الصورة الإقناعية في طردية ابن الرومي (بكيتَ فلم تتركْ لعينك مدمعا)

أ.م. أميرة محمود عبدالله
كلية الآداب/ جامعة بابل

The persuasive image of Ibn al-Roumi (I cried you did not leave your mind addict)

Assistant Professor Ameera Mahmood Abdullah
College of Literature\ University of Babylon
Saa_Sha2010@yahoo.com

Abstract:

Poets often seek to convince the recipients of a point of view or idea, and for the purpose of achieving their goal in this resort to rhetorical methods sometimes, and arguments and evidence at other times, and by informing us about the son of Al-Roumi - cried did not leave to your mind addict - we found the image takes argument and proof convinced by the recipients In his view of life in general and society in particular, in order to prove his own existence in a society that was viewed as inferior.

From this, the title of the research emerged, and the research provided a brief presentation of the concepts of image and persuasion, and the relationship of persuasion to the pilgrims, as a prelude to the procedural approach that reveals to the reader the persuasive images drawn by Ibn al-Roumi in his piety, to convince the recipients with the basic idea (I exist) And his westernization in society at the time.

Keywords: Image, Persuasion, Honesty, Ibn al-Roumi.

الملخص:

كثيراً ما يسعى الشعراء الى اقناع المتلقّين بوجهة نظر أو فكرة ما، ولغرض تحقيق غايتهم في ذلك يتوسّلون بالأساليب البلاغية تارةً، وبالحجج والبراهين تارةً أُخرى، ومن خلال إطّلاعنا على طرديّة ابن الرومي– **بكيتَ فلم تتركْ لعينك مدمعا** – وجدناهُ يتّخذ الصورة حجةً وبرهاناً يقنع بها المتلقّين بوجهة نظرهِ تجاه الحياة بشكل عام والمجتمع بوجهٍ خاص، لكي يثبت وجودهُ الذاتي في مجتمع كان ينظر إليه نظرةً دونية. ومن هنا انبثق عنوان البحث، وقد تكفّل البحث بعرض موجز لمفهومي الصورة والاقناع، وعلاقة الإقناع بالحجاج, تمهيداً للمقاربة الإجرائية التي تكشف للقارئ الصور الإقناعية التي رسمها ابن الرومي في طرديّتهِ، ليقنع المتلقّين بفكرةٍ أساسية هي **(أنا موجود)** لتصبح هذه الفكرة معادلاً موضوعياً لإحساسهِ بوحدتهِ وغربتهِ في المجتمع انذاك.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الإقناع، طردية، ابن الرومي.

المقدمة:

قبل البدء بتحليل طردية ابن الرومي، لا بُّد من مدخل نوضّح فيه مفهومي الصورة والاقناع، وعلاقة الاقناع بالحِجاج، ومن المعلوم لدى النقاد أنّ الشعر ليس معنياً بنقل المشاعر والأحاسيس والعواطف، وإنما هو يُعنى بنقل الافكار والمواقف، ومن هنا أخذ الشعراء يعبّرون عن أفكارهم ومواقفهم تجاه الحياة والمجتمع، وأخذوا يناقشون ويجادلون ويحاججون. وقد كانت الصورة أداتهم في كثير من الاحيان في ذلك، فمن المعلوم ان الشعر ضرب من النسيج وجنس من التصوير[1]، والشاعر يصوّر الواقع الملموس أجمل تصوير، لأنّ وظيفة الشعر "لا تنحصر في مجرد الاستعادة الآلية لمُدركات حسية مرتبطة بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد الى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات {...} وتجمع بين الاشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"[2]، فيؤثّر في نفس المتلقّي. ومن الشعر "ما تعْطف به القلوب النافرة، ويؤنس القلوب المستوحشة وتلين به العريكة الأبيّة ويبلغ به الحاجة وتقام به الحجّة"[3] وبذلك يكون الشعر حجاجياً في جانب من جوانبهِ.

(1) ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1968، 15/1.
(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 2003، ص15.
(3) الصناعتين: ابو الهلال العسكري، تح: محمد علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1986، ص 51.

وعلى وفق هذا التصوير "يتوجّه الشعر الى الفكر، ويوظّف تقنيات البرهنة والاستدلال على احكام ودلالات يروم الاقناع بها بعد ان خيّلها في النفس، انطلاقاً من اساليب خاصة تنسجم مع طبيعة الشعر الجمالية وخصائصه الايحائية"[1]. وغالباً ما يبني الشعراء خطابهم الشعري على التصوير" أي تمثيل الفكرة وتصويرها للحسّ"[2]، فينقلب السمع بصراً كما يقول ابن رشيق[3]، ويتحقق الاقناع بوصفه غاية الحِجاج.

وانطلاقاً من هذا التصوّر الحِجاجي للصورة الاقناعية وقع اختيارنا على طردية ابن الرومي **(بكيت فلم تترك لعينك مدمعا)** لتكون ميداناً لبحثنا الذي سنحاول فيه بيان قدرة ابن الرومي على اثبات وجوده التعويضي بعد ان عجز عن إثبات ذاته الفعلي في مجتمع كان يشعر فيه بالغربة والدونية، فأبدعتْ مخيلته عالماً في الخيال يعيش فيه ابن الرومي مع الشعر والمعاني والصور[4]، فأبدع في الوصف والتصوير ولاسيما في طردياته، لأنّ الانسان يلجأ إلى التعويض حين يشعر أنّهُ دون غيره، فيكون هذا الشعور من" اعظم الدوافع الى العمل وبذل الجهد، وان الغريزة المتسلِّطة، هي غريزة السيطرة والتطلّع الى العلوّ عندما يعجز الشخص عن اثبات ذاته، واكتساب النفوذ الاجتماعي الذي يصبو اليه {...} فإنّهُ يلجأ الى سُبلٍ مختلفة من (التعويض) قد تؤدي به احياناً الى التفوق والقيام بأعمال جليلة"[5]

مفهوم الصورة

الصورة لغةً: تصورت الشيء: توهمتُ صورتهُ فتصوّر لي، وترد الصورة في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيأته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيأته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفتهُ.[6] وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة[7]. وبذلك يدل مصطلح الصورة في معناه اللغوي على هيأة الشيء وشكله وصفته[8].

الصورة اصطلاحاً: سنعتمد في بيان معنى الصورة اصطلاحاً على مفهوم الصورة في البلاغة الحديثة وفي التداولية. فمصطلح الصورة في البلاغة الحديثة قد "يتسع معناه ليستوعب كل الادوات التعبيرية في الشعر، بل ويتجاوزها أحياناً إلى مجالات غير لغوية تخرجهُ من عالم الواقع وتدخلهُ إلى عالم الوجدان والانفعالات العاطفية، وقد يضيق ليصبح مقتصراً على بعض انواع التشبيه والمجاز، وبين هاتين العتبتين نجد هناك مَنْ يختزلهُ في التشبيه والاستعارة"[9] حتى أصبح مصطلح الصورة "يكتسب معنى في نطاق مرجعي معين يختلف عن معناه في نطاق مرجعي آخر"[10].

أما مصطلح الصورة في التداولية، فإنَّ المشابهة بين طرفي الصورة ليس ضرورياً ولم يعد هدفاً، بل هي فقط نتيجة لمعنى ناتج عن الصورة ومتعلق بعملية تأويلها. ولذلك لا ترتبط الصورة عند التداوليين بالكلمات أو الجمل المتلفّظ بها، بل ترتبط بنوايا المتكلم، أو مايسمى بـ (معنى المتكلم) ولهذا لابدّ من اخضاع الصورة لمقتضيات السياق الذي يؤطّرها لغرض الحصول على المعنى المقصود، أي معنى المتكلم. وإذا كانت الصورة حبيسة النص داخل تراكيبهِ وكلماتهِ في الدراسات النصّية فإنَّ التداولية تستحضر السياق في فهم دلالتها، وبذلك تكون قد بدأت عهداً جديداً في دراسة أدبية النَّص والصورة الشعرية فيه[11].

بناءً على ما تقدّم فإنَّ الصورة توجد في اللّغةِ وباللّغة وليست خارجها، فهي "تركيب لغوي متميّز يتولّد عن اسقاط محور الاختيار على محور التركيب لتدلّ على كل تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين كالتشبيه والتمثيل والاستعارة"[12].

---

(1)حجاجية الاستعارة في الشعر العربي ـ ديوان المتنبي انموذجاً ـ رسالة ماجستير، بشير عزوزي، كلية الاداب واللغات، الجزائر، 2014، ص11.
(2)دراسات في الحجاج: د. سامية الدريدي الحسني، عالم الكتب الحديث، ط1، الاردن، 2009، ص94.
(3)ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981، 295/2.
(4)ينظر: الموسوعة الادبية الميسرة، خليل شرف الدين، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، 2004، ص66-69.
(5)المصدر نفسه: ص66.
(6)ينظر: لسان العرب، مادة (صور)
(7)ينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1987، مادة (صور).
(8)ينظر: حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي، د. كمال الزماني، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد، 2012، ص14.
(9)القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية، علي المتقي، مراكش، 1988، ص202.
(10)ينظر: حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي، ص28.
(11)الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الوالي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص29.
(12)ينظر: البلاغة ـ المدخل لدراسة الصور البيانية، فرانسوا مورو، تر: محمد الوالي وعائشة جرير، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص15.

وانطلاقاً من المفهوم التداولي للصورة لم يعد الأساس في "تحليل الاستعارة انطلاقاً من الألفاظ والعبارات، وإنَّما تحليلها وفق ما تُمليه علينا (نوايا) المتكلمين ومقاصدهم الخفية"[1]، فنيّةُ المتكلم المتحكّمة في صياغة الاستعارة هي السبيل الوحيد لفهمها وتأويلها[2] وبذلك تتعدد المعاني الاستعارية، وما يضبط هذا التعدد هو السياق الذي "يستبقي المعنى الملائم ويستبعد ذلك الذي لا يناسب المقام"[3].

فالصورة تفيد ما لا تفيدهُ الحقيقة وتجعل الكلام أكثر إثارةً وفعالية، ومن هنا حرص الشعراء على تضمين كلامهم بعض الصور البلاغية، لأنَّ هدفهم إقناع السامعين وحملهم على الإذعان، ولا يتحقّق ذلك إلاّ بإثارة حماسهم، ومخاطبة إحساسهم واستمالة نفوسهم عن طريق الكلام المخيّل الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار[4].

مفهوم الاقناع وعلاقته بالحِجاج

الاقناع لغةً: القنوع: السؤال والتذلل، والقناعة: الرضا بالقسم، اقنعه الشيء: اي أرضاه، والقنوع بمعنى الرضا، والقانع: الراضي، وفي المثل: خير الغنى القنوع.[5]

الاقناع اصطلاحاً: هو "عملية اتصال تتضّمن بعض المعلومات التي تؤدي بالمستقبل الى اعادة تقييم ادراكه لمحيطه أو إعادة النظر في حاجاته وطرق التقائها، أو علاقاته الاجتماعية، أو معتقداته" [6].

فالاقناع عملية تواصلية بين الفرد والمجتمع الذي يفرض عليه تغيير سلوكه ومعتقداته وعاداته التي من شأنها ان تتفاعل معه على وفق العقد الاجتماعِي.[7]

فالاقناع بهذا التصوّر عملية فعّالة تحمل الفرد على التصرّف والتفكير الارادي، على وفق تصورات المتكلم، إذ إن غاية المتكلم التي يرمي اليها من خطابه احداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي لدى المخاطب.[8] وينبني فعل الاقناع وتوجيهه على افتراضات سابقة بشأن عناصر السياق ولاسيما المرسَل إليه، ولهذا اصبحت الوظيفة الاقناعية من وظائف البلاغة، بل البلاغة هي فن الاقناع بالخطاب. [9]

ويستعمل الاقناع من أجل تحقيق أهداف المتكلم في توصيل مقاصده إلى المخاطب واقناعه بأسلوب حِجاجي، إذ إن غاية كل حِجاج هي تحصيل الاقناع، فإذعان العقول بالتصديق لما يطرحه المتكلم أو العمل على زيادة الاذعان هو الغاية من كل حِجاج. [10] ولكي يتحقّق الاقناع عند المخاطب، فإن ما يلفت انتباهه هو البصر بالحجة "وهو حسن التدبّر والتقاط المناسبة بين الحجّة وسياق الاحتجاج في صورتها المُثلى حتى يسدّ المتكلم السبيل على السامع فلا يجد منفذاً إلى استضعاف الحجّة والخروج من دائرة فعلها". [11]

فالخطاب الحجاجي خطاب غايته التأثير في المخاطب "اي اقناعه بوجهة نظر ما في مرحلة أُولى وإلى تغيير سلوكه في مرحلة ثانية". [12] وبذلك يؤدي الحجاج وظائف هي[13]:

1. الاقناع الفكري.
2. الاعداد لقبول أُطروحة ما.

(1)البلاغة والاستعارة من خلال كتاب فلسفة البلاغة، سعاد أنقار، مجلة عالم الفكر، عدد3، مج37، الكويت، 2009، ص191.
(2)ينظر: حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي، ص50.
(3)الرؤية التداولية للاستعارة، عيد بلبع، مجلة علامات، عدد23، مكناس، 2005،ص101.
(4)ينظر: حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي، ص73.
(5)لسان العرب: ابن منظور، دار الجيل، مادة (قنع).
(6)الاسس العلمية لنظريات الاعلام: جيهان أحمد، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1978، ص20.
(7)ينظر: الاقناع في قصة ابراهيم (ع)، مقاربة تداولية، بوصلاح فايزة، جامعة وهران، الجزائر، 2010.
(8)ينظر: البلاغة والاسلوبية نحو منهج سيميائي لتحليل النص، هنرش بليت، تر: محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص64.
(9)ينظر: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية وتداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، الكتاب الجديد، ط1، بيروت، 2004، ص444-445.
(10)المصدر نفسه: ص448.
(11)أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من ارسطو الى اليوم، مجموعة باحثين، جامعة الآداب والفنون والعلوم الانسانية، تونس، ص14.
(12)الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية الى القرن الثالث الهجري، بنيته وأساليبه، د. سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، ط1، الاردن، 2008، ص242.
(13)ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، محمد سالم محمد الامين الطلبة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2008، ص107.

3. الدفع إلى فعل ما.

وبناءً على ذلك يمثل الحِجاج" طائفة من تقانات الخطاب التي تقصد إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم، أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة، وتسهم المكونات اللغوية وطرائق الصياغة **{...}** في بناء خطاب حجاجي متميّز".[1] فالحجاج بهذا المعنى هو "فن الاقناع أو جملة الوسائل المؤدية الى الاقناع".[2]

ومن بين وسائل الاقناع الحجاج بالصور؛ لأنّ الحجاج يعني جملة من الاختيارات على مستوى المعجم والتركيب وأزمنة الافعال وصيغ الكلمات وأنواع الصور ومصادر التصوير، اختيارات تراعي غاية الخطاب وتستجيب لعلاقة الشاعر بالمتلقّي ومقتضيات المقام.[3]

وقد تنبّه النقاد القدامى الى ان الشعر يهدف الى الاقناع من خلال تقنيات يعتمدها الشاعر ليحتج لرأي أو ليدحض فكرة، محاولاً اقناع المتلقي بما يبسطه، أو حمله على الاذعان لما يعرضه[4]. ومن هنا وقع اختيارنا على طردية ابن الرومي **(بكيتَ فلم تترك لعينكَ مدمعا)**، لانها تحتوي على سمات الحِجاج ما يجعله كفيلاً بتحقيق غاية البحث.

وعلى وفق تلك المعطيات سنتابع الصور الاقناعية التي رسمها ابن الرومي في طرديته، وهو يحتجُّ على المجتمع انطلاقاً من علاقته بمجتمعه ووضع افراد المجتمع، ولاسيما اصدقاؤه الذين يعابثونه الى حد المضايقة احياناً، مستغلين وساوسهُ وتطيّرهُ[5]، فضلاً عن عدم تصالحه مع الناس، إذ كان على تضاد رهيب معهم.[6]

المقاربة الاجرائية

ومن خلال النظر في طردية ابن الرومي بدتْ لنا صورهُ الاقناعية على نوعين:

1) الصور الاقناعية التشبيهية.

2) الصور الاقناعية الاستعارية.

يطالعنا ابن الرومي في مطلع قصيدته بصورة مأساوية لشيخوخته التي دفعته الى البكاء على شبابه الذي ولّى بِلا عودة:

بكيتَ فلم تتركْ لعينكَ مدمعا زماناً طوى شرخَ الشباب فودّعا[7]

لقد تضافرت في هذا البيت صورتا التشبيه والاستعارة في رسم ملامح شباب ابن الرومي، فللصورة أهمية في ايجاز التعبير وتكثيف الدلالة في بعدها الايحائي "فتخلق جواً من التفاعل ينسجم مع سياقات الكلام التي استدعتها"[8] والسياق الذي استدعى هذه الصورة التي رسمها ابن الرومي ـ وهو يبكي شبابه ـ هو سياق الاقناع، لأن تقديم المعاني بصورة حسيّة ذات بعد ايحائي يؤثّر في النفوس ويخاطب الحسّ والوجدان فيحقّق الاقناع الذي تُشكّل فيه الصورة اسلوباً من اساليب الاقناع.[9] ومعلوم أنّ مَنْ يبكي شيئاً فاتهُ لابدّ ان يكون عزيزاً ذا قيمة، ولهذا أراد ابن الرومي ان يقنع المتلقي/المجتمع ـ من خلال هذه الصورة ـ بأنّ شبابه الذي فقده كان ذا قيمة يستحق البكاء عليه، ويمكن الاستدلال على قيمة شباب ابن الرومي من خلال هذه الصورة بمقدمتين ونتيجة:

المقدمة الاولى: كل شيء ثمين يكون عزيزاً.

المقدمة الثانية: فقدان الشيء العزيز يستحق البكاء.

النتيجـــــة: شباب ابن الرومي ثمين ذو قيمة.

---

(1) التداولية والشعر، قراءة في شعر المديح في العصر العباسي، د. عبدالله بيرم، دار مجدي لاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014، ص166.
(2)دراسات في الحجاج: ص117.
(3)ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، 2007.ص199.
(4)ينظر: الاقناع والتخييل في شعر ابي العلاء المعري، بن ابراهيم ابراهيم، كلية الآداب واللغات، الجزائر،2015، ص53.
(5)ينظر: الموسوعة الادبية الميسرة، ص58.
(6)المصدر نفسه: ص64.
(7)ديوان ابن الرومي: ابو الحسن علي بن العباس، تح: د.حسين نصار، دار الكتب والوثائق، ط3، القاهرة، 2003، 1473/4.
(8)استراتيجيات الاقناع في الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، د. حازم طارش حاتم، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد2، 2017، ص19.
(9)استراتيجيات الاقناع في الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني: ص19.

وهذه هي النتيجة التي أراد ابن الرومي أن يوصلها الى المتلقي/ المجتمع باسلوب تصويري حجاجي يشتمل على استراتيجية إقناعية تعويضاً عمّا فقدهُ في حياته، وفشلهُ في تحقيق رغباته، فراح يعيش عالم الحلم التعويضي.(1)

ويمضي ابن الرومي في رسم صورٍ مثالية لشبابه بعد ان مهدّ لها في البيت الأول، فيرسم صورة الفتى المَرِح اللّاهي:

لياليّ تنسيني الليالي حسابَهـــا بُلَهنيةٌ اقضي بها الحولَ أجمعـا

سدى غرَّةٍ لا أعرفُ اليومَ باسِمَهُ واعملُ فيه اللّهو مرأًى ومسمعا

اذا ماقضيتُ اليومَ لم أبكِ عهـدهُ وأخلفتُ أدنى منه ظِلًّا واقنعـــا(2)

لقد أتى ابن الرومي بهذه الصورة حجةً ودليلاً ليجعل المتلقي/ المجتمع يسلّم بدعواه، ويجعلها مسلّمة يبني عليها صوراً أخرى، ويجرّهُ الى التسليم بها أيضاً. ويمكن الاستدلال على هذه الصورة الإقناعية بمقدمتين ونتيجة:

المقدمة الاولى: كان ابن الرومي يعيش حياة سعة ورخاء في شبابه.

المقدمة الثانية: ايامه كلها لهو ومرح على مرأى ومسمع من الناس.

النتيجـــــة: يمتلك ابن الرومي نفوذاً اجتماعياً في شبابه.

وهذه هي النتيجة الأُخرى التي أراد ابن الرومي إقناع المتلقّي بها، فهو يرسم صورةً حيةً يجعل المتلقّي يراها رأيَ العين فيقتنع بها. ولكي يزيد درجة الاقناع بوجودهِ الذاتي المتحقق في شبابه، يرسم صورة أُخرى يبدو فيها مفجوعاً يتأوّهُ كتأوّهِ المغلوب، لأنّ الصورة التشبيهية التي رسمها تعدّ من أهم السُبل الاقناعية، إذ تتأتّى هذه الاهمية من طريقتها في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقّي، لأنها تتجاوز الاقناع الى التأثير.(3) فالشاعر يبيّن مدى معاناته بسبب ضياع شبابه، ثم يشفع هذه الصورة ـ صورة التفجّع ـ بصورة البكاء فهو مناشدة حنينه يدعو لها الغيث ليبكيها، ويبكيها هو بدموعهِ أيضاً:

فأصبحتُ أقتصُّ العهودَ التي خَلتْ بآهة محقوقٍ بأن يتفجّعـــــا

أحِنُّ فاستسقي لها الغيثَ مـــرةً وأُثني فأستسقي لها العين أدمُعـا(4)

ويبدو واضحاً أنّ الصورة الاستعارية التي رسمها قائمة على مفهوم الادعاء "فالاستعارة ليست حركة في الالفاظ، وانما هي حركة في المعاني والدلالات، وهي ليست بديعاً، بل هي طريقة من طرائق الاثبات الذي يقوم على الادعاء".(5)

وفي سياق الاحتجاج بالصور لاثبات وجوده الذاتي انذاك، يعدل ابن الرومي من صورة اللهو والمرح التي رسمها لنفسه الى صورة الفتى القوي:

أَعاذلُ إن أُعطِي الزمانَ عِنانَه فقد كنتُ أَثني منه رأساً وأَخدعـا

لياليَ لو نازعتهُ رجْعَ أمِسـه ثنى جيدَهُ طوعا إليَّ ليرجـعـا(6)

ومن خلال هذه الصورة الاستعارية يبدو ابن الرومي قوياً في شبابه يصارع الزمن، فهو وان كبر وضعف، فقد كان قوياً شديد البأس، وتعد هذه الصورة من باب الحجاج بالتمثيل، اي تشبيه صورة بصورة اخرى، إذ يتأسّس التمثيل على قياس الشيء بالشيء من جهة علاقة المشابهة أو من جهة المخالفة.(7) وتكمن قوة التمثيل في كونه حجة عقلية إقناعية تأثيرية.(8) ومن هنا فقد قامت حجة التمثيل في هذه الصورة على المخالفة بين حالتين: حالة الضعف وحالة القوة بالاستناد الى القياس والاستنتاج من مقدمتين ونتيجة.(9)

(1)ينظر: الموسوعة الادبية الميسرة، ص69.
(2)ديوان ابن الرومي: 1473/4.
(3)ينظر: استراتيجيات الاقناع في الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، ص1.
(4)ديوان ابن الرومي: 1474/4
(5)الاستعارة عند المتكلمين: أحمد ابو زيد، مجلة المناظرة، العدد4، 1991، ص46-47.
(6)ديوان ابن الرومي: 1474/4
(7)ينظر: في اصول الحوار وتجديد علم الكلام، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2000، ص121-122.
(8)ينظر: دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1992، ص 64.
(9)ينظر: حجاجية التمثيل في الشعر الجزائري الحديث، د. خديجة بو خشنة، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد13، 2017، ص476.

ويمكن الاستدلال على ضعف ابن الرومي في شيخوختهِ:

المقدمة الاولى: الزمان = الحصان.

المقدمة الثانية: ابن الرومي لا يمتلك زمام الحصان.

النتيجـــــة: ابن الرومي ضعيف.

وهكذا يبدو ابن الرومي ضعيفاً عند شيخوخته وكبر سنّهِ في الشطر الاول من البيت، في حين يبدو قوياً في الشطر الثاني:

المقدمة الاولى: الزمان = الحصان.

المقدمة الثانية: ابن الرومي يمتلك زمام الحصان.

النتيجـــــة: ابن الرومي قوي شديد البأس.

لقد عمد ابن الرومي الى تمثيل المعنى ليكون ثابتاً في الاذهان، إذ صوّر المعنى بشكل محسوس ليجعله مشاهداً مرئياً، وكأنّ المتلقّي يراهُ ماثلاً أمامهُ فينقطع الشك ويتحقّق الاقناع.(1)

ومن خلال هذه الصور التي رسمها ابن الرومي بريشة الفنان البارع مهَّد الى صورة تستدعي القوة والحزم وشدة البأس والمهارة في الصيد:

وقد أغتدي للطير والطير هُجَّعٌ ولو أوجستْ مَغْدايَ ما بتْن هُجَّعـاً(2)

فلو علمت الطيور مقصدهُ لما هجعت في مكانها لعلمها بمهارته في الصيد وشدّة بأسه. فهذا البيت يحمل في جانب منه صورة حجاجية تتضمن استراتيجية إقناعية تفوق الكلام الاعتيادي في التأثير في المتلقّي وإقناعه بقيمة الشاعر في شبابه الذي راح يبكيه في مستهل طرديته. ويمكن الاستدلال على الطاقة الحجاجية في هذه الصورة بمقدمتين ونتيجة:

المقدمة الاولى: يبادر ابن الرومي الطيور وهي هجّع.

المقدمة الثانية: لو علمت الطيور المكان الذي يقصدهُ لما هجّعت.

النتيجـــــة: ابن الرومي صياد ماهر شديد البأس.

وبناء على حاجة ابن الرومي الى التعويض عن وحدتهِ وعزلتهِ في شبابه وانطوائه على ذاته، راح يرسم صورة لم يكن فيها وحيداً منعزلاً ومنطوياً، بل هو أحد ثلاثة أصدقاء يمضون في رحلتهم الى الصيد:

بِخلِّين تمَّا بي ثلاثةَ إخـــوةٍ جُسُومُهمُ شتَّى وارواحُهمْ معـــا
بني خلَّةٍ لم يُفسد المحْلُ بينهُـمْ ولا طمعَ الواشون في ذاكَ مطمعا
مطيعين اهواءٍ توافت على هوًى فلو أُرسِلتْ كالنبلِ لم تعدُ موقعـا
تُجَلِّى عُيون الناظرين فُجـــاءةً لنا منظرا مُرْوّى من الحُسن مُشبعا
إذا ما رَفَعنا مُقبلين لمجلـــسٍ طلعنا جميعا لا نُغادر مطـلـعـــا
كمنطقةِ الجوزاءِ لاحت بسُحرةٍ بعقْبِ غمامٍ لائحٍ ثم أقشـــعـــــا
اذا ما دعا منا خليلٌ خليلـــه بأفديك لبّاهُ مجيباً فأســـرعـــــا
وإن هو ناداه سُحيرا لدُلْجـــةٍ تنبّه نبهانَ الفؤاد سَـرغـرعـا
كأن لهُ في كل عُضوٍ وَمفصِلٍ وجارحةٍ قلبا من الجمر أصـمـعـا
فشمَّر للإدلاج حتـى كأنـمـــا تُلفُّ به الارواح سمـعا سَمعْمعـا
كأنِّيَ ما روّحتُ صَحْبي عشيَّة نُساجل مُخْضرَّ الجنابين مُترَعـا(3)

(1)ينظر: حجاجية التمثيل في الشعر الجزائري الحديث، ص379.
(2)ديوان ابن الرومي: 1474/4.
(3)ديوان ابن الرومي: 1474/4-1475.

حاول ابن الرومي في هذا المقطع ان يقنع المتلقّي بوجودهِ الذاتي بوصفهِ فرداً فاعلاً في المجتمع إسوةً بغيرهِ من الناس لاسيما الاصدقاء منهم فهو أحد ثلاثة، أيام الشباب أرواحهم مؤتلفة وان تفرقت اجسامهم، وإذ دعا أحدهم رفيقيه لسهرة أو رحلة لبّاهُ مسرعاً وفداهُ بروحه.(1)

ومن أجمل الصور الإقناعية الدالة على وجودهِ الذاتي، تشبيه دخول هؤلاء الاصدقاء الثلاثة المجالس وخروجهم منها، بالجوزاء التي تظهر عند السحر بعد انقشاع الغيوم، فهذا التشبيه له دلالة ايحائية في النفس لأنّ الصورة محسوسة مُدركة وهي صورة تتناسب وتتساوق مع الموقف حتى يتحقّق الاقناع؛ لأنها صورة حاضرة في ثقافة المتلقّي.(2) فالشاعر يعمل على تشبيه وقائع مع بعضها البعض بطريقة تبدو أكثر ميلاً للبرهنة وإعطاء الحجّة منها لمجرد المشابهة أو المماثلة البسيطة.

ويمكن الاستدلال على إثبات وجود ابن الرومي الذاتي من خلال مقدمتين ونتيجة.

المقدمة الاولى: دخول الاصدقاء الثلاثة الى المجالس وخروجهم منها = ظهور الجوزاء بعد انقشاع الغيوم.

المقدمة الثانية: ظهور الجوزاء بعد انقشاع الغيوم دليل على وجودها الذاتي.

النتيجـــــة: دخول الاصدقاء الى المجالس وخروجهم منها دليل على الوجود الذاتي لابن الرومي.

وهذه هي النتيجة الكبرى التي أراد ابن الرومي أن يقنع المتلقّي بها، لأن الحمولة الاجتماعية التي تحملها هذه الصورة التشبيهية لها آثار داخلية في نفس المتلقّي تحمله على الاقتناع بدعوى ابن الرومي.

ويبدو أنّ ابن الرومي في صورهِ التي رسمها، أراد أن يقدّم للمتلقّي صوراً تنهضُ بوظيفتين معًا: وظيفة الإمتاع بجمال الصور، ووظيفة الإقناع؛ لأنّها تقدّم حججًا وادلةً على مكانة الشاعر المرموقة في مجتمعهِ واهميّتهِ في شبابهِ، وتمثّل دليلاً على وجودهِ الواقعي في مجتمعهِ الذي كان ينظرُ إليه نظرة إزدراء.

وبعد أن استوثق ابن الرومي قناعة المتلقّي من خلال الصور الإقناعية التي رسمها لشبابهِ، انتقل الى تصوير مشهد غروب الشمس.

إذا رنّقتْ شمسُ الأصيل ونفّضـــتْ ... على الأفق الغربيِّ ورسًا مُذعذعـــا
وودّعتْ الدنيا لتقضيَ نَـحْبَـهـــا ... وَشوَّل باقي عمرِها فتشـــعشـعـا
ولاحظتِ النُّوار وهي مريضـــــةٌ ... وقد وضعتْ خداً إلى الارض أَضرعـا
كما لاحظتْ عُوَّادَهُ عينُ مُـــــدْنَفٍ ... توجَّعَ من أوصابهِ ما تـــوجّـعـــا
وظلّتْ عيونُ النَّورِ تَخْضلُّ بالنّـــدى ... كما اغرورَقَتْ عينُ الشَّجِّي لتـدْمَـعـا
يُراعينها صوراً اليها روانـيـــــا ... ويلْحظنَ ألحاظاً من الشّجو خشَّـــعـا
وَبيَّن إغضاءُ الفِراقِ عليهـمـــــا ... كأنَّهما خِلَّا صفاءٍ تـــــودّعـــــا
وقد ضَربتْ في خُضرةِ الروضِ صُفرةٌ ... من الشّمسِ فاخضرَّ اخضراراً مُشعشعا(3)

يشتمل هذا المشهد على مجموعة من الصور التشبيهية والاستعارية، وهي صورٌ بناها ابن الرومي من خلال استعمال مصادر أَدْركها بنظرهِ، وهي عناصر استمدّها من الطبيعة، فالشمس مريضة تودّع الوداع الأخير في وقت الغروب، وقد وضعتْ خدّها على وسادة الأفق، وقد أشرفتْ على الموت، فراحت تودّع الدنيا، وتفاعلت معها أزهار الروض فاغرورقتْ عيونها بالدموع لوعة على فراقها كعاشقين يتبادلان نظرات الوَداع الاخير.(4)

وهذه الصور تمثّل استراتيجية إقناعية، لأنّها تمثّل ماجرَّبهُ بحاسّتهِ بمقتضى ملازمته لها ووجوده في محيطها.

(1)ينظر: الموسوعة الادبية الميسرة، ص76.
(2)ينظر: استراتيجيات الاقناع في الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، ص8.
(3)ديوان ابن الرومي: 1475/4.
(4)ينظر: دفاتر عباسية، د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2008، ص 191.

لقد أراد ابن الرومي من خلال هذا المشهد الذي يتضمن صوراً عدة، أن يماثل بين حياته ودورة الشمس التي تبدأ عند البزوغ وتنتهي عند الغروب، بكلّ أشكالها وألوانها، وهي صور تنهضُ بوظيفتين: وظيفة جمالية إمتاعية ووظيفة إقناعية، يسوقها ابن الرومي حجةً ودليلاً على أن الشباب لا يدوم ولا بد أن يصل به الزمن الى مرحلة الشيخوخة فكان" هذا الغروب الذي تماهى فيه الشاعر**{...}** صورةً لحياتهِ التي بدأت تُومئ مودعةً كل الذكريات الصّاخبة بصخَب الحياة".[1] وهذه هي النتيجة التي أراد ابن الرومي أن يقنع بها المتلقّي من خلال ايجاد علاقات مشابهة بين حياته ودورة الشمس، وهي علاقات لا تكون بالضرورة واقعية، بل قد تكون متخيلة يمكن الوصول اليها من خلال السياق الواردة فيه.

وبعد أن قضى ابن الرومي ليلته مع صاحبيه حيث النسيم وغناء الاطيار وأرانين الذباب التي شكّلت لحناً موقّعاً يبعث على الأمل، وكذلك تمتّعهُ معهما باحاديث الفكاهات، الأمر الذي جعله لا ينام ليلتهُ، يعود مرةً اخرى ليرسم صوراً متعددة تفضي الواحدة منها إلى الاخرى فتشكّل بمجموعها مشهداً جمالياً إقناعياً على حدٍّ سَواء.

وأذكى نسيمَ الروضِ ريعانُ ظلِّه وغنَّى مغنِّي الطير فيه فسجَّعا
وغرَّد رِبْعيُ الذباب خلالـه كما حَثحثَ النشوانُ صَنْجاً مُشرَّعا
فكانتْ أرانينُ الذبابِ هناكـمُ على شَدواتِ الطير ضرباً موقَّعا
وفاضتْ أحاديثُ الفكاهاتِ بيننا كأحسنِ ما فاضَ الحديثُ وأمتعا
كأن جُفوني لم تبتْ ذاتَ ليلـةٍ كراها قذاها لا تلائم مضجعا
كأنِّيَ ما نبَّهتُ صحبي لشأنهم إذا ما ابنُ آوى آخرَ الليل وَعْوعا
فثاروا إلى آلاتهِمْ فتقلّـدوا خرائطَ حُمرا تحمل السُمَّ مُنقَعا
منمَّقةٌ ما استودعَ القومُ مثلها ودائعَهُمْ إلا لكي لا تُضيَّعا
محمَّلةٌ زاداً خفيفاً مَنَاطُـهُ من البُنْدق الموزُون قلَّ وأقنعا
نكيرٌ لئن كانتْ ودائعُ مِثلها حقائبَ أمثالي ويذهبْنَ ضُيَّعا
علام إذاً توهي الحِمالةُ عاتقي وكان مصوناً أن يُذَالَ مُودِّعا
وما جشَمَتْني الطيرُ ما أنا جاشمٌ بأسبابها إلا ليجْشمن مُضلِعا
فَلِلَّهِ عينا من رآهم وفد غَدَوْا مُزبين مشهوراً من الزَّيِّ أرْوعا
إذا نبضوا أوتارهم فتجاوبتْ لها زَفَراتٌ تصرعُ الطير خَوْلعا
كأنَّ دَويَّ النحلِ أحرى دويَّها إذا ما حفيفُ الريح أوْعاه مَسمعا[2]

شكّلت هذه الابيات صوراً تشبيهية واستعارية تؤدّي دوراً حِجاجياً كونها تُسهم في تقريب الصورة للمتلقّي، لأنّ الشاعر يستعمل في صورهِ "تقنية استدلالية حجاجية تدعم الحجة بدرجات متفاوتة من العالم المتخيّل الى العالم المحسوس، وعلى هذا الاساس فإنّ انتقاء الشاعر لصورة بلاغية معينة سيكون قائماً لا ريب على الدرجة التي ينبغي للإقناع إدراكها".[3]

فالصور التي رسمها ابن الرومي في هذه الابيات صوراً متخيّلة نقلها الى عالمه المحسوس بوصفها أدلة على القوة والنشاط والمهارة والأُهْبة والاستعداد للصيد، بوصفها مقدمات يمهد بها الى النتيجة أو المحصّلة من ذلك كلّه وهو اصطياد الطيور وتساقطها صرعى.

(1)المصدر نفسه: ص190.
(2)ديوان ابن الرومي: 1476/4- 1477.
(3)حجاجية التمثيل في الشعر الجزائري الحديث: ص386.

ويمكن أن نستدل على القوة الحجاجية الإقناعية في هذه الصورة على وفق السلم الحجاجي الآتي:

النتيجة سقوط الطيور صرعى

مقدمة رابعة استعمال آلات الصيد

مقدمة ثالثة تقلّد آلات الصيد

مقدمة ثانية تنبيه صاحبيه عند سمَاع صوت ابن آوى

مقدمة أولى سهر ابن الرومي ويقظته

إذ إنّ السلم الحجاجي يعني "تنظيم مراتب الحجج من حيث قوّتها وقيمتها الحجاجية في السياق"[1]. اي أن الحجج مزوّدة بعلاقة تراتبية وحسب الشرطين الآتيين:[2]

1. كل حجة تقع في مرتبة ما، من السلم يلزم عنها ما يقع تحتها.
2. كل حجة كانت في السلم دليلاً على مدلول معين، كان ما يعلوهُ مرتبةً أقوى عليه.

وبعد هذا الاستعراض التمهيدي الذي حاول الشاعر فيه أن يثبت استعدادهُ مع صاحبيه لرحلة الصيد، يبدأ برسم صورة حيّة نابضة لمشهد الصيد:

هنالك تغدو الطيرُ ترتاد مصرعـــاً وحُسبانُها المكذوبُ يَرتاد مرتعـا
وللَّه عينا من رآهُمْ إذا انتـــهـــوا إلى موقف المَرْمى فأقبلْن نُزَّعـا
وقد وقفوا للحائناتِ وشـمَّـــروا لهنَّ إلى الأنصافِ سُوقاً وأذرعـا
وظلُّوا كأن الريحَ تَزْفِي عليهـــمُ بها قَزَعاً ملءَ السماء مقزَّعـا
وقد أغلقوا عقد الثلاثين منهُـــمُ بِمجدولةِ الأقفاءِ جدلاً موشَّعـا
وجدَّتْ قِسِيُّ القوم في الطير جِدَّهـا فظلَّتْ سجوداً للرُماةِ ورُكَّعـا
هنالِكَ تلقَى الطَّيرُ ما طَيَّرتْ بـــه على كل شعبٍ جامعٍ فتصدَّعـا
وتُعقَب بالبين الذي برَّحتْ بـــه لكل مُحِبٍّ كانَ منها مُروَّعـا
فظلَّ صُحابي ناعمين ببؤسـهـا وظلَّتْ على حوض المنيَّة شُرَّعا
فلو أبصرتْ عيناك يوماً مُقامنـا رأيتَ له من حُلَّة الطير أمْرعـا
طرائحَ من سُودٍ بيض نواصـعٍ تَخَالُ أديمَ الأرض منهن أبقعـا
نُؤلِّف منها بين شتى وإنـمـا نشتَّت من ألآفها ما تجمعـا
فكم ظاعنٍ منهن مُزمِعِ رحلـةٍ قَصرْنا نَواه دون ما كان أزمعـا
وكم قادمٍ منهن مرتادِ منـزل أناخَ به مِنَّا مُنيخٌ فجعجعـا[3]

يصوّر الشاعر مشهد توافد الطيور لمصرعها ظنّاً منها أنها تطلب مكاناً تجد فيه طعاماً، وقد تهيّأ الصيادون في موضع الرمي فأقبلت الطيور مجذوبة إليه. ثم يمضي ابن الرومي في إقناع المتلقّي بمهارتهم في الصيد فيرسم صورة لهم وهم يتهيّأون لقنص الطيور، وقد شمّروا ثيابهم فبدت سيقانهم وأذرعهم تأهُّباً واستعداداً لرمي الطيور وقنصها:

وقد وقفُوا للحائنات وشمّـروا لهنّ إلى الانصاف سُوقا وأذرعا

فالصورة التي رسمها الشاعر في هذا البيت تقنع المتلقّي بقوة الصيادين ومهارتهم في الصيد، ثم يشفع هذا الاستعداد بصورة توافد الطيور التي تدفعها الريح قطعاً ملء السماء سريعة وكأنّها تنقل البشارة لهم:

(1)ينظر: تداولية الخطاب السردي ـ دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي، محمود طلحة، عالم الكتب الحديث، ط1، الاردن، 2012، ص160.
(2)ينظر: اللسان والميزان، طه عبد الرحمن، ط1، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 277.
(3)ديوان ابن الرومي: 4/1458- 1477.

وظلوا كأن الريح تزفي عليـهـم بها قزعا ملء السماء مقزّعـا

وقد أبدع الشاعر في تنامي الصور، فمن صورة الاستعداد الجسدي للصيد، إلى صورة توافد الطيور بمساعدة الريح، إلى صورة رمي الطيور بقسيّ الصيادين وسقوطها صرعى:

وجدّت قِسيّ القوم في الطير جدّها فظلت سجوداً للرمـاة وركّعـــا

فقد رسم الشاعر في هذا البيت صورة استعارية لمشهد الطيور وهي تتساقط صرعى، فقد شبّه الطيور الصرعى بالمصلّين واستعار لها صفة السجود والركوع، فهي صرعى بين ساجدة وراكعة. وهذا البيت يقدّم للمتلقّي صورةً تجعلهُ يرى المشهد رأي العين، فيزيد من درجة الإقناع عنده بمهارة الصيادين، فالصورة التشبيهية . تشبيه الطيور الصرعى بالمصلّين . تكون سبيلاً لا حداث تغيير في البناء الداخلي النفسي للمتلقّي[1]، وذلك بمحاولة تغيير قناعات المتلقّي السابقة بابن الرومي، المعروف عنهُ بأنهُ "الانسان المسحوق الذي هزمته، بل خذلته نفرتهُ من الذئاب المسعورة"[2]، أي من الأشخاص المتسلّطين على رقاب الناس في المجتمع الذي يعيش فيه ابن الرومي.

إنّ ابن الرومي أراد من خلال هذه الصورة أن يضرب عصفورين بحجر واحدة، فمن جهة أراد أن يثبت قوته وحضورهُ الذاتي وأن يقنع المتلقّي بذلك، ومن جهة أخرى أراد أن ينتقد الناس المتسلّطين وذوي النفوذ وأن يقنع المتلقّي بظلمهم وبطشهم، فظاهر الصورة يمثل مقدمة كبرى، وهي صورة تساقط الطيور صرعى، والقول المضمر فيها يمثّل مقدمة صغرى، وهو انتقاد وبطش المتنفذين، وحمل المتلقّي على الانتقال من المقدمة الكبرى إلى المقدمة الصغرى، يحقق النتيجة التي يروم ابن الرومي تحقيقها. والسياق بمفهومه الواسع . الشاعر والمتلقّي، والظروف المحيطة بانتاج الطردية . سوّغت لابن الرومي بناء صورته بهذا الشكل بما يسمح للمتلقّي باكتشاف القول المضمر غير المُصرَّح به في ظاهر البيت.[3]

ثم يتحوّل ابن الرومي من صورة الطيور الصرعى التي أثبت من خلالها قوته ووجوده الذاتي أبان شبابه، وانتقاده للمتنفذين في مجتمعهِ إلى صورة التلذذ بعذاب الطيور ببقائها صرعى في حوض المنية:

فظلّ صُحابي ناعمين ببؤسها وظلّت على حوضِ المنيّة شرّعا

ففي هذا البيت يقدّم ابن الرومي صورة أخرى تتضمن مقدمتين؛ مقدمة كبرى تلذذ الصيّادين بعذاب الطيور الصرعى، ومقدمة صغرى يمثّلها القول المضمر (انتقاد المتنفذين) الذين يتلذذون بظلم الناس. ومن خلال هذه الصورة اخترق الشاعر حجب الطبيعة والطير، حتى انتهى إلى الانسان في صراعه مع نفسه وقدره مع جلاّديه، واحساس ابن الرومي . بوصفه شاعراً . الفاجع بالموت يلازم ابن الرومي في مواقفهِ كلّها حتى رحلة الصيد تنقلب في عينيه مشهداً مأساوياً فاجعاً، وما جماعة الطير هذه سوى تلك الجماعة البشرية التي تتساقط في عصره وفي كل عصر صرعى الظلم والتسلط والقهر. وهكذا يتحوّل مشهد الصيد إلى مشهد لظلم الإنسان وبطشه.

ويبدو أنَّ ابن الرومي أبدع في رسم هذه الصور التي أراد من خلالها إقناع المتلقّي، فاتّخذ من هذه الطيور الضعيفة وسيلة لهو وتلذذ غير عابئ ببؤسها وشقائها وتشتّت أُلاّفها لتصبح رمزاً للإنسان الضعيف أمام الأقدار العاتية التي تتحكّم بمصيره.[4]

ويستمر ابن الرومي في رسم مشهد الطيور الصرعى فهي طريحة الأرض مختلفة الألوان بين أسود وأبيض فأصبح سطح الأرض أبقعاً:

طرائح من سودٍ وبيض نواصعٍ تخالُ أديم الأرض منهنّ أبقعـا

حتى أخذ الصيادون يجمعون ما تشابه منها ويفرّقون ما تآلف واجتمع:

نُؤلِّف منها بين شتى وإنمـا نشتَّت من أُلاّفها ما تـجـمّـعـــا

(1)ينظر: استراتيجيات الاقناع في الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، ص31.
(2)الموسوعة الأدبية الميسرة: ص11.
(3)ينظر: استراتيجيات الاقناع في الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، ص2.
(4)الموسوعة الأدبية الميسرة: ص79.

فكم ظاعنٍ منهن مُزمِعِ رحلةٍ قَصرْنا نَواه دون ما كان أزمعـا

وكم قادمٍ منهن مرتادِ منــزل أناخَ به مِنَّا مُنيخٌ فجـعـجـعــا

وفي هذه الأبيات يرسم صورة البطش والفتك بالطيور، وهي صورة تشتمل على مقدمتين؛ مقدمة كبرى من ظاهر الصورة تتمثل بالبطش والفتك بالطيور، ومقدمة صغرى تمثّل القول المضمر وهو انتقاد المتنفذين الذين يفتكون ويبطشون بظلمهم الناس. وهكذا تمكّن ابن الرومي من حمل المتلقّي على الانتقال بين المقدمتين الكبرى والصغرى ليصل إلى النتيجة وهي تغيير قناعات المتلقّي وتغيير سلوكه تجاه هؤلاء الناس المتنفذين.

إن هذه المشاهد التي صوّرها ابن الرومي وإن كانت في ظاهرها مشاهد رحلة صيد إلاّ أَنها تنطوي على معاناته وانكساره وانهزامه أمام قدره وشقائه في تلك الحياة، وهو أحد ذلك المجتمع البريء الذي يريد أن يحيا حياة كريمة بلا ظلم أو قسوة أو استغلال. فهذه المشاهد تصوّر لنا مقدار القسوة والظلم والمهانة التي مُنيَ بها المجتمع آنذاك.

وانطلاقاً مما تقدّم يمكن القول: إن الشاعر أجاد في تشبيه صورة بصورة أخرى، الصورة الاولى ظاهرة، والاخرى صورة مضمرة ووجه الشبه فيما بينهما ظاهر في الصورة الاولى، وكما هو واضح في الصور التي مرّت بنا في أثناء البحث، ويندرج هذا التشبيه في ضمن التمثيل أي تشبيه صورة بصورة اخرى، ويعد التمثيل "من أهم وسائل الحجاج، وحين يستعمل الشاعر التمثيل فهو يريد الاشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام يُنبِئان عمّا أراد أن يشير إليه".[1]

والمماثلة "أن تمثل شيئاً بشيء فيه إشارة"[2]. إذ تكمن حجاجية التمثيل في كونه كلّما تعددت الصور كانت أقوى تاثيراً في المتلقّي وأقدر على الإقناع[3]؛ لأنَّ التمثيل يؤثّر في المعاني ويقع فضله "في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه".[4]

وفي إطار المشهد المأساوي لرحلة الصيد يصوّر ابن الرومي حرية الصيادين وكيف أن رمي الطيور متاح لهم وكأنّ داعيَ المنايا يدعوها لهم فتأتيهم:

مُتاحٌ لراميها الرمايا كأنها دعاها له داعي المنايا فأسمعا[5]

وهذه الصورة بوصفها مقدمة كبرى تتمثل بحرية قتل الطيور من دون وازع، تتضمن مقدمة صغرى تتمثل بالقول المضمر: انتقاد المتنفذين في عصرهِ انذاك الذين يقومون بقتل الناس الابرياء وسحقهم من دون وازع. فالشاعر شبّه صورة بصورة، بغية حمل المتلقّي على الانتقال من المقدمة الكبرى إلى المقدمة الصغرى كي تتحقّق النتيجة المتمثّلة بتغيير قناعات المتلقّي تجاه هؤلاء المتنفذين.

ويمضي ابن الرومي بتصوير المشهد المأساوي الفاجع الذي تتقاسمهُ صورتان؛ صورة رجوع الصيادين وقد استمتعوا بالصيد وصورة الطيور المفجوعة:

تؤوب بها قد أمتعتك وغادرتْ من الطير مفجوعاً به ومُفجَّـعـا

لها عولةٌ أولَى بها ما تُصيبُه وأجدرَ بالإعوال مَنْ كان موجَعـا

وما ذاك إلا زجرُها لبناتهــا مخافةً أن يذهبن في الجوِّ ضُيَّعا[6]

ففي هذا المقطع يرسم لنا ابن الرومي صورتين متقابلتين، وهذا التقابل بين الصورتين المتضادتين: المتعة والسرور من جهة والفجيعة والعويل من جهة أخرى، "يخلق جواً من التفاعل ونوعاً من الحضور في ذهن المتلقّي"[7]، فينتقل من الصورة الظاهرة إلى الصورة المضمرة فيتحقّق الإقناع بمدى شراسة الحاكم الظالم وقساوته حيث يتلذذ ويستمتع بظلم الناس. فهذه الصورة عقدت مقارنة بين

(1)حجاجية التمثيل في الشعر الجزائري الحديث: ص374. وينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 159- 160.

(2)العمدة: ابن رشيق، شرح وضبط، عفيف نايف، دار صادر، ط1، بيروت، 2003، ص232.

(3)حجاجية التمثيل في الشعر الجزائري الحديث: ص374.

(4)دلائل الإعجاز: 64.

(5)ديوان ابن الرومي: 4/ 1478.

(6)المصدر نفسه: 4/1478- 1479.

(7)استراتيجيات الاقناع في الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني: ص10.

صورتين متضادتين، وهذه الصورة تمثل المقدمة الكبرى (التلذذ والاستمتاع بظلم الضحية)، وتشتمل ضمناً على مقدمة صغرى (انتقاد الظالم وتحذير الناس منه)، وعملية الانتقال من المقدمة الكبرى إلى المقدمة الصغرى يحقّق النتيجة التي يروم الشاعر توصيلها إلى المتلقّي. لذلك يعدّ التمثيل . بوصفه تشبيه صورة بصورة أخرى . "وسيلة حجاجية ذات تأثير في المتلقّي من جهات عدة، فهو خطاب للعقل بوصفه ينقل العقل من المعنى في الحالة التصويرية العادية إلى الحالة التصديقية، لأنهُ بمثابة إحضار المعنى المدّعى ليشاهد كما هو في الواقع".[1] فمن خصائص التمثيل: استدعاء صورة تحكي أحداثاً من أجل نقل أفكار مرجعية ذات قيمة رمزية[2]، وهذا ما فعله ابن الرومي من خلال الصور التي رسمها آنفة الذكر. إذ إنَّ حجاجية التمثيل "لا تتحقّق إلاّ من خلال اكتشاف القيم التي يحملها الحامل لهذه القيم التي تكون إما رمزية أو متصورة أو اسطورية أو حقيقية، ثم العمل على ربطها بالموضوع بغية اكتشاف علاقات ومعانٍ جديدة تكون هي غاية المحاجج ومبتغاهُ"[3].

خلاصة البحث:

وممّا تقدّم يخلص البحث إلى أنَّ:

- ابن الرومي استطاع أن يقيم علاقات مشابهة بين الصور التي رسمها للطيور وصور المجتمع المسحوق؛ لأنّ للتمثيل دوراً مهماً في الابتكار كونه يقيم علاقات بين الاشياء، ويتأسّس التمثيل عند قياس الشيء بالشيء من جهة علاقة المشابهة أو من جهة المخالفة. وهذا ما تمكّن ابن الرومي من تحقيقه في طرديته هذه.
- استطاع ابن الرومي بمهارتهِ الفنية أنْ يرسم في طرديته صوراً تشبيهية واستعارية وظّفها . بوصفها حججاً برهانية . لغرض اقناع المتلقّي بفكرةٍ اساسية هي **(أنا موجود)** لتصبحَ هذه الفكرة مُعادلاً موضوعياً لاحساسهِ بوحدتهِ وغربتهِ في المجتمع أنذاك.

المصادر والمراجع

1. استراتيجيات الاقناع في الصورة التشبيهية في الخطاب القرآني، د. حازم طارش حاتم، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد2، 2017.
2. استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية وتداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، الكتاب الجديد، ط1، بيروت، 2004.
3. الاستعارة عند المتكلمين: أحمد ابو زيد، مجلة المناظرة، العدد4، 1991.
4. الاسس العلمية لنظريات الاعلام: جيهان أحمد، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1978.
5. الاقناع في قصة ابراهيم (ع)، مقاربة تداولية، بوصلاح فايزة، جامعة وهران، الجزائر، 2010.
6. الاقناع والتخييل في شعر ابي العلاء المعري، بن ابراهيم ابراهيم، كلية الآداب واللغات، الجزائر،2015.
7. أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من ارسطو الى اليوم، مجموعة باحثين، جامعة الآداب والفنون والعلوم الانسانية، تونس.
8. البلاغة . المدخل لدراسة الصور البيانية، فرانسوا مورو، تر: محمد الوالي وعائشة جرير، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.
9. البلاغة والاستعارة من خلال كتاب فلسفة البلاغة، سعاد أنقار، مجلة عالم الفكر، عدد3، مج37، الكويت، 2009.
10. البلاغة والاسلوبية نحو منهج سيميائي لتحليل النص، هنرش بليت، تر: محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989.
11. البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1968.
12. تداولية الخطاب السردي . دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي، محمود طلحة، عالم الكتب الحديث، ط1، الاردن، 2012.
13. التداولية والشعر، قراءة في شعر المديح في العصر العباسي، د. عبدالله بيرم، دار مجدي لاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014.

(1)الحجاج والاستدلال الحجاجي: حافظ اسماعيل علوي، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، الاردن، 2011، ص 25- 26.
(2)ينظر: حجاجية التمثيل في الشعر الجزائري الحديث: ص377.
(3)حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي:ص 129.

14. الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2008.
15. الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية الى القرن الثالث الهجري، بنيته وأساليبه، د. سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، ط1، الاردن، 2008.
16. الحجاج والاستدلال الحجاجي: حافظ اسماعيل علوي، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، الاردن، 2011.
17. حجاجية الاستعارة في الشعر العربي ـ ديوان المتنبي انموذجاً ـ رسالة ماجستير، بشير عزوزي، كلية الاداب واللغات، الجزائر، 2014.
18. حجاجية التمثيل في الشعر الجزائري الحديث، د. خديجة بو خشنة، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد13، 2017.
19. حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي، د. كمال الزماني، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد، 2012.
20. دراسات في الحجاج: د. سامية الدريدي الحسني، عالم الكتب الحديث، ط1، الاردن، 2009.
21. دفاتر عباسية، د. يوسف عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2008.
22. دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1990.
23. ديوان ابن الرومي: ابو الحسن علي بن العباس، تح: د.حسين نصار، دار الكتب والوثائق، ط3، القاهرة، 2003.
24. الرؤية التداولية للاستعارة، عيد بلبع، مجلة علامات، عدد23، مكناس، 2005.
25. الصناعتين: ابو الهلال العسكري، تح: محمد علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1986.
26. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الوالي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990.
27. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 2003.
28. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981.
29. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، شرح وضبط، عفيف نايف، دار صادر، ط1، بيروت، 2003.
30. في اصول الحوار وتجديد علم الكلام، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2000.
31. القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1987.
32. القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية، علي المتقي، مراكش، 1988.
33. لسان العرب، ابن منظور، دار الجيل، بيروت، ب – ت.
34. اللسان والميزان، طه عبد الرحمن، ط1، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 277.
35. الموسوعة الادبية الميسرة، خليل شرف الدين، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، 2004.
36. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ألفت كمال الروبي، دار التنوير، 2007.
37. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت.