دراسات عربية

رسالة المشرق

الحجاج في شعر الهجاء في العصر الجاهلي

د. بدر محمد إبراهيم (*)

[٠] **تمهيد**:

لم يعد الدرس الحجاجي مقتصرا على دراسة الخطابة أو الخطاب ذي الطابع الجدلي الذي يقوم على المناظرة كالمجادلات الدينية والسياسية، وإنما اتسع نطاق اهتمامه لِـ «يدرس جميع أنماط الخطاب الشفاهية والمكتوبة الموجهة إلى جمهور حاضر أو غائب، افتراضي ضمني، أو مخاطب محدد.» (١) بل إن البلاغة الجديدة مضت إلى أبعد من ذلك حيث «صارت تهتم بالحجج التي قد يوجهها الشخص لنفسه في مقام حواري» (٢) أو في منولوج أو مناجاة أدبية، كما اتسع نطاق الدرس البلاغي ليشمل «كل أنماط الخطاب الأدبي والتجاري والإعلامي، فقد عنيت البلاغة الجديدة بدراسة تقنيات الخطاب عامة وصارت علما يهدف إلى: تطوير المجتمع، وتحليل مختلف الخطابات عن طريق الوقوف على خططها الحجاجية المتأسسة عليها.» (٣)

لقد أصبحت البلاغة الجديدة مهتمة بالبحث عن كل وسائل الإقناع والتأثير في الخطاب، ولم تعد تفترض وجود خطاب محايد، مما يعني أن عملية الحجاج موجودة في كل أنماط تواصلنا الإنساني، «فكل عملية تواصل لغوي قائمة بشكل أو آخر على الحجاج. والحجاج هو توجيه خطاب إلى متلق ما، لأجل تعديل رأيه أو سلوكه أو هما معا، وهو لا يقوم إلا بالكلام المتألف من معجم اللغة الطبيعية، ولا يوجد إذن خطاب برئ أو محايد، وكل خطاب لا يخلو من بعد تداولي يعنى فيه المتكلم بتوجيه المخاطب نحو فعل ما، أو يدفعه إلى تبني رأي أو قضية معينة أو يسعى إلى إحداث تعديل في رأيه أو سلوكه أو هما معا» (٤)

---

* – أستاذ مساعد بكلية الآداب جامعة القاهرة.

ومما يلفت النظر أننا عندما نتأمل تعريف الشعر عند كثير من النقاد العرب القدامى نجد في هذا التوجه المعاصر موافقة كبيرة لجوهر الفكر البلاغي القديم، حيث نجد في تعريفات كثير من النقاد القدماء للشعر تركيزا على الدور الحجاجي التوجيهي الذي يقوم به. يقول حازم: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك» (٥).

وينطلق ابن الأثير في تعريفه للبلاغة من الوظيفة الحجاجية لها، مصرحا بأن أهم وظائف القول البليغ حمل المخاطب على الإذعان والتسليم؛ إذ لا انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة، والمعاني اللطيفة إن لم يكن القصد منها هو حمل المخاطب على التسليم والإذعان. يقول في معرض حديثة عن أوجه البلاغة في استدراج الخصم: « هذا الباب أنا استخرجته من كتاب الله تعالى، ... والكلام فيه وإن تضمن بلاغة، فليس الغرض ههنا ذكر بلاغته فقط، بل الغرض ذكر ما تضمنه من النكت الدقيقة في استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، وإذا حُقِّقَ النظرُ فيه عُلِمَ أن مدار البلاغة كلِّها عليه؛ لأنه لا انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة، والمعاني اللطيفة الدقيقة دون أن تكونَ مستجلبةً لبلوغ غرض المخاطَب بها.»(٦) .

وقد سار حازم القرطاجني خطوات بعيدة جدا في إثبات المقدرة الحجاجية للشعر، يقول: «وكما أن في الشعراء من يجعل أكثر معانيه وألفاظه مخيلة، ولا يعرج على الإقناع الخطابي إلا في قليل من المواضع، وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه– لأن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية، لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة» (٧)

ويسعى هذا البحث للتساؤل عن علاقة هذا الوعي النظري اللافت للناقد القديم بالنتاج الشعري السابق عليه، والتساؤل حول درجة أصالته من خلال إعادة قراءة جانب من تراثنا

الشعري للتعرف على رأي الشعراء أنفسهم في وظيفة الشعر وآثاره، وتحديد مدى اتساع استراتيجيات الحجاج فيه.

ويتخذ البحث من الهجاء في الشعر الجاهلي مادة له، إذ إن الملاحظة الأولية توضح أن شعر الهجاء من أكثر الأغراض ثراء بالوسائل الحجاجية، كما أن الطابع التداولي يبدو أكثر وضوحا فيه؛ ففي الهجاء يُوَجَّهُ الخطاب مباشرة إلى المتلقي بهدف التأثير فيه. وإذا ثبتت صحة تلك الملاحظة الأولية بثراء الهجاء بالوسائل الحجاجية، وبوعي الشعراء بذلك وقصدهم له، فإن هذا البحث يكون قد نجح في تحقيق مسعاه بتأصيل وجود القصدية والحجاجية في تعريف النقد العربي القديم للكلام البليغ، من حيث إنه يوضح ارتباط كلام النقاد بالشعر والشعراء في العصر الجاهلي.

إن الملاحظة الأولى لنصوص الهجاء في العصر الجاهلي تشير بوضوح إلى أن الشعراء يعنون عناية فائقة بكل الوسائل التي من شأنها أن تجعل المتلقي (المهجو/ المخاطب) يقلع عما ارتكب من أفعال في حق الشاعر أو قومه، فالشعر صناعة بالدرجة الأولى، وهو صناعة هادفة موجه إلى المتلقي لا تخلو من الحجاج، بل إن الحجاج يبدو عنصرا جوهريا في بعض أغراض الشعر الجاهلي كالاعتذار والهجاء. إن «الشعر صناعة لا تخلو من حجاج، أثبت ذلك مجموعة من النقاد والفلاسفة القدامى بدءا بالجاحظ ومرورا بالفلاسفة المسلمين وصولا إلى حازم القرطاجني، كما انبرى مجموعة من الباحثين المحدثين لتجلية البعد النسقي في البلاغة العربية من خلال مجموعة من البحوث الجامعية التطبيقية، وأثبتوا– بما لا يدع مجالا للجدل– أن الشعر يتضمن أبعادا حجاجية تتمظهر من خلال المتواليات الحجاجية الثاوية في هذه الخطابات.» [٨]

والحق أن الاهتمام النقدي القديم بالوظيفة الحجاجية للشعر يعد – في جانب منه على الأقل – أمرا تابعا لتصريح العرب وشعرائهم عن وضع الشعر وأثره في الثقافة العربية؛ لقد كان الشعر وسيلة الإعلام الرئيسة في النظام الاجتماعي الذي يعتمد على القبيلة، وكان الشاعر لسان قبيلته يشيد بأمجادها، ويفخر بوقائعها، ويقوم بواجبات السفارة فيها، ويمدح سادتها ويدافع عنها أمام من يتعرض لها بالهجاء أو يحاول النيل منها، ومن هنا كان هجاء أعداء القبيلة

وظيفة رئيسة من وظائف الشعراء، وإن كان ذلك لا ينفي أن يكون الدافع إلى الهجاء في بعض الأحيان دافعا ذاتيا، وذلك عندما يتعرض الشاعر إلى عدوان مادي أو معنوي كما حدث مع زهير؛ إذ تروي كتب الأدب أن الحارث بن ورقاء الصيداوي أغار على بني عبد الله بن غطفان فغنم منهم؛ وكان فيما غنمه إبل لزهير بن أبي سلمى وغلام له يدعى يسارا، فما كان من الشاعر إلا التلويح بالهجاء والتهديد بالقصائد التي تنتقل شرقا وغربا على ألسنة الرواة لتنال منه أينما حل أو رحل، فتأثير القصائد يتجاوز حدود الزمان والمكان، فأعيدت ممتلكاته إليه.

وقد كان العرب يعرفون قيمة الشعر العملية، وشدة تأثيره سلبا أو إيجابا، فقد كانت قوة الكلمة وسحر تأثيرها وشدة وقعها على المناوئين لا تقل إيلاما عن وقع الرماح. وقد روي عن النبي ﷺ أنه «دخل مكة في عمرة القضاء وابن رواحة بين يديه يقول:

خلوا بني الكفار عن سبيله اليوم نضربكم على تأويله
ضربا يزيل الهام عن مقيله ويذهل الخليل عن خليله

قال عمر: يا ابن رواحة، في حرم الله، وبين يدي رسول الله ﷺ تقول هذا الشعر؟ فقال النبي ﷺ: خل عنه فوالذي نفسي بيده لكلامه أشد عليهم من وقع النبل» [٩] وكان ﷺ يقول لحسان: «اهْجُهُمْ، أَوْ هَاجِهِمْ، وَجِبْرِيلُ مَعَكَ» [١٠].

ولا نحتاج إلى تتبع النقول التي تشير إلى وعي العرب بأهمية الشعر وتأثيره، فهي كثيرة جدا في كتب الأدب والتاريخ، لكن نحتاج علميا إلى أمرين في هذا السياق:

- الأول: الربط بين هذا الواقع الثقافي المعروف، وصداه في النقد العربي القديم، فمثل هذا الربط يؤصل للعلاقة بين الشعر والحجاج، ويبين علة النزعة الحجاجية في تعريف الشعر في النقد العربي القديم، ومن ثم يؤصل لهذا التوجه النقدي المعاصر الذي قد يظنه بعض الدارسين جديدا، أو يظن أن مصدره في النقد القديم هو فقط التأثر بمفهوم الخطابة عند أرسطو.

- والثاني: الكشف عن استراتيجيات الحجاج في الشعر العربي القديم، إذ ما دام الحجاج يحظى بهذه المكانة في تعريفهم للشعر، فلا بد أنه قد استخدم فيه على نطاق واسع، ومن ثم فسنجد فيه تعددا في وسائله وأدواته.

وتأسيسا على ما سبق فإن هذا البحث يستهدف تحقيق أمرين:

- الأول هو رصد أهم التقنيات اللغوية التي تؤدي أدوارا حجاجية في المادة موضوع الدراسة.
- والثاني: بيان الوظائف الحجاجية التي تؤديها تلك التقنيات المستخدمة للتأثير على المخاطب.

وقد كان من المنطقي لبحث يستهدف تحقيق الهدفين السابقين أن يختار شعر الهجاء في العصر الجاهلي إذ إنه يجسد الحجاجية بأوضح ما تكون، وأن تكون مادته واسعة قدر المستطاع؛ ومن ثم تمثلت هذه المادة في دواوين شعراء المعلقات العشر (عبيد بن الأبرص، وامرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والنابغة الذبياني، وطرفة بن العبد، والأعشى، وعنترة بن شداد، ولبيد بن ربيعة العامري ..) إضافة إلى ديوان المفضليات الذي يعد أهم مصادر الشعر الجاهلي.

وقد اتضح للبحث بعد انتهاء جمع المادة عدة مرات إمكانية تصنيف مادته على عدة محاور، على محور الوسائل اللغوية للحجاج، وتبدو هنا أهمية كبيرة للتصوير والوصف بوصفهما أداتين مهمتين في الحجاج في قصيدة الهجاء، وعلى محور مصدر الحجاج هل هو الإقناع، أو التأثير النفسي، فكلاهما طريق للتأثير في سلوك المخاطب، وعلى محور أصناف الحجة عند أرسطو، كما درجت كثير من البحوث العربية المعاصرة. كما يمكن تصنيف المادة المتصلة بالحجاج في قصيدة الهجاء في العصر الجاهلي على أساس مكانها في القصيدة، فثم خلاف بين طريقة الحجاج في مقدمة القصيدة، وطريقته في أبيات الهجاء المباشرة. وقد اختار البحث تصنيف المادة على أساس الوسائل اللغوية للحجاج، على أن ترد التصنيفات الأخرى داخل هذا التصنيف.

وتأسيسا على ما سبق ينقسم هذا البحث إلى مبحثين، ينهض المبحث الأول بدراسة التصوير في قصائد الهجاء بوصفه استراتيجية حجاجية بارزة، ويضطلع الثاني بدراسة الحجاج بالوصف، سواء كان وصفا للمتكلم أو المخاطب أو للقصيدة، مع بيان علاقة كل نمط من هذه الأنماط بالتصنيفات الأخرى الممكنة للمادة المتصلة بموضوع الحجاج.

[١] المبحث الأول: التصوير وقيمته الحجاجية

المقصود بالتصوير في هذا السياق الهيئة التي يثيرها التعبير بالكلمات في الذهن، وهو بذلك أعم من التصوير بمعناه البلاغي المتمثل في التعبير بالصورة الفنية من خلال الألوان البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، إذ يدخل فيه الصورة الناتجة عن الوصف والرسم بالكلمات وتتابع النعوت واستقصائها، على نحو يرسم صورة تفصيلية لموضوع ما، بحيث تسهم هذه الصورة في تحقيق استراتيجيتي التحسين والتقبيح، فيكون لها دور حجاجي كبير: إقناعا أو تأثيرا، وهذا هو المقصود بالتصوير بشكل رئيس في هذا البحث.

إن الحجاج بالتصوير – بالمعنى السابق – يؤدي إلى إبراز جانب معين وتضخيمه حتى لا يكاد يظهر سواه، ويمثل هذا الجانب ما يهتم المتكلم بتقديمه بوصفه النموذج الأمثل في المدح، أو النموذج المضاد الذي يتنافى مع المثل العليا التي ينتمي إليها الشاعر في الهجاء.

ويؤدي التصوير بهذا المعنى أدوارا حجاجية متنوعة، إذ قد يستخدم للإقناع والاستدلال، كما يستخدم للتأثير النفسي عندما يوظف للاستعطاف، أو للترهيب والترويع، كما يؤدي دورا محوريا في الترغيب والإغراء، وكلها وسائل مهمة في التأثير على من يوجه له الخطاب.

إن التصوير يصنع نوعا من الإطار، يؤدي إلى إبراز بعض الجوانب وإظهارها، وتهميش جوانب أخرى وصرف النظر عنها، وهو بذلك يقوم بنوع من التأطير الحجاجي؛ إذ إنه يجيد تسليط دائرة الضوء على ما يريد أن يلفت إليه المخاطب إقناعا، أو تأثيرا، أو ترغيبا، أو ترهيبا، وعندئذ لا يكون التصوير مجرد تزيين وتنميق للعبارة، وإنما يصبح وصفا موجها يختلف عن الوصف الإخباري المحايد، فكل صورة بمثابة حجة، أو مقدمة لحجة، أو جزء من معطيات حجاجية مصورة يقدمها المتكلم لاستمالة المخاطبين والتأثير فيهم، أو لإقناعهم برأيه ووجهة

نظره. يقول فليب بروتون «والتأطير غالبا ما يكون اقتراحا لإعادة تأطير مجموعة من الوقائع المقبولة من قبل المتلقي منذ البداية. إن عليه أن يقبل كذلك حركة التأطير المقترحة عليه، والتي لا يجب أن تكون بصفة عامة مفاجئة جدا، بل بالأحرى عليها أن تكون متدرجة» (١١)

١-١ التصوير الرمزي في لوحة الظعائن: المحاجة القائمة على التمثيل المضمر

في كثير من قصائد الهجاء يطالعنا ما يمكن تسميته بـ (قصص المطاردات في مطالع قصيدة الهجاء)، فالهجاء يحمل رسالة مباشرة يوجهها الشاعر إلى خصمه الشخصي أو القبلي، لكن القصيدة عمل فني له تقاليده، وقد نجح الشعراء نجاحا لافتا في أن يجعلوا الدخول إلى الرسالة دخولا فنيا من خلال المطالع التي قد تبدو بعيدة الصلة عن موضوع الرسالة، ولكننا إذا أمعنا النظر في القراءة وبحثنا عن الترابط الدلالي بين تلك المطالع وموضوع القصيدة فسنصل إلى أن المناسبة شديدة الجلاء، على نحو يوضح عبقرية هذا الشعر الجاهلي وفرادته.

تتعدد مقدمات قصائد الهجاء، فقد تبدأ القصيدة بالحديث عن الظعائن، أو بالحديث عن قرار المحبوبة بقطع العلاقة مع الشاعر، كما تتضمن مقدمات الهجاء قصصا مصورة تنقل مطاردة جوية بين الصقور والطيور، أو مطاردة أرضية بين الصياد والحيوان، كأن تتضمن القصيدة قصة حمار وحشي يتعرض لسهام الصياد وينجو منها بشق الأنفس. وقد يلحق بهذه الصور صورة أخرى تأتي في نهاية هذه القصص، مثل صورة الغبار المتتطاير، أو السحابة الترابية الكثيفة التي تنتج من الصراع والمطاردة، وسوف تتوقف الصفحات التالية عند جميع أنماط التصوير هذه في مطالع قصائد الهجاء مبينة الدور الحجاجي لها، وموضحة علاقتها بالهجاء.

من النماذج الممثلة لقصيدة الهجاء عينية سويد بن أبي كاهل اليشكري، وهي المفضلية الأربعون، ومطلعها

بَسَطَتْ رَابِعَةُ الحَبْلَ لَنا فَوَصَلْنَا الحَبلَ منها ما اتَّسَعْ(١٢)

وفيها نلاحظ أن القصيدة قبل الهجاء تتحدث عن الثور الوحشي المطارد من الكلاب، وتعرض تفاصيل تلك المطاردة، وكيف أن الحيوان المطارد كان يدخر جهده في بداية المطاردة ولم

يخرج أقصى قدرة على الفرار ثقة في قدرته على النجاة، ولكن عندما يقتربن منه يلجأ إلى العدو الشديد: يقول في أبيات المطاردة:

فَـــرَآهُنَّ ولمَّـــا يَسْـــتَبِنْ وكِـلاَبُ الصَّـيْدِ فـيهنَّ جَشَـعْ
ثُـــمَّ وَلَّـــى وجَنَابَـــانِ لَـــهُ مـن غُبَـارٍ أَكْـدَرِيٍّ واتَّـدَعْ (١٣)

وتستمر المطاردة حتى نهاية القصة ولا يأمن الثور بشكل تام، حتى بعد الفرار وإنما يظل متوجسا الصوت. ثم تأتي أبيات الهجاء وفيها نجد ما يوحي بجو المطاردة بين الشاعر والمهجو، وكيف ترامیا بالقصائد، وبنبال الهجاء وكيف ولى المهجو عنه وفر هاربا، خاشعا ذليلا، كما فر شيطانه الشعري أمام شيطان الشاعر:

وعـــدوٍّ جاهِـــدٍ نَاضَـــلْتُهُ فـي تَرَاخِـي الـدَّهْر عـنكم والجُمَـعْ
فَتَسَـــاقَيْنَا بِمُـــرٍّ نَـــاقِعٍ فـي مَقـامٍ لـيس يَثْنِيـهِ الـوَرَعْ
بِنِبـــالٍ كُلُّهـــا مَذْرُوبَـــةٌ لـم يُطِـقْ صَـنْعَتَها إلاَّ صَـنَعْ
خَرَجَـتْ عـن بِغْضَـةٍ بَيّنَـةٍ فـي شَـبابِ الـدَّهْرِ والـدَّهْرُ جَـذَعْ
وتَحَارَضْـــنَا وقـــالُوا: إنَّمـــا يَنْصُـرُ الأَقْـوامُ مَـنْ كـان ضَـرَعْ
ثـمَّ وَلَّـى وهْـو لا يَحْمِـي اسْـتَهُ طـائِرُ الإِثْـرَافِ عنْـهُ قـد وَقَـعْ
ســـاجِدَ المَنْخِـــرِ لا يَرْفَعُـــهُ خاشِـعَ الطَّـرْفِ أَصَـمَّ المُسْـتَمَعْ
فَـــرَّ مِنِّـــي هاربـــاً شَـــيْطانُهُ حيـثُ لا يُعْطِـي ولا شـيئاً مَنَـعْ
فـــرَّ مِنِّـــي حِـــينَ لا يَنْفَعُـــهُ مُـوقَرَ الظَّهْـرِ ذَلِيـلَ المُتَّضَـعْ (١٤)

وهذه المطاردة وهذا الجو المشحون بالصراع يحيلنا إلى قصة المطاردة التي سبقت أبيات الهجاء بين الحيوان والكلاب، وكأن القصة السابقة نوع من أنواع التمثيل المضمر الذي لا يصرح الشعراء فيه بغرضهم من إيراده، وإنما يترك للمتلقي الخبير بأسرار الشعر، المحيط بمهارات التلقي التوصل إلى الغرض من تلك المقدمات الرمزية، وهذه التقنية من أهم التقنيات الحجاجية في الشعر الجاهلي، فهي تمثل تهديدا بالغ القوة لمن قطع حبل المودة، وجاهر بالعداء.

وتشير التقاليد البنائية لقصيدة الهجاء إلى أن قصص المطاردات هذه تأتي بعد الحديث عن الظعينة أو الحديث عن المحبوبة التي اتخذت قرارا بقطع المودة واستمعت إلى الواشين، وهي تتوسط بين المقدمة المتحدثة عن الفراق بين الحبيبين، والهجاء المباشر الذي يأتي بعدها.

وإذا كان الجاحظ قد تحدث من قبل عن وجود علاقة ارتباط قوية بين قصة الحيوان وبين موضوع القصيدة حين أشار إلى أن « من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة ، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابةَ والكلاب هي السالمة والظافرة... » [١٥]

وقد أكد الدكتور شوقي ضيف هذه الملاحظة أيضا في تعليقه على حديث الجاحظ السابق، مصرحا أن ثمة علاقة قوية بين قصص الحيون وموضوعات القصائد وأن تلك القصص تأتي على سبيل التشبيه التمثيلي يقول: «وكأنهم كانوا يتخذون قتل الكلاب في المديح رمزا لأعداء الممدوح، وكانوا فعلا يشبهونهم بالكلاب» [١٦].

ويشير استقراء المطاردات في قصائد الهجاء إلى أن بإمكاننا أن نطور من مقولة الجاحظ فنقول إن التقاليد في الهجاء والوعيد أن يتعرض حمار الوحش أو الحيوان المطارد أو الطائر الذي يطارده الصقر لخطر شديد يكاد يودي بحياته لكنه ينجو بشق الأنفس، ورغم ذلك فإن الخطر يظل محدقا به، إذ يمكنه أن يتجدد مرة أخرى.

وقد وقعت المطاردة عند زهير بين صقر وقطاة، وعند الأعشى بين الحمار الوحشي والصائد وتنتهي القصة عند كلا الشاعرين بنجاة المطارَد بشق الأنفس بعد أن يصارع الأهوال ويكاد يقتل غير مرة، وقد صرح زهير بأن هذه النجاة تكاد تكون وقتية، وأن القطاة ستظل متوجسة خائفة من تجدد المطاردة، وتكاد قصيدة زهير تنطق بالمعنى المقصود من هذه المطاردات، وكيف

أنها تعرض على المهجو مثالا لحاله المخوف حتى إذا نجا، وتقدم معادلا رمزيا للصراع بينه وبين الشاعر.

تبدأ قصيدة الأعشى بمقدمة يتحدث فيها عن المحبوبة التي قررت من جانب واحد قطع العلاقة معه، مستمعة لكلام الوشاة، وفي مواجهة هذا القرار يبدو الشاعر جلدا صابرا، قادرا على مجازاة القطيعة بمثلها، مقررا الاستغناء عن المحبوبة التي قطعته، ومستعينا على ذلك بالعزيمة القوية والرأي السديد وأدوات الرحلة التي يستعين بها على تجاوز المحن التي يواجهها بسبب جفاء الأحبة.

ثم يأتي عرض لوحة المطاردة على هذا النحو:

فَلا بَأسَ إِنّي قَد أُجَوِّزُ حاجَتي ... بِمُستَحصِدٍ باقٍ مِنَ الرَأيِ مُبرَمِ
وَكَورٍ عِلافِيّ وَقِطعٍ وَنُمرُقٍ ... وَوَجناءَ مِرقالِ الهَواجِرِ عَيهَمِ
كَأَنَّ عَلى أَنسائِها عِذقَ حَصلَةٍ ... تَدَلّى مِنَ الكافورِ غَيرَ مُكَمَّمِ
عَرَندَسَةٍ لا يَنفُضُ السَيرُ غَرضَها ... كَأَحقَبَ بِالوَفراءِ جَأب مُكَدَّمِ
رَعى الرَوضَ وَالوَسمِيَّ حَتّى كَأَنَّما ... يَرى بِيَبيسِ الدَوِّ إِمرارَ عَلقَمِ
تَلا سَقبَةً قَوداءَ مَشكوكَةَ القَرا ... مَتى ما تُخالِفهُ عَنِ القَصدِ يَعذِمِ
إِذا ما دَنا مِنها اِلتَقَتهُ بِحافِرٍ ... كَأَنَّ لَهُ في الصَدرِ تَأثيرَ مِحجَمِ
إِذا جاهَرَتهُ بِالفَضاءِ اِنبَرى لَها ... بِشَدٍّ كَإِلهابِ الحَريقِ المُضَرَّمِ
وَإِن كانَ تَقريبٌ مِنَ الشَدِّ غالَها ... بِمَيعَةِ فَنّانِ الأَجارِيِّ مُجذِمِ
فَلَمّا عَلَتهُ الشَمسُ وَاِستَوقَدَ ... تَذَكَّرَ أَدنى الشِربِ لِلمُتَيَمِّمِ
فَأَورَدَها عَيناً مِنَ السَيفِ رِيَّةً ... بِها بُرَأٌ مِثلُ الفَسيلِ المُكَمَّمِ
بَناهُنَّ مِن ذَلّانَ رامٍ أَعَدَّها ... لَقَتلِ الهَوادي داجِنٌ بِالتَوَقُّمِ
فَلَمّا عَفاها ظَنَّ أَن لَيسَ شارِباً ... مِنَ الماءِ إِلّا بَعدَ طولِ تَحَرُّمِ
وَصادَفَ مِثلَ الذِئبِ في جَوفِ قُترَةَ ... فَلَمّا رَآها قالَ يا خَيرَ مَطعَمِ
وَيَسَّرَ سَهماً ذا غِرارٍ يَسوقُهُ ... أَمينُ القُوى في صُلبَةِ المُتَرَنِّمِ
فَمَرَّ نَضيءُ السَهمِ تَحتَ لَبانِهِ ... وَجالَ عَلى وَحشِيِّهِ لَم يُثَمِّمِ

وَجـالَ وَجالَـت يَنجَلـي التَـربُ عَنهـا لَـهُ رَهَـجٌ فـي سـاطِعِ اللَـونِ أَقـتَمِ
كَـأَنَّ اِحتِـدامَ الجَـوفِ فـي حَمـي شَـدِّهِ وَمـا بَعدَهُ مِـن شَـدِّهِ غَلـيُ قُمقُمِ(١٧)

تتحدث هذه القصة عن حمار وحشي يعيش مع الأتان في مكان خصب يلهوان ويلعبان إلى أن يحل الجفاف، ويتحول النبات الرطب الطري إلى أعشاب جافة، وينفد الماء، فيحتاج الحمار إلى الماء، ومن ثم يضطر إلى الخروج من مكانه بحثا عن الماء، حيث يذهب إلى عين ماء على ساحل البحر، وحين يصل إليها يبصر حولها أوكار الصياد، فيدرك أنه سيتعرض للمطاردة، وهنا يظهر الصياد الذي يستبشر حين يرى الحمار والأتان، ويطلق سهامه عليهما، ولكنهما يتمكنان من الهرب من سهام الصياد ويأخذان في عدو شديد.

والقصة هنا مكتملة العناصر، حيث نجد الشخصيات المرسومة بعناية، والزمان والمكان، والعقدة والحل؛ فالشخصيات هنا هي شخصيات الحمار والأتان والصياد، والمكان الأول: مكان الخصب الذي يتوفر فيه النبات الرطب، ثم يتعرض للجفاف. والمكان الثاني: مكان عين الماء ، وهو على ساحل البحر ، حيث اختار الحمار عين ماء بالقرب من ساحل البحر وهو مكان الصراع بين الحمار والصائد.

أما العقدة فتتمثل في حلول الجفاف الشديد، واضطرار الحيوان إلى مغادرة المكان الآمن بحثا عن الماء، على الرغم من أن عيون الماء تكون دائما مواضع انتظار الصيادين، ومن ثم تفشل الرحلة في تحقيق هدفها فلا يتمكن الحمار من الوصول إلى الماء ولا من الشرب منه بسبب مطاردة الصياد له، فنحن في هذه القصة أمام رحلة لا تحقق أهدافها، بل تبوء بالفشل.

ونستطيع أن نربط بين هذا النوع من نهايات الرحلة وبين قصائد الهجاء، ففي قصائد الهجاء لا ينجح الحيوان في الوصول إلى الماء آمنا، ولا يستطيع أن يشرب منه كما نجد في قصص الرحلة في قصائد المدح أو الفخر، حيث نجد الحمار يجيد التخطيط للرحلة فيذهب إلى عين ماء في مكان مهجور في الجبال، ويذهب في وقت السحر، فينجح في الشرب آمنا ويعود مع الأتان مطمئنا، أما في قصائد الهجاء فنجد أن الحيوان لا ينجح في التخطيط لرحلته إلى الماء

وبدلا من أن يصل إلى الماء مصدر الحياة يخوض صراعا داميا يكاد يودي بحياته. والقصة هنا تعد نوعا من أنواع التمثيل المضمر إذ تكون الشخصية الرئيسة فيها مُمَثِّلَةً للمهجو.

وفي ميمية الأعشى تتجسد الشخصية الرئيسة في الحمار الوحشي الذي لا يحسب خطواته ولا يخطط لرحلته إلى الماء، وإنما يبدو حيوانا غير مسئول إذ بمجرد أن يتعرض للأزمة وبمجرد أن يجف النبات يذهب مباشرة إلى عين ماء بالقرب من ساحل البحر حيث يكثر الصيادون، والحال ليست كذلك في قصيدة المدح التي يحسن الحمار التخطيط فيصل مبكرا قبل أن يستيقظ الصياد، أو يصل إلى عين ماء بعيدة جدا لم يصلها أحد قبله، وتكون الكناية عن ذلك انتشار الطحالب على سطح العين، أو كثرة الضفادع به، مما يعني أن الحمار أول من وصل إليها، كما قال زهير[١٨]:

جُفَرٌ تَفيضُ وَلا تَغيضُ طَوامِيًا يَزخَرنَ فَوقَ جِمامِهِنَّ الطُحلُبُ

وكما ذكر لبيد[١٩]:

فَتَضَيَّفا ماءً بِدَحلٍ ساكِنًا يَستَنُّ فَوقَ سَراتِهِ العُلجومُ
غَلَلاً تَضَمَّنَهُ ظِلالُ يَراعَةٍ غَرقى ضَفادِعُهُ لَهُنَّ نَئيمُ

أما قصيدة زهير في هجاء الحارث بن ورقاء الصيداوي، فتعد النموذج الإرشادي الذي يحمل تقاليد قصيدة الهجاء، فالقصيدة تبدأ بالظعينة، ثم تعرض لوحة المطاردة بين صقر وقطاة، ثم تقدم أبيات الهجاء. وتمثل لوحة الظعينة –كما لاحظ بحق– حسن البنا عز الدين المقدمة المنطقية للنصوص المتصلة بالخلافات القبلية[٢٠]، حيث إن هذه الخلافات ترتبط بالظعن في الثقافة الحربية الجاهلية، فالخلافات قد تؤول إلى حروب، والحروب تفرض على المهزوم إما سلما مخزية أو حربا مُجْلِيَةً، يرحل بسببها عن دياره، ولذلك تمثل لوحة الظعائن رمزا مثاليا للتهديد بالاضطرار إلى هذه الرحلة المخوفة على الأهل والأحباب.

وإذا كانت لوحة الظعائن في قصيدة المدح ترتبط بعناصر تجعل الرحلة آمنة، كأن تخرج الظعينة مبكرا (بكرن بكورا واستحرن بسحرة)، وبأن تسير في طريق آمنة، فإن صورة الظعائن

يجمع لها في كافية زهير ما يجعلها رحلة خطرة مخوفة، فتكون مثالا بارزا على الحجاج من خلال التهديد، على نحو ما سيأتي.

إن الحديث عن رحلة الظعينة في قصائد الشعر الجاهلي لا يأخذ منحى ثابتا، وإنما تتغير صورة الظعينة وتختلف من شاعر لآخر، بل إنها تختلف عند الشاعر الواحد من قصيدة لأخرى، فهي صورة رمزية مرنة قد تشير إلى مستقبل الشاعر وقومه، وقد تشير إلى المستقبل فيما يقدم عليه الممدوح من أمر، وقد تشير إلى مستقبل القبيلة المعادية، وقد تشير إلى خطورة ما يؤول إليه أمر المهجو. ولهذا فإن صورة الظعينة تختلف تماما في قصائد المدح والفخر عنها في قصائد الهجاء، فهي تتحدث عن رحلة القبيلة ومستقبلها وعما سيؤول إليه حالها ، وهي ترمز لمستقبلها وما سوف يقابلها من أخطار وبناء على ما يقدمه الشاعر من صفات وأخبار عن تلك الظعينة نستطيع أن نتوقع نتيجة الرحلة وخط سيرها وهل ستصل في أمان وسلام أم ستكون رحلة محاطة بالمخاوف والأخطار.

وعندما نتوقف عند كافية زهير نجد أنها قيلت في هجاء الحارث بن ورقاء عندما أغار على بني عبد الله بن غطفان وغنم منهم، وأخذ فيما أخذ غنما لزهير بن أبي سلمي، وراعيا له يدعى (يسار) فقال زهير هذه القصيدة مهددا الحارث بقصائد تنال منه إن لم يعد إليه إبله وغلامه.

بـانَ الخَلـيطُ وَلـم يَـأوُوا لمَـنْ تَرَكُـوا ... وَزَوّدوكَ اشـــتِياقاً أيّـــةً سَـــلَكُوا

ردَّ القيـانُ جمـالَ الحـيّ، فـاحتملوا ... إلـــى الظّهيـــرَةِ أمـــرٌ بَيْـــنَهُمْ لَبِـــكُ

مـــا إنْ يكـــادُ يُخَلّـــيهِمْ لـــوِجْهَتِهِمْ ... تَخـــالُجُ الأمْـــرِ، إنّ الأمـــرَ مُشـــتَرَكُ

ضَـحَّوا قَلـيلاً قَفَـا كُثبـانِ أسْـنُمة ... وَمـــــنهُمُ بالقَسُـــــوميّاتِ مُعتَـــــرَكُ

ثـمَّ اسـتمروا، وقـالوا: إنَّ مشـربكُم ... مـــاءٌ بشَـــرْقيّ ســـلمى فَيـــدُ أوْ رَكَـــكُ

يَغشَـى الحُـداةُ بهِـمْ وَعـثَ الكَثيـبِ ... يُغشِـي السّـفائنَ مَوْجَ اللُّجّـةِ العَرَكُ[٢١]

ويحشد الشاعر في رحلة الظعائن في هذه القصيدة عددا كبيرا من العناصر التي تجعل الرحلة غير مأمونة العواقب من ذلك العناصر التالية:

أ-عدم التخطيط للرحلة:

فقرار الرحلة لم يرتب له بل جاء فجأة، وطريقها لم يكن متفقا عليه:

بانَ الخَليطُ وَلم يَأوُوا لمَنْ تَرَكُوا وَزَوّدوكَ اشتِياقاً أيّةً سَلَكُوا

ب - تأخر موعد الخروج:

لم تبدأ الرحلة من البكور، والطير في وكناتها، كعادة البدايات الناجحة، وإنما تأخر الخروج إلى الظهيرة

ردَّ القيانُ جمالَ الحيّ، فاحتملوا إلى الظّهيرَةِ أمرٌ بَيْنَهُمْ لَبِكُ

ج-عدم الاتفاق على الوجهة التي سيتوجهون إليها، وذلك بسبب اختلاف الأمر فيما بينهم، وهذا ما أدى إلى التأخير:

ما إنْ يكادُ يُخَلّيهِمْ لوِجْهَتِهِمْ تَخالُجُ الأمْرِ، إنّ الأمرَ مُشتَرَكُ

ضَحَّوا قَليلاً قَفَا كُثبانِ أسْنُمة وَمنهُمُ بالقَسُوميّاتِ مُعتَرَكُ

ولم يكن اتخاذ القرار وبدأ الرحلة مع الظهيرة حاسما، فقد ظل التردد بين التوجه لفيد أو ركك قائما حتى بعد بداية الرحلة مع الظهيرة.

ثمَّ استمروا، وقالوا: إنَّ مشربكُم ماءٌ بشَرْقيّ سلمى فَيدُ أوْ رَكَكُ

د- سلوك طريق مخوف.

فقد اختاروا أسوأ الطرق للسير، فلم تسر ظعينتهم في الأرض الغليظة المرتفعة، كعادة من ينجو في رحلته، ولا بمحاذاة الجبال، حيث يصعب على العدو اللحاق بهم، بل سارت في السهول والوديان، تغوص قوائم إبلهم في الرمال حيث تسير في الكثبان الرملية المتكدسة:

يَغشَى الحُداةُ بهِمْ وَعثَ الكَثيبِ كما يُغشِي السّفائنَ مَوْجَ اللُّجّةِ العَرَكُ (٢٢)

ولا يحدث ذلك في لوحة الظعائن في قصائد الفخر أو المدح إذ نجد الظعينة تسير في الأماكن الصلبة المحاذية للجبال، كناية عن النجاة، حيث لا يصل العدو إلى هذه الأماكن.

هـ- التشبيه بالسفينة

وتبدو حركة ظعينتهم كحركة السفينة في الماء وهي تصارع الأمواج العاتية، فالحداة يدفعون الإبل دفعا للسير في وعث الرمال، وهم في ذلك مثل البحارة الذين يواجهون أمواجا عاتية، لذا فهي رحلة صعبة محفوفة بكل أنواع المخاطر. ويتجلى اختلاف الصورة بشكل واضح إذا قارنا بين صورة الظعائن في قصائد الفخر والمدح وصورتها وصفاتها في قصائد الهجاء والتهديد والوعيد، أما في قصائد المدح والفخر فيكاد يغيب التشبيه بالسفين، وتكون الرحلة على ناقة أمون، بينما تكون الرحلة هنا أشبه بالرحلة في البحر، وركوب البحر عند عرب الصحراء أمر مخوف، بل طريق للتهلكة.

وبشكل عام يستخدم وصف أداة الرحلة في الشعر الجاهلي كناية عن نتيجتها، فالناقة النافرة غير الناقة الذلول الأمون، والسفينة العادية غير التي يستطرد الشاعر في الحديث عن إحكام صنعتها. وهذا الاستخدام الرمزي لأداة الرحلة للكناية عن مآلها ليس ناتجا عن الاستقراء فحسب رغم قوة الدليل الاستقرائي الذي أوضحته في دراسة سابقة، لكنه استخدام مصرح بالمقصود به في الشعر الجاهلي في نماذج كثيرة، نحو قول الأعشى:

لَـئِن جَـدَّ أَسـبابُ العَـداوَةِ بَينَنـا لَتَـرتَحِلَن مِنّـي عَلـى ظَهـرِ شَـيهَمِ

وَتَركَبُ مِنّـي إِن بَلَـوتَ نَكيثَتـي عَلى نَشَزٍ قَد شابَ لَيسَ بِتَوأَمِ [٢٣]

أي: " لئن اشتدت العداوة بيننا ليكونن ارتحالك على ظهر قنفذ شائك لا تستطيع أن تمسكه فضلا عن أن تركبه، ومن ثم فإنك لن تصل إلى شيء، ولتركبن بسبب عداوتي هذه على بعير نشز لا نظير له في صعوبة مركبه، فلا تستطيع أن تستقر على ظهره [٢٤]

وفي كافية زهير يأتي التشبيه بالسفينة ليستدعي مهالك ركوب البحر، ولذلك يجعل الموج عاتيا، فالرحلة مخوفة خطرة من شأنها أن تقود للهلاك، كما أن معاداة زهير وأخذ بني الصيداء لإبله وغلامه من شأنها أن تقودهم إلى ما سيصرح به عندما يأتي الجزء المباشر من الرسالة.

[١-٢] لوحة المطاردة الجوية

لم يكتف الشاعر برحلة الظعينة المضطربة التي تحيط بها الأهوال والمخاطر، وتسير ليلا في وعث الرمال مضطربة الحركة كأنها سفينة تصارع الأمواج العاتية ، بل يمضي في إثارة حالة من الترقب الفزع في مقدمات قصائد الهجاء وذلك بتقديم قصة مطاردة بين الصقر والقطاة، والمطاردة والصراع هنا يختلف عنه في قصص الحمار الوحشي من حيث المكان، فمكان الصراع هنا ينتقل من الأرض إلى الجو (دون السماء وفوق الأرض) كما يقول الشاعر ممهدا بها للهجاء، وتنتهي القصة بنجاة المطارَد بشق الأنفس بعد أن يصارع الأهوال ويكاد يقتل أكثر من مرة، والحق أن وصف صعوبة هذه المطاردة كما أرادها زهير لا يتأتى بنثر أبياته، فقد أجاد هذا الوصف على نحو عجيب يخلع القلوب، ولذا لا يعبر عنه إلا بقراءة الأبيات نفسها، يقول ابن أبي سلمى:

كأنها من قطا الأجبابِ، حلأها ... وردٌ، وأفردَ عنها أختها الشبكُ

جُونِيّةٌ كحَصَاةِ القَسْمِ مَرْتَعُها ... بالسيّ ما تنبتُ القفعاءُ، والحسكُ

أهوى لها أسفعُ الخدينِ ريشَ القوامِ لم تنصبْ لهُ الشركُ

دونَ السّماءِ وفوْقَ الأرْض قَدرُهُما ... عندَ الذنابى فلا فوتٌ ولا درِكُ

عندَ الذنابَى ، لها صوتٌ، وأزملةٌ ... يَكادُ يَخْطَفُها طَوْراً وتَهْتَلِكُ

حتَّى إذا ما هوتْ كفُّ الوليد لها ... طارتْ، وفي كفهِ من ريشها بتكُ

ثمَّ استمرتْ، إلى الوادي، فألجأها ... مِنْهُ وَقَدْ طَمِعَ الأظْفارُ والحَنَكُ

حتَّى استغاثتْ بماءٍ، لا رشاءَ لهُ ... مِنَ الأباطِحِ في حافاتِهِ البُرَكُ

مكللٍ، بأصولِ النبتِ، تنسجهُ ... ريحٌ خريقٌ، لضاحي مائهِ حبكُ

كمَا استَغاثَ بسَيْءٍ فَزُّ غَيطَلَةٍ ... خافَ العُيُونَ فلَم يُنظَرْ به الحشكُ

فـزلَّ عنهـا، وأوفَـى رأسَ مرقبـةٍ كمنصـبِ العتـرِ دمَّـى رأسـهُ النسـكُ
هَـلاّ سـألْتَ بَنـي الصّـيداءِ كُلّهُـمُ بـأيّ حَبْـلٍ جِـوَارٍ كُنـتُ أمتَسِـكُ
فَلَـنْ يَقُولـوا بحَبْـلٍ واهـنٍ خَلَـقٍ لـو كـانَ قومـكَ فـي أسـبابهِ هلكـوا
يـا حـارِ لا أُرْمَـيَنْ مِـنكُمْ بداهِيَـة لـم يلقهـا سـوقةٌ ، قبلـي، ولا ملـكُ
أُرْدُدْ يَسـاراً ولا تَعنُـفْ عَلَيـهِ وَلا تمعـكْ بعرضـكَ، إنّ الغـادرَ المعـكُ
وَلا تكـونَنْ، كـأقْوامٍ عَلِمْـتُهُمُ يلـوونَ مـا عنـدهمْ، حتّـى إذا نهكـوا
طابَـتْ نفوسُـهُمُ عن حـقّ خَصْـمِهِمُ مخافـةَ الشـرّ، فارتـدُّوا، لمـا تركـوا
تعلمـنْ هـا ـ لعمـرُ اللهِ ـ ذا قسـمًا فاقـدِرْ بـذَرْعِكَ وانظـرْ أيـنَ تَنسـلِكُ
لـئِنْ حَلَلْـتَ بجَـوّ فـي بَنـي أسَـدٍ فـي دينِ عمـرٍو، وحالـتْ بيننـا فدكُ
لَيَأتِيَنْـكَ مِنّـي مَنْطِـقٌ قَـذِعٌ بـاقٍ كمـا دنسَ القبطيـةَ الـودكُ [٢٥]

وواضح أننا إزاء عمل سردي متكامل، يستخدم استخداما رمزيا بشكل واضح، ويمثل تهديدا غير مباشر، يمهد به للتهديد المباشر في أبيات الهجاء أو الإنذار الأخير.

والقصة المستخدمة للتهديد قصة مصورة، تحتوي على كل عناصر القصة من حيث (الزمان، والمكان، والشخصيات، والحركة، والصوت، واللون، والحالة النفسية).

فمن حيث الشخصيات تبدأ القصة بالحديث عن القطاة وصفاتها وحالتها النفسية، فنجدها تتعرض لمطاردة عنيفة كادت في عدة مرات أثناءها تفقد حياتها، وتوصف هذه القطاة بعدة صفات أولها أنها فزعت من قوم يردون الماء، وأنها رأت أختها قد صِيدت أمامها، أما عن لونها فهي سوداء، أما عن ملمسها فإنها ناعمة ملساء رشيقة مجتمعة ليست مترهلة، أكلت البقل من النبات، فجمعت بين القوة والرشاقة.

– ثم تقدم القصة لنا شخصية الصقر: ويبدو أسفع الخدين، ريشه متراكب بعضه فوق بعض، ومعنى هذا الوصف أنه وحشي لم يتعرض للصيد ولم يؤخذ ولم يذلل، فريشه مكتمل، قوي صلب مثل الحجر الذي تذبح عليه النسك.

وتحدد القصة مكان المطاردة فهو ليس على الأرض وليس بعيدا في السماء، ولكن بتعبير الشاعر (دون السماء وفوق الأرض قدرهما) وعندما يقترب الصقر منها وتشتد المطاردة يحدد الشاعر موقع الصقر من القطاة:(عند الذنابى فلا فوت ولا درك) أي اقترب منها اقترابا شديد حتى صار عند ذيلها ولكنه لم يدركها، ولم تفلت هي منه.

ويعنى زهير برصد الحالة النفسية للشخصية، وذلك في ثلاثة مواضع :

أ–مرحلة الثقة بالنفس:

في بداية المطاردة حين كانت واثقة في قدرتها على الطيران ومن ثم واثقة في النجاة فلم تكن تخرج أقصى جهدها في الطيران

لا شيء أسرع منها وهي طيبة بمـا ســـــوف ينجيهـا وتتـرك[٢٦]

ب – مرحلة الخوف والفزع:

حين اقترب منها اقترابا شديدا فبدت فزعة خائفة.

عندَ الذنابَى ، لها صوتٌ، وأزملةٌ يَكادُ يَخْطَفُها طَوْراً وتَهْتَلِكُ[٢٧]

ج –مرحلة الفزع الشديد والاستغاثة بالوادي

حين لجأت إلى الوادي تحتمي به كما يلجأ صغير البقرة بضرع أمه عند الفزع فلا ينتظر اجتماع اللبن في الضرع.

كمَـا اسـتَغاثَ بسَـيْءٍ فَـزُّ غَيطَلَـةٍ خافَ العُيُونَ فلَم يُنظَرْ به الحشكُ[٢٨]

وقد حول الشاعر لوحة المطاردة بإضافة الحركة وتصويرها الدقيق إلى لوحة مشاهدة، وكذلك فعل بتحديد الألوان، وبتحديد الأصوات المسموعة:

دونَ السّماءِ وفوْقَ الأرْض قَدرُهُما عندَ الذنابى فلا فوتٌ ولا درك

عندَ الذنابَى ، لها صوتٌ، وأزملةٌ يَكادُ يَخْطَفُها طَوْراً وتَهْتَلِكُ[٢٩]

فجسد الفزع والخوف على نحو ينقله إلى المخاطب تماما.

وقد توقف حسام قاسم عند تفاصيل هذه المطاردة على نحو يؤكد استخدام القصة استخداما رمزيا على سبيل «التشبيه التمثيلي الذي يقدمه من خلال قصة القطاة التي نجت من الصقر، لكن ما نالها لم يمكن قليلا، كما أن نجاتها ليست دائمة؛ إذ تنتهي اللوحة والصقر في انتظارها، وقد تعرضت هذه القطاة إلى الكثير من الأهوال حتى كادت تموت غير مرة. إنه يشبه نجاة الحارث بن ورقاء منه بنجاة هذه القطاة، إنها نجاة تشبه ألا تكون نجاة» [٣٠] لكن أهم ما قدمه في تحليله للنص هو إثبات أن هذا مقصود زهير فعلا، تصريحا لا تلميحا، يقول: «وقد بدأت بتحليل هذا النص، لأن هذا الربط ليس افتراضا، حيث وجدت في ديوان زهير أن هذا هو المعنى الذي قصده بالفعل من القصة، وأن نجاة القطاة من الصقر نجاة خاصة تشبه ألا تكون نجاة، قال زهير:

ومـن يَتَجَرَّم لـي المَنـاطِقَ ظالِمـاً فَيَـجرِ إِلـى شَـأوٍ بَعـيدٍ وَيَسـبَحِ
يَكُن كَالحُبارى إِن أُصيبَت فَمِثلُها أُصيبَ وَإِن تُفلِت مِنَ الصَقرِ تَسلَحِ

أي إن أصيبت فحري بمن يطارده الصقر أن يصاب، وإن سلمت يكون قد نالها من المطاردة ما يكفيها، فهي إن تفلت من الصقر تسلح، أي: تتغوط من شدة ما نالها، وهذا التشبيه هو الذي يفسر العلاقة بين أجزاء القصيدة، وينتج دلالتها ويتعمق من خلاله معنى التهديد فيها. ويتأكد هذا المعنى عندما نتأمل أبيات المطاردة ملاحظين كيف يسرف زهير في الحديث عن اقتراب الصقر منها غير مرة، وعن إجهاده لها إجهادا شديدا ونجاحه في الإمساك بها، رغم أنها كانت في البداية واثقة من سرعتها، وقدرتها على النجاة» [٣١]

وهذا الاستخدام الرمزي للمطاردة في قصيدة الهجاء للتخويف والإنذار غير المباشر، تمهيد للتهديد الصريح في لوحة الهجاء لا يقتصر على سويد بن كاهل وزهير والأعشى في القصائد الثلاث السابقة، فقد وجدته عند كثير من الشعراء، لا سيما عند شعراء المفضليات إذ يكثر الشعراء من ذكر قصص المطاردات بين الحيوان: الحمار الوحشي والصائد، أو بين مطاردة الكلاب للثور الوحشي وهروبه منها.

من ذلك قصيدة ربيعة بن مقروم الضبي وهي المفضلية رقم (٣٨) وفيها يتحدث عن مطاردة الصياد للحمار الوحشي الذي أورد أتنه الماء في الصباح وكيف كان متربصا به ويقف الشاعر عند القوس والسهم واصفا لهما وصفا دقيقا، كما يصف كيف فر الحمار والأتن جميعا، وكيف كانت النجاة بشق الأنفس بعد ذعر وهلع، يقول:

فأخطأهـا فَمَضَـتْ كلُّهـا تكاد من الذُّعر تَفْرِي الأديمَ(٣٢)

ولا يحتاج الدور الحجاجي لهذا النمط من التصوير إيضاحا. فالحجاج توجيه لسلوك المخاطب إما عن طريق الإقناع العقلي أو التأثير النفسي. ويعد التخويف والتهديد من الاستراتيجيات الرئيسة للتأثير النفسي. إن هذا النوع من التمثيل المضمر يتضمن العناصر الحجاجية التالية:

أ- بيان مدى قوة الشاعر وقدرته على إلحاق الجهد والأذى بمن يهجوه؛ لأننا نفهم من هذا التمثيل المضمر أن الشاعر يشبه نفسه بالصقر في قصيدة زهير وبالصائد في قصيدة الأعشى وهو الجانب القوى الذي يستطيع أن يلاحق خصمه ويقدر على النيل منه. وإن نجا فإن نجاته تكون نجاة ربما كان الموت أفضل منها، أو كما قال زهير:

يَكُن كَالحُبارى إن أُصيبَت فَمِثلُها أُصيبَ وَإن تُفلِت مِنَ الصَقرِ تَسلَحِ(٣٣)

ب- تشبيه المهجو بالجانب الضعيف المطارَد المحكوم عليه بالفشل التام في نهاية القصة، وتسير كل العناصر المتصلة بالمطارد على النحو المؤكد لهذه النهاية.

ج ـ بث حالة من الذعر والهلع عند المهجو، وهو ما تؤديه عناصر كثيرة في الصورة الكلية المرسومة، من أهمها وصف الحالة النفسية للحيوان المطارد والتركيز على هلعه وفزعه، يقول ربيعة بن مقروم في ختام قصة المطاردة:

فأخطأهـا فَمَضَـتْ كلُّهـا تكاد من الذُّعر تَفْرِي الأديمَ (٣٤)

ويقول زهير مضيفا عنصر توقع تجدد المطاردة:

ثمَّ استمرتْ، إلى الوادي، فألجأها مِنْـهُ وَقَـدْ طَمِـعَ الأظْفـارُ والحَنَـكُ

حتَّى استغاثتْ بماءٍ، لا رشاءَ لـهُ مِـنَ الأبـاطِحِ فـي حافاتِـهِ البُـرَكُ

كمَا استَغاثَ بسَيْءٍ فَزُّ غَيطَلَةٍ خافَ العُيُونَ فلَم يُنظَرْ به الحشكُ

فزلَّ عنها، وأوفَى رأسَ مرقبةٍ كمنصبِ العترِ دمَّى رأسهُ النسكُ

وينهي لأعشى ميميته بمشهد فرار المطارد الذي ولى هاربا ولم يعقب:

وَجالَ وَجالَت يَنجَلي التَربُ لَهُ رَهَجٌ في ساطِعِ اللَونِ أَقتَمِ

كَأَنَّ اِحتِدامَ الجَوفِ في حَمَيٍ وَما بَعدَهُ مِن شَدِّهِ غَليُ قُمقُمِ (٣٦)

[٣-١] صورة الدخان والسحابة الترابية ووظيفتها الحجاجية

صورة الدخان والسحابة الترابية صورة أخرى نجدها كثيرا في الأبيات التي تسبق الهجاء، وهي قد تأتي في نهاية قصص المطاردة، كما قد تأتي مستقلة منفردة، بل إنها قد تأتي في ثنايا تهديد الشاعر للمهجو بالقصائد التي ستصل إليه مهما كان بعيدا عنه من حيث المكان، ولذلك أفردتها بفقرة مستقلة، ولم أجعلها جزءا من لوحة المطاردة.

ويتأكد البعد الكنائي في الصورة السابقة عندما نجدها منفردة مستقلة عن لوحة المطاردة في قصة الحيوان، من ذلك قول عنترة:

سيأتيكم عنيّ وإن كنتُ نائيًا دُخانُ العَلَنْديّ دونَ بَيْتيَ مِذْوَدُ

قصائد من قيل امرئ يحتديكم بني العشراء فارتَدُوا وتقلَّدُوا (٣٧)

حيث يتوعد من يهجوهم بأن قصائده ستصل إليهم مهما بعدت المسافة بينهم، وبأن هذه القصائد في تأثيرها عليهم وفي قدرتها على الإضرار بسمعتهم وفي التشهير بهم والتشنيع عليهم تشبه سحائب الدخان الكثيف الناتج عن شجر(العلندي)، وهو نبات كثير الدخان إذا اشتعل، أو الدخان المحيط بجبل (العلندي)، وهو جبل لم يُرَ إلا وأعلاه محاط بالدخان. ونعرف من البيت الثاني أن هذا الدخان هو القصائد والأشعار التي يهجوهم بها، والتي ستصيبهم بالعار والمذلة ولذلك يطلب منهم أن يستعدوا لارتدائها، مما يعني أنه يهددهم بالشعر تهديدا يعرف أنهم يعرفون صدقه.

وفي قصص المطاردة كثيرا ما نجد الشخصية الأساسية تجهد من المطاردة وتولى هاربة مذعورة، وترافق هذه الصورة صورة السحابة الترابية الكثيفة التي تنتج من هذا الصراع، كما في قول سويد اليشكري:

ثـم ولَّـى وجنابـان لـه من غبار أكدرَيٍّ واتَّدع (٣٨)

ونحو ذلك قول أوس بن حجر في نهاية حديثه عن مطاردة الكلاب للثور مشبها ما يثيره الهروب والجري من تراب بالخيمة الكبيرة، ويجب أن نتذكر هنا أن صورة الخيمة تستدعي إحاطتها بمن يدخلها، ثم يتوعد بعد ذلك بني لبيني بالقصائد التي يسميها بالدواهي، والتي لا يفلت منها أحد فهي تنتشر في كل حدب وصوب.

وانقضَّ كالكوكب الدري يتبعه نقـع يثـور تخالـه طُنُبـا
يخَفـى وأحيانـا يلـوح كمـا رفـع المنيـر بكفـه لهبـا
أَبَنـي لُبَينـى لَـم أَجِـد أَحَـد فـي النـاسِ أَلأَمَ مِـنكُمُ حَسَـبا
أَحَـقَّ أَن يُرمـى بِداهِيَـةٍ إِنَّ الـدَواهِيَ تَطلُـعُ الحَـدَبا
....
وَإِذا تُسـوئِلَ عَـن مَحاتِـدِكُم لَـم توجَـدوا رَأسـاً وَلا ذَنَبـا(٣٩)

ونحو ذلك قول الأعشى مصورا ما تصاعد من تراب كثيف نتج من ذلك الصراع بعد أن أطلق الصائد سهامه وانحنى الحمار ليتفادى السهم المصوب

وَجالَ وَجالَتْ يَنجلي التُّرْبُ عَنْهُما لَهُ رَهَجٌ في سَاطِعِ اللَّوْنِ أَقْتَمِ
كأنَّ احْتِدَامَ الجَوفِ في حَمْيِ شَدِّهِ وما بعدَهُ مِنْ شَدِّهِ غَلْيّ قُمْقُمِ (٤٠)

أما عميرة بن جعل فقد جعل الصراع بين سبعين يعتركان ، وهما في صراعهما يثيران سحائب من التراب الكثيف الذي يحجب الرؤية، وقد بدى السبعان لكثرة هذا التراب وارتفاعه كأنهما

ينسجان منه قمصانا يرتديانها، ويوحي ارتداء القمصان بالنتيجة نفسها التي يؤدي إليها تصوير التراب في هيئة الخيمة، يقول عمير:

قِفـارٌ مَـرَوْراةٌ يَحـارُ بِهـا القَـطـ يَظـلُّ بِهـا السَّـبْعانِ يَعْتَرِكـانِ

يُثِيـرَانِ مِـنْ نَسْـجِ التُّـرَابِ عَليهِمـا قَمِيصَـيْنِ أَسْـماطاً ويَزْتَـدِيانِ[٤١]

وعلى هذا تكون صورة التراب والدخان صورة رمزية للإيذاء المعنوي وتلويث العرض والسمعة الذي يستطيع الشاعر أن يلحقه بالمهجو، أو صورة توظف للدلالة على احتدام الصراع وقوته. لكنها ليست مقصورة على هذا الاستعمال، حيث استخدمها لبيد في معلقته في سياق وصف رحلة الحمار إلى الماء دون أن تحمل هذا المعنى الرمزي[٤٢].

[٢] المبحث الثاني: الحجاج بالوصف: الحجاج بـ (الإيتوس والباتوس واللوجوس).

[٠/٢] حظي مثلث الإقناع الذي قدمه أرسطو بأهمية كبيرة على مدار قرون طويلة من دراسة بلاغة الخطاب، وقد زادت هذه الأهمية في البلاغة الجديدة مع تنامي الاهتمام بدراسة الحجاج. ويتمثل هذا المثلث فيما سماه أرسطو بـ (الإيتوس والباتوس واللوجوس) "حيث (الإيتوس) هو السمات الشخصية التي يظهر المتكلم نفسه بها حتى يكون خطابه مؤثرا، بينما يتصل الباتوس بالبعد العاطفي الذي يحرك مشاعر الجماهير، إذ لا شك أن لمشاعر الخوف والفرح والشفقة ...أثرا مهما في تحديد اتجاهات المخاطب وسلوكه. أما اللوجوس فيتصل بالحجج والبراهين والأدلة المستخدمة، أو لنقل بالمنطق الداخلي للخطاب الذي يحرك تفكير المخاطب[٤٣].

وقد استقر منذ أرسطو أن لسمات المتكلم قيمة حجاجية كبرى في التأثير على الجماهير وإقناعهم بفحوى الرسالة، ويوصي أرسطو الخطيب [المتكلم] بأن يتحلى بثلاث خصال حتى يتمكن من تحقيق الإقناع لدى السامعين وهي «اللب، والفضيلة والبر...وهذه الخصال هي كل الخصال الضرورية، حتى أن الخطيب الذي يبدو أنه يملك هذه الخصال الثلاثة سيقنع سامعيه لا

محالة» [٤٤] فبما أن لكل مقام مقالا فعلي المتكلم أن يعيد تقديم نفسه بالصورة وبالصفات التي تضمن له القوة الحجاجية اللازمة لإقناع الجماهير أو التأثير عليهم.

ولا شك أن الجهد التنظيري الذي يقدمه العلماء والنقاد ليس سوى محاولات للكشف عن الممارسات الفنية التي يقدمها المبدعون، فالمنظر مكتشف لا مخترع، ومن هنا نفهم كيف أن للهجاء في الشعر الجاهلي [دون وصايا أرسطو] نصيبا وافرا من وسائل الحجاج كلها؛ من حيث إنه الغرض الأكثر ارتباطا بالرغبة في التأثير على سلوك الآخرين، ومن هنا أيضا نفهم الحرص الملاحظ للوهلة الأولى في قصيدة الهجاء على مدح الذات بكل صفات البطولة في مقابل سلب الخصم كل صفات الفضل والمروءة، على عكس ما يشيع في أبيات الفخر من إنصاف للخصم وحديث عن قوته وبطولته، إذ يعد ذلك الإنصاف في التحليل النهائي كناية عن تناهي المنتصر في القوة والبطولة، بدليل انتصاره على ذلك البطل القوي، فهو في باب البلاغة الجديدة ضرب من الحجاج والإقناع بتناهي قوة من استطاع أن ينتصر على ذلك البطل القوي.

ولأن الشعراء في قصائد الهجاء لا يكفون عن المقارنة، وعن تقديم الصورة المضادة للمهجو فإننا نجد أنفسنا أمام صورتين متناقضين تماما للشاعر والمهجو، فبينما ينسبون للخصم كل صفات النقص والشر ينسبون لذواتهم كل صفات النبل والفضل. والمنطق الحجاجي في ذلك المسلك واضح تماما، سواء في شعر الهجاء، أو سواه، ولذلك انتبه إليه كثير من الباحثين، تقول سامية الدردير: «وقد عني الشعراء في المنجز الشعري العربي.. برسم صورة إيجابية عن أنفسهم تساعدهم – إذا انطلت على المخاطب– على تحقيق مآربهم وبلوغ مقاصدهم، مما يتبين معه أن البعد الحجاجي في هذه القصائد ثابت» [٤٥]،" فالشاعر في كل منجزه الشعري يرسم عن نفسه صورة الإنسان الخرافي الأسطوري غير العادي تصريحا وتلميحا إظهارا وإخفاء، وهذه قضية لا مرد لها ، ذلك أن الإبداع في القديم كان ينسب إلى القوى الغيبية وعالم الجن اعترافا بتفوق

الشاعر وتعبيرا من المتلقي عن كون هذا الإبداع يخرق العادة ويتجاوز المعهود والمتعارف، وتكريسا لهذه الصورة النموذجية التي ينحتها الشاعر لنفسه"(٤٦)

وسوف يتناول هذا المبحث الحجاج من خلال الوصف، سواء كان وصفا للشاعر وقومه، أو وصفا للقصيدة نفسها، ويدخل وصف الشاعر وقومه في باب الحجاج ببيان صدقية الرسالة من حيث صدق من أنشأ هذه الرسالة، أي الحجاج بالإيتوس، وهو كذلك يدخل في باب التأثير النفسي على المخاطب بتخويفه وتهديده من قوة الشاعر وقبيلته.

أما وصف قصيدة الهجاء نفسها على نحو يجعلها مصدرا للخوف فيدخل في باب الحجاج بـ(الباتوس)، أو بتحريك المشاعر، حيث يثير وصف القصيدة – على النحو الموجود في الشعر الجاهلي – مشاعر الخوف والقلق عند المخاطب، بل إن الشاعر قد يصل بهذا الوصف من خلال التجسيد إلى أقصى درجات الوعيد والتهديد كما سيأتي.

وعلى ذلك سينقسم هذا المبحث إلى مطلبين: يعالج الأول الحجاج بالإيتوس من خلال هيئة الشاعر عند الهجاء ودراسة النعوت التقييمية التي يقدمها الشاعر لنفسه وقومه، في حين يدرس الثاني وصف القصيدة وكيفية تقديم ذلك الوصف على نحو يثير الخوف، بل الفزع والهلع في نفس المخاطب.

[٢-١]: **ما قبل النص**: **صورة الشاعر إذا أراد الهجاء**

تمثل قصائد الهجاء خطابا تداوليًّا، يهدف فيه الشاعر إلى النفاذ إلى عالم المخاطب، لتغيير سلوكه وأفعاله. وتؤدي ذات الشاعر وشخصيته وأخلاقه التي يصف بها ذاته للآخرين وشكله دورا تأثيريا كبيرا يقوم بتوجيه المخاطب لتغيير سلوكه وأفعاله أو إقناعه برأي ما، إذ يجب أن تكون أخلاق المتكلم وصفاته على درجة عالية من القبول جماهيريا، وأن يكون موضع ثقة في أحكامه وآرائه واستنتاجاته.

ولا شك أن جميع المتكلمين يحرصون في غالب الأحيان على الظهور في أجمل هيئة، فكما أن لكل مقام مقال، فلكل مناسبة أو جمهور صورة أو هيئة يخاطب بها، وكلما كانت هذه الصورة مناسبة للموقف وللجمهور كانت أكثر فاعلية، وأشد دعما لدور الخطاب في أداء

مهامه، فالجمهور لا يلتفت إلى الخطاب مجردا عن صورة صاحبه، وإنما تؤدي صورة المتكلم وصفاته وأخلاقه التي يعرفها المخاطب دورا كبيرا لا يقل عن دور الرسالة، في التأثير على الجمهور وإقناعه.

ولا شك كذلك أن الصورة التي يقدمها الشعراء لذواتهم تختلف وفقا لسياق الكلام، ففي سياق الحديث عن الغزل والعلاقة مع النساء نجد صورة الشاب الرقيق الوسيم الجميل الجريء المعتني بنفسه، فيبدو مدهون الجمة، مصفف الشعر، جميل الصوت كما يقدم امرؤ القيس نفسه في قصائده، يقول على سبيل المثال:

ويــا رُبَّ يــومٍ قــد أروحُ مــرجلا حبِيبــا إلــى البِبــيضِ الكواعــبِ أملســا
يـرعْنَ إلـى صـوتي إذا مـا سـمعْنَه كمـا ترعوي عـيطٌ إلـى صـوت أعيسـا (٤٧)

مقدما نفسه في صورة الشاب الوسيم جميل الصوت الذي يعنى بهندامه ودهن شعره وترجيله عند ذهابه إلى الآنسات الجميلات اللاتي ينجذبن إلى صوته عندما ينشدهن أشعاره.

لكن الصورة التي يقدمها الشاعر لنفسه تختلف في موقف الفروسية، فنجد عنترة عند الحديث عن الحرب فارسا قويا شجاعا يكثر من الضرب والطعان، لا يبالي بعدد القتلى من الأعداء، ولا بمشاعر الثكالى من ورائهم، فإذا ما تحدث عن الحب والشوق فإننا نجد صورة الإنسان الرقيق الذي يبكي رقة وشوقا عند سماع بكاء الحمامة:

أفمن بكاءِ حمامةٍ فـي أيكـةٍ ذرفَتْ دموعُك فوق ظهرِ المحمل (٤٨)

أما في سياق الفخر فنجد الشعراء يسلطون الضوء على جانب آخر من الصورة، فيركزون على إبراز مشاهد الكرم، ونجدة المستغيث، وتجليات الوفاء والعفة والحمية إلى آخر المثل العليا للمجتمع.

لكن الأمر في سياق الهجاء يأخذ شكلا شديد الاختلاف، فقد حرصوا أكبر الحرص على أن يقدموا صورة أشبه بالتصوير الخرافي، حيث يعلن الشاعر أنه يستعين بالقوة الغيبية المتمثلة في الجن تدشينا لقوته وسطوته على خصومه الذين لا طاقة لهم بمواجهته، ناسبا لنفسه من الصفات المثالية ما يخضع الخصم على نحو ما سيأتي في حديثنا عن حجاجية النعت.

وقد عني الهجاءون كما تروي لنا كتب الأدب بتصوير أنفسهم قبل أن يبدأوا في إنشاد قصائد الهجاء في هيئة مخيفة تثير الفزع والرهبة في قلب من يهجون، فمن أخبارهم « أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة، ولعلها كحلل الكهان، وحلق رأسه، وترك له ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه، وانتعل نعلا واحدة» [٤٩] ويفسر أستاذنا الدكتور شوقي ضيف ما كان يقوم به الشاعر من تغيير في ملبسه ومظهره «بأن ذلك كان من سننهم في الحج، وكأنّ شاعر الهجاء كان يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه وأثناء دعائه لربه أو لأربابه، حتى تصيب لعنات هجائه خصومه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضروب النحس المستمر.»[٥٠]

ويذهب الدكتور مُحَمَّد مُحَمَّد حسين إلى أن فن الهجاء كان «من أكثر الفنون الشعرية ارتباطا بالسحر في أوهام العرب... وقد كانت العرب تزعم أن لكل شاعر رَئِيًّا من الجن، يسمونه تابعا أو هاجسا... ووجه الشبه بين السحر والهجاء واضح، فالسحر كلمات تقال فيصيب شرها المسحور، وينصبُّ ما تضمنت من لعنة على المقصود بالإيذاء. والهجاء كذلك كلمات تقال فيها معنى الشر واستمطار اللعنة، والساحر يتوسل إلى شياطينه وأرواحه الشريرة أن تعينه على إلحاق الأذى بالمسحور، والهجاء يستلهم شياطينه الهجاء ويستعينها على المهجو، ولذلك غلب ذكر شياطين الشعر على الهجاء بنوع خاص. وكان الشاعر إذا هجا ربما خرج على الناس في زي غريب غير مألوف، وبالغ في مسخ شكله وتشويه خلقته، ولذلك يصرح كثير من الشعراء أنه يستعين بالجن؛ إذ يستوحي أشعاره من جني لا قبل لإنسان بمدافعته أو التصدي له"[٥١] يقول الأعشى متحدثا عن شيطانه (مسحل):

فَلَمّا رَأَيتُ الناسَ لِلشَرِّ أَقبَلـــوا وَثــابوا إِلَينــا مِــن فَصــيحٍ وَأَعجَــمِ
دَعَوتُ خَليلي مِسحَلاً وَدَعوا لَهُ جَهَنّامَ جَـــدعاً لِلهَجينِ المُذَمَّمِ[٥٢]

ويقول:

فاعْمَــدْ لِنَعْــتٍ غيــرِ هـــ ـــذا مِسْــحَلٌ يَنْعِــى النَّكــارَةْ
يَعْــدُو علــى الأعــداءِ قَصْــ ـــرًا وَهــوَ لا يُعْطَــى القَسَــارَةْ
وَسْــمَ العُلُــوبِ فإنَّــهُ أَبْقَــى علــى القــومِ اسْــتِنَارَةْ[٥٣]

[٢/٢] النعوت التقييمية في قصيدة الهجاء: [ثنائية التحسين والتقبيح]

بعد أن يمهد الشعراء لقصائد الهجاء بهذه الهيئة التي يلقي القصيدة وهو عليها، ثم بتلك الصور التمهيدية عن الظعائن والمطاردة التي درسها المبحث الأول يشرعون في الحديث عن صفات المهجو المخاطب بهذه القصيدة، وهم في ذلك لا يكفون عن المقارنة بين صفاتهم وصفات من يهجونهم ؛ وفي هذه المقابلة يبدو الشاعر متمتعا بالصفات المثالية كالحكمة، والبر، والوفاء، والعزة، والتفوق الأدبي، ومن ثم فهو أولى بالاتباع، وكلامه أجدر بالتصديق، بينما يبدو المهجو في صورة الغادر اللئيم المنافق الذليل الذي يجب على من سواه الإعراض عنه، وعدم تقليد ما قام به، كما يجب عليه التوقف والامتناع عن كل ما جلب عليه وعلى قومه الهجاء.

