



استراتيجية الحجاج بالإيتوس والباتوس في قصيدة (لي حبيب...)

لأبي عبادة البحري

الطالب الباحث عبد الوهاب مستغفر

مختبر البحث في الثقافة والعلوم والآداب العربية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق/ جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء

إشراف الأستاذين: د. رشيد اركيبي ودة. نعيمة الواجيدي

المغرب

مقدمة:

ليس طريق الشاعر الإقناع بالعقل والمنطق فحسب، وإنما التأثير في عاطفة المتلقي ووجدانه بجمال الأسلوب الشعري، إنه خطاب عملي في قالب تخيلي؛ إذ أثبتت توظيف العواطف في الخطاب جدارته في تحقيق التأثير والإقناع.

فعلى المتكلم الذي ينشد النجاح للعملية الحجاجية، أن يأخذ في الاعتبار المخاطب، ويتوجه إلى عقله وقلبه معا، ويراعي اهتماماته، والأشياء التي يحبها، والأشياء التي يكرهها؛ إذ لا بد من إثارة مشاعر المخاطب وتحريك أحاسيسه قصد تحقيق الإقناع المنشود، فالتأثير في عقل المخاطب رهين بالتأثير فيه عاطفيا، بل إن العواطف تكون أكثر فاعلية من الحجج العقلية أحيانا.

سنكشف في هذا البحث عن كيفية توظيف الشاعر البحري استراتيجية الحجاج بالعواطف، في قصيدته المدحية التي

مطلعها:¹

لي حبيبٌ قد حجَّ في الهجرِ جدًّا وأعادَ الصُّدودَ مِنْهُ وَأَبدا

ونبين كيف اتخذها مدخلا للتأثير في المتلقي؛ إذ تؤدي الذات المتلفظة في الخطاب، دورا أساسيا في توجيه المتلقي الوجهة

المرجوة، من خلال نحت صورة تكون محل قبول عاطفي، وتترك انطباعات إيجابية عند المخاطب، ويتوقف عليها نجاح العملية الحجاجية برمتها.



المطلب الأول: الغزل في مقام المدح استراتيجية حجاجية إيتو- باتوسية²:

صدر البحترى قصيدته بمقدمة غزلية امتدت على أحد عشر بيتا، من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر، و تُمكننا القراءة المتفحصه لهذه المقدمة الغزلية، من الوقوف على جملة من تجليات الحجاج بالعواطف في القصيدة، متمثلة في المتكلم والمخاطب؛ فقد سعت من خلالها الذات الشاعرة إلى رسم صورة خطائية، تكون محل قبول عاطفي عند المتلقي، وتؤثر فيه وتحمله على الإذعان، ساعية في الوقت نفسه إلى إثارة جملة من المشاعر والانفعالات عند المتلقي؛ إذ بقدر ما سعى الشاعر إلى رسم جملة من الصور لنفسه، سعى كذلك إلى إثارة جملة من الأهواء والانفعالات عنده، تسهّل عليه استمالاته، وإقناعه بالموقف الذي يدافع عنه.

الفرع الأول: صورة المحب المعذب الذي يستدر عطف المخاطب وشفقته

يقول الشاعر:³

لي حبيبٌ قد لَجَّ في الهَجْرِ جِدًّا	وَأَعَادَ الصُّدُودَ مِنْهُ وَأَبَدَا
ذو فُنُونٍ يُرِيكَ في كُلِّ يَوْمٍ	خَلْفًا مِنْ جَفَائِهِ مُسْتَجِدًّا
يَتَأْتِي مَنَعًا، وَيُنْعِمُ إِسْعَا	فَأَ، وَيَذْنُو وَصَلًا، وَيَبْعُدُ صَدًّا
أَغْتَدِي رَاضِيًّا وَقَدْ بَتُّ غَضْبَا	نَ، وَأُمْسِي مَوْلَى، وَأَصْبِحُ عَبْدَا

يكشف الشاعر منذ مطلع القصيدة عن معاناته من لوعة الحب، وفرط الصباة والعشق، شاكية حرقه الجوى وتباريح الهجر، وآلام الدلال والحرمان، جراء سلوك المحبوبة المتسم بامعانها في الهجر والصدود. فقد قدم الشاعر الخبر «لي» وآخر المبتدأ النكرة «حبيب»، مما يدل على أنه ييثر إحساسه بتملك الحبيبة، وتجعل منه أولوية قصوى، كما أن من مقاصده أيضا القصر؛ فالشاعر إذ يقدم ويؤخر، يقصر حبيبته على نفسه، وكأن لسان حاله يقول: (إنما حبيبي لي وحدي). ويتضمن المطع كلمتين مركبتين في دعوى الشاعر؛ لأنهما سبب ما تكابده الذات الشاعرة من معاناة، يتعلق الأمر بكلمتي «الهجر» و«الصدود»، وهما كلمتان تجمعهما علاقة ترادف، فالشاعر يتوسل بالتكرير المعنوي، قصد تأكيد المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي، وإبراز مرارة المعاناة التي يكابدها.



1- دور الإيقاع الداخلي في تشكيل صورة الذات والتأثير في المتلقي:

1-2- التصريع:

جاء شطرا المطلع مصرعين، إذ وافق الشاعر بين الحرف الأخير من عروض البيت (جدا)، والحرف الأخير من ضربه (أبدا)، مما أضفى على المطلع جرسا موسيقيا تطرب له أذن السامع، ويتحرك وجدانه، وقد أشاد النقاد بالتصريع، وجعلوه من سمات الإجادة والافتقار؛ أكد حازم القرطاجني على أهمية التصريع ودوره في الإيقاع الشعري بقوله: "إِنَّ لِلتَّصْرِيعِ فِي أَوَائِلِ الْقَصَائِدِ طَلَاوَةً، وَمَوْقِعًا مَنِ النَّفْسِ، لِأَسْتِدْلَالِهَا بِهِ عَلَى فَافِيَةِ الْقَصِيدَةِ قَبْلَ الْإِنْتِهَاءِ إِلَيْهَا، وَلِمُنَاسَبَةِ تَحْصُلِهَا بِأَزْدِوَاجِ صِغَعِي الْعَرُوضِ وَالضَّرْبِ وَتَمَائِلِ مَقْطَعِهَا لَا تَحْصُلُ لَهَا دُونَ ذَلِكَ"⁴. وتهمي الرنة الإيقاعية التي يحدثها التصريع في وسط البيت، أذن المتلقي للخاتمة الإيقاعية في آخر البيت، المتمثلة في القافية.

2-2- التكرار:

1-2-2- التكرار الصوتي:

توسل الشاعر للتأثير في المتلقي بالانزياحات الصوتية، المتمثلة في تكرار أصوات معينة في البيت الواحد أو ضمن الإطار العام للقصيدة، وهي ظاهرة يروم من ورائها التعبير عما يجيش في صدره من انفعالات، والتأثير في المتلقي، عن طريق نقل هذه الانفعالات إليه. فقد تكرر صوت «الجيم» أربع مرات في الشطر الأول، في كلمات (الجحج/ الهجر/ جدا)، كما تكرر صوت «الدال» سبع مرات موزعة بين الشطرين الأول والثاني، في كلمات (قد/ جدا/ أعاد/ الصدود، أبدا)؛ إذ أسهم تكرار هذين الحرفين في إحداث توافق صوتي بين كلمات المطلع، وأضفى جرسا موسيقيا داخليا تطرب له أذن السامع، وتلذه نفسه، ويزيد حسن النغم وعدوبة القول الكلام حسنا في السمع⁵، مما يرفع من درجة التأثير في المتلقي، ويرى بعض الدارسين أن تكرار صوتين أو أكثر تكرارا ملحوظا، شرط أساس ليصبح إيقاع الشعر فاعلا ومؤثرا⁶، ويكتسب دلالة وإيحاء، فعندما تصبح "التكرارات الصوتية لافتة، تتولد عندنا الرغبة في إسناد دلالة موضوعية إليها"⁷.



وتوحي صفتا الشدة والانفجار في صوتي «الجيم» و«الدال» باشتداد الهموم والمعاناة على الشاعر، وهو ما يتناسب مع الجو النفسي الحزين الذي عاشته الذات الشاعرة وتألمت بسببه، والذي يتطلب حروفاً شديدة مجهورة تناسب المعاني المعبر عنها في البيت، وتعزز وقع الإيقاع الداخلي، فضلاً عن أن تكرار هذين الصوتين ولد جرساً إيقاعياً قوياً، لاءم إظهار السخط والحزن على تمادي الحبيبة في الهجر والصدود.

2-2-2- التكرار بالمرادف أو شبهه:

يعد التكرار عنصراً ذا أهمية بالغة في الحجاج، فهو يعرض الخطاب عرضاً حجاجياً يسهم في إبراز شدة حضور الفكرة، وإثارة انتباه المتلقي إلى أهمية الموضوع، كما أن كثرة الإشارة إلى تفاصيل ذلك الموضوع تُنتج قوة تراكم حجاجية، مما يؤدي إلى تكثيف حضور الفكرة في ذهن المتلقي، وإثارة انفعاله⁸.

ومن أنواع التكرار «التكرار بالمرادف أو شبه المرادف»، الذي توصلت به الذات الشاعرة بهدف التأثير في المتلقي وإقناعه بما تعانیه من عذاب، من خلال لفظي (الهجر/الصدود)، اللتين يدور معناهما في فلك واحد، مما يكسب المعنى قوة وثباتاً، كما يعد عاملاً من عوامل الفهم والتأثير والانسجام النصي، إذ تُعدُّ إعادة العنصر المعجمي نفسه أو بدلالته "إلحاحاً على المتلقي؛ للتعايش مع الجو النفسي والانفعالي المحدث من قبل هذا الإجراء"⁹.

2-2-3- الطباق:

ورد الطباق في البيتين الثالث والرابع وروداً لافتاً، لأن الموقف موقف تضاد وتناقض بين ذاتين؛ ذات شاعرة صابرة على ظلم الحبيب، ساعية إلى الوصال، ومحبوبة متأبية تمعن في الهجر والإعراض، كما لجأت إليه الذات الشاعرة بوصفه آلية من آليات توليد المعاني، وتدعيم الأفكار والمواقف، مما يسهم في التأثير في المتلقي وإقناعه. ومن صور الطباق الواردة في البيتين:

- («بِتَأْتِي» ≠ «يُنْعِمُ» / «مَنْعاً» ≠ «إِسْعَافاً» / «يَدْنُو» ≠ «بَبَعْدُ» / «وَصَلًّا» ≠ «صَدًّا» / «أَعْنَدِي» و«بِتُّ» / «راضياً» ≠ «عَضْبَان» / «أُمْسِي» ≠ «أُصْبِحُ» / «مَوْلَى» ≠ «عَبْدًا»).



لقد أسهم الطباق في تثبيت المعنى في نفس المتلقي، ووصف الشيء المتحدث عنه بإزاء الضدين المتقابلين¹⁰، فضلا عن أنه خلق تناغما صوتيا بين الألفاظ والعبارات، وجعل الصلّة بين العبارات قوية ومؤثرة، كما أدى دورا بارزا في توضيح الأفكار وتكثيف المعنى وجعله أكثر إيجاء، ودفع المتلقي إلى استحضار المعنى ونقيضه، واكتشاف هذه العلاقة غير المتكافئة بين طرفين متناقضين؛ محب مخلص في حبه، ويتعهده بالإخلاص والوفاء، ومحبوته غير آبهة بهذا الحب، ومن ثم، يحصل التعاطف مع الذات الشاعرة في محتتها؛ إذ "يعمق التضاد إحساس المتلقي بمعاناة الشاعر، ويقنعه بصدق مشاعره"¹¹.

2-2-4- المقابلة:

فضلا عن الطباق، الذي يرتبط بالمفردات، توصل الشاعر بالمقابلة، التي تتعلق بالتركييب، وقد جعل ابن وهب صحة المقابلة من معايير جودة الشعر بقوله: " وَالَّذِي يُسَمَّى بِهِ الشَّعْرُ فَائِقًا، وَيَكُونُ، إِذَا اجْتَمَعَ فِيهِ، مُسْتَحْسِنًا رَائِعًا، صِحَّةُ الْمُقَابَلَةِ... "¹².

وإذا كان أغلب البلاغيين العرب القدماء يصنفون المقابلة ضمن علم البديع، بوصفها محسنا بديعيا، فإنها لا تعدم قيمة بلاغية وبعدا تأثيريا إقناعيا؛ إذ تضطلع بدور مهم في بيان المعاني وإبرازها، بما فيها من ثنائية وتضاد، وتبليغها بأبعاده المختلفة، فضلا عن أنها بمثابة "التحدي بين المعاني والمنافسة في الظهور، وهذه قوة للمعاني"¹³، مما دفع الذات الشاعرة إلى التوسل بها في قصيدتها، من خلال الجمل الآتية:

- (يتأبى منعاً ينعم إسعافاً) / (يدنو وصلاً يبعد صدا) / (أعتدي راضياً بثُ غَضبان) / (أُمسي مولىً ≠ أُصْبِحُ عَبْدًا).

فقد توصل الشاعر بالمقابلة في سياقين مختلفين؛ سياق الشكوى من ظلم الحبيب وما يقوم به من تفنن في تعذيب المحب وتلاعب بمشاعره، مقابلا في ذلك بين المرغوب والمرفوض في سلوكاته؛ وسياق إظهار تأثير النتيجة المترتبة عن ذلك في نفسية الشاعر، من تضارب في الأحاسيس وتناقضها، جعلته يفقد القدرة على تثبيت تلك المشاعر والأحاسيس في اتجاه معين، مقابلا بين ما ينتابه من مشاعر إيجابية وأخرى سلبية.



وهو، في كلا السياقين، يتخذ من أسلوب المقابلة طريقة متميزة في عرض المعطيات، جعلت منه آلية حجاجية ذات قدرة كبيرة على تحريك نوازع النفس، والتأثير في المتلقي وإقناعه، وجلب عطف الممدوح، فضلا عما أسهمت فيه المقابلة، إلى جانب التقسيم، من تناسق في مؤثر بين جمل البيتين، وارتباط وثيق بين ألفاظهما وعبارتهما، فهي "من الأساليب القليلة التي بإمكانها توفير التناسق الفني في التعبير"¹⁴.

2-2-5- حسن التقسيم:

يعد التقسيم آلية حجاجية مهمة، تمكن المتكلم من طرح "قضية كلية، ثم يقوم بتفصيل هذه القضية عن طريق أجزائها التي هي مجموعة من الحجج، وكل واحدة منها تدعم هذه القضية في ذكرها الكلي، وعلى وفق ذلك، نستنتج أن القضية الكلية هي نتيجة، وما يتفرع عنها من حجج تثبيتها هي أسباب لها، إذ لا بد أن تكون القضية عالية الأهمية، لكي يجري إثباتها عن طريق أجزائها أو تفصيلاتها"¹⁵، كما يؤدي هذا الأسلوب الحجاجي إلى خلق حضور الشيء المقسم في ذهن المتلقي، إذ "يتعلق الأمر بوجه من وجوه البلاغة يستعمل تقسيم الكل إلى أجزائه بقصد خلق الحضور"¹⁶.

يقول الشاعر:¹⁷

يَتَأْتِي مَنَعًا، وَيُنْعِمُ إِسْعَا
أَعْتَدِي رَاضِيًا وَقَدْ بَتُّ غَضْبَا
فَأَ، وَيَدْنُو وَصَلًا، وَيَبْعُدُ صَدًّا
نَ، وَأُؤْمِسِي مَوْلَى، وَأُصْبِحُ عَبْدًا

فقد عمدت الذات الشاعرة في البيت الأول إلى سرد أربعة أفعال، معللة كل فعل بمصدر مناسب، ومقسمة ذلك على شطري البيت تقسيما حسنا وبديعا، مما أضفى على البيت جمالا وسحرا، وزاد من قدرته على التأثير والاستمالة، إذ يعد حسن التقسيم من أنواع التقطيع الموسيقي الذي يجذب أذن المتلقي إليه في بنية الخطاب الشعري، أما البيت الثاني، فقد عبر فيه الشاعر عن معاناته بسبب تفنن المحبوبة في الجفاء وتماديها فيه، متوسلا في ذلك بأسلوب التقسيم، الذي أتاح له الكشف عن صنوف المعاناة بطريقة بديعة ومؤثرة.

كما يرتبط هذان البيتان بالبيت الذي قبلهما مباشرة ارتباط النتيجة بالحجة، والذي يقول فيه الشاعر:¹⁸



ذو فُنونٍ يُرِيكَ في كُلِّ يَوْمٍ خَلْفاً مِنْ جَفَائِهِ مُسْتَجِداً

إذ طرحت الذات الشاعرة من خلال هذا البيت القضية الكلية أو النتيجة، المتمثلة في فنون الجفاء عند المحبوبة، ثم استدعت أسلوب التقسيم، قصد ذكر أجزائها التي هي بمثابة الحجج التي تثبتها، وكأنها تجيب عن سؤال ضمني مفاده: ما هي فنون الجفاء هاته، التي تأتي بها المحبوبة كل يوم؟ فترد الذات الشاعرة في أسلوب تقسيمي بديع:¹⁹

يَتَأْتِي مَنَعاً، وَيُنَعِمُ إِسْعاً، فَأَ، وَيَدْنُو وَصِلاً، وَيَبْعُدُ صَدّاً

تظافرت في هذا البيت جملة من الآليات البلاغية لتحقيق التأثير المنشود في المتلقي، فإضافة إلى أسلوب التقسيم، وظف الشاعر التوازي النحوي في جمل: «يَتَأْتِي مَنَعاً» و«يُنَعِمُ إِسْعاً» و«يَدْنُو وَصِلاً» و«يَبْعُدُ صَدّاً»، وربط بينها بواو العطف، كما وظف التوازي الصرفي، من خلال اعتماد صيغة المصدر، في كلمات: «مَنَعاً» و«إِسْعاً» و«وَصِلاً» و«صَدّاً»، فضلاً عما بينهما من سجع، مما أدى إلى تعميق إيقاع البيت، وحقق له التوازن والترابط والانسجام، وأضفى عليه جمالية مؤثرة. ثم يأتي البيت التالي بوصفه نتيجة مترتبة عن فنون الجفاء تلك، التي ذكرت مفصلة في البيت السابق عليه، وكأنه جواب عن سؤال ضمني مفاده: وماذا ترتب عن فنون الجفاء تلك؟ فيجيب الشاعر:²⁰

أَعْتَدِي رَاضِياً وَقَدْ بَتُّ غَضْباً نَ، وَأُمْسِي مَوْلىً، وَأُصْبِحُ عَبْداً

إذ التقسيم "بمثابة الأجوبة عن أسئلة تثار في ذهن المتلقي عند تلقيه الخطاب، موجّهة إياه إلى الإذعان والتسليم، أو التأمل للقضية المطروحة بشكل كلي"²¹.

الفرع الثاني: صورة المستعد لفداء المحبوب، المتمسك بالأمل في الوصل:

يقول الشاعر:²²

وَبِنْفْسِي أَفْدي عَلَى كُلِّ حَالٍ شَادِناً لَوْ يُمَسُّ بِالْحَسَنِ أَعْدَى
مَرَّ بِي خَالِياً فَأَطْمَعُ فِي الْوَصْدِ لِي، وَعَرَضْتُ بِالسَّلَامِ فَرْدًا
وَتَنِي حَدَّهُ إِلَيَّ عَلَى حَوْ فِ فَقَبَّلْتُ جُلُناراً وَوَرْدًا



توسل الشاعر في رسم صورة المحب المخلص المستعد لفداء حبيبه بالنفس، في هذا البيت، بجملة من الاختيارات الأسلوبية التي أسهمت في بناء الإيتوس المنشود، وكشفت عن بعض سماته الأخلاقية، كما أسهمت في إثارة أهواء المتلقي، إذ إن مفهوم الشخص، بوصفه مقولة أسلوبية، يكتسي أهمية بالغة، ويمكن من دراسة التقنيات اللغوية المستخدمة في بناء العواطف والشخصيات داخل الخطاب بالتفصيل²³.

أول هذه الأساليب التي اتكأت عليها الذات الشاعرة للظهور بمظهر المتحمل لظلم المحبوب، المستعد لفدائه بالنفس، والتأثير في المخاطب وإقناعه، هو مراعاة النظر، من خلال لفظي «بنفسي» و«أفدي»، وما حققه هذا الوجه الأسلوبي من تجاوب وتلاؤم، وجمال أخذ، وما أضفاه على الكلام من اتساق وائتلاف للألفاظ مع المعاني بأوجز عبارة؛ إذ ترتبط اللفظتان ببعضهما، وهما متلازمتان تلازم الوسيلة والغاية، فالنفس وسيلة، وفداء الحبيبة بهذه النفس للظفر بوصفها غاية، دونها خرط القتاد.

كما وظفت الذات الشاعرة أسلوب التقديم والتأخير، من خلال تقديم شبه الجملة «بنفسي» على متعلقه «أفدي»، بوصفه انزياحاً في مستوى التركيب، إظهاراً لأهمية المتقدم وعناية به، ذلك أن الفداء بالنفس هو أقصى مراتب التضحية، فهو مقدم في السلم الحجاجي على كل أنواع الفداء الأخرى، من مال ومتاع وغيرها، مما يؤكد إخلاص الذات الشاعرة للمحبوب، ويؤثر في المتلقي ويدفعه إلى التعاطف مع الشاعر في معاناته. فقد أشاد عبد القاهر الجرجاني بقيمته البلاغية، واصفاً إياه بأنه "بابٌ كثيرُ الفوائدِ، جَمُّ المَحاسِنِ، واسِعُ التَّصَرُّفِ، بعيدُ الغَايَةِ، لا يَزَالُ يَفْتَرُّ لَكَ عَن بَدِيعَةٍ، وَيُقْضِي بِكَ إِلَى لَطِيفَةٍ، ولا تَزَالُ تَرى شِعْراً يَرِوْفُكَ مَسْمَعُهُ، وَيَلْطُفُ لَدَيْكَ مَوْقِعُهُ، ثُمَّ تَنْظُرُ فَتَجِدُ سَبَبَ أَنْ رَاقَكَ وَلَطَفَ عِنْدَكَ، أَنْ قُدِّمَ فِيهِ شَيْءٌ، وَخَوَّلَ اللَّفْظُ مِنْ مَكَانٍ إِلَى مَكَانٍ"²⁴.

ولكي يثير الشاعر عواطف المتلقي ويطلق انفعالاته، ويجعله يذعن لأطروحاته، لجأ إلى الحجة الباتوسية، متمثلة في توظيف الاستعارة في قوله «أفدي شادنا» و«لو يمس بالحسن أعدى»، إذ شبه في الاستعارة الأولى، الحبيبة بالشادن، وهو ولد الطيبة إذا قوي واستغنى عن أمه، وبذلك يكون وجه الشبه بين الحبيبة والشادن مزدوجاً، وهو الحسن والاستغناء؛ فالحبيبة والشادن كلاهما يتسم بالحسن وكلاهما مستغن؛ الشادن عن أمه، والحبيبة عن الشاعر، كما شبه في الاستعارة الثانية، الحسن بشيء



معدٍ، وحذف المشبه به وذكر المشبه على سبيل الاستعارة المكنية، وذلك سعياً منه إلى إثبات جمال المحبوبة وإقناع المتلقي بذلك، فقد أكد شيشرون Cicéron على أهمية الاستعارة في الإثارة، بوصفها أداة لتحريك المشاعر، وتغيير الآراء، شريطة استخدامها استخداماً مناسباً للسياق، حتى لا تفقد تأثيرها الإقناعي²⁵.

فمن بين الوظائف التي تضطلع بها الصورة الوظيفية العاطفية؛ فهي تسهم في الكشف عن أهواء المنتجين لها من جهة، وإيقاظ أهواء المتلقين لها من جهة أخرى. فضلاً عن الوظيفة الحجاجية؛ إذ تسهم الصورة في الإقناع "عن طريق التأثير في قدرة المخاطبين على اتخاذ القرار، قصد تغيير سلوكهم، فيؤدي ذلك إلى تقوية معتقداتهم وقناعاتهم"²⁶.

بعد ذلك، تنتقل الذات الشاعرة إلى إخبار المتلقي بمظهر آخر من مظاهر تعذيب المحب، لا يقل قساوة عن فنون الجفاء الأخرى؛ إذ من مظاهر إمعان الحبيبة في تعذيب المحب، أنها إذا أحست باليأس قد لامس شغاف قلبه، ولم يعد يطمع في الوصال، وبدأ يتعايش مع حرمانه، مرت به وهي مبتسمة، فشجعتة على المبادرة بإلقاء السلام، ولو تعريضاً، فما كان منها إلا أن ردت عليه السلام، فأحيت في نفسه الأمل في الوصال، ومكنته من خداعها الأحمر كالرمان، بالرغم من خوفها من الوشاة والحساد.

وقد توسلت الذات الشاعرة لإثبات هذه المعاني، والظهور بمظهر الوفي والمتحمل لظلم الحبيب، واستدرا عطف المتلقي، بجملة من الآليات الحجاجية، من بينها استعمال الصفة، بوصفها "من الأدوات التي تمثل حجة للمرسل في خطابه، وذلك بإطلاقه لنعته معين في سبيل إقناع المرسل إليه"²⁷، فقد وظف الشاعر كلمة «خالياً»، التي تواشج فيها الصبري والتركبي، بغرض الوصف الدقيق لحال الذات الشاعرة؛ فهي من الناحية التركيبية حال مفردة، تصف حال الشاعر لحظة مرور الحبيبة بقربه، وتكشف عن يأسه من الوصل، لكنه يأس قابل للتحويل، وممزوج بالأمل في تجدد اللقاء، بدليل استعمال اسم الفاعل «خالياً»، الذي يدل على التجدد والحدوث؛ مما يعني أن هذا اللقاء العابر بالحبيبة، أعاد للذات الشاعرة بصيصاً من الأمل في وصلها.

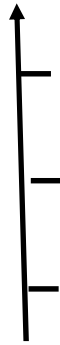
استعملت الذات الشاعرة أيضاً عبارة «على خوف» كناية عن صفة تقويمية في المحبوبة، وهي صفة الحياء، التي خلقت لديها حالة من التناقض بين الرغبة في التقرب من الشاعر والخوف من عواقب ذلك، لكن ذلك لم يزلها إلا جمالاً وجاذبية



في عينه، فالصفة التقويمية تعبر عن موقف المتكلم من الموصوف، ويكون لها بالغ التأثير في المخاطب، الذي تسهم في توجيهه الوجهة المرجوة، وتقنعه بفحوى ما يعرض عليه، بما تنطوي عليه من استحسان أو استقباح، يدعمها في ذلك استنادها إلى المواضع، التي "تمثل رافدا للقيم وهرميتها عند عملية الإقناع التي يروم الخطيب تحقيقها"²⁸.

ولما أدرك الشاعر أنه وقع في المحذور، وأقدم على تقبيل خد الحبيبة، حاول تبرير هذا الفعل، فالتجأ إلى القول الاستعاري في جملة «فَقَبَّلْتُ جُنَاناً وَوَرْداً»، مشبها خدها في حمرة بزهر الرمان والورد، ولسان حاله يقول: «لا تلوموني على تقبيل خدها، فهو يشبه الجنان والورد»، واستعمال القول الاستعاري نابع من إدراك الذات الشاعرة لقوته التأثيرية والحجاجية، إذ إن "قوة الحجاج في المفردات تبدو في الاستعمالات الاستعارية أقوى مما فيه عند استخدامنا لنفس المفردة بالمعنى الحقيقي، إن للاستعارات ذات الدور الحجاجي خاصية ثابتة، فالسمات الدلالية المحتفظ بها في عملية التغيير الدلالي الذي تقوم عليه هذه الاستعارات هي سمات قيمية"²⁹، فالقول الاستعاري أَدْعَى إلى تحريك همة المتلقي إلى الاقتناع من القول الحقيقي، أو حتى القول التشبيهي، مما يجعل القول الاستعاري يقع في أعلى السلم الحجاجي مقارنة بالقول الحقيقي والقول التشبيهي اللذين يقعان في أسفل السلم، كما يوضح الشكل الآتي:

النتيجة: شدة حمرة الخد وجماله



- القول الاستعاري: قبلت جنانا ووردا
- القول التشبيهي: قبلت خدا يشبه الجنان والورد
- القول الحقيقي: قبلت خدا أحمر

الفرع الثالث: صورة البريء، الذي يستحق العطف والشفقة:

يقول الشاعر محاولا الظهور بصورة البريء، الذي يستدر عطف المخاطب وشفقته:³⁰

سَيِّدِي أَنْتَ! مَا تَعَرَّضْتُ ظُلْمًا فَأَجَازِي بِهِ، وَلَا خُنْتُ عَهْدًا



رَقَّ لِي مِنْ مَدَامِعَ لَيْسَ تَرْقَا وَأَرْثَ لِي مِنْ جَوَانِحِ لَيْسَ هَهْدَا!

يخاطب الشاعر محبوبته بلغة مؤثرة ملؤها الحب والتقدير، رافعا إياها إلى منزلة السيد، مستعملا لفظة «سيدي»، وهي صورة تتجاوب مع الصورة السابقة، التي وصف فيها نفسه بأنه يصبح عبدا عندما تصد عنه الحبيبة، نافيا عن نفسه أي ظلم أو خيانة للعهد، قد يكون اقترفهما في حقها، حتى يستحق عليهما العقاب. ثم ينتقل إلى مخاطبتها بنبرة استعطافية، متوسلا إليها، كي ترق لحاله وتشفق عليه مما هو فيه من حزن ومعاناة، وتخفف من الألم الذي يعتصر قلبه المعنى، بسبب تماديها في الهجر والصدود. وقد توسلت الذات الشاعرة، في سبيل إثبات هذه المعاني وإحداث الانطباع الجمالي عند المتلقي وإقناعه، بجملة من الاختيارات الأسلوبية المتنوعة، التي تسم شعرها بالسحر والألق وتضمن لها التأثير العاطفي والعقلي المنشود في المتلقي.

من ذلك ابتداء البيت الشعري الأول بأسلوب النداء «سيدي»، يتوجه من خلاله الشاعر إلى محبوبته، مبرئا نفسه من الظلم وخيانة العهد، وهو نداء حذف منه حرف النداء حذفاً لفظياً لا معنوياً، لعله بلاغية، هي أن ذكر حرف النداء يجعل "النداء يتشرب معنى الأمر"³¹، وليس الشاعر في مقام يسمح له بتوجيه الأوامر، لذلك حذف حرف النداء ليتمحض النداء للاستعطاف، والتعجب؛ استعطاف المحبوبة للتخلي عن قسوتها وتمتيع الشاعر بالوصل، والتعجب من سلوكها الذي يمثل عقاباً على ذنب لم يُقرَّرَف.

ومن الأغراض البلاغية التي يهدف الشاعر إلى تحقيقها من وراء حذف حرف النداء، وإضافة المنادى إلى ياء المتكلم، تنزيل المنادى الغائب، الذي هو الحبيبة، منزلة الحاضر وقت النداء، للدلالة على قربها النفسي منه؛ إذ من شروط حذف حرف النداء عند النحاة أن يكون المنادى حاضراً الموقف الكلامي يراه المتكلم ويخاطبه، فيغني حضوره ومخاطبته عن ذكر حرف النداء، بينما يمتنع حذف حرف النداء، إذا لم يكن المخاطب حاضراً الموقف الكلامي، إلا لعله بلاغية يتطلبها المقام، وقد أشار سيبويه إلى هذا الأمر بقوله: "وإن شئت حذفتهن كلهن استغناء، كقولك: (حَارِ بِنَ كَعْبٍ) وذلك أنه جعله بمنزلة من هو مقبل عليه بحضرته يخاطبه"³².



كما اعتمد الشاعر أسلوب النفي باستعمال الحروف، في قوله: «ما تَعَرَّضْتُ ظُلْمًا» و«لا حُنْتُ عَهْدًا»، والنفي باستعمال الناسخ الفعلي «ليس» في «لَيْسَ تَرْقًا» و«لَيْسَ تَهْدًا»؛ فقد وظف الشاعر في العبارة الأولى الحرف «ما»، التي تفيد النفي في الماضي، لينفي عن نفسه صورة الظالم ويثبت عكسها ضمنيا، وهي صورة العادل، واستعمل في العبارة الثانية الحرف «لا»، التي استعملت هنا مع الفعل الماضي، لينفي عن نفسه صورة خيانة العهد ويثبت عكسها، ضمنيا، وهي صورة المخلص.

ويشتغل النفي حجاجيا بوصفه تقنية للنقض، تعمل على هدم أسس الرأي المضاد، ونزع المصدقية عنه، وإثبات الرأي البديل محله³³، فالذات الشاعرة، عندما تنفي عن نفسها صفة سلبية بشكل صريح، فإنها تثبتتها للحيبة الهاجرة، وتثبت لنفسها نقيضها الإيجابي ضمنيا، وبناء على ذلك، يتجه النفي في البيتين صوب نتيجتين مختلفتين: نتيجة صريحة هي تبرئة الذات من الظلم وخيانة العهد، ونتيجة ضمنية هي اتهام الحبيبة بالظلم وخيانة العهد. وتعد خاصية الجمع بين الخطاب الصريح والخطاب الضمني التي يتميز بها أسلوب النفي، تجعله يتسم بطاقة حجاجية قوية، تعتمد عليها الذات الشاعرة لتبني لنفسها صورة تكون محل قبول عاطفي عند المتلقي، كي يتخذ موقفا يتماهى مع وجهة نظر الشاعر؛ إذ تبدو العاطفة أحيانا أكثر نفعا في مواقف معينة، من استعمال الحجاج العقلي والتبرير القائم على المنطق³⁴.

كما وظف الشاعر في هذا المقطع أسلوب الأمر، الذي يعد من الأفعال التوجيهية التي تضطلع بدور مهم في الخطاب الحجاجي، فهي تسهم في تحديد منزلة أطراف الخطاب وعلاقتها ببعضها بعضا، وتصنيف الأفعال، بحسب استعمالها من طرف المرسل، قصد التعبير عن وجهة نظره وتحديد موقفه وتدعيم حجته³⁵.

ومن أمثله في مقدمة القصيدة، قول الشاعر: «رِقُّ لي» و«إِزْث لي» فهما فعلا كلاميان ينتميان إلى صنف الأفعال غير المباشرة، لأنهما منزاحان عن مقتضى الظاهر، وخارجان من معنى الأمر إلى معنى الاستعطاف، كما أنهما يندرجان ضمن الموجهات التي وظفها الشاعر، ليستعطف محبوبته كي ترق له وترثي لحاله، ويتضمن كل فعل كلامي من هذه الأفعال ثلاثة أفعال مترابطة فيما بينها، كما توضح الخطاطة الآتية:



- رقّ/لارث ← - فعل الكلام: الأمر
- رقّ/لارث ← - الفعل الإنجازي: الطلب على سبيل الاستعطاف
- رقّ/لارث ← - الفعل التأثيري: استجابة المحبوبة والتأثير في المتلقي وإقناعه

كما وظف الشاعر الجناس الاشتقائي في توليد قرينتين متجانستين «رَقَّ» و«تَرَقَّا» في قوله:³⁶

رَقَّ لِي مِنْ مَدَامِعِ لَيْسَ تَرَقَّا وَأَرِثَ لِي مِنْ جَوَانِحِ لَيْسَ تَهْدَا!

واختار لهما موقعين مميزين؛ هما بداية صدر البيت الشعري ونهايته، مما ولد فيه نغما موسيقيا مطربا، وأتاح للشاعر التحرر من رتابة النغم، والحفاظ على التواصل مع المتلقي، وضمان بقائه منتبها متيقظا، وتبنيه إلى الدلالات المقصودة من هذا الجناس، وصولا إلى التأثير فيه وحمله على الإذعان لوجهة نظره، لما في الجناس من "استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه، لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب"³⁷، فضلا عن أن التشابه الصوتي بين اللفظتين المتجانستين يدفع المتلقي إلى إعمال الفكر لالتماس العلاقة بين ألفاظ اللغة الشعرية.

وإذا أضفنا إلى الجناس في هذا البيت، تكرار لفظة «ليس» مرتين، في صدر البيت الشعري وعجزه، أدركنا مدى اهتمام الشاعر بالمتلقي وجعله نصب عينيه، إذ يسهم التكرار في خلق ثراء موسيقي داخلي، يعزز تماهي المتلقي ويزيد درجة انفعاله، كما يعد التكرار أحد أهم الأنساق التي تشكل الموسيقى الداخلية وتنوع أنغامها، مما يتيح للشاعر لفت انتباه المتلقي إلى اللفظة المكررة، وتأكيد معناها وإبراز أهميته، فهو "في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... [و] يسلط الضوء على نقطة حساسة [فيها]، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"³⁸.

فالمعنى الذي يلح عليه الشاعر من خلال تكرار لفظة «ليس» هو النفي، محاولة منه لإظهار نفسه في صورة الضحية التي لا يفارقها الحزن والألم، من خلال نفي انقطاع دموعه عن الانهمار في قوله «مدامع ليس ترقا» كناية عن الحزن، ونفي زوال آلامه ومعاناته في قوله «جوانح لَيْسَ تَهْدَا» كناية عن الألم، الذي سببته له المحبوبة، جراء تماديها في الحجر والصدود.



ومن المثير للانتباه في هذا البيت الشعري ما بين شطريه من تشابك بين أنواع التوازي، متمثلة في التوازي التركيبي والتوازي الصوتي الصرفي والتوازي الدلالي، فأما التوازي التركيبي فيتجلى فيما بين شطري البيت من تماثل عناصره، وهو من نوع التوازي الثنائي الذي يشمل كلا الشطرين، اللذين يتألفان من العناصر النحوية نفسها، كما يأتي:

وَأَرْثُ لِي مِنْ جَوَانِحٍ لَيْسَ هَهْدًا!

فعل أمر + جار ومجرور + جار ومجرور + ناسخ فعلي + خبر

رَقٌّ لِي مِنْ مَدَامِعٍ لَيْسَ تَرْقًا

فعل أمر + جار ومجرور + جار ومجرور + ناسخ فعلي + خبر

ويعد هذا التوازي من نمط التوازي الترادفي، الذي يقوي الفكرة الواردة في الشطر الأول، إذ يتناول كلا الشطرين فكرة واحدة وهي استعطاف الشاعر للمحبوبة، كي تشفق على حاله وتجوّد عليه بالوصل. ويؤدي هذا النمط من التوازي دورا كبيرا في التأثير في وجدان المتلقي، وتحقيق الإقناع الذهني³⁹، بفعل ما يضيفه على النص من جرس موسيقي يعمق الإيقاع الداخلي، فضلا عن دوره في زيادة التواشج بين معاني البيت الشعري.

أما التوازي الصوتي الصرفي فيتمثل في تكرار بعض الصيغ المتماثلة في نسقها الصرفي كتكرار صيغة جمع التكسير «مَدَامِعٍ/جَوَانِحٍ»، وتكرار صيغة الفعل المضارع المسند إلى ضمير الغائبة «ليس تَرْقًا/ ليس هَهْدًا»، مما أسهم في خلق وحدة إيقاعية رفدت الإيقاع الداخلي للقصيدة ودعمته، وشكل بؤرة إيقاعية أضاءت النسق الذي تشغله الدوال المكررة، ولا سيما أن هذه الدوال الأربعة ترتبط فيما بينها بعلاقة الموصوف والصفة؛ فالدالان «مَدَامِعٍ/جَوَانِحٍ» موصوفان، بينما الدالان «ليس تَرْقًا/ ليس هَهْدًا» صفتان لهما، مما يدل على أن هذا التوازي الصوتي الصرفي يخفي في ثناياه توازيا دلاليا بين شطري البيت الشعري، اللذين يتواشجان في الدلالة على الحالة التي وصل إليها الشاعر، جراء تمادي الحبيبة في الهجر والصدود.

الفرع الرابع: صورة الوفي الذي لا يرتضي عن حبيبه بديلا:

يقول الشاعر:⁴⁰

تُ بَدِيلًا، وَوَجِدًا مِنْكَ بُدَا؟

ظًا، وَأَحْلَى شُكْلًا، وَأَحْسَنُ قَدًا

أَتْرَانِي مُسْتَبْدِلًا بِكَ مَا عَشِدْ

حَاشَ لِلَّهِ! أَنْتَ أَفْتَرُ أَحَا



على الرغم مما يعانيه الشاعر من معاناة بسبب هجر الحبيب، فإنه لن يرضى عنه بديلاً، مما يظهره في صورة الحب الوفي، وهذا الأمر كفيلاً بأن يثير في المتلقي مزجاً من عاطفتي الإعجاب والشفقة على الذات الشاعرة، ويجعله مشدوداً ومتشوقاً إلى قراءة النص الشعري إلى نهايته، لمعرفة مصير العلاقة بين الحبيبين.

ورد البيت الأول بصيغة الاستفهام، الذي استغرق البيت برمته، وقد استمد هذا الاستفهام من خروجه إلى معاني النهي والنفي المشوب بالإنكار، فالشاعر لا يطرح هذا السؤال بنية تلقي جواب محدد من الحبيبة، وإنما القصد هو نهيها عن إساءة الظن به، ونفي نيته الاستغناء عنها، وتنبع أهمية هذا النوع من الأفعال من أن وقع الأساليب غير المباشرة، على المخاطب يكون أشد، وتأثيرها فيه أبلغ، ويرى عبد الله صولة أن الاستفهام، عندما يخرج إلى معنى النفي، يجعل المخاطب مضطراً إلى الجواب في الاتجاه الذي يرسمه المتكلم بسؤاله⁴¹.

وما دام اهتمام الشاعر في هذا المقطع ينصب أكثر على محاولة الظهور بمظهر الوفي للمحجوبة، فإنه وجد في الموجهات التقويمية الدالة على الوصف آلية أثيرة تسعفه على تحقيق ذلك، كاسم الفاعل وصيغ المبالغة واسم التفضيل، فهي تمنح الذات أو الأشياء الموصوفة حكم قيمة محدد، إيجابياً كان أم سلبياً⁴²، فتعمل تبعاً لذلك على تحسين الأشياء والأفعال أو تقييحها، وتكشف عن موقف المتكلم منها، وتدفع المخاطب إلى اتخاذ موقف مشابه، كما توجه القول توجيهها حجاجياً⁴³، يسهم في التأثير في المخاطب وإقناعه بفحوى ما يُعرض عليه من أقوال، نظراً إلى استنادها إلى المواضيع.

ويتجلى استعمال الشاعر لهذه الموجهات التقويمية في اسمي الفاعل «مُسْتَبْدِلًا» و«وَاجِدًا»، وصيغة المبالغة «بَدِيلاً»، التي وردت في سياق ينفي فيه الشاعر نيته الاستغناء عن حبيبته، مبرراً ذلك بما تتصف به من جمال متفرد لا يضاهي، ويأتي اسم الفاعل عادة في سياق عفوي لا يتطلب من المتكلم توكيداً⁴⁴، لأن الشاعر، بعد كل ما صدر عنه في مقدمة القصيدة، من تعبير عن مشاعر الحب والوفاء للمحجوبة، لم يعد في حاجة إلى تأكيد تعلقه بها مدى العمر، في نهاية المقدمة، لأن ذلك أصبح من قبيل تحصيل الحاصل.

كما استعمل الشاعر اسم التفضيل استعمالاً لافتاً في هذا المقطع، ويتجلى ذلك في ألفاظ «أَفْزُرُ» و«أَحْلَى» و«أَحْسَنُ»، ويتسم هذا الموجه التقويمي بطابع السُّلمية والتراتبية مما يجعله أحد تجليات حجة المقارنة، وهي تقنية حجاجية و"عملية تجريبية



منشدة لعملية بناء الواقع، خاصة وأن المقارنة حين تعقد بين طرفين لا تكون بالضرورة واقعية، بل قد تكون مبتدعة لا أساس لها إلا سياق النص وخيال المحتج⁴⁵، وتهدف حجة المقارنة الواردة في هذه الأبيات إلى التأثير في المتلقي. إن الغرض من توظيف أسماء التفضيل في هذا المقطع، هو رغبة الشاعر في إضفاء صفات الجمال الخارق على حبيته، ليثبت تفوقها على من سواها، ويرر تعلقه بها وإخلاصه في حبها إلى هذا الحد، ولا سيما أنه لم يصرح بالمفضل عليه؛ كأن يقول مثلاً: «أنت أفترُّ الحَظاً مِنْ بَقِيَّةِ النَّسَاءِ»، وفي هذا الإضمار مبالغة في وصفها بالجمال.

من الآليات التي توسل بها الشاعر في نحت صورة الوفي لنفسه، والتأثير في المتلقي وإقناعه، الجناس الاشتقاقي، الذي يستمد تأثيره في المتلقي من خلال الإيقاع الموسيقي الناتج عن خاصية التكرار والترجيع، اللذين يكتفان الأصوات ويبرزان جرسها، شريطة ألا تنعزل عن المعنى⁴⁶. وقد جانس الشاعر بين لفظي «مُسْتَبَدِّلاً» و«بَدِيلاً»، وهما من أصل واحد «ب. د. ل»، وأدى تكرار هذا الأصل في اللفظتين إلى خلق تقارب وتجانس بينهما، وإحداث جرس موسيقي في مستوى البيت الشعري، عزز الإيقاع الداخلي للقصيدة، وأكسبها بريقاً وطلاوة، وشد انتباه المتلقي إلى المعنى المعبر عنه.

المبحث الرابع: دور المدح بالفضائل في إثارة انفعالات المتلقي

I. صفة القيومية وإثارة الشعور بالعظمة:

يستهل الشاعر مدح الخليفة بقوله:⁴⁷

خَلَقَ اللَّهُ «جَعْفَرًا» قِيمَ الدُّنْيَا سَدَادًا، وَقِيمَ الدِّينِ رُشْدًا

يعد هذا البيت لوحة شعرية خالصة للخليفة جعفر المتوكل، فهو في نظر الشاعر شخص مقدس؛ إذ يحاول أن يثبت له «نظرية التفويض الإلهي» لممارسة الحكم، وخلافة الله في أرضه؛ فهو المجتبي من الله، ليتولى أمور الدنيا والدين ويسهر على حفظهما، بما أوتي من قوة وعقل وحكمة وسداد في الرأي، فما على الناس إلا الطاعة، وهذا الأمر كفيل بأن يثير عند الخليفة الشعور بعظمة الذات.



يبتدئ هذا البيت الشعري بأسلوب خبري تجسده الجملة الفعلية «حَلَقَ اللهُ جَعْفَرًا»، ظاهره الإخبار بأن الله خلق الخليفة جعفرا المتوكل، وهذا من قبيل تحصيل الحاصل، الذي تشترك فيه الكائنات كلها، وهو ليس ما يقصده الشاعر في هذا المقام، وإنما يقصد معنى آخر ضمينا، مفاده أن جعفرا المتوكل هدية من الله للناس، وما دامت الهدية من الأشياء التي لا تقدر بثمن، ولا سيما حين يكون المهدي هو الله سبحانه وتعالى، فيجب التعامل مع الخليفة على هذا الأساس، استنادا إلى القياس المضمّر الآتي:

✓ مقدمة كبرى: الهدية الثمينة تكون محبوبة

✓ مقدمة صغرى: الخليفة جعفر هدية من الله إلى الناس

✓ نتيجة: يجب أن يكون الخليفة جعفر محبوبا عند الناس

وللتأثير في المخاطب وإقناعه بأن الخليفة المتوكل هدية من الله إلى الناس، اختاره لهم ليتولى شؤون دينهم ودنياهم، يسترسل الشاعر في ذكر ما يثبت به ذلك، فيصفه بجملة من القيم والفضائل، التي تجعله أهلا للخلافة وجديرا بها، فهو قيم الدنيا الذي يدير شؤونها بكل استقامة وعدل وحكمة، وقيم الدين الذي يعمل على حمايته ونشره وتطبيق أحكامه. كما أن اختيار الشاعر لاسم العلم «جَعْفَر» دون بقية أسماء الخليفة، ليس بمحض الصدفة، وإنما يسوغه ما يتسم به هذا الاسم من حمولة معنوية، تخدم قصد الشاعر؛ فالجعفر هو النهر الكبير الواسع⁴⁸، إضافة إلى الوظيفة الإعلامية التي تحبر المتلقي بأن القصيدة مححوضة لممدح الخليفة المتوكل، فقد وظفه البحثري توظيفا إيحائيا أيضا، وذلك في سياق تشبيه الخليفة المتوكل ضمينا بالنهر، في كثرة العطاء وعمومه ودوامه، بهدف التأثير في المتلقي وإقناعه بكرم الخليفة؛ إذ تعد أسماء الأعلام والألقاب من الصفات التي يوظفها المرسل، ليؤسس عليها فعلا حجاجيا، فضلا عن أنها حجج في ذاتها، فاختيار اللقب لا يخلو "من قصد حجاجي، إذ لا يُقصد به تصنيف الموصوف بالنظر إلى السمات التي تشركه مع العناصر التي ينتمي إليها فحسب، ولكنه يعبر، غالبا، عن تحديد موقفه منه، وطريقة الحكم عليه ومعالجته"⁴⁹.

وقد اختار الشاعر استعمال الصفة المشبهة «قِيم» بدلا من اسم الفاعل «قَائِم» نظرا إلى قيمتها التأثيرية والحجاجية الكبرى، فالصفة المشبهة أقوى وصفا من بقية عناصر الوصف الأخرى، فهي تدل على الثبوت، أي ثبوت الصفة في الذات



الموصوفة على وجه الدوام والاستمرار، عكس اسم الفاعل الذي يدل على التجدد والحدوث⁵⁰. وقد زاد من الشحنة التأثيرية لهذه الكلمة تكرارها مرتين، مما يجعلها محط اهتمام المتلقي، إذ من وظائف التكرار، إضافة إلى الإبانة عن الأفكار وتأكيدتها، كشف أحاسيس المتكلم، وإثارة مشاعر المتلقي، بفضل ما ينطوي عليه التردد الصوتي من شحنات انفعالية⁵¹.

II. قيمة الكرم وإثارة الشعور بالقوة والسيادة:

تعد قيمة الكرم ضابطا اجتماعيا، يحقق من خلاله الممدوح جملة أهداف تتعلق بموقعه الاجتماعي والسياسي والديني...، فضلا عن تحقيق ذاته ووجوده، بوصفه فردا متميزا عن غيره، فالكرم مظهر من مظاهر القوة والسيادة، ووسيلة لتحقيق القبول والاعتراف، ودليل المروءة التي تعد الدافع الرئيس إليه. ويولد المدح بقيمة الكرم عند الممدوح شعورا باللذة والعظمة، فيجسدها في صورة فعل العطاء، الذي يصبو إليه الشاعر من وراء مدحه. ويمثل الكرم أبهى صور القيم الإنسانية المخلفة لذكر صاحبها، والمولدة للشعور بالفخر منذ القدم، ولنا في حاتم الطائي، الذي لا يزال اسمه رمزا للكرم ومضربا للمثل، خير مثال على ذلك، كما يعد الكرم ضابطا اجتماعيا يضبط العلاقات داخل المجتمع، وفرصة لتحقيق نزوع النفس نحو السمو والتفرد والتميز الاجتماعي⁵².

ويُشعر المدح بقيمة الكرم الممدوح بالقوة والسيادة؛ لأن الكرم قوة اقتصادية للنفس الإنسانية بها تعلق على غيرها من بني جنسها⁵³، كما يشعره بمحبة المجتمع، إيمانا منه بأن هذه الصفة طريق سالك إلى قلوب الناس، تمنحه محبتهم وولاءهم، لأنها عطاء بدون مقابل، أو بمقابل معنوي، يتمثل في إلهاب قرائح الشعراء للشكر والتعظيم وإظهار الولاء.

وقد اجتهد الشاعر في تجسيد هذه الفضيلة في ممدوحه أحسن تجسيد، واستأثرت بحيز كبير من هذا القسم من القصيدة الشعرية؛ من ذلك قوله:⁵⁴

أَكْرَمُ النَّاسِ شَيْمَةً، وَأُمَّمُ الْنَا سِ حَلَقًا، وَأَكْثَرُ النَّاسِ رِفْدًا

يكتف الشاعر في هذا البيت الشعري جملة من الصفات، التي يشيد من خلالها بمحاسن الخليفة وفضائله، فيصفه بأنه يجمع بين نوعين من الكرم؛ الكرم المعنوي المتمثل في حيازته لمكارم الأخلاق، من شيم وصفات حميدة، والكرم المادي المتمثل في بذل المال وإغداق العطايا ومساعدة المحتاجين.



وقد اتكأ الشاعر على حجة المقارنة، من خلال توظيف اسم التفضيل في قوله: «أَكْرَمُ» و«أَتَمُّ» و«أَكْثَرُ»، لإقناع المتلقي بتفوق الممدوح على غيره في الأخلاق والجمال والكرم، وإثارة الشعور بالحبّة تجاهه، وإثارة الشعور بالفخر عند الممدوح، وقد عضد ذلك ما اجتمع في هذا البيت من تواز صرفي صوتي، وتواز نحوي، وحسن تقسيم.

فأما التوازي الصرفي فيظهر في تكرار صيغة اسم التفضيل ثلاث مرات في كلمات «أَكْرَمُ» و«أَتَمُّ» و«أَكْثَرُ»، مما خلق وحدة إيقاعية رفدت الإيقاع الداخلي للقصيدة ودعمته، وشدت انتباه المتلقي إلى المعاني المدحية المعبر عنها، كما أن هذا التكرار يأتي في سياق أعمال حجة المقارنة، التي يروم من خلالها الشاعر إثبات تفوق الممدوح في القيم والفضائل على غيره. وأما التوازي النحوي الأفقي، بوصفه شكلا "من أشكال التنظيم النحوي؛ يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر miembros متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحويا وإيقاعيا فيما بينها، وهي ظاهرة رئيسة في الشعر"⁵⁵، ويظهر في قول الشاعر «أَكْرَمُ النَّاسِ شِيمَةً/ وَأَتَمُّ النَّاسِ حَلْفًا/ وَأَكْثَرُ النَّاسِ رِفْدًا»، مما دعم الإيقاع وجمع بين معاني الجمل الثلاث ووحدها بينها، وقد تضافر التوازي النحوي مع حسن تقسيم البيت، وتكرار كلمة «الناس» ثلاث مرات، مما عمق الجرس الداخلي للقصيدة وأثره، وأسهم في ترسيخ الفكرة، التي يقصدها الشاعر، في ذهن المتلقي، وهي إثبات تفوق الممدوح في مكارم الأخلاق والكرم بنوعيه المادي والمعنوي.

وقد زاد التمييز المحوّل عن المبتدأ في نهاية كل جملة من الجمل السابقة، بوصفه مقصدا دلاليا للمتكلم⁵⁶، من الشحنة الحجاجية للبيت، لما اضطلع به من "تنبيه المخاطب على المراد بالنص على محتملاته"⁵⁷، فقد أسهم التمييز في الجمل السابقة الذكر في توضيح المسند إليه المحذوف والمسند «هُوَ أَكْرَمُ» وتوجيهها تبعا لمقصد الشاعر، وهو إثبات عظمة الممدوح وتفرد، وإمعانا في التعظيم والتمجيد، حذف الشاعر المسند إليه في هذه الجمل، مما زاد من تأكيد الصفات وبيانها بما يستحقه الممدوح، وجعل الخبر الذي يتجلى في «كرم الشيم» مقصورا عليه، فضلا عن أن النفس تتفادى إظهار هذا المحذوف، وتأنس إلى إضماره، وتذهب الملاحظة إن أنت رمت التكلم به⁵⁸.

وقوله: 59



وَحَكَى الْقَطْرَ، بَلَّ أَبْرَّ عَلَى الْقَطْرِ
 مِنْهُ قُرْبًا تَزْدَدُ مِنَ الْفَقْرِ بُعْدًا
 يَا ثَمَالَ الدُّنْيَا عَطَاءً وَبَدَلًا
 بِرِ بَكْفٍ عَلَى الْبَرِيَّةِ تَنْدَى
 مِنْهُ قُرْبًا تَزْدَدُ مِنَ الْفَقْرِ بُعْدًا
 وَجَمَالَ الدُّنْيَا سَنَاءً وَجَمْدًا

شبه الشاعر الخليفة المتوكل بالمطر في كرمه وجوده؛ فإذا كان المطر يؤثر في الأرض ويجيئها بعد موتها، فإن الخليفة يؤثر في الرعية بعطاياه الجزيلة، فيخرجهم من حالة الفقر إلى حالة الغنى، بل ذهب الشاعر أبعد من ذلك، حين وصفه بأنه يتفوق على المطر، موظفا عبارة «بِكْفٍ عَلَى الْبَرِيَّةِ تَنْدَى» التي يتواشج فيها المجاز المرسل بالاستعارة بالكناية بالتقديم والتأخير، لتأكيد فكرة تعميم العطاء والفضل على الخلق عامة، وجعل المعنى أكثر تأثيرا في المتلقي، كما أن الشاعر، حين جعل الممدوح يفوق القطر في الكرم، عكس التشبيه، مبالغة منه في تجسيد كرمه الذي لا يضاهيه فيه شيء.

وعضد الشاعر ذلك بتكرار لفظة «الْقَطْرُ» مرتين في الشطر الأول من البيت، وذلك قصد إثبات الشبه بين المطر وبين الممدوح، إذ يساعد التكرار المتكلم على التبليغ والإفهام، ويعمل على ترسيخ الرأي أو الفكرة التي يقصدها في ذهن المتلقي، وبذلك، فهو رافد أساس من روافد الحجاج، لما يوفره من "طاقة مضافة تحدث أثرا جليلا في المتلقي وتساعد على نحو فعال في إقناعه أو حمله على الإذعان"⁶⁰.

وقد وظف الشاعر الرابط «بَلَّ» الذي أتى مرادفا للرابط «حتى»، وذلك بهدف الانتقال للربط بين حجتين متساويتين ومتآزرتين، لخدمة نتيجة واحدة هي تميز الممدوح بالكرم، إلا أن الحججة بعد الرابط أقوى من الحججة قبله، دون أن تلغيها، مما يجعلنا أمام سلمية حجاجية، تكون فيها الحججة الأقرب إلى رأس الهرم أنجع وأوقع في نفس المتلقي، ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل الآتي:



- ن: كرم الخليفة وجوده
- ح2: الخليفة يتفوق على المطر في الجود والكرم
- ح1: الخليفة يشبه المطر في الجود والكرم



كما شبه الشاعر الخليفة المتوكل بالبحر في الكرم والجود، بل ذهب إلى أنه هو البحر نفسه، مصدرا البيت بالضمير المنفصل «هو» العائد على الخليفة، ويرر هذا العدول عن الاسم الظاهر إلى الضمير، بأن الممدوح يجوز من الفخامة والشهرة ما يجعل الضمير وبعض صفاته دالة عليه، متكئا على التشبيه الذي حذف منه الأداة، والذي يفيد تأكيد المعنى وتكثيفه، من خلال تقليص المسافة بين المشبه والمشبه به، بما يجعلهما في حكم المتحدّين، مما يجعل من الممدوح رمزا للكرم والجود ومصدرا للغنى، لذلك ينصح الشاعر بالاقتراب منه، للابتعاد عن الفقر؛ إذ يرى عبد القاهر الجرجاني أن التشبيه "يوقّع المُبالغة في نفسك من حيث لا تشعُر، ويُفيدكها من غير أن يظهر أدعاؤه لها، لِأَنَّهُ وَضَعَ كَلَامَهُ وَضَعَ مَنْ يُقَيِّسُ عَلَى أَصْلِ مُتَّفَقٍ عَلَيْهِ (...)", وَالْمَعَانِي إِذَا وَرَدَتْ عَلَى النَّفْسِ هَذَا الْمَوْرِدِ، كَانَ لَهَا ضَرْبٌ مِنَ السُّرُورِ خَاصًّا، وَحَدَّثَ بِهَا مِنَ الْفَرَحِ عَجِيبٌ"61.

ومما زاد المعنى قوة وتأثيرا في نفس المتلقي، تركز جملة من الآليات البلاغية في العبارة نفسها؛ إذ تشابك الجنس الاشتقائي، والطباق، والأمر وجوابه، والتوازي النحوي، والتعليل، والمقابلة، في عبارة «فَأَزْدَدُ مِنْهُ قُرْبًا، تَزْدَدُ مِنَ الْفَقْرِ بُعْدًا»، فقد أسهم الجنس الاشتقائي في الفعلين «فَأَزْدَدُ» و«تَزْدَدُ»، والطباق في الدالين «قُرْبًا» و«بُعْدًا»، والتوازي النحوي والمقابلة بين الجملتين « فَأَزْدَدُ مِنْهُ قُرْبًا » و«تَزْدَدُ مِنَ الْفَقْرِ بُعْدًا»، في إحداث جرس صوتي وإيقاع موسيقي، ترتاح الأذن لسماعه، بوصف الموسيقى "رافدا من روافد الحجاج من جهة استيلاء ما وقع على النفوس، وامتلاك الأنغام للأسماع، وما كان أملك للسمع كان أفعال باللب وبالنفوس"62، فضلا عما يضطلع به الطباق والمقابلة من توضيح للمعنى وإيقاعه في ذهن المتلقي موقعا مقنعا، نظرا إلى جمعهما بين معنيين متقابلين.

أما الأمر فيستمد حجاجيته من كونه فعلا إنجازيا يحتمل أبعادا تداولية، صنفه سيرل ضمن التوجيهيات، التي يسعى من خلالها المتكلم إلى طلب إنجاز أمر ما من المتكلم على جهة الاستعلاء، فهو يؤدي وظيفة تداولية تتمثل في تحديد أدوار المتخاطبين ووظيفة كل منهم، فقد ذهب عبد الله صولة إلى أن أسلوب الأمر يقتضي "أن يكون الأمر في موقع يسمح له بإصدار الأمر، إذ ليس لأي كان أن يصدر الأوامر، وأن يكون المأمور ممن يمكن أن يؤمر"63.



وقد وظف الشاعر الأمر توظيفا حجاجيا خرج به عن غرضه الأصلي إلى النصح والإغراء، فهو ينصح المخاطب ويحثه على تغيير سلوكه، والامتثال لأمره بالاقتراب من الممدوح، لأن النتيجة تستحق ذلك، وهي الابتعاد عن الفقر، رابطا الإنجاز بالأثر المترتب عنه قصد إقناعه، ولم يحدد الشاعر المخاطب، بل تركه عاما، مبالغة في مدح الخليفة بالكرم، وعموم فضله لجميع الناس، لذلك يمكن إخراج الجملة الأمرية المكونة من فعل الأمر «إزدد» وجوابه «تزدد» مخرج الحجة والنتيجة، كما يأتي:

- الحجة ← ازداد من الخليفة قربا.
- النتيجة ← تزداد من الفقر بعد.
- موقف المخاطب ← تنفيذ الأمر بالاقتراب من الخليفة رغبة في الابتعاد عن الفقر.

كما وصف الشاعر الممدوح بأنه ملجأ للمحتاجين من تقلبات الزمان، وعون لهم على الدنيا، وزينة لها بشرفه وعلو مكانته، متوسلا بجملة من الآليات قصد إثبات هذه المعاني المدحية، وإثارة مشاعر الحب والإعجاب في نفس المتلقي، وإثارة مشاعر القوة والسيادة في نفس الممدوح، إذ تصدر حرف النداء «يا» البيت الثالث من هذا المقطع، وهي تستخدم لنداء البعيد بعدا ماديا، لكن الشاعر ينادي بها شخصا قريبا منه، فما المقصد من استخدام هذا الحرف لنداء القريب؟ لا يخاطب الشاعر شخصا عاديا أو من عامة القوم؛ بل يخاطب عظيما من عظماء الدولة، لذلك وظف حرف النداء «يا» منزلا للمخاطب منزلة البعيد، دلالة على علو منزلته وعظم مكانته.

وليس الهدف من نداء الخليفة هو طلب الإقبال؛ إذ ليس بالشاعر حاجة إلى طلب إقباله، لأنه قريب منه ومقبل عليه، ونظرا إلى غياب جواب صريح للنداء، بل هو يبتغي من وراء ذلك غاية أخرى، وهي ذكر الأوصاف التي تميز الممدوح، مما يقرب بناء أسلوب النداء بهذه الطريقة من الأسلوب الخبري، إذ ليس الغرض منه تنبيه المخاطب وتهيئته لاستقبال ما يطلب منه، وإنما غرضه هو الإخبار بصفات الممدوح، تمجيده له ودفعه إلى تلبية رغبة الشاعر في الحصول على العطايا، إذا ما قدرنا جوابا ضمنيا للنداء هو «جد علي»، باعتبار النداء فعلا إنجازيا توجيهيا، هدفه دفع المخاطب إلى الاستجابة للمتكلم.



ومن أجل لفت انتباه المتلقي إلى المعنى المقصود، وإثارة مشاعره، والتأكيد على كرم الممدوح وعظمته، وتعزيز مكانته في قلوب الناس وعقولهم، اتكأ الشاعر على التكرار بنوعيه: اللفظي والمعنوي؛ فأما اللفظي فيتجلى في تكرار لفظة «الدينا» مرتين، وأما المعنوي فيتمثل في تكرار الدوال «عطاءً/بذلاً» و«سناً/مجداً»، مما أسهم في إثراء الإيقاع الموسيقي الداخلي للقصيدة ورفد عملية الإقناع، وشكل بؤرة للمعنى الذي يقصده الشاعر، إذ يمكن تكرار هذه الدوال من مجرد صفات، جعلت من الممدوح نموذجاً في تقديم العون للناس على الدنيا، وجعلها جميلة في أعينهم، كما أنه سلط الضوء على نقطة حساسة في البيت الشعري، وكشف عن اهتمام الشاعر بها، محققاً بذلك دلالة نفسية⁶⁴، مفادها أن الدنيا هاجس مخيف للشاعر والناس، لكن هذا الهاجس ينتفي بوجود الممدوح.

وقد ساعد على إظهار تلك المعاني المدحية، أن هذا التكرار لم يرد سافراً، وإنما أتى في سياق تفسيري، يظهر في تمييزي النسبة «عطاءً» و«سناً»، وتمييزي النسبة بالعطف «بذلاً» و«مجداً»، التي جاءت مفسرة لما قبلها، مما يسهم في الإقناع العقلي للمتلقي، إلى جانب التأثير الوجداني الناتج عن جمالية إيقاع التكرار. كما ورد هذا التكرار في ثنايا التوازي التركيبي النحوي بين شطري البيت الشعري، منبنيًا على إعادة اللفظة في الموقع نفسه من الشطر الثاني، مما جعل المفردات تتقابل وتتناظر دلالياً وصوتياً، وقد أدى هذا التوازي وظيفتين أساسيتين: تتجلى الوظيفة الأولى في خدمة البعد الإيقاعي، الذي يستهوي المتلقي ويؤثر فيه، أما الوظيفة الثانية، فتتجلى في تبليغ رسالة ما من لدن الشاعر، وحمل المتلقي على الاقتناع بها وتبنيها.

وقول الشاعر أيضاً، في مقام المدح بقيمة الكرم:⁶⁵

فَأَبَقَ عُمَرَ الزَّمانِ حَتَّى نُؤدِّي شُكْرَ إِحسانِكَ الَّذِي لا يُؤدِّي

اتكأ الشاعر على مفارقة الطباق من خلال اللفظين «نُؤدِّي ≠ لا يُؤدِّي»، للتأكيد على عظمة إحسان الممدوح وكرمه، وللتعبير عن استحالة إيفاء الخليفة حقه من الشكر على إحسانه، وهو ما يوجه المتلقي نحو نتيجة مضمرة، وهي عظمة إحسان الخليفة، إلى الحد الذي يعجز معه المرء عن أداء حقه في الشكر، من خلال اتباع مسار استدلالي يمكن التعبير عنه، كما يأتي:



1 - الحجة ← شكر إحسانك واجب

2 - الحجة ← شكر إحسانك لا يؤدي

- النتيجة المضمرة ← إحسانك عظيم جدا

ومن شأن هذا الوصف بالتفرد في الكرم والعطاء، أن يثير عند الخليفة الشعور بالفخر والقوة والسيادة، لما توحى به هذه القيمة من قوة وعظمة في إرهاب العدو، وطمأنينة في نفس الرعية⁶⁶.

III. قوة العزيمة وإثارة الشعور بالأمان

يقول الشاعر:

مَلِكٌ حَصَّنَتْ عَزِيمَتُهُ الْمُدَّ كَ فَأَضَحَتْ لَهُ مُعَانًا وَرِدًّا

يصف الشاعر الممدوح بأنه يمتلك عزيمة قوية، مكنته من تحصين ملكه والمحافظة عليه، وترسيخ دعائم سلطته، وفل شوكة

مناوئيه، وأضحت له مُعِينًا وحصنا حصينا في وجه العدو، مما ولد عنده الشعور بالأمان والاطمئنان على ملكه ومملكته.

ومن أجل تأكيد هذه المعاني المدحية وترسيخها عند المتلقي، وظف المادح جملة من الاختيارات الأسلوبية واللغوية، التي

تضطلع بدور حجاجي مهم، وتسهم في توجيه المتلقي إلى الوجهة التي يرتضيها، إذ يتحقق توجيه المتلقي "عن طريق اختيار

[الشاعر] للمعطيات الحجاجية... وتوجيهها نحو التأويل الذي يرتضيه، ويعطي لها الدلالة التي يريد"⁶⁷.

من هذه الاختيارات العدول عن الذكر إلى الحذف في قوله: «مَلِكٌ حَصَّنَتْ عَزِيمَتُهُ الْمُلْكُ»، فقد حذف الشاعر المسند

إليه، الذي يعود إلى الممدوح، لعلم المتلقي به علما لا يقبل الشك، ونظرا إلى أن الحذف يدل في هذا المقام على عظمة

الخليفة وشهرته ومكانته، بما يجعل ذكره مجرد تحصيل حاصل، فهو عَلمٌ لا يخفى شأنه على السامع، أبقى الشاعر على ذكر

المسند «مَلِكٌ»، لأنها الصفة التي يستمد منها الممدوح عظمته ومكانته، إذا ما أضفنا إليها العزيمة القوية، وصدر بها البيت

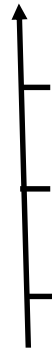
الشعري، تأكيدا على أهميتها في التأثير في المتلقي وإقناعه، إذ يرتكز عليها المعنى، وكأنها محور أو بؤرة تدور حولها معاني



البيت، وتنشط فكر المتلقي، بحثا عن العنصر المحذوف وأهميته. فضلا عن أن ما حققته هذه الكلمة من جناس اشتقافي مع كلمة «الْمُلْكُ»، يؤدي إلى لفت انتباه المتلقي، بما تحدثه الكلمتان من جرس صوتي ناتج عن تكرار الأصوات نفسها.

كما اتكأ الشاعر، في سبيل إثبات قوة العزيمة للخليفة، على الاستعارة في قوله «مَلِكٌ حَصَّنَتْ عَزِمَتُهُ الْمُلْكَ»، فقد شبه شيئا معنويا، وهو عزيمة الملك، بشيء حسي، وهو الحصن المنيع، الذي يحمي من بداخله ويمنع عنه تهديد الأعداء، ويجعله في مأمن من هجماتهم؛ إذ تخلق هذه الصبغة الحسية في الاستعارة تأثيراً قوياً في المتلقي، وتجعل الحجة أكثر إقناعاً⁶⁸. بشدة عزيمة المتوكل ودورها في تقوية ملكه، وتحصينه من الأخطار المحدقة، فضلا عما في القول الاستعاري من قوة حجاجية تفوق القول العادي، مما يخولها الوقوع في أعلى السلم الحجاجي⁶⁹؛ كما يوضح الشكل الآتي:

- النتيجة: قوة عزيمة المتوكل وتصميمه



ق3- حصنت عزيمة المتوكل الملك

ق2- عزيمة المتوكل كالحصن

ق1- عزيمة المتوكل قوية

IV. قيمة العدل وإثارة الشعور بالشرعية

العدل قيمة عليا، ومقصد أصيل من مقاصد الشريعة الإسلامية، والنصوص الدينية الدالة على ذلك كثيرة، منها قوله تعالى في سورة النحل: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَىٰ﴾⁷⁰، وقول الرسول ﷺ في الحديث الصحيح: (إِنَّ الْمُقْسِطِينَ عِنْدَ اللَّهِ عَلَىٰ مَنَابِرٍ مِنْ نُورٍ، عَنِ يَمِينِ الرَّحْمَنِ عَزَّ وَجَلَّ، وَكِلْتَا يَدَيْهِ يَمِينٌ، الَّذِينَ يَعْدِلُونَ فِي حُكْمِهِمْ وَأَهْلِيهِمْ وَمَا وُلُّوا)⁷¹.

والعدل نقيض الظلم، وهما يتصلان أشد الاتصال بمفهومي الشرعية والخطيئة، فالظلم ينطوي بداهة على الخطيئة، لأنه إيقاع ظلم على شخص ما، أما العدل فينطوي على الشرعية؛ لأنه قيام بالواجب حيال شخص أو أشخاص معينين⁷²، وقد قيل قديما بحق: "العدل أساس الملك"، لذلك أوصت به كل الشرائع والقوانين الإلهية والوضعية؛ فهو دعامة رئيسة من دعائم



الحكم، لذلك أمر الله تعالى به ونهى عن نقيضه، وهو الظلم والبغي؛ فخلع قيمة العدل على الحاكم بمثابة إضفاء للشرعية الدينية عليه وعلى حكمه، وسبيل لإثارة شعور المحبة تجاهه في قلوب الرعية، وهو ما حدا بالشاعر إلى خلع هذه القيمة على الخليفة المتوكل، ليشير عنده الإحساس بشرعية خلافته واستحقاقه لها، فضلا عما يثيره ذلك من ارتياح كبير، يقول الشاعر:⁷³

أَطْهَرَ الْعَدْلَ فَاسْتَنَارَتْ بِهِ الْأَرْضُ
ضُ، وَعَمَّ أَلْبِلَادَ: غَوْرًا وَنَجْدًا

وصف الشاعر الممدوح بأنه «أَطْهَرَ الْعَدْلَ»، كناية عن نشر العدل في المجتمع العباسي والحكم بين الناس على أساسه، مصورا أثر ذلك على المجتمع بأسلوب مجازي مؤثر، فبدلا من أن يلجأ الشاعر إلى الأسلوب المباشر ويخبرنا بتحقيق الاستقرار وانتشار الأمن والرخاء، وإصلاح أحوال الرعية في عهد الخليفة المتوكل، اعتمد الأسلوب المجازي في قوله «فَاسْتَنَارَتْ بِهِ الْأَرْضُ» الذي تعاضدت فيه الاستعارة بالمجاز المرسل، إذ شبه الخليفة بالشمس، فإذا كانت الشمس تنشر ضوءها فتحيل الظلام الدامس نورا، فإن الخليفة قد نشر عدله، فقضى على الظلم في كل أرجاء المعمورة، مطلقا الكل المتمثل في «الأرض» وقاصدا الجزء المتمثل في «المجتمع العباسي» على سبيل المجاز المرسل الذي علاقته الكلية، والغرض من ذلك تأكيد المعنى والمبالغة فيه، وترسيخه في النفس، وإثارة انفعال الحب والتقدير في نفس المتلقي، إذ يفسح المجاز المرسل للمعاني أن ترتاد آفاقا جديدة، تهش لها النفس، ويستسيغها الذوق، وتسمح بتقديم الصورة الموحية⁷⁴.

هذا التوظيف للأسلوب المجازي من قبل الشاعر، بقدر ما يثير في الممدوح الشعور بشرعية حكمه، يكون له بالغ التأثير في المتلقي، ويثير فيه انفعالات الرضا والمحبة تجاه الممدوح؛ ذلك أن الصور البلاغية تكتسب قيمتها الحجاجية من اعتبارها رموزا للانفعالات العاطفية، ومما تثيره من انفعال عند المتلقي، إذ تعد عاطفة المتلقي مدخلا من مداخل التأثير والإقناع، فمتى استطاع المتكلم التأثير في عواطفه، فإنه سينجح في إقناعه بأفكاره وتغيير سلوكه؛ إذ تقيم الأدلة العاطفية رباطا محكما من الثقة بين المتلقي والمتكلم، فكلما تماهى المتلقي مع المتكلم عاطفيا، كان أكثر ميلا لقبول دعواه⁷⁵.

وللتأكيد على شمولية عدل الخليفة كل أرجاء المجتمع، وظف الشاعر أسلوب التقسيم الذي يتواشح مع أسلوب التضاد، ويتجلى ذلك في عبارة «وَعَمَّ أَلْبِلَادَ: غَوْرًا وَنَجْدًا»، فقد ذكر الكل المتمثل في الدال «أَلْبِلَادَ»، ثم قسمه إلى جزئيه المكونين له المتمثلين في الدالين «غَوْرًا» و«نَجْدًا»، فما ينطبق على الأجزاء من حكم، ينطبق كذلك على الكل، فالتقسيم يسهم في



توضيح الصورة أكثر، وتشبيتها في ذهن المتلقي، ليقنع بها "فغاية هذا النوع من الحجج هو إبراز حضور الأشياء وثباتها بتأكيد حضور أجزائها، فثقت الشيء إلى أجزائه المكونة له؛ لتزيد من قوة ذلك الكل، وتزيد من درجة إقناعه في الخطاب"76.

V. مشابحة الخليفة للنبي: البوتقة التي تنصهر فيها كل القيم

يقول الشاعر:

وَشَبِيهَ «النَّبِيِّ» خُلُقًا وَخُلُقًا وَنَسِيبَ «النَّبِيِّ» جَدًّا فَجَدًّا

إحساسا منه بعدم كفاية القيم التي وصف بها الخليفة المتوكل، وتفاديا لأي تقصير في ذلك، لجأت الشاعر إلى آلية تمثل البوتقة التي تنصهر فيها كل القيم المثلى، وهي تشبيه الممدوح بالنبي محمد ﷺ في الخلق والخلق، وهو الذي شهد له رب العزة بحسن الخلق؛ إذ قال تعالى: ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾77 (سورة القلم: الآية 4)، وشهد له الكثير من الصحابة، بحسن الخلق، منها ما روي عن البراء بن عازب رضي الله عنه، أنه قال: (كَانَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ أَحْسَنَ النَّاسِ وَجْهًا وَأَحْسَنَهُ خُلُقًا، لَيْسَ بِالطَّوِيلِ الْبَائِنِ وَلَا بِالْقَصِيرِ)78، تؤكد الآية الكريمة على عظمة خلق النبي محمد ﷺ، والخلق العظيم هو الذي تجتمع فيه كل الصفات الحسنة والقيم المثلى، وقياسا على ذلك يمكننا أن نستنتج أن خلق الخليفة المتوكل خلق عظيم، يمثل جماع كل القيم المثلى، فضلا عن أنه جميل الخلق، وذلك استنادا إلى القياس المضمرة الآتي:

- مقدمة كبرى مضمرة: خلق النبي محمد ﷺ عظيم وخلق حسن

- مقدمة صغرى مصرح بها: الممدوح شبيه النبي محمد ﷺ

- نتيجة مضمرة: خلق الممدوح عظيم وخلق حسن

ولإبراز حق الوراثة التي قام عليها الحكم العباسي، ومن ثم حق المتوكل في الخلافة، أسبغ الشاعر عليه نوعا من التقديس، بأن جعل بينه وبين النبي محمد ﷺ نسبا، تأكيدا على شرفه وعظمته وعلو منزلته، موظفا عبارة «جَدًّا فَجَدًّا» التي تعمق الصلة بالنبي ﷺ وترسخها، بأن يجعلها تتجاوز الآباء إلى الأجداد، فضلا عما في هذه العبارة من تكرار، ورد العجز على الصدر، ويضاف إلى ذلك تكرار دال «النبي»؛ إذ يمثل التكرار "التقنية الأكثر بساطة لخلق فكرة الحضور Presence"79،



إضافة إلى الجناس في الدالين «خُلُقًا/ خُلُقًا»، كل ذلك يلفت انتباه المتلقي، ويرسخ الفكرة في ذهنه، ويؤثر فيه ويقنعه بشرف الممدوح، وأحقيته بالخلافة.

كما اتكأ الشاعر على التوازي النحوي والدلالي بين شطري البيت الشعري؛ ويتجلى التوازي النحوي في تماثل العناصر التركيبية التي يتألف منها شطرا البيتين؛ والمتمثلة في ما يأتي:

وَشَبِيهَ «النَّبِيِّ» خُلُقًا وَخُلُقًا وَنَسِيبَ «النَّبِيِّ» جَدًّا فَجَدًّا

حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه + تمييز + حرف عطف + اسم معطوف

حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه + تمييز + حرف عطف + اسم معطوف

وقد حقق هذا التوازي النحوي، بوصفه ضربا من الإيقاع ومقوما من مقومات الجمالية عند دارسي الأدب، سمة الارتباط والتناسق بين شطري البيت الشعري، وأسهم في اتساقه، مما أضفى عليه مسحة جمالية يكون لها بالغ التأثير في المتلقي، وتحمله على تبني وجهة نظر الذات الشاعرة.

وقد زاد من قدرة هذا البيت الشعري على التأثير في وجدان المتلقي، تصدر الصفتين المشبهتين باسم الفاعل «شَبِيهَ» و«نَسِيبَ» لصدر البيت وعجزه؛ وتعد الصفة المشبهة باسم الفاعل من الصيغ اللغوية المناسبة للوصف، وهي تدل على ثبوت الصفة في الموصوف وملازمتها له، ولذلك علاقة وثيقة بالمقصد الحجاجي للشاعر، فإطلاق الصفة على الشيء هو تحديد للموقف منه؛ إذ تفضي الصفة إلى التصنيف Classification، وتعبّر عن وجهة نظر من يختارها، وموقفه من الموصوف⁸⁰. كما أن تصدر الصفتين «شَبِيهَ» و«نَسِيبَ» لشطري البيت، وتماثلهما من حيث النسق الصرفي، خلق نوعا من التوازي الصرفي الصوتي، الذي شكل بؤرة إيقاعية أضاءت النسق الذي تشغله الصفتان، ورفد الإيقاع الداخلي للقصيدة ودعمه، وأسهم في تقوية الفكرة، ودعم الدلالة، وإقرارها في ذهن المتلقي، فضلا عن اضطلاعها بوظيفة جمالية تأثيرية.

واستحضار الشاعر للنبي ﷺ، شكل من أشكال حجة السلطة، بوصفها ضربا من تأكيد الحجج، وتدعيم النتائج المتوصل إليها، من خلال استناد المتكلم إلى أمور تمثل سلطة على المخاطب؛ كالعلماء والفلاسفة والأنبياء...، وتأتي حجة السلطة، غالبا، مكملة لحجج أخرى، وقلما تكون حجة أساسية، فهي لا تمثل "الحجة الوحيدة، لأنها ترد غالبا لإكمال حجاج ثري، وتُقوّم إيجابا أو سلبا تبعا لتطابقها مع رأي الخطباء أو عدمه"⁸¹، وقد أدرج بيرلمان حجة السلطة ضمن تقنياته الحجاجية



المؤسسة على بنية الواقع، مشيراً إلى تعدد مصادرها وأنواعها، فتكون سلطة دينية أو إجماعاً أو رأي عالم أو قول شاعر أو ناثر أو رأياً عاماً.

الهوامش:

- 1 ديوان البحثي، حققه وشرحه حسن كامل الصيّري، دار المعارف، القاهرة، مصر، 2، ط3، ص ص711/713.
- 2 أي: إيتوسية باتوسية.
- 3 ديوان البحثي، مصدر مذكور، م2، ص711.
- 4 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حققه وقدم له محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ج2، ص283.
- 5 القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل (إعجاز القرآن)، قوم نصه أمين الخولي، ج16، ص200.
- 6 حامد مزعل حميد الراوي، المكونات الصوتية للإيقاع وأتماطه في الشعر والنثر، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، 1996م، ص179.
- 7 Youri Lotman, la structure du texte artistique, Gallimard, Paris, 1970, p166.
- 8 إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بلاغة الحجج في الشعر العربي: شعر ابن الرومي نموذجاً، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007م، ص103.
- 9 حسام أحمد فرج، نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 2019م، ص107.
- 10 أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نضضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 1996م، ص447.
- 11 Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », Argumentation et Analyse du Discours [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 15 Août 2024. URL : <http://journals.openedition.org/aad/495> ; DOI <https://doi.org/10.4000/aad.495>.
- 12 ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ط139.
- 13 أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1411هـ/1991م، ص197.
- 14 بن عيسى باطاهر، المقابلة في القرآن الكريم، دار عمار للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1420هـ/2000م، ص230.
- 15 مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجج التداولي والبلاغي: تنظير وتطبيق على السور المكية، كلمة للنشر والتوزيع، تونس/ دار ومكتبة عدنان، بغداد/ منشورات الاختلاف، الجزائر/ منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 1436هـ/2015م، ص202.
- 16 فيليب بروطون، الحجج في التواصل، ترجمة محمد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، 2013م، ص106.
- 17 ديوان البحثي، مصدر مذكور، م2، ص711.
- 18 ديوان البحثي، مصدر مذكور، م2، ص711.
- 19 ديوان البحثي، مصدر مذكور، م2، ص711.
- 20 ديوان البحثي، مصدر مذكور، م2، ص711.
- 21 مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجج التداولي والبلاغي: تنظير وتطبيق على السور المكية، مرجع مذكور، ص202.
- 22 ديوان البحثي، مصدر مذكور، م2، ص711.
- 23 Christian Plantin, Les bonnes raisons des émotions, Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné, Peter Lang SA, Berne 2011, pp40/41.
- 24 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 2000م، ص106.
- 25 Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », Argumentation et Analyse du Discours [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 15 août 2024. URL : <http://journals.openedition.org/aad/495> ; DOI <https://doi.org/10.4000/aad.495>.



- ²⁶ Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », Argumentation et Analyse du Discours [En ligne], 2 | 2009, 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 07 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/aad/495> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.495>.
- ²⁷ الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص486.
- ²⁸ عز الدين راجح، العامل الحجج والموضع، ضمن: الحجج والاستدلال الحجج، إشراف حافظ إسماعيلي علوي، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م، ص98.
- ²⁹ ميشيل لوجيرن، الاستعارة والحجج (بحث)، مجلة المناظرة، ع4، السنة الثانية، 1991م، ص87.
- ³⁰ ديوان البحري، مصدر مذكور، م2، ص712.
- ³¹ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق الشيخ جمال حمدي الذهبي والشيخ إبراهيم عبد الله الكردي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ/1990م، 283/3.
- ³² سيبويه، الكتاب، مكتبة زين الحقوقية والأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1435هـ/2015م، 132/3.
- ³³ عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان الرباط، المغرب، ط1، 1434هـ/2013م، ص223.
- ³⁴ دافيد ساندر، سطوة العواطف، ترجمة طلعت مطر، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017م، ص23.
- ³⁵ عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع مذكور، ص482.
- ³⁶ ديوان البحري، مصدر مذكور، م2، ص712.
- ³⁷ محمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع، تحقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص325.
- ³⁸ نازك الملايكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط3، 1967م، ص242.
- ³⁹ فاضل تامر، مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987م، ص231.
- ⁴⁰ ديوان البحري، مصدر مذكور، م2، ص712.
- ⁴¹ عبد الله صولة، في نظرية الحجج: دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011م، ص98.
- ⁴² Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Colin, Paris, 1980, p91.
- ⁴³ Ruth Amossy, l'argumentation dans le discours, 2^{ém} édition, Armand Colin, Paris, 2006, p160.
- ⁴⁴ عبد الكريم حسين، فضاءات المفردة في الخطاب القرآني، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1، 2018م، ص518.
- ⁴⁵ سامية الدريدي، الحجج في الشعر العربي: بنيت وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط2، 2011م، ص248.
- ⁴⁶ إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تدقيق أحمد عبد الله فهدود، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1، 1418هـ/1997م، ص302.
- ⁴⁷ ديوان البحري، مصدر مذكور، ج2، ص712.
- ⁴⁸ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م/1424هـ، ج1، باب الجيم، ص246.
- ⁴⁹ Ch. Perlman and L. Olbrechts Tyteca, The new rhetoric: à tretise on argumentation, translated by john Wilkinson and Purcell weaver, University of Noterdame Press, 1971, p127.
- ⁵⁰ محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 1432هـ/2011م، ص77.
- ⁵¹ سمير السحيمي، أجراس الشعر وإيقاع الذات: بحث في إنشائية قصيدة نزار قباني، زين للنشر، تونس، ط1، 2018م، ص259.
- ⁵² توفيق إبراهيم صالح الجبوري، القيم في الشعر الجاهلي ضابطا اجتماعيا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019م/1440هـ، ص71.
- ⁵³ الغوثي العربي الشريف، صورة الممدوح في الشعر الأندلسي: عصر الطوائف، أطروحة دكتوراه، إشراف زبير دراني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، الموسم الجامعي 2007/2008م، ص57.



- 54 ديوان البحثي، مصدر مذكور، ص712.
- 55 خوسيه إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1992م، ص201.
- 56 محمود هواوشة، الفضله بين نحو النص ونحو الجملة، دار الجنان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017م، ص349.
- 57 محمود هواوشة، الفضله بين نحو النص ونحو الجملة، دار الجنان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017م، ص276.
- 58 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر مذكور، ص126.
- 59 ديوان البحثي، مصدر مذكور، ص713/712.
- 60 سامية الدريدي، الحجج في الشعر العربي بنيتة وأساليبه، مرجع مذكور، ص186.
- 61 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، د.ت، ص224/223.
- 62 سامية الدريدي، الحجج في الشعر العربي: بنيتة وأساليبه، مرجع مذكور، ص127.
- 63 عبد الله صولة، الحجج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، لبنان، بيروت، ط2، 2007م، ص105.
- 64 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع مذكور، ص276.
- 65 ديوان البحثي، مصدر مذكور، ص713.
- 66 فواز أحمد محمد صالح، مجلس شعراء جبل الفتح في العصر الموحد: جمع ودراسة نصوصه الشعرية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020م، ص63.
- 67 الحسين بنو هاشم، نظرية الحجج عند شاييم بيرلمان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص31.
- 68 Marc Bonhomme, « De l'argumentativité des figures de rhétorique », Argumentation et Analyse du Discours [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 19 aout 2024. URL : <http://journals.openedition.org/aad/495> ; DOI <https://doi.org/10.4000/aad.495>.
- 69 أبو بكر العزاوي، الحجج واللغة، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط1، 2006م، ص103.
- 70 سورة النحل: الآية 90.
- 71 مسلم بن الحجاج النيسابوري، كتاب الإمامة من صحيح مسلم، الهيئة العامة للعتاية بطباعة ونشر القرآن الكريم والسنة النبوية وعلومها، الكويت، ط1، 1436هـ/2014م، ص10.
- 72 عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1986م، ص509/508.
- 73 ديوان البحثي، مصدر مذكور، ص712.
- 74 عطية الغول، البلاغة (البيان والمعاني) في كتاب الفائق في غريب الحديث، دار الجنان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م، ص42.
- 75 عبد الله خضر محمد، موسوعة علوم اللغة العربية: النقد الأدبي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2023م، ص712.
- 76 شيخ آمال، البنية الحججية في كتاب المقابسات لأبي حيان التوحيدي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف جمال حضري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة المسيلة، الموسم الجامعي 2010/2009م، ص142.
- 77 سورة القلم: الآية 4.
- 78 محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، كتاب المناقب، باب صفة النبي ﷺ، رقم الحديث (3549)، دار ابن كثير، دمشق/ بيروت، ط1، 1423هـ/2002م، ص875.
- 79 Ch. Perelman et L. Olbrechts Tyteca, traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique, Presses universitaires de Lyon, 1981, p194.
- 80 Ibid, p p169/170.
- 81 Ch. Perelman, traité de l'argumentation, op. cit, p413.