغيًّا يجاوز الانفعال إلى الإقناع والتأثير المبدع.

رابعًا: من تقنيات الحجاج اللغوية التي اتكأ عليها حَمَّاد عَجْرَد في تشكيل صوره الهجائية، الأساليب الإنشائية الطلبية؛ وهي: الأمر والاستفهام والنهي والنداء، فضلا عن التَّكرار والنَّفْي، وقد أدت هذه التقنيات وظيفة تداولية في النص الهجائي؛ إذ دعا الأمر إلى بناء واقع جديد على أنقاض القديم سواء في حثّ الآخر على الكرم أو احترام الآخر، وشحذ الاستفهام طاقة المتلقي نحو القضايا الاجتماعية المطروحة كالحفاظ على المحارم والأعراض، وأسهمت بقية الأساليب في توجيه إستراتيجية الخطاب

الهجائي، كما أفاد النَّفْي الحِجاج بالقصد التلميحي لتأكيد دناءة المهجوّ ودنوّ هِمّته و انعدام وزنه وقيمته.

خامسًا: أسهمت التقنيات التداولية المتمثلة في الروابط الحجاجية الآتية: (إذن، بل، لكن، الواو، أو) في تجسيد التوجُّه الحجاجي الذي طرحه حَمَّاد عَجْرَد في شعره الهجائي، ولاسيما في عرض قضايا القُبح والتّدنّي وسوء الأخلاق.

سادسًا: اتسمت بعض الصورة الهجائية عند حَمَّاد عَجْرَد بالحِجَاج السَّاخِر، وجاء هذا النوع في معرض تناقض قيم حجاجية، ووصْم المهجوّ بالحقارة والتصغير، والتطاول على كبار الشعراء.

سابعًا: تجلّت براعة حَمَّاد عَجْرَد الإبداعية في قدرته على توظيف عيوب القافية في الهجاء؛ إذ حوَّلها من نقائص عروضية ونقدية إلى أدوات بلاغية حِجاجية، تُقنع المتلقي بأن المهجوّ لا يستحق حتى انتظام القافية، مما يعزز الأثر السَّاخر ويخدم غرض الهجاء بحنكة فنية واعية.

ثامنًا: تداخلتْ الصور الحسية مع البيانية في تشكيل البُعْد الحجاجي للصورة الهجائية عند حَمَّاد عَجْرَد، ولاسيما الصور الشمّية والذوقية والسمعية واللونية التي جسدت الموقف الفكري والوجداني للمهجوّ؛ من نحو حاله عند الوصل والقطع، وسوء أخلاقه ونتن رائحته، وبُخله و انقطاع الرجاء فيه.

تاسعًا: وظّف حَمَّاد عَجْرَد طاقة الأمثال الحِجاجية في عقد مشابهة بين سياق غائب وآخر حاضر؛ إقناعا للمتلقي بإذلال المهجوّ ونذالته.

عاشرًا: استقى حَمَّاد عَجْرَد مادته التصويرية الحجاجية من الطبيعة الصامتة؛ إذ استدعى منها السماء والنهار والأرض والزرع والتراب والأحجار والريح والحنظل. ومن الحيوان استدعى القرد والكلب والخنزير واليَعَر والعقرب والجمل، ومن الزواحف استدعى الأفعى، ومن الحشرات استدعى الجُندب.

حادي عشر: أسهمت المحسنات البديعية، ولاسيما المطابقة والمقابلة والتذييل، في تشكيل حجاجية صورة الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد؛ إذ تعددت الدلالات الناتجة عنها بتعدد مقامات التصغير والضعف والازدراء والبُغض والنفور والأنانية المفرطة.

ثاني عشر: التقى الجانب الجمالي مع نظيره الحجاجي في تشكيل صور الهجاء عند حَمَّاد عَجْرَد دون غلبة أحدهما على الآخر، بل اتخذ أحدهما من الآخر تكأة لتشكيل الآخر لإقناع المتلقي بما يُطرح من قضايا وصفات؛ وعلى رأسها: القُبح الشكلي والنفسي،

والديـاثة، وفســـاد المعتقـد الـديني، والـدنـاءة، وســـوء الأخلاق، والبخـل، والنـذالـة، والمماطلة.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: مصدر الدراسة:

نازك سابا يارد، حَمَّاد عَجْرَد شاعر عباسي، أعلام الفكر العربي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

ثانيًا: مراجع الدراسة:

(1) ابن أبي الإصبع المصري [ت654هـ]: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، 1383هـ، 1963م.

(2) الأصفهاني [أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد المرواني الأموي القرشي ت356هـ]: كتاب الأغاني، تحقيق: أحمد زكي صفوت، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1377هـ، 1958م.

(3) إلفي بُولان: المقاربة التداولية للأدب، ترجمة: محمد تنفو، وليلى إحمياني، مراجعة وتقديم: سعيد جبار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018م.

(4) أبو بكر العزاوي: الجوانب الحجاجية للصورة "الصورة الإشهارية نموذجا"، مجلة عالم التربية، العدد11، 2001م.

(5) أبو بكر العزاوي: اللغة والحِجاج، العمدة للطباعة، الدار البيضاء، ط1، 1426هـ، 2006م.

(6) الثعالبي [أبو منصور عبد الملك النيسابوري ت429هـ]: الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.

(7) الجاحظ [أبو عثمان عمرو بن بحر ت255هـ]: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط2، 1384هـ، 1965م.

(8) جميل صَليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م.

(9) جورج يول: التداولية، ترجمة: قصي العتّابي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ، 2010م.

(10) الجوهري [أبو نصر إسماعيل بن حمّاد ت396هـ]: الصِّحَاح، تاج اللغة وصِحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1404هـ، 1984م.

(1157) حازم القرطاجني [أبو الحسن حازم بن محمد ت684هـ]: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م.

(12) حافظ إسماعيل علوي: الحِجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م.

(13) حسين عطوان: الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1984م.

(14) الخطيب القزويني [جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت739هـ]: الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1416هـ، 1996م.

(15) ابن خِلّكان [أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ت681هـ]: وَفَيَات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، حققه: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1414هـ، 1994م.

(16) الخليل بن أحمد الفراهيدي [أبو عبد الرحمن بن عمرو بن تميم الأزدي ت170هـ]: كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ، 2003م.

(17) الذهبي [الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان ت748هـ]: تهذيب سِير أعلام النبلاء، أشرف على تحقيق الكتاب: شُعيب الأرنؤوط، هذّبه: أحمد فايز الحمصي، راجعه: عادل مرشد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1412هـ، 1991م.

(18) رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1988م.

(19) رشيد الراضي: الحجاجيات اللسانية عند انسكومبرو ديكرو، مجلة عالم الفكر،

العدد الأول، المجلد [34]، سبتمبر، 2005م.
(20) الرُّماني [أبو الحسن علي بن عيسى النحويّ ت384هـ]: كتاب معاني الحروف، حققه وخرّج شواهده وعلق عليه وقدم له: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق، المملكة العربية السعودية، ط2، 1401هـ، 1981م.
(21) الزّجاجي [أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق ت340هـ]: كتاب حروف المعاني، حققه وقدم له: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، دار الأمل، 1403هـ، 1983م.
(22) الزمخشري [أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ت538هـ]: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل العيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ، 1998م.
(23) سامية الدريدي: الحِجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 1432هـ،2011م.
(24) سراج الدين محمد: الهجاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ت.
(25) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "عرض وتقديم وترجمة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ، 1985م.
(26) السكاكي [أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر ت626هـ]: مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط1، 1402هـ، 1982م.
(27) سيسيل دى لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1982م.
(28) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000م.
(29) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد[164]، أغسطس، 1992م.
(30) طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.
(31) عباس حسن: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1974م،
(32) ابن عبد ربه [الفقيه أحمد بن محمد الأندلسي ت328هـ]: العِقد الفريد، تحقيق:

عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1404هـ، 1983م.
(33) عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1421هـ، 2001م.
(34) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.
(35) عبد القاهر الجرجاني [أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي ت474هـ]: كتاب أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1412هـ، 1991م.
(36) عبد القاهر الجرجاني [أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي ت474هـ]: كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1404هـ، 1984م.
(37) عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت.
(38) عبد الله صولة: الحِجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.
(39) عبد الله صولة: في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، دار الجنوب، تونس، ط1، 2011م.
(40) عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية "علم المعاني"، قدم له وراجعه وأعدّ فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، ط2، 1411هـ، 1991م.
(41) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، طرابلس، 2003م.
(42) ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن زكريا ت395هـ]: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، 1328هـ، 1910م.
(43) ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن زكريا ت395هـ]: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط2، 1399هـ، 1978م.
(44) فيليب بروتون، وجيل جوتييه: تاريخ نظريات الحِجاج، ترجمة: محمد صالح ناحي الغامدي، مركز النشر العلمي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1432هـ، 2011م.
(45) فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار

الحوار، سوريا، ط1، 2007م.
(46) ابن قتيبة [أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري ت276هـ]: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1377هـ، 1958م.
(47) قدامة بن جعفر [أبو الفرج قدامة بن زياد البغدادي ت337هـ]: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1979م.
(48) المالقي [الإمام أحمد بن عبد النورت702هـ]: رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق: أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1394هـ.
(49) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995م.
(50) محمود حسن: الصورة والإقناع "دراسة تحليلية لأثر خطاب الصورة في الإقناع، دار الآفاق العربية، ط1، 2005م.
(51) مدحت فوزي عبد المعطي: الصورة الشعرية عند الشعراء الفرسان في العصر الجاهلي، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة المنصورة، 1433هـ، 2012م.
(52) مراد عبد الرحمن مبروك: النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط4، ج1، العدد162، 1434هـ، 2012م.
(53) مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.
(54) ابن المعتز [أبو العباس، عبد الله بن المعتز بن المتوكل ت296هـ]: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م.
(55) ابن المعتز [أبو العباس، عبد الله بن المعتز بن المتوكل ت296هـ]: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1402هـ، 1982م.
(56) ابن منظور [جمال الدين، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل ت711هـ]: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، دار المعارف، القاهرة، 1041هـ، 1981م.
(57) الميداني [أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري ت 518هـ]: مَجْمَع الأمثال،

حققه، وفصَّله، وضبط غرائبه، وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، 1374هـ، 1955م.

(58) نور الهدى حناوي: تقنيات الحجاج عند الجاحظ "كتاب العثمانية أنموذجا"، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، المجلد [32]، العدد [133]، ربيع، 2014م.

(59) هشام الريفي: الحِجاج عند أرسطو، ضمن كتاب: حمادي صمود: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، وزارة التعليم العالي، الإدارة العامة للبحث العلمي، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، منوبة، تونس، سلسة آداب، د.ت.

(60) أبو هلال العسكري [الحسن بن عبد الله بن سهل ت395هـ]: كتاب جمهرة الأمثال، حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط2، 1408هـ، 1988م.

(61) أبو هلال العسكري [الحسن بن عبد الله بن سهل ت395هـ]: كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1371هـ، 1952م.

(62) ياقوت الحموي [شهاب الدين أبو عبد الله الحموي الرومي البغدادي ت626هـ]: معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.