The Argumentations of Rhetorical Figures in the Diwan of "Jerusalem is the Gate of Heaven": A Deliberative Rhetorical Approach

Mohammad Hatem Abu Sama'an*

Abstract

Many rhetorical styles still need to reveal their argumentative aspects. Declarative styles are among the most prominent rhetorical methods that involve argumentative force leading the addressee to be convinced. The heritage of rhetorical studies has mentioned some of values of simile, metaphor and metonymy styles. The study reveals the frequent reliance of Diwan poets on some of figures, such as the closed and marvelous simile, implicit metaphor, quality and described metonymies. The study aims to analyze the most prominent figures to show its argumentative function. It indicates a part of its rhetorical beauty that gives the resting-place for its argumentative purposes. For this, the deliberative approach has been employed by using the description as a tool for analysis in answering the main problem questions, represented by the argumentative figures' quality in the Diwan, the accuracy of selection specifically for the argumentation in the poetic text and the recipients' added persuasiveness, influence, tendency and mental excitement. The research is divided into three basic demands: metaphor figures argumentation, metaphor argumentation, and argumentation for metonymical figures.

The research concludes with the following results: First of all, the poets' use of rhetorical figures profusely to demonstrate the mental or sensory evidences contents with what they present, their focus on the figures in proving the meanings with rational arguments based on a solid proof. In addition, it pays attention to realizing the deep meanings of figures stemming from their argumentative allusions because of extracting most of their fictitious structures from the Holy Land miscellaneous. Finally, the research recommends to addressing all rhetorical methods by the argumentative study and showing their impact on conveying the contents with persuasion and evidence.

Keywords: Argumentation, Rhetorical figures, deliberative approach, Diwan Jerusalem is the Gate of Heaven.

* Associate Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Al-Aqsa University, Palestine. mh.abusamman@alaqsa.edu.ps

Submitted: 9/5/2022, **Revised:** 7/11/2022, **Accepted:** 22/11/2022.

https://doi.org/10.34120/0117-041-164-005

To cite this article /الإشارة المرجعية للبحث

أبوسمعان، محمد حاتم: "حجاجية الصور البيانية في ديوان "القدس بوابة السماء" مقاربة بلاغية تداولية"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 164، 2023، 155- 192.

Abu Sama'an, Mohammad Hatem: "ḥǧāǧīt al-ṣūr al-bīānīh fī dīwān "ālqds bwābt al-smā'" mqārbh blāǧīh tdāūlīh", *Arab Journal for the Humanities*: 164, 2023, 155-192 .

حجاجية الصور البيانية في ديوان " القدس بوابة السماء " مقاربة بلاغية تداولية

محمد حاتم أبوسمعان *

الملخص

لا يزال كثير من الأساليب البلاغية بحاجة إلى الكشف عن جوانبها الحجاجية، وتُعَدُّ الأساليب البيانية من أبرز هذه الأساليب البلاغية التي تنطوي على طاقة حجاجية تدفع المخاطَبَ بها إلى الاقتناع والتَّأثُّر، وقد أشارت الدراسات البلاغية التراثية إلى بعض هذه القيم الحجاجية لأساليب التشبيه والاستعارة والكناية، كما أكَّدَتْها منجزات البلاغة الجديدة. وقد كشف البحث من خلال مقاربته البلاغية النقدية هذه عن اتّكاء معظم شعراء ديوان " القدس بوابة السماء " على ألوان من تلك الصور البيانية كالتشبيهين المرسل والبليغ والاستعارة المكنية والكنايات عن صفة وعن موصوف بكثرة؛ مُستهدِفًا تحليل أبرز تلك الصور فيه؛ لبيان وظيفتها الحجاجية وما تضفيه على النص من طاقات تأثيرية تستهدف استمالة المتلقين وإقناعهم، بعد الإشارة لطرف من جمالها البلاغي وما يُضفيه من رونقٍ وخلابةٍ تكون كالمهادِ لغاياتِها الحجاجيّة. ولأجل هذا الغرض استعان البحث بالمنهج التداولي مع ما تقتضيه الدراسة من الاستعانة بالوصف أداةً للتحليل في الإجابة عن أسئلة مشكلته الأساسية المتمثلة في نوعية الصور الحجاجية في الديوان، ومدى دقة اختيارها بالتحديد لغاية الحجاج في النص الشعري، وما تُضفيه له من إقناعية وتأثير واستمالة وإثارة ذهنية لمتلقيه. وقد قُسم البحث إلى ثلاثة مطالب أساسيّة، هي: حجاجية صور التشبيه في الديوان، وحجاجية صور الاستعارة فيه، وثالثها لحجاجية صور الكناية. وقد خَلُصَ البحث إلى مجموعة من النتائج، أبرزها: استعمال الشعراء للصور البيانية بكثرة للبرهنة والتدليل العقلي أو الحسي لما يطرحونه من مضامين وأفكار، وتركيزهم عليها في إثبات المعاني بالحجج العقلية القائمة على الدليل المُشاهد الملموس؛ تمهيدًا لقطع الشك والتردد عن المتلقّي ومن ثَمَّ التأثير فيه، وكذلك إثارتها للأذهان في إدراك المعاني العميقة لتلك الصور والنابعة من تلميحاتها الحجاجية، كما كان انتزاعهم لمعظم أبنيتهم الصوريّة من نثريات الأرض المقدسة وما يتعلق بها. وأخيرًا أوصى البحث بتناول سائر الأساليب البلاغية بالدراسة الحجاجية وبيان أثرها في إيصال المضامين بالإقناع والتدليل.

الكلمات المفتاحية: الحِجاج، الصور البيانيّة، المنهج التداولي، ديوان القدس بوّابة السماء.

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، فلسطين
mh.abusamman@alaqsa.edu.ps.

الاستلام: 2022/5/9، **التعديل النهائي:** 2022/11/7، **إجازة النشر:** 2022/11/22

https://doi.org/10.34120/0117-041-164-005

To cite this article/ الإشارة المرجعية للبحث

أبوسمعان، محمد حاتم: "حجاجية الصور البيانية في ديوان "القدس بوابة السماء" مقاربة بلاغية تداولية"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 164، 2023، 155- 192.

Abu Sama'an, Mohammad Hatem: "ḥǧāǧīẗ al-ṣūr al-bīānīh fī dīwān "ālqds bwābẗ al-smā'" mqārbh blāġīh tdāūlīh", *Arab Journal for the Humanities*: 164, 2023, 155-192 .

مقدّمة

الحمد لله مولى العِبادِ المُسْتَثْنَيْن، نحمده سبحانه حمدَ الأخيارِ المُصْطَفَيْن. وبعد فللأساليب البلاغية بجانب وظيفتها الجمالية وظيفةٌ إقناعيةٌ استدلالية تؤدي بها أغراضًا تواصليةً مع المتلقين بالتأثير عليهم واستمالتهم بعد إقناعهم بالدليل والبرهان، وذلك بما تمتلكه من خصائص التخييل وإثارة الأذهان والدلالات الإيحائية.

منهج البحث

اعتمدت الدراسة في هذا البحث على المنهج التداولي القائم على تحليل مواطن الحجاج من أساليب البيان في قصائد الديوان؛ بغية الكشف عما انطوت عليه من طاقات حجاجية دفعت بالمخاطبين إلى الاقتناع والتَّأثُّر، وتحليل بعضٍ من أسباب ذلك التأثر.

الدراسات السابقة

ميدان الحجاج البلاغي أو البياني ميدان رحب فسيح عرف كثيرًا جدًا من الدراسات القيمة الوافرة، ومما هو قريب من موضوع البحث قُربًا حميمًا، ما يلي:

- حجاجية الصورة التشبيهية في الشعر السياسي عند الزهاوي والرصافي. أ. د. سلام كاظم الأوسي، أ.علي جواد عبادة، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية- جامعة القادسية، 2016م.
- حجاجية التمثيل في الخطاب الصوفي. د.هشام فرّوم، مجلة آفاق للعلوم، 2019م.
- حجاجية الصورة البيانية في شعر الطغرائي. أ.د. سناء هادي عباس وأ.حسام عيسى دهيم، مجلة كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية، 2018م.
- آليات الحجاج البلاغي لوصايا الحكماء في العصر الجاهلي. د.علاء الدين الغرايبة ود.أمل شفيق العمري، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، 2018م.

دوافع البحث وأهميته

- يأتي اختيار التأثير الحجاجيّ موضوعًا لدراسة الميدان الشعري " ديوان القدس بوابة السماء" ؛ لما تحظى به الأساليب البيانية من قيمة فنية جمالية مقرونة بقيمة إقناعية أعلى في بعض المواطن؛ إذ يكون المقصد الأول لها هو الإقناع بالحجة.

- الحضور البارز لتلك الأساليب البيانية الحجاجية في معظم قصائد هذا الديوان، وللكشف عن أهم أنواع تلك الصور المُستَثْمرة ومواقِعِها.
- صدور هذا الديوان الشعري حديثًا منتصف 2022م، ولم يُسبق بالدراسة لا للحجاج ولا لغيره.
- الوقوف على مميزات الحجاج في صور شعراء الديوان البيانية عن غيرها من الحجاج في الصور البيانية عند غيرهم، من خلال بيان الركائز التي دفعتهم إليه، والإشارة لكيفية توظيفهم له ونوعيّتِهِ.
- بيان وجه آخر من وجوه المعنى للأساليب البيانية، والإفادة منها في دراسة النص الشعري وخدمة مضامينه والارتقاء بطريقةِ إيصالها للمتلقين.

حدود البحث

- اقتصرت الدراسة في هذا البحث على حدود الحِجاج المرتبط بالصور البيانية فقط من تشبيهات وكنايات واستعارات دون التطرق لآليات حجاجية أخرى.
- كما جاءت الدراسة مقتصرة على أشعار ديوان بعينه هو "القدس بوّابةُ السماء" لمجموعة واسعة من شعراء العروبة، والذي قامت رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين بطباعته وإخراجه منتصف 2020م.

خطة البحث

قامت خطة الدراسة في هذا البحث على ثلاثة مباحث أساسيّة، سُبِقت بمُقدّمة وتلاها تمهيد، ثم ذُيِّلت بخاتمة، وجاءت كالآتي:

المقدمة: وتضمنت أهمية الدراسة، ودوافع اختيارها، والمنهج المتّبع، وحدودها، والدراسات السابقة في المجال الدقيق ذاتِهِ.

التمهيد: للحديث حول مفهوم الحجاج وأبرز وجهات النظر فيه، وطرفًا من فوائده وما يُضيفُهُ لجماليّات الصور البلاغية من عُمقٍ وإقناع.

المبحث الأول: حجاجية صور التشبيه، وتضمَّن مطلبين:

- المطلب الأول: القيمة الحجاجية للتشبيه.

• المطلب الثاني: حجاجية التشبيه في ديوان " القدس بوَّابة السماء " .

المبحث الثاني: حجاجية صور الاستعارة، وتضمَّن مطلبين:

• المطلب الأول: القيمة الحجاجية للاستعارة.

• المطلب الثاني: حجاجية الاستعارة في ديوان " القدس بوابة السماء " .

المبحث الثالث: حجاجية صور الكناية، وتضمَّن مطلبين:

• **المطلب الأول: القيمة الحجاجية للكناية.**

• **المطلب الثاني: حجاجية الكناية في ديوان " القدس بوابة السماء " .**

الخاتمة: وقد أجملت أبرز ما خَلُص إليه البحث من نتائج وتوصيات. ثم تلا ذلك كله ثَبْتٌ لمراجع الدراسة ومصادرِها. والله المُوفِّق والهادي إلى سواء الصراط.

مِهَـــــــــاد

لا يخفى ارتباط الحجاج بالإقناع والتأثير في متلقي الخطاب الأدبي تأثيرًا بالغًا لدرجة الإفحام والغلبة أو الإقناع والتسليم على اختلاف مستوى التلقي وعلى اختلاف نوع ذلك النص الأدبيّ المتضمّن للخطاب خطبةً أو حِكمةً أو شعرًا أو وصيَّةً، ذلك الإفحام وتلك الغلبة المُؤدِّيَيْنِ للظفَرِ بالخصم حال منازعَتِه، وهذا مدار المعنى اللغوي للحجة والحِجَاج " والحُجّةُ ما دوفع به الخصم...والحجة الوجه الذي يكون به الظَّفَرُ عند الخصومة، وحاجّهُ مُحاجّةً وحِجَاجًا: نازعه الحجة وغلبَهُ على حُجّتِه " [1]، أو لإقناع غير الخصم بوجهة النظر أو الطَّرح المُحتجِّ له بطريق البرهان والدليل " والحجة الفاصلة البينة، ويُقال برهن برهنة إذا جاء بحجة قاطعة للرد... وقد برهن عليه، أقام الحجة عليه " [2].

وأما في الاصطلاح فعلى الرغم من التحديدات الكثيرة لمصطلح الحِجاج في البلاغة وفي النقد الحديث فإنه تظهر فيه نظْرتانِ بارزتان حيث نظر إليه البعض نظرة منطقية محضة تُرادف البرهنة والاستدلال العقلي، ومن أخصر هذه التحديدات وفق هذه النظرة تعريفه بأنه " تقديم الحجج والبراهين والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة، وهو يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، وبعبارة أخرى يتمثل الحجاج في إنجاز متواليات من الأقوال، بعضها بمثابة الحجج اللغوية، وبعضها هو بمثابة النتائج التي تُستنتج منها " [3]، وهذا واضح

الغاية في إقامة الحجة من خلال إبراز البرهان والدليل على إثبات قضية معينة أو دحضِها. أو هو "كل منطوقٍ موجّهٍ إلى الغيرِ لإفهامه دعوةً مخصوصة"[4].

في حين نظر إليه البعض الآخر على أنه "عملية تُعنى بدراسة التقنيات اللغوية التي تهبُ النص دوراً حجاجياً باعتباره بنية نصية، مع تناول الجوانب البلاغية الهادفة إلى التأثير في المتلقي بغية إذعانه لمضامين الرسالة الموجهة إليه"[5]، ولعل هذه النظرة هي الأقرب للشمول والصواب؛ فعلى الرغم من اختلاف مُبتدَئِها في دراسة التقنيات اللغوية عن أصحاب النظرة الأولى التي لم يحددوا فيها دراسة تلك التقنيات؛ فإنه ينتهي بذات الهدف والغاية التي انتهى إليها فيه أصحاب النظرة الأولى مع الفارق، حيث انتَهَوْا لذاتِ الهدف والغاية من إقامة الحجة بالبرهان والدليل دون إهمال الجوانب الجمالية التي تُشِعُّ من الأساليب البلاغية بما تتضمّنه صورها من طاقات تخييلية، حيث يمكن القول إنهم نظروا إليه نظرة منطقية غير محضة أو نظرة فنية ومنطقية معًا.

وأيا ما يكن من أمر تحديد الحجاج فإنه يتجاوز – دون إغفال– تلك الطاقة التخييلية التي تتضمنها الصور البلاغية التي تُشيع في النص إيحاءات كثيرة تترسب في الأذهان وخيالات عديدة تنطبع في الوجدان، يتجاوز ذلك كله في الصورة البلاغية مُتّخذًا منها سبيلاً لإقامة الحجة والإقناع، فهو يتوسع في استعمالها لتكون تلك الأساليب البيانية وسيلة للتأثير في المتلقي عقليًّا ووجدانيًّا بإعطائها قيمةً حجاجية أعلى، تُبقِي المخاطب تحت تأثيرها وتُقنِعُهُ تماما بمضمونها لدرجة التسليم.

وعلى هذا فإن الحجاج يُضيف شيئًا إضافيًا للصورة البلاغية التي تمثّل المنطلق الأساس في تشكيل بنية النص الأدبي؛ لأن النص الأدبي مجموعةٌ من العناصر التي تتآلف مع بعضها لتشكّل في النهاية عملاً إبداعيًا متكاملاً، كما تعدُّ الصورة واحدة من العناصر التي يوليها الأديب أو الشاعر اهتمامه وعنايته، فهي التي تعطيه الفرصة ليصور بها كلَّ ما يدور بخاطره، وما يدور حوله، بحيث ينقل ما يثير المتلقي بأيقوناته الفنية[6]، وهو ذاته الأثر الذي يُضفيه الحجاج على الصور البلاغية من البعد الدلالي الإقناعي الذي سبق للإشارة إليه في الصورة البلاغية إمام البلاغة العربية وقُطبها في دلائله "والصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[7]، ويزيد الأمر بيانًا في الأسرار عند قوله: "حتى

إنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا والأعجم فصيحًا، والأجسام الخُرس مبينة، والمعاني الخفيّة باديةً جليةً "[8].

ما جعل بعض الباحثين يحدد غاية الحجاج في إكساب الصورة الفنية مزيدًا من العمق الدلالي شديد التأثير على المتلقي والوصولِ به للاقتناع إلى درجة التسليم، إذ قد سبقهم النقاد القدماء بالإشارة إلى وظيفة الصورة البلاغية على حد قول عبد الله صولة: "إن الدراسات الحجاجية الغربية الحديثة لا تكاد تضيف شيئًا إلى ما كان قاله القدماء عن وظيفة الصورة الفنية في الكلام من أنها لجعل الغائب مُشاهد ولإظهار المجرد في شكلٍ محسوس، ولتقوية الشعور لدى المتلقي بحضور الأشياء من أجل حمله على الاقتناع والتأثير فيه "[9].

ومبعث هذا العمق في التأثير الذي يُضفيه الحجاج على الصورة البلاغية في النص يتمثل في كونه يدفع بتلك الصور إلى حثّ المتلقي على مزيد من التفكير والتخيُّل ولفت الذهن لتحقيق الاندهاش والمفاجأة بمضمون تلك الصور، ودقة تركيبها، وروعة خيوطها؛ تمهيدًا لإقناعه واستمالته وشدِّهِ للخطاب، والتغيير في سلوكه أحيانًا بعد الولوج إلى فضائه فكريًّا وشعوريًّا[10]. وبهذا فمن الواضح الجلّي اندماج الحجاج في البلاغة في كثير من أساليبها "ولّما كان مجال الحجاج هو المحتمل وغير المؤكد والمتوقع، فقد كان من مصلحة الخِطاب الحجاجي أن يُقوِّي طرحُه بالاعتماد على الأساليب البلاغية والبيانية التي تُظِهر المعنى بطريقة أجلى وأوقع في النفس "[11].

وهذه المقاربة البلاغية النقدية تستهدف تحليل أبرز الصور البيانية في ديوان "القدس بوابة السماء" لمجموعة من أبرز الشعراء المعاصرين المشهورين؛ لبيان وظيفتها الحجاجية وما تضفيه على النص من طاقات تأثيرية تستهدف استمالة المتلقين وإقناعهم، بعد الإشارة لطرف من جمالها البلاغي وما يُضفيه من رونقٍ وخلابةٍ تكون مهادًا أو كالمهادِ لغاية الحجاج بما تشكِّلُهُ من مدخل للولوج إلى فضاءات المتلقي المتعددة. ولأجل هذا الغرض قُسم البحث إلى ثلاثة مطالب أساسيّة، تقوم على دراسة الحِجاج في كل صورة بيانية من التشبيه والاستعارة والكناية على حدة.

أما عن الديوان: فهو ديوانٌ بكرٌ حديثٌ لم تتناوله الدراساتُ بعد، طبعته الأولى والوحيدة من إصدار رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين يوليو/ 2020م. وقصائد الديوان

جميعها تتمحورُ حول القدس الشريف وما تتعرض له من ويلات وتدنيسٍ على مرأى العالم ومسمعه، بالإضافة للتعرض لمكوناتها الماثلة أمام النواظر والأسماع من باحاتها ومرابطيها ومساجدها وساحاتها ومُرافقِها. وهو لمجموعة من أبرز الشعراء الفلسطينيين ما خلا شاعرةً من مصر وشاعرًا آخرَ من الأردن الذين خالط حب القدس شِغافَ قلوبهم؛ فوضعوها وما تتعرض له نُصبَ قصائدهم. كما يأتي هذا الديوان متزامنًا مع حالة التطبيع الكاسحة التي طفت على سطح زعماء العروبة؛ ليُعبّر فيما يعبر عن حالة المهانة والانبطاح العربيين كحالة من حالات الهيمنة الصهيونية على القدس والتدنيس الاستيطاني لمرافقها المُقدّسة.

المبحث الأول: حجاجية صور التشبيه

المطلب الأول: القيمة الحجاجية للتشبيه

تدلّ تعريفات البلاغيين الأوائل للتشبيه على بدايات القيمة الحجاجية له من حيث إنه وسيلة لإثبات معنى من معاني المشبه به للمشبه، وذلك بأن تُثبت "صفة للشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته"[12]؛ حيث تكون الجهة الأولى مجهولة أو ناقصة بالطبع والبداهة، والجهةُ المُقارِبةُ والمُشاكِلةُ لها هي المعروفةُ والمُدرَكةُ؛ فتكون الجهة الكاملة والمعروفة دليلاً وحُجةً على الجهة الناقصة والمجهولة أو على بيان إمكان وجودها بشكل أدقّ. كذلك فالتشبيه ما هو إلا تمكينٌ للخيال في النفس عن طريق تشبيه صورة بصورة أخرى بغرض إقناع المتلقي بترغيبه في فكرة ما أو تنفيره منها[13].

ومن هنا تبرُز خاصية التأثير للتشبيه التي نبَّه إليها الإمام عبد القاهر من خلال مقاربته بين الطرفين المختلفين في الجنس، واللّذين يكون أحدهما حسيًّا والآخر مجرَّدًا معنويًّا عند قوله: "إن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلّتِه، واجتلابه إليهِ من النَّيقِ البعيد، بابًا آخر من الظَّرَفِ واللُّطف، ومذهبًا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل..."[14]. وذلك الالتقاط والاجتلاب للمشبه به يُكسيه أُبَّهة وجمالاً وفخامة يَنْقِلُهُ لميدان التأثير في المتلقي والفعل فيه فعلَ السحر "فإن كان مدحًا كان أبهى وأفخم، وأنبل في النفوس وأعظم... وإن كان ذمًّا كان مسُّه أوجع، ومِيسَمَه ألذع، ووقعُهُ أشدّ، وحدُّهُ أحدّ، وإن كان حِجاجًا، كان برهانُهُ أنور، وسلطانُهُ أقهر، وبيانُهُ أبْهر..."[15].

فوظيفة التشبيه الكامنة في تقريبه للمعنى الذهنيّ بتجسيده حيًا ماثلاً أمام المخاطَب جمالاً أو قُبحًا على النحو الذي يريدُهُ المُخاطِب؛ هي التي أخذت بيده للدخول إلى ميدان النظرية الحجاجية الإقناعية، وانضوائه تحت لواء الحجج المؤسسة لبنية الواقع، تلك الحجج التي تربطها بالواقع صلة وثيقة، لكنها لا تتأسس عليه، إنما هي تؤسس هذا الواقع وتبنيه[16].

وعلى هذا فإن القيمة الحجاجية للتشبيه تكمن في كونه أحد الوسائل المُعينة للشخص أو المرسل على نقل أفكاره وتجاربه وما يشعر به لغيره من المخاطَبين كما يشعر بها هو وكما يحسُّ بها في ذاته ووِجْدانه، تامة غير منقوصة ولا مُلتَبِسة؛ فتقع موقعها الدقيق من المتلقي وتورث المُرسل راحة نفسية. وهذا ما يقفُ خلف هدفِ البيان الأصليّ من إيضاح المعنى الغامض وزيادة المعنى الواضح وضوحًا: "فللتشبيه قيمة حجاجية كبيرة، حيث يميل الإنسان بفطرته إلى التأكد من أنَّ السامع استوعب الفكرة تمامًا، كما هي في نفسه، ويرغَب المتكلم أن يشعُر بأن السامع أدرك الصورة التي يريد أن ينقلها إليه، مثلما أحسَّ بها وشاهدها ويشعر المرء بالارتياح والسعادة إذا استطاع أن ينقل إلى الآخرين ما عنده من فكر وما مرَّ به من تجربة؛ ولذا فإنه يركنُ إلى التشبيه بوصفهِ وسيلة حجاجيّةً تمكِّنُه من توصيل المعنى...، وبذلك نجد أنَّ التشبيه الحجاجي لا يُؤتَى به ليكون زينةً زخرفيّةً تحسينيّة"، بل ليزيد المعنى وضوحًا، فيقتنع به المتلقي"[17].

المطلب الثاني: حجاجية التشبيه في ديوان "القدس بوَّابة السماء"

من خلال القراءة الناقدة لقصائد الديوان، يتبيّن اتِّكاء أغلب شعرائه على لون التشبيه البياني باعتباره لونًا من ألوان الحجاج البلاغي؛ مُرسِّخين به بعض معانيهم في النفوس، ومُضْفِينَ مزيدًا من الإقناع لأفكارهم وأحاسيسهم من خلاله، نظرًا لما يُقدِّمُهُ من دليل أقوى وبرهانٍ أسطع على ما يُدلون به من مضامين وما يطرحونه من أفكار، من ذلك ما نجده من حشدٍ واسع لتشبيهات الأمور المعنوية المجردة التي لا تقع تحت إدراك الحاسة بأشياء أخرى محسوسة سريعة الإدراك وقريبة من أذهان المتلقين، كمثل قول الشاعر عبد الفتاح أبي زايدة في قصيدته التي بعنوان "القدس" مشبِّهًا فيها الإلهاهات والخواطر العقلية برائحة زكيّة حسيّة:

وتُلهِمُني المهابة كل حينٍ مهابة قُدسنا خير الثمارِ
وإلهام المدينة لا يُجارى كريحانٍ يفوحُ على الديارِ[18]

وكذلك الأمر عند الشاعر رفيق العالول في قصيدته "عروس المدائن" يشابه الذكرى النفسية لمحبوبته بشذى العطور المقدسية التي تفوح مالئة جنبات المكان، عند قوله:

أُحبُّكِ نورًا يُضيء حياتي بـه الروح والقلب دومًا هُديتِ
وذِكْراكِ في النفس فوحُ الطُّيُوبِ وأنتِ خيالي وشِعري شغلْتِ[19]

وقول الشاعر عبد الفتاح في القصيدة ذاتها مُشبِّها الغضب المجرد عن الحاسة بلهيب مُشاهد ملموس الأثر:

إذا ابتسمت فحدِّث عن حياءٍ وإن غضِبت فذاكَ لهيبُ نارِ[20]

وهو يحاكي المعنى ذاته عند قوله:

لعلّ الصوتَ يقرعُ كل سمعٍ فتَنقضُّ النفوسُ كما الشرارِ[21]

وكقول الشاعر خليل نصار في قصيدته "توأمة" مصوّرًا الحقّ المعنوي بشهاب عُلويّ محسوس:

هُزِّي إليكِ بجذعِ الريح وانتصِبِي يسَّاقطِ الحقُّ من جَفْنَيْكِ كالشُّهُبِ[22]

إن دفق الإلهامات – في البيت الأول – في مخيلة الشاعر عن مدينته الحبيبة والهواجس التي تثيرها في عقله ووجدانه غزيرةٌ غزارةً لا يستطيع وصفها إلا من خلال اللجوء إلى التشبيه المرسل وعلاوة على تعبيره عن تلك الكثرة العارمة من خلال تشبيهها بالرائحة الزكيّة الفوَّاحة، فإنه نقلها بطريقةٍ حجاجيةٍ مُقنعَةٍ مُتَمثلةٍ في تجسيد تلك الإلهامات المقدسيّة بإحدى الحواس التي يتفق سائر بني البشر على شيوع المُدركِ بها وسعة انتشاره وهي حاسة الشمّ.

كذلك الأمر في البيت التالي، فإنّ الدليل الأبرز والبرهان الأسطع على كثرة تذكار نفس الشاعر لمدينته الحبيبة الجريحة وأنها تأتيه من كل صوبٍ في حركاته وسكناته، هو مضارعَتُها بعبير مشمومٍ يخترق سائر الظروف المحيطة ويتسلَّل إلى الأنوف دون استئذان

أو إنذار وهذا ما ينقل تمام معنى الشاعر دون تكلف، مع عمق وبلاغ، علاوة على الإثبات بالحجة النابعة من التشبيه بالشيء الحِسِّيِّ النافذ.

ثم يُلِحُّ الشاعر – في البيتين التاليين – على الاتّكاء على أسلوب التشبيه كآلية حجاجية في بث معنىً بعينه ألا وهو تصوير غضبِ مدينته المُغْتصبة ذلك الغضب العارم الذي بلغ به المِرْجَلُ حدَّ الانكسار الذي لا مَنَاصَ عنه؛ فاستحال نارًا عارمة يصل لهيبُها الحسيّ الحارق ما لا يصله غضبها المعنوي بحال! ثم هو يرجو –في البيت الخامس– أن يُلامِس صوتها آذانًا حُرّة أبيةً تنفض عنها غُبار الذلة والاستكانة ثم تنتفض في وجه المغتصب شرارًا حارقًا مُشتّتًا في كل ناحية يُلاحِق مَردَةَ الصهاينة وقُطعان مستوطنيهم فلا تتوقف تلك النفوس المُستشيطةُ المُنتفضة حتى تأخذ موقعها منهم؛ إذ لا يوقِفُ الشرار المحسوس الحارق غير ما يقع عليه من أجسامٍ فتَتَلظَّى بناره. كُلّ ذلك التقريب للمعنى والتأثير فيه للمتلقي جاء من خلال الاستعانة بتشبيه ذلك الانتفاض بالشرار اللاهب المُحْرِق.

ثمَّ يُقدّم الشاعر –في البيت الأخير– التشبيه المُرسل بوصفه الحجة الأقوى فيما يذهب إليه من إثبات شهادة القدس الشريف حول الحقائق التي حدثت وتحدث أمام ناظرَيْهَا، فلا شيءٌ أثبت من رؤية العين للحدث ومعاينة صاحبها ومعايشته لمجريات تلك الحقائق، وتلك الحقائق التي أصبحت من خلال ذلك التشبيه المُرسل واضحة وضوح الشُّهُب في السماء جليّةً جلاءَ ضياءِ تلك الشهب التي يشهد بجلائها سائر الكواكب والأفلاك (يسَّاقطِ الحقّ ... كالشُّهب)، هذا بالإضافة إلى الإقناعية الحجاجية المستمدة من الرؤية العينية للمشبه به المحسوس؛ وقد قيل: ليس مع العين أين؟ فيكون التشبيه قد حقَّقَ الغاية التي توخَّاها الشاعر وهي الانتقال بذهن المتلقي من التفكير في الصورة المجردة إلى التفكير في الصورة الحسية التي يُشاهدها أمامه في الواقع، فهو يقرب له المعنى المجرد، ليتحوّل معه إلى معنى حسيّ يؤدي به إلى الاقتناع[23].

لقد ملكت القدس الشريفة على الشعراء أحاسيسهم وألبابهم فطفقوا يصفونها بأمدح الأوصاف من خلال تصويرها بأنفس الأشياء وأفضلها وأثمنها من ذلك قول الشاعر سهيل أبو زهير في قصيدته التي بعنوان " للقدس قلبي " :

ماذا يقول الخلق عن قُدسٍ بدت كالشمس فوق خريطةِ الأغرابِ[24]

وقول الشاعرة ملاك إسماعيل في قصيدتها " وجع القصائد " :

يـا قـدس يا وجـع القصائـد في دمي وعـلى السـطور تباينـت أبيـاتي
فـإذا نثَرتُـكِ دمعـةً في أسـطري سـالت عـلى خـدِّ القصيـد لُغـاتي
وإذا رسَـمتُكِ في حـروفي بسـمةً خرسـاءِ كنـتِ ككسرةٍ بـدواتي[25]

وقول أحمد سعد عتياني في قصيدة " خذ عني " :

فالقـدس ريحـان القلـوب تشـمُّها من بُعـد ميـلٍ عِطرُها يسـبي المُقَل[26]

وقول رفيق العالول في قصيدة " عروس المدائن " :

ملكـتِ شِـغاف القلـوب جميعًا فأنـتِ الأمـيرة يـا مـن حكمْـتِ
فرُحمـاكِ بالعاشـقين السـبايا ووصلـك يـا حبـذا إنْ وصلْتِ[27]

وقولِه في القصيدة ذاتها:

وأنـت عـروس وأنـت كنـوزي ومهـما غـزوْكِ، فزيتـك زيتـي[28]

وقول الشاعر إبراهيم عيسى في قصيدته " دستور " :

يـا قُـدسُ دُمْتِ عـلى الأحـداث عاليةً كـم بِـتِّ صامـدةً والكفـرُ مدحـورُ
يـا بسـمةً بشِـفاهِ الكـون داعَبَهـا همسُ النسـيم وفيـكِ الدرُّ منثـورُ[29]

إن الصور التشبيهية في الأبيات السابقة جميعها قوامها التشبيه المرسل أو البليغ اللذين يكشفان موقف المتكلم من مضمون كلامه، كما يكشفَان موقف هذا المتكلم من الملفوظ نفسه، أي من مضمون ملفوظه[30]، فمضامين هذه التشبيهات هو المدح للقدس والفخر والإعجاب بها، وبُنيةُ التشبيه هنا من أبلغ العلاقات التقريبية التي تُوصل معنى ذلك الفخر والحب والإعجاب بالقدس، فهي تارة شمس وأخرى بسمة، وثالثة عروس وكنز ورابعة أميرة، وريحانة قلب تارة خامسة. وهذه العلاقات التقريبية التي قدّمَها الشعراء من خلال استعانتهم الواسعة بالتشبيه؛ تمكّنوا من إبراز تلك الصفات والمشاعر التي انتابتهم تجاه القدس الشريف باعتبارها الدليل الأكثر قوة لصالح النتيجة المرجوة من خطابهم، حيث أرادوا أن يقدِّمُوا للمتلقين صورة حسية مُشاهَدة للمعاني العالية التي تُشكِّلها القدس

داخل كياناتهم، معانٍ عاليةٍ مستمدّةٍ من أجمل الأشياء في واقعهم (الشمس والعروس والكنز والأميرة والبسمة والريحان) وجميعها تقع في مجال الحسِّ الإنساني الذي لا يُخالفُ فيه ولا يُنازَع، بل تلتقي في حبه واشتهائه سائر النفوس البشرية.

كذلك فإن لاختيار الشعراء للتشبيه البليغ قيمة حجاجية أعلى في الأبيات الرابع والخامس والسادس والتاسع، " فاعتماد التشبيه البليغ لا يخلو من قيمة حجاجية، كونه أبلغ في إثارة وعي المتلقي "[31]، تلك القيمةُ الحجاجيَّةُ التي مكَّنَت من زيادة الاقتراب من القدس والالتصاق بها إلى حد الالتحام كالتصاق الدمعة بالخدّ والتصاق الكنز بالجيب والتصاق البسمة بالمُحيَّا والريح العاطرة بصاحبها تدور معه حيث دار وكل هذه الصور بمثابة حقائق واقعية ملموسة مُقنعة يحياها المرء كل لحظة.

كما تتحوَّل العاطفة السابقة لعاطفة أخرى، كما في قول الشاعر نصر فَحَجَان في قصيدته "ثورة القدس" :

ذاكَ الصباح

القدس كانت كالرماح.. والقدس تطعنها الرماح

والريح تحمل شوقَها نحو الصباح

كان الرصاص يمزِّق الجدران والأكوام والأشياء[32]

وقول الشاعر عبد الخالق العف في قصيدته التي بعنوان "بعد ألف عام" :

وبعد ألف عام يا سادتي الكِرام

يعودُ قرمط الحاخام

يبكي على البُراق هيكلَ السراب

بدمعةٍ غصّت بها الرياحُ والتراب[33]

فعاطفة الفخرِ والإعجاب السابقةِ المهيمنة على الخطاب التشبيهي تلك، لم تمنع أولئك الشعراء من الالتفات إلى موضع الجرح ومكان الغصّة من قُدْسهم إذ تطعنها رماح الغدرِ

والتَّرْكِ والإهمال والتطبيع الحادّة فتستحيل معها القدس رماحًا مسنونةً زرقاء في وجه ذلك المُغتصبّ العنيد، وغُصَّةً في حلقه وفي وجه مخططاته، لترُدَّ له النّكال بالحجر وبغير الحجر، ولتذيقه من ذاتِ كأسه فبعد أن كانت في التعبير المباشر –بغير التشبيه– كفًّا تُناطِحُ المِخرَز؛ أصبحتْ نِدًّا لرمح المُستعمرِ مستمدًّا من التشبيه الحجاجي بالرُّمْح الذي جعلها كفئًا مماثلًا، فلا يَفُلُّ السِّنان (الرماح) غير السِّنَان (الرماح).

ثُمَّ يُماهي –الشاعر الثاني– بين حاخامات المستوطنين وحمدان قُرمط زعيم ثورة القرامطة في العصر العباسي ورمزِ العنفِ والتقتيل الأبرز في ذلك العصر، في إشارة حجاجية منه للربط بين صورة التقتيل البشِع والمجازر الرهيبة والتخريب اللامتناهي المشترك بين الطرفين على السواء. ومصدر الحجاجية الإقناعية في هذه الصورة واضح لا يخفى، فإذا كان حمدان قرمط وأتباعه قد انتهكوا حُرمة البيت الحرام وقتلوا الحجيج متعلقين بأستار الكعبة، فإنَّ الحاخام الصهيوني قد استمرأ البغي في مسجد المدينة الأقصى قتلًا وحرقًا وتدميرًا وطردًا وملاحقةً واعتقالًا بالمصليّن فيه والمرابطين. وعليه فمن خلال الحجاج المستمدِّ من هذا التركيب التشبيهي يكون الشاعر قد اطمأنَّ على وصول مشاعره إلى أذهان متلقِّيهِ بسهولة واقتناع؛ "ذلك لأنَّ القول التشبيهي أعلى حجاجًا من القول العادي وأكثر إقناعًا "[34].

كذلك فمن أبرز ما يُلفت النظر عند غالبية شعراء هذا الديوان، هو التفاتُهُم إلى أهم عنصر من عناصر الصمود والدفاع عن القدس وأقصاها ألا وهم المرابطون والمرابطات في مسجدها وباحاتها وأسوارها من أهلها أو من غير أهلها شُبَّانًا وشيبًا كِبارًا أو صِغارًا ذُكرانًا أو إناثًا، وينعتونهم بأبلغ أوصاف العزّ والرجولة والشهامة والشجاعة والصمود من خلال الصور التشبيهية الحجاجية ذاتها، يقول الشاعر الأسير يحيى الحاج حمد في قصيدته التي بعنوان "عن القدس مغترب":

وجـدْتُ رجالهـا كالطـودِ تسـمو ولا تخـشَ الريـاحَ أو العُبابـا[35]

وتقول الشاعرة ملاك إسماعيل في قصيدة "نزف القصائد":

هـذا ترابُـكِ طُهـرُ الأرض منبَعُـهُ وذي سـماؤُكِ تُهـدي شمسـها غضبًـا
أمـا رجالُـكِ مـا لانـت شـكيمتهم هـم في الوغـى أُسْـدٌ قـد قارعُـوا الشُّـهُبَا[36]

وكقول الشاعرة منى حمادة واصفة نساءها المقدِسيّات في قصديتها " المقدسيون " :

والمقدسيَّاتُ نجماتٌ وأشرِعةٌ ... طابَ الزمان بهنّ وضُمِّدَ الوجَعُ
سيحصدُ النصر والتاريخ كوكبةٌ ... في قلبِ مغتصبٍ سكينهم زرعوا[37]

وقولها أيضًا في القصيدة ذاتها:

شبابُهُم شُهُبٌ، نساؤُهم حُجُبٌ ... أطفالُهم سُحُبٌ، هبّوا وما رجعُوا[38]

وقول الشاعر عبد الله أسدودي في قصيدته التي بعنوان " شهداء جبارين " :

هنيئًا لكم يا حُماة الديار ... أثرتُم بأقصانا روحَ النّزَال
إلى جنة الخلد قد سابقوا ... تثور بهم هِمّة كالجبال
فأنتم جبابرة تزأرون ... أسودٌ إذا ما تراءى القتال[39]

من خلال هذه الأبنية الصوريّة القائمة على التشبيه المُنتزَعَةِ أطرافُهُ من نثريات الأرض المقدسة وطبيعتها، يضع الشعراء أذهانَ متلقيهم وسامعيهم أمام الصورة الواقعية الحية لمشهد أولئك المرابطين من أهل بيت المقدس، فكل مَنْ رَابطَ على ثَراها هو من أخصِّ أهلها ولو لم يكن ناشئًا فيها؛ ذلك أنَّ الألفاظ الحسية التي ألَّفوا منها تشبيهاتهم تُشكِّل وسيلة مهمة لتحفيز المشاعر، وتنشيط ملكة التخيل عند المتلقي، من خلال العلاقات التي تقيمها بين عناصره من جهة وبين المشبه به المستمدّ من نثريات الطبيعة من الجهة الأخرى[40].

فرجال القدس العتيقة ليسوا كأي رجال ثباتُهم باق في الأرض متجذّرٌ فيها يضارِعُ ثبات الأطواد الشامخة التي ما كان لها أن تزول أو تَميد على مرِّ الأزمان رغم رياح التطبيع العاتية أو حملات الدهم والاعتقال المستمرة أو محاولات الحرق والطمس والتهويد الكاسحة؛ لأنَّ رجالها يتحوّلون أُسُدًا ضاريةً فاتكةً بأعدائها إذا ما حاولوا استباحة حرمتها أو اقتحام باحاتها أو طمس هويتها، تَعرِفُ غضبتَهُم وصوتَ زئيرِهم الشهب في السماء والجبال في الأرض، بمجرد أن يلوح لهم بارقُ اقتحام لمدينتهم أو محاولة مستوطنٍ لاستباحتها، تَفرُقُ منهم جبابرة الأرض ويتسابقون إلى جنان الخلد عند رب السماء. ونساؤهم أشهر من النار على العلم في سماء التضحية والبطولة والصمود والرباط على أرض تلك المدينة الشامخة فَهُنَّ نجماتٌ لا يُطاوِلُهُنَّ مُطَاوِلٌ، وأشرِعة بيضاء شامخة يهتدي بها السائرون على درْبِ الرِّباطِ

والحُرّيّة، وأطفالهم كثيرون كثرة السحاب يخرجون للمغتصب المستبيح من كل زقاق وطريق كأنهم سحابٌ يَغْشَى الْمُسْتَسْقِي من سائر جنبات مكانِهِ، أما شبَابُهم فَشُهُبٌ حارقة ترجُم كل معتدٍ وتلاحقُ كل مُطبِّعٍ وخائنٍ لحُرمةِ مدينتِهِ ومقدّساتها فهو منهم على حذر وفي خوف.

ومن هنا نرى بجَلاء لا لَبْسَ فيه درجة الاقتناع الذي سيكون عليه المتلقي بعد تلقِّيه لهذه الصور التشبيهية التي استمدَّها الشعراء من نثريات الطبيعة للأرض المقدسة من الجبال والأطواد والنجوم والسُّحُبِ والشهُب وأسود الأرض التي هي مضرِبُ المثل الحِسِّي الشَّرُود الذي لا يختلف عليه اثنان في الرفعة والسناء والثبات والرسوخ وقوة الشكيمة وشدّةِ البأسِ؛ "وذلك لأن اللفظ الحسي يُكثِّف درجة حضور الفكرة في ذهن المتلقي؛ فينجم عن ذلك مصادقته واقتناعه بما يُعرض عليه "[41].

المبحث الثاني: حجاجية صور الاستعارة

المطلب الأول: القيمة الحجاجية للاستعارة

فضلاً عما تتضمنه الاستعارة من قوة جمالية وطاقة تخييلية تُلهِبُ المشاعر وتُحرِّك الوجدان وتأخذ به إلى عوالم مُتَصوَّرة، فإنها تمتلك – من منظور حجاجيّ- قِوى تأثيرية وتدليلية داخل الخطاب؛ ولذا فهي تُعدُّ من أبرز التقنيات اللغوية الخطابية التي تؤدي وظيفة حجاجية إقناعية، بما لها من دورٍ فاعل في إنتاج الخطاب وتأويل معناه، وبما تُسهِمُ فيه من تشكيل صورة ذلك الخطاب[42]. ومَكمن دورها الفاعل ذلك في إنتاج الخطاب هو حفزُها للذهن من أجل التقريب بين شيئين من خلال علاقة الشبه بينهما استنادًا لتحديد البلاغيين الأوائل لها بأنها: استعمال الألفاظ في غير ما وُضِعت له في اصطلاح التخاطب لعلاقة المشابهة[43].

فالاستعارة تقوم بتقريب الفكرة في الخطاب بين ذيْنَكِ الشيئين أو تلك الأشياء بدرجة أشدُّ جذبًا وأكثر فاعلية بما فيها من انزياح لغويٍّ قائم أصلاً على التشبيه الذي يمتلك وظيفة حجاجية كبيرة بل هو من أهم آليات الحجاج البلاغي بشكل عام، وهذا ما نصَّ عليه الإمام عبد القاهر من أنَّ الحجة في الاستعارة أظهر وأتمّ فيها من التشبيه لزيادتها عليه في قوةّ التخيُّل "فقد حصل من هذا الباب أنَّ الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه، كان موضعه من الكلام أضمن به وأشدُّ محاماةً عليه، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر

بالتشبيه، فأمرُ التخيُّلِ فيه أقوى، ودعوى المتكلم له أظهر وأتمّ "[44].

إنَّ ثمَّة استدلالاً طبيعيًّا مغروسًا في الأذهان قائمًا في العلاقات التشبيهية، فالدليل على قوة الشخص هو تلك العلاقة الناشئة من تشبيهه بالأسد، والدليل على بهاء الفتاة ونضارتها هو علاقة المشابهة والمقاربة بينها وبين الشمس عند تشبيهها بها، والبرهان الطبيعي على كرم المرء هو السعة التي اكتسبها من تشبيهه بالبحر، وتلك الاستدلالات الطبيعية عندما تحملها الاستعارة تصبح من أقدر الأساليب التعبيرية على إمداد الخِطاب بقوة التفرُّع والتكاثر "وهذا الاستدلال الذي من خلال الاستعارة لا يورث المتكلم قُدرة على تكثير عباراته فحسب، بل يورثه القدرة العجيبة على تكثير ذواته الخطابية، لهذا بلغت الاستعارة مرتبةً لا تُدرِكُها عبارة غيرها، كائنةً ما كانت "[45]، ولا يخفى أن التعبير عن الفكرة الواحدة بطرق متنوِّعة في استدلالاتها هو من أكثر الأشياء إقناعيةً واستدرارًا للتأثير في المتلقي مع ما يُرافق ذلك التنوع الاستعاري من إعمال للعقل والنفس في تلقيه والاقتناع به "فالاستعارة ليست كما يتصور بعضهم -أنها بنية سطحية ساذجة- يتم أحد الطرفين للآخر في مستوى السطح فحسب؛ لأنَّ هذا الإدراك فيه تسطيحٌ بعيدٌ عن الأدبية، وبعيدٌ عن الإيصاليّة معًا، فالاستعارة مُلازِمة لعمليّات ذهنيّة ونفسيّة معقَّدة، تتنافر مع مثل هذا التسطيح الذي يدفع بها إلى دائرة المَباشرة "[46].

بالإضافة إلى ذلك فإنَّ الاستعارةَ من وسائلِ الإيحاء في توصيلِ الأفكار وهي ميزة أخرى تَصُبُّ في قيمتها الحجاجيَّة وترفعها؛ فهي ذات دلالات إيحائية تُحدِثُ في النفسِ نوعًا من الدهشة والمفاجأة الحسنة حسب ثقافتها وحالتها النفسيّة "أما الاستعارة فهي سياقٌ وحيد مبنيٌّ على تطابقٍ وهميٍّ ومؤقت لدالَّيْنِ يدلان في الأصل على مدلولين مختلفين، القصد منه الإيهام بوحدة المعنى "[47]، وهذا طبعًا بخلاف الأسلوب المباشر - بغير الاستعارة - الذي يوصل الفكرة دون إيحاءات دلالية تُقنع المتلقي، ودون أن يَبذل ذهنُه لأجل ذلك جَهْدًا في فهم دلالة تلك الإيحاءات.

المطلب الثاني: حجاجية الاستعارة في ديوان "القدس بوابة السماء"

ولقد تحققت استعمالات الشعراء للاستعارة في هذا الديوان بحضور شاخِصٍ ولافتٍ حتى للعين الناقدة العَجْلى، مستغلِّين بعض خصائصها من مثل قدرتها على تحويل المعنويّ المجرّد

إلى مادة ملموسة تُلامِس الإحساس وتُقنِعُ العقل، واستثمروها في ذلك كآلية حجاجية بلاغية للنفاذ إلى المتلقِّي ومن ثَمَّ التأثير فيه من حيث إنَّ الأصل في الاستعارة "أن تُستعارَ الكلمة من شيء معروف بها إلى شيء لم يُعرف بها، وحِكمة ذلك إظهارُ الخفيّ، وإيضاحُ الظاهر الذي ليس بجليّ..."[48]، وإظهار الخفي يُقصد به استعارة الحسي للمجرد، وأما إيضاح الظاهر فهو استعارة الحسي الظاهر للحسيّ الذي قد يَعتَوِرُه خفاء أو يَبعُد فهمه على المخاطب. وكلا الأمرين قد تحقق في الديوان.

فمن الأول قول الشاعر أحمد إسحاق الريفي في قصيدته "أسئلة القدس":

سَكِرت ضمائرهم على سُرُر الهوى حتى أحلوا فيكِ كلَّ مُحرَّم[49]

وقول الشاعر خليل نصار في قصيدته "توأمة":

واسكر بنَخْبِكَ في أشلاء أوردتي لولا حرارةُ دمِّي فيكَ لم تَثُبِ[50]

وقول ملاك إسماعيل في قصيدتها "نزف القصائد":

ألقَوْكِ في الجبّ قد ماتت ضمائرهم أقبحْ بهم أممًا حينَ ادّعوْا كذبا
باعوا عفافَكِ ما اهتزَّت لهم ذِمَمٌ أنيابهم غرسوا.. قد هان ما اغْتُصِبا
ببابِ أسيادهم كالكلب قد ركعوا ككأسِ غانيةٍ تستمطر العِنبا[51]

وقول إبراهيم عيسى في قصيدة "دستور":

يا أمّةً بحبَال الوهمِ علَّقَها طيشُ الطُّغاةِ وحبلُ الوهمِ مبتورُ[52]

وقول نيفين درويش في قصيدتها "مُدِّي جناحَكِ":

يا قُدس يا مسرى الجمال بخافقي سيظل مجدُكِ للضياء سطورا
ألهمْتِ روحي فاستفاقت لهفتي وشرَعْتُ أنثرُ في حماكِ عُطورا[53]

وقول هاشم غانم في قصدته "قدسنا منذ الأزل":

والفجر آتٍ والذي فطر السما إني أراهُ وقد تنفّس وانجلى
لا يعرف العجزُ المَقيتُ نفوسنا حتّى وإن غصَّ الطريقُ وأوحَلا

نــأتي إلى صــافي المنابــع مــوردًا ونعــود بالشــهد المُـذاب وقد حلى
ونَعَــضُّ فــوق جراحنــا في عــزّةٍ صــبرًا وإن كانت مــرارًا حنظلًا[54]

نجِدُ أن الشعراء قد تأَثروا تأثُّرًا شديدًا بحالة العرب المُزرية تجاه القدس وتهويدها الذينَ ما اكتَفَوْا بالخِذلان والتركِ والإهمال واللامبالاة بل تجاوزوا الحدَّ في ذلك إلى أن وصلت ضمائرهم المعنوية حدَّ السُّكرِ البشرِيّ الذي يُفقِد الإحساس والشعور؛ فلجئوا للجانب الاستعاري للتعبير عن تلك الحال للتأثير في المتلقي الذي اعتاد سلوك الهوان من أولئك المتخاذلين المتآمرين، فالضمير الذي هو شيءٌ لا يُدرَك بالحاسة صار إنسانًا سِكِّيرًا من شدة لا مبالاته وتخاذُله. وأبلغ دليل حجاجيٍّ على هذا التغافلُ للضمائر العربية هو تغافُلُ ذلك السّكِّير (المشبه به) وتَخاذُله الذي يُضرب به المثل، ويُستدَّل به في محافل سُرُر الهَوى. ويرتفع الشاعر "خليل نصار بهذا المعنى درجة أرفع عندما يصور شدة الإيغال الصهيوني في دماء المقدسيِّين بالسكُّر الذي تظهر خيوط مادّتِه المحسوسة من تلك الأنخاب العديدة التي شربِها وألقى بها على قارعة شوارع القدس دماء حارّةً تَدْفُق من أوردةِ أهلها الصابرين، ومورِدُ الحجاج المُقْنِع في هذا السّكِر الحسيّ الذي برز مظهره هو بلوغُه حدَّ الثُّمالة فالمستوطن لم يُرقِ دماء الأبرياء من أهل القدس فقط بل أوغل فيها إيغالاً ينقطع عنه الوصف كما السُّكْر لا يكون من الشرب مرة أو مرتين بل لا يكون إلا مع الإكثار من الشرب والمبالغة فيه.

ثم تُصوِّر الشاعرة ملاك درجةً رفيعةً من ذلك المعنى مُتَّكِئة على طرف الاستعارة المكنية، عندما تأخذ جزءًا معنويًّا من القدس وصفةً من أعزِّ صفاتها "العفّة" وتُحيلُها سلعةً حِسيّةً يُتاجِرُ بها ذلك الضمير العربي المُنتشي بمنظر الدماء المقدسية وشربِ أنخابِهِ عليها، فحتَّى عفافُ أطهر بقاع الله في أرضه قد باعوه بثمنٍ بخسٍ دون أن تهتزَّ لهم ذِمَّة أو تَطرُفَ لهم عين. وهنا تقفُ الاستعارة في قمة الحجة والبرهان على النتيجة المتأخرة في البيت – بعد الاستعارة – وهي هوان القُدس المغتصبة عندهم؛ إذ إنَّ أكبر دليل وأنصع برهان على هوان القدس ودماء أهلها عليهم هو بيعهم لأغلى ما تمتلكه المرأة من العفّة التي لا تُقدَّرُ أو تُباع؛ ولذا أعاذت الشاعرة مدينتها –في مطلع القصيدة– أن تستعطِفَ العرب وقد بلغ بهم الحال ما بلغت استعارتها السابقة منهم، عند قولها:

يا قُدسُ يا طِفلتِي فلْتسكُني الهُدُبا إنّي أعيذُكِ أن تستعْطِفي العَرَبَا[55]

ويستمر الشاعر في البيت الرابع في استناده على التخييل الحاصل في الاستعارة المكنية وهي: "أن تذكر المشبه، وتريد به دالًّا على ذلك بنصب قرينةٍ تنصِبُها، وهي أن تنسِبَ إليه وتضيف شيئًا من لوازم المشبه به المُسَاوِية"[56]، إذْ جعل الطيش مُعَلِّقًا ملموسًا يُعَلِّقُ أمَّةً بكاملها على حبِال الوصل والسلام الوهمية التي لم ولن تكون أبدًا، وتظهر براعة اختيار الشاعر للتخييل الاستعاري حين يُدْرِكُ المرء الوهم المُتجسِّد في حبال الوصال الوهمية والمُعلِّق الوهمي لتلك الحِبال الوهمية وعلاقة الوهم بينهما؛ وبهذا فقد أدّت الاستعارة وظيفتها التخييلية؛ استنادًا إلى أنَّ كل استعارة مكنية تتضمن استعارة تخييلية[57].

كذلك فإنَّ شعراء هذا الديوان لم يُغْفِلوا الاتكاء على التصوير بذات الاستعارة في التعبير عن النهوض بتلك الروح الخائرة والارتقاء بذلك الضمير الميّت، حيث بدأت اللهفة على ذلك الضمير وتلك الروح المستمدة من تخييل الاستعارة المكنية تستفيق ويَدُبُّ فيها النهوض من جديد في البيت الخامس، وتلك الإفاقة مُستمَدَّةٌ من الاستعارة الأولى في البيت ذاته والمتمثلة في إلهام القدس لروح الشاعرة إلهامًا يوقِظُ لهفتَها الحية التي دبَّت الحياةَ فيها بفعل الاستعارة الأولى، وهذا منبع الإقناع الحجاجي في استعارتي البيت. وتستمرُّ هذه الروح المُلهَمَة وإنسانُ اللهفةِ الشخصية اليَقِظةِ -بفعل الاستعارة- لِتُصْبِح إنسانًا أو إنسانةً أخرى تتنكَّر لكل ذلك العجز المتراكم على صدر الأمة وأبنائها ولا تعرِفُه -عند الشاعر في البيت الأخير- بعد أن جعله (أي العجز) بذات التصوير الاستعاري إنسانًا حيًّا مطرودًا منبوذًا مَقيتًا عند قوله: "لا يعرف العجز المُقيت نفوسنا".

وأما النوع الآخر من الاستعارة القائمة على إيضاح الحِسيِّ الذي ليس بجِلِيٍّ فهي استعارة الحسي الظاهر للحسيّ غير الظاهر، الذي قد يَعتَوِرُه خفاء أو يَبعُد فهمه على المخاطب. وقد وردت في الديوان بكثرة فاقت الصنف الأول، والمُتمَعِّن في معاني تلك الاستعارات يجد أن هذا الصنف جاء لفرعين من المعنى أولهما منصبٌّ ومُركّزٌ على القدس بعينها، وثانيهما مخصّصٌ لتصوير أشياء متعلقة بالقدس فهي بمثابة اللوازم لها أو كاللوازم من مثل رجالها ونسائها وآثارها ومعالمها وباحاتها. فمن الفرع الأول المُنصَبِّ على القدسِ بذاتها

قول الشاعر شحدة البهبهاني في قصيدة "أظافر الغدر":

أرض القداسة تبكي بطش مغتصبٍ سبعون عامًا وما جفّت معاناتي
طال الزمان والقدس تنهشها أظافر الغدر تغزو كل حاراتي[58]

وقوله أيضًا في قصيدة أخرى بعنوان "في القدسِ أُسْدٌ":

القـدس تبكـي والعروبـة تنتـشِي سُكْرًا قبيحًا قد تمطّتْ في الكفنِ[59]

وقول الشاعر خالد أبو جراد في قصيدته "هذه طقوس كتاباتي":

فالقدس تبكِي ليسَ ثمّةَ عاقلٌ يرضَى الهَوان ويهتدِي برشيدِ[60]

وقول الشاعر مصعب المبيض في قصيدته "في عِشق القدس":

أرأيت يومًا إن مررت بسورها لحسبتَ أن السور أرّقهُ الحنين
والقبّة الصفراء تشكو حُزنها توّاقـةٌ لهديـر صـوتِ العابديـن
والمسجد الأقصى يُنادي أهله طال الفراق بكم جموعَ المسلمين[61]

وواضحٌ هنا تواتر شعراء الديوان على تَخيّلهم للقدس امرأة حزينة كئيبة قد التفَّت على نفسها باكية نادبةً ثكلى بعد أن تخَلَّى عنها مَنْ لم تظنَّ بحال أن يتركوها بل أن يتنعَّموا ويهنَأ عيشهم رغم بلوغ صوت بكائها المستمرِّ لأسماعهم. وقد أجاد الشعراء في هذا الاستدعاء للاستعارة المكنية كونها أدعى لتحريك همة المستمعين وأصغى لأسماعهم ليستمعوا صوت امرأة مسكينة غلبها العدوّ على أهلها فقتلهم، وعلى مسجدها فَحَرَّقَهُ ودنَّسَهُ، وعلى باحاتها فاقتحموها، وهو من أكثر ما يتعاطف له الحسِّ الإنسانيُّ عمومًا فباتت تشكو ما أصابها من حزن على فراق أصوات العابدين فيها بعد قتلهم وتشريدهم.

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر مصطفى منصور في قصيدة "رحلة الإسراء":

يـا هـذه العربيـة الحسـناء لا تثِقـي بـما حملـتِ مـن الأنبـاء[62]

وقول الشاعرة مريم قوش في قصيدتها "هابيل يا وجع المراحِل":

وأهدابي على الشُّرُفات

ترشِفث دمعها الزفرات

بلقيس تموتُ الآن!

أيَّةُ ميتةٍ تلك التي سقطَت

على خدِّ المخامِل!

وقول الشاعر رفيق العالول في قصيدته "مدينة الأنوار":

أما تبدو هي الأزهار روضًا عروسًا قد تجلَّت في صِبَاها(63)

وقول الشاعرة هند أبو نجيلة في قصيدتها "عيون القدس":

سلامُ الله يا نهرَ السَّجايا ويا قلبًا نفائِسُهُ لِطافُ

ويا عبقًا يفوحُ ويا سلامًا له في كل معترك طوافُ(64)

وقول الشاعرة ملاك إسماعيل أيضًا في قصيدتها السابقة "نزف القصائد":

ألقَوْكِ في الجُبِّ قد ماتت ضمائِرُهم أقبِح بهم أُممًا حين ادَّعَوْا كذِبًا(65)

وهنا أيضًا يُجمِع الشعراء على توظيف الاستعارة وإمكانيتها التخييلية في التعبير عن شدة الدَّفقِ العاطفي المحموم تِجاهَ القدس وقَدْرِهَا في قلوبهم وما تحتلُّهُ من مكانة لديهم؛ لتكون لهم معوانًا على إقناع مخاطبيهم واستمالة عواطفهم معهم، فمنهم من يجعلها غادةً عربية يُضربُ المثل في حُسنِها محاوِلاً تبشيع ما تتعرض له تلك الغادة العربية التي ينبغي أن تُصان، ومنهم من ارتفع بذلك فأحالها مَلِكةً عالية المقام هانت على أهل مملكتها فَسُبيَت ونُهبت بدل أن تُصان وتحفظ؛ فماتت حُرقةً وكمَدًا.

وكذلك فعل الشاعر الثالث، فقد استحضر لها صورة العروس المصون في كامل زينتها بما تُشيعُ في النفوس من إعجاب وأَلَقٍ وبريقٍ يَلْفتُ الأنظار ويُعلِّقُ القلوب، تلك العروس التي استعاضت عن زينة العرائس بما حباها الله من زينة حسيّة فعليّة أصليّةٍ لا شكلية عارضيّةٍ؛ فإذا هي ترفل في أزهارها ورياضها من المساجد والمآذن والكنائس والقداسة والمروج والقِباب. ثم هي رائحة زكيّة فوَّاحة منتَشرة في الأنحاء بما تشي به هذه الاستعارة من إيحاءات الانتشار والذيوع والرائحة العاطرة المُقْنِعة بفكرة إعجاب الشاعرة الرابعة بمدينتها ومدى اعتزازِها بها.

ومن شعراء هذا الديوان من حاول أن يُباهي بين حالة القدس الشريفة وقد رمتها العرب عن قوسٍ واحدة هي قوسُ الإهمال والتطبيع غير مُبالين بأهلها ومُقدَّساتِها، وبين حالة نبيِّ الله يوسف عليه السلام وقد هان على إخوته فرمَوه في البئر غير آبهين لأبيهم -كما فعلت الشاعرة في البيت الأخير-؛ لِتُصبحَ القدس فجأة يوسفيَّة الجمال ويُوسفيَّة المآل وهذا التخييلُ بهذه الاستعارة البديعة من أكثر الآليات البلاغية إقناعًا للمتلقي وأكثرها استدرارًا لعاطفته وعقله معًا باستحضارها للعُقْدةِ اليوسُفية كَمُعادلٍ موضوعيٍّ لِعُقدةِ القدس " فتكون الاستعارة بذلك أدعى من الحقيقة لتحريك همّة المستمع إلى الاقتناع بها والالتزام بقيمتها، فالمُستعير يقصِد أن يُغيِّر المقاييس التي يعتمدها المستمع في تقويم الواقع والسلوك " [66].

وأما الفرع الآخر من هذه الاستعارة الحسية للحسية فتخصَّصَ -عند شعراء هذا الديوان- لتصوير أشياء متعلقة بالقدس والتي هي بمثابة اللوازم لها أو كاللوازم من مثل رجالها ونسائها وآثارها ومعالمها وكنائسها وباحاتها. من ذلك قول أحمد إسحق الريفي في قصيدته التي بعنوان " أسئلة القدس " :

المهْـدُ يبكـي والقيامـةُ تشـتكي ويدُ البشـارةِ تسـتغيث بمريـمِ[67]

فكنيسة القيامة من أهم معالم القدس التي أشركها الشاعر من خلال الاستعارة مع القدس ومسجدها في البكاء والشكاية مما آل إليه حالها وما أزرى بها المحتلون من حرق وإهمال وتدنيسٍ واستباحة، ويبدو أن سائر كنائس فلسطين الأثرية (المهْد والبشارة) قد تَأثَّرت بشكاية كنيستها المَقْدِسِيَّة أيضًا فاستحالت أنفُسًا ثكلى لتشارك أختها بالبكاء والاستغاثة والشكوى.

ومنها قول الشاعر عبد الفتاح أبي زايدة في قصيدته " القدس " :

يُرابِـطُ في رُباهـا كل صقـرٍ يُجنِّـدُ نفسـه حامـي الذِّمـارِ[68]

حيث استعار الشاعر لرجال القدس المُرابطين فيها لفظ الصقر الجارح من باب الاستعارة التصريحية لغاية حجاجية هي إقناع المتلقي بضروريّة الصفات التي يتميّزَ بها الصقر وبأهميتها في ذلك الظرف من الزمان، وهي صفات الجُنديّة وحماية الذِّمَار والتأهُّبِ والتوثُّب والتَّرَقُّب لأي محاولة للاقتحام أو للتهويد أو للتدنيس وما أكثرها. ومما يُعلي المكانة

الحجاجية لهذه الاستعارة بالذات مقارنةُ شخصيتها المُستَحْضَرَة لأهلها (الصقر) مع بعض الشخصيات العربية التي أشارت إليها الاستعارات السابقة من صفِّ الشخصيات المُطَبِّعة التي ماتت الضمائر ومواطنُ الإحساس فيها، فالشخصيات كثيرة ومُسمَّياتها أكثر والرؤوس الفارغة أكثر وأكثر، ولا يعني القدس منها شيئًا ألبتة خلا شخصية الصقور الاستعارية بكل ما تشي به من إيحاءات دلت عليها؛ فالاستعارة هنا " لا تُقصدُ في ذاتها لتَنهر وتُثير المتلقي، بما فيها من جمالية، إنما يحرص صاحِبُها على أن تظهر بمظهر البداهة العقلية، فيُقدَّم فيها الحِجاجُ على الجمال " (69).

ومنها كذلك قول الشاعر أحمد الريفي أيضًا في قصيدته السابقة:

قـل للمُفـاوِضِ باللسـانِ وبالفـمِ ... لم يبـقَ مـن حَـلٍّ سـوى سـفكِ الـدَّمِ
طـول اللسـان مَعَـرَّةٌ للمشـتكِي ... والسـيفُ يحسِـمُ كلَّ مـا لم يُحسَـمِ
لا فيلسـوفَ هنـا سِـواهُ لأنّـَـه ... بِشَـبَاهُ يُفْهِـمُ كلَّ مـنْ لم يفهَـمِ
إن التَّحـاوُرَ بالسـلاحِ فصاحـةٌ ... وبغـيرِهِ فالويـلُ للمتكلـمِ (70)

حيث يستحضر الشاعر لسلاح الدفاع عن القدس -رامزًا إليه بالسيف- شخصيةَ الفيلسوف المُداوِي لكل أمراض القدس، والوحيد الذي يمتلك الترياق الذي لا يعلمه سوى الخبيرون في التعامل مع الغاصبين والخائنين على السواء، وللذهن أن يتوسَّعَ في خيالاته أو ينفتِحَ على شخصية الفيلسوف العظيمة الرَّحْبة بما تمتلك وتدل عليه من علوم واسعة، ومداركَ لمداخل الأمور ومخارجِها، وقُدرةٍ على تعيينِ أنجع الحلول وأسرعها، مع ما تملكه من حكمةٍ وخبرةٍ طويلتين تجعله مفزعًا لحالة القدس هذه عند الشاعر، وبعد هذه الخيالات التي جعلها الشاعر تنداح مندفعةً بفعل استعارته إلى ذهن المتلقي، يتكَشَّف أن شخصية الفيلسوف هذه هي السيف الذي يُفهِم الباغين ما لا يريدون فهمه بحدِّه الحادّ وبحزْمِه الجادِّ في خطوة موفقّةٍ منه لإقناع متلقيه بشخصية فيلسوفِهِ ذلك. وليُشيرَ بعدها إلى الاقتناع بضرورة استبداله في لغة التخاطب مع العدو بالتفاوُضِ والحِوار الخاوي الذي لا يُسمِنُ ولا يُغني ولا يُقيم له المحتل أي مقام.

ومنها كذلك ما نراه عند الشاعر حمدي الكحلوت في قصيدته " القدس " أيضًا التي

يجعل فيها الشاعر معلمًا من أهم معالم المسجد الأقصى –وهو باب العمود– ويَنْسِبه للقدس بكاملها في خطوة منه لتوسيع دلالة الاستعارة وتعميم خيال المتلقي في تأويلها تمهيدًا لإقناعه بمضمون فكرتها، وذلك عند قوله:

أتوقُ إلى القدسِ الشريف أزورها دعاني لها بابُ العمود وسورُها[71]

حيث جعل باب العمود إنسانًا يُحَقِّقُ نداء الدعوة لِكلِّ زائر مُحِبٍّ توَّاقٍ؛ إذ إنَّ نِداءَ المُضيفُ بالدعوة إلى الزيارة من أبرز الأدلّة وأكثرها إقناعًا على تحقيقِ الزيارة والاندفاع إليها رغبةً ومَحَبّةً في تعجيلها، وبهذا التأويل يكون الشاعر قد حقَّقَ ما يُسمَّى بطرق الحجاجِ الوصليّة، التي تقوم على الربط بين أحكام مسلّم بها وأحكام يسعى الخِطاب إلى تأسيسها وجعلها مقبولةً مسلَّمًا بها، وذلك بجعل الأحكام المسلم بها وغير المسلّم بها تنتمي إلى كُلٍّ واحدٍ يجمع بينها بحيث لا يمكن التسليم بأحدها دون أن يُسلّم بالآخر[72].

المبحث الثالث: حجاجية صور الكناية

المطلب الأول: القيمة الحجاجية للكناية

الكناية كما يعرفها أبو عبيدة بأنها: "ما فُهِمَ من سياق الكلام من غير أن يُذكر اسمه صريحًا في العبارة"[73]، أو كما يقول ابن الأثير: "الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره"[74]، ولقد طالعنا البلاغيون منذ القِدَم بالسر البلاغي الأبرز للكناية الذي هو الزيادة في إثبات المعنى وتأكيده دون الزيادة في ذاته أو تكثيره أو المبالغة فيه "وليس معنى ذلك أنك لما كنَّيْتَ عن المعنى زِدْتَ في ذاته، بل المعنى أنكَ زِدتَ في إثباتِه، فجعلته أبلغ وآكد وأشدّ"[75]، إثباتًا وتأكيدًا أقوى من التعبير الصريح بدرجات عقلية كبيرة؛ ذلك أنها تعتمد في إثباتها للمعنى المطروق على الدليل العقليّ المحسوس الماثل أمام العين والأذن وسائر الحواسّ؛ فترى طول الملابس فتتأكد وتقتنع من التكنية عن طول القامة، وتُشاهِد الرماد الكثير فتتأكد وتَتَثَبَّتُ من صفة الكرم، "أما الكناية فإنَّ السبب في أن كان للإثبات بها مزيّة لا تكون للتصريح، أنَّ كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بثباتِ دليلها، وإيجابها بما هو شاهِدٌ في وجودها، آكدُ وأبلغُ في الدعوى أن تجيء إليها فتُثبِتَها هكذا ساذجًا غفلًا، وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف، وبحيث

لا يُشكُّ فيه " [76]، وهذه هي القيمة الحجاجية الكُبرى للكناية بسائر أنواعها والتي أشار إليها الأقدمون وقرَّرها المحدثون.

ولما كانت الكناية أسلوبًا بيانيًّا يحتاج إلى التأويل والإمعان في المعنى ألقى ذلك عليها بظلال الإيحاء النابع من التخييل، فهي تضيف للتراكيب دلالاتٍ إيحائيةً عميقة تجعل المعنى المجرد يتحول إلى عالم من الصور المجسمة المحسوسة؛ لهذا يعرفها الدكتور محمد عبد المطلب بأنها: "بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلاليّ موازٍ له تمامًا بحُكمِ المواضَعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإنَّ المُنتج الصياغي يظلُّ في دائرة الحقيقية " [77]، فلابُدَّ للذهن من كَدٍّ وعملٍ لأجل تجاوز الملزوم (المكنى به) للوصول إلى اللازم (المكنى عنه) وهو المستوى العميق لدلالة اللفظ.

وذلك الكَدُّ الذهنِيُّ والإثارة العقلية للمخاطب هي القيمة الحجاجية الفعلية الأخرى للكناية بما تُمثِّلُهُ من "رمزٍ أو إشارة أو تلويح أو إيماء يظلُّ منوطًا بالقارئ أو المتلقي؛ ليكشِفَ فضاءَه أو يغور إلى أعماق بيئته " [78]، فما تقدِّمُه الكناية هو الرمز للمعنى المكنى عنه أو التلويح به أو الإيماءة والإشارة إليه ويبقى المجال للعمل الذهني والجَهدِ العقليِّ وما يُصادفُه من إيحاءات أثناء الكشف عن ذلك المعنى اللازم المُراد. وبذلك تتوسَّع دائرة المتلقي الوجدانيّة عندما يستطيع استشفاف المطلوب من خلال السياق الفني[79].

المطلب الثاني: حجاجية الكناية في ديوان " القدس بوابة السماء "

لقد تعددت صور الكناية في قصائد هذا الديوان وعند سائر شعرائه تقريباً بحيث لا تكاد تخلو منها قصيدة أو اثنتان، حيث لجئوا إليها جميعًا لإثبات معنىً معين أو فكرة بعينها، إمَّا من خلال تلميحٍ حجاجيٍّ يُثير أذهان المتلقين في إدراك معناها العميق، أو من خلال إثبات المعنى بحجةٍ عقلية قائمة على الدليل المُشاهَدِ أو الملموس بحيث لا يُبقي للعقل أي سبيل من شكٍّ أو تردُّد.

ومن ذلك تكنية الشعراء عن صفة التهويد وما يرافقها من ويلات وتدنيس للقدس، كما في قول الشاعرة كفاح الغصين في قصيدتها " رسالة إلى حبيبتي " :

على أبوابِك انتصبَت رِماحُ الشرِّ

سيوفُ الهجر والتغريبِ والمنشار
على أبوابِكِ احترقت أكاليلي
ومنديلي،
وشاخت طرحتي البيضاء واحترقت وريداتي[80]

إنَّ الرسالة التي أرادت الشاعرة توصيلها للمتلقين عن حبيبتها جاءت مشحونة بالبرهان والدليل العقلي الملموس على صحة رسالتها وما ترمي إليه من التأثير في المخاطبين واستمالتهم بعد إيصالها إليهم، واختارت لها الكناية كآلية بلاغية حجاجية تُوفِي بغَرِضها ذلك، فمظاهر التهويد ماثلة أمام المتلقي شاخصةٌ لِعَيْنَيْهِ من الشر ورِماحه، والهجر القريب وتغريب البعيد ومنشاره الذي يقتطع منها ليل نهار لصالح مزاعم المحتلّ ومصلَّاه وطقوسه، لتحترق أكاليل الزهور التي أهدتها لمدينتها، ويحترق صفاء مدينتها ممتزجًا بدماء أوردة الشاعرة، وبهذا الحشد لمظاهر التهويد الحسية يجد العقل نفسه مضطرًا للاقتناع بالصفة التي حملتها الرسالة الشعرية دون أن يتطرَّق إليه أدنى شكّ.

ومنها التكنية عن صفة المصابرة والمرابطة ورباطة القلب في الدفاع عن القدس والصمود فيها، كما في قول الشاعر هاشم غانم في قصيدته "قدسنا منذ الأزل":

ونَعَـضُّ فـوق جراحنـا في عِـزَّةٍ صـبرًا وإن كانـت مِـرارًا حنظـلًا
يـا قبلـةَ الشرفـاء مـا عـاش الذي يرجـو الكرامـةَ منَّـةً وتفضُّـلًا[81]

أما في التكنية عن هذه الصفة فيُقدِّمُها الشاعر من خلال تلميح حجاجيٍّ بديع وهو القوة الحجاجية الأخرى للكناية؛ دافعًا لذهن المتلقي وحافزًا له للدخول إلى عوالم متخيَّلَة من خلال التلميح إليها من ذلك العضِّ على الجراح الذي يكون للأصابع أو على أطرافها من الأبطال في حالة الرمق والذروة عند تزاحم الخطوب وتكاثُفِ الأعداء عليهم مع خيانة ذوي القُربى وتطبيعهم؛ فهذا هو العلقم الذي أشار إليه الشاعر بعينِه "حنظلًا" لأن ظلم ذوي القُربى أشد مرارةً ومضاضةً. وبهذا الانفتاح الذي مكَّنَتْه كناية الشاعر لأذهان مُخاطبيه جعلتهم يَنتقلون بسرعة لا لَبسَ معها من معنى العضِّ الحقيقيّ الصريح إلى معناه العميق الذي يرمي إليه من المصابرة والمرابطة في القدس رغم المعاناة والمرارة التي يتجرَّعونها من القريب والبعيد معًا.

وكذلك يكرر الشاعر أحمد إسحق الريفي الأمرَ ذاتَه عند التكنية عن الذلة والمهانة التي وصل إليها زعماء العروبة ورؤساؤها، في قصيدته "أسئلة القدس":

يا قدسُ باسمكِ كم تحدَّثَ كاذبٌ متصدِّرًا في موقـــــــعٍ متقدِّمِ
يحثو أمام سَفيهِ خيبرَ صاغرًا وعلى أخيه يصول صولة ضيغَمِ
يا قدسُ كم كذبوا عليكِ ولم يفُوا بوعودهم فمصيرهم لجهنَّمِ[82]

فالدليل البارز على ذلة أولئك الزعماء وإغراقهم في المهانة هو خرورهم صاغرين مُستسلمين أمام حُثالة البشر من سادة الصهاينة وزعمائهم وأحلافِهِم، كما أتاح الشاعر من خلال كنايته للمتلقين الباب واسعًا لتخيُّلِ ما تشي به ألفاظ (يحثو، سفيه، صاغرًا) من معاني النقص والخِسّة وبذل ماء الوجه وانتفاء الكرامة بكل حال. وبهذا فإنه يُزاوِج من خلال كنايته هذه بين تحفيز الذهن لتَخَيُّل المعنى العميق للجُثُوِّ أمام السفيه من جهة، وبين إثبات ذلك المعنى العميق بحجة عقلية من لوازمها ومرادفاتها من الصَّغار أمام المحتلّ ومحاولة التكَبُّر على أبناء جِلدَتهِ باعتباره الدليل الحجاجي العقلي الذي يَحفِزُ الذهن على الاقتناع بفكرة المعنى العميق من جهة أخرى. وعليه فإنَّ هذه الكناية قد تَصدَّرت عند الشاعر كآلية بلاغية عاليةِ الحِجَاج في إثبات المعنى من خلال الدليل والبرهان مع الإقناع بالخطاب التلميحي الحِجاجيّ.

وكقول الشاعر إبراهيم عيسى في قصيدته "دستور":

اليـوم يكشـفُ كلٌّ عـن سريرتِـهِ مـا عـادَ عيـبٌ بهـذا اليـوم مستورُ
نظِّـف غسـيلَكَ أو فاحمـل فضائِحَهُ إنَّ الغسـيلَ عـلى الشاشـات منشـورُ[83]

وأما في هذين البيتين فيتجَسَّدُ الجانب الكِنائي كملمحٍ أسلوبيٍّ في انتقاء الألفاظ والابتعاد عما هو مُستكره ذِكره، والاكتفاء برِدفِهِ وتالِيه حيث استعاض عن جرائم العرب وفضائحهم بشأن القدس ومقدَّساتها واحتسائهم كؤوس الشراب مع مغتصبيها في وقتٍ تُسَفك فيه دماء المُرابطين بها إلى غير ذلك من الفضائح التي يندى لها جبين التاريخ العربي المجيد، والاكتفاء عن ذلك كله بلفظ الغسيل وهو من الألفاظ الدالة على الجوانب السلبية المخبَّأة التي يُظنُّ أنها لا زالت طيّ الكتمان بينما تمت إذاعتها على أوسع ما تكون الإذاعة،

دلَّ على ذلك اقتران لفظة الغسيل بلفظة (النشر) في الوجدانِ العام والخاص معًا، وبهذا يُحقِّقُ الشاعر غرضًا آخر من هذه الكناية فالكنايات كما يرى الثعالبي تكون لما "يُستَهْجَنُ ذِكره، ويُستَقبَح ذكرُه، أو يُستحيا من تسميته..."[84]. هذا بالإضافة إلى تكثيف الدلالة الذي اجترحَهَا الشاعر عند قوله "إنَّ الغسيل على الشاشات منشورُ" في خطوة إقناعية أخرى منه باستحضار صورة الإذاعة لتلك الفضائح التي هي أشد من جرائم الشرف الخاصة على شاشات التلفاز التي لم تُبقِ شيئًا طيّ الكتمان إلا بيَّنَتْهُ وأظهرتَه.

وبالإضافة للكنايات عن الصفة التي استعرضناها في نماذج من الديوان، نجد أنَّ كناية من نوعٍ آخر قد طفت على اختيارات شعراء الديوان في قصائدهم وهي الكناية عن موصوف مستعملينها كآلية حجاجية قوية التأثير، ومنها ما جاء تكنية عن القدس الشريف بعينها، كمثل قول الشاعر هاشم غانم في قصيدته السابقة "قدسنا منذ الأزل":

يا أختَ مكّةَ والمدينةَ في العُلا ... ما رتَّل القرآنَ شيخٌ أو تلا[85]

هنا يقوم الشاعر بالتكنية عن موصوفته الحبيبة من خلال استحضار رمزين من رموز الإسلام ومعالِمِهِ المرموقة كأنهما أختين شقيقتين للقدس في جانب المساجد التي لا تُشدُّ الرِّحال في الإسلام إلا إليها، فبينما يتضمن الرمز المستحضر (مكة والمدينة) مسجديها الحرام والنبوي فالقدس تضم المسجد الذي يُثَلِّثُهُما وهو المسجد الأقصى ليُفسح الشاعر المجال أمام أذهان متلقيه لتَنفتِحَ خيالاتها مرة أخرى في إدراك تلك الأبعاد الرابطة بين المدينتين المقدَّستين وبين مدينتِه المقدسة المحتلّة.

ومنه أيضًا التكنية عن العرب المنبطِحين لدرجة خجل الدهر من ذكرهم، كما عند الشاعر إبراهيم عيسى في قصيدتِهِ "يا قُدس":

يا مُلبِسَ العير والفئران تيجانًا ... تبقى وإن لبِسَت عيرًا وفئرانًا
ألقى الهوانُ على الكرسيِّ جثَّتَه ... شالُ الحرير يلُفُّ الكرش ملآنا[86]

وقوله أيضًا في قصيدة "دستور":

يا أمة جُعِلَ الأذنابُ قادَتَها ... قصرٌ منيفٌ وفوقَ العرشِ طرطورُ
مكسورةٌ عينُهُ مغلولةٌ يدُهُ ... لا يرفَعُ الهامَ مَنْ بالذلِّ مجرورُ[87]

فينما صرَّح أغلب الشعراء بذلك الانبطاح والانهزام لرأس الهرم العربيّ وما يتلوه من ذُلٍّ وهوانٍ وتمريغٍ لجبين العزة والشرف في وحلِ التطبيع مع المُدَنِّسينَ، فإنه هنا يطرُق هذا المعنى بطريق الكناية مغايرًا طريق التصريح في التعبير عن هؤلاء الموصوفين تاركًا للمخاطبين تحديد هُويَّتَهم من خلال أدنى نظرٍ عقليٍّ مرتكزٍ على آثاره من الهوان، وموت النخوة، والتَّنعم المُشار إليه بلُبسِ الحرير كأن شيئًا لم يكن، وملء البطون لحدِّ التكرُّش المُضحِكِ المُبكي في الوقت ذاته، حيث يشتركون فيه مع العير، كما اشتركوا مع الفئران من قبل في الذل والخَوف والانهزام.

ثُمَّ يضفي في البيتين التاليين مزيدًا من الصفات الدالّة عقليًّا على الموصوف بها، وهي: إنكسار العيون ذلًّا وخيانة، وتقييد الأيدي وانعدام تصرفُّها في دُوَلِها دون إذن من أسيادها من مُدنِّسي أول قبلة جعلها الله في أرضه، وانعدام مقدرتهم على رفع رؤوسهم وسط شعوبهم ولا بين أعدائهم، واتخاذهم قصورًا مَنيفةً للسكن واعتلائهم لعروشٍ وهمية فيها، فهم طراطير سرعان ما يُغيِّرهم المستعمر أو يستبدل بهم سِواهم؛ ليَجدَ عقل المتلقي نفسه نافذًا للموصوف نفاذًا سريعًا لا وجود لأدني غموض فيه.

ومنها أيضًا التكنية عن المرابطين الصناديد في القدس وباحاتها ومرافقِها، كما عند الشاعر إبراهيم عيسى أيضًا في قوله من قصيدة "يا قدس":

لم يُقْصِ من مدحِهِ إلا الذين مضَوْا — عنـد النِّـزالِ زُرافـاتٍ ووِحدانًـا
عِزُّ الشهادة ناداهم فما نكصـوا — ملئوا الحقائب أحجارًا وأكفانًا
قد علَّمُوا الكونَ أن الكفّ قادرةٌ — كل الدلائل في باحات أقصانا(88)

إنَّ هؤلاء المُرابطين في بيت المقدس ومسجدها الأقصى وباحاتها ومعالِمها لا يدل عليهم كموصوفين غير صفاتهم وأفعالهم المعلومة، وبهذا ينطلق الشاعر في كنايته هذه عنهم منطلق الحصر لهم عن غيرهم من المُدَّعين للرِّباط فيها، مُقيمًا للدليل الدامغ على تعيينهم بصفات مُميِّزة عن غيرهم، فهم يواصلون الليل بالنهار منتظرين لأي محاولة للاقتحام لصدِّها والتجمُّع فيها، أو حرق لإخمادِها، أو تهجيرٍ لتكثير الصلاة فيها، أو اعتداءٍ لملء حقائب المتاع والطعام بالحجارة والكفن وبعض أدوات مسح الجروح التي يمنع الاحتلال مجرد

دخولها، وهذا من أخصِّ خصائص أولئك المرابطين التي يُستدَلُّ بها عليهم دون غيرهم، فهم يستغْنون عن أخص خصوصياتهم من طعام وكساء للاعتكاف والرباط، ويستبدلونها بأقل الأدوات إيقاعًا للنكاية بالعدو المُقتحِم أو قطعانِ مستوطنيه المتوحِّشين. ليضربوا مثلاً أعلى لسائر الناس في الكون أنَّ كَفَّهم المفردة بتلك الأحجار قادرةٌ على أن تُناطِح مِخرَزَ المحتلِّ الجبّار الأثيم، حتى لو كان في ذلك فناء أنفسهم واحدة تِلوَ الأخرى.

الخاتمة

لقد اتضح من خلال الدراسة حضور الصور البيانية حضورًا حجاجيًّا قويًّا لدى أغلب شعراء ديوان "القدس بوَّابةُ السماء"، حيث وظَّفوها لتحقيق الإقناع والتأثير في المتلقي، من خلال استثمار شحناتها الحجاجية داخل سياقات القدس الشريف وما يتعلق بها من معالم وآثار ومساجد وكنائس ومرابطين ومرابطات. وقد خلص البحث إلى طائفة من النتائج أهمها:

- اتَّكأ أغلب الشعراء على الصور البيانية اتكاءً حجاجيًّا؛ مُرسِّخين بها بعض المعاني النفسية، ومُضْفِينَ من خلالها مزيدًا من الإقناع لأفكارهم وأحاسيسهم، نظرًا لما تقدِّمُهُ من دليل مُقنع وبرهانٍ ساطع على ما يُدْلُون به من مضامين وما يطرحونه من أفكار.
- خلُص البحث إلى وجود حشدٍ واسع لتشبيهات الأمور المعنوية المجردة التي لا تقع تحت إدراك الحاسة بأشياء أخرى محسوسة سريعة الإدراك وقريبة من أذهان المتلقين، سواءً بطريق التشبيه أو الاستعارة كاستحالة العفة مادة محسوسة تُباع وتُشرى، وتصوير الغضب باللهيب والشرار، والحق بالشهاب الحارق.
- توسَّل شعراء الديوان بشكل لافت بالتشبيهين المرسل والبليغ اللذين يحملان الحجاج العقلي من خلال كشفهما لموقف المتكلم من مضمون كلامه وإثارتهما لوعي المتلقي، في التعبير عن عاطفة الحبّ والفخر والإعجاب الشديد بالقدس حيث شبَّهوها بالعروس والشمس والبسمة والأميرة والريحانة.
- انتزع كثير من شعراء الديوان أبنيتهم الصوريّة للمرابطين في القدس من نثريات الأرض المقدسة وطبيعتها؛ ليضعوا أذهانَ المتلقين أمام الصورة الواقعية الحية

لمشهد أولئك المرابطين؛ ذلك أنَّ الألفاظ الحسية التي أَلِفوا منها صورهم (تشبيهات واستعارات وكنايات) شكّلت وسيلة مهمة لتحفيز المشاعر، وتنشيط ملكة التخيل عند المتلقي، من خلال العلاقات التي تقيمها بين المشبه والمشبه به، أو بين المستعار له والمستعار منه أو بين المكنى به والمكنى عنه.

- برز لون حجاجيٌّ مميّزٌ للاستعارة في قصائد الديوان وهو استعارة الحسي الظاهر للحسيّ غير الظاهر جاء لفرعين من المعنى أولهما منصبٌّ ومُركّزٌ على القدس بعينها، وثانيهما مخصّصٌ لتصوير أشياء متعلقة بالقدس (لوازمها) من مثل رجالها ونسائها وآثارها ومعالمها وباحاتها وأبوابها.
- كذا فقد لجئوا إلى الكناية لإثبات معنى معين أو فكرة بعينها، مستعينين بقيمتها الحجاجية النابعة من اعتمادها الدليل العقليّ المحسوس للمعنى المطروق بحيث لا تُبقِي للعقل أي سبيل من شكٍّ أو تردُّد كالتكنية عن صفة التهويد وما يرافقها من ويلات وتدنيس للقدس، وصِفَتَيْ المهانة والذل العربيين اللتين برزتا في مظاهر واقعية حسية كثيرة أبرزها التطبيع. كما برزت حجاجيتها البلاغية أيضًا بإثارتها لأذهان المتلقين في إدراك معناها العميق كمثل التكنية عن فضائح العرب وجرائمهم تجاه القدس بلفظ الغسيل سريع الولوج إلى الخيال الجمعي للمتلقين بدلالاته السلبية.
- جاء استعمال تلك الصور من حيث إنها ممارسة حجاجية مركّزًا على التشبيه في المقام الأول، تلتْه الكناية ثم الاستعارة. وربما كان ذلك راجعًا إلى أنَّ صور التشبيه الواردة في الديوان كان معظمها ينتمي للتشبيه بالحسيات، وهي -كما هو معلوم- سريعة الإدراك وقريبة من أذهان المتلقين وهو ما شكَّل أكبر دليل وأنصع برهان على تلك المضامين المطروقة. أما الكناية فهي كثيرة بالطبع في أي نصٍّ أدبي وأكثر من أن تُحصى فقد جاءت في المرتبة الثانية بعد التشبيه. ولا يعني ذلك أن صور الاستعارة الحجاجية قليلة أو نادرة عند شعراء هذا الديوان بل هي كثيرة أيضًا لكنها بالمقارنة مع حجم صور التشبيه والكناية فهي أقل منهما، وربما رجع ذلك لقرب إدراك حجاجية التشبيه كونه يذكر طرفي التشبيه بخلاف الاستعارة التي تحذف أحدهما؛ فيكون برهانه أسرع إلى ذهن المتلقي وأقرب إلى واقعه المحسوس منها.
- أخيرًا يوصي الباحث بأهمية تناول سائر الأساليب البلاغية بالدراسة الحجاجية،

ومدى استثمارها كآليات حجاجية في إيصال المضامين بالإقناع والتدليل، سواء في هذا الديوان أو غيره.

- كذلك يوصي بتناول أوجه المقارنة في الصور البيانية تحديدًا بين كونها صورًا مُعبّرة عن المعاني وبين كونها آلياتٍ للحجاج البلاغي الهادف للإقناع والتأثير، وأيهما يكون أقرب للمتلقي وأعمق أثرًا فيه.

الهوامش والمراجع

(1) الزمخشري، محمود بن عمر: **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السُّود، ج1، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1998م، ص169، وابن فارس، أحمد: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج2، ط1، بيروت: دار الفكر، 1979م، ص30

(2) ابن منظور، محمد بن مكرّم: **لسان العرب**، ج2، ط3، بيروت: دار صادر، 1414هـ، ص 228.

(3) العزاوي، أبوبكر: **اللغة والحجاج**، ط، د.م: مؤسسة الرحاب الحديثة، 2009م، ص18.

(4) عبد الرحمن، طه: **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م، ص225.

(5) صولة، عبد الله: **الحجاج في القرآن الكريم من خلال أم خصائصه الأسلوبية**، ط1، بيروت: دار الفارابي، 2007، ص 8.

(6) حمدان، سهام راضي: **الصورة الفنية في شعر ابن الساعاتي**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2011م، ص4.

(7) الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت، ص508.

(8) الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، 1992م، ص43.

(9) الحجاج في القرآن الكريم، ص563.

(10) عباس، سناء هادي ودهيم، حسام عيسى: " حجاجية الصورة البيانية في شعر الطغرائي "، **مجلة كلية التربية الأساسية**: مجلد 24، العدد 101، 2018م، ص42.

(11) الحباشة، صابر: **التداولية والحجاج مداخل ونصوص**، ط1، دمشق: دار صفحات، 2008م، ص50.

(12) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، د.م: دار الجيل، 1981م، ص286.

(13) ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، بيروت: المكتبة العصرية، 1420هـ، ص123.

(14) أسرار البلاغة، ص129.

(15) أسرار البلاغة، ص115.

(16) الدريدي، سامية: **الحجاج في الشعر العربي (بُنيتُه وأساليبُه)**، ط2، إربد: عالم الكتب الحديث، ص242.

(17) أبو مصطفى، أيمن خميس: **الحجاج في الخطابة والرسائل في مصر في زمن الحروب الصليبية**، رسالة ماجستير ص108.

(18) مجموعة من الشعراء: **ديوان القدس بوابة السماء**، ط1، غزة: إصدارات رابطة الكتّاب والأدباء الفلسطينيين، 2020م، ص7.

(19) الديوان، ص120.

(20) الديوان، ص7.

(21) الديوان، ص9.

(22) الديوان، ص48.

(23) حنّون، عايد جدّوع: **الحجاج في كلام الإمام الحسين**، ط1، بغداد: مؤسسة وارث الأنبياء، 2017م، ص401.

(24) الديوان، ص18.

(25) الديوان، ص92.

(26) الديوان، ص 112.

(27) الديوان، ص 117.

(28) الديوان، ص 121.

(29) الديوان، ص 144.

(30) صولة، عبد الله: **في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات**، ط1، تونس: مسكيلياني للنشر والتوزيع، 2011م، ص61.

(31) غركان، رحمن: **نظرية البيان العربي (خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي- تنظير وتطبيق)**، ط1، دمشق: دار الرائي، 2008م، ص 228.

(32) الديوان، ص102.

(33) الديوان، ص30.

(34) الحجاج في الشعر العربي، ص528.

(35) الديوان، ص84.

(36) الديوان، ص90.

(37) الديوان، ص95.

(38) الديوان، ص94.

(39) الديوان، ص150-151.

(40) علـوان، عـلي عبـاس: **تطـور الشـعر العـربي الحديـث في العـراق (اتجاهـات الرؤيـة وجمـال النسـيج)**، د.م: منشـورات وزارة الإعـلام العراقيـة، 1975م، ص74.

(41) علـوي، حافـظ: **الحجـاج مفهومـه ومجالاتـه (دراسـة نظريـة وتطبيقيـة في البلاغـة الجديـدة)**، ج1، ط1، إربـد: عـالم الكتـب، 2010 م، ص31.

(42) المـودن، حسـن: **بلاغـة الخطـاب الإقناعـي (نحـو تصـور نسـقي لبلاغـة الخطـاب)**، ط1، عـمان: دار كنـوز المعرفـة، 2014م، ص249، والحجـاج مفهومـه ومجالاتـه، ص41.

(43) العسـكري، أبوهـلال: **الصناعتـين الكتابـة والشـعر**، تحقيـق: محمـد عـلي البجـاوي، ومحمـد أبـو الفضـل إبراهيـم، ط1، بـيروت: المكتبـة العصريـة، 1419هـ، ص268.

(44) أسرار البلاغة، ص279.

(45) اللسان أو الميزان أو التكوثر العقلي، ص295.

(46) عبد المطلب، محمد: **البلاغة العربية قراءة أخرى**، ط1، بيروت: مكتبة ناشرون، 1979م، ص171.

(47) صمّـود، حَّمـادي: **التفكـير البلاغـي عنـد العـرب (أسسـه وتطـوره إلى القـرن السـادس)**، ط3، بـيروت: دار الكتـاب الجديـد، 2010م، ص516.

(48) الزركـشي، أبـو عبـد الله بـدر الديـن محمـد: **البرهـان في علـوم القـرآن**، تحقيـق: محمـد أبـو الفضـل إبراهيم، ج3، بـيروت: دار الجيـل، 1988م، ص433.

(49) الديوان، ص14.

(50) الديوان، ص49.

(51) الديوان، ص90

(52) الديوان، ص141.

(53) الديوان، ص109.

(54) الديوان، ص72–73.

(55) الديوان، ص89.

(56) السـكاكي، أبـو يعقـوب يوسـف بـن محمـد: **مفتـاح العلـوم**، ط2، القاهـرة: مكتبـة مصطفـى البـابي الحلبـي، 1990م، ص487.

(57) عبـاس، فضـل: **البلاغـة فنونهـا وأفنانهـا**، ج2، ط10، عـمّان: دار الفرقـان، 2005م، ص181، وأبـو سـمعان، محمـد: **محـاضرات في علـم البيـان**، ط2، غـزة: مكتبـة الطالـب، 2019م، ص86.

(58) الديوان،ص 37.

(59) الديوان، ص41.

(60) الديوان، ص75.

(61) الديوان، ص 133.

(62) الديوان، ص65.

(63) الديوان، ص122.

(64) الديوان، ص 135.

(65) الديوان، ص89.

(66) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص312.

(67) الديوان، ص12.

(68) الديوان، ص8.

(69) الدريدي، سامية: **دراسات في الحجاج (قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم)**، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث، 2009م، ص126.

(70) الديوان، ص11.

(71) الديوان، ص61.

(72) الحجاج مفهومه ومجالاته (دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)، ص35.

(73) أبو عبيدة، معمر بن المثنى: **مجاز القرآن**، تعليق: محمد فؤاد سزكين، ط2، القاهرة: دار الفكر، 1970، ص73.

(74) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص182.

(75) دلائل الإعجاز، ص71.

(76) دلائل الإعجاز، ص72.

(77) البلاغة العربية قراءة أخرى، ص187.

(78) صكر، حاتم: "منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية"، **مجلة المورد**، دار الشئون الثقافية: العدد 2، 1990م، ص53.

(79) عيد، رجاء: **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، ط2، الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت، ص439.

(80) الديوان، ص 81.

(81) الديوان، ص 73.

(82) الديوان، ص 13.

(83) الديوان، ص 142.

(84) الثعالبي، أبو منصور: **الكناية والتعريض**، تحقيق: فرح الحوار، د.ط، تونس: دار المعارف، د.ت، ص10.

(85) الديوان، ص 72.

(86) الديوان، ص 137.

(87) الديوان، ص 143.

(88) الديوان، ص 140.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) Al-zmẖšrī, mḥmūd bn ʿmr: ʾasās al-blāġh, edited by: Mḥmd bāsl ʿīūn al-swūd, part 1, 1st ed., Beirut: dār al-ktb al-ʿlmīh - 1998.

(2) Al-ğrğānī, ʿbd al-qāhr: ʾasrār al-blāġh, edited by: Mḥmūd šākr, Cairo: mṭbʿt al-mdnī, 1992.

(3) Al-zrkšī, abū ʿbd al-lh: ālbrhān fī ʿlūm al-qrʾān, edited by :mḥmd abū al-fḍl ibrāhīm Beirut: dār al-ğīl, 1988.

(4) Al-mūdn, ḥsn: blāġẗ al-ḫṭāb al-iqnāʿī (nḥū tṣūr nsqī lblāġẗ al-ḫṭāb), 1st ed., Amman: dār knūz al-mʾrfh 2014.

(5) ʿbd al-mṭlb, mḥmd: ālblāġh al-ʿrbīh qrāʾh aẖra, 1st ed., Beirut: mktbẗ nāšrūn, 1979.

(6) ʿbās, fḍl: ālblāġh fnūnhā wa ʾafnānhā, Amman: dār al-frqān, 2005.

(7) Al-ḥbāšh, ṣābr: ältdāūlīa wa ālḥğāğ mdāẖl wa nṣūṣ, 1st ed., Damascus: dār ṣfḥāt, 2008.

(8) ʿlwān,ʿlī ʿbās: tṭūr al-šʿr al-ʿrbī al-ḥdīṯ fī al-ʿrāq (itğhāt al-ruʾīh wa ğmāl al-nsīğ), mnšūrāt ūzārẗ al-iʿlām al-ʿrāqīh,1975.

(9) Ṣmwūd, ḥmwādī: al-tfkīr al-blāġī ʿnd al-ʿrb (ʾassh wā tṭūrh ilā al-qrn al-sāds), Beirut: dār al-ktāb al-ğdīd- 2010.

(10) Abūmṣṭfa, aīmn ẖmīs ʿbd al-lṭīf: ālḥğāğ fī al-ḫṭābh wa ālrsāʾil fī mṣr zmn al-ḥrūb al-ṣlībīh, Master dissertation.

(11) Al-drīdī, sāmīh: ālḥğāğ fī al-šʿr al-ʿrbī (bunīatuh ūʾasālībuh): 2nd ed., Irbid: ʿālm al-ktb al-ḥdīṯ, 2011.

(12) Ṣūlh,ʿbd al-lh: ālḥğāğ fī al-qrʾān al-krīm mn ẖlāl am ẖṣāʾiṣh al-ʾaslūbīh, 1st ed., dār al-fārābī Beirut: Lbanon, 2007.

(13) Ḥnwūn,ʿāīd ğdwūʿ: ālḥğāğ fī klām al-imām al-ḥsīn, 1st ed., Bagdad: muʾssẗ wārṯ al-ʾanbīāʾ,2017.

(14) ʿlwy, ḥāfẓ: ālḥğāğ mfhūmh ūa mğālāth (drāsh nẓrīh wa ttbīqīh fī al-blāġh al-ğdīdh), 1st ed., Irbid: ʿālm al-ktb, 2010.

(15) ʿbās, snāʾ hādī wa dhīm ḥsām ʿīsa: ḫğāğīẗ al-ṣūrh al-bīānīh fī šʿr al-ṭġrāʾī:, mğlẗ klīẗ al-trbīh al-ʾasāsīh, Vol. 24, No. 101, 2018.

(16) Al-drīdī, sāmīh: drāsāt fī al-ḫğāğ (qrāʾh lnṣūṣ mẖtārh mn al-ʾadb al-ʿrbī al-qdīm), 1st ed., Irbid:ʿālk al-ktb al-ḥdīṯ, 2009.

(17) Al-ğrğānī,ʿbd al-qāhr: dlāʾil al-iʿğāz, edited by: mḥmūd šākr ,Cairo: mktbẗ al-ẖānğī.

(18) Mğmūʿẗ mn al-šʿrāʾ: dīwān al-qds bwābẗ al-smāʾ, 1st ed., Gaza: iṣdārāt rābṭẗ al-kutwāb w ālʾadbāʾ al-flsṭīnyin , 2020.

(19) Al-ʿskrī, abūhlāl: ālṣnāʿtīn al-ktābh wa ālšʿr, edited by: mḥmd ʿlī al-bğāwy wa mḥmd abū al-fḍl ibrāhīm 1st ed., Beirut: al-mktbh al-ʿṣrīh – 1419.

(20) Ḥmdān ,shām rāḍī: ālṣūrh al-fnīh fī šʿr abn al-sāʿātī, Master dissertation, ğāmʿẗ al-ẖlīl, 1432AH, 2011.

(21) Al-qīrwānī, abnršīq: ālʿmdh fī mḥāsn al-šʿr ūʾādābh, edited by: mḥmd mḥī al-dīn ʿbd al-ḥmīd, 5th ed., dār al-ğīl, 1981.

(22) ʿīd, rğāʾ: flsfẗ al-blāġh bīn al-tqnīh wa ālttṭūr, 2nd ed., Alexandria, mnšʾaẗ al-mʿārf.

(23) Ṣūlẗ ,ʿbd al-lh :fī nẓrīẗ al-ḥğāğ drāsāt ūa tṭbīqāt, 1st ed., Tunisia 2011.
(24) Al-ṯʿālbī, abū mnṣūr: ālknāīẗ wālṯʿrīḍ, edited by: frḥ al-ḥwwār Tunisia: dār al-mʿārf.
(25) Abn mnẓūr, lsān al-ʿrb: 3rd ed., Bierut: dār ṣādr, 1414h.
(26) ʿbd al-rḥmn, ṭaha: āllsān wa ālmīzān aū al-tkūṯr al-ʿqlī, 2nd ed., Beirut: al-mrkz al-ṯqāfī al-ʿrbī, 2006.
(27) Al-ʿzāwy, abūbkr āllġh wa ālḥğāğ: 1st ed., muʾssẗ al-rḥābi al-ḥdīṯh, 2009.
(28) Abn al-ʾaṯīr: ālmṯl al-sāʾir fī adb al-kātb wālšāʿr: edited by: mḥmd mḥī al-dīn ʿbd al-ḥmīd, Beirut: al-mktbh al-ʿṣrīh, 1420.
(29) Abūʿbīdẗ: mğāz al-qrʾān, edited by: mḥmd fuʾād szkīn 2nd ed., Cairo: dār al-fkr, 1970.
(30) Abūsmʿān, mḥmd: mḥāḍrāt fī ʿlm al-bīān, 2nd ed., Gaza, mktbẗ al-ṭālb, 2019.
(31) Bn fārs, aḥmd: mʿğm mqāyis al-lġh, edited by: ʿbd al-slām hārūn, 1st ed, dār al-fkr, Beirut 1979.
(32) Mftāḥ al-ʿlūm: abū ʿqūb al-skākī, 2nd ed., Cairo, mktbẗ mṣṭfi al-bābī al-ḥlbī, 1990.
(33) Ṣkr, ḥātm: mnzlẗ al-mtlqī fī nẓrīẗ al-ğrğānī al-nqdīh, mğlẗ al-mūrd, Baghdd, dār al-šʾiūn al-ṯqāfīh 1990.
(34) Ġrkān, rḥmn: nẓrīẗ al-bīān al-ʿrbī (ḫṣāʾiṣ al-nšʾaẗ ūmʿṭīāt al-nzūʿ al-tʿlīmī- tnẓīr ūṭṭbīq), 1st ed., Damascus, dār al-rāʾī, 2008.