في قصيدة الهجاء دائما ما نكون أمام مجموعتين من الصور المتقابلة التي تنتج من خلال تعداد النعوت: المجموعة الأولى صورة الشاعر وقومه، والمجموعة الثانية: صورة المهجو وقومه، ولا توجد صفة من هذه الصفات إلا في وجود ما يقابلها من صفات الخصم على النحو التالي:

صفات الشاعر وقومه	صفات المهجو وقومه
الوفاء	الغدر – اللؤم
العزة – المنعة	المذلة
الحكمة	السفه والطيش
البر	الفجر – الحقد
الشجاعة والمواجهة	الرياء والنفاق

ومقاسمة قوم الشاعر له في صفات البطولة مبرر حجاجي في سياق الهجاء، حيث إن ذلك يظهر الشاعر في موقف من يتمتع بالقوة والعزة في قومه إذ إنهم قادرون على حمايته إذا تعرض للعدوان، أما الذي يقترب من الشاعر، أو يفكر في النيل منه، فإنه يعرض نفسه للهلاك.

وفي هذا المعنى يقول زهير سائلا من يتعرض له بأذى: ألم تفكر قبل أن تقدم على فعلتك هذه؟ وألم تسأل عني وعن قومي وعن جواري الذي أحتمي به؟، فإنك إن سألت قومك

أخبروك أني أتمتع بجوار قومٍ أولي بأس شديد، إذا تعرض قومك لهم لهلكوا من قوتهم ومن شدة بأسهم:

هَـلّا سَـأَلتَ بَنـي الصَـيداءِ كُلَّهُـمُ بِـأَيّ حَبـلِ جِـوارٍ كُنـتُ أَمتَسِـكُ

فَلَـن يَقولـوا بِحَبـلٍ واهِـنٍ خَلَـقٍ لَو كانَ قَومُكَ فـي أَسبابِهِ هَلَكوا(٥٤)

ويقول الأعشى:

وكنـتُ امـرءا زمنـا بـالعراق عفيـفُ المنـاخ طويـلُ الـتغَّن

وحـــولي بكـــرٌ وأشـــياعُها ولستُ خـلاةً لمـن أوْعَدَنْ (٥٥)

ولا يكتفي الشعراء بتصوير مكانتهم في قومهم وقدرة قومهم على حمايتهم، بل يمضون مبالغين في وصف قوتهم، فهم في ذلك كالأسد الذي يستطيع أن يحمي عرينه، ولا يستطيع أن يجترئ عليه أحد، ولا يفكر أحد في الاقتراب منه:

فَمـا ظَـنُّكُم بِاللَّيـثِ يَحمـي عَرينَـهُ نَفـى الأُسـدَ عَـن أَوطانِـهِ فَتُهُيّبـا

يُكِـنُّ حِـداداً مَوجَـداتٍ إِذا مَشـى وَيُخرِجُهـا يَومـاً إِذا مـا تَحَرَّبـا

لَهُ السَورَةُ الأولـى عَلـى القِرنِ إِذ غَدا وَلا يَسـتَطيعُ القِـرنُ مِنـهُ تَغَيُّبـا(٥٦)

وكثيرا ما تأتي الصورة المناقضة لقوم المهجو الذين لا يتحلون بالشجاعة، ولا العزة عن طريق التعريض بهم دون أن يصرح الشاعر بذلك، حيث ينفي الشاعر عن نفسه وعن قومه بعض الصفات التي يريد أن يسندها إلى الخصم، «والتعريض هنا أبلغ من التصريح ، إذ إنه لا يصرح بالمعنى بشكل مباشر وإنما يترك للمخاطب مجالا في المشاركة في إنتاج الخطاب والتوصل إلى المعنى دون التصريح به. فعندما ينفي الشاعر عن نفسه بعض الصفات في سياق هجائي يقتضي ذلك بالضرورة أنه ينسبها إلى غيره كما يقرر اللسانيون المهتمون بنظرية التلفظ أنه يصعب بل يستحيل في الخطاب الفصل بين الأنا والآخر (المخاطب)، فعندما نقول "أنا" نقول اقتضاء "أنت"، أي أنه في الخطاب الحجاجي يستحيل التمييز بين عنصري الإيتوس والباتوس،

إن الشاعر حين يركز على عنصر الإيتوس يقوم بذلك من أجل التأثير في باتوس مخاطبه وتوجيهه نحو فعل أو ترك فعل أو تبني رأي نظرا لمركزية المتلقي في الخطاب الإقناعي»[٥٧].

ومن أمثلة هذا التعريض بالخصم من خلال الحديث عن النفس قول الأعشى:

لا نَاقِصِـي حَسَـبٍ ولا أَيْـــدٍ إذا مُـــدَّتْ قِصَـــارَةْ

لَسْـنَا نُقَاتِـلُ بِالعِصِـــيِّ ولا نُرَامِـــي بالحِجَـــارَةْ[٥٨]

وواضح أن المعنى: لكن غيرنا كذلك؛ فليحذروا.

وكثيرا ما تجتمع في قصائد الهجاء كل عناصر البطولة، حيث يحرص كثير من الشعراء على أن يجمع لنفسه وقومه كل صفات النبل والفضل، فيتحدث عن الكرم ، والقوة ، وإحقاق الحق، والجود عند القحط وإطعام الجائعين بجفان كالجواب وقدور ملئت من سمينات الذرى، كما أنهم يتمتعون بالوفاء لا يتعرض للظلم من جاورهم، وإنما يحيى في عزهم ، وتبدو عليهم آثار النعمة ورجاحة العقول ، وهم شديدو البأس عند النزال، لا يصادقون إلا ذوي الأصل الصالحين من أمثالهم. نجد هذه الأوصاف مجتمعة في عينية سويد بن أبي كاهل اليشكري :

مِـنْ بَنِـي بَكْـرٍ بِهـا مَمْلَكَـةٌ مَنْظَـرٌ فـيهمْ وفـيهمْ مُسْـتَمَعْ

بُسُـطُ الأَيْـدِي إِذَا مـا سُـئِلُوا نُفُـعُ النَّائِـلِ إِنْ شَـيءٌ نَفَـعْ

مِنْ أُناسٍ لَيْسَ مِنْ أَخلاقِهِمْ عاجِـلُ الفُحْـشِ ولا سُـوءُ الجَـزَعْ

عُـرُفٌ لِلْحَـقِّ مـا نَعْيـا بـهِ عنـدَ مُـرِّ الأَمـرِ، مـا فِينَـا خَـرَعْ

وإِذَا هَبَّـتْ شَـمالاً أَطْعَمُـوا فـي قُـدُورٍ مُشْـبَعَاتٍ لـم تُجَـعْ

وجِفَـانٍ كـالجَوَابِي مُلِئَـتْ مِـن سَـمِيناتِ الـذُّرَى فيهـا تَـرَعْ

لا يَخافُ الغَدْرَ مَن جاوَرَهم أَبـداً مـنهُمْ ولا يَخْشَـى الطَّبَـعْ

ومَسَـاميحُ بمـا ضُـنَّ بـهِ حاسِرُو الأَنْفُسِ عن سُوءِ الطَّمَعْ

حَسَنُو الأَوْجُـهِ بِـيضٌ سـادَةٌ ومَـــــرَاجِيحُ إِذَا جَـــــدَّ الفَـــــزَعْ
وُزُنُ الأَحـلاَمِ إِنْ هـم وَازَنُـوا صـادِقُو البـأْسِ إِذَا البـأْسُ نَصَـعْ
ولُيُـــوثٌ تُتَّقَـــى عُرَّتُهَـــا مَنْظَـرٌ فـيهمْ وفـيهمْ مُسْـتَمَعْ[٥٩]

وكثيرا ما يمزج الشاعر بين الحديث عن عزته ومنعة قومه وشدة بأسهم وبين الطعن في قوم المهجو والنيل منهم وذلك عندما يقارن بين صفات قومه وبين صفات الموجه إليهم الهجاء . ومن ذلك قول الأعشى:

ولا نُشَـــــبَّهُ بـــــالكِلا بِ عَلـى المِيَـاهِ مِـنَ الحَـرَارَةْ
لا نَاقِصِـــــي حَسَـــبٍ ولا أَيْـــدٍ إذا مُـــدَّتْ قِصَـــارَةْ
لَسْـــنَا نُقَاتِـــلُ بِالعِصِـــ ـــيِّ ولا نُرَامِـــي بالحِجَـــارَةْ
....
أبنـــــاءَ قـــــومٍ قُتِّلُـــــوا يـــومَ القَصِـــيبةِ مِـــنْ أُوَارَةْ
فَجَـرَوا علـى مـا عُـوِّدُوا وَلِكُـــلِّ عَـــاداتٍ أَمَـــارَةْ
والعُـــودُ يُعْصَـــرُ مَـــاؤُهُ وَلِكُـلِّ عِيـدَانٍ عُصَـارَةْ[٦٠]

ولوضوح الأبعاد الحجاجية للأبيات يقول الدكتور مُحَمَّد مُحَمَّد حسين معقبا على هذه الأبيات ومحددا مقصودها الحجاجي وذلك قبل ظهور البلاغة الجديدة ودراستها للحجاج: « نواجه من يواجهنا ونثخن ذا العداوة بالقتل والجراح، وليس قتالنا قرعا بالعصى، ولا هو قذفا بالحجارة ولكنه ضرب بالسيف .. يشفي ما في النفوس من حرارة الحقد والغيظ، فَلَنلحقنَك بمن سلف من بني منقر وبني زرارة، ولنذلنكم ،فتكونون كأبناء هؤلاء الذين قتلهم عمرو بن هند يوم القصيبة في أوارة» [٦١]

وعلى النقيض من صورة الشاعر الذي يبدو قويا عزيزا في قومه تأتي صفات المهجو من الجهل والمذلة والنفاق والسفه واللؤم والغدر والمماطلة؛ إذ يسعى الشعراء في هذا المقام إلى سلب كل الصفات الحميدة عن المهجو ونسبته إلى صفات الخسة والنفاق، لأنهم يسعون إلى التشهير بهم وتشويه سمعتهم، على نحو يمثل الطريق إلى جمع الحلفاء على حربهم، من باب أن المتصف بهذه الصفات تكون مواجهته بالحرب هي النتيجة المنطقية في إطار أخلاق التحالف العربية. يقول النابغة:

نَبِئْتُ زُرعَةَ وَالسَفاهَةُ كَاسِمِها ... يُهدي إِلَيَّ غَرائِبَ الأَشعارِ

فَحَلَفتُ يا زُرعَ بنِ عَمروٍ أَنَّني ... مِمّا يَشُقُّ عَلى العَدوِّ ضِراري

أَرَأَيتَ يَومَ عُكاظَ حينَ لَقيتَني ... تَحتَ العَجاجِ فَما شَقَقتَ غُباري

إِنّا اِقتَسَمنا خُطَّتَينا بَينَنا ... فَحَمَلتُ بَرَّةَ وَاِحتَمَلتَ فَجارِ

فَلَتَأتِيَنَّكَ قَصائِدٌ وَلَيَدفَعَن ... جَيشٌ إِلَيكَ قَوادِمَ الأَكوارِ

رَهطُ اِبنِ كُوزٍ مُحقِبي أَدراعِهِم ... فيهِم وَرَهطُ رَبيعَةَ بنِ حُذارِ

وَلِرَهطِ حَرّابٍ وَقَدٍّ سورَةٌ ... في المَجدِ لَيسَ غُرابُهُم بِمُطارِ

وَبَنو قُعَينٍ لا مَحالَةَ أَنَّهُم ... آتوكَ غَيرَ مُقَلَّمي الأَظفارِ

سَهِكينَ مِن صَدَءِ الحَديدِ كَأَنَّهُم ... تَحتَ السَنَوَّرِ جِنَّةُ البَقّارِ

شُمسٌ مَوانِعُ كُلِّ لَيلَةِ حُرَّةٍ ... يُخلِفنَ ظَنَّ الفاحِشِ المِغيارِ[٦٢]

فالنابغة يهجو زرعة بن عمرو، لأن زرعة قد اقترح على النابغة أن ينصح قومه بترك تحالفهم مع بني أسد والتخلي عنهم، فرفض النابغة التخلي عن الحلفاء، وأبى الغدر بهم، فتوعده زرعة بالهجاء، فقال فيه النابغة رائيته المشهورة يتهمه بالسفاهة والفجر والغدر بالحليف، ومن ثم فسيكون مصيره في إطار هذه الثقافة أن يتوجه إليه هؤلاء الحلفاء بالحرب.

ومن المهم ملاحظة الاهتمام بصفة السفاهة، وبكونها الداعية إلى الغدر، حيث لا يترك التركيز على هذه الصفة للمهجو حليفا. وهو يدلل على السفاهة منطقيا بأنه يخسر من يسانده، ولا يخسر من يسانده ويدافع عنه في إطار سيطرة القوة إلا سفيه، ثم يدلل على السفاهة منطقيا بأن زرعة الذي لم يعرف بالشعر يتوعد بالهجاء النابغة، وهو الشاعر الكبير، فكيف لمن لم يعرف بالشعر أن يتوعد من نبغ فيه؟! إذن السفاهة تأتي من أمرين

الأول سفاهة الرأي حيث يقترح عليه الغدر بالحلفاء.

الثاني سفاهة الاندفاع والطيش، لأنه لا يعرف قدره ولا منزلته حين يتوعد شاعرا مشهورا نابغا بالهجاء.

وقد كانت السفاهة مصدر الصفة الثانية التي تركز عليها الأبيات، وهي أنه اختار الفجر على البر يقول الشاعر كنا (أنا وأنت) أمام خصلتين وصفتين، فاخترت أنا البر والوفاء، واخترت أنت الغدر والفجور، إذ تأمر بالغدر بالحلفاء من بني أسد.

والنتيجة العملية لهذه المقابلة بين السفاهة والحلم، وبين الوفاء والغدر، هي الخسارة في ميدان الشعر، حيث سيوجه الهجاء إليه لسان الجماعة وحامي تراثها، ثم في ميدان الحرب حيث سيتوجه إليه بالتأديب أبطال الجماعة من الحلفاء الذين دعا للغدر بهم، ومن هنا يتوعده بقصائد تنال منه، وبجيش قوي يلاحقه لا طاقة له بمدافعته، إذ فيه حلفاؤه من بني أسد وبني قعين المدججين بالأسلحة تبدو عليهم رائحة الحديد من كثرة الأسلحة والدروع ،وهم أشداء أقوياء كثيرو العدد والعدة يصيب الرعب أعداءهم كأنهم الجن ، إذا ضج الناس في الحرب، واشتدت المعارك لا يطيشون، ولا يكثر ضجيجهم يتسمون بالوقار ثقة بقوتهم وحسن بلائهم.

إن الشعراء يستخدمون المقابلة بين الصفات بمهارة فائقة في إطار الثقافة الجاهلية، فهم دون شك الأكثر خبرة ووعيا بهذه الثقافة، ومن ثم فهم يجيدون التهديد على نحو لا يتبينه كثيرون.

ومن الصفات المهمة التي بنيت بعض قصائد الهجاء على أساس المقابلة بينها صفات العزة والسيادة من ناحية، والمذلة والمهانة من ناحية أخرى، ولا شك أن نتيجة تعرض العبد الذليل الضعيف الفقير للسيد العزيز القوي الغني نتيجة معروفة في إطار الثقافة الجاهلية؛ ومن هنا

يصبح التهديد بالهلاك عندما يوصف المهجو بالضعف تهديد بالنتيجة المؤكدة المبرهن عليها:

يقول عميرة:

فَمَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي إِياساً وجَنْدَلاً ... أَخَا طارِقٍ، والقَوْلُ ذُو نَفَيانِ

لَيالِيَ إِذْ أَنْتُمْ لِرَهْطِيَ أَعْبُدٌ ... بِرَمَّانَ لمَّا أَجْدَبَ الحَرَمَانِ

فَلاَ تُوَعِدَانِي بالسِّلاَحِ فَإِنَّما ... جَمَعْتُ سِلاَحي رَهْبَةَ الحَدَثَانِ

جَمَعْتُ رُدَيْنِيًّا كأَنَّ سِنانَهُ ... سَنَا لَهَبٍ لَمْ يَسْتَعِنْ بِدُخَانِ

وإِذْ لَهُمُ ذَوْدٌ عِجافٌ وصِبْيَةٌ ... وإِذْ أَنْتُمُ لَيْسَت لَكُمْ غَنَمانِ

وجَدَّاكُما عَبْدَا عُمَيْرِ بْنِ عامرٍ ... وأُمَّاكُما مِنْ قَيْنَةٍ أَمَتانِ (٦٣)

ومن الأوصاف التهديدية المهمة في قصائد الهجاء الوصف بانحراف المهجو عن اتباع أجداده السابقين، في حين نجد الشاعر وقومه متبعين لتراث آبائهم المجيد، فكل صفة من صفاتهم يمكن أن ينطبق عليها قول حسان:

سَجِيَّةٌ تِلكَ مِنهُم غَيرُ مُحدَثَةٍ ... إِنَّ الخَلائِقَ حَقّاً شَرُّها البِدَعُ

وتعد هذه الصفة من الأوصاف ذات القيمة الحجاجية الكبيرة في باب الهجاء، إذ بدونها يخسر الشاعر قضيته، وذلك إذا ترك للمهجو قطاعا كبيرا من أهله وعشيرته قد يغضبون له، وقد يكون منهم كثيرون حلفاء للشاعر أو ممن يقر لهم باستحقاق الثناء، ومن هنا يقوم الشاعر بإبعاد المهجو عن كل مجيد من آبائه أو حلفائه، فيبقى وحيدا، فيصبح القضاء عليه معنويا، وتهديده ماديا أمرا ميسورا.

