الحجاج الافتراضي بالسُّخرية
في الخِطاب الشعري التوثيبيّ الجاهليّ

د. عبد الكريم بنعطيبة
باحث في البلاغة والخطاب
المغرب

مقدمة

نروم من خلال هذه الدراسة الوقوف على قدرة كل من الحجاج الافتراضي والسخرية على منح الخطاب قوة حجاجية، يستطيع من خلالها الخطيب/ الشاعر إقناع المستمع بفحوى خطابه، وبالتالي دفعه إلى الفعل، أو إلى تغيير سلوك سائد. فمن المعروف أن السخرية من آليات بناء الخطاب، وربما غلبت على الناس تمثلات خاطئة حول السخرية، فيعتقد الكثيرون أنها آلية للإمتاع، وذلك بسبب ما تبعثه في النفس من انبساط، لأنها ترتبط عندهم بالطرفة أو النكتة، ولكن الاهتمام بقدرتها على الإقناع هائلة، لاسيما عندما ترتبط بمقصدية حجاجية إقناعية، أو من أجل التقريع والتبكيت. ومن هذا المنطلق فإننا نطمح من خلال هذه الدراسة الوقوف عند بعض الأدوار الحجاجية للسخرية والتهكم، بوصفها "أحد أشكال البنية الكبرى في الخطاب، فهي تعتمد على تمييز مكثف للعبارة؛ فكما يعلم الجميع، فإننا نقول عكس ما نرغب في التعبير عنه، ويجب أن ندرك جيدا الطابع البنائي المهم للسخرية، إذ ينبني الخطاب الساخر في بعض الأحيان على مجموعة من العبارات، ويعسر في بعض الأحيان التعيين الصريح للكلمات التي تحمل سخرية - من الناحية الشكلية- وبالرغم من ذلك، فإنه يمكن أن يحصل ذلك في حالة المجاز". [1] أما عن الخطاب موضوع الدراسة، فإننا اخترنا مجموعة من النماذج التحليلية من شعر الموثبات [2] الجاهلية، التي وجدنا فيها -من خلال قراءاتنا لها- طابعا ساخرا غايته الإقناع والدفع إلى الفعل أو تغيير السلوك، وحيث يضطلع التهكم فيها بوظيفة الحجة، وينتقل من مجرد وسيلة لنقل الأحداث

[2] -Molinié, Georges. 1992. *Dictionnaire de rhétorique* (Paris : Librairie Générale Française), P180.

[1] – الموثبات: واحدتها موثبة، اسم فاعل من الفعل "وثَّبَ"، وهي قصائد قيلت لإيغار الصدور، وتحريض الناس على الأخذ بالثأر، والقتال في الحروب.

بشكل ساخر، إلى حجة تصنع الحدث. وقد اخترنا شاعرين هما: عمرو بن جبلة، والمعني الطائي، ومن الشواعر؛ الشاعرة الجاهلية عفيرة. كما أن مدار مقالنا سيكون الإجابة عن الأسئلة الآتية:

كيف استطاع الشعراء بناء خطابهم الحجاجي من خلال استثمار الحجاج الافتراضي بالسخرية؟

ما مدى قوة هاتين الحجتين في شحن المستمع وإيغار صدره، وإقناعه للقيام برد الفعل؟

إلى أي حدّ تضافرت هاتان الحجتان بحجج أخرى فرضها السياق لتقوية البعد الإقناعي في هذا الخطاب التوثيبي؟

حجاجية الإيقاع، وتشابكه مع الحجاج بالسخرية في موثبة عمرو بن جبلة:

الشاعر وسياق الموثبة:

شاعرنا هو أحد من شهدوا يوم ذي قار، وهو "عمرو بنُ جَبَلة بن باعث بن صُرَيْم الغُبَرِيُّ اليَشْكُرِيُّ. جاهلي...وله في يوم ذي قار يُحَضِّضُ قومه على القتال."[1] وسبب توثيبه أن المقاتلين العرب اضطربوا قليلا لرؤيتهم كثرة الفُرس، واختلفت آراؤهم، فكان كل واحد منهم يدلي بقوله، فقام الشاعر بينهم خطيبا[2] وقال: [من الرجز]

يَا قَوْمِ لا تَغْرُرْكُمْ هَذِي الخِرَقْ
وَلا وَبِيصُ البِيضِ فِي الشَّمْسِ بَرَقْ
مَنْ لَمْ يُقَاتِل مِنْكُمْ هَذِي العُنُقْ
فَجَنِّبُوهُ الرَّاحَ وَاسْقُوهُ المَرَقْ

---

[2] - أبو عبد الله محمد المرزباني، ***معجم الشعراء***. تحقيق فاروق أسليم، بيروت-لبنان، دار صادر، 2005.ص65.

[1] - رافقت القصيدة مجموعة من الخطب المنثورة قبل أن يلقي الشاعر قصيدته وقد وردت في كتاب: ***نظم الدرر في تناسب الآيات والسور***، برهان الدين أبو الحسن البقاعي، خرج آياته عبد الرزاق غالب المهدي، د ط، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية، الجزء الخامس، د ت، ص598.

حجاجية الإيقاع:

نظم الشاعر موثبته على مشطور الرجز؛ وهو "ما أُسقِط منه شطره. والعروض هي الضرب"[1]، أي إنه جعل البيت كله شطرا واحدا، بثلاث تفعيلات (مستفعلن مستفعلن مستفعلن). واختيار الشاعر لهذا الوزن يتناسب مع غرض الموثبة وسياقها، فالموقف موقف حرب وقتال، ويستدعي ذلك خفة الحركة والإيجاز، لذلك نجده قد عمد إلى هذا الوزن المشتق من بحر الرجز، الذي أسقط فيه الشطر الثاني بأكمله. ويؤكد المعري في كتاب الصاهل والشاحج، أن عرب الجاهلية وصدر الإسلام لم يعرفوا غير الرجز المشطور دون البحور الأخرى؛ فهو "أولاها بارتجال الأوزان، واقتضاب الرجز والقصيد، ما كان منها في ملك الشعراء؛ لأنها تأذن لشدوهم بالأشعار وهم جلوس فوق الصهوات".[2] وبحر الرجز معروف بخفته الناتجة عن متوالية من الأسباب الخفيفة (ا o)، مما يسمح بسهولة حفظ الشعر الذي يُنْظَمُ عليه، وكلما سهُلَ حفظه، كان أكثر رسوخا لدى المتلقي، فيحفز به نفسه أثناء لقائه للعدو. ويعضد الشاعر الوزن، بقافية مقيدة رويها (القاف)، وهو صوت شديد من حروف الاستعلاء[3]؛ فالحرب كما هو معلوم تكون شديدة على الناس، والشاعر على دراية بذلك، وهو ما جعله يستخدم هذا الصوت لنقل صورة سمعية عن الحرب؛ "فالحالة الشعورية للخطيب وطبيعة المعاني المراد تبليغها تنعكس في الحروف الموظفة، فإذا كان الخطيب في حالة الفعل الشديد أو الغضب أو يحاول أن ينقل إلى مُخَاطَبِهِ معاني قوية، فإنه يلجأ إلى التوظيف المهيمن للحروف ذات الصفات القوية؛ كالجهر والشدة والاستعلاء وغيرها"[4]. ولا يكتمل رسم هذه الصورة السمعية الحماسية إلا بآلية أخرى ناتجة عن النبر الذي يحدثه جمع الشاعر بين روي القاف والسكون؛ مما يعطي بيت الرجز المشطور قوة.

ولعل أهم عنصر يمكن الإشارة إليه، أن هذا الشاعر قام خطيبا في الناس في ساحة الوغى، ولا شك أنه رفع صوته لتأجيج الحماس، وهنا يشكل التنغيم أحد الأسس التي يتقوى بها الإقناع

---

[1] - الخطيب التبريزي، ***الوافي في العروض والقوافي***، تحقيق: فخر الدين قباوة، الطبعة الرابعة، دمشق-سوريا، دار الفكر، 1988، ص104.

[2] - أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعري، ***رسالة الصاهل والشاحج***، تح: عائشة بنت الشاطئ، الطبعة الثانية، القاهرة-مصر، دار المعارف، 1984، ص:66.

[3] -يراجع بهذا الصدد كتاب: ***في البحث الصوتي عند العرب***، خليل إبراهيم العطية. بغداد-العراق، 1983، دار الجاحظ للنشر، ص57.

[4] - كمال الزماني، ***حجاجية الأسلوب في الخطابة السياسية لدى الإمام علي***، إربد-الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2016، ص 121.

بالإيقاع؛ "فالتنغيم هو الطريقة التي يتم بها إلقاء الشعر، وهذا الإلقاء يرتبط بدلالة البيت الشعري، وتركيبه النحوي، ومستواه البلاغي"[1]. فإذا أخذنا على سبيل المثال مطلع موثبته:

يا قَوْمِ لا تَغْرُرْكُمْ هَذِي الخِرَقْ[2]

نلاحظ أن الشاعر استهل الشطر بأسلوب نداء، باستعمال الأداة (يا)، ثم أتبع هذا التركيب بنفي (لا تغرركم)، مما نتج عنه وجود امتداد للصوت في البداية، لكنه توقف في القافية بشكل مفاجئ، وكأن هذا التوقف يحاكي صوت الطَّرْقِ أو الصوت الناتج عن قِراع السيوف؛ "ففي الشعر المقيد تقل مدة الوقف على القافية، لأن السكون لا يسمح بامتداد الصوت"[3]. ويتكرر الأمر عينه في تركيب آخر، فإذا نظرنا إلى البيتين الثالث والرابع، سنجد أن الشاعر قد جعل البيت الثالث جملة شرط، أما الجواب فكان البيت الرابع؛ مما ضمن استقلالية تامة للوزن، وسمح "بوصل إيقاعي" داخل كل بيت، وهو أمر نتج عنه احتفاظ كل جزء من أجزاء التركيب النحوي بقوته التنغيمة، التي ضمنها استعمال قافية مقيدة. ومن هنا تتحول الصورة السمعية إلى حجة لأنَّ "الصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر"[4]

إن غرض الشاعر من استعمال هذا الحجاج الإيقاعي، تحميس المستمع، وإثارة عاطفته، من خلال ربط قوة المعاني بقوة الإيقاع على النحو الآتي:

الوزن (مشطور الرجز وزن حماسي)
+ الروي (القاف/صوت قوي)
+ **القافية** (مقيدة).

إذن: المعاني المُعبر عنها قوية وحماسية

النتيجة: ضرورة القتال بشكل أقوى، والتحمس للنِّزال.

نظرا إلى أن: الأصوات الأقوى، والأوزان الحماسية، والقوافي المقيدة تُوَظَّفُ للدلالة على المعاني القوية.

---

(1) – نعيمة الواجيدي، ***الإيقاع الإبداعي في شعر أبي تمام: دراسة أسلوبية في مستويات الصوت، المعجم، البديع، التركيب***، إربد-الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2020، ص236.

(2) - لسان العرب مادة (خرق): والخِرْقة القِطْعة من الجراد كالخِرْقة. قال: قد نَزلَت، بساحةِ ابنِ واصِلِ، خِرْقةُ رِجْلٍ من جَرادٍ نازِلِ وجمعها خِرَق.

(3) - ***الإيقاع الإبداعي في شعر أبي تمام***، مرجع مذكور، ص242.

(4) - آي ريتشاردز، ***مبادئ النقد الأدبي***، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، القاهرة-مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، 1963، ص192.

الحجاج الافتراضي بالكناية الساخرة:

ينطلق الشاعر في موثبته من توجيه الخطاب إلى قومه باستعمال النداء (يا قوم)، وذلك بغرض إثارة انتباه المستمع. وبعدها يُورِدُ ما أراد أن يُنبّه إليه في عبارتين هما:

لا تغرركم هذي الخرق

ولا وبيصُ[1] البيض في الشمس برق.

فالخطاب، هنا، ذو بعدين، أولهما البعد الظاهر الذي تدل عليه الاستعارة التصريحية (خِرَق) إذ شبه كثرة الفرس بأسراب الجراد؛ فالشاعر يدعو إلى عدم الانخداع بهذا العدد الكبير من الجنود الذين جاؤوا لمحاربتهم. وكذلك الأمر في الشطر الثاني، فهو يستدعي الكناية في قوله "وبيص السيوف"، كناية عن استعدادهم من خلال صقلهم لسيوفهم وحدّها بشكل جيد، إلى درجة أصبحت معها لامعة. إن الاستعارة والكناية السابقتين، تعدان شكلا من أشكال فعل الاقتضاء Acte présupposé؛ لأن الشاعر يسعى من خلالهما إلى "خلق الإلزامات ويؤسس الحقوق والواجبات والأدوار"[2]. فالشاعر يُلزم المستمع بعدم الانخداع بما يشاهده. وفي مستوى آخر أكثر عمقا، نلاحظ بروز فعل القول المضمر Acte sous-entendu، الذي "يُسْتَنتَجُ من المعنى الجانبي ومن المقام بواسطة الأسلوب الخطابي، أي من الاستدلال بالاستعانة بقوانين الخطاب، أهمها قانون الإخبار، وقانون الشمولية"[3]. وبالرجوع إلى السياق والأساليب الموظفة في هذا المقطع؛ سنجد أن الفعل الذي يدعو إليه الشاعر في الحقيقة هو القتال (قاتلوا).

تبيَّن لنا أن الشاعر يدعو إلى قتال الفُرس، وهو إذ يدافع عن هذه الدعوى، يسوق لنا حجته الأقوى في البيتين الأخيرين من موثبته، على شكل حجاج افتراضي، يعتمد على البنية الشرطية (من لم...ف)؛ فهو يضع المستمع أمام اختيار صعب، فإما الاستجابة لنداء القتال والثبات في ساحة المعركة ضد هذه العُنُق[4]، وإما أن تكون النتيجة الحرمان من كل الامتيازات التي يتمتع بها الرجل الحرُّ. وقد جعل الكناية حجته، وقدمها في صورة ساخرة، فقوله: "جنِّبوه الراح"، كناية عن منعه من الملذات التي يتمتع بها الرجل الحر كالنساء، واللهو، أي مما يجعل منه رجلا، أو لنوسع الكناية

---

[1] - وبيص: وميض ولمعان، البيض: السيوف.

[2] - عبد الجليل العشراوي، ***آليات الحجاج القرآني: دراسة في نصوص الترغيب والترهيب***، إربد-الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2016، ص165.

[3] - نفسه، ص168.

[4] - العنق: الجماعة الكثيرة من الناس.

فنقول إنها كناية عن نبذه نبذا كُلّيا. وفي المقابل يقترحُ الشاعر أن تُستبدل هذه "الخمرة" بـ"المرق"، وهي كناية ساخرة لاذعة، فقد كَنَّى بالمرق عن العجز، لأن العرب كانت تسقي المرضى والعجزة المرق، لعدم قدرتهم على تناول الطعام الصلب. وفي هذه الكناية تحقير للمتراجعين عن القتال. ونلاحظ أن الشاعر عندما ساق كنايته، وجه الحديث إلى مُخاطَب جمع (جنبوه-اسقوه)، ولم يستعمل ضمير المتكلم (سأجنبه -سأسقيه)، أو الجمع (سنجنبه_ سنسقيه)، وذلك لأنه يريد أن يوسع دائرة الذين سيشكلون جمهورا متفرجا على هذا الذي سيتراجع عن القتال، من باب التشهير به، كما أن "للخطيب قصدية التهكم بوصفه وسيلة للوصول إلى أهدافه، وفي الوقت نفسه فإنه لا يتحمل مسؤولية ما قاله، ويعبر عن نفسه بعكس ما يريد توصيله حقا".[1] وهنا تبرز أهمية هذه الحجة الساخرة، في إقناع المستمع بضرورة القتال، فلا أحد يرغبُ في أن يكون مصيره الإذلال والعيش في الهوان.

الحجاج بالسخرية في مُوَثَّبَةِ[2] المَعْنِيُّ الطَّائِي:

الخطيب/ الشاعر ومناسبة الموثبة:

لم تقدم كتب التراجم والمصنفات التي تحدثت عن القصيدة الشيء الكثير باستثناء أن الشاعر هو "عديُّ بن عمرو بن سويد بن رّيان الأعرج الطائي المَعْنِيُّ. وقيل اسمه سويد بن عديّ. وهو شاعر مخضرم."[3] أما سياق القصيدة فلم نجده، ولكن البيت الأول منها يكشف أنها قيلت بعد انهزام قبيلة طيء وأحد بطونها (الغوثُ) أمام إحدى القبائل الأخرى، وفرار مقاتلي طيء من المواجهة.

---

[2] -**L'usage de l'ironie dans l'argumentation – Une étude pragmatique de quelques chroniques du Monde,** Heidi Kilpiä, Mémoire de master de philologie française, Département des langues modernes, Université de Helsinki , Octobre 2011, p22 .

[3] - القصيدة في: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ***البيان والتبيين***، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الطبعة السابعة، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1998، الجزء الأول، ص247.

وفي كتاب: ***شعر طيء وأخبارها في الجاهلية والإسلام***، جمع وتحقيق ودراسة: وفاء فهمي السنديوني. ديوان القبيلة، الرياض-المملكة العربية السعودية، دار العلوم، الجزء الثاني، 1983، ص523.

وفي كتاب: ***حماسة البحتري***، *أبو* عبادة بن الوليد البحتري (248 هـ)، تحقيق محمد إبراهيم حور وأحمد محمد عبيد، أبو ظبي-الإمارات العربية المتحدة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2007، ص106.

[1] - أبو عبد الله محمد المرزباني، ***معجم الشعراء***، تحقيق فاروق أسليم، بيروت-لبنان، دار صادر، 2005.ص65، ص115.

الخطاب:

نشير إلى أن الموثبة مكونة من خمسة أبيات، وتشكل وحدة موضوعية، لذلك لن نقسمها كما فعلنا مع الموثبات الأطول منها. [من الطويل]

لَقَد عَلِمَ الأَقوامُ أَن قَد فَرَرتُمُ ... وَلَم تَبْتَدُوها لِلمَعاشِرِ أَوَّلا
فَكُونوا كَداعٍ كَرَّةً بَعدَ فَرَّةٍ ... أَلا رُبَّ مَرءٍ فَرَّ ثُمَّتَ أَقْبَلا
فَإِن أَنتُمُ لَم تَفعَلُوا فَتَبَدَّلُوا ... بِكُلِّ سِنانٍ مَعشَرَ الغَوْثِ مِغزَلا
وَبِالدِرعِ ذَاتِ السَرد دَرجاً ... وَبِالسَّيفِ مِرآةً وَبِالقَوسِ مِكحَلا
وَأَعطوهُمُ حُكْمَ الصَبِيِّ بِأَهْلِهِ ... وَإِنّي أَرجو أَن يَقولوا بِأَنَّ لا

يستهل الشاعر خطابه بخبرٍ غرضه لازمُ الفائدة، ذلك أن المستمع عارف بالمعلومة المقدمة، التي تفيد بأن مقاتلي قبيلة طيء قد فروا من القتال، لأنهم موضوع الخبر أصلا، وأعرف الناس به. كما أن الشاعر لم يُلْقِ الخبر غُفْلا، بل أنزل المُسْتَمَعَ منزلة المنكر للخبر وغير المصدق له، لذلك عمد إلى استعمال مؤكدين هما لام التوكيد، وأداة التحقيق (قد)، وتكمن بلاغة هذين الأمرين في رغبة الشاعر في التشهير بهؤلاء الفارّين من ميدان الحرب وتقريعهم. وللمبالغة في ذلك، أدرج لفظ "الأقوام" ليزيد من وقع الهزيمة في أنفسهم. وفي مقابل هذا التأكيد على خبر الفرار، يُدرج الشاعر في المقابل نفيا في الشطر الثاني، يبتغي من خلاله تعرية مقاتلي قبيلته من قيمة أخلاقية، طالما تغنى بها الشعراء الجاهليون وهي "الشجاعة"، التي تعتبر المُبَادرة فيها أهم سمة مميزة. وغاية الشاعر من هذا التقريع استصغار هؤلاء ووصمهم بالجبن، وبالتالي دفعهم إلى الانتفاض، رغم أنه لم يكشف بعدُ عن طويَّته.

يُفْصِحُ الشاعر في البيت الموالي عن غايته بشكل واضح، باعتماد التوجيه الساخر (L'orientation ironique) المتَضَمَّنُ في فعل الأمر "كونوا"، الذي يبتغي منه إقناع مستمعه بالتحول من حالة "الفرّ" إلى حالة "الكرّ"، ودليله على ذلك تنبيهه (ألا رُبَّ) إلى حالات سابقة لأناس آخرين قد فروا من ميدان المعركة، لكنهم بعد ذلك أقبلوا على الموت والحرب. وتتمثل الطاقة الحجاجية في هذا الأمر الساخر، في أنه يتجاوز الأمر الحقيقي الذي يكون موجها من آمر أعلى مرتبة إلى مأمور أدنى مرتبة، فالشاعر والمستمع في مرتبة واحدة بحكم انتمائهما إلى القبيلة نفسها، وعليه يكون هذا الأمر مجرد استلزام حواري، يترتب عنه إمكانية عدم عمل المستمع به، لافتقاده شرط الاستعلاء كما بيَّنا، لكن هذا الشرط (الاستعلاء) يكتسبه الشاعر من سياق الخطاب؛ ففرارُ المستمع من الحرب يُكْسِبُ الآمرَ صفة العلو في المرتبة ويحقق للأمر طابعه التوجيهي (القوة

الإنجازية الحرفية) ويخرجه من دائرة الاستلزام الحواري. ومع كل ذلك مازال الشاعر حريصا على أن ما فعلوه ليس قاعدة عامة، لذلك تحرَّزَ من استعمال لفظ "كم" الدال على الكثرة، واستخدم عوضا عنه لفظ "ربَّ" الدال على القلَّةِ. كشف الشاعر عن هذا التحول، باعتماد نوعا من الفصل الحجاجي بواسطة الطباق، فنسج صورة لما يجب أن يكونوا عليه. والحجاج بالطباق يُمَكِّنُ المستمع من تجاوز عقدة الفرار، لأن الجمع بين المتضادين في البيت (الفرُّ/الكرُّ)، (فرّ /أقبلا) خلق صورة متحركة تبين وضْعَ الفرسان في المعارك، وكيف يمكن أن يكون الفرار مجرد استراتيجية لخداع العدو، وإعادة تنظيم الصفوف، للانقضاض عليه مرة أخرى وهزمه، وبهذا يقدم الشاعر لمستمعه الحل الوحيد الذي يمكنه أن ينقذ شرفه، ويعيد إليه مكانته بين "الأقوام".

يتضمن البيت الثاني دعوى الشاعر، ففيه توثيب على العدو، ودعوة إلى القتال لاسترجاع الشرف، لكن الشاعر يضع أمامه احتمالية عدم إقدام أفراد قبيلته على ما نصحهم به، ويتضح ذلك بتوظيف البنية الشرطية الدالة على الحجاج الافتراضي والمقترنة في الوقت نفسه بنفي: (فإنْ أنتم لم تفعلوا). إنَّ الشرط هنا يَضطلِعُ بوظيفة بناء واقعٍ جديدٍ، لذلك يعمد الشاعر إلى تبني استراتيجية جديدة تتمثل في الحجاج بالسخرية. فتأتي جملة جواب الشرط (فتَبَدَّلُوا) بوضعية قاسية ومستفزة، تشي بالسخرية من هؤلاء المنهزمين، وتزيد من شدة التقريع. إنه يدعوهم إلى استبدال أدوات الحروب التي تدل على الرجولة والقوة والشجاعة، بأغراض نسائية تدل على الضعف والليونة؛ وذلك لتحسيسهم بالدونية التي سَيَسِمُهُمْ بها الأقوام الآخرون. وللتشهير بهم، يستعمل أسلوب النداء محذوف الأداةِ (مَعْشَرَ الغَوْثِ)[1] حتى يضعهم أمام الأمر الواقع، بخلاف ما فعل في المطلع، حين اكتفى بالإشارة إليهم بضمير المخاطب الجمع (فررتم/ لم تبتدوها). كما يُقَدِّمُ هذا النداء الحجاجي باعتباره "استجابة لرغبة الشاعر في التفاف الجمهور من حوله، ثم من قبيل التأكيد على ما هو بصدده من مواقف يبثُّها لقومه، أو ينفيها عن قومه من ناحية أخرى"[2]. ويُبْرِزُ الجدولُ الآتي التبادلات التي سخرها الشاعر لبناء حجاجه السَّاخِرِ، وما يقابلها من الصفات المسلوبة والصفات المضافة:

---

[1] - بنو الغوث بن أدد: إخوة طيء بن أدد.

[2] - عبد الله التطاوي، ***أشكال الصراع في القصيدة العربية***، مصر، مطبعة الأنجلو المصرية، 2004، الجزء الثالث: عصر بني أمية، ص126.

الأصل	الصفات المرتبطة به	البديل المقترح	الصفات المرتبطة به
السِّنانُ: حديدة الرمح لصقالتها وملاستها. (مجاز مرسل علاقته الجزئية دال على الرمح)	كناية عن الاستعداد للحرب.	**المِغْزَلُ:** آلة خشبية تستعملها المرأة لفتل الصوف.	كناية عن لزوم البيت والقيام بأعمال منزلية.
الدرع ذات السَّرْدِ: نَسْجُهَا المُدَاخِلُ لبعضِ حَلَقِها لبعض.	كناية عن جودتها، وقدرتها على حماية لابسها في المعارك.	**دُرْجٌ وَعَيْبَةٌ:** من أوعية الجلد، تجمع فيهما النساء الطِّيبَ والملابس.	كناية عن الدلال
السَّيْفُ: آلة من حديد يستعمل للقتال (معروف)	كناية عن الشجاعة، فحامله يواجه خصمه عن قرب.	**المرآة:** سطحٌ مصْقُول تُرى فيه صورُ الأشياءِ.	كناية عن الدلال والانشغال بأمور الزِّينَةِ.
القَوْسُ: عودٌ مُنْحَنٍ يَجْمَعُ بين طَرَفَيْه وَتَرٌ يُسْتَخْدَمُ لرَمْيِ السِّهَامِ.[1]	كناية عن القدرة على الوصول إلى العدو وإن ابتعد.	**مِكْحَلٌ:** أداة من خشب غالبا، يُوضعُ بها الكُحلُ في العين. (المِرْوَدُ)	كناية عن الاهتمام بالزينة
الرُّشْدُ	الرجولة وتمام العقل والبلوغ	**حُكمُ الصبي بأهله**	تعريض بعدم استحقاقه لمعاشرة النِّساء وممارسة ما يقوم به البالغون.

نلاحظ أن الشاعر يستغل الجوانب النفسية للمستمع؛ فالهزيمة والفرار قد ألحقا أذى نفسيا به، لذلك فالشاعر، بحشده لكل تلك الكنايات الساخرة "يسعى إلى الانتقاد والإقناع بواسطة الاستهزاء، ليكون التأثير المطلوب على سلوك المتلقي هو إعادة التفكير في قيمه."[2] ينتقد الشاعر سلوكا غير مرغوب، ولم يكن انتقاده إجراء انتقاميا صرفاً، بل يهدفُ من خلاله إلى استخدام استراتيجية التشكيك في رجولة المُخَاطَب. إن إسناد تلك المُتعلقات الخاصة بالمرأة إلى الرجل، يُعَدُّ بمثابة "خَصْيِ بلاغي"، غايته تقبيح الإدبار، في مقابل تحسين صورة القتال وتجميلها،

[1] - للتوسع أكثر في صورة القوس في الشعر القديم يراجع المقال الآتي: ***القوس في الشعر الجاهلي والإسلامي***، سلامة عبد الله السويدي، جامعة قطر، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد 21، السنة 1998، ص 239-270.

[2] - **L'usage de l'ironie dans l'argumentation – Une étude pragmatique de quelques chroniques du Monde,** Heidi Kilpiä, Mémoire de master de philologie française, Département des langues modernes, Université de Helsinki , Octobre 2011, p18 .

وبالتالي تكون السخرية قد أدت وظيفتها في توريط المستمع (المسْخُور منهُ) ودفعه إلى رفض البديل المقترح من لدن السَّاخرِ. لا شك في أن الشاعر يروم دفع المستمع إلى الاقتناع الذاتي، بأن ما يناسبه هي تلك الأدوات القتالية، التي تمثل الأنفة، والشجاعة، والقوة، والبطش، والبطولة. في مقابل الإحجام، والخوف، والتراجع، وعدم المواجهة. ومن هنا تمتزج السخرية بالقيم، لتتقوى وتكون أكثر فاعلية.

لا شك في أن هذه الاستراتيجية الحجاجية التي تنهل مادتها من عالم المرأة تجد لها أصولا في الثقافة الاجتماعية والأبعاد الأنثروبولوجية، التي كانت تسود المجتمع العربي في الجاهلية(1)، الذي كان يسوده التفكير الذكوري، ويتأكد لنا ذلك من خلال مراجعة المعاجم العربية التي عرفت الأدوات التي أدرجناها في الجدول السابق، ونخص الذكر تلك التي اقترحها الشاعر بديلا، فعلى سبيل المثال حين عرّفت المعاجم "المغزل" ربطته مباشرة بالمرأة: " غَزَلَت المرأَة القطن والكتان وغيرهما تَغْزله غَزْلاً، وكذلك اغْتَزَلَتْه وهي تَغْزِل بالمِغْزل، ونسوةٌ غُزَّلٌ غَوازلُ"[2]. والأمر نفسه مع باقي الكلمات. إن هذا التمثل السلبي للمرأة في المجتمع البدوي، يقدمها في صورة الكائن الضعيف، غير القادر على الدفاع عن نفسه، وهو في حاجة إلى من يدافع عنه، وهنا يحرك الشاعر الوتر العاطفي. كما أن مفهوم الرجولة تمثل في العرض، والشرف، والمروءة، والشهامة، والنخوة. وهي أمور كانت تجعل الرجل، من منظور عربي، أعلى مرتبة من المرأة. فمفهوم الشرف على سبيل المثال، ارتبط عندهم بالرجل أكثر من ارتباطه بالمرأة؛ فالمرأة لا شرف لها في ذاتها، فإن قامت بفعل مشين، فالذي يُصابُ ف عرضه هو أبوها، أو أخوها... وهذا ما يكرس الهيمنة الذكورية، فيَأْنَفُ الرجل أن يُشبَّه بالمرأة.

وكأيّ خطاب حجاجي، يضع الشاعر خاتمة يؤكد فيها رجاءه، الذي يختزل فيه أطروحته ويركزها، وهي ألا يكون ردهم على مقترحه بالإيجاب (وإني أرجو أنْ يقُولُوا بِأَنَّ لا)؛ أي لا يوافقون على ما اقترح عليهم، من ترك القتال، والقعود عنه كالنساء؛ "ففي الخطاب الحجاجي، يهدف الخطيب الساخر من شخص أو شيء إلى قول عكس ما قاله حقاً. إذن فالعكس هو نتيجة الحاجة

(1) - يراجع في هذا الصدد كتاب: ***المرأة في التاريخ العربي: في تاريخ العرب قبل الإسلام***، ليلى صباغ، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975.

(2) - لسان العرب، ابن منظور، مصدر مذكور، مادة (غزل).

للسخرية. إن العكس قد يكون حاضرا في الخطاب الساخر على المستوى السطحي، لكنه يكون حاضرا كذلك على مستوى الأفكار"[1].

حجاجية الباتوس والسخرية في موثبة عفيرة بنت عفان الجديسية:

يقال إن لقبها الشموس[2]، كان عميلق ملك جديس وطسم، "وهو من طسم"، ظالماً قد تمادى في غوايته حتى قيل إنه جاءه بعضهم فاحتكموا إليه في أمر فحكم حكماً غير عادل فقالت امرأة من جديس:

أتينـا أخـا طَسْـم لـيَحْكُم بَيْنَنـا فأَنْفَـذَ حكمـاً فـي هزيلـة ظالمـا
لَعَمْـري لَقـدْ حكمـتَ لا مُتورعـاً ولا كُنـتَ فيمـا يُبـرَمُ الحكْـمُ عالمـا
نَـدِمْتُ ولَـم أَنْـدَمْ وإنـي لعترتـي وأُصْـبِح بعلـي في الحكومـة نادمـا

فلما سمع عمليق قولها أمر ألا تهدى امرأة من جديس إلى زوجها قبل أن تقدم إليه .وزُوجت "عفيرة " فانطلقوا بها إلى عمليق، فافترعها وخلى سبيلها، فخرجت إلى قومها في أقبح منظر وهي تقول :[3] [من الرجز]

لا أَحـــدَ أذلُّ مِـــن جَديـــس
أَهَكـــذا يفعـــل بالعـــروسِ

تعتمد الشاعرة على الحجاج القائم على الربط بين الحجاج غير اللغوي واللغوي في الوقت نفسه. فالسياق يبين أن الشاعرة خرجت في منظر قبيح، وقد جاء في بعض المصادر، أنها خرجت إلى قومها في دمائها رافعة ثوبها عن عورتها.[4] فالسؤال الذي طرحته الشاعرة: "أهكذا يُفعل بالعروس؟" إنكار للفعلة التي قام بها هذا الملك، وغايته تشنيع الفعل، وإظهار القبح الذي قام به، وبالتالي فهي تثير غضب المستمع، لأنه فعل لا ينتمي إلى القيم التي يؤمنون بها. ونتوقع أن المتلقين سيجيبون حماسة: لا نرضى بهذا.

يَرضـى بِهـذا يـا لقومـي حـرُّ

---

(1) - **L'usage de l'ironie dans l'argumentation – Une étude pragmatique de quelques chroniques du Monde,** Heidi Kilpiä, Mémoire de master de philologie française, Département des langues modernes, Université de Helsinki , Octobre 2011, p13 .

(2) - خير الدين الزركلي الدمشقي، الأعلام، ط15، بيروت-لبنان، دار العلم للملايين، 2002، ج5، ص:624.

(3) - بشير يموت، ***شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام***، المكتبة الأهلية، الطبعة الأولى، بيروت-لبنان، 1934، ص: 29.

(4) - أبو حنيفة الدينوري، **الأخبار الطوال**، تحقيق: عمر فاروق الطباع، د ط، بيروت لبنان، دار الأرقم، د ت، ص:6.

أُهـدى وَقَـد أعطـى وَسـيق المهـرُ

تعتمد الشاعرة على الصورة التي خرجت بها، وتجمع بين هاته الحجة البصرية، والاستفهام مرة أخرى، فهي تورطهم، قائلة أترضون بهذا، وتعتمد على أسلوب الندبة في قولها "يا لَقومي حرُّ؟ وتستغيث تحريكا للعواطف، وكأننا بالمتلقي يسمع قولها ويجيب: لا نرضى بهذا.

لأخـــذةُ المـــوتِ كـــذا لنفســـه

خيـــرٌ مـــن أن يفعـــل ذا بعرسِـــه

تعمد الشاعرة إلى موضع الأفضل وكذا منظومة القيم، في البيت الثالث في قولها "لأخذت الموت خير من أن يُفعل ذا بعرسه"، لتبين أن الموت أفضل من الحياة إذا ترافقت الحياة بالمذلة، خاصة إن كانت من هذا النوع من الذل.

وقالت تحرض قومها بهذه الأبيات[1] : [من الطويل]

أَيُجمـلُ مـا يؤتـى إلـى فتـياتكم ... وَأَنتُـم رِجـالٌ فيكـم عـدد النـملِ

وَتصبـحُ تَمشـي في الرغـام عفيرةً ... عفيـرةُ زفّـت في النسـاءِ إلى بعـلِ

وَلَـو أَنّنـا كنّـا رِجـالاً وكنتـمُ ... نِسـاءً لكنّـا لا نقـرّ بـذا الفعـلِ

فَمـوتوا كِرامـاً أَو أَميتـوا عـدوّكم ... وَدبّـوا لنـارِ الحـربِ بالحطـبِ

وَإِلّا فخـــلّوا بَطنَهـــا وتحمّـــلوا ... إِلى بـلدٍ قفـرٍ وَمـوتوا مـن الهـزلِ

فللبيـن خيـرٌ مـن ثمـادٍ على أذىً ... وللمـوت خيـرٌ مـن مقـام علـى

وَإِن أنتـمُ لَـم تغضبـوا بعـدَ هـذهِ ... فَكونـوا نـساءً لا تعـبّ مـن

وَدونكـمُ طيـب العـروسِ فإنّمـا ... خُلقتـم لأثـوابِ العـروس

فَبُعـداً وسُـحقـاً للّـذي لـيس ... وَيَخـتال يَمشـي بيننـا مشـية

تعتمد الشاعرة على الاستفهام في مطلع قصيدتها، واضعة بقولها المستمع أمام الأمر الواقع، ومواجهة إياه بالسكوت الذي لاحظته عن الأفعال التي قام بها الملك، ولعلّ بشاعة الفعل ما جعلها تكني عنه ولا تصرح به استحياء، وهي تعمد إلى حجة السخرية في قولها "وأنتم رجال فيكم عدد النمل"، فإخضاع الحجة السابقة للنفي يعطينا "لستم رجالا مع كثرتكم". فالشاعرة لا تريد أن

[1]- *شاعرات العرب*، مرجع مذكور، ص29-30.

تنتقص من رجولتهم، وإنما هي تحاول دفعهم إلى الغضب، لأن الفعل شنيع، وبالتالي فلا يجب السكوت عليه.

تلجأ الشاعرة في مستوى آخر إلى استعادة المشهد عن طريق التجريد، وتذكيرها بأن عفيرة وهي الشاعرة نفسها قد زُوِّجت إلى رجل، والبعل عند العرب تعني السيد والمالك، لكنها عاشت المذلة رغم ذلك، كأن هذا السيد غير قادر على حماية زوجته، وما زوجها إلا واحدا من القبيلة.

تستغل الشاعرة ثنائية الرجال/ النساء لبناء حجتها الافتراضية في البيت الثالث، فتبادل كونها امرأة بكونها رجلا، فإنها لن ترضى هي والنساء معها، الذين حولتهن إلى رجال، بما فعله الملك بها، ومن هنا فإن الشاعرة تُغضب المستمع وتثير فيه عاطفة النقمة. ولأن الشاعرة تعرف قوة هذا الحجاج الافتراضي في النيل من رجولة المستمع، تسارع في البيت الرابع إلى توجيه المستمع إلى ما تريد من خلال حجاجها، وهو أحد الأمرين: إما الموت وقد حافظوا على كرامتهم، أو أن يقتلوا عدوهم، ونلاحظ أن الشاعرة خيرتهم بين أمرين باستعمال صيغتين صرفيتين مختلفتين "موتوا/ أميتوا"، فهي تجعل الموت أمرا حسنا مستحسنا، وهو الوحيد الكفيل بإعادة كرامتهم. كما أن الشاعرة تستعين بالاستعارة التصورية، النابعة من تمثل العرب للحرب، وهي الحربُ نارٌ. لإذكاء نار الغضب لدى المتلقي، لاسيما، أن فاعلية هاته الصورة الاستعارية تنبع من بقائها "حيّة على مدار التاريخ، لنا تحمله من كثافة رمزية وحيوية، ويلجأ إليها الشعراء بوصفها قوة إيجابية تضخّم الواقع وتفتح أبوابه أمام القارئ، أو قوة سلبيّة تحجب الواقع عن المتلقي وتغلق أمامه الباب."[1]

تلعب الشاعرة مع المتلقي لعبة شد الحبل، فهي تقدم له حلولا تضمن كرامته، وتعمد تاليا إلى زيادة جرعة الغضب، فتعود إلى تقريعهم، فهي تقدم لهم حلا آخر، لكنه قاس نوعا ما، فإن هم لم يقاتلوا، فمن الأفضل لهم حسب الشاعرة أن؛ "يخلوا بطنها"، و"يتحملوا إلى بلد قفرٍ"، و"يموتوا من الهزل"، والمتأمل في هذه المقترحات سيجد أنها جاءت في صيغ أمر مباشرة، واحتشدت كلها في بيت واحد، وهو دلالة على تأكيد الشاعرة على ضرورة القيام بهذه الأفعال بشكل سريع ومستعجل. كما أن اختيار بعض الصفات لا يخرج عن إطار إهانة هذا المتلقي المتقاعس عن رد كرامة الشاعرة، فالقفر والهزل مصادر مشتقة من أفعال، والمصدر كما هو معلوم، اسم يدل على الحدث الخالي من الزمن، وهذا الخلو من الزمن يعطي لهذه الصفات استمرارية في الزمن، تقدم صورة عن الغضب الذي ينتاب الشاعرة تجاه هؤلاء المتقاعسين.

---

[1] - عبد الفتاح أحمد يوسف، ***الخطاب السجالي في الشعر العربي، تحولاته المعرفية ورهاناته في التواصل***، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2014، ص: 175.

تستند الشاعرة إلى موضع الأفضل مرة أخرى، من أجل البرهنة على ما اقترحته في البيت السابق، وتجعل الدليل مبنيا على اسم التفضيل "خير" في كلا الشطرين، وتزيد من تقوية الحجة عن طريق تصدير الكلام في كل مصراع بلام التوكيد، مما شكل توازيا دلاليا وتركيبيا يتناسب والمعنى الذي تريده الشاعرة، ويؤكد النتيجة التي تريد الوصول إليها، وهي ضرورة الأخذ بالثأر من الملك، وتسوغ بذلك غضبها من هؤلاء المتقاعسين. ويمكن أن نبير هذا التقسم للحجج على النحو الآتي:

فلَ	لبيْنُ	خيرٌ	منْ	تمادٍ	على الأذى
وَلَ	لْموتُ	خيرٌ	منْ	مقامٍ	على الذُّلِّ

تعبر الشاعرة عن لفظ الغضب بشكل صريح، وتبرز عاطفتها جهارا، وهذا دليل على وصول الشاعرة نقطة اللاعودة، فهي تقرر أن تجعل الخطاب عنيفا، والاستفزاز بالتصريح في هذا المقام يعطي لكلام الشاعرة شحنة عاطفية، ويقوي هدفها التحريضي، خاصة أنها جات فيه ببنية شرطية، يكون جوابها مسترسلا في الشطر الثاني من البيت السابع والبيت الثامن بأكمله. فقولها: "إن أنتم لم تغضبوا"، يشير إلى حجاج افتراضي، ويشكل مقدمة لتبكيت وشتم، من شأنهما إثارة غضب مُحرقٍ. فيأتي جواب الشرط على النحو الآتي:

كونوا نساءً + لا تُعابُ من الكحل = انتقاص من الرجولة؛

دونكم طيبَ العروس= انتقاص من الرجولة؛

إنما خُلقتُم لأثواب العروس، وللنسل= حجة الاستحقاق، فكل من لا يدافع عن نسائه ويحفظ كرامتهن، فهو يستحق هذا الوضع الذي يُنْقِصُ من رجولته. وقد عبرت عن حجة الاستحقاق بأداة الحصر "أنما".

تنفجر الشاعرة في الأخير غاضبة، وهو ما يؤكده توالي المصادر الدالة على الذم "بُعداً/ سُحْقًا"، وتصب جام غضبها على الذين لا يدافع عن شرفه. وتعمد الشاعرة إلى التشبيه المصدري، لبيان سخريتها من هيئة هؤلاء الرجال قائلة: "... يختال يمشي مشية الفحل"؛ فهذا التشبيه حجّتها في نفي الرجولة عن الرجال الذين شتمتهم.

وقد أكدت المصادر[1] أن قومها لما سمعوا هذا الشعر، قاموا على عمليق، وقتلوه مع جماعته كلهم؛ فتخلصوا من ظلمه[2].

خاتمة:

توصلنا من خلال تحليل النماذج الشعرية المدروسة إلى قوة السخرية في بناء الحجاج داخل الخطاب الشعري. ويمكن إجمال الخلاصات المتعلقة بالجانب التحليلي في الآتي:

الحجاج بالسخرية: حضرت السخرية باعتبارها حجة في المواقف التي استدعتها، وقد اضطلعت هذه الحجة بدور كبير في تبكيت المتوانين الذين لم يثأروا من أعدائهم، أو قبلوا بالدية، أو تناسوا ثأرهم، وقد لاحظنا أن السخرية، حضرت في الموثبات حضورًا متفاوتا، بالنظر إلى جنس المتكلم، والموقف، وقد عمدت الشواعر إليها كثيرا، وكان مدار هذه الحجة الانتقاص من الرجولة، وكانت تترافق كثيرا ببنية **"فإن لم تفعلوا.... فكونوا..."**، وتتضافر هذه الحجة في أغلب الموثبات بالأساليب البيانية التي تتطلب ملء المحل الشاغر، لاسيما الكناية والاستعارة، والتشبيه البليغ، والتعريض. وقد تمتزج السخرية بالهجاء، في إطار عكس النموذج، وكذا الصور المقلوبة، التي تطلب فيها المرأة أن تكون بديلا عن الرجل، وأن يكون الرجل بديلا عنها؛

تشابكت السخرية مع آليات حجاجية، أهمها الإيقاع، الذي أعطاها قوة أثناء إنشادها، لاسيما في السياق الذي أنتجت فيه؛

سلطة المرأة: اعتمدت الشاعرة المحرضة سلطتها المتمثلة في وضعا الاعتباري داخل المجتمع، ونظرا لما تقدمه هذه المرأة إلى لمجتمع العربي عموما، والرجل خصوصا؛ فهي تشاركه الآلام والمسرات، وهي معه في فترات السلم والحرب، وهي رمز لاستمرار الحياة، كما أنها رمز العفة والكرامة، وهذه الإسقاطات تحضر في القصيدة، فالمَسُّ بكرامتها، أو تعرضها للإذلال يكون سببا مباشرا يدفع الأفراد والجماعات إلى التوحُّد للأخذ بالثأر من أجل استرجاع الكرامة؛

موضع المرأة: تأسست السخرية على موضع الأفضل، المتمثل أساسا في التمثل الذي يسيطر على العقلية العربية، والذي يتلخص في الرجل أفضل من المرأة، وقد استغل هذا الموضوع في مناسبات عدة كما لاحظنا، والمثير للدهشة أن الشواعر اعتمدن عليه، رغم ما فيه من انتقاص

---

[1] - يراجع كتاب: ***خلاصة السير الجامعة لعجائب الملوك التبابعة***، نشوان الحميري. تحقيق: علي بن إسماعيل المؤيد وإسماعيل بن أحمد الجرافي، د ط، دار العودة، د ت، ص:49.

[2] - شاعرات العرب، ص30.

لهن، لكن الغايات الحجاجية ومقصدياتهن، هي التي جعلتهن يمعنَّ في استخدام هاته الحجة القوية، التي تنبني على التصورات والتمثلات السائدة في المجتمع العربي.

لائحة المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- أبو عبد الله محمد المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق فاروق أسليم، بيروت-لبنان، دار صادر، 2005.
- أحمد يوسف، عبد الفتاح، الخطاب السجالي في الشعر العربي، تحولاته المعرفية ورهاناته في التواصل، بيروت-لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2014.
- آي ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، القاهرة-مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، 1963.
- البحتري، أبو عبادة بن الوليد (248 هـ)، حماسة البحتري، تحقيق محمد إبراهيم حور وأحمد محمد عبيد، أبو ظبي-الإمارات العربية المتحدة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2007,
- البقاعي، برهان الدين أبو الحسن، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، خرج آياته عبد الرزاق غالب المهدي، د ط، بيروت-لبنان، دار الكتب العلمية، الجزء الخامس، د ت.
- بن منظور، محمد أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان، 1994.
- التبريزي، الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، الطبعة الرابعة، دمشق-سوريا، دار الفكر، 1988.
- التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، مصر، مطبعة الأنجلو المصرية، 2004، الجزء الثالث: عصر بني أمية.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الطبعة السابعة، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1998.

- الحميري، نشوان، خلاصة السير الجامعة لعجائب الملوك التبابعة، تحقيق: علي بن إسماعيل المؤيد وإسماعيل بن أحمد الجرافي، د ط، دار العودة، د ت.
- الدينوري، أبو حنيفة، الأخبار الطوال، تحقيق: عمر فاروق الطباع، د ط، بيروت لبنان، دار الأرقم، د ت.
- الزركلي، خير الدين الدمشقي، الأعلام، ط15، بيروت-لبنان، دار العلم للملايين، 2002، ج5.
- الزماني، كمال، حجاجية الأسلوب في الخطابة السياسية لدى الإمام علي، إربد-الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2016.
- السنديوني، وفاء فهمي، شعر طيء وأخبارها في الجاهلية والإسلام، جمع وتحقيق ودراسة: السنديوني. ديوان القبيلة، الرياض-المملكة العربية السعودية، دار العلوم، الجزء الثاني، 1983.
- السويدي، سلامة عبد الله، القوس في الشعر الجاهلي والإسلامي، جامعة قطر، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد 21، السنة 1998.
- صباغ، ليلى، المرأة في التاريخ العربي: في تاريخ العرب قبل الإسلام، دمشق-سوريا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975.
- العشراوي، عبد الجليل، آليات الحجاج القرآني: دراسة في نصوص الترغيب والترهيب، إربد-الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،2016.
- العطية، خليل إبراهيم، في البحث الصوتي عند العرب، بغداد-العراق، 1983، دار الجاحظ للنشر.
- المرزباني، أبو عبد الله محمد، معجم الشعراء، تحقيق فاروق أسليم، بيروت-لبنان، دار صادر، 2005.
- المعري، أحمد بن عبد الله أبو العلاء، رسالة الصاهل والشاحج، تح: عائشة بنت الشاطئ،

الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف، 1984.

- الواجيدي، نعيمة، الإيقاع الإبداعي في شعر أبي تمام: دراسة أسلوبية في مستويات الصوت، المعجم، البديع، التركيب، إربد-الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2020,
- يموت، بشير، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، المكتبة الأهلية، الطبعة الأولى، بيروت-لبنان، 1934.

المراجع الأجنبية:

- Heidi Kilpiä, L'usage de l'ironie dans l'argumentation – Une étude pragmatique de quelques chroniques du Monde, Mémoire de master de philologie française, Département des langues modernes, Université de Helsinki, Octobre 2011.
- Molinié, Georges. 1992. Dictionnaire de rhétorique (Paris : Librairie Générale Française.