البنى الحجاجية في قصيدة رثاء ابن الرومي لابنه الأوسط

د/ نعيمة بوزيدي
جامعة البليدة 2

الملخص:

تعاين الدارسة تنوّع البنى والأشكال البلاغية في قصيدة ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط، التي حملت إلى جانب تأثيرها الجمالي بعدا حجاجيا، فكان الحديث عن بنية التمثيل، وبنية التقسيم، وبنية التكرير، وأسلوب الالتفات والإطناب، وتتبعنا الحجاج في البديع من خلال دراسة الطباق والمقابلة، وحجاجية الصورة من خلال دراسة الاستعارة والتشبيه والكناية، وأكدنا حجاجية الأسلوب من خلال دراسة اللغة، والأساليب الانشائية، والتّقديم والتأخير، وبعض الروابط الحجاجية ومراعاة مقتضى الحال، وختمنا الدراسة بالحديث عن مستوى الموسيقى باعتبارها رافدا من روافد الحجاج.

Abstract:

this study distinct diversity structures and rhetorical shapes in the poemof ibn Rumi lament his middle son which carried along with its aesthetic impacts an argumentation intent,it was talking about the structure of the representation, and the structure of the division, and the structure of repetition, and method of paying attention and redundancy, and we followed the argumentation of counterpoint along through the study of the antithese and the image argumentation through the study of metaphor and pronomination, and we emphasized argumentation method by studying the language and style of composition, and prefermen and delays, and some connective argumentation, and we ended the study by talking about the music level accout as a tributary of argumentation

*** *** ***

مقدمة:

يحدّد "بيرلمان وتيكا" موضوع الحجاج بأنّه درس لتقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التّسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في

درجة ذلك التّسليم، فغاية الحجاج هي جعل العقول تذعن لما يطرح عليها، أو يزيد في درجة ذلك الإذعان، فأنجح الحجاج ما وفق في جعل حدّة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب[1]. والحجاج في اصطلاح "طه عبد الرحمن" يدعى حجاجا كلّ منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الإعتراض عليها[2]. ومن أبسط التّعاريف اللسانية للحجاج كونه: عملية لسانية اتّصالية الغاية منها الإقناع الذي يعتمد على وسائل منطقية ولغوية خاصة في غاية الوضوح[3]

وقد ذهب سقراط إلى القول إنّ الحجج نوعان لا ثالث لهما: حجج عقلية يخاطب بها العقل بكلّ ما يملك من ملكات استدلالية واستنتاجية، وحجج نفسية تخاطب بها العاطفة[4].

والدارس لقصيدة الرثاء عند ابن الرومي♦ يرى أنّ الحزن لا يلح طويلا على الشاعر، فقلّما رثى فقيده أكثر من مرة، ولعلّ السبب في ذلك طبيعة مزاجه، أو كثرة توالي المصائب عليه، فقد كان ينتظر كلّ يوم خطبا جديدا، أو كارثة تحلّ به أو هما معا، وقد حاول الشاعر في قصيدة الرثاء أن يقنعنا أنّ القدر لم يجد في الدنيا غيره، فكان في كلّ مرة يؤكد أنّه ضيّق عليه الأرض، ورفض ابن الرومي موت ابنه الأوسط "محمد" فرثاه رثاء أشد حزنا وألما وحرقة؛لأن فقد الأبناء يورّث الأباء حزنا لا ينقطع، وإن كان كما قال ابن رشيق: "من أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة لضيق الكلام عليه فيهما وقلّة الصفات"[5] "ولعلّ أبا لم يبلغ دقة في التّعبير عند إظهار لوعته وحزنه لفقدان أبنائه ما بلغه ابن الرومي الذي لقي من المحن التي توالت عليه ممّا هيأته لأن يحسن فن الرثاء، ومرثيته في ولده الأوسط تعدّ من أرق وأروع مراثي الأباء لأبنائهم"[6] فاستهلعا بقوله:[7] الطويل

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يُجدي ••• فجودا فقد أودى نظيركماعندي

فالشاعر يطلب من عينيه بأن تجودا بالدموع الغزيرة، حتى تنطفىء نار الحزن ويشفى منه، وينبغي أن نتبيّن فداحة إحساس الشاعر في ارتباط مصيره بالألم؛ لأنّه جعل شفاء نفسه في الألم ذاته حين طلب إلى عينيه الاستمرار في البكاء على نحو غزير العطاء، إذ قال لهما:"جودا" فالشاعر يقنعنا "أنّه سيبقى

ضحية ألم موصول"[8]، وعندما قال لعينيه "جودا" بدا وكأنه يحسدهما على ماهما فيه؛ ذلك أنّ كلّ ما طلبه منهما أن تجودا بالدمع، أما هو فقد فَقَدَ ابنه، وهل يستوي الجود بالدموع مع الجود بالأبناء؟

ونهج ابن الرومي نهجا خاصا في بناء مقدمة قصيدة الرثاء حتى قيل: ابن الرومي يجيد مطالع الرثاء؛ بحيث تأتي موائمة مع الجو النفسي للقصيدة، فهو أحيانا يلجأ إلى المطالع الفلسفية التي يستخلص فيها الحكمة، ويوجز بها فلسفة الحياة والموت، وقد يلجأ إلى حفز عينيه على البكاء[9]، كقوله في رثاء ابنه أحمد في البيت(1):

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي فجودا فقد أودى نظيركما عندي

وابتعد ابن الرومي عن المقدمة التّقليدية الطللية، أو الغزلية في قصيدة الرثاء؛ لأنّ القصيدة في هذا الغرض" لبت حاجاته الذاتية الشعورية والنفسية على أكمل وجه، وظهرت قصيدته في الرثاء متلاحمة، دون أن يفقدها خلوّها من المقدّمة جودتها، وتأثيرها في النفوس،[10] كقصيدة الشاعر في رثاء ابنه الأوسط، فقد بدأ مباشرة في موضوعه، وهي مقدمة تصوّر فداحة المصيبة، والموضوع فرض ذلك؛ لأنّ الشعر الذاتي الذي يعبّر به الشاعر عن انفعالاته، أو عواطف ذاتية خاصة به، أو عن مشاعره نحو أحداث مرّت به، وانفعل بها فإنّ الملحوظ في قصائد هذا اللون من الشعر أنّها غالبا ما تخلو من المقدمات، بل ومن المطالع؛ بحيث يدخل الشاعر في موضوع القصيدة من أولها[11]، وفي رثاء الشاعر لابنه الأوسط جاء بالمقدمة المناسبة لما يدور في نفسه من مشاعر الحزن والأسى، ونعتقد أنّ عدم وجود مقدمات فنيّة في قصائد الرثاء مظهر من مظاهر التّمرد عند الشاعر، هذا بالإضافة إلى عنايته بالفكرة.

♦ **بنية التمثيل:**

أكّد عبد "القاهر الجرجاني" حجاجية المثل عندما قال: "واعلم أنّ ما اتّفق العقلاء عليه أنّ التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صوّرها الأصلية إلى صوره، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع

من أقدارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس...وإن كان حجاجا كان برهانه أنور، وسلطانه أقهر.[12]

فالتمثيل إذاً وسيلة حجاجية ذات تأثير في المتلقي من جهات عدة، فهو خطاب للعقل بوصفه ينقل العقل من المعنى في الحالة التصوّرية العادية إلى الحالة التّصديقية؛ لأنّه بمثابة إحضار المعنى المدعى ليشاهد كما في الواقع، ويمكن القول إنّه استقراء بلاغي يشبه الاستقراء في المنطق...، ومن هنا كان له تأثير خاص[13]، ففي رثاء ابن الرومي لابنه الأوسط، قال في (البتين4، 5):

توخى حمام الموت أوسط صبيتي ••• فلله كيف اختار واسطة العقد

على حين شمت الخير من لمحاته ••• وآنست من أفعاله آية الرّشد

يوحي البيت الأول أنّ ابن الرومي كان في وسعه أن يتحمّل اختطاف الموت لغير ابنه الأوسط، وهذا غير مقصود، وهذه ملاحظة ضد الشاعر من النّاحية الفنية؛ لأنّه لم ينجح في التّعبير عن نفسه، بل أعطى معنى متبادرا يرفضه هو نفسه في مواضع أخرى من قصيدته، ما يؤكد استحالة الاستغناء عن أحد من أبنائه، كما يستحيل الاستغناء عن أي جارحة من جوارحه، فلكل منها أهميتها التي لا يسد اختلالها حلول جارحة أخرى فيه، فالعين لا تغني عن السمع، والسمع لا يغني عن العين، وما هذه الصورة إلا دليل قاطع على أهمية الأبناء كلّهم في حياة الشاعر، فقال في الأبيات (19،20،21):

وأولادنا مثل الجوارح أيّها ••• فقدناه كان الفاجع البيّن الفقد

لكل مكان لا يسد اختلاله ••• مكان أخيه في جزوع ولا جلد

هل العين بعد السمع تكفي مكانه ••• أم السمع بعد العين يهدي كما تهدي

فالأبناء جوارح بها يقوم تمام الجسم، وبفقدان أي جارحة تصبح الحياة منغّصة، فلا تغني كثرتهم عند فقد أحدهم

وقال أيضا في البيت(11):

وظل على الأيدي تساقط نفسه ••• ويذوي كما يذوي القضيب من الرّند

فالشاعر يخبرنا أنّ ابنه أخذ يذوي كما يذوي القضيب، والحقيقة أن هذه المماثلة وإن بدا فيها مقدار من الحسية إلى أنها تصرفنا عن المعنى القريب إلى معنى آخر أكثر إيغالا في نفس الشاعر وهو موت الابن في سن الحداثة.

والتمثيل وظفه ابن الرومي في قصيدة الرثاء بأشكال مختلفة؛ لأنّه يؤثر في النفوس، ويقرّب البعيد، ويقدّم الحجة والدليل، ويخرج المعنوي في صورة حسية، ويطابق بين المعقول والمحسوس، فهو ليس وسيلة إبلاغ وبيان فقط، وإنّما هو وسيلة تأثير وإقناع[14]

♦ **بنية التقسيم:**

التقسيم وسيلة حجاجية تقوم على استراتيجة قوامها تقسيم المعنى إلى أنواع متساوية بلا زيادة ولا نقصان، وأن يقوم كلّ قسم منها بنفسه، ولا يشاركه غيره، ويعتمد على روابط تسوغ هذا التقسيم وتقويه.[15]

وقد عدّ التقسيم عند البلاغيين والنقاد معيارا نقديا لجودة الكلام أو رداءته، لذا نظروا في تقسيمات الشّعراء والخطباء فإن كان الواحد منهم قد استوفى شروطه مدحوه، لهذا لم يسلم كبار الشعراء من نقد النقاد لتقسيماتهم[16]، كقول الشاعر في البيتين(16،17):

وما سرني أن بعته بثوابه ••• ولو أنّه التّخليد في جنّة الخلد

ولابعته طوعا ولكن غصبته ••• وليس على ظلم الحوادث من معدي

فالشاعر يعلن أنّه لا سرّه ولا أرضاه أن باع ابنه بأيّ ثمن، حتى ولو كان الثمن هو التّخليد الأبدي في جنة الخلد، فالجنة لا تغريه رغم أنّ المقابل مغر وهو الخلود في جنة الخلد، لكنّ الشاعر رفض هذا وما كان ليفرّط في ولده طوعا ولو بثواب الجنة، وقال ماحدث لم يكن بيعا بل ما حدث اغتصاب محض، إذ المبايعة تقتضي رضا الطرفين، وهذا ما لم يتمّ، فالموت في رأيه مغتصب قوي، والإنسان ضعيف، فولده انتزع منه كرها كما قال وهو بهذا قرّر أنّه ظلم

♦ **بنية التكرير:**

يرى العسكري: أنّ التّكرار يراد منه تأكيد الحجة على المأمور به[17]

فالتوكيد حجاج، وقد جاء في الطراز: "اعلم أنّ التّأكيد تمكين الشيء في النّفس، وتقوية أمره وفائدته، وإزالة الشكوك، وإماطة الشبهات لما أنت بصدده، وهو دقيق المأخذ، كثير الفوائد[18]. وينقسم التكرير عند ابن الاثير إلى قسمين:

. تكرار في اللفظ والمعنى

. تكرار في المعنى دون اللفظ[19]

و يقتضي التكرار مراعاة تامة لمقتضيات المقام وصنف المتلقين، فهو يجوز في سياق ويستثقل في آخر، وهو رافد للإقناع في مقام دون آخر، وهو ملائم لمتلق دون غيره، هذه حقيقة أكّدها الجاحظ حين قال:"وجملة القول في التّرداد أنّه ليس فيه حدّ ينتهي إليه ولا يؤتى على وصفه، وإنّما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص".[20]

وقد أجمعت الدّراسات الدائرة حول الحجاج على أهمية الدور الحجاجي الذي يضطلع به أسلوب التكرار، فهو يوفّر طاقة إضافية لإحداث الأثر المرغوب في المتلقي، يساعد أولا على التبليغ، ويعين المتكلّم على ترسيخ الفكرة، وابن الرومي في قصيدته استعمل التكرار بوجوه مختلفة، فذكر اسم ابنه "محمد" في القصيدة مرة واحدة، وكرّر اسم "قرة عيني مرتين متتاليتين؛ ليوضح مدى الفاجعة المؤلمة التي كابدها بفقدان إبنه، "فأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع"[21]

وكرر جملة "كأنّي ما استمتعت منك" مرتين متتاليتين لكي يمعن في تحسره، فكم رأى ابنه بفرحة ولذة، ولكن بعد الحرمان لم يعد باستطاعته ذلك

وكرّر الشطر الأول والشطر الثاني المتفقين في المعنى في قوله"

هل العين بعد السمع تكفي مكانه ••• أم السمع بعد العين يهدي كما تهدي

كرّر أيضا شطر البيت الأول "بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي"(البيت1) الذي يركّز على طلب البكاء من العين، وقوله" أعينيا جودا فقد جدت للثرى"(البيت26)، وما جاء في قوله" سأسقيك ماء العين ما أسعدت به "(البيت25)، وقوله "أعيني جودا" (البيت26)، تكرار لما جاء في (البيت 1) بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي"، وماجاء في قوله(البيت18)"وإني وإن متّعت بابني بعده"، وقوله" في(البيت21)هل العين بعد السمع تكفي مكانه" يكرر في قوله "محمد ما شيء توهم سلوة"(البيت34)، وقوله" فما فيهما لي سلوة بل حزازة"(البيت37) فهو تكرار للمعنى بطريقة مؤثرة، فالإنسان يجد نفسه مشدودا إلى اجترار مشاعره، وطريقة التكرار حتى يتطهّر من معاناته وآلامه" وفي تكرار التركيب ذاته في أبيات

متلاحقة من المرثية تدعيم للنفس الّتفجعي الغالب عليها، وتأكيد للحرقة بل إذكاء لنارها"[22]

وكرّر لفظ "أعيني" مرتين متتاليتين طالبا منهما الاستمرار في البكاء مشيرا إلى مكانة المفقود" فتكرار اللفظة ذاتها في أكثر من موضع يعدّ من أفانين القول الرّافد للحجاج، المدعمة للطاقة الحجاجية في الدليل أو البرهان لما له من وقع في القلوب، لاسيّما في سياقات خاصة كالمدح والرثاء، ففي تكرار إسم الممدوح أو المرثي إشادة بذكره، وتفخيم له في القلوب والأسماع".[23]

وكرّر كلمتي القرب والبعد في البيت الواحد ليعمق المعاناة

♦ **أسلوب الإلتفات:**

يعتبر الالتفات أسلوبا حجاجيا، لكونه طريقة في الضغط على ذهن المتلقي، ولفت انتباهه إلى مواطن مخصوصة في الرسالة، وقد أشار "ابن الاثير" إلى ذلك عندما قسم الالتفات إلى ثلاثة أقسام: الأول في الرّجوع من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة، والثاني في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، والثالث في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي،[24] والقسم الأول خاص بالإلتفات بالضمائر، أما القسم الثاني والثالث فهما يختصان بالإلتفات في أزمنة الأفعال، وقد استعمله الشاعر في قوله في البيت(30):

أقرة عيني: لو فدى الحيّ ميّتا ••• فديتك بالحوباء أول من يفدي

فالشاعر مستعد أن يموت بدلا عن أبنه، لكن الموت لا يقبل بأن يموت أحد مكان أحد، وهذا ما ضاعف من أسى الشاعر رغم أنّ ما كان يخفيه أضعاف ما كان يبديه من الحزن والاسى، وهو القائل في البيت (23):

ثكلت سروري كلّه إذ ثكلته ••• وأصبحت في لذات عيشي أخا زهد

وابن الرومي فقد طعم الحياة، وأصبح في عيشه زاهدا، فقال في البيتين(35،38)

أرى أخويك الباقيين فإنّما ••• يكونان للأحزان أورى من الزند

وأنت وإن أفردت في دار وحشة••• فإنّي بدار الأنس في وحشة الفرد

فالشاعر قابل بين وجود ابنه في القبر، ووجوده في دار الحياة؛ أي بين وحشة القبر ووحشة الدّنيا، فلم ير فرقا بينهنا

ومن وجوه الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم قوله في الأبيات(3، 4، 5):

ألا قاتل الله المنايا ورميها ••• من القوم حبات القلوب على عمد
توخى حمام الموت أوسط صبيتي••• فلله كيف اختار واسطة العقد
على حين شمت الخير من لمحاته ••• وآنست من أفعاله آية الرشد

♦ **أسلوب الإطناب:**

يقرّ "ابن الأثير" بدور الإطناب في توضيح وتأكيد المعنى، فيقول:" وبعد أن أمعنت نظري في هذا النّوع الذي هو الإطناب، وجدته ضربا من ضروب التّأكيد التي يؤتى بها في الكلام قصدا للمبالغة، والإطناب هو زيادة اللفظ لفائدة، وهو ما يميّزه عن التطويل، إذ التّطويل هو زيادة اللفظ على المعنى لغير فائدة، [25] وقد استعمل الشاعر هذا الأسلوب في وصفه لمرض ابنه، فقال في الأبيات(9، 10، 11):

تنغّص قبل الرّي ماء حياته ••• وفجع منه بالعذوبة والبرد
ألح عليه النّزف حتى أحاله ••• إلى صفرة الجادي عن حمرة الورد
وظل على الأيدي تساقط نفسه ••• ويذوي كما يذوي القضيب من الرند

فابنه ساء حاله، وأخذ يذوي كما يذوي القضيب، والحقيقة أنّ هذا التشبيه بدا فيه مقدار من الحسيّة إلاّ أنه يصرفنا عن المعنى القريب إلى معنى آخر أكثر إيغالا في نفس الشاعر، وهو موت الابن في سن الحداثة، وهو بذلك أراد أن يرسّخ الأثر النفسي، وينقله إلى القارىء، ويجعله يتأثر به مرة بعد مرة حتى إذا وصل إلى حقيقة الموت يكون قد استكمل واستوفى حقيقة معاناته

♦ **الحجاج في البديع:**

الطباق والمقابلة:

عمّق ابن الرومي صراعه وثورته على الموت، واستسلم لأحاسيسه فقال: إنّ ماحدث لم يكن بيعا، بل الذي حدث اغتصاب محض؛ إذ المبايعة تقتضي رضا

الطرفين وهذا ما لم يتم، فالموت في رأيه مغتصب قوي، والإنسان ضعيف أمام حتميته، فقال في البيت(17):

ولا بعته طوعا ولكن غصبته ••• وليس على ظلم الحوادث من معدي

فقابل الشاعر بين مفهومي الطوع والغصب، فهو ما كان ليفرّط في ولده طوعا ولو بثواب الجنة، فولده انتزع منه كرها، وهو بهذا قرّر أنّه ظلم، وإن كان قد بنى الفعل للمجهول عندما قال:"ولكن غُصبته"إذ هو بناء يدل دلالة واضحة على الفاعل هو قضاء الله – سبحانه وتعالى . ونجح الشاعر في الهروب من مواجهة المجتمع المسلم في هذا السياق مرتين مرة في بناء الفعل للمجهول "غُصبته" ومرة في قوله:" و"ليس على ظلم الحوادث من معدي"؛ أي من مُعين على الهرب"، فقد جعل الفاعل في ظاهر الأمر هو الحوادث أوالمصائب، ولكن ليس صحيحا؛ إذ الحوادث نفسها مفعول لفاعل في هذا السياق هو الله تعالى".[26]

ويستمر الشاعر في سخطه على المنايا لسوء فعلته معه، إذ انتزعت ولده من بين يديه، وحمل إلى القبر القريب مكانا والبعيد لقاء، "فالموت أرهب النكبات، وأدهاها؛ لأنّه أشدّ أنواع الإنفصال"[27]، فقال في البيت(6):

طواه الردى فأضحى مزاره ••• بعيدا على قرب قريبا على بعد

وفي إطار هذا التضاد بين القرب والبعد عمّق الشاعرّ إحساسه بجزعه من الآلام التي وقع فيها، وبرفضه لفكرة الموت، وقابل أيضا بين وجوده في دار الحياة، وبين ابنه في القبر؛ أي بين وحشة القبر ووحشة الدنيا، فلم ير فرقا بينهنا، فقال في البيت(38):

وأنت وإن أفردت في دار وحشة ••• فإنّي بدار الأنس في وحشة الفرد

وقطع القبر إحساس الشاعر بالوجود، وجعله يستشعر غربته، وكأنّ هذه الغربة تمثل انقطاع الشاعر عن الامتداد في حياة الابن، ومضاعفة وجودها بوجوده، والمنايا إذاً أنجزت وعيدها في ابنه ووفّت، وأخلفت تلك الأماني المرجوة وجانبتها، وضاع ما كان ينتظره ويأمل أن يتحقّق في ابنه و"هكذا كشف الشاعر عن تمزقه بالمقارنة بين الأمل المرتجى الذي ضاع، والواقع المؤلم البغيض الذي وقع، فقال في البيت(7):

لئد أنجزت فيه المنية وعيدها ••• وأخلفت الآمال ما كان من وعد

إذاً فأساليب البيان مثل المقابلة والطباق وغيرها ليست اصطناعا للتحسين والبديع، وإنّما هي أصلا أساليب للإبلاغ والتبليغ[28]

♦ **حجاجية الصورة:**

إنّ بعض الظواهر البيانية(تشبيه أو استعارة) يوظفان حجاجيا في إطار أفعال كلامية جامعة، بمعنى أنّ هناك نصوصا تشكّل بنيات حجاجية مصاغة على أساس التّشبيه أو الاستعارة نظرا لوقعها الفعال في العقل والقلب.[29]

الاستعارة:

يرى "طه عبد الرحمن" أنّ "الاستعارة هي أعلى درجات الحجاج...، وهي أبلغ وجوه تقييد اللغة بمقام الكلام...[30]

فالاستعارة تضطلع بدور ووظيفة أصلية في الخطاب هو دورها الحجاجي، يقول "عبد القاهر الجرجاني" في تعريفه للإستعارة:" اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللّغوي تدلّ على أنّه اختص به حين وضع، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك العصر وينقله إليه نقلا غير لازم[31]، والاستعارة عند "الجرجاني" لا تغيّر المعنى بقدر ما تغيّر مقدار الإقناع في الكلام، وكذلك الشأن لباقي الصور البلاغية[32]

وقد برع "ابن الرومي" في رثائه لابنه في عرض تفجّعه وتحسّره، فصوّر الموت يتوعّد الابن منذ ولادته، وقد لعبت نزعة التشاؤم دورها في هذا المقام، فقال في البيت(7):

لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها ••• وأخلفت الآمال ما كان من وعد

وكان الخوف ملازما للشاعر ومسيطرا عليه، ونتج هذا كما قال عن تهديدات الموت ووعيده، ولكن ماذا حدث؟ لقد نفّذت المنايا وعيدها وتهديدها، واستحال أثر الحب الأبوي من سعادة غامرة بالولد إلى حرقة دائمة.

♦ **التشبيه:**

أصبح التشبيه وخاصة الضمني منه وسيلة خلق وإبداع، ذات وظائف متعدّدة تأتي الوظيفة الحجاجية في مقدمتها، وهكذا لم يعد من الممكن الحديث عن الصورة بمعناها البلاغي إلاّ عندما تؤدي دورا حجاجيا.[33]

إنّ للأقوال الضمنيّة قيمة حجاجية "والقول الضمني يضفي على الحجاج ميزة القوة؛ لأنّه يلزم المخاطب بتكملة العناصر غير المصرح بها[34]، يبدو طابعه الحجاجي بارزا من خلال حديث بعض البلاغيين، "فأبو هلال العسكري" يتحدّث عنه ضمن الاستشهاد والاحتجاج يقول:"وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الإستشهاد، والحجة على صحته"[35]، وفي باب الاستدلال بالتّمثيل يورده "أبو سنان الخفاجي"، فيقول عنه:"يزيد في الكلام معنى يدل على صحته بذكر مثال له"[36]

و"ابن الرومي" في قصيدته يؤكد أنّ ابنه كان يمثل سعادته بالوجود، فهو كما قال كعينيه يطل منهما على معالم البهجة، وبعد موته غدا الشاعرأعمى، وهي ظلمة اليأس، فافتقاد الشاعر لمثل بصره في موت إبنه هو تعبير بنوع آخر عن افتقاده هو بالذات لشهوة الحياة،[37]عندما قال في البيت(1):

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي ••• فجودا فقد أودى نظيركما عندي

ويصوّر الشاعر خروج روح ابنه تصويرا بسيطا يعتمد فيه على التشبيه الذي يعلو ويتحوّل إلى تمثيل، فيقول في البيت(11):

وظل على الأيدي تساقط أنفسا ••• ويذوي كما يذوي القضيب من الرند

فكانت نفس هذا الابن تساقط منه قطرة قطرة كأنّما هي سائل، وكان الذبول والجفاف يسريان في جسده، فيذوى كأنّه غصن من الرّند أخضر يزحف عليه الجفاف.[38]

♦ **الكناية:**

تحمل الكناية القارىء على فك شفرة المعنى الشعري المتدثّر بالغموض، ومن ثمّ الوصول إلى المعنى الثاني وراء الصورة الكنائية المعبّر عنها، وسبيل التّعبير بالكناية أن ننظر إلى المعنى الّذي نقصد أداءه، فلا نعبّر عنه باللفظ الدّال عليه لغة بل نقصد إلى لازم هذا المعنى، فنعبّر به، ونفهم ما نريد[39]

وقد تمّ توظيف الكناية في شعر ابن الرومي بنفس البعد الحجاجي الذي وظفت فيه التشبيهات والاستعارات

وابن الرومي في رثائه لابنه يؤكد لنا أنّه مات صغيرا، فقال في البيت(8):

لقد قلّ بين المهد واللّحد لبثه ••• فلم ينس عهد المهد إذ ضُمّ إلى اللّحد

وذكر هذا ليؤثر فينا، وليقنعنا بفداحة ماحصل ويجعلنا نتعاطف معه في مصيبته، وأضاف في موضع آخر ما يعمّق معاناته بأنّ مستقبله لا يكون أحسن من حاضره؛ لأنّ الموت لم يفجعه في ابنه طفلا، ولم يفجعه به كهلا في تعمّده لايذائه، بل اختطفه فيما أشرف على الرشد، فقال في البيت(5):

على حين شمت الخير من لمحاته ••• وآنست من أفعاله آية الرشد

فالكناية إذاً ترفع من قيمة المعنى الحقيقي وترسّخه في الذهن

نستنتج أنّ وظيفة جميع الصور السابقة ترجع إلى التأثير والإقناع؛ بحيث يمارس ابن الرومي على المتلقي نوعا من الضغط بهدف حمله على تصديق معاناته والتعاطف معه، وابن الرومي كان حريصا على بناء مادة صوّره انطلاقا من مجموعة من الوقائع والحقائق باعتبارها منطلقات حجاجية تحظى بقبول وموافقة جميع مخاطبيه، وذلك من أجل بناء مادة صوّره بناء حجاجيا يساهم في إثارة انتباه السامعين، وانخراطهم التام في العملية الحجاجية، وبالأضافة إلى الصوّر استند الشاعر على الرأي الشائع، وهو مجموعة من الأفكار التي شاعت في مجتمع معيّن، وتقادمت في الزمن وصار الرجوع إليها ضرورة حجاجية مثل الأمثال والحكم[40]، فالمثل له أهمية في إحداث الإقناع، فقرنوه بالحجة وعدوه دعامة كبرى من دعائم الإقناع[41] واتّكأ الشاعر في نصه على الموروث االثقافي كقول "طرفة بن العبد" ماحنت النيب في نجد" الذي اتّخذ مضرب المثل لتأكيد الحزن الدائم وإقرار تعلّق الأباء بأبنائهم

فقال في (البيت18)،

وإنّي وإن مُتّعت بابني بعده ••• لذاكره ما حنّت النّيب في نجد

بالإضافة إلى بعض التّعبيرات التراثية نحو"أنجزت فيه المنية وعيدها" (البيت7)، "القضيب من الرند"(البيت11)، "أقسى من الحجر الصلد"(البيت13)، "أورى من الزند"(البيت35)

ويشكل الاستشهاد بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف حجة لاجدال فيها وهو الحجة الواصفة التي لا يمكن ردّها، ولقد أكّد الجاحظ أنّ الاستشهاد بالقرآن هو في حد ذاته منحى حجاجيا؛ حيث قال:"وقال عمر بن الخطاب خطبت

عند زياد خطبة ظننت أنّي لم أقصر فيها عن غاية، ولم أدع لطاعن علّة، فمررت ببعض المجالس فسمعت شيخا يقول: هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن"[42]

وقال ابن الأثير متحدّثا عن وقع الكلام القائم على الاقتباس، ولا شبهة فيما يصير للكلام بذلك من الفخامة والجزالة والرونق"[43] وتستمد الأبيات من اللآيات قوة وتستقي منها الحجج المقدمة طاقة إقناعية مضافة ففي قول الشاعر في البيت(14):

ولكنّ ربّي شاء غير مشيئتي ••• وللرّب إمضاء المشيئة لا العبد

معنى قوله تعالى في سورة التكوير الآية29" وما تشاءون إلاّ أن يشاء الله ربّ العالمين" وسورة الإنسان الآية 30" وما تشاءون إلاّ أن يشاء الله إنّ الله كان عليما حكيما"

والشاعر حريص على أن لا يبني أيّة صورة إلاّ انطلاقا ممّا هو مشترك ومتداول ومحلّ اتّفاق بينه وبين عامة العناصر التي يتوجه لها بهذه الصور

" والتسليم بهذه الوقائع والحقائق من قبل الفرد ليس إلا تجاوبا منه لشيء يفرض نفسه على الجميع وهذا الشيء هو ما يعطي الصورة قوّتها الحجاجية اللازمة لجذب المخاطبين إلى عالم الخطيب بغية التأثير فيهم، ويجعلها في منأى أكثر عن الرفض أو الدحض.[44]

وابن الرومي كان لا يستعمل الصورة إلا لوثوقه في أنّها الأبلغ حجاجيا، وأنّها تفيد ما لا تفيده الحقيقة، وذلك بفضل ما تضفيه على الخطاب من بعد جمالي وفنّي من جهة، وما تمنحه للغة من قوة حجاجية وإقناعية من جهة أخرى، وهذه حقيقة انتبهوا إليها منذ القدم إذ قالوا: المجاز أبلغ من الحقيقة، وأنّ الاستعارة أقوى من التصريح بالمتشبه، وأنّ الكناية أوقع من الإفصاح بالذكر[45] وأنّ الاستعارة تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من التمر[46]

فالشاعر عمد إلى اختيار الصورة لكونها الأقدر على الفعل والتأثير من جهة، ولكونها تعمل على تجميع وتكثيف عدد كبير من الحجج في آن واحد من جهة أخرى.[47]

♦ حجاجية الأسلوب:

يأتي الأسلوب في المرتبة الثانية بعد البراهين عند أرسطو؛ لأنّ الأسلوب هو الذي يتكفّل بنقل الأفكار التي سبق وأن عثر عليها في الإيجاد إلى الصياغة اللغوية؛ أي التّجسيد المادي للأفكار.[48] ولا يكفي أن تكون الأدلة مقنعة مالم تقدم بأسلوب مقنع يحوز مجموعة من العناصر التّعبيرية والفنية والجمالية؛ لأنّ عامة الناس"يتأثرون بمشاعرهم أكثر ممّا يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة، فلا يكفي إذن أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقول، بل يجب أن يقوله كما ينبغي[49]

ونهتم في هذا المستوى بالاختيارات اللّفظية والتّركيبية التي يعمد إليها الشاعر لغاية حجاجية، "والانتقاء قانون حجاجي عام يعني الاختيار الدقيق والواعي لدقائق الخطاب قبل قضاياه الكبرى".[50] وقد قال "ابن الاثير" في انتقاء الالفاظ "اعلم أنّه يحتاج صاحب هذه الصناعة في تأليفه إلى ثلاثة أشياء، الأول منها اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك حكم اللآلىء المبددة فإنّها تتخيّر وتنتقى قبل النظم[51] " والشاعر كالساحر يفعل بالكلمة ويوهم بما ليس له وجود فعلي، ويؤثر في المتلقي بسحر الحديث وفتنة الكلمات"[52]

وقد اهتم الدارسون بالفعل وعلاقته بالقول في إطار الحجاج اللّغوي إيمانا منهم بأنّ اللغة كما يقول "بيرلمان" ليست وسيلة تواصل فحسب بل إنّها أيضا أداة تأثيرفي النفوس ووسيلة إقناع[53]، والمتتبّع للغة الشاعر يرى أنّها أصبحت غاية في ذاتها وليس مجرد وسيلة للفهم والإقناع من حيث إنّها تعبّر عن انفعال الشاعر، وتسعى إلى نقله نقلا أمينا عبر توظيفها توظيفا متفرّدا يتميّز عن الاستعمال المألوف.[54]

ويشير"عبد الله صولة" أنّ الكلمة يمكن أن تكتسب بعدا حجاجيا؛ إذ إنّ تعريف الكلمة تعريفا حجاجيا يقتضي منا أن نأخذ في الاعتبار دورها الدلالي في التّأثير والإقناع، وفي حمل متلقي ما على التسليم بالأطروحات المعروضة عليه فيه.[55]

"فلا يتم اختيار المفردات أثناء الحديث بصفة اعتباطية، بل إنّ هناك اعتبارات خاصة بموضوع الحديث ذاته، الذي يفرض على المتكلم اختيار الكلمات المناسبة، لكن هذا لايعني أنّ لكل موضوع مفرداته، إذ أنّ العديد من المواضيع يشترك فيها عدد من المفردات، إنّما ما يمكن لنا الإقرار به هو أنّ لكل حديث مفرداته، إلاّ أنّ الدلالة التي يمكن أن يضفيها المتكلم على كل مفردة هيّ التي تميّز أيّ خطاب عن آخر، وهي التي تجعل الأحاديث تختلف رغم اشتراك المفردات المشكلّة لها، ومن هنا يمكن أن نتحدّث عن الدور الحجاجي لأيّ مفردة في حديث من الأحاديث"[56]

وابن الرومي كان حريصا على انتقاء الألفاظ ممّا سهل تأثير قصيدته في النّفوس فاستعمل الأفعال الملائمة لرسم مشهد مرض وموت ابنه نحو:" تنغّص، فجع، ألح تساقط، يذوي"، واستعمل التّراكيب الدالة على منزلة هذا الإبن مثل قوله: "قرة عيني"، "ريحانة العينين والأنف والحشا" والتركيب الجيّد الملائم للمعنى يستميل المتلقي، ويساعد الحجة على الفعل فيه، فيكون رافدا مهما.

وتؤكد سامية الدريدي على اضطلاع الاساليب الإنشائية بدور هام في العملية الحجاجية، إذ كثيرا ما تنبني الحجة بأسلوب إنشائي، وكثيرا ما تعضد الأساليب الإنشائية حججا بما توفّره من إثارة[57]

ومن الأساليب الحجاجية الموظفة في قصيدة الشاعر"الاستفهام"، وقد عرّفه "السكاكي" فقال: والاستفهام لطلب حصول في الذهن، والمطلوب حصوله في الذهن إما أن يكون حكما بشيء على شيء أو لا يكون[58]

"فالسؤال معبرا عنه بالاستفهام هو المثير لكل عملية حجاجية[59]، ولما كان مفهوم التّوجيه هو لب الحجاج عند "ديكرو" كان الاستفهام مظهرا حجاجيا[60]، والإفتراضات الضمنية في بعض الأسئلة هي التي تجعل من الإستفهام أسلوبا حجاجيا؛ لأنّ أية إجابة مهما كان نوعها لابّد أن تسلم بتلك الإفتراضات بل تقرّ ضمنيا بصحتها"[61]ومثاله في نص الشاعر قوله في (البيت)21

هل العين بعد السمع تكفي مكانه ••• أم السمع بعد العين يهدي كما يهدي

وفي موضع من النص تساءل ابن الرومي كيف تغيّر حال ابنه، وأشار إلى أنّه حمل من همّ ابنه أكثر مما حمل من همّ سوء الحال الذي صار هو إليه، فقد فقد

سروره ونادى ابنه بأجمل ما فيه" قرة عيني" "أريحانة العينين والأنف والحشا" ترى هل ماتزال ريحانة كما كنت أم تغيّرت عن عهدي بك؟ هكذا أشار الشاعر بطريقة الايحاء إلى ماصار إليه ابنه وهو جثة، وهي إشارة ليبرز الفرق بين الجثة والريحانة، ومن إدراك الفرق بينهم يكون الأذى،[62] فقال في البيت(24):

أريحانة العينين والأنف والحشا ••• ألا ليت شعري هل تغيّرت عن عهدي

وذهب"برلمان" إلى أنّ الإفتراضات الضمنية التي تقوم عليها بعض الأسئلة هي التي تجعل من الاستفهام أسلوبا حجاجيا؛ لأنّ كلّ إجابة مهما كان نوعها لا بدّ أن تسلم بتلك الإفتراضات، بل تقرّ ضمنيا بصحتها، وهو ما أكده بقوله" حين يضمن السائل سؤاله جملة من الافتراضات يكون قد أجبر المسؤول في اللّحظة ذاتها على الإجابة وفق تلك الافتراضات[63]

واستعمل أيضا اسم فعل الأمر في قوله:

عليك سلام الله مني تحية ••• ومن كلّ غيث صادق البرق والرّعد

♦ **التقديم والتأخير**: قال عنه الجرجاني"هو باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التّصرّف بعيد الغاية لا يزال يفترلك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان[64]. ومثاله قول ابن الرومي عندما قدّم الجار والمجرور "عليك " في آخر بيت من القصيدة عندما قال:

عليك سلام الله مني تحية ••• ومن كلّ غيث صادق البرق والرعد

أراد أن يخص ابنه المتوفى بالسلام دون غيره

♦ **حسن التعليل**

"وهوأن يدّعي في الصفة الثابتة للشيء أنّه إنّما كان لعلة يضعها الشاعر ويختلقها "[65]، ودخوله في باب الحجاج يعود إلى اختلاف العلة وادّعائها والتّلطف بها لتلائم الوصف، ومثاله ما ذكره الشاعرفي الأبيات(34. 37)

محمد ما شيء تُوُهم سلوة ••• لقلبي إلاّ زاد قلبي من الوجد

أرى أخويك الباقيين فإنّما ••• يكونان للأحزان أورى من الزند
إذا لعبا في ملعب لك لذّعا ••• فؤادي بمثل النارعن غير ما قصد
فما فيهما لي سلوة بل حزازة ••• يهيجانها دوني وأشقى بها وحدي

ويؤكد أنّ لكل مكانته، ولا يسد أحد مكان الآخر في الحزن أو الفرح فيقول:

لكل مكان لا يسد اختلاله ••• مكان أخيه في جزوع ولا جلد

فلا يغني بقاء البعض عن فقد بعض آخر، فلكل جارحة مكانها ومكانتها ووظيفتها فالشاعر بهذا المنطق القوي يشد السامع ليتعاطف معه، ثمّ يعود للضغظ والإقناع أنّ ما يتوهمه الآخرون سلوة وتخفيفا إنّما هو في الحقيقة عكس ما يتصوّرون؛ لأنّه وإن تمتّع بابنيه بعد ولده فهذه المتعة نفسها مبعث لتهييج نار الحزن، فوجودهما من مصادر آلامه، وهكذا تصير حياة الشاعر في عذاب مستمر

وقد استعان الشاعر بمجموعة من الأدوات والاجراءات الخطابية منها

♦ **الروابط الحجاجية**

أشار "ديكرو"و"انسكومبر"أثناء صياغتهما لـ النظرية الحجاجية في اللغة إلى ظاهرة لغوية جد مهمة تتدخل بطريقة مباشرة في توجيه الحجاج الوجهة التي يريدها المتكلم، فهي عناصر لغوية تلعب دورا أساسيا في اتّساق النص وفي ربط أجزائه والمعنى ويسميها "ديكرو" الروابط الحجاجية[66]

وابن الرومي وظف الروابط الحجاجية نحو: الفاء، الواو، إذ، حتى،انّ مثل(البيت10): ألح علية النزف حتى أحاله ••• إلى صفرة الحادي عن حمرة الورد

ووظف العوامل الحجاجية وهي التي تقوم بحصر وتقييد الامكانات الحجاجية مثل القصر، وما، نحو قوله في البيت(37):

فما فيهما من سلوة بل حزازة ••• يهيجانها دوني وأشقى بها وحدي

♦ **مراعاة المقام ومقتضيات الحال:**

تحدّث العرب كثيرا عن المقام وعدوه مناسبة القول وملابساته، ودعوا إلى ضرورة مراعاته وموافقة خصائصه، إذ يقول "العسكري":"واعلم أنّ المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال، فإذا كنت متكلّما، أو احتججت إلى عمل خطبة لبعض ما تصلح له الخطب أو قصيدة لبعض ما يراد له القصيد

فتخط ألفاظ المتكلمين مثل الجسم والعرض والكون والتأليف والجوهر فإنّ ذلك هجنة"[67]، وإذا كان المقام شعريا كان الغرض متمثلا في الاثارة والإطراب، وكانت الأداة كّل ما يتوسّل به الشاعر للفعل في المتلقي والتأثير فيه، ولذا يبدو أنّ البحث في المقام هو في جوهره انشغال بالمتلقي باعتباره الهدف المقصود في الخطاب والموجه لهذا الخطاب[68]

ومقتضيات المقام من العناصر الحجاجية التي أخذت نصيبها من اهتمام الجاحظ بما تتضمنه من أحوال الخطيب وكفاءته اللغوية وصفاته الخلقية وما يحسن عليه وما يقبح [69]. وكان لدور المقام في الاقناع نصيب من اهتمام "السكاكي" إذ يقول: لايخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام البناء على سؤال يغاير مقام البناء على الإنكار[70]

وابن الرومي سعى جاهدا في أسلوب يفيض حزنا أن يجسد مصيبته في ابنه في استخدام استنكر به فعل الموت وقسوته كما صوّر ذهوله لفجأة الموت التي تؤكد خطأ الإنسان في حساباته وتقديراته، إذ الإنسان يقدّر وتضحك الأقدار، ويتمنى الولد ليكون له السند حين يولي الشباب ذاهبا بقوّته، ولا يدري أنّ القدر يهدّه بشد منه أبنائه، فموت الأبناء موت للأباء، ولذلك تمنّى الشاعر لو مات قبل ابنه أو بعده عندما قال في البيتين(14، 39):

بودي أني كنت قد متّ قبله ••• وأنّ المنايا دونه صمدت صمدي
أود إذا ما الموت أوفد معشرا ••• إلى عسكر الأموات أنّي من الوفد

فمراعاة المقام ومقتضيات الحال أمر لا غنى للمتكلم عنه متى رام الفعل في الآخر وأراد بل إنّ حاجة المتكلّم إلى مراعاة المتلقي والاستحواذ على انتباهه في مرحلة أولى، ثمّ الفعل فيه في مرحلة ثانية أمر قد أجمع عليه كلّ المهتمين بالحجاج وأفانينه وإن كان المقام في الشعر غامضا ويقيم أمام الباحث أكثر من عقبة إذ من يخاطب الشاعر؟ من هو متلقي الشعر أهو جمهور عصره أم الانسان مطلقا؟ وهل المتلقي واحد في مستويات القصيدة وكلّ مراحل الحجاج فيها؟ فمن الضروري أن نؤكد حضور المتلقي في ذهن الشاعر في كلّ مراحل القصيدة[71]، وابن

الرومي في رثائه لابنه حرص على تصوير نفسه "فتصوير النفس يدعم طاقة النص الحجاجية، كقوله في البيتين (22، 23)

لعمري لقد حالت بي الحال بعده ••• فيا ليت شعري كيف حالت به بعدي

ثكلت سروري كلّه إذ ثكلته••• وأصبحت في لذات عيشي أخا زهد

فالشاعرإذا مطالب بمراعاة ظروف القول وأحوال المتلقين، فيلائم بين القول وهذه الظروف ملاءمة تجعله قادرا على الفعل في المتلقي والتأثير فيه

♦ **مستوى الموسيقى:**

تعتبر الموسيقى رافدا من روافد الحجاج من جهة استلاء ما وقع على النفوس، وامتلاك الأنغام للأ سماع، وما كان أملك للسمع كان أفعل باللّب والنفس.[72]

وابن الرومي كان حريصا على ابراز الموسيقى في شعره، وكان لها طابع خاص تمتاز به، فقد اهتم بالموسيقى الداخلية من جناس وطباق، وأولى الموسيقى الخارجية اهتماما كبيرا، والدليل أنّه كان يعتذر عن اتّباع القوافي والأوزان السهلة في قصائده الطويلة، وهو القائل:[73]

إن تكن سهلة القوافي فلست ••• في المعاني سهلة الوجدان

وكان يرى في الأوزان والقوافي السهلة عاملا يساعد على إطالة القصيدة "فإذا أردت أن تعمل شعرا، فاحضر المعاني التي تريد نظمها، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتمّلها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمة في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقا، وأيسر كلفة منه في تلك"[74]

وابن الرومي أزال فكرة أنّ لكل موضوع وزنا يناسبه؛ لانّه طوّع الأوزان كلّها للشعر ونعتقد أن تعامل ابن الرومي مع الوزن والقافية لم يكن يأتي به ليدل على مقدرة فنية وإنّما كان لغبطة في نفسه يركب القوافي الصعبة ويتعمد رياضة الحروف العصيبة فيذل لها أعصاها.[75]

الهوامش:

[1]. عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف الحجاج، ضمن فريق بحث أهم نظريات الحجاج، في التقاليد الغربية، ص299

[2]. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان ،أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص226

[3]. حافظ اسماعيلي علوي ومحمد اسيداه، اللسانيات والحجاج الحجاج المغالط نحو مقاربة لسانية وظيفية ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، ج3، ص270

[4]. عمر بلخير، معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب مابين1989-2000، دكتوراه جامعة الجزائر، 2006، ص 344

. ابن الرومي : هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج أو جرجس مولى عبيد الله بن عيسى بن عبد المطلب ثاني الخلفاء العباسيين، ولد في بغداد في الثاني من رجب عام 221هـ، وتوفي عام 284هـ للأستزادة ينظر ابن خلكان "شمس الدين أبو العباس أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحق محمد محي الدين بن عبد الحميد، مطبعة السعادة ، مصر، ط1، 1949، ج3، 442

[5]. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ص103

[6]. القاص منجي محمد عبد الغفار، الرثاء في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دكتوراه، جامعة عين شمس، القاهرة، 2000، ص624، والبيت من الديوان، تحق حسين نصلر، ج2 ط2، دار الكتب، مصر، ص624

[7]. ديوان ابن الرومي،ج2، ص626

[8]. ينظر أبو الأنوار، الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، دار المعارف، مصر، ط2، 1987، ص254

[9]. أحمد يوسف، بناء القصيدة عند ابن الرومي، دكتوراه، جامعة عين شمس، القاهرة، 1997، ص44

[10]. موسى مخيمر صلح، رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، دكتوراه، جامعة القاهرة، 1987، ص173

[11]. حفني عبد الحليم، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية ، الهيئة المصرية للكتاب، 1987، ص 39

[12] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح مجمود مجمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، ط1، 1991، ص115

[13]. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، افريقيا الشرق، المغرب،2001، ص82

[14] . عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق المغرب، ط2012،2، ص97

[15]. ينظر على محمد علي السلمان، كتابة الجاحظ، في ضوء نظريات الحجاج، رسائله نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2010، ص71

[16]. المرجع نفسه، ص73

[17]. العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص 156

[18]. العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002، ج2، ص94

[19]. ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحق كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية بيروت، ج2، ط1، 1998، ص137

[20]. الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، شرح وتح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، 1998، ص105

[21]. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،تح محمد عبد القادرأحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2001، ج2 ص27

[22]. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، اربد، عمان2008، ص 168

[23]. المرجع نفسه، ص 168

[24]. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص192

[25]. المرجع نفسه، ص394

[26]. محمد أبو الأنوار ، الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، مرجع سابق، ص432، والبيت من الديوان، ج2، ص625

[27]. سلامة بولس، الصراع في الوجود، دار المعارف، مصر،(د- ت)، ص447، والبيت في الديوان، ج2، ص627

[28]. طه عبد الرحمن، مراتب الحجاج وقياس التمثيل ، مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية

[29]. عمر بلخير، معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب مابين1989-2000 مرجع سابق، ص327

[30]. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، مرجع سابق، ص312

[31]. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح هـ ريتز، دار الميسرة، 1983، ص29

[32]. ينظر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط3، 1992، ص71

[33]. كمال الزماني، حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الإمام علي كرم الله وجهه،عالم الكتب، الاردن 2012، ص38

[34]. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، مرجع سابق، ص222

[35]. العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، مرجع سابق، ص 434

[36]. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح عبد المقال الصعيدي، مكتبة محمد على صبيح، مصر 1953، ص275

[37]. الحاوي ايليا سليم، نماذج في النقد الأدبي، دار الكتب اللبناني،ط1969،3، ص541

[38]. ينظر أبو الأنوار، الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، مرجع سابق، ص417

[39]. ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 122 نقلا عن قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 192

[40]. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، مرجع سابق، ص230

[41]. العمري محمد ، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطلبقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، إفريقيا الشرق، ط2، 2002، ص71

[42]. الجاحظ ، البيان والتبيين ، مرجع سابق، ص6

[43]. ابن الأثير، المثل السائر المرجع السابق، ص71

[44]. كمال الزماني، حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الإمام علي كرم الله وجهه، مرجع سابق، 190

[45]. أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم ، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1987، ص523

[46]. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق ص 40

[47]. كمال الزماني، حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الإمام علي كرم الله وجهه، مرجع سابق، 241

[48]. عبد الجليل العشراوي، الحجاج في الخطابة النبوية، عالم الكتب الحديث، اربد 2012، ص145 نقلا عن محمد الولي، من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسنات، مجلة فكر ونقد، ع8، أبريل، 1998، ص34

[49]. العمري محمد ، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطلبقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، ص87، 88

[50]. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، مرجع سابق، ص 102

[51]. ابن الاثير، المثل السائر، المرجع السابق،، ص260

[52]. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، مرجع سابق ، ص175

[53]. ينظر، عبد الجليل العشراوي، الحجاج في الخطابة النبوية،ص152

[54]. ينظر حمودة سليمان سعيد، لغة التصوير الفني في شعر النابغة ، دار المعرفة الجامعية، 2002، ص160

[55]. عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ج1،ط1، منشورات كلية الآداب جامعة منوبة، 2000، ص70

[56]. عمر بلخير، معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب مابين1989-2000،مرجع سابق، ص199

[57]. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، مرجع سابق، ص 139

[58]. أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص 145

[59]. رضوان شيهان، حقل ألفاظ الرؤية في القرآن الكريم، دراسة دلالية حجاجية، رسالة ماجستير 2011، الجزائر، ص201

[60]. المرجع نفسه، ص202

[61]. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، المرجع السابق، ص 139

[62]. ينظر أبو الأنوار محمد، الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، مرج سابق، ص263

[63]. كتاب برلمان وتتكيه، مصنف في الحجاج، الخطابة الجديدة، ج1، ص177

[64]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص106

[65]. الجرجاني، أسرار البلاغة ، مرجع سابق، ص256

[66]. عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته، مرجع سابق، ص308

[67]. أبو هلال العسكري، الصناعتين،مرجع سابق، ص135

[68]. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، المرجع السابق، ص 89

[69] عبد الجليل العشراوي، الحجاج في الخطابة النبوية، عالم الكتب الحديث، اربد 2012، ص51

[70]. أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص168

[71]..سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، المرجع السابق، ص89

[72]. المرجع نفسه، ص127

[73]. الديوان ، تحق حسين نصار، ج6، ط1، 1981، دار الكتب، ص2508

[74]. العسكري أبو هلال، الصناعتين، مرجع سابق ص139

[75]. ينظر العقاد عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، دار القاهرة،ط4، 1956، ص273

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