ويعد النجاح في وصف المهجو بالشذوذ عن أهله وحلفائه والإقناع بذلك من الدلائل الكبرى على براعة الشاعر وقدرته، ولذلك أذن النبي ﷺ لحسان دون غيره بهجاء المشركين لشدة عراقته في الثقافة الجاهلية إذا ما قورن بعبد الله بن رواحة، أو بكعب بن مالك ﷺ، وقد

ورد في صحيح البخاري أن حسانا «استأذن رسول الله ﷺ في هجاء المشركين، فقال رسول الله ﷺ: فكيف بنسبي؟ فقال حسان: لأسلنك منهم كما تسل الشعرة من العجين"(٦٤)

وقد عني الإخباريون بالبراعة في هذا الباب، وجمع أمثلته المشابهة لما رواه ابن الشجري قال: " روى أن شاعرا توعّد أخاه بالهجاء، فقال له: أتهجوني وأبى أبوك، وأمي أمّك؟ قال: نعم، أقول:

لئيم أتاه اللؤم من عند نفسه ولم يأته من عند أمّ ولا أب

وقال آخر:

أبوك أبٌ حرٌّ وأمّك حرّةٌ وقد يلدِ الحرّانِ غيرَ نجيب

فلا يعجبنّ الناسُ منك ومنهما فما خبثٌ من فضّة بعجيب(٦٥)

والتقنية المستخدمة في هذا الباب عندما يكون للمهجو أجداد اتصفوا بالحلم والعقل، واشتهروا بحسن السيرة، أن يسعى الشاعر لإخراج المهجو عن نهج آبائه السابقين ويؤكد انحرافه عن منهجهم، فقد كان الآباء ماجدين حكماء، لكن خلف من بعدهم خلف لئام أذلاء، لا يتصفون بالعقل ولا بالحلم، يقودون أقوامهم إلى الهلاك. فأفعال المهجو المشينة لا تشبه سيرة السالفين من آبائه، يقول النابغة:

فَإِن يَكُ عامِرٌ قَد قالَ جَهلاً فَإِنَّ مَظِنَّةَ الجَهلِ الشَّبابُ

فَكُن كَأَبيكَ أَو كَأَبي بَراءٍ تُوافِقُكَ الحُكومَةُ وَالصَّوابُ

وَلا تَذهَب بِحِلمِكَ طامِياتٌ مِنَ الخُيَلاءِ لَيسَ لَهُنَّ بابُ

فَإِنَّكَ سَوفَ تَحلُمُ أَو تَناهى إِذا ما شِبتَ أَو شابَ الغُرابُ (٦٦)

وكذلك فعل الأعشى بمهارة فائقة حين أفرد خصمه من أجداده السابقين المستحقين لكل مدح، ومن جميع أقاربه الجديرين بالثناء، وأبعده عن كل نابه شريف من قومه، يقول أبو بصير:

وَبَنـــي بُدَيْـــدٍ إنَّهُـــمْ أهْـــلُ اللَّآمَـــةِ وَالصَّـــغَارَةْ
لَيْسُـوا بِعَـدْلٍ حِـينَ تَنْـ سُـبُهُمْ إلـى أخَـوَيْ فَـزَارَةْ
بَـدْرٍ وَحِصْـنٍ سَـيِّدَيْ قَـيسِ بـنِ عـيلانَ الكُثَّـارَةْ
ولا إلـى الهَـرِمَيْنِ فـي بَيـتِ الحُكومَـةِ وَالخَيـارَه
ولا إلـى قـيسِ الحِفَـا ظِ ولا الرَّبيـعِ ولا عُمَـارَةْ
ولا كَخَارِجَـةَ الـذي وَلِـيَ الحَمَالَـةَ والصَّـبَارَةْ[٦٧]

فبنو (بديد) وحدهم كما يقول شارح الديوان «أهل اللؤم والصغار، ليس كآبائهم الماجدين من بني فزارة بدر وحصن، ولا يقارنون بالهرمين من بني فزارة ، هرم بن قطبة وهرم بن سنان، ولا بالربيع بن زياد، ولا عمارة بن زياد سادة بني عبس ولا خارجة بن سنان الذي حقن دماء قومه ودفع الديات» [٦٨]، فكل هؤلاء الذين لا يهزم من ينتمي إليهم لا يمت المهجو لهم بصلة، ومن هنا يسهل هزيمته معنويا، كما يمكن تهديده بالحرب كما فعل في قوله بعد أن أفرده ممن يمكن أن يزود عنه وعن عرضه:

وَلَسَوْفَ يَحْبِسُكَ المَضِيـ ـقُ بِنَـا فَتُعْتَصَـرُ اعْتِصَـارَةْ
ولسـوفَ تَكْلَـحُ للأسنَّـ ـةِ كَلْحَـةً غيـرَ افْتِـرَارَة

[٣/٢] النعوت التهديدية: وصف القصيدة وقوة تأثيرها

كان للشعر مكانة كبيرة جدا في العصر الجاهلي، فهو كما روي عن عمر ﷺ: " علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"[٦٩] ومن هنا كانت للشعراء مكانة كبرى في مجتمعاتهم. وهذا ما يدلل عليه ويفسره ابن رشيق في قوله المتداول بين الكتب: " كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصُنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد

لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج"[٧٠]

ويشير وصف القصيدة في شعر الهجاء إلى إدراك كبير لأنها أداة دمار فهي كالسلاح وكالنار، بل إنها كالمصائب في أثارها المدمرة ومن ثم يمكن اعتبار أوصاف الشعراء للقصيدة الهجائية ضربا من التهديد، مما يعني أن هذا الوصف نمط من أنماط الاحتجاج بال (الباتوس) أو لنقل إنه مظهر من مظاهر التأثير النفسي، الذي يعد التخويف أحد مظاهره المهمة.

إن الهجاء يوصف ابتداء بأنه سلاح كالسيوف وكالرماح، يؤلم ويوجع ويدمي، ومن ثم فهو من عدة الحرب التي يتخذها الشاعر للدفاع عن نفسه والنيل من أعدائه، يقول عبد قيس بن خفاف:

فأَصْبَحْتُ أَعْدَدْتُ لِلنَّائبا ... تِ عِرْضاً بَرِيئاً وعَضْباً

ووَقْعَ لِسانٍ كَحَدِّ السِّنانِ ... ورُمْحاً طَوِيلَ القَناةِ عَسُولا

وسابِغةً مِنْ جِيادِ الدُّرُو ... تَسْمَعُ للسَّيفِ فيها صَلِيلاَ

كَمَاءِ الغَدِيرِ زَفَتْهُ الدَّبُورُ ... يَجُرُّ المُدَجَّجُ منها فُضُولاَ [٧١]

وكما يشبه الشعر بالسلاح يشبه بالنار المؤلمة المحرقة، يقول النابغة:

ألا من مبلغ عني حزيما ... وزبان الذي لم يرع صهري

فإيَّاكُمْ وَعُورًا دَامِياتٍ ... كَأَنَّ صِلاءَ هُنَّ صِلاءُ جَمْرِ [٧٢]

ولأن القصيدة أداة دمار فهي تهيض من توجه إليه، أي تكسره بعنف وقوة، وهي وحدها كافية، ولا حاجة لسواها من أدوات الدمار، يقول النابغة:

فَحَسبُكَ أَن تُهاضَ بِمُحكَماتٍ ... يَمُرُّ بِها الرَويُّ عَلى لِساني

فَقَبلَكَ ما شُتِمتُ وَقاذَعوني ... فَما نَزُرَ الكَلامُ وَلا شَجاني [٧٣]

فقصائده قبيحة عوراء دامية مؤلمة ألم الجمر، فليحذرها وليراع ما كان عليه أن يراعيه من المصاهرة.

لكن وصف القصيدة بأنها كالنار أو كالسلاح لا يعني أنها تساوي أدوات الدمار هذه في الأثر، فالقصيدة أقوى أثرا، وأشد إيلاما، ويعود ذلك إلى أن لها صفات لا تشاركها فيها الأسلحة العادية من الرماح والسيوف، وأهم هذه الصفات ما يلي:

- أن أثرها شديد الانتشار مكانا، فلا يوجد مكان محصن من اختراقها، أو أبعد من أن تصل إليه.
- أن أثرها شديد البقاء على الزمان، فلا تمحوه السنون والحقب.

من ناحية القدرة على الوصول، يقول طرفة:

رَأيتُ القَوافي يَتّلِجْنَ مَوالِجاً تَضَايقُ عنها أنْ تَوَلَّجَها الإبَرْ(٧٤)

فالقافية تصل إلى حيث لا تستطيع الإبرة أن تصل إليه، إذا كان سبب صعوبة الوصول هو ضيق المكان، وهي تصل كذلك كما يقول الأعشى مهما كان بعد المكان، ولو كان تحت الأرض أو في السماء، يقول أبو بصير:

لَئِن كُنتَ في جُبٍّ ثَمانينَ قامَةً وَرُقّيتَ أَسبابَ السَماءِ بِسُلَّمِ

لَيَستَدرِجَنكَ القَولُ حَتّى تَهِرَّهُ وَتَعلَمَ أَنّي عَنكَ لَستُ بِمُلجَمِ

وَتَشرَقَ بِالقولِ الَّذي قَد أَذَعتَهُ كَما شَرِقَت صَدرُ القَناةِ مِنَ الدَمِ(٧٥)

والأبيات شديدة الوضوح في بيان قدرة القصيدة على الوصول، وشدة أثرها المقارن بأثر الرمح في الفتك وإسالة الدماء.

ويفسر زهير بن أبي سلمى هذه القدرة على الوصول بأن الشعر يتناقله الرواة والتجار من عين ماء إلى أخرى، فهو يجوب بلاد العرب ما دامت رحلاتهم قائمة، ولذلك فلا أحد يستطيع أن يحجب القصيدة عن الوصول، ولا يوجد حاجز يمنعها من الاختراق، فهي تصل مهما كان بعد المكان، ومهما كانت الحجب، يقول النابغة:

فـأَبْلِغْ إنْ عَرَضْـتَ لهـم رسـولاً بنـــي الصَّـــيْدَاءِ إِنْ نَفَـــعَ الجِـــوارُ

بـــأنَّ الشِّـــعْرَ لـــيسَ لـــهُ مَـــرَدٌّ إذا وَرَدَ الميـــاهَ بـــهِ التِّجَـــارُ [٧٦]

ويكرر مزرد بن ضرار فكرة عدم وجود ستر أو حجاب دون الشعر مضيفا إلى تفسير ذلك سببا آخر، فالشعر لا يتناقله التجار وواردو المياه فقط، وإنما يُنْشَد ويُغنى، تغنيه الإماء والحداة، وتنشده الرواة، فيكون على كل لسان، فيرفع أقواما ويخفض آخرين:

تركـتُ ابـنَ ثـوبٍ وهـو لا سـترَ ولـــو شـــئتُ غنتنـــي بثـــوبٍ

وهذه الخصائص الجمالية والموسيقية للشعر التي يغنى بسببها تجعله كالمثل السائر، لا يحجبه شيء، ولا يبعد عنه مكان يصله العرب، فهو يسير إليهم حيث يوجدون، يقول الأعشى متوعدا:

كم قد مضى شعري في فسار لـي مـن منطـق سـائر

إنـــي أليـــت علـــى حلفـــة وَلَـــم أُقِلـــهُ عَثـــرَةَ العـــاثِرِ

لَيَأتِيَنـــهُ مَنطِـــقٌ ســـائِرٌ مُســـتَوثِقٌ لِلمُســـمِعِ الآثِـــرِ[٧٩]

يقول الدكتور مُحَمَّد مُحَمَّد حسين شارحا البيت وموضحا ربط الشاعر بين الخصائص الجمالية للشعر وكونه شائعا ذائعا: معنى البيت: « ولقد آليت على نفسي مقسما – ولم أصفح عنه حين عثر– ليأتينه مني شعر سائر ذائع يطاوع السامع على إذاعته وروايته»[٨٠].

ولذلك يوصف الشعر في الهجاء الجاهلي بأنه ذو نفيان، أي ذو سرعة في الانتشار، يقال: " نَفَت السَّحابةُ ماءهَا: أسالته وصبّته، نَفَت الرِّيحُ التُّرابَ نَفْيًا، ونَفَيانًا: أطارَتْهُ، والنَّفَيَانُ: ما أَسالته السَّحابةُ من مائها، والنَّفَيَانُ: ما فاض من مجتمع السَّيل"[٨١] فالنفيان من حيث المعنى يدل على سرعة الانتشار وقوته، ومن حيث الصيغة يدل على الحركة والاضطراب كالغليان والفوران. يقول

فمـن مبلـغ عنـي إياسـا أخـا طـارق والقـول ذو نفيـان[٨٢]

ومن هنا يأتي الانتشار، وتأتي الشهرة المرتبطة بالشعر، وتأتي القوة التدميرية التي تجعل القصائد كالدواهي والمصائب التي لا تبقي ولا تذر، يقول زهير:

أَوْلَى لهمْ ثمَّ أولَى أَنْ تَصِيبَهُمُ منِّي بَوَاقِرُ لا تُبْقِي ولا تَذَرُ

وأنْ يُعَلَّلَ رُكبانُ المطيِّ بهمْ بكلِّ قافيةٍ شَنْعَاءَ تَشْتَهِرُ (٨٣)

وهذا الانتشار في المكان ليس السبب الوحيد الذي يجعل الهجاء أشد أدوات الدمار فتكا، وإنما البقاء على الزمان يشارك الانتشار المكاني في إحداث هذا الأثر، وكأن القصيدة قنبلة نووية تشمل المكان وتبقى على الزمان، فلا تشبهها أداة من أدوات الدمار، يقول زهير ابن أبي سلمى مظهرا ارتباط القصيدة بالنفاذ المكاني دون الحصون، والبقاء الزماني دون نسيان:

لَئِن حَلَلتَ بِجَوٍّ في بَني أَسَدٍ في دينِ عَمروٍ وَحالَت بَينَنا فَدَكُ

لَيَأتِيَنَّكَ مِنّي مَنطِقٌ قَذَعٌ باقٍ كَما دَنَّسَ القُبطِيَّةَ الوَدَكُ(٨٤)

وإذن فهذه القصائد لا يستطيع أن يهرب منها أحد حتى ولو رحل عن مكانه، وحل بعيدا عند من يحمونه، لأن الأشعار لا يمكن السيطرة عليها ولا يمكن تقييدها، فيرمى بها المهجو أينما رحل، حتى لو ابتعد عن الشاعر، وحالت بينهما رمال الصحراء الشاسعة، فإنه لن يستطيع أن يهرب من عار السباب والشتم الذي سيلحق به، وهذه القصائد سوف تدنس عرضه، وتلصق به وسمعته كما يدنس الدهنُ الثيابَ القبطية البيضاء، والدهن باقي الأثر في الملابس البيضاء.

وفي قصيدة أخرى يرد الأعشى على علقمة وعيده فيقول

فَإنْ تَتَّعِدْني أَتَّعِدْكَ بِمِثْلِهَا وَسَوْفَ أَزِيدُ البَاقِيَاتِ القَوَارِصَا

قَوَافِيَ أمثالاً يُوَسِّعْنَ جِلْدَهُ كما زِدْتَ في عرْضِ القميصِ الدَّخَارِصَا(٨٥)

والمعنى كما يذكر شارح الديوان: "إن تتهددني فأنا أيضا أتوعدك كما تتوعدني، ولكني أزيد على ذلك أني أهددك بقصائد باقيات تدور على ألسن الرواة تحل معهم أينما حلوا وتبقى على مر الزمان ولا تنسى تحمل كلاما قارصا شنيعا ينال منك، ويؤلمك وهي قصائد ذائعة مشهورة

تحفظ، وتذاع، وتقال في كل مكان مثلها في النقل والرواية مثل الأمثال في شيوعها وانتشارها»[٨٦].

ونحو ذلك قول مزرد بن ضرار:

فـــردوا لقـــاحَ الثعلبـــيَّ أداؤهـــا أعفُّ وأتقى من أذىً غيرِ واجدِ

وإن لـــم تردوهـــا فـــإنَّ ســـماعها لكم أبداً من باقياتِ القلائدِ[٨٧]

وقد جمع زهير في همزيته في هجاء (بني عليم) بين بيان أثر الكلمات التي جعلها كالأواني المملوءة شرا، وكالدماء الغزيرة التي تمور مورا فتعم الجميع، وبيان مدى بقاء هذه القوة التدميرية للهجاء على مر السنين، يقول متوعدا:

لَقَـــد زارَت بُيـــوتَ بَنـــي عُلَـــيمٍ مِـــنَ الكَلِمـــاتِ آنِيَـــةٌ مِـــلاءُ

فَتُجمَـــع أَيمُـــنُ مِنّـــا وَمِـــنكُم بِمُقسَـمَةٍ تَمـورُ بِهـا الـدِماءُ

سَـتَأتي آلَ حِصـنٍ حَيـثُ كـانوا مِنَ المُثُلاتِ باقِيَـةٌ ثِنـاءُ [٨٨]

وقد كان في مناسبة القصيدة– كما ذكر شارح الديوان – أن « رجلا من بني عبد الله بن غطفان نزل بهم فأكرموه ، ولكنه كان مولعا بالقمار فنهوه عن ذلك، فأبى إلا المقامرة فقمر مرتين فردوا عليه ماله، وفي المرة الأخيرة كما يذكر شارح الديوان رهن امرأته وابنته، فرحل من عندهم وانطلق إلى قومه زاعما أنهم أغاروا عليه وكان زهير نازلا في غطفان، فقال زهير هذه القصيدة منددا بصنيعهم، متوعدا بقصائد هجو تنال منهم، وتنكل بهم. يقول سوف تزور بني عليم قصائه هجاء مثل الآنية المملوءة، فهي قصائد مترعة بالسب والشتم تزورهم أينما كانوا وهي مثلات " جمع مِثُلة، وهو أن يمثل بالإنسان، أي يسب وينكل به. وقوله باقية ثناء: أن تثنى وتردد مرة بعد مرة. يريد قصائد هجو تمثل بأعراضهم، وتردد فيهم» [٨٩].

وصفة البقاء هذه هي التي تجعل القصيدة وصمة عار ملازمة للمهجو بها، كأنما جدع الشاعر أنف من يهجوه فأصابه بعيب لا يزال على مر السنين، يقول أبو بصير:

وكنـتُ إذا نفسُ الغَـوِيّ نَـوَتْ بِـه صَقَعتُ عَلى العِرْنِينِ مِنْـهُ بمِيسَمِ [٩٠]

مشبها تأثير الشعر على المهجو وما يحدثه فيه من مذلة وخزي بالأثر الذي تتركه المكواة على الأنف. وكأن تأثير شعر الهجاء له من القوة المعنوية والنفسية ما لا طاقة للمهجو بدفعه، فتأثير قوافي الهجاء بمثابة وصمة العار البارزة الواضحة التي لا يمكن إخفاؤها بروز أثر الضرب بالمكواة على الأنف، «ولذلك كان الأسود بن يعفر يسمى ب "(ذو الآثار) لأنه إذا هجا قوما ترك فيهم آثارا»[٩١] ولذلك كانت القوافي في الأبيات السابقة شنعاء تشتهر أو عوراء تحمل كلاما قبيح، أو عورا داميات من يصطلي بها كأنه يكتوي بالنار.

وهذه الأوصاف شديدة الشيوع في القصيدة الجاهلية على نحو يجعلها جزءا من ثقافة المجتمع عن الهجاء، ومن هنا قد يكتفي الشاعر بقوله للمهجو سأسوق إليك قصائدي، دون وصف أو تعريف، فالجميع يعرف أوصاف القصائد، يقول النابغة:

فَلَتَأتِيَنــكَ قَصــائِدٌ وَلَيَــدفَعَن جَيشٌ إِلَيكَ قَوادِمَ الأَكوارِ[٩٢]

وما أجمل التنكير في كلمة (قصائد) ها هنا، بل ما أجدر التنكير بأن يكون وسيلة للتعريف بالقصائد على نحو يكفي لإيقاع التهديد الشديد، فالقصائد منكرة، لكن صفاتها في هذه الموضع معروفة من خلال الثقافة، والتنكير هنا يثير ذهن المتلقي لاستدعاء كل هذه الصفات، فهو مسلك للتعريف.

وعلى هذا النحو يكتسب وصف القصيدة في شعر الهجاء وظيفته الحجاجية، من باب أنه حجاج بالـ (باتوس) أي بتحريك المشاعر والتأثير النفسي الشديد، والأثر النفسي الذي تحدثه القصيدة هو الخوف الذي يصل إلى حده الأقصى، والذي حقق هدفه في أكثر الحالات، فالشعر ليس له مرد ولا دافع. ومن ثم فإذا كان الحجاج هو التأثير بالكلمات فميدان نجاحه الرئيس هو الهجاء في الشعر الجاهلي.

[٢-٤] التعليل والتمثيل في قصيدة الهجاء: أدوات الحجاج بـ (اللوجوس).

لا يعني التركيز السابق على كون وصف القصيدة ضربا من الحجاج بالأثر النفسي أو بالـ (باتوس)، أن الحجاج باللوجوس يغيب عن هذا الوصف، أو عن قصيدة الهجاء بشكل عام،

فهذا غير صحيح. والحجاج باللوجوس هو كما سبق هو الحجاج بالمنطق، والإقناع من خلال الدلائل والحقائق والوقائع والمسلمات، وهو منتشر في كل مقاطع قصيدة الهجاء بوصفها رسالة يقصد بها أن تكون ملزمة مؤثرة. فإذا كان الأثر الذي يحدثه وصف القصيدة في نفس المخاطب يتم من خلال التخويف والتهديد، فإن هذا التخويف والتهديد يتم إثبات صحته بالأدلة والبراهين وسوق الحجج التي تشرح لماذا تعد القصيدة أداة الدمار الأقوى والأكثر شمولا. وهذا الإقناع بقوتها التدميرية الشاملة هو في الحقيقة مصدر الخوف.

ومن المهم أن نقرر أن أنواع الحجاج متداخلة، فوصف تقنية من التقنيات بأنها من باب الحجاج بالتأثير النفسي لا يعني أن البعد العقلي غائب عنها، وإنما يعني فقط أنه ليس الغالب عليها، ومع ذلك فهناك تقنيات يغلب عليها الجانب العقلي، وإن كان الجانب التأثيري أو النفسي واضح في جميع التقنيات.

فعلى سبيل المثال نلاحظ أن الوصف التخويفي للقصيدة بكونها سلاحا أكثر شمولا لم يرد وصفا مطلقا، بل جاء وصفا معللا، وهو يكتسب صدقه وحجيته المنطقية من خلال التعليل، وقد تمثلت العلل المقدمة لهذا الوصف كما جاء في الصفحات السابقة في أن:

- القصيدة يتناقلها الرواة والتجار الذين يتقابلون على عيون الماء.
- القصيدة لها من الخصائص ما يجعلها تحفظ ويغنيها الحداة، كما تغنيها الإماء، ومن ثم فمن المنطقي أن تنتشر.
- القصيدة تبقى على الزمان حيث لا ينسى الشعر ولا يتوقف الغناء.

وقد رأينا كيف أن هذه العلل منتشرة شائعة.

ويوضح استقراء المادة موضوع الدراسة أن أهم أدوات الاستدلال في قصيدة الهجاء هي: الاستشهاد، والتعليل، والتمثيل. وسوف يفرد البحث فقرة لكل منها، دون مزيد من تتبع التفاصيل حيث تجاوز البحث الضوابط الكمية للنشر الأكاديمي، وإن كان موضوع هذا المطلب في حاجة لأن يفرد بدراسة مستقلة موسعة.

وفيما يتصل بالاستشهاد نجد شيوعا كبيرا لحث المخاطب [وهو غالبا المهجو] على أن يسأل بعض من أهل المعرفة ممن يعرف الشاعر أنهم على صلة وطيدة به تجعل لشهادتهم موثوقية كبيرة، نحو ما نجد في قول زهير:

هَلاّ سألْتَ بَنـي الصّيداءِ كُلّهُمُ بـأيّ حَبْـلٍ جِـوَارٍ كُنـتُ أمتَسِـكُ[٩٣]

ونحو ذلك قول الأعشى:

أَرانـي بَريئًـا مِـن عُمَيـرٍ وَرَهطِـهِ إذا أَنـتَ لَـم تَبـرَأ مِـنَ الشَـرِّ فَاسـقَمِ

فَإِن أَنتُمُ لَـم تَعرِفـوا ذاكَ فَاسأَلوا أَبـا مالِـكٍ أَو سـائِلوا رَهطَ أَشـيَمِ[٩٤]

وأما تقنية التعليل فأكثر شيوعا بوصفها أداة للحجاج عن طريق الاستدلال، حيث يعرف الشاعر أنه يرسل رسالة تحمل وجهة نظر خاصة به، كما قال الأعشى في البيت السابق: [أراني بريئا من عمير... فَإِن أَنتُمُ لَم تَعرِفوا ذاكَ فَاسأَلوا]، ولأنه كذلك فهو في حاجة إلى أن يعلل أي حكم يحكم به إلزاما لخصمه بتصديقه، سواء كانت العلة حكمة عامة أو مثلا متفقا عليه، أو قضية منطقية مفروغا منها، أو استنتاجا قويا لا سبيل لإنكاره، يقول زهير في هجاء بني حصن بعدما أخذوا مال قريب له كان جارا لهم، وأسروا زوجته:

فَلَـم أَرَ مَعشَـرًا أَسَـروا هَـدِيًّا وَلَـم أَرَ جـارَ بَيـتٍ يُسـتَباءُ

وَجـارُ البَيـتِ وَالرَجُـلُ المُنـادي أَمـامَ الحَـيِّ عَقـدُهُما سَـواءُ[٩٥]

أي : أنكم جئتم بما لم يأت به أحد قبلكم لشناعته، فقبل ذلك لم أر قوما أسروا ذا حرمة، واستحلوا زوجته، وقد سماه (هديا) لأن حرمته كحرمة الهدي، ثم يعلل حكمه بشناعة ما فعلوا، وبأن الغطفاني كان ذا حرمة بالقضية التي يقدمها البيت الثاني، ويصوغها كأنها حكم قانوني عام، مؤداه أن الجار له عقد ملزم وحرمة يجب الوفاء بها، وكذلك الرجل المنادي، وهو من يجالس القوم في ناديهم وإن لم يكن جارهم. والغطفاني لا يعدو أن يكون هذا أو ذاك، فلا

فكاك من الحكم بشناعة ما فعلوا معه. وعلة هذا الحكم هي ذلك المبدأ القانوني العام: (وَجارُ البَيتِ وَالرَجُلُ المُنادي عقدهما سواء)، لا سيما وقد كانت المجالسة أمام الحي.

ونحو ذلك يفعل الأعشى في هجاء المشهور لعلقمة قائلا:

فَـاِقنَ حَيـاءً أَنـتَ ضَـيَّعتَهُ مالَـكَ بَعـدَ الشَـيبِ مِـن عـاذِرِ

وَلَستَ بِالأَكثَرِ مِنهُم حَصىً وَإِنَّمـا العِـزَّةُ لِلكـاثِرِ [٩٦]

والمعنى كما يشرح الدكتور مُحَمَّد مُحَمَّد حسين: " فالزم حياءك الذي أضعته يا علقمة، فمالك بعد المشيب من عاذر. فيم تزعم أنك أعز منه، ولست بالأكثر منه قوما، وإنما العزة لصاحب الكثرة" والصياغة القانونية التي تعلل للحكم في قوله: [وَإِنَّما العِزَّةُ لِلكاثِرِ] واضحة في مقصودها، وقد صدرها بـ(إنما) التي قال عنها الفراء إنها لا تقال في ابتداء الكلام، وإنما تقال ردا، تقول إنما أنت أخي، لمن سلك سلوك من يعتقد غير ذلك. يقول أبو زياد الفراء: «قولك: ما أنت إلا أخي، وإنما قام أنا – لا يكون هذا ابتداءً أبدا، وإنما يكون ردا على آخر، كأنه ادعى أنه أخ ومولى وأشياء أخر، فنفاها وأقر له بالأخوة ، أو زعم زاعم أنه كانت منك أشياء سوى القيام، فنفيتها كلها ما خلا القيام »[٩٧].

ويتابع الأعشى في النص نفسه يرد على تهديد علقمة له:

إِنّـي رَأَيـتُ الحَـربَ إِن شَـمَّرَت دارَت بِـكَ الحَـربُ مَـعَ الـدائِرِ

حَـولي ذَوّ الآكـالِ مِـن وائِـلٍ كَاللَيلِ مِن بادٍ وَمِن حاضِرِ[٩٨]

أي: "إني أرى أن الحرب إذا شمرت كما تزعم فستدور الدائرة حتما عليك، وكيف لا وحولي من لا يهزم من ينصرونه أبدا؟ فهم أصحاب الإقطاعات التي وهبها لهم الملوك، وهم منتشرون من باد ومن حاضر محيطون بغيرهم إحاطة الليل، فأين الفرار من أمثالهم؟" [٩٩].

وقد استخدمت أمثلة يتضح التعليل فيها من تأمل العلاقات الدلالية بين الجمل، وأوضح من ذلك الأمثلة التي ترد فيها أدوات التعليل بشكل مباشر، وهي كثيرة جدا في أبيات الهجاء، ويحتاج هذا الباب كما سبق أن يفرد بدرس مستقل.

أما التمثيل فهو يجمع بين الحجاج البرهاني والادعاء الخطابي إذ هو يقدم حجة قياسية يقيس فيها حالة على أخرى، تعتمد في الجانب القياسي على المنطق، لكنها لا تخلو من خطابية إذ إن مرجعيتها في التحليل النهائي على جانب غير عقلي. ومصدر التعارض مع العقل يتمثل في القياس مع الفارق، وفي وجود تشبيه جزئي غير ثابت، من ذلك قول أبي الطيب [١٠٠]:

ومَا أَنا مِنْهُمُ بالعَيشِ فيهم وَلكِنْ معْدِنِ الذهبِ الرَّغامُ

فحجته في إمكانية كون الإنسان غير مطابق للبيئة التي يعيش فيها، وللوسط الذي ينتمي إليه بكون الذهب غير مطابق للوسط الذي يعيش فيه هي في التحليل النهائي حجة خطابية، لوجود الفارق بين الذهب الجامد الذي لا يتأثر بما حوله والإنسان المتفاعل مع بيئته، ولوجود الفارق بين الذهب الذي لا يقدر أن يغادر بيئته والإنسان القادر على ذلك، ومع ذلك تبقى للحجة قدرتها الكبيرة على الإقناع.

ونحو ذلك قول أبي تمام: [١٠١]

لا تنكري عَطَلَ الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

فهو يحتج على أنه غير غني على كرمه وارتفاع مكانته، بأن من شأن المكان العالي ألا يمسك السيل، ولا يبقي ماء به، وإنما ينزل الماء إلى السفوح والمنخفضات، ولا حجة عقلية إذ لا مناسبه، فهو يقيس مع الفارق، والقياس مع الفارق لا حجية حقيقية له.

ونحو ذلك قول أبي فراس: [١٠٢]

سَيذْ كُرنى قَوْمى إِذَا جدَّ وفِى اللَّيْلَة الظَّلْماءِ يُفْتَقَدُ الْبَدْر

فالاحتياج إلى البدر في الليلة الظُلماء ثابت، لكن كونه كالبدر في هذه الصفة غير ثابت.

وهذا النمط من الحجاج بالتمثيل شائع في قصيدة الهجاء في الشعر الجاهلي، وقد يكون التمثيل ضمنيا يستفاد من معرفة التقاليد البنائية للقصيدة الجاهلية، كما رأينا في لوحة الظعينة التي ترتبط بالهجاء المتصل بالخلافات القبلية، فهو يعتمد على تمثيل لحالة المهجو بحالة المسافر في رحلة مخوفة، الذي يركب سفينة تتقاذفها الأمواج، أو ناقة صعبة غير ذلول ولا أمون، وقد

صرح الأعشى بالمقصود ضمنا في معظم النصوص في بيت كاشف حين جعل وسيلة الارتحال عند عدوه امتطاء ظهر الشيهم،، والشيهم هو القنفذ الذكر، أو هو كما جاء اللسان: " ما عَظُم شوكه من ذُكور القَنافذ" قال أبو بصير:

لَئِنْ جَدَّ أَسْبابُ العَداوةِ بَيْنَنا لَتَرْتَحِلَنْ مني على ظَهْرِ شَيْهَمِ[١٠٣]

وراكب الشيهم تجرحه أشواكه، فتكون رحلته مؤذية، وأهم من ذلك أنه لا ينتظر الوصول إلى هدفه، ولذلك جاء في لسان العرب في شرحه للبيت:" قال أبو عبيدة في قوله على ظهر شيهم: أي على ذُعْرٍ"[١٠٤]

وقد رأينا أن هذا النمط في التمثيل الضمني يكمن وراء لوحة المطاردة بين الصقر والطائر في قصيدة الهجاء، فالمراد أن المهجو وإن نجا من مطاردة الشاعر، لبعده عنه، فستكون نجاته شاقة من ناحية، ووقتية من ناحية أخرى حيث قد يصيده الصقر إذا واتته الفرصة، وأهم من ذلك أنها نجاة ستشيمه بشكل أو بآخر، بفقد بعض ريشه، أو بتعرضه لما يشيمه معنويا. وقد صرح زهير بالمعنى المراد الذي لم يصرح به في معظم النصوص، ومنه كافيته التي تعد من أهم نماذج تلك المطاردة في قوله المستشهد به آنفا:

يَكُن كَالحُبارى إِن أُصيبَت فَمِثلُها أُصيبَ وَإِن تفلِت مِنَ الصَقرِ تَسلَح[١٠٥]

ولا شيء أفظع مما حدث لهذه الحبارى وإن نجت، بعد أن جعلتها المطارة تتغوط.

والتشبيه التمثيلي كما يرد ضمنيا في قصائد الهجاء، ويفهم من سياق النص يرد مصرحا به، حاملا ذلك القدر من الحجاج الخطابي المعتمد على صورة القياس مع عدم صدق المقدمات، من ذلك قول الأعشى[١٠٦]:

فَلا تَلمَسِ الأَفعى يَداكَ تُريدُها وَدَعها إِذا ما غَيَّبَتها سَفاتُها

أَبا مِسمَعٍ أَقصِر فَإِنَّ قَصيدَةً مَتى تَأتِكُم تَلحَق بِها أَخَواتُها

فهو يشبه حالة مهجوه الذي يتعرض له بعد أن تجاهله، بحالة من يشاكس الأفعى بعد أن تركته، فلا شك أنه سيناله منها شر مستطير، يفسره له في البيت التالي بأن قصائده ستتتابع عليه، واحدة تلو الأخرى إذا لم يستجب للإنذار الذي يقدمه له.

ويحتاج التمثيل في الشعر الجاهلي بشكل عام إلى درس مستقل من زاوية الحجاج لكثرة التفاصيل التي توضح الفوارق بين أمثلته.

خاتمة

حاول هذا البحث أن يقدم قراءة جديدة في قصائد الهجاء في الشعر الجاهلي، من خلال الكشف عن آليات الحجاج التي اعتمد عليها الشعراء لتهديد خصومهم والنيل منهم، بغية أن يقلعوا عما رآه الشاعر خطأ في حقه أو في حق قومه.

لقد كان الشعر يمثل الوسيلة الإعلامية الأولى في المجتمع العربي القديم، وأنه يرفع أقواما ويخفض آخرين، وأن وقعه على المناوئين لا يقل إيلاما عن وقع النِّبَال. وقد عني هذا البحث ببيان الكيفية التي حقق الشعر بها تلك المكانة، وذلك من خلال رصد أهم التقنيات اللغوية التي وظفت لأداء أدوار حجاجية، وتصنيف هذه التقنيات، ثم تحديد القيمة الحجاجية لكل منها.

وقد حقق البحث أهدافه من خلال مبحثين يحتويان على سبعة مطالب، خصص المبحث الأول لدراسة التصوير بوصفه تقنية حجاجية لعبت دورا بارزا في قصائد الهجاء. وقد عرض هذا المبحث لأضرب التصوير في ثلاثة مطالب خصص الأول للوحة المطاردة الأرضية بين الحيوان وكلاب الصيد، والثاني للوحة المطاردة الجوية بين الطيور، وكلاهما كان جزءا من لوحة الظعينة. أما المطلب الثالث فقد خصص لعرض صورة أخرى وظفت أحيانا في سياق التهديد، هي صورة الغبار المتطاير عند اعتراك الخصمين.

وقد خلص البحث إلى أن الحجاج بالتصوير بمعنى رسم صورة كلية من خلال الاستطراد في الوصف يرتبط بمكان ثابت في قصيدة الهجاء هو مطلعها، قبل البدء في أبيات الهجاء، كما خلص إلى أن هذا النمط من الصورة الكلية ينتمي إلى باب الحجاج من خلال التأثير النفسي،

لا الإقناع العقلي، كما ينتمي إلى نمط التعبير غير المباشر عن المعنى، أو التمثيل الرمزي للدلالة، فهذه الدلالات إنما هي معان مستنبطة، يحتاج اكتشافها إلى الدرس العميق لجماليات التعبير في الشعر الجاهلي.

أما المبحث الثاني فقد اضطلع بدراسة الاستخدام الحجاجي للوصف في قصيدة الهجاء في الشعر الجاهلي، وذلك عبر أربعة مطالب، خصص الأول لوصف الشاعر عند الإنشاد، والثاني لصفات الشاعر وقومه في أبيات الهجاء، في مقابل صفات المهجو وقومه، والثالث لصفات القصيدة الهجائية، بينما نهض المطلب الرابع بدراسة الاستدلال من خلال الاستشهاد والتمثيل والتعليل.

وقد خلص ذلك المبحث إلى أن وصف الشاعر عند الإنشاد وكذلك وصف القصيدة الهجائية أقرب إلى باب الحجاج من خلال إيقاع التأثير النفسي الكبير، حيث يحمل هذا الوصف في إطار الثقافة الجاهلية كما كبيرا جدا من التهديد والتخويف، وقريب من ذلك المقابلة بين أوصاف الشاعر وقومه، والمهجو وقومه التي عرض لها المطلب الثالث، في حين يعد الحجاج عن طريق التمثيل والاستشهاد أقرب إلى باب الحجاج بالبرهان والأدلة العقلية، مع ملاحظة أن التداخل بين البعد النفسي والعقلي واضح في الأنماط كلها.

وإذا كان الاستطراد في الوصف الذي يصنع صورة كلية قد ارتبط بمقدمات القصائد، فإن أضرب الحجاج من خلال الوصف الجزئي قد ارتبطت بأبيات الهجاء الصريح في القصيدة، وفي كل الحالات كان إدراك الوظيفة الحجاجية في الأنماط كلها في حاجة إلى الوصول بالتحليل إلى مداه، وإلى إدراك خصوصيات الثقافة الجاهلية وكيفية تجسيد هذه الثقافة في النصوص.

وقد أوضح البحث بشكل لا لبس فيه شدة ثراء قصيدة الهجاء في باب الوسائل الحجاجية على نحو يظهر أنها في حاجة إلى عدد من الدراسات من هذه الزاوية، لا سيما في باب الاستدلال العقلي ووسائله الذي عرض له المطلب الرابع من المبحث الثاني، وقد صدق حدس الشاعر الجاهلي بأن قصائده ستبقى على مر العصور، مخلدة مآثر قومه وأمجادهم، ومنتصرة لهم على أعدائهم، وأحسب أن هذا البحث قد أظهر كذلك أن هذه القصائد ستبقى نصوصا تقدم دائما ثمارا علمية متجددة كلما أحسن الدارسون تحليلها.

الهوامش :

١ – عبد الله صولة: الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف "في الحجاج . الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتكاه، منشور ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم إشراف حمادي صمود، ص:١٠٢.

٢ – عبد العالي قادا: بلاغة الإقناع، دراسة نظرية وتطبيقية، كنوز المعرفة، عمان– الأردن،٢٠١٦ ص:١٦١.

٣ – الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته، ص:١٠٢.

٤ – مُحَمَّد الولي مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان– عالم الفكر ٢٠١١ ص ١٥

٥– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.ص:٢٩٣

٦ – ابن الأثير، أبو الحسن علي بن مُحَمَّد: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق مُحَمَّد أحمد الحوفي، نهضة مصر، القاهرة، الجزء الثاني ص:٢٠٥.

٧ – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة،

٨ – د. أحمد الوظيفي الحجاج بالإيتوس في شعر النسيب منشور ضمن كتاب التحليل الحجاجي للخطاب– الطبعة الأولى، كنوز المعرفة، ٢٠١٦، ص:٥٨٢،٥٨١.

٩ – رواه النسائي من حديث أنس بن مالك ﷺ، في كتاب المناسك، باب استقبال الحج، وصححه الألباني في صحيح النسائي، رقم: ٢٨٧٣.

١٠ –متفق عليه [أي رواه الشيخان] من حديث البراء بن عازب ﷺ. البخاري في كتاب بدء الخلق، باب ذكر الملائكة (رقم: ٣٢١٣)، ومسلم في فضائل الصحابة، باب فضائل حسان بن ثابت ﷺ، الحديث رقم ٢٤٨٦.

١١ – فليب بروتون، الحجاج في التواصل ترجمة مُحَمَّد مشبال وعبد الواحد التهامي، ط١، المشروع القومي للترجمة،٢٠١٣، ص:٧٧ .

١٢ – المفضليات، تحقيق أحمد مُحَمَّد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة الثامنة، دار المعارف ص: ١٩١

١٣ – السابق:١٩٦.

١٤ – السابق:٢٠١.

١٥ – الجاحظ :كتاب الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، الطبعة الثانية ، مطبعة البابي الحلبي الجزء الثاني ص:٢٠

١٦ – شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص:٢١٥

١٧ – ديوان الأعشى: شرح وتحقيق مُحَمَّد مُحَمَّد حسين، مكتبةالآداب القاهرة، ص: ١١٩ وما بعدها.

١٨ – ديوان زهير بن أبي سلمى: تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت،٢٠٩.

١٩ – ديوان لبيد: تحقيق إحسان عباس، سلسلة دار التراث العربي، الكويت،١٩٦٢،ص:١٣٠.

٢٠ – حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٨.، وقصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة،١٩٩٣.

٢١ –– ديوان زهير بن أبي سلمى: ، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠ ص:٧٨ وما بعدها

٢٢ –– ديوان زهير بن أبي سلمى: ، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠ ص:٧٨ وما بعدها

٢٣ – ديوان الأعشى :١٢٥

٢٤ – ديوان الأعشى :١٢٥

٢٥ – ديوان زهير ص:٨٢ وما بعدها

٢٦ – السابق: ٨٣.

٢٧ –السابق:٨٤.

٢٨ –السابق:٨٦.

٢٩ – السابق ص:٨٤.

٣٠ – حسام أحمد قاسم: العلاقات بين الجمل والفقرات، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، ص: ٨٨.

٣١ – السابق: ص: ٨٩، وانظر البيتين في ديوان زهير: ٢٢١.

٣٢ – المفضليات، شرح وتحقيق: أحمد مُحَمَّد شاكر، وعبد السلام هارون، ط٨، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٥، ص:١٨٠

٣٣ – ديوان زهير:٢٢١.

٣٤ – المفضليات:١٨٠.

٣٥ – ديوان زهير:٨٦.

٣٦ – ديوان الأعشى ص:١٢١.

٣٧ –– عنترة بن شداد: ديوانه، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان د.ت.ص:٣٨،٣٧.

٣٨ – المفضليات ص:١٦٩.

٣٩ – ديوان أوس بن حجر، تحقيق مُحَمَّد يوسف نجم ، بيروت ،١٩٨٠،ص:٤:١

٤٠ –ديوان الأعشى: ١٢١.

٤١ – المفضليات:٢٥٧.

٤٢ – ديوان لبيد، ص: ٣١٠.

٤٣ – انظر في تعريف الإيتوس والباتوس واللوجوس: عبد العالي قادا: بلاغة الإقناع، مرجع سابق، ص: ١٣٠ وما بعدها.

٤٤ –أرسطو طاليس ،كتاب الخطابة تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم بيروت،ص:١٠٣.

٤٥ سامية الدردير، الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتاب الحديث، ط١،٢٠٠٨،ص:٩١.

٤٦ – أحمد الوظيفي الحجاج بالإيتوس في شعر النسيب منشور ضمن كتاب التحليل الحجاجي للخطاب– الطبعة الأولى ، كنوز المعرفة، ٢٠١٦،ص:٥٨٢،١٥٨١ وانظر لمرزوقي شرح ديوان الحماسة نشره عبد السلام هارون ،دار الجيل ط١ ١٩٩١ ص ٣

٤٧ – ديوان امرئ القيس، تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، دار المعارف، ١٩٩٠، ص:١٠٥

٤٨ – ديوام عنترة بن شداد، المكتبة الثقافية، بيروت ص:٩٦.

٤٩ – شوقي ضيف، العصر الجاهلي: ص:١٩٧

٥٠ – نفسه.ص: ١٩٧.

٥١ – مُحَمَّد مُحَمَّد حسين: الهجاء والهجاؤون، مكتبة الآداب بالجماميز ص:٥٩.

٥٢ – ديوان الأعشى ، ميمون بن قيس، تحقيق وشرح مُحَمَّد مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزص:١٢٥.

٥٣– السابق: ١٥٥.

٥٤ – ديوان زهير :٨٧.

٥٥ – ديوان الأعشى:٢٥.

٥٦ – السابق:١١٧.

٥٧ – أحمد الوظيفي الحجاج بالإيتوس في شعر النسيب ، منشور في كتاب التحليل الحجاجي للخطاب):٥٩٩.

٥٨ –السابق:١٥٧.

٥٩ – المفضليات: ١٩٦:١٩٤.

٦٠ –ديوان الأعشى: ١٥٨– ١٦١

٦١ – السابق: ١٦٠:١٥٨

٦٢ – ديوان النابغة الذبياني، تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ص: ٥٦:٥٤.

٦٣ –المفضليات:٢٥٩

٦٤ – متفق عليه:[= رواه الشيخان] من حديث أم المؤمنين عائشة ﵂. البخاري في كتاب المناقب، باب من أحب ألا يسب نسبه، رقم: ٣٣٣٨، ومسلم في كتاب الفضائل، باب فضائل حسان ﵁، رقم: ٤٥٥٠.

٦٥ – ابن الشجري: أمالي ابن الشجري، ج٢، ص: ٢٧٥.

٦٦ – ديوان النابغة الذبياني:١٠٩

٦٧ – السابق:١٥٧

٦٨ – ديوان الأعشى:١٥٦

٦٩ – ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء "ص١٠"

٧٠ – ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد: دار الجيل ط ٥، بيروت، ١٩٨١. ج١، ص:٦٥.

٧١ – المفضليات:٣٨٦.

٧٢ – ديوان النابغة الذبياني:٨٠.

٧٣ – ديوان النابغة:١١٣.

٧٤ – ديوان طرفة بن العبد: تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال،١٩٧٥،ص:١٦١.

٧٥ – ديوان الأعشى:١٢٣

٧٦ – ديوان زهير:٩٢.

٧٧ – السابق:٧٧.

٧٨ – ديوان الأعشى:١٤٣.

٧٩ – نفسه.١٤٣.

٨٠ – السابق:١٤٤

٨١ ـ لسان العرب : مادة (نفي).

٨٢ – المفضليات:٢٥٩.

٨٣ – ديوان زهير:٩٥.

٨٤ – ديوان زهير:٨٩.

٨٥ – ديوان الأعشى:١٥١.

٨٦. السابق:.١٥٢

٨٧ – المفضليات:٧٨.

٨٨ – ديوان زهير :١٤١.

٨٩ – السابق:١٤٢.

٩٠ – ديوان الأعشى :١٢٣.

٩١ – المفضليات:٢١٥.

٩٢ – ديوان النابغة:٥٥.

٩٣ – ديوان زهير٨٧.

٩٤ – ديوان الأعشى:١٢٣.

٩٥ – ديوان زهير:١٤٢.

٩٦ – ديوان الأعشى: ١٣٩.

٩٧ — ابن فارس، الصاحبي، تحقيق: السيد أحمد صقر، ص: ١٨٢، وانظر: مُحَمَّد مُحَمَّد أبو موسى: دلالات التراكيب: ص: ١٠٢، وسيد حجاب: من أسرار التركيب البلاغي، ص: ٨٣.

٩٨ – ديوان الأعشى: ١٣٩.

٩٩ – ديوان الأعشى: ١٣٩، شرح المحقق للأبيات.

١٠٠ – ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨٣، ص:١٠١.

١٠١ – ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٤، ج٢، ص:٣٨.

١٠٢ – ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٤، ص:١٦٥.

١٠٣ – ديوان الأعشى:١٢٥.

١٠٤– ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة: (شهم)

١٠٥ – ديوان زهير:٢٢١.

١٠٦– ديوان الأعشى:٨٥.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣
- إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦١.
- أحمد قادم وسعيد العوادي (إشراف): التحليل الحجاجي للخطاب، بحوث محكمة، ط١، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٦.
- أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩.

د. أحمد الوظيفي الحجاج بالإيتوس في شعر النسيب منشور ضمن كتاب التحليل الحجاجي للخطاب– الطبعة الأولى ، كنوز المعرفة، ٢٠١٦،

- الأعشى ميمون بن قيس: ديوانه، تحقيق: مُحَمَّد مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٠.
- الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق: أحمد مُحَمَّد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ،١٩٩٠.
- بشر بن أبي خازم الأسدي: ديوانه، قدم له وشرحه مجيد طراد، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- تزيفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها،ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٣.
- ج.ب. براون ، وج. يول : تحليل الخطاب، ترجمة: مُحَمَّد لطفي الزليطي، ومنير التريكي، دار الفجر للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٧.

- الجاحظ :كتاب الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، الطبعة الثانية ، مطبعة البابي الحلبي .
- ابن جني: الخصائص، تحقيق: مُحَمَّد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة مُحَمَّد معتصم، وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٧.
- جيمس مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ترجمة فضل بن عمار العماري ط١، الرياض ١٩٨٧.
-حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،١٩٨٦
- حسام قاسم:- التحويل الدلالي في جملة الطلب، ط١، دار الآفاق العربية،٢٠٠٧.
- العلاقات بين الجمل والفقرات، دراسة في الترابط الدلالي للنص العربي، مجلة كلية الآداب، مجلد٦٦، العدد ١.
- حسن البنا عز الدين:
- قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي،ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة،١٩٩٣.
- الكلمات والأشياء، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨.
- روث فوداك، وميشيل ماير، مناهج التحليل النقدي للخطاب، ترجمة: حسام أحمد فرج، وعزة شبل، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤.
- زهير بن أبي سلمى: ديوانه، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.
- الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل، تحقيق مصطفى حسين أحمد،ط٣، دار الريان للتراث، القاهرة،١٩٨٧.

– سليمان العطار: شرح المعلقات السبع، ط١ دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٨٦.
– ميرامار والنكتة، مجلة فصول، عدد ٤، أكتوبر، ١٩٩٢.
– السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، د.ت.
– شعراء هذيل: ديوان الهذليين، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، راجعه محمود شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة،١٩٩٥.
– شكري عياد: موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة،١٩٧٨.
– شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ط١٠، دار المعارف ١٩٨٢.
– الصعاليك: ديوان الصعاليك شرح يوسف فرحات، دار الجيل ، بيروت.
– طرفة بن العبد: ديوانه، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق،١٩٧٥.
– طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف ، القاهرة د.ت.
– عبيد بن الأبرص: ديوانه، تحقيق: حسين نصار، ط١، مطبعة البابي الحلبي،١٩٥٧.
– عبد الجبار توامة: زمن الفعل في اللغة العربية، قرائنه وجهاته، ط٣، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،١٩٩٤.
– عبد العالي قادا:
بلاغة الإقناع درسة نظرية وتطبيقية، الطبعة الأولى، كنوز المعرفة ٢٠١٦.
– الحجاج في الخطاب السياسي،ط١، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن،٢٠١٥.
– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر ، ط٣، دار المدني، القاهرة. ١٩٩٢.

- عبد الله صولة: الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف "في الحجاج . الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتكاه، منشور ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم إشراف حمادي صمود.
- فيليب بروطون: الحجاج في التواصل، ترجمة مُحَمَّد مشبال، عبد الواحد التهامي، ط١، المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٣ .
-.كمال بشر: علم اللغة العام: الأصوات ط ٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
- عائشة العنزي: التشكل الحجاجي في الخطاب السير ذاتي القديم- حولية كلية اللغة العربية- جامعة الأزهرعدد ٣٨- مجلد١، ٢٠١٨.
- عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن غرضه وإعرابه، ط١ مطبعة الشام سنة ٢٠٠٠.
- عبد الله صولة: الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف "في الحجاج . الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتكاه، منشور ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم إشراف حمادي صمود، ص:١٠٢
- عبد الهادي ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد، بنغازي، ليبيا، ٢٠٠٤.
- عز الدين الناجح: العوامل الحجاجية في اللغة العربية، الطبعة الأولى، مكتبة علاء الدين، صفاقس ٢٠١١.
- عنترة بن شداد: ديوانه، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان د.ت.
- فاضل السامرائي: الجملة العربية والمعنى ط١، دار ابن حزم، بيروت، لبنان ،٢٠٠٠.
- لبيد بن أبي ربيعة: ديوانه تحقيق إحسان عباس- التراث العربي- الكويت١٩٦٢.
- مُحَمَّد عديل عبد العزيز: التداولية وتحليل الخطاب الجدلي، ط١، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٦.

– مُحَمَّد مُحَمَّد أبو موسى: الشعر الجاهلي ومنازع الشعراء، ط١ مكتبة وهبة، القاهرة،٢٠١٢.
– مُحَمَّد أبو موسى:.
– التصوير البياني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية لمسائل البيان ،ط٣ مكتبة وهبة ، القاهرة،١٩٩٣.
– مُحَمَّد سالم الأمين: مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن والعشرون، يناير ٢٠٠٠.
– مُحَمَّد الولي مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان– عالم الفكر ٢٠١١ ص ١٥
– المفضل الضبي: المفضليات، شرح وتحقيق: أحمد مُحَمَّد شاكر، وعبد السلام هارون، ط٨، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٥.
– النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.
– والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، فبراير،١٩٩٤.
– وهب رومية:
– شعرنا القديم والنقد الجديد ،عالم المعرفة، مارس ١٩٩٦.
– الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط٢ مؤسسة الرسالة، بيروت،١٩٧٩.
– ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨.