الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد "حمّه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الملتقى الدولي: "الحجاج والهرمينوطيقا في الخطاب، أنطولوجيا الهوية والرسالة".

يومي: 13 – 14 نوفمبر 2018

المحور الثالث: أنطولوجيا الهوية والرسالة في مختلف أنواع الخطابات.

1- دور اللغة في كشف هوية المنتج ورسالية خطابه (نماذج تطبيقية).

عنوان المداخلة: حِجَاجِيَّةُ الصُّورَةِ البَلاغِيَّةِ، وَدَوْرُها في الكَشْفِ عَنْ شَخْصِيَةِ المُبْدِعِ –دراسة في اعتذاريات النابغة–

إعداد: الدكتور محمد بن يحي.

أستاذ محاضر (أ)، قسم اللغة والأدب العربي.

جامعة الشهيد حمّه لخضر – الوادي (الجزائر).

البريد الإلكتروني: **mohammed-benyahia@univ-eloued.dz**

ملخص: تحاول هذه الورقة البحثية أن تسلط الضوء على الوظيفة الحجاجية التي أدتها الصورة البلاغية في اعتذاريات النابغة الذبياني؛ إذ تُوظّف الصورة البيانية للاستدلال، بوصفها من الحجج المؤسسة لبنية الواقع.

كما يسعى البحث إلى تبيان دورها في الكشف عن شخصية الشاعر المبدع.

– **الكلمات المفتاحية**: الصورة البلاغية؛ الحجاج؛ النابغة الذبياني؛ الاعتذاريات.

Abstract: This research tries to highlight The function of persuasion played by rhetorical images in the Apology poems by Ennabigha Ethoubiani. Where the rhetorical images are used as arguments for the construction of reality

It also seeks to clarify its role in the detection of the poet's personality.

- **Keywords**: rhetorical image; The pilgrims; Nabigha Ethoubiani; Apology poems.

تقديم: يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن فنّ الاعتذار علامة مسجّلة باسم النابغة الذبياني (ت: 18 ق هـ)؛ فهو الذي استحدثه في الشعر العربي، وأبدع فيه.

وفن الاعتذار يقوم أساسا على الحجاج؛ ذلك أن الشاعر يهدف إلى دَرْءِ التّهم عن نفسه، وتبرئتها مما ألصق بها منها، وبالتالي إقناع المُحَاجَج ببراءته.

وقد اعتمد النابغة في اعتذارياته للنعمان بن المنذر على آليات حجاجية متنوّعة، ومنها: الحجج المنطقية، والحجج المؤسَّسَة على بنية الواقع، والحجج المُؤسِّسَة لبنية الواقع (القائمة على الصورة البلاغية)؛ فقد وظف الصورة البلاغية بوصفها استدلالا حِجاجيًّا؛ لغرض إقناع الملك الذي أهدر دمه، وحَمْلِه على تبنّي موقف مُغايِر.

وهذه الورقة البحثية تحاول أن تسلط الضوء على الوظيفة الحجاجية التي أدتها الصورة البلاغية في اعتذاريات النابغة، وكذا دورها في الكشف عن شخصية الشاعر المبدع، معتمدة الخطة الآتية:

1- حجاجية الصورة البلاغية في اعتذاريات النابغة.

2- دور الصورة البيانية في الكشف عن شخصية الشاعر.

خاتمة: تتضمن أهم نتائج البحث.

وسيعتمد البحث المنهج الوصفي في عرض الصور البيانية، بوصفها آلية حجاجية، مع الاستعانة بالتحليل في دراستها، وفي تبيان كشفها عن شخصية الشاعر.

1- حجاجية الصورة البلاغية في الاعتذاريات: ربط النقاد منذ القدم بين الشعر والصّورةِ. قال الجاحظ: «إنّما الشعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النّسجِ، وجنسٌ من التصويرِ»[1]. وقد شاع عندهم بأن أحسنَ الشِّعرِ أكْذبُه[2]، «أي ما فيه من خيالٍ وصورٍ ترتفع عن الواقعِ المحسوسِ؛ لترسُمَ عالَماً جديداً يُريد الشاعرُ أن يُصوِّرَه، ويُضفي عليه ما في نفسه من مشاعر»[3]. والحقيقةُ أنّ الشّعرَ مُذْ وُجِدَ قام على التّصوير[4]. وقد عدَّ "أرسطو" الاستعارةَ علامةً دالّةً على عبقريّةِ الشاعرِ، فقال: «إنّ أعظمَ شيءٍ أن تكونَ سيّدَ الاستعاراتِ. الاستعارةُ علامةُ العبقريّةِ. إنّها لا تُعلَّم. إنّها لا تُمنحُ للآخرين»[5]. وهذا

الرّبطُ بين الشّعرِ والصّورةِ توطّدَ حديثاً عند الغربيين؛ فجاكوبسون يجعلُ الصورةَ حداً للشّعرِ: «إنّ الشّعرَ هو التفكيرُ بالصّوَرِ، وليس هناك من قصائدَ دون صُور»[6]. وكان "كولردج Coleridge " يقول: «الشّعرُ من غيرِ المجازِ يُصبح كتلةً هامدةً؛ ذلك لأنّ الصّوَرَ المجازيّةَ هي جزءٌ ضروريٌّ من الطّاقةِ التي تَمُدُّ الشِّعرَ بالحياة»[7].

بيدَ أنّ الصورة في الشعر لا تسعى لتحقيق غاياتٍ جمالية، وحسب، بل إنّ لها وظيفة تأثيريّة إقناعيّة أيضا. وعليه فإن النظر إلى الصورة البلاغية من زاوية الوظيفة الجمالية فقط ليُعَدّ إلغاء – دون مبرر– لوظيفتها الحجاجية، بل إن العناية المفرطة بجمال العبارة قد تعرقل حصول الإقناع وتَصرِفُ المتلقي عن الالتفات إلى مواطنه[8].

وتعد الصورة البلاغية من آليات الاستدلال الحجاجي، بوصفها من الحجج المؤسِّسَة لبنية الواقع.

ولعل مما يقتضيه المقام أن نقف بإيجاز عند بعض مفاهيم المصطلحات قبل التطرق إلى دراسة حجاجية الصورة البلاغية في الاعتذاريات.

– الحجاج: يعرفه طه عبد الرحمن بأَنه «فعالية تداولية جدلية، فهو تداولي لأن طابعه الفكري مقامي واجتماعي... وهو أيضا جدلي لأن هدفه إقناعي قائمٌ بلوغُه على التزام صور استدلالية أوسعَ وأغنى من البنيات البرهانية الضَّيِّقة...»[9]. وقال في معرض حديثه عن الحجاج الفلسفي التداولي بأنه «فعالية استدلالية خطابية مبناها على عرض رأي أو الاعتراض عليه، ومرماها إقناع الغير بصواب الرأي المعروض، أو ببطلان الرأي المعترَض عليه»[10].

وقد حدّد الباحثان "بيرلمان وتيتيكاه" غاية الحجاج في «أن يجعل العقول تُذْعِنُ لما يُطرح عليها، أو أن تزيد في درجة ذلك الإذعان، فأنجع الحجاج ما وُفّق في جعل حدة الإذعان تَقْوى درجتُها لدى السامعين، بشكل يبعثهم على العمل المطلوب (إنجازه أو الإمساك عنه)، أو هو ما وُفّق على الأقل في جعل السامعين مُهَيَّئين ذلك العمل في اللحظة المناسبة»[11].

– مكان الصورة البيانية في النظرية الحجاجية: ينظر محمد الولي للحجاج في معناه الواسع على أنه ذلك «الخطاب الذي يسعى إلى تعديل أو تثبيت مَوْقِفِ أو سُلوكِ المتلقي بالتأثير فيه بالخطاب، أي بالكلام، سواء كان ذلك الكلام يغترف من معين العقل أو من معين العواطف والانفعلالات»[12].

والجدير بالذكر أن المحدثين قد ربطوا بين الصّورةِ والعاطفةِ، فقد كان "كولردج" يُرجِعُ عبقريّةَ الصورةِ في شعرِ شكسبير إلى خضوعها في صياغتها إلى سيطرةِ العاطفة[13]. وذهب "وايلي G.Whalley" إلى حدِّ القولِ بأن الشّعورَ هو الصورةُ وليسَ شيئًا يُضافُ إليها، فالمشاعرُ عندما تخرجُ إلى الضوءِ تأخذ مظهرَ الصّورة[14].

فالصورة في الشعر في الحقيقة تستكشِف شيئا بمساعدة شيءٍ آخر[15]، إذ «ليس الشيء هو ما يلزم رسمُه، وإنّما الفكرة التي نكوّنها عنه»[16]. وهي بذلك تفرض علينا نوعا من الانتباه إلى المعنى، أو الشعور الذي تُجسّده، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، أو ذلك الشعور ونتأثر به[17].

وقد تَبَوَّأَت الصورة البلاغية مكانة مرموقة في ميدان النظرية الحجاجية، **وهي تنضوي تحت لواء الحجج المؤسِّسة لبنية الواقع**، تلك الحجج التي تربطها بالواقع صلةٌ وثيقة، ولكنها لا تتأسس عليه، ولا تنبني على بنيته، إنّما هي التي تؤسس هذا الواقع وتَبْنِيه، أو هي التي تقوم بإبراز ما خفي من علاقاتٍ بين عناصره، أو تُجلّي ما لم يُتَوقّع أو يُنتظر بين عناصره ومكوناته[18].

والصورة البلاغية يمكن عزلها عن سياقها البلاغي؛ لتؤدي وظيفة إقناعية استدلالية كما هو مطلوب في الحجاج، لا أن تؤدي وظيفةً جمالية إنشائية كما هو مطلوب في البلاغة، ومن هنا يتبين أن معظم الأساليب البلاغية تتوفر على خاصية التحول؛ لأداء أغراض تواصلية، وإنجاز مقاصد حجاجية[19].

1- 1- **حجّة التشبيه**: يعد التشبيه من أكثر الحجج استعمالا وتداولا في شعرنا القديم؛ إذ يسعى إلى بناء الواقع عن طريق الربط بين القضايا المتباينة في الجنس. وهو يقوم على ربطِ علاقةٍ بين شيئين اشتركا في صفةٍ، أو أكثر بواسطةِ أداة[20]. وقد جاء في كلامِ العربِ بغير أداة[21]. ولا تنبني تلك العلاقةُ بين طرفي التشبيهِ على التّطابُقِ، وإنّما على المُقاربة؛ لأنه لو طابقَ المشبهُ المشبّهَ به من جميعِ جهاتهِ، لكان إياه[22]، أي إنّ العلاقةَ بينهما علاقةُ مقارَنةٍ لا علاقةَ اتّحادٍ وتفاعل[23]. وأفضلُ التشبيهِ عندهم «ما أوقع بين الشيئين اشتراكَهما في الصّفات أكثرَ من انفرادِهما فيها، حتى يُدني بهما إلى حال الاتحاد»[24].

ومن الصور التشبيهية التي نهضت بوظيفة الحجاج في اعتذاريات النابغة قوله:

فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لي*هَراساً، بِهِ يُعلى فِراشي وَيُقشَبُ**[25]

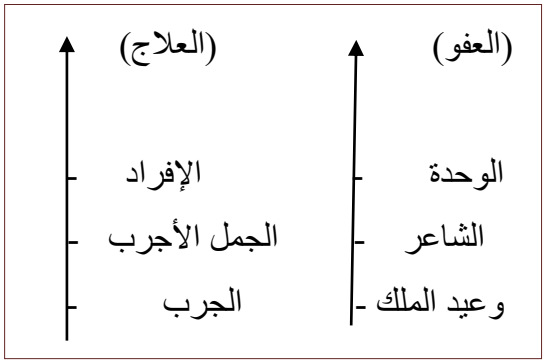
في هذه الصورة تشبيهُ معقول ومُتخَيَّل بمحسوس. إنها صورة تُظهر حال الشاعر القلقة جرّاء ما أصابه من وعيد النعمان، فقد بات كالمريض المُسَهَّد، والنسوة اللواتي يقمن على تمريضه، بدل أن يخفّفن من آلامه، فإنّهن يُعلَيْنَ فراشه بشوك يجدّدنه كلّ ليلة، فيبقى مسهَّدا دائم الألم.

لقد عدل الشاعر عن التعبير المباشر في وصف شدّة الألم الذي أصابه جراء وعيد النعمان (أنا دائم الألم بسبب وعيدك لي)؛ ليتوسل بالصورة التشبيهية؛ لأنها أكثر إقناعا؛ إذ لا يمكن تصوّر المريض الذي ينام على فراش من الشوك يُجَدّد كلَّ ليلة إلا مُتألِّمًا أشدَّ الألم.

ومنها أيضا قوله:

فَلا تَتركَنّي بِالوَعيدِ كَأَنَّني*إِلى الناسِ مَطلِيٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ**[26]

يصور الشاعر نفسه في هذا البيت، وقد أصبح يعيش وحيدا مفردًا، يتحاشى الناسُ لقاءه، فحاله كالجمل الأجرب المطليّ بالقطران المعزول عن بقية القطيع؛ لئلا تنتقل العدوى إلى غيره. وهو في هذه الحجة يصرح بالنتيجة (العفو والصفح)، ويمكن تمثيل هذه الصورة في السلم الحجاجي على النحو الآتي:



ومن الصور التشبيهية التي وظّفها للاستدلال الحجاجي أيضا قوله:

فَإِنَّكَ شَمْسٌ وَالمُلوكُ كَواكِبٌ*إِذا طَلَعَت لَم يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوْكَبُ** [27]

يشبه الشاعر في هذه الصورة الملك بالشمس، وبقية الملوك بالكواكب، ففضْلُ النعمان على بقية الملوك كفضل الشمس على بقية الكواكب، فهو إذا ما ظهر تضاءلت عظمة أولائك الملوك وخَبَتْ، كما يخبو نور الكواكب بطلوع الشمس. وهذا التشبيه يخترق حدود المعنى الحقيقي للشمس ليعانق المعنى الرّمزي، فقد اتّخذت العرب من الشمس إلها معبودا. والشاعر بذلك يُحاجِجُ الملك؛ فإذا كان الملك بهذه العظمة والقوّة، فإن من واجبه أن يكون عادلًا، فلا يبطش بعبد ضعيف لا حول له ولا قوّة.

لقد قام الشاعر في هذه الصورة **باستدعاء قيمة "العدل"**؛ في سبيل تحقيق النتيجة التي يتوخاها (العفو والصفح) التي لم يصرح بها، وإنما ضمّنها في القول.

ومنها أيضا قوله:

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الذِي هُوَ مُدْرِكِي**وإِنْ خِلْتُ أنّ المُنْتَأى عَنْكَ واسِعُ**[28]

إنّها صورة يستحيل فيها الملك إلى عنصر من عناصر الطبيعة. إنه ليلٌ في سطوته، بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من معاني الخوف والرّهبة. إنه ليلٌ لا يمكن للشاعر الإفلات منه مهما أمعن في الهروب. فمن ذا يستطيع الهروب من الليل؟

لقد كان من عادة العرب أن يشبّهوا الرجل القوي بالأسد، إلا أن الشاعر عدل عن تلك الصورة النمطية المبتذلة، وابتكر صورة جديدة لم يُسْبَق إليها؛ فالأسد يمكن الهروب منه، بل يمكن الاحتيالُ عليه واصطيادُه، أمّا الليل، فلا مهرب منه.

وقد كان النابغة مُدركًا تمام الإدراك لما في تلك الصورة من قيمة جمالية، وقوة حجاجية أيضا، ويتجلى ذلك في زجره حسان بن ثابت الأنصاري الذي تطاول عليه في سوق عكاظ لما فضل عليه الخنساء، قائلا: «يا بن أخي أنت لا تحسن أن تقول:

فإنّكَ كاللّيلِ الذي هو مُدْرِكي***وإِنْ خِلْتُ أن المُنَتأى عَنكَ واسِعُ

خَطَاطيفُ حُجْنٌ في حِبالٍ مَتينَةٍ***تَمُدُّ بها أيْدٍ إليكَ نَوازِعُ»[29]

1- 2- **<u>حجة التمثيل</u>**: نظر علماء البلاغة القدامى إلى التمثيل على أنه شريفُ القدر؛ لأنه يضاعِفُ قوى المعاني في النفوس[30].

وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني حجاجيّة التمثيل، فقال: «واعلم أنّ مِمَّا اتّفق العقلاءُ عليه، أن التمثيل إذا جاءَ في أعقاب المعاني، أو بَرَزَتْ هي باختصار في مَعرِضه، ونُقِلت عن صُوَرها الأصلية إلى صورته، كساها أُبَّهَةً، وكَسَبها مَنْقَبةً، ورفع من أقدارها، وشَبَّ من نارها، وضاعف قُواها في تحريك النُّفوس لها، ودعا القُلوب إليها...**وإن كان حِجاجًا، كان بُرهانُه أَنْوَرَ، وسلطانُه أقهرَ، وبَيَانُه أبْهَرَ**»[31].

ويعد الاستدلال بالتمثيل أقرب الأنواع المدروسة إلى حد الآن للشعر، وألصقها بجوهره باعتباره قائمًا على التخييل؛ إذ الاستدلال بوساطة التمثيل يعني تشكيل بنية واقعية تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه في العلاقات[32]. ولهذا النوع من الحالات الخاصة التي يُبنى بها الواقع شروط وحدود لا يكون إلا بها ولا يجوز إلا من خلالها، إذ يؤتى بالمثل في الحالات التي لا توجد فيها عادة مقدمات، وتقتضي المحاجَةَ به لوجود بعض الخلافات في شأن القاعدة الخاصة التي جيء بالمثل لدعمها وتكريسها[33].

ويسعى هذا النوع من الحجج إلى تأسيس واقع معين عن طريق التمثيل القائم على التشبيه والاستدلال، وهذا يعني «تشكيل بنية واقعية تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه في العلاقات، فهو احتجاج بأمر معين عن طريق علاقة الشّبَه التي تربطه بأمر آخر»[34].

ومن التمثيل الموظّف لغرض الحجاج في اعتذاريات النابغة قوله:

وَلَا أَرَى فَاعِلًا، فِي النَّاسِ، يُشْبِهُهُ*وَلَا أُحَاشِي مِنَ الأَقْوَامِ مِنْ أَحَدِ**[35]

إِلاَّ سُلَيْمَانَ، إِذْ قَالَ الإِلَهُ لَهُ:*قُمْ فِي البَرِيَّةِ، فَاحْدُدْهَا عَنِ الفَنَدِ**

وَخَيِّسِ الجِنَّ، إِنِّي قَدْ أَذِنْتُ لَهُمْ*يَبْنونَ تَدْمُرَ بِالصُّفَّاحِ وَالعَمَدِ**

فَمَنْ أَطاعَكَ، فَانْفَعْهُ بِطاعَتِهِ*كَمَا أَطاعَكَ، وَادْلُلْهُ عَلَى الرَّشَدِ**

وَمنْ عَصَاكَ، فَعَاقِبْهُ مُعَاقَبَةً*تَنْهَى الظَّلومَ، وَلَا تَقْعُدْ عَلَى ضَمَدِ**

إِلاَّ لِمِثْلِك، أَوْ مَنْ أَنْتَ سَابِقُهُ*سَبْقَ الجَوادِ، إِذَا اسْتَوْلَى عَلَى الأَمَدِ**

لقد استعان الشاعر في الاستدلال بالتاريخ الدّيني، فاستدعى قصّة سليمان عليه السلام، مشبّها الملك النعمان به. وهو بذلك يرفع النّعمان إلى مقام الأنبياء، فالبشر العاديون لا يُدانونه مرتبةً، حتى ولو كانوا ملوكا عظاما.

وهذه الصورة التمثيلية إلى جانب حَمْلها دلالاتِ العظمة والقوة الخارقة، فهي موظفة بوصفها **حُجة تؤسّسُ واقعا جديدا، لا من خلال علاقة التشابه، بل من خلال تشابه العلاقة.**

وهو حينما يشبه النعمان بالنّبي سليمان عليه السلام، إنما **يستدعي قيمة العدل** التي هي لصيقة بالأنبياء، فقد كان سليمان عليه السلام في أعلى مراتب العدل، فهو لم يُسرع إلى معاقبة الهدهد. قال تعالى: ﴿**وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ. لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ**﴾ [النمل/ 20 – 21]، بل استمع إلى حجته، وتبيّن الأمر، أمرَ ملكة سبأ وقومِها الذين كانوا يعبدون الشمس من دون الله. فكذلك يريد النابغة من الملك أن يكون مثل سليمان عليه السلام في حكمه مقسطا عادلا.

وقد استغل الشاعر (المُحاجِجُ) ثقافة الملك (المُحاجَج) في سَوْقِ هذا الاستدلال؛ ذلك أن قصة سليمان تُعدّ حقيقة مَسَلَّمًا بها عند كُلٍّ منهما (المُنشئ والمتلقي).

ومنه أيضا قوله:

احْكُمْ كَحُكْمِ فَتَاةِ الحَيِّ، إِذْ نَظَرَتْ*إِلَى حَمَامِ شِرَاعٍ، وَارِدِ الثَّمَدِ**[36]

يَحُفُّهُ جَانِبَا نِيقٍ، وَتُتْبِعُهُ*مِثْلَ الزُّجَاجَةِ، لَمْ تَكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ**

قَالَتْ: أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الحَمَامُ لَنَا*إِلَى حَمَامَتِنَا، أَوْ نِصْفَهُ، فَقَدِ**

فَحَسَّبُوهُ فَأَلْفَوْهُ كَمَا حَسَبَتْ*تِسْعًا وَتِسْعِينَ، لَمْ تَنْقُصْ، وَلَمْ تَزِدِ**

فَكَمَّلَتْ مَائَةً، فِيهَا حَمَامَتُهَا*وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ العَدَدِ**

استدعى الشاعر في هذا التمثيل أسطورة "زرقاء اليمامة" التي وظّفها؛ ليُقْنِعَ النعمانَ بن المنذر بأن يكون صائبا في حكمه عليه صوابَ هذه الفتاة في حسابها الحَمامَ، وما اتّصفت به من حدّةِ نظرٍ، ودقّةِ حسابٍ، وصوابِ حُكمٍ.

وفي هذه الصورة تشابه علاقة، بين **الصورة الأولى**: النعمان/ النابغة. و**الصورة الثانية**: زرقاء اليمامة/ الحمام.

وقد كان النّابغةُ على وعْي تامّ بتأثير الأمثال السائرة على الناس في بيئته، فقد كان «للأمثال أهميّةٌ كبرى في حياة الجاهليين، فالنابغة يعمد إليها؛ لسوق البيّنات على صحّة زعمه، ويقدّم لها الإطار الإنسانيّ والتاريخيّ. وهي تُضفي على أقوال الشاعر صفةَ الحقيقة العامة المأثورة في الناس منذ أقدم العصور»[37].

والمُحاجِجُ إذ يوظّف هذا التمثيل للاستدلال، إنّما يستدعي قيمة العدل لدى المُحاجَج.

ولنتأمل كذلك هذا التمثيل الذي يشبّه فيه الملك النّعمان بنهر الفرات:

فَمَا الفُرَاتُ، إِذَا جَاشَتْ غَوَارِبُهُ*تَرْمِي أَوَاذِيُّهُ العِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ** [38]

يُمِدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ*فِيهِ رُكَامٌ مِنَ اليَنْبُوتِ وَالخَضَدِ**

يَظَلُّ، مِنْ خَوْفِهِ، المَلَّاحُ مُعْتصِمًا*بِالخَيْزُرَانَةِ، بَعْدَ الأَيْنِ وَالنَّجَدِ**

يَوْماً بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نَافِلَةٍ*وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ اليَوْمِ دُونَ غَدِ**

لقد شبّه الشاعر في هذه الصورة النعمان بنهر الفرات في حالتين: حالة ثورته، وحالة صفائه. فهو إن غضب وسخط، لا يُبقي ولا يذر، فغضبه أقوى من الفرات إذا هاجت أمواجُه جارفةً الأخضر واليابس. أما إذا ما هدأ وصفا، فإنه أَسْخى من الفرات الذي يجود على ضفافه، فتَخْضَرُّ الأرضُ وتنمو، فعطاء النعمان دائم لا ينقطع.

وهي صورة مُستقاة من البيئة الطبيعية المُشترَكة بين الشاعر (المُحاجِج) وبين الملك (المُحاجَج).

إن صورة الفرات في قوّته وجبروته، وعُتوّ أمواجه توحي بصورة النعمان نفسِه، فهو الملك المهيب إذا ما غضب وسخط، السّخيُّ الجواد الذي ليس لجوده حدود إذا ما رضي.

وقد بُنِي هذا التمثيل على المقابلة بين صورتين: **الصورة الأولى**: الفرات + الهيجان = الهلاك/ الملك النعمان + الغضب = البطش.

الصورة الثانية: الفرات + الهدوء= الخصب/ الملك + الرضا = السَّخاء.

ولا شك أن النابغة يريد من النعمان صورته الثانية؛ فهو لا يسعى لعفوه ورضاه، وحسب، بل يطمع في عطاياه الدّائمة، كما صرح بذلك في قوله:

يَوْماً بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نَافِلَةٍ*وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ اليَوْمِ دُونَ غَدِ**

ومما يزيد من **القوة الحجاجية** لهذه الصورة موقعها في قصيدة "يا دار ميّة"، حيث خُتِمَت بها؛ وذلك من شأنه أن يُسْهم في استدرار عطف الملك، وكسب رضاه؛ إذ إنّها آخرُ ما يعْلق بنفس المتلقي.

1- 3- حجة الاستعارة: يَعُدّ البلاغيون الاستعارة من المجازِ اللّغويّ. والاستعارة في حقيقتها انتقال في الدلالة، فهي حسب جاكوبسون «أن نَسْنِدَ إلى الدال مدلولا ثانويا تربطه بالمدلول الأول المشابهة»[39]. والكلمة المستعملة استعمالا استعاريا على حدّ تعبير دي مارسيه Dumarsais «تفقد دلالتها الحقيقية وتكتسب دلالة جديدة لا تتبادر إلى الذهن إلا بفضل المقارنة التي قام بها بين المعنى الحقيقي لهذه الكلمة وبين المعنى الذي يُقارن به»[40].

وقد كان لعبد القاهر الجرجاني الفضلُ الكبيرُ في الكشفِ عن حقيقةِ الاستعارة في تراثنا البلاغي؛ فقد كان البلاغيون قبله يؤثِرون التّشبيهَ عليها، فقدامةُ بنُ جعفر أشار إليها بشيءٍ من الاستهجان بكونها من عيوبِ اللفظِ في حديثه عن

المعاظلة، «...وما أعرف ذلك إلا فاحشَ الاستعارة»[41]. وقد ميّز عبدُ القاهرِ بين نوعين من الاستعارةِ: الاستعارةُ المفيدة، والاستعارةُ غيرُ المفيدة. والاستعارة المفيدة عنده هي تلك التي تُفيدُ معنىً ما كان ليحصلَ لولاها[42]، وهي الجديرةُ بالاعتناء[43].

وقد قسّم بعض الباحثين، الاستعارة إلى استعارة لغوية وأخرى جمالية. وأطلق الباحث "أبو بكر العزاوي" على النوع الأول اسم "الاستعارة الحجاجية"، أما النوع الثاني، فسماه "بالاستعارة البديعية غير الحجاجية". حيث تدخل الاستعارة الحجاجية ضمن الوسائل البلاغية التي يوظّفها المحاجِج بقصد توجيه خطابه، وتحقيق أهدافه الحجاجية، وهي من النوع الأكثر انتشاراً؛ لارتباطها بمقاصد المتكلمين، وبسياقاتهم التخاطبية والتواصلية[44]؛ فهي تسعى إلى تغيير الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي، حيث تكون أبلغ من استعمال الحقيقة حجاجيا، ولذلك فهي تحوز مكانة هامّة في حقل الدراسات التداولية؛ لأنها تحمل في جوهرها طاقة حجاجية؛ لتحقيق الفاعلية الإقناعية.

ويرجع الفضل إلى "برلمان" (Perelman) في إخراج الاستعارة من البلاغة التقليدية إلى مجال الدراسات المتعلقة بالحجاج أو ما يسمى بالبلاغة الجديدة، فهو الذي أكسبها قوة حجاجية؛ إذ «طهّر البلاغة الحجاجية من البلاغة المحسناتية...ولهذا فقد احتلت الاستعارة مكانًا إلى جانب التشبيه أو المقارنة ضمن الجنس الثالث من أجناس المقومات الحجاجية. وهذه واحدة من إضافات برلمان التي تتمثل في إبطال مفعول بلاغة المحسنات وإدراج الاستعارة والتشبيه ضمن بلاغة الحجاج»[45].

ويَعُدُّ "طه عبد الرحمن" القول الاستعاري قولا حجاجيّا، وحجاجيته من الصنف التفاعلي، ويَنْتُجُ ذلك عن طريق التداخل بين آليتي "الادعاء" و"الاعتراض" المميّزتين للحجاج[46].

ومن الاستعارات التي نهضت بوظيفة الحجاج في اعتذاريات النابغة قوله:

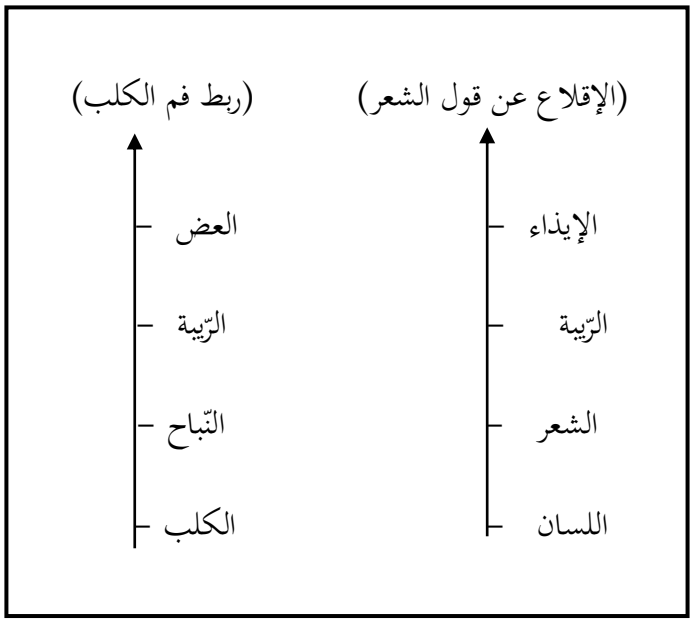
سَأَكْعمُ كلْبي أنْ يُريبكَ نَبْحُهُ* وَإِنْ كُنْتُ أَرعْى مُسْحلانَ فَحامِـرَا**[47].

وَحلَّتْ بُيُوتي في يَفَاع مُمَنَّعٍ* يُخَالُ بِهِ رَاعِي الحَمُولَةِ طَائـــرَا**

تضمّن هذا القول استعارة تصريحية، حيث شبه الشاعر لسانه (شعره) بالكلب، وحذف المشبه وصرح بلفظ المشبه به. فهو يخبر النعمان بأنه سيمسك لسانه عن قول الشعر، وإن كان في مكان بعيد يصعب الوصول إليه. بيدَ أن الشاعر توسّل بالاستعارة في خطابه زيادةً في الإقناع؛ فقد ذهب أوليفي روبول (Olivier Reboul) إلى القول بأن «الاستعارة أكثر إقناعًا من القياس؛ وذلك تحديداً بفضل المزج الذي تحدثه بين المستعار منه والمستعار له؛ جاعلةً بذلك توحّد العناصر المنتمية إلى أنظمة مختلفة أمرًا مدركًا»[48]، فَرَبْط فَمِ الكلب؛ لئلّا يعضّ أكثرُ إقناعًا من القول: "سأتوقف عن قول الشعر".

وهذه الاستعارة تعدّ حجة مؤسّسة لبنية الواقع، فهي تبني واقعا جديدا يتَحوّل فيه اللسان إلى كلب والشعرُ إلى نُباح.

ويمكن تجسيد تلك الحجّة في الشكل الآتي:



ومنها أيضا قوله:

أَتَيْتُكَ عَارِيًا خَلَقًا ثِيَابِي*عَلَى خَوْفٍ تُظَنُّ بِيَ الظُّنونُ** [49]

لقد ابتكر النابغة هذه الاستعارة التصريحيّة؛ ليستدرّ عطف النعمان، فصوّر نفسه في هيئة الشّخص المُحْتاج الذي ساءت أحواله، حتّى إنّه لا يجد ما يستر به عورته، غيرَ أَطْمار بالية، وقد جاء الملكَ مُمْتَطِيًا صَهْوَةَ الخوف والرّجا، والناسُ متيقّنون بأنه لا محالة مقتول، لما يعرفون من غيظ الملك عليه.

والشاعر في هذه الاستعارة إنّما يستدعي **قيمة العطف** لدى الملك.

ومن تلك الاستعارات أيضا قوله:

لَا تَقْذِفَنِّي بِرُكْنٍ لَا كِفَاءَ لَهُ*وَإِنْ تَأَثَّفَكَ الأَعْدَاءُ بِالرِّفَدِ**[50]

لقد جمع الشاعر في هذا البيت بين استعارة مكنية، وأخرى تصريحية، فقد شبّه أعداءه الذين يَشونَ به لدى النعمان بالأثافي التي توضع عليها القِدْرُ، وشبَّهَ النعمان بالقِدْر، ولكنّه لم يصرح بذلك لفظا – تأدّبا – ولكن الصورة موجودة في البنية العميقة.

إن هذه الاستعارة تُعيد تشكيل الواقع من خلال تصوير الأعداء في شكل أثافٍ تتآزر على حَمْل القِدْرِ (النعمان)، فهم يتعاونون على إيغار صدر الملك الذي يظهر في صورة قِدْر، فيَغلي صدره غيظا على الشاعر.

إن الشاعر يريد أن يقنع الملك بأن ما يضطرم في صدره من غيظ عليه، إنّما هو بسبب الأعداء الذين تآزروا على إذكاء ذلك الغيظ، فما عليه إذًا إلا أن يطرح كلام أعداء الشاعر، ويعود إلى ما كان عليه في سابق عهده.

ولعلّنا من خلال دراستنا لبعض الصور البلاغية في اعتذاريات النابغة، نكون قد بيّنا دورَها الذي اضطلعت به في الاستدلال الحجاجي، من خلال توظيفها لتأسيس بِنْيةِ واقع جديد، في محاولة للتأثير في المُحاجَج من خلال توجيه فكره وسلوكه؛ ليبنى سلوكا مُغايرا؛ فيتحوّل من السخط إلى الرضا، ومن الوعيد إلى السّخاء والعطاء.

وقد وُظّفت تلك الصور لاستدعاء القيم لدى المُحاجَج، التي عدّها "بيرلمان" بمثابة قواعد حجاجية «نستند عليها لكي نحمل المخاطَب على القيام بأفعال معينة بدل أخرى، كما أننا نستدعيها خصوصا من أجل تبرير تلك الأفعال بطريقة تجعل هذه الأفعال التي دعونا إليها مقبولة ومؤيدة من طرف الآخرين... فبالقيم نستطيع تشكيل الحقيقة المطلوبة على الوجه الذي يريده المبدع (المحاجِج)...»[51].

2- الصورة البلاغية ودورها في الكشف عن شخصية الشاعر: ربط المحدثون بين الصّورةِ والعاطفةِ، فقد كان "كولردج" يُرجِعُ عبقريّةَ الصورةِ في شعرِ شكسبير إلى خضوعها في صياغتها إلى سيطرةِ العاطفة[52]. فالشاعرُ يفضحُ نفسَه من خلالِ صوَرِه بطريقةٍ غيرِ مباشرة[53]. وذهب "وايلي G.Whalley" إلى حدِّ القولِ بأن الشّعورَ هو الصورةُ وليسَ شيئاً يُضافُ إليها، فالمشاعرُ عندما تخرجُ إلى الضوءِ تأخذ مظهرَ الصّورة[54]. فالصّورةُ الشّعريّةُ إذن شاشةٌ كبيرةٌ تنعكسُ فيها عواطفُ الشاعرِ وانفعالاتُه، وهذه الأخيرةُ «لا يُمكِنُ أن يُتَحدّثَ عنها إلاّ بالإشارةِ إلى شيءٍ في العالَمِ المادّيّ»[55]. وإذا كان الأمرُ كذلك «فإنّه لا يصحّ بحالٍ الوُقوفُ عند التّشابُهِ الحسّيّ بين الأشياءِ...دون ربطِ التّشابُهِ بالشعورِ المسيطرِ على الشاعر في نقل تجربته الشّعريّة، وكلّما كانت الصورةُ أكثرَ ارتباطاً بذلك الشعورِ كانت أقوى وأصدقَ وأعلى فنًّا»[56].

فالصورة إذًا انعكاس للعاطفة، «وبقدر ما يقوى الجانب العاطفي يقترب الخطاب من الحجاج وينأى عن البرهنة»[57]، كما يقول محمد الولي.

وجدير بالذكر أنّ ميخائيل جيلبار (Michael Gilbert) قد حاول تقويض الحدود بين ما هو منطقي، وما هو عاطفي، وتعدى نظرية أفعال الكلام التي أسسها جون أوستن (J. L. Austin)، وصاغها جون سيرل (John Searle) إلى لون آخر من الأعمال يتم إنجازه بالعاطفة، ويُسمَّى "الأعمال المنجزة بالرسائل التعبيرية (emotional message acts)، وهي تسمية اختارها جيلبار؛ لاعتقاده أن التعبير عن العاطفة لا يُنشئ أفعالا كلامية بقدر ما يتضمّن جملة من الرسائل ذات قيمة إنجازية[58].

وسنقف في هذا الجزء من البحث عند بعض الصور البلاغية في اعتذاريات النابغة، محاولين محاورتها في سبيل استكشاف بعض جوانب شخصية الشاعر.

2- 1- **الخوف**: تبدو صورة الشعور بالخوف أبرز الصور في اعتذاريات النابغة، والخوف عند النابغة خوفان: خوف على النفس، وخوف على العِرض.

- الخوف على النفس: ومن الصور التي تُجسّد الخوف على النفس قوله:

فإنّك كاللّيلِ الذي هُوَ مُدْرِكي*وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتأى عَنْك وَاسِعُ [59]**

إن هذه الصورة تكشف عن شدّة خوف الشاعر من الملك، فهي "تمثل قمة الإحساس بالرّهبة الصادرة عن يقين الشاعر بأنه مُحاط به، مقدور عليه أنّى توجه، مصيره الوقوع في قبضة النعمان"[60]، فهو في تشبيه الملك بالليل، فإنما يحيل إلى كل ما تحمله صورة الليل من رهبة.

- الخوف على العرض: والشاعر ليس خائفا من بطش النعمان على نفسه، وحسب، بل إن الخوف الأكبر على عرضه، فهو يخشى أشدّ الخشية أن تَطالَه يَدُ النّعمان، فتُسبى نساؤه. يقول:

سَأَكْعمُ كلْبي أنْ يُريبكَ نَبْحُهُ* وَإِنْ كُنْتُ أَرعْى مُسْحلانَ فَحامِـرا[61].**

وَحلَّتْ بُيُوتي في يَفَاعٍ مُمَنَّعٍ* يُخَالُ بِهِ رَاعِي الحَمُولَةِ طَائـرًا**
تَزِلُّ الوُعولُ العُصْمُ عن قَذُفاتِه*تُضْحي ذُراهُ، بِالسَّحابِ، كَوَافِرَا**
حِذاراً عَلَى أَنْ لَا تُنالَ مَقَادَتِي*وَلَا، نِسْوَتِي حَتَّى يَمُتْنَ حَرَائِرَا**

2– 2– الشعور بالألم: لم يكن الألم الذي يصوره النابغة في اعتذارياته وليدَ الخوف من وعيد النعمان فقط، بل كان أيضا بسبب انقطاع حبال الود بينه وبين الملك، فقد تحول الوُدُّ إلى حقد، ووعيد يطارد الشاعر حيثما ارتحل:

فَبِتُّ كَأَنَّ العائِداتِ فَرَشنَ لِي*هَراساً، بِهِ يُعلى فِراشي وَيُقْشَبُ** [62]

وقوله:

فَبِتُّ كَأَنِّي سَاوَرَتْنِي ضَئِيلَةٌ*مِنَ الرُّقْشِ في أَنْيابِها السُّمُّ، نَاقِعُ**
يُسَهَّد مِنْ لَيْلِ التَّمامِ سَلِيمُها*لِحَلْيِ النِّساءِ، في يَدَيْهِ، قَعاقِعُ**

ونلحظ تكرار الشاعر في تعبيره عن الألم لفظة "**بِتُّ**"؛ ذلك أن الألم يَطلّ ويَتَجدّد كل ليلة، فالليل الذي يهدأ فيه الكون، ويهجع فيه الناس قد أصبح لدى الشاعر ظَرفا للتألم والتّسهيد، فهو كمن لدغته حيّة قاتلٌ سُمُّها، فَعُلِّقَتْ في يديه حِلِيُّ النساء؛ لأنهم كانوا يُعَلِّقونها على الملدوغ، ويزعمون أن ذلك من أسباب البُرْء؛ لأنه حين يسمع قعقعتها لا ينام، فَيَدِبّ السُّمُّ فيه، فهو لذلك مَسهَّدٌ[63].

2– 3– الشعور بالظلم: لئن كان النابغة في اعتذارياته حريصا على تصوير شدّة خوفه من الملك، وشدّة الألم الذي يُلازمه جرّاء ذلك الوعيد، فإنه لم يغفل أن يعبّر عن شعوره بالظلم والحيف الذي أصابه بسبب الوشاة الذين يتآزرون على إيغار صدر الملك عليه، على الرّغم من براءته التي حاول إثباتها بمختلف الوسائل:

لَكَلَّفْتَنِي ذَنْبَ امْرِئٍ، وَتَرَكْتَهُ ***كَذِي العُرِّ يُكْوَى غَيْرُهُ، وَهْوَ رَاتِعُ[64]

فقد شبه نفسه في هذه الصورة بالبعير السّليم الصحيح الذي يُكوى فداءً للبعير المُصاب بقرح في مِشْفَرِه؛ فقد كانوا في الجاهلية إذا أصيب بعير بقرح في مشفره، يكوون بعيرا سليما لم يصبه ذلك الدّاء، ويزعمون أن ذلك يُذهب الدّاءَ عن إبلهم.

إن الشعور بالظلم هو الذي جعل الشاعر يستدعي هذه الصورة، فهو بهذا الوعيد يدفع ثمن ذنب غيره.

2– 4– الطمع فيما عند الممدوح: احترف النابغة الشعر؛ فهو مصدر رزقه، بل هو أُسّ مكانته باعتباره من سادة قومه، وحكما بين الشعراء في سوق عكاظ. ونحن إذا تأملنا بعض صوره في اعتذارياته للنعمان، نستطيع أن نكتشف طمعه في ما عند الملك من عطايا، ومنها قوله:

أَعْطى لِفارِهَةٍ، حُلْوٍ تَوابعُها*مِنَ المَواهِبِ لا تُعْطى عَلى نَكَدِ**
الواهبُ المائةَ الأبْكارَ زَيَّنَها*سَعْدانُ تُوضِحَ في أَوْبارِها اللِّبَدِ**

وقوله في القصيدة نفسها:

يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نافِلَةٍ*وَلَا يَحُولُ عَطاءُ اليَوْمِ دُونَ غَدِ**

ولعل هذا ما دفع بعض القدامى إلى القول بأن خوفه من النعمان لم يكن خوفا حقيقيا، فقد روي أنه «قيل لأبي عَمرٍو: أَمِنْ مَخافَتِه امتدحه، وأتاه بعد هربه منه أم لغير ذلك؟ فقال: لا لَعَمْرُ اللهِ! ما لمخافة فَعَل. إن كان لَآمِنا مِنْ أَنْ يُوجِّهَ النعمان له جيشا، وما كانت عشيرته لتُسْلِمَهُ لأوّل وَهْلَةٍ. ولكنّه رَغِبَ في عطاياه وعصافيره»[65].

2- 5- الاعتقاد بعلُوّ المكانة: على الرغم من أن النابغة صور نفسه في اعتذارياته خائفا مَرعوبًا من وعيد النعمان الذي آله وسهّده، إلا أن بعض صوره تكشف عن شخصية مُعتقدة بعلُوّ مكانتها، ولنتمعن قوله:

وَلَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أَخًا لا تَلُمُّهُ*عَلَى شَعَثٍ، أَيُّ الرِّجَالِ المُهَذَّبُ؟**

فهو في هذه الصورة لا يضع نفسه موضع التابع للملك، بل هو أخٌ وصديقٌ له، وهو بذلك يرتقي بنفسه إلى مرتبة الملك نفسه. وقد سبق أن قال في القصيدة نفسها، مبرّرًا اتّصاله بالغساسنة:

مُلوكٌ وَإِخوانٌ، إذا ما أَتَيتُهُم*أُحَكَّمُ في أَمْوالِهِم، وَأُقَرَّبُ**

كَفِعلِكَ في قَومٍ أَراكَ اِصطَنَعتَهُم*فَلَم تَرَهُم في شُكرِ ذَلِكَ أَذنَبوا**

خاتمة: في نهاية هذا العرض يمكننا أن نُقرَّ بأنّ للصورة البيانية مكانة مرموقة في ميدان النظرية الحجاجية، وهي تنضوي تحت لواء الحجج المؤسِّسة لبنية الواقع؛ إذ تسعى إلى بناء واقع جديد، بربْط علاقات بين عناصر متباينة.

ونأمل – من خلال دراستنا لبعض الصور البلاغية في اعتذاريات النابغة– أن نكون قد بيّنّا دَوْرَها في الاستدلال الحجاجي، من خلال توظيفها لتأسيس بِنْيةِ واقع جديد، في محاولة للتأثير في المُحاجَج من خلال توجيه فكره وسلوكه؛ ليتبنّى سلوكا مُغايرا؛ فيتحوّل من السخط إلى الرضا، ومن الوعيد إلى السّخاء والعطاء.

ونرى بأن النابغة قد وُفِّق في استدعاء القيم لدى الملك (المُحَاجَج)، وبخاصة قيم: العدل والعفو والعطف؛ من خلال توظيفه الصور البيانية، بوصفها استدلالا حجاجيا، ووسيلة إقناعية.

كما أن الصورة البيانية ساعدت على اكتشاف جوانب من شخصية الشاعر، فهو غيور على عرضه؛ فخوفه الذي أبدع في تصويره لم يكن على نفسه، وحسب، بل كان على عرضه أيضا؛ خشية أن تُسبى نساؤه.

كما بدا لنا الشاعر شخصية مؤمنة بمكانتها الاجتماعيّة؛ فقد رأيناه يضع نفسه في نفس مرتبة الملوك؛ فهو يدعوهم بالإخوان والأصدقاء.

وعلى الرّغم من إبداعه في تصوير خوفه من النعمان، إلا أنه كان يسعى من وراء ذلك إلى إصلاح العلاقة بينه وبين الملك؛ ليعود نديمًا له كما كان من قبل، فيَنْعَمَ بعطاياه التي جعلته لا يأكل إلا في صِحاف الذّهب، كما تقول الرّوايات.

الهوامش والإحالات:

[1] – الجاحظ، الحيوان، تحق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969،ج 3، ص 132.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص94.

[3] – أحمد مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان، الأردن، (د ط)، 1985، ص71.

[4] – إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط2 ،2011، ص193.

[5] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 124.

[6] – فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، (دراسة ونصوص) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993، ص 80.

[7] – أحمد مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، ص42.

[8] – فرانسوا مورو، البلاغة – المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 2003، مقدمة المترجمين، ص9.

[9] – طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص65.

[10] – نفسه، ص66.

[11] – عبد الله صولة، في نظرية الحجاج – دراسات وتطبيقات، ميسكيلياني للنشر، تونس، ط1، 2011، ص13.

[12] – محمد الولي، مدخل إلى الحجاج –أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفون والآداب، الكويت، ع02، المجلد 40، أكتوبر – ديسمبر 2011، ص17.

[13] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1982، ص411.

[14] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص135.

[15] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 143.

[16] – جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، هامش 12، ص76.

[17] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 328.

[18] – سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص242.

[19] – صابر الحباشة، التداولية والحجاج مداخل ونصوص، دار صفحات، دمشق، ط1، 2008، ص50.

[20] – ينظر الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988ص203.

[21] – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2013، ص213.

[22] – ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط، عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط2 ،2006، ص241.

[23] – عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص98.

[24] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص124.

[25] – ديوان النابغة الذبياني، تحق: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، والشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص55.

[26] – الديوان، ص56.

[27] – الديوان، ص56.

[28] – الديوان، ص168.

[29] – أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط 2، 2004، ج 11، ص7.

[30] – القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص203.

[31] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحق: سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999، ص69.

[32] – سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص252.

[33] – علي الشّبعان، الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل (بحث في الأشكال والاستراتيجيات)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص165.

[34] – سامية الدّريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص252.

[35] – الديوان، ص82.

[36] – الديوان، ص84 وما بعدها.

[37] – خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر– لوجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1992، ص32.

[38] – الديوان، ص87.

[39] – فرانسوا مورو، البلاغة – المدخل لدراسة الصور البيانية، البلاغة، ص31.

[40] – نفسه، ص 31 – 32.

[41] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 174.

[42] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص23 – 24.

[43] – نفسه، ص30.

[44] – أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص108.

[45]– محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2005، ص457.

[46] – ينظر: طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص310.

[47] – الديوان، ص117.

[48] – روبول أوليفي، مدخل إلى الخطابة، ط1، 1994، ص191.

[49] – الديوان، ص265.

[50]– الديوان، ص87 .

[51] – محمد يزيد سالم وعبد السلام علبي، حجاجية الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ع:4، 2018، ص262. نقلا عن: Perelman, La nouvelle rhetorique, tom1, presses universitaires de France P99.

[52] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص411.

[53] – جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1984 ص63.

[54] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 135.

[55] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص128.

[56] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص444.

[57] – محمد الولي مدخل إلى الحجاج –أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفون والآداب، الكويت، ع02، المجلد 40، أكتوبر – ديسمبر 2011، ص16.

[58] – حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظريات الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفون والآداب، الكويت، ع02، المجلد 40، أكتوبر – ديسمبر 2011، ص259.

[59] – الديوان، ص 168.

[60] – صورة الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 26، الرسالة 235، الكويت، 2005، ص51.

[61] – الديوان، ص117.

[62] – الديوان، ص55.

[63] – ينظر: المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1997، ج3، ص97.

[64] – الديوان، ص166.

[65] – أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج11، ص21.