الحِجاج الشِّعريّ المنجز والأداة
قراءة في مشروع أبي بكر العزّاوي التّطبيقيّ

الدّكتور: تركي أمحمَّد
كليّة الآداب واللُّغات
جامعة ابن خلدون/ الجزائر

الحِجاج عَضُدَ العمليةِ التّواصليةِ وذلك فيما يقدِّمه طرفا العمليَّة التَّخاطبيّة وعليه عرَّف (أبو بكر العزاوي) الحِجاج بقوله: " هو تقديم مجموعة من الحجج والأدلَّة الَّتي تُؤدِّي إلى نتيجة معيَّنة، والَّتي يكون القصدُ منها التَّأثير في الآخر أو إقناعه بفكرة أو تغيير آرائه ومواقفه بخصوص موضوع ما"[٣]، وهذا موجود في كلّ خطاب وبأي لغة، ولعلَّ تعريفه هذا يكون خلاصة لما توصّل إليه أستاذه "أوزفالد ديكرو" وخاتمة لأعمال "جان بليز غريز"(Jean-Blaise Grize)* الَّذي نظر إلى الحِجاج على أنَّه "نشاط منطقيّ خطابيّ، إنَّه نشاطٌ خطابيٌّ لأنَّ الأمرَ يتعلَّق بتفكيرٍ كلاميّ؛ أي أنَّ الوسيلةَ المستعملةَ للتواصل هي اللُّغة، وهو نشاطٌ منطقيٌّ؛ لأنَّه يتمثَّل في مجموعة من العمليَّات الذِّهنيَّة، ولأنَّه ينتمي إلى ما يعرف بالمنطق الطبَّيعيّ"[٤].

وعليه يكون الحِجاج من منظور "جان بليز غريز" إستراتيجيةً خطابيةً منطقيةً يُنجزها متكلِّم ما، بغية التأثير في مستمع ما وإقناعه بحجج معيَّنة "انطلاقا من مفهوم الخطاطة التي هي أهم منه، فليس هناك إنتاج خطابيّ لا يؤدّي إلى

١-المدرسة المغربيّة في الحِجاج أبو بكر العزّاوي أنموذجاً:

كان من بين اللِّسانين العرب المهتمين بدراسة الجانبِ الحِجاجيّ في اللُّغة اللِّساني واللّغوي المغربي "أبو بكر العزاوي" الَّذي أثرى السَّاحة اللِّسانية بمؤلفاته والَّتي نخصُّ بذكر منها كتاب:(اللُّغة والحِجاج)، وكتاب: (الخطاب والحِجاج)، وكتاب آخر معنون بـ: (حوار حول الحِجاج). وهي مؤلفات يرى من خلالها أنَّ الحِجاج نظريةٌ تندرج ضمن تيارٍ حديثٍ في الدِّراسات اللِّسانية الحديثة يدخل في إطار ما يُسمى بمنطق اللُّغة حيث يستبعد أن تكون للغة وظيفةٌ تواصليّةٌ إخباريّةٌ فحسب، بل إنّها على عكس ذلك فهي لغة غنيّة بمكوناتها التَّعبيريّة (القوانين الداخلية المتحكِّمة في الخطاب) التي تسعى هذه النّظرية إلى دراستها، وتبيينها[١].

فبناء على هذا، يرى "أبو بكر العزاوي" أنَّ للُّغة وظيفةً حِجاجيّةً لا تخلو منها ولا يَصلح التَّواصل من غيرها، ولذلك جعل التَّواصل مقروناً بالحِجاج لصيقاً به فلا " تواصل من غير حِجاج ولا حِجاج من غير تواصل"[٢]. من هنا يكون

صغرى(زيد لغويٌّ) واستنتاج (إذن زيدٌ لغويٌّ)، جاء به المتكلِّمُ لخلاصة معيَّنة تماما مثل ما يكون في الرِّياضيات والعلوم القائمة عليها، فما صوَّبه العقل كان صوابا، وما خطَّأه كان خطأً، في حين أنَّ الحِجاجَ من منظور أبي بكر العزاوي احتماليّ يقوم على تقنيَّات هدفُها إقناع الآخر بطرق تجعله يتقبَّل قضيَّة وله الحقّ في الدّحض[٧]، وهو ما مثّله في قوله الثَّاني "فاستنتاج احتمال نزول المطر يقوم على معرفة العالم، وعلى معنى الشّطر الأدل من الجملة، وهو استنتاج احتماليّ"[٨]، كما أنَّ فاعليتَه لا تموت في بدايته(صواب، خطأ)، وإنَّما في ديناميَّتِه نحو التَّبرير ومحاولات إقناع الطَّرف المستقبِل ليتقبَّل عرض ما.

٠٢-الحِجاج الشِّعري:

الحِجاج نقطة تمايز بين الأجناس الأدبيّة(قراءة عامّة):

نمضي مع الحِجاج وروده في مختلف أشكال النُّصوص والخِطابات اللُّغويّة أو لنقل الأجناس الأدبيَّة ككلّ متكامل، ليصلَ بنا الحال إلى الخِطاب الشِّعريّ أو جنس الشّعر-بيت القصيد في بحثنا هذا- والشِّعر مصطلح واسع ليس له تعريف، حتّى وإن وجدنا من يعرِّفه سواء في تراثنا البلاغيّ والنّقديّ أو في مرحلتنا الرّاهنة فنجد له بعض التعاريف المنطقيّة الَّتي تتنافى وحقيقته إذا ما راعينا عنصر الذَّوق والتَّأثير، ولعلَّ هوس العربّي بتعريف الشَّيء وضبطه حتَّى لا يتداخل إنتاج خطاطات وتمثيلات عن العالم الآخر، ولكن ليست كلُّ غاية خطابيَّة حِجاجية بالضرورة"[٥].

بالرّغم من كلّ هذه الدِّراسات لم تتضحِ الصِّيغة الأساسيَّة للمصطلح، وبقي دارسوه يبحثون عن فعاليته، ولِتفادي هذا الانغلاق الَّذي لا يقدِّم جديدا للمصطلح نفسه قارب الباحث "أبو بكر العزاوي" مصطلح الحِجاج بالنّظر إلى ما يضاهيه من المصطلحات المنتمية إليه دلاليًّا كالاستدلال(Raisonnement) و البرهان (*Démonstration*) " فالخِطاب الطبيعي ليس خطابًا برهانيًّا بالمعنى الدَّقيق للكلمة، فهو لا يُقدِّم براهين وأدلَّة منطقيَّة، ولا يَقوم على مبادئ الاستنتاج المنطقيّ. فلفظة "الحِجاج" لا تعني البرهنة على صدق إثبات ما، أو إظهار الطَّابع الصَّحيح(Valide) لاستدلال ما من وجهة نظر منطقيَّة ويمكن التَّمثيل لكلٍّ من البرهنة والحِجاج بالمثالين التَّاليين:[٦]

- كلُّ اللُّغويين علماء
- زيد لغويٌّ
- إذن زيد عالم
- انخفض ميزان الحرارة
- إذن سينزل المطر

نقول عن المثال الأوَّل أنَّه استدلالٌ أو برهانٌ ليقينيَّة القضية الَّتي يقصدها المخاطِب، إذ إنَّ كلامه عقليّ، بديهيّ، عقليّ غير قابل للنقاش يبدأ من مقدمة كبرى(كلُّ اللُّغويين علماء) ومقدمة

وأخرجوه من دائرة العقل، لأنَّهم رأوا أنّ الشِّعر بعيد عن الفلسفة والمنطق لا يحتجّ فيه لقائله، وهو بذلك كلام إيحائيّ وفيض وجدانيّ يدغدغ العواطف، ويلامس الشّعور، وأنَّ هذه الحُجج الفكريّة التي أدخلها بعض الشُّعراء لا تحبّب القول إلى المستمِع، فهي تربكه وتخلخل أفكاره فلا يَفهم ما يريده الشَّاعر. فيَنقلب من انتظار الإجابة إلى البحث عن السُّؤال، ويصبح الكلام فوضى لا توصله إلى الحقيقة، وعلى هذا المقياس كثرتِ المحاكمات النّقديّة، الَّتي يُفضَّل فيها شاعر عن آخر.

وهو ما حصل مع بعض الشُّعراء مثل أبي تمام(ت: ٢٣١ه) وغيره، و قد اِتّهموا بالغموض والإغراق ونبذ شعرهم لأنَّ أصحابه كانوا يمتحون من المنطق والفلسفة[١١]، فكان كلامهم أميل إلى الصّناعة الفكريّة الَّتي تحتاج من المتلقّي تخمين عقله وإعمال فكره في طلب المعاني، ولذلك تصدَّى النُّقاد لهذا الشِّعر ونبذوه متقصّين في ذلك حُججا تمثلت في كون أنَّ" الشِّعر لا يحبّب إلى النُّفوس بالنَّظر و المحاجّة، ولا يحلى في الصُّدور، بالجدال والمقايسة؛ وإنَّما يعطفها عليه القبول والطَّلاوة وبقربه منها، الرَّونق والحلاوة وقد يكون الشَّيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيّداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً"[١٢]. فكلام القاضي الجرجاني(ت: ٣٩٢ه) يشير إلى المرحلة الَّتي امتزجت فيها الألسنة مع رواج الثَّقافات وهيمنة الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، وقد وجد فيها الشَّاعر مآله للتّعبير مع مصطلح شبيه له ينحو منحاه، ويقوم على مقوماته، وهذا الجانب ينبو عن اللُّغة فهي ينبوع التّدفق الإبداعيّ والجمال العاطفيّ، فكما تظهر اللّغة في الشِّعر في أبهى جمالها ورونقها تغدو في النّثر إذا أحسن المبدِع استعمالها، وتبقى درجة التّألق رهينة هذه اللُّغة بمستوياتها بحركيَّتها وسكونها فبها تتمايز النُّصوص وتختلف.

إنَّ المسألةَ ـ من هذه الرّؤية- مسألةُ لغةٍ وطرق استعمالها وتداولها في النَّص أوِ الخِطاب. إلَّا أنَّنا نلمس في تراثنا النَّقديّ سِعة في تولية الجانب الجماليّ للشِّعر والاكتفاء به مع قلّة البحث في وظائفه الحِجاجيّة إلاَّ ما وجدناه ماثلاً في بعض أقوال عبد القاهر الَّذي اتَّخذ الحِجاجَ عصبَ المجاز وبه يكون، أو حازم القرطاجنيّ في مفارقاته بين الشِّعر والحِجاج إذ يكون التَّخييل في الأوَّل والإقناع في الخطابة[٩]. فمن هذه الثّنائية المحوريّة انفتحت السَّاحة البلاغية والنَّقدية على قضايا تناسلية لا تنتهي أخراها حتَّى تبدأ أولاها. فمن قائل أنَّ الشّعرَ وليدُ العاطفةِ والوجدان فهو خطاب موجَّه لتحريك العواطف "لا يخاطب في المتلقّي غير عاطفته ولا يحرّك فيه إلَّا أحاسيسه؛ بل لا يصوّرُ من العالم إلاَّ ما يطرب فيحصل الإمتاع ويتأكّد الإلذاذ دون أن يكون للعقلِ دورٌ في حصول الإمتاع أوِ الإلذاذ"[١٠].

هذا المعنى الَّذي جاء به معظم النُّقاد العرب القدامى وقد أقصوا الشِّعر

أخرى تولَّدت عنه وهي قضية تداخل الأجناس الأدبيّة الشِّعريّ والخطابيّ "فمتى بالغ الشَّاعر في الاحتجاج وأطنب في القياس وأكثر من الأقاويل الخطابيَّة خرج بنصِه عن دائرة الشّعر وأفقده ما به يكون شعرًا وولج دائر الخُطب والخطباء"(١٦).

وما أعظم الأشعار الَّتي لاقى أصحابها انتقادات لاذعة منها ما رواه صاحب الموشح:" حدَّثني محمَّد بن الهيثم المقرئ الكوفي، قال: جاء حماد الرَّاوية إلى الكميت فقال: أكتبني شعرك. قال: أنت لحّان ولا أكتبك شعرّي. قال: فوسم شعره بشيء أجهد أن يخرج ذاك من قلبي إذ كان على طريق الغضب فلا يخرج. قال: فقال له: وأنت شاعر؟ إنّما شعرك خطب".(١٧) ولعلَّ الأمر الَّذي حمله على هذا الحكم هو ترجيح المنطق في سرد الأبيات، ولما كانت فطرةُ النَّاقد سليمةً قوامها الذَّوق لِمـسَ بعض الخشونة في كلام الكميت وكأنَّه كلامُ الواعظين الَّذي يفهم متى قاله القائل، والشِّعر في نظرهم بعيد عن هذا.

هذه بداية الفصل في مسألة الشِّعر والخَطابة القائمة على الحِجاج والاحتجاج والقياس والاستدلال، فالموقف يتطلَّب من الخطيب إحكام حججه و تبريرها مستخدمًا المنطق والفكر في تحقيق أهدافه، فهذه الآليات لها دور في تقوية هذا الخِطاب وتعضيده وقد عُرفت الخطابة منذ أرسطو بأنَّها فنٌ الإقناع، ولذلك نبغ أصحاب الفلسفة وعلم الكلام في ضروبه، فأجادوا الجدل والمجادلة وأصبح يضرب بهم المثل.

عن أحاسيسه بصدق يتطلّب اللَّحظة المعيشة وشاعت فكرة أعذب الشِّعر أصدقه لتعلُّقه بما ذكرنا.

وعلى الصَّعيد نرى من نقادنا من رفض فكرة الصِّدق ذي المنزع المنطقيّ حيث إنَّ الصِّدق يقتضي الحقيقة ومجال الشِّعر أبعد من أن يكبل في قفصها، ولذلك أبدلوها بعبارة " أعذبُ الشِّعر أكذبه"، بمعنى أنّ الشِّعرَ لا يحدُّه ضابط ولا يكبح جماحه عقل ولا منطق، والشَّاعر يحلِّق في عوالم الخيال له الحقّ والإجازة في كلّ شيء؛ فهو لم يخرق قانون اللُّغة ويتعدَّى على سننها فحسب كما سبق وعبَّر الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: ١٧٠ه) في مقولته المشهورة(١٣)، بل تجاوز ذلك إلى الاستحواذ على عاطفة و قلب متلقيه "فكلُّ شاعر ترك الكذب والتزم الصِّدق، نزل شعره ولم يكن جيِّدًا"(١٤).

هذه هي النَّظرة النَّقديّة المتداولة على ألسنة النُّقاد في مختلف آرائهم النَّقديّة الانطباعيّة الَّتي لم تكن تراعي حدود المنطق في حكمها على شعريّة النُّصوص، وإنَّما رجحت الذَّوق والتَّأثير الَّذي يعود به هذا الكلام السَّاحر على نفسيَّة متلقيه، ونحن نتكلّم عن الكذب في بعده الفنِّي لا الأخلاقي الَّذي يخاطب العواطف بدل العقل، وكذلك حكموا على الشِّعر المغدَق بالحجج المنطقيّة بأنَّه خطب(١٥)، فبانطلاقنا من هذا الكلام نجد أنفسنا أمام وعيّ نقديّ مدرك لماهية الإبداع، فليس كلّ من نظم الشِّعر أجاد في نظمه، ولو قبلنا بوجود المنطق في الشِّعر لأُشكل علينا فهم قضية

التَّأثير بصيغهما فيه يكون من باب أولى الأولويَّات، فكما يؤسّس الخطيب بناءَه الخَطابيّ على كمّ حُججيّ هادف يريد به الإقناع، فكذلك يلجأ الشَّاعر إلى تطبيق بعض آليات الإقناع للتّأثير، وعليه نرى أنَّ الحِجاجَ موجودٌ في الخطابة، كما أنَّه موجود في الشِّعر إلَّا أنَّ وجوده يقتضي نسبا ضئيلة لكي لا يتحوَّل الكلام الشِّعريّ ويلج باب الخَطابيَّة(٢٠).

يعدّ هذا الكلام ضمانا للقول الشِّعريّ وماهيته الَّتي عُرف بها فيما مضى؛ فهو فنّ مهارته اللُّغة مع طرق تأديتها بغموضها وتكثيفها وانزياحها وخرقها، وبذلك يَتمايز عن الخطابة موطن التقريريّة والمباشرة. فإن كان ثمّة تمايز بين هذين الجنسين فيكون في طرق البثّ لا في طرق نشأة كلِّ منهما، فلكلِّ منهما بلاغة؛ "بلاغة الشِّعر وبلاغة الخطابة (...) إذ درس المجال الشِّعريّ دراسة بنيويّة جوانيّة تركز على البِنى العميقة للنَّص، في حين تقتضي دراسة الخطَابيّ دراسة تداوليّة تعنى بطرق التَّوصيل والإيصال، وفيه دراسته دائما يشير إلى التَّلاقي الَّذي يمثّله المكون الشِّعري في الخِطاب الإقناعي"(٢١).

إنَّ البلاغيين العرب وغيرهم لم يأتوا بجديد يضاف إلى دائرة الأعمال البلاغيَّة وإنَّما أعادوا فقط شرح ما وجدوه في المنجز البلاغيّ التّراثيّ العربي أو الغربيّ بطرقٍ حديثة متبادلة مع أفكار باحثي الغرب في التّخصّص، فقضيّة التَّداخل الحاصل بين نطاق الخطابة والشِّعر كان

ولمَّا كان الأمر بهذا الشَّكل هرع بعض الشُّعراء للمزاوجة بين الجنسين لا لشيء وإنَّما لتقويّة كلامهم وسيطرتهم على المتلقِّين إذ هما نقطة تلاقي بين الشَّاعر والخطيب وقدِ استجاد الجاحظ في بيانه تجمُّع هذين الجنسين في ذاتية الشَّاعر وهو ما عبَّر عليه بقوله:" وفي الخطباء من يكون شاعرًا ويكون إذا تحدَّث أو وصف بليغًا مفوّهًا بيننا وربَّما كان خطيبًا فقط، وبين اللِّسان فقط، ومن يجمع بين الشِّعر والخطابة قليل ...ومن الخطباء الشُّعراء الكميت بن زيد الأسديّ"(١٨)، ويضيف الجاحظ مستدركا قوله في معناه إذ حاجة الخطيب إلى الشَّاعر أحوج فلمَّا كثر الشُّعراء وكثُرَ الشِّعر صار الخطيبُ أعظم قدرًا من الشَّاعر(١٩).

وما نلمحه في كتاب الجاحظ أنَّه أدرك العلاقة بين الجنسين في كثير من مواضعه فنراه مرَّة يحبّب الشِّعر ويُعجب بالشُّعراء، ومرَّات يُعلي من قيمة الخطيب ويرفع جنس الخطابة وكان أميل لها من الشِّعر وذلك لأسباب نوردها في نقطتين، الأولى لم يكن الشِّعر مشغلهم الأوَّل فقد اهتموا-أعني المعتزلة- بقضايا عقائديّة دينيّة لها صلة بالإنسان ومآله أكثر من الاهتمام بالقضايا الدُّنيويّة، والأخرى لم يروا في الشِّعر غير الشَّاهد الَّذي تحدَّثت به العرب ضبطا للقاعدة النَّحويّة فقط دون منح الجانب الذَّوقي العاطفي أيّ أهميَّة.

وإذا سلمنا بالفرضية القائلة أنَّ الخطابة والشِّعر خطابان موجهان مقصودان إلى متلقّ، ترتَّب في أذهاننا أنَّ

ناحيتي الصِّدق والكذب؛ بل من جهة أنَّها كلامٌ مخيَّلٌ وهذا ما يظهر في قوله: "ولما كانتِ الأقاويلُ الصَّادقةُ لا تقع في الخطابة بما هي خطابة إلَّا بأن يعدل بها عن طريقتها الأصليَّة وكان ما وقع فيها في الشِّعر غير مقصود من حيث هو صدق، كما لا تكون الأقاويلُ الكاذبةُ فيها مقصودة من حيث هي كذب، بل من حيث هي أقاويل مخيَّلة"(٢٣).

هذه الإشارات الدَّالة على قضيَّة الصِّدق والكذب وأثرها في القول الشِّعريّ وإن كان يحبِّب الكذب بمعناه الفنِّي الَّذي يلوِّن به الشَّاعر خطابه لتمويه القارئ والتَّأثير فيه ليكون" أفضل الشِّعر ما قُوِيت شهرته أو صدقه، أو خفيَ كذبه(...) وأردأ الشَّعر ما كان واضح الكذب و وضوح الكذب يَزَعُ النَفَس عن التأثّر بالجملة"(٢٤)، وهذا ما نلمسه في قول آخر يقول فيه شاهدا على أنَّ الشَّاعر يعرف الكذب دون الخطيب الذي يجب عليه أن يدركه لإيهام الآخرين بأنَّه قول صادق(٢٥).

وبالنَّظر إلى القولين نجد أنفسنا أمام فهم ثاقبٍ وإيضاح واعٍ دقيق نلمسه في نظرية حازم المعمَّمة في الفصل بين المكوِّن الشِّعريّ والآخر الخطابيّ، ومرَّة للدَّمج بينهما متكِأً على آليات بناء القول الخطابيّ من قياس واستدلال واحتجاج، فيكون إقناعه فيها مبنيّاً على التَّخييل. هنا- ومن جهة حازم نسمّي هذا قولًا شعريًّا لا خطابيًّا. وللتَّبرير نقف عند المثال الّذي أورده لإمرئ القيس:

مؤسّسًا له في تراثنا نلمسه بصريح العبارة في منتصف القرن السَّادس مع حازم القرطاجني إذ يقول:"لما كان علم البلاغة مشتملا على الشِّعر والخَطابة وكان الشِّعرُ والخَطابة يشتركان في مادةِ المعاني ويفترقان بصورتي التَّخييل والإقناع وكان لكلتيهما أن تخيّل وتقنع في شيء من الموجودات وكان القصد في التَّخييل والإقناع حمل النّفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التَّخلي عن فعله واعتقاده...وكانت عُلقة جلّ أغراض النَّاسِ وآرائهم بالأشياء الَّتي اشترك الخاصَّة والجمهور في اعتقادهم أنَّها خيرٌ أو شرٌّ (...) إذِ المعتبر في الشِّعر إنَّما هو التَّخييل و المحاكاة في أيّ معنى اتَّفق ذلك"(٢٢).

يُثبِتُ حازم في قوله الرَّأي أنَّ مسار الخطابة والشِّعر واحد، وهو التَّأثير في الجمهور فالخطيب يلجأ إلى الإقناع في فعل شيء أو اعتقاده أو التَّخلي عن فعله واعتقاده، في حين يفعل الشَّاعرُ ذلك عن طريق التَّخييل الشِّعري*.

طوَّر النّاقد بمفهومه هذا الفاصل بين الخطابة والشِّعر، و أضاف من التّفريق بينهما فهما جديدا للشّعر ربطه مع مصطلح التَّخييل المراد به الإقناع، وهي نظرة واسعة غفلت عنها جلّ كتب النَّقد القديمة لا سيما ما جاء به الجاحظ، إذ الغالب على منهاج حازم أنَّه يولي الشِّعري اهتمامًا على الخَطابي، ويَعتبر القول الخطابي قولًا شعريًّا لأنَّه يرد داخل الشِّعر، لا الخطابة كما فهمها أرسطو وباقي النُّقاد العرب، ولم ينظر لها من

اللُّغة الأدبيَّة وإن كان تعلُّقه باللُّغة الشِّعريّة ألصق، إلاَّ أنَّه يحمل في طياته عنصر التَّخيُّل فهو " لوحده غير كافٍ لتحديد ما هو أدبيّ، ولكنَّه في الوقت نفسه شرط لازم لوجوده، فبدون تخيُّل لا يوجد أدب"(٢٩)، وبانعدامهما نكون أمام كلام موزون مقفَّى لكنَّه من قبيل الأقاويل غير الشِّعرية* كما سبق وعبَّر حازم في تعريفه للشِّعرية(٣٠)؛ لأنَّ المفهوم من المحاكاة مطابقة الكلام للشَّيء الَّذي يكون فيه القول، وبين المحاكاة والتَّخييل يتأسّس للنَّص بعده الجماليّ الإمتاعيّ وبالحجج يتحقَّق البعد الإقناعيّ.

هذا ما أثبتته نظريات التّواصل و الإبلاغيّة المعاصرة المعنيّة بالبحث في العلاقات التَّواصليّة الجارية بين الباث والمتلقِّي أو السَّامع أو المتقبِّل. فبالقياس على نظرة حازم القرطاجني تقترن علاقة المبدِع مع متلقيه من خلال مصطلح المحاكاة، و من خلال عملية التلقِّي يحصل (التَّخييل) من جهة المتلقِّي" وعليه نرى أنّ الشّعريةَ في النّص تنتج عن طرفين اثنين هما: محاكاة الشّاعر للأشياء المتخيَّلَة وسوقها في تعبير فنيّ جماليّ يُظهر فيه طاقتَه الشّعرية التي يتفاضل بها عن غيره، وتخييل القارئ أو الأثر النّفسي الّذي تتركه المحاكاة في النّفس، وبهذا الطرّح يكون حازمٌ قد صحّح بعض المفاهيم الشّائعة في تحديد مصطلح الشّعريّة كون أنّها ميزةٌ تخصّ الشّاعر (المبدِع) دون غيره.

وكنقطة ثانية في التَّمييز بين الشِّعر والخطابة غير وظيفتيهما المتمثِّلة في

وإنْ كنتِ فَسُلي
قَدْ ساءَتْكِ منِّي ثيابي من
خَليقَةٌ ثيابكِ تَنْسَلِ

فتخريجات هذا البيت تكون كالتَّالي: لكونِك لم تَسؤْكِ مني خليقةٌ، فلا تَسلّي ثيابي من ثيابك..) وهذا استنتاج وانتاج غير صحيحين ويُستعمل هذا في الخطابة من جهة الإقناع(٢٦). وهذا يعني أنَّ وجود وسائل الإقناع لا يكون بها الشِّعر حسن ما لم يسلك فيه الشَّاعر مسلك التَّخييل. وعلى النَّقيض تماما نجد " ما كان من الأقاويل الشِّعريّة مبنيًّا على تخييل وموجودة فيه محاكاة فهو يعدُّ قولًا شعريًّا سواء كانت مقدماته برهانيَّة أو جدليَّة أو خطابيَّة يقينية مشتهرة أو مظنونة، ومالم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو أن يكون مبنيًّا عل غير ذلك(...) فإن كان مبنيًّا على الإقناع خاصَّة كان ذلك أصيلاً في الخطابة دخيلًا في الشِّعر، وما كان مبنيًّا على غير الإقناع ممَّا ليس فيه محاكاة فإنَّ وروده في الشِّعر والخطابة عبث وجهالة"(٢٧).

كلام يحمل في ذاته شرحاً يقف عليه كلُّ باحث ولا يتعدَّاه إلى غيره، ولذلك نرى أنَّ نظرةَ حازم للحِجاج أو الأقيسة بأنواعها نظرةٌ حقيقيَّةٌ؛ لأنَّ الشِّعرَ ليس منطقا يعبِّر به صاحبه عن قضيّة صادقة، وإنَّما كلام مبني على التَّخييل والإيهام للتَّأثير في نفسيَّة القارئ، و الإقناعَ ميزةٌ حسنةٌ في الشِّعر إذا ارتبط مع عاملي التَّخييل والمحاكاة فيكون قولاً شعريًّا(٢٨)، فإضافة إلى التَّخييل الَّذي يعدّ خصيصة في

بأقوالٍ خطابيَّةٍ للتَّأثير ولعلّه بالحكمة والمثل والاستدلال أبلغ(٣٢)، هذا الَّذي عنيناه بالتَّداخل من هذه النّاحية لا غير، لا الشِّعر والخطابة وهما جنسان أدبيان لكلّ منهما خصائصه ومميزاته، وإن كان أرسطو قد فصل بينهما حيث جعل كتابًا خاصًّا لكلّ منهما ليسمَّيَ أحدهما (فن الشِّعر) يعنى بالشِّعر فقط، وسمَّى الآخر (الخطابة) ويعنى بها فقط.

وإن كنَّا نلمس في الحين والآخر إشارات في كتابه فن الشِّعر عن القول الخطابيّ الَّذي يورده الشَّعراء لصقل مواهبهم الشِّعرية، وهذا ما غفل عنه بعض الباحثين؛ إذ اختلطت عليهم المفاهيمُ واتّكأوا على أقاويل النُّقاد التّراثيين الممثّلة في الجملة المشهورة كان شاعِرًا وخطيبًا*، وراحوا بتفسير الجملة على ظاهرها دون تعديها وتجاوزها إلى المعاني الدَّالة عليها.

٠٣- الحِجاج الشِّعري أو الحِجاج العاطفيّ:

من هذه النِّقاط وأخرى اِنطلق العالم اللّغويّ "أبو بكر العزّاوي" في محاورته لقضيّة الحِجاج والشِّعر، وقد أعاد إحياءها من جديد ليُضيء ما خُفِي منها، وقد أقرّ أنّ الشِّعر لغةٌ فوق اللُّغة، له وظائف كثيرة تتجاوز الوظيفة الشِّعريّة، وهي وظائف نفعيّة أكثر منها "جماليّة كالانفعالية العاطفيّة والتّوجيهيّة و الإقناعيّة، والّتي يُعبّر عنها بالتّعجب والنّدبة والاستغاثة والأمر و النِّداء أو بأسماء الأفعال أو الرّوابط التّداولية الحِجاجيّة"(٣٣)، وهذه الإقناع والإمتاع، نجد اللُّغة؛ فلغة الخطيب لغة تقتضي المباشرة والوضوح والتَّقرير بغية إفهام الجمهور، في حين ينتهك الشَّاعر حرم اللُّغة ويتسلَّط على ضوابطها وقواعدها، ويعيد هدمها وبناءها من جديد مبتدعًا أساليب لغويَّة جديدة قائمة على الغرابة والغموض واللامألوف واللامتجانس، وهذا ما رآه ابن رشد (ت: ٥٩٥ه) في قوله:" والقول إنما يكون مختلفاً، أيّ مغيَّراً عن القول الحقيقيّ من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التّغيير. وقد يستدل على أنَّ القول الشّعريّ هو المغيَّر أنه إذا غيُّر القول الحقيقي سُمِّيَ شعراً أو قولاً شعريّاً، ووجد له فعل الشِّعر. ومثال ذلك قول القائل:

يادارُ أين ظِبَاؤكِ اللُّمْسُ؟ قَدْ
كَانَ لَهَا فِي إِنْسِهَا أُنْسِي

إنَّما صار شعرًا لأنَّه أقامَ الدَّار مقام النَّاطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النِّساء بالظِّباء، وأتى بموافقةِ الإنس والأُنس في اللَّفظ، وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عدا من هذه التَّغييرات فليس فيه من معنى الشِّعريّة إلاَّ الوزن(٣١).

وبهذا يفضي بنا القول إلى أنَّ الشِّعر يشتمل على شيء من الإقناع، وبذلك يتماهى مع الخطابة كونها جنسًا من الأجناس الأدبيَّة فالفرق بينهما واضح إذا ما تتبّعنا آليات بناء كلٍّ منهما، ولكن قد نجد بعض الشُّعراء يضمّنون أشعارهم

وتتعاضد على تحليله كلّ المناهج والمذاهب. وذلك لأنَّه يخرج من اللّغة ويعود إليها قراءة وتفسيراً وتأويلاً. وعلى هذا الكلام ميّز العالم اللّساني "أبو بكر العزّاوي" بين نمطين من أنماط الحِجاج الطَّبيعي(٣٥):

- الحِجاج باعتباره تقنيّات بلاغيّة ومنطقيّة وأصوليّة وكلاميّة، تنتمي إلى البلاغة القديمة والحديثة، أو المنطق الطَّبيعيّ أو فلسفة العلوم أو أصول الفقه وعلم الكلام...

-والحِجاج باعتباره آليات لغويّة محضة، وهو ما يُشكِّل موضوع نظرّة "الحِجاج في اللُّغة". فالحِجاج هنا ظاهرةٌ لغويّة تجدها في كلّ قول وخِطاب، سواء أكان هذا الخِطاب فلسفيّاً أو دينيّاً أو اقتصاديّاً أو سياسيّاً... والحِجاج بالنِّسبة لهذا الأخير نجده في الأسماء و الأفعال والصِّفات والظّروف والحروف، كما نجده في التَّراكيب النّحويّة والصّور البلاغيّة. نجده بإختصار في كلِّ ظواهر اللُّغة إن بشكل أو بآخر.

إنَّ السّؤال الّذي وجب أن يُطرح هو هل كلّ الشِّعر حجاجيّ؟ لا هل يُوجد الحِجاج في الشِّعر؟، وهذا تحصيل حاصل مادام الشِّعر تشكيلاً لغويّاً، والحِجاج إبن اللّغة كما أصفه دائما، وكثيرة هي الأشعار الّتي قرأناها وأعجبنا بها إلاّ أنّها غير حِجاجيّة، ولا تمتّ للحِجاج بصلة، لأنَّه لا يفعِّل القارئ ولا يدفعه إلى فعل شيء أو تركه. وبمعنى آخر نقول: إنَّه لا يخدم التَّواصل فهو" عبارة عن تلاعب بالألفاظ آليات لغويّة تدخل في صناعة أيّ نصّ، كما تترتّب على عمليّات فهمه والتّفاعل معه، وبدون تحليلها والكشف عنها نكون أمام نصّ جافٍ لا معنى له، فلكلّ عنصر من عناصر هذا النّسق وظيفة يُؤدِّيها ويعوِّل عليها الباث في خِطاب لتكون ركيزة محوريّة مشحونة بطاقات إقناعيّة، وعليه يصحِح العالم "أبو بكر العزّاوي" فكرة تكمن حيثياتها في أنَّ الشّعرَ لعبٌ بالألفاظ، أو أنَّ ألفاظ الشِّعر رُصِفت إعتباطاً وعفوية فيقول: " إنَّ النَّصّ الشِّعريّ ليس لعباً بالألفاظ فقط، وليس نقل تجربة فرديّة ذاتيّة فحسب، إنَّه يهدف كذلك إلى الحثّ والتَّحريض، والإقناع والحِجاج، وهو يسعى إلى تغيير أفكار المتلقّي ومعتقداته، ودفعه إلى تغيير وضعيته وسلوكه ومواقفه" (٣٤).

هنا تكمن غاية الحِجاج في الشِّعر، باعتباره خِطاباً عاطفيّاً مثاليّاً لا يَقدر على صنعه إلاّ الحذَاق ممن تملكوا ناصيةَ اللُّغة وتحكَّموا في أساليبها وألفاظها، وهو ثالث حجَّة يستشهدون بها بعد القرآن الكريم وأحاديث نبينا محمّد $ ، وهو خِطاب يمتح من الفكريّة ويمتح من الجماليّة، ولذلك كانت درجات الحِجاج فيه أعمق وأقوى. فاللّغة تُبنى على قواعد معياريّة منطقيّة بها تصحّ، وعليها تبلغ وتخبر، وكيف إذا إستعملها الشّاعر وأدخل عليها فنيّات ومهارات فتوحي أكثر ممَّا تقول وتومئ أكثر ممَّا تباشر، ولأجل هذا-في اعتقادنا- نرى أنَّ الخِطاب الشّعريّ هو خطاب حِجاجيّ بامتياز تتجمّع فيه كلّ المقولات

أ- حجاجيّة العنوان ودلالته:

يتبوّأ العنوان مكانة عالية في نقدنا المعاصر، إذ يُشكِّل ركيزة من ركائز تحليل النَّصّيّ، كما أنَّه آلية من الآليات الّتي تسعِف النّاقد في البحث واكتشاف معنى النَّصّ، من مساءلة هذه العتبة النَّصيّة يكتشف القارئ المعنى العامّ الّذي يُحاول الشّاعر في متنه تخصيصه وشرحه على حسب الأحداث، فهو ليس كلمات وُضِعت ولكنّه مفتاح أطّر من خلاله الشّاعر نصّه، بحيث إذا حلَّلناه وجدنا تحته ركاما من الدّلالات الغائرة ومن كلّ زاوية يدرّ المعنى(تركيبا، ودلالة و تداولا). فقد يكون العنوان عتبةً حجاجيّة تقوم على الإقناع، وفيها يُفعم الشّاعر حجّته ويُشحنها ليؤدّي بالسّامع إلى التَّسليم، وهذا ما رآه اللّغويّ "أبو بكر العزّاوي" في بحوثه التّطبيقيّة[٣٨]، ولأجل هذه الوظائف عنون الشّعراء قصائدهم، لغايتين اِثنتين؛ تكمن الأولى في تهيئة القارئ للولوج إلى النَّصّ، في حين تتمثّل الثّانية في إشراكه والموضوع الّذي سيقرأه ويتفاعل معه. تماما مثل ما فعل الشّاعر الفلسطينيّ المرحوم(محمود درويش) في قصيدته تكون الغاية منه إظهار البراعة في استعمال اللُّغة، والتَّمكن من قوانين الصِّناعة الشعريّة، ونجده بكلِّ خاصّ عند البلاغيين والمغرمين بالبديع الّذين يُضمنون شعرهم كلّ ألفاظ الغريب وكلّ المحسِّنات البديعيّة"[٣٦]. ولذلك غاب الحِجاج عن هذا النّوع من الشِّعر.

تتفاوت درجات الحِجاج في النّصوص الشّعريّة، فتعلو في نصّ وتخبو في آخر، وهذا يترتّب على الشّاعر ومدى حبّه في تحقيق التّواصل والتَّفاعل بينه وبين الأخر، بغية توصيل فائدة يحويها خِطابه الشِّعريّ، هنا يكون شعره حِجاجيّا، أو حِجاجاً عاطفيّاً؛ لأنَّه قائم على طرفين يتحاوران حول الرّسالة؛ إذ يُحاول أحدهما إقناع الآخر، ودفعه إلى التَّسليم، هذا من جهة ومن أخرى تعتمد درجات الحِجاجيّة على "اِرتباطه بمقاصد المتكلِّمين وسياقاتهم التَّداوليّة والاِجتماعيّة، هو من المبادئ الَّتي تقوم عليها نظريّة "الحِجاج في اللُّغة"؛ بل وأغلب النَّظريّات القديمة والحديثة"[٣٧] .

٤- التّحليل الحِجاجيّ للنَّصّ الشِّعري (الآليّات والمناويل):

أوجد المحلِّل الحِجاجي أبو بكر العزّاوي مجموعة من التِّقنيات لقراءة النَّصّ الشّعريّ، وتقصِّي درجة الحِجاجيّة فيه، وهي أدوات تعين القارئ على التَّحليل والتَّفسير، ومعرفة الدّلالة وتحديدها فيه، ولعلّ من بين ما اِكتشفه العالم اللّغوي أبو بكر العزّاوي:

أخيراً لزوجة قلبي. ولكنّهم يضحكون ولا يسرقون من البيت غير الكلام الذي سأقول لزوجةِ قلبي...

اِختار الشّاعر "يُحبّونني ميّتاً" كعنوان لقصيدته، وذلك لما يحمله من صفات ودلالات حقيقيّة ممثّلة في (الحبّ، والموت) وأخرى مجازيّة ممثّلة في (العداوة، والحقد والكره، والإزالة)، وهو في هذا يرسم للمتلقّي لوحة تشكيليّة رائعة يصف فيها قصّته وقصّة شعبه مع أعدائه الثّلاثة، وعليه يكون العنوان بداية تضمّ في ثناياها الفكرة العامّة الّتي سيبثّها بالتّفصيل في نصّه، ثمّ إنّ جمعه بين كلمتي (الحبّ والموت) يقتضي من القارئ تحوير الدّلالة وفهم المقصود منها، وذلك لأنَّ المقصود من كلمة الحبّ الحياة وما يُصاحبها من معاملات وطيبة وكلّ ميزات الرّفعة والعلو؛ وهي لفظة لا يمكننا تعريفها لأنَّ الحبَّ إذ عُرّف غابت دلالته وقُتِل مفهومه، ولذلك أجمل ما في الحبّ أنّه لا يُعرَّف، في حين توحي لفظة الموت إلى نّهاية الحياة وفناء كلّ شيء حيّ.

أضفى عنوان الشّاعر توسيعا دلاليّا وتكثيفا على مستوى البِنية الكليّة للنَّصّ، إذ من العنوان يلج القارئ على نصّه الشِّعريّ ككلّ مكتمل، وكأن الشّاعر في عنوانه يحاورونا بطريقة أخرى فحواها يكرهونني حيّا، إلاّ أنَّ الدّلالةَ في هذا العنوان – لو كان - بعنوان " يحبونني ميّتاً" المنشورة في ديوانه "ورد أقل" سنة ١٩٨٦.[٣٩]

يقول الشَّاعر:

يُحبُّونَني مَيِّتاً لِيَقُولُوا: لَقَدْ كَانَ مِنَّا , وَكَانَ لَنَا .
سَمِعْتُ الخُطَى ذَاتَهَا , مُنْذُ عِشرينَ عَاماً تدقُّ عَلَى حَائِطِ اللَّيْلِ .
تَأتِي وَلاَ تَفْتَحُ البَابَ .
لَكِنَّهَا تَدْخُلُ الآنَ .
يَخْرُجُ مِنْهَا الثَّلاَثَةُ : شَاعِرٌ , قَاتِلٌ , قَارِئٌ .
أَلاَ تَشْرَبُونَ نَبِيذاً ؟ سَأَلْتُ , سَنَشْرَبُ .
قَلت . مَتَى تُطْلِقُونَ الرَّصاصَ عَلَيَّ ؟ سَأَلْتُ .
أجابوا : تَمَهَّلْ ! وَصفُّوا الكُؤُوسَ وَرَاحُوا يُغَنُّونَ لِلشَّعْبِ , قُلْتُ : مَتَى تَبْدَؤونَ اغْتِيَالي ؟
فَقَالُوا : ابْتَدَأنَا ... لمَاذَا بَعَثْتَ إلَى الرُّوحِ أَحْذِيَةً ! كَيْ تَسيرَ عَلَى الأَرْضِ , قُلْتُ .
فَقَالُوا : لِمَاذَا كَتَبْتَ القَصيدَةَ بَيْضَاءَ والأَرْضُ سَوْدَاءُ جِدَّاً .
أَجَبْتُ : لأَنَّ ثَلاَثِينَ بَحْراً تَصُبُّ بِقَلْبِي .
فَقَالوا : لِمَاذا تُحُبُّ النَّبِيذَ الفَرَنْسِيّ ؟
قُلْتُ : لأَنِّي جَدِيرٌ بأَجْمَل امْرأَةٍ .
كَيْفَ تَطْلُبُ مَوْتَكَ ؟
أَزْرَق مِثْل نُجُومٍ تَسِيلُ مِنَ السَّقْف –
هَلْ تَطْلُبُونَ المَزِيدَ مِنَ الخَمْر ؟
قَالوا : سَنَشْرَبُ .
قُلْتُ : سَأَسْأَلُكُمْ أَنْ تَكُونُوا بَطِيئِين , أَنْ تَقْتُلُوني رُوَيْداً رُوَيْداً لأَكْتُبَ شعْراً ...

بالدّلالات الغنيّة والجميلة، فمع كلّ مقطع من مقاطعها بداية نصّ وبداية تجربة وبداية حياة.

يبدأ المقطع الأوّل من القصيدة: يُحبُّونَني مَيّتاً: لِيَقُولُوا وينتهي بـ: أَلاَ تَشْرَبُونَ نَبِيذاً ؟ سَأَلْتُ , سَنَشْرَبُ .

في حين يبدأ المقطع الثّاني من: قلت مَتَى تُطْلِقُونَ الرَّصاصَ عَلَيَّ ؟ سَأَلْتُ ...سنشرب

و يبدأ المقطع الأخير من: قُلْتُ : سَأَسْأَلُكُمْ..... قلبي

لم يكن تقسيمنا لهذه المقاطع الثّلاثة من باب الصّدف، ولا العفويّة، فقد تتبّعنا الأحداث السّرديّة الموجودة فيها، بحيث لا يمكننا أن ندخل مقطعا مع آخر، هذا من جهة، ثمّ إن حركةَ الأفعال توحي بهذا التّناسق محقّقة بذلك تراتبية العجيبة على مستوى الزّمن، وهذه براعة أسلوبيّة لغويّة عالية أضفت على المقطع جمالا، جمع فيها الشّاعر بين المضارع الّذي يحتمل ما سيكون ثمّ الماضي ما كان وما علمه الشّاعر، ثمّ الأمر الّذي يستوجب التّنفيذ متى سمعه الآخر.

يهدف الشّاعر في مزجه بين الأفعال إلى وصف الحالة أوّلاً للقارئ ثمّ يدفعه إلى الاقتناع بتلك الأوصاف فحين نتأمّل المقاطع الثّلاثة يستفزنا هذا الرّبط الوثيق بين الشّاعر وبين الآخر، وقد جعله حاضرا بقوّة في نصّه الّذي بين أيدينا عن طريق عملية المساءلة الّتي سبق وأن أرسى ضيَّق واسعا؛ لأنَّ الكره صفة موجودة في الحياة، ومفهومها معلوم لدى الخاصّ والعامّ، وهو أمر عادي يمكن لأي فلسطيني شعوره والإحساس به، فهو من الكلمات الّتي تعيش في ذلك الوسط المفعم بالظّلم والذّل والعبوديّة، وهذه قدرة عالية في التّعبير استطاع من خلالها الشّاعر الجمع بين الوظيفة الجماليّة والأخرى الحِجاجيّة الكامنة في استهواء المتلقّي وجعله يذعن إلى الدّلالة الاحتماليّة وهي: تمنّي الموت .

أ- البِنية الهيكليّة للنّصّ:

ركّز الشّاعر على العنوان وقد أحكم بناءه وترتيبه، ثمّ اِستهل القصيدة بأبيات كلّها خدمة لهذا الأخير ، ليُقدّم من خلالها مشهدا دراميّاً يصف فيه جنازته وقد خيّم الموت بفلسطين وحاصرها من كلّ الزّوايا، فلا يوجد مكان إلاّ والموت فيه قريب من الشّعب الفلسطيني فهذا يموت بالرّصاص، والآخر بانفجار ...، حتّى صار رفيق دربهم وصاحبهم الّذي لا يترنّح عنهم قيد أمّلة، ولا يُفارقهم للحظة، ومع كلّ هذا الغبن والألم اللّذين يعيشهما الشّاعر المكافح تأتي كلماته مدويّة لتخفّف عنه هذا الألم، مانحة إيّاه فسحة من الأمل في الحياة، فبعد اللّيل والظّلمة يأتي النّهار بضوئه الّذي يُعطي للبيت القديم نكهة خاصّة، تدفع الشّاعر إلى تصريف اللُّغة والتّعبير عن الأحداث، هنا يمتزج الكلام مع الانفعال النّفسيّ المشعّ

والنَّحويّ والتَّداوليّ"[٤٠]، فهو طاقة لغويّة تتكاثف مجموعة من الآليات والأدوات اللُّغويّة لبنائها وصنعها، بحيث لا يمكن لأيّ عنصر فيها أن يقوم بوظيفته على حدة، فهي كلّ مكتمل وكلّ عنصر فيها بان لعناصر أخرى تأتي من بعده، وهي ما تساهم في انسجامه وتماسكه لغويّا وحِجاجيّا تداوليّاً، وهذا ما يمنح للنَّص وظيفيتن ؛ الأولى إقناعيّة والثّانيّة إمتاعيّة تأثيريّة، ولعلّ من بين الأدوات اللُّغويّة نذكر الرّوابط النَّصيّة فإذا" كانت العناصر الصّوتيّة والمعجميّة والإيقاعيَّة تلعب دوراً بارزاً في تحقيق اِنسجام النَّصّ، فإنَّ التَّركيبَ المنظَّمَ له وللتركيب أدوات تضمن تلاحم أجزاء النَّصّ وترابط عناصره واتِّصال بعضه ببعض"[٤١]، ومن بين هذه الرَّوابط الرَّوابط نذكر:

٠١- الرَّوابط النَّحويّة:

يُكثِر الشَّاعر من توظيف الرَّوابط النَّحوية في نصِّه الشِّعريّ من قبيل الواو والفاء وهي أدوات تضمن اِتساق عناصر النَّصّ كما تضمن سيروة دلالتها، ولكلّ منها وظيفة وهدف في هذا البِناء، فبعد أن وطّد الشّاعر بيته الشِّعري الأوَّل بفعلين مضارعين يُراود من خلالهما حركة الآخر أورد الرّابط النَّحويّ (الواو) ليربط بين الجملتين (لَقَدْ كَان مِنَّا , وَكَانَ لَنَا)، وبه تمّت عمليّة الرَّبط وفُهِم المقصود وبغيره تنقطع حبال دعائمها ميشال مايير، وهي عملية تقوم على الحِجاج والحوار وبتضافرهما يُكتشف لمعنى ويظهر المقصود، فقد لجأ الشّاعر في مقطعه الأوَّل إلى طرح السّؤال ثمّ انتظر جوابه (سؤال + جواب)، وفي المقطع الثّاني ومع تأزّم الأحداث اقتضت الرِّسالة أن تكون في نمط كلاميّ مفعَّل (سؤال + أمر + جواب + استفهام + جواب)، وفي المقطع الأخير طرح الشّاعر السّؤال فكان سؤاله جوابا لا غير، وهنا تظهر الطّبيعة الحِجاجية للعنوان الأصلي (تحبّونني ميّتاً) الّذي فعَّله القارئ، فاحتضنه على أنَّه دليل يقتضي تأييد حجّة واحدة لشخص الشّاعر محمود درويش تتمثَّل في نحبك حيّا، والموت لأعدائك ولمتمني الموت لك.

المقطع الأوّل: لِيَقُولُوا وينتهي بـ: أَلاَ تَشْرَبُونَ نَبِيذاً ؟ سَأَلْتُ , سَنَشْرَبُ .

أحكم الشّاعر بناء هذا المقطع الشِّعريّ، وقد طعّمه بلمسة خاصّة تجعل القارئ يتفاعل معه حتى يقبض على دلالته المتوارية خلف أنقاض بنيته الدّاخليّة المتحكمة في الإبداع ومعلوم أنَّ النّصّ كما يراه العالم اللُّغويّ أبو بكر العزّاوي" ليس مجموعة من الجمل الَّتي ضمَّ بعضها إلى بعض بكيفيّة اعتباطيّة وبدون أيّ نوعٍ من أنواع الرَّبط المعجميّ

الأولى فعبر بالدّخول بعد أن مهَّد له سابقا بالفتح، هنا تتعالى شدّة الفعل؛ فالتَّعبير الأول هو تعبير وصفيّ يرتقب تطورا على مستوى الفعل، في حين أن التَّعبير الثّاني المؤكّد بالرّابط الحجاجيّ (لكن) تعبير يقوم على الفعل، وكأنَّ الشَّاعر يهمّد بالقول ثمّ يُغيّر حركته إلى الفعل، ولم يكتفِ الشّاعر بهذه القوّة اللّغويّة بل أضفى عليها سلطة الزَّمن (الآن)، بحيث لم يترك للقارئ أن يتصوّر أو يفكِّر في وقت الدّخول، وهي لفته تدخل باب البراعة الأسلوبيّة والملكة الشِّعريّة الَّتي امتلكها الشَّاعر محمود درويش.

كما يظهر هذا الرّابط كذلك في مقطع آخر في النَّصّ، وفيه تظهر وجهته الحِجاجيّة، يقول الشّاعر:

أسألكم أَنْ تَقْتُلُوني رُوَيْداً رُوَيْداً
لأَكْتُبَ شعْراً ...
أخيراً لزوجة قلبي. ولكنّهم
يضحكون ولا يسرقون

هنا يشير الشَّاعر إلى الحجَّة الّتي يُحاول من خلالها الووصول إلى نتيجة معيّنة، فالشَّاعر يحاول أن يكتب ولذلك لم يمنحه الدّلالة الصَّريحة بل اكتفى بتقديم بعض الأفعال ليؤكّد عملية فضحه، وشراسة قتلته ووضاعة أخلاقهم، فهم يعلمون أنّ الشَّاعر أمير كلام، وقلم الشَّاعر لا ينضبّ، وقوله سلطة يذعن لها كبراؤهم، ولذلك غير الفعل المفهوم ضمنيّاً (أريد) بالسُّؤال، حتَّى لا التَّواصل وتلوى عنقه بين الباثّ والمتلقِّي، ففي نفس اللَّحظة الَّتي أورد الأخر جملته الأولى لقد كان منّا جاءت الجملة الثّانية، فبعد أن وصف مريدو الشّاعر وقتلته أنّه كان واحداً منهم، فقد كانوا يقرأون شعره ويمدحونه ويتكلمون بشعره ما وافق مصالحهم فقط، ويعزفون عنمّا لا يخدمهم ويتنافى مع تحقيق مآربهم، ولذلك كانوا يتمنون موته، لأنَّ موته بالنّسبة لهم صفقة رابحة تعود عليهم بالخير والفائدة، فقد فضّح الشّاعر في جملته الأولى صنيع الخونة ليأتي في جملته الثّانية بالنَّتيجة، وعليه نقول إنّ الرّابط النَّحويّ أثبت حجَّة الشَّاعر الَّتي من أجلها تمنى الآخرين موته.

ولم يتوقف هذا التَّوظيف على الرَّابط نفسه في المقطع الأوَّل؛ فقد كان مطيّة لإدخال رابط حجاجي متمثّل في (لكن) يُقوّي من درجة الانسجام الحِجاجيّ؛ وبه يشتدّ النَّصّ ويحافظ على تماسكه النَّحويّ والنَّصيّ، وهو ما نجده ماثلا في قوله:

تَأتِي وَلاَ تَفْتَحُ البَابَ .
لَكِنَّهَا تَدْخُلُ الآنَ .
يَخْرُجُ مِنْهَا الثَّلاَثَةُ : شَاعِرٌ , قَاتِلٌ , قَارئٌ

فبعد الوصف مباشرة المعزّز بالرّابط النَّحويّ (الواو)، أدخل الشّاعر رابطا آخر يوضّح فيه ما غمض، ويظهر ما خفي في البيتين السّابقين (لكنّ)، وفيه يُبرز الشّاعر النتيجة النّهائية لحجّته

فالأوّل يبثّ القول والثّاني يعيد تشكيله على حسب فكره ورؤيته، تماماً مثل ما فعلنا مع هذا النّصّ الشّعريّ الّذي ندرسه حاليّا. فقد تعالت أصوات الاستعارات فيه وأخذت تلاوين وظلالا عديدة، ومنها نأخذ قول الشّاعر:

سَمِعْتُ الخُطَى ذَاتَهَا , مُنْذُ عِشرينَ عَاماً تدقُّ عَلَى حَائِطِ اللَّيْلِ .
تَأتِي وَلاَ تَفْتَحُ البَابَ .
لَكِنَّهَا تَدْخُلُ الآن

إنَّ الطّابع الغالبَ على هذه الاستعارات الحِجاج، وذلك لأنَّ الشّاعر في وصفه انتقل من العامّ إلى الخاصّ، وبدأ في وصف صورة القتلة الّذين زاروه بغيه قصده، فهو يعطي للقارئ صورة أوليّة ثمّ يؤكِّدها بالاستعارة ليفهم أنَّ أولى بدايات القتل ستكون الآن، وعليه أراد الشّاعر أن يُبلّغ قارئه بأنَّ القتلة كانوا يتربصون به منذ أكثر من عشرين عاما، وهذا طابع القول الاستعاريّ العامّ، إلاَّ أنَّه بدأ في عملية تضييق المجال على سبيل الاستعارة الحجاجية الّتي تدرّ معاني كثيرة، وهي قوله: (تدقّ على حائط اللّيل)، والمعلوم أنّ الخُطى لا تدقّ، فقد منح للرّجل مهمَّة اليد، مشبهاً الخطوة على أنَّها كائن حيّ يدقّ على الباب، لكنّ الشّاعر أراد أن يضيق الحيّز ويصف الحادثة بدقّة ذكر الزمن (اللّيل) ليفهم القار أنَّ اللّيل لا يُنبِئ بالخير، ولم يدع الشّاعر قوله يكتشف الآخر مرمى الشّاعر الّذي كان مسالماً فقد كانت وصيته الأولى كتابة شعر، والمعنى المقصود من ذلك نتمثله بقولنا: أريد كتابة شعر لزوجتي لكنّهم يضحكون. فبهذا الرَّابط الّذي أسر به ذاتية الآخر اِستطاع الشَّعر أن يهب لنفسه صفة المسالمة في حين أعطى لقتله صفة الضّحك والاستهزاء والتَّصغير، وهذا ما رآه في وجوهم. وعليه تأخذ الحَّجة هذا النَّمط:

أريد أن أكتب لكن أخاف أن أقتلَ

فالقتل واقع لا محالة ولذلك كان الشَّاعر في قوله يمهلهم بقوله اقتلوني رويدا رويدا.

ب-الاستعارة الحجاجيّة:

تعدّ الاستعارة من الطّاقات اللُّغوية و الأسلوبيّة في التعبير الأدبيّ، وبها يعلو الكلام ويكتسب صفة الأدبيّة والشِّعريّة، ولذلك كانت محط أنظار النّقاد واللّغويين الّذين بحثوا في سرّ جمالها "فهي من جهة سمة أسلوبية جماليّة تُعنى بتزيين الخطاب وتحسينه حتَّى يُرعِش القارئَ و يُلفِت انتباهه ، ومن أخرى ثيمة حجاجيّة تداوليّة تحمل في طياتها العديد من المعاني الغير حرفيَّة الَّتي تستفز المتلقِّي وتُحوجه في فكِّ معانيها. وهذا ما يضمن لها التَّأثير والإقناع"(٤٢). وهذه صفة النَّصّ الاستعاريّ الّذي يبنيه الطّرفان (المبدِع والمتلقِّي)،

البناء؛ ولكنَّه التّكرار المبدع الّذي يدخل ضمن عملية بناء النَّصِّ أو الكلام بصفة عامَّة، إنَّه التِّكرار الَّذي يسمح لنا بتوليد بِنيات لغويّة جديدة باعتباره أحد ميكانزمات عملية إنتاج الكلام، وهو أيضا التِّكرار الّذي يضمن اِنسجام النَّصّ وتوالده وتناميه"(٤٣)، وهو التِّكرار الباني للنّصّ، يأتي به الشّاعر لتأكيد موقفه أو رفض موقف ما، كما يتخذه حجّة يُبرِّر بها مواقفه. وللتّكرار أنواع- حدّدها أبو بكر العزّاوي-(٤٤) نجدها في نصّ الشّاعر "محمود درويش" ومنها نذكر :

- ✓ تكرار الألفاظ نحو: كان، تشربون، قالوا، قلت، أجابوا، سنشرب، سألت، لكن، لماذا.
- ✓ تكرار صيغ تركيبيّة نحو: سنشرب....قالوا سنشرب
- ✓ تكرار مواقف الشّاعر نحو: تشبّث الشّاعر بقضاياه والدّفاع عليها من قبيل:

قَلت . مَتَى تُطْلِقُونَ الرَّصاصَ عَلَيَّ ؟ سَأَلْتُ .

أَجَبْتُ : لأَنَّ ثَلاَثِينَ بَحْراً تَصُبُّ بِقَلْبِي .

قُلْتُ : لأَنِّي جَدِيرٌ بأَجْمَل امْرأَةٍ

قُلْتُ : سَأَسْأَلُكُمْ أَنْ تَكُونُوا بَطِئِين

يأخذ تكرار صيغ التّراكيب حركة رتيبة بيّن من خلالها الشّاعر اِستفزاز مفتوحاً بل واصل وصفه باستعارة أخرى للمشبه نفسه(الخطى)، ليُعضّد حجته في الاستعارة الأولى وهذا ما نلمحه في قول(تَأتِي وَلاَ تَفْتَحُ البَابَ). والمقصودة منها كذلك يد القتلة الّتي ستقصّر أجله، ثمّ يلجأ الشّاعر إلى توظيف رابط حجاجيّ (لكن) يصل ما انقطع من الاستعارات الثّلاثة لتكون النَّتيجة أنَّ القتلة دخلوا بعد كلِّ كرّ وفرّ، بقرينة أنَّ الخطى خرج منها الثَّلاَثَةُ : شَاعِرٌ , قَاتِلٌ , قَارئٌ. ولوكان عبَّر الشّاعر مباشرة لما استدعى كلّ هذه الطّاقات في التّعبير. ولما كان لأبياته أن تكتسبَ قوّةً تدفعه القارئ إلى المحاورة لاكتشاف الغاية المقصودة من خلال هذا الوصف.

ج- حجاجيّة التِّكرار:

يشحن الشّاعر نصّه بصرخة وصفيّة تتعالى درجة الحِجاج فيها، ولذلك يلجأ دائما إلى توظيف بعض الآليات الحِجاجيّة الَّتي تفضح مريديه من الشّعراء وغيرهم، وإمَّا العدوّ الصّهيوني الّذي تمنّى موته كلّ لحظة، كالتّكرار مثلا الّذي يتّخذه مطيّة للتأثير في المتلقِّي، وذلك لما قد يجنيه هذ التّكرار من فوائد جمّة تخدم الفكرة والأسلوب معاً. لا كما كان يراه –القارئ- قبل ذلك، وإلى هذه الفكرة ذهب العالم اللّغوي أبو بكر العزاوي محدّدا نوع التّكرار فيقول: " هو ليس ذلك التّكرار المولِّد للرَّتابة والملل، أو التِّكرار المولِّد للخلل والهلهلة في

سَأَلْتُ . أجابوا : تَمَهَّلْ ! وَصفُّوا الكُؤُوسَ وَرَاحُوا، قُلْتُ : مَتَى تَبْدَؤونَ اغْتِيَالي ؟)، والحوار كما يراه أبو بكر العزّاوي من أهمِّ أشكال التّفاعل اللّفظيّ، وهو المجال الطّبيعيّ الّذي نجده في كلّ المجالات والحياة اليوميّة"(٤٥)، وقد أخذ الحوار في نصّ درويش عدّة ظواهر تتمثّل الأولى في سلطة الشّاعر الّذي يطرح سؤال الأسئلة وينتظر الجواب من الخصوم وهو ما حصل في الأبيات الثّلاثة من المقطع الأوّل، فالشّاعر يلحّ على معرفة الحقيقة لأنَّه ملّ من حياة الخداع والكذب والزّيف ولذلك يستعجل قدوم أجله، فبدأ يُحاصر خصمه بالسّؤال لتكون الإجابة مقنعة، لكنَّ الشَّاعر يعلم أنَّهم ظالمون، ولذلك يتكئ على حقل شعري دلاليّ واحد يُعبِّر عن ذلك الظّلم (الرَّصاص، الإغتيال، الرّوح)، ثمّ نجد الظّاهرة الثّانية من هذا الحوار في النَّصّ الدّرويشيّ وفيها تتبادل الأدوار وتنتقل السّلطة من الشّاعر إلى الخصوم الّذين يتمهّلون في طرح الأسئلة وهم يشربون النّبيذ، إلاّ أنَّ طبيعة الأسئلة تتفاوت مع أسئلة الشَّاعر، فهم يتحدثون عن همّ واحد هو الكتابة، وذلك يتحدّثون عن الرّومنسيّات، فهم يعلمون أنَّ فلسطين تمّ أخذها، فلا ينفع تحريضه بالكتابة ولا شيء آخر، فحتَّى الرَّصاص لم يعد يُجدي الآن، وعليه يحاولون تلبية طلباته الأخيرة، القتلة له، وهو في كلّ مرة يسألهم عن شربهم للنّبيذ تارة وللخمر تارةً أخرى، ولعلّ في كلامه هذا دلالة خفيّة تتوارى عبّر بها عن طريق التّكرار، فلون النّبيذ أحمر وهو لون الخمر كذلك، والأحمر عند العرب رمز للدّم، وكأنَّ لسان الشَّاعر يقول متى تشربون دميّ، وهو ما صرّح به مباشرة في بيته الأخر الّذي يقول فيه:" قُلْتُ : مَتَى تَبْدَؤونَ اغْتِيَالي؟"، وهذه سمّة أسلوبيّة خدمت الموقف، وطغت على توصيف الحدث كأنّه حقيقة، وهو في كلامه هذا يُبرز ظلم وطغيان ومكر المستعمر الإسرائيلي الّذي يتلذّذ في سرق أرواح الفلسطينيين، وهو ما عبّر عنه بفعل الأمر (تمهَّل)، ليكون هذا الفعل بداية لكلام آخر يدخل في إطار الحوار الحِجاجيّ، وبه تمّ الانتقال من الفعل إلى تنفيذ هذا الفعل لنجد إجابة نقف عندها، وهي المتمثلة في الفعل(اِبتدأنا).

ج- حجاجيّة الحوار:

إنَّ قصيدة محمود درويش قصيدةُ حوار بامتياز، ففيها وظّف الشّاعر كلّ آليات المحاججة لمقارعة أعدائه ومنعهم عن أخذ أغلى شيء يملكه؛ وهو الكتابة الّتي أتعبتهم، فقد تمنوا موته مرارا، وبالتّالي نجد هذه التّقنيّة واردة بشكل كبير يطغى على النّصّ كلّه(أَلاَ تَشْرَبُونَ نَبِيذاً ؟ سَأَلْتُ، قَلت . مَتَى تُطْلِقُونَ الرَّصاصَ عَلَيَّ ؟

الرَّاهنة أو السابقة؛ إنّما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها(٤٦). ولنتأمل هذا المثال: "أوصي بنصف مالي للجمعيات الخيرية ".

فهذه العبارة لا تصف شيئاً من وقائع العالم الخارجي، ولا تحتمل الصدقَ أو الكذبَ. فإنَّك إذا نطقت بها لا تلقي قولاً، بل تنجز فعلاً. فالقول هنا: هو الفعل أو جزء منه، لأنك تنجز فعل التوصية بقولك " أوصي" فالقول في هذه العبارة ليس مجردَ كلامٍ، بل هو فعل كلامي"(٤٧). وعلى هذه الشّاكلة بنى الشّاعر كلامه في هذا النّصّ وهو ما نجده ماثلا في قوله:

أجابوا : تَمَهَّلْ ! وَصفُّوا الكُؤُوسَ
وَرَاحُوا يُغَنُّونَ لِلشَّعْبِ ,

يحمل هذا الفعل في ثناياه أمرا موجّها إلى الشّاعر، وهو فعل يجب على المتلقّيّ تجسيده متى سمعه، لأنَّ المنفعة في تنفيذه لا المجادلة ومعاندة الخصم، وكأنَّ الخصم يُحاول دحض كلّ أقوال الشّاعر في الدّفاع عن نفسه وتبرير مواقفه، فجاء هذا الفعل بمثابة الحجّة المانعة المؤديّة إلى نتيجة حتميّة فحواها لا تستعجل القتل، أو ستقتل، وقد تكون هذه الجملة حجّة ضمنيّة أو مضمرة ليصير الكلام ستقتل إذن تمهّل، لكنّ التّعبير بالأوَّل أقوى وأبلغ إفادة للطّرف الثّاني لأنّه يفتح مجال الحوار والتّفاوض، وقد يُؤدّي ذلك أحيانا إلى التّفاهم والتّجاوب في الآراء.

ويمتزج الحوار ويتعالى في لأبيات الأخيرة حيث تتساوى السّلطتان القوليتان، وتتوتّر اللُّغة وتتشظّى دلالاتها وتثور للتَّعبير عن الموقف، فهو يعلم أنَّه سيموت ولذلك يطلب من قتلته تأجيل وقت موته لبلوغ الغاية والنّتيجة الّتي سيقتل من جرائها وهو الشِّعر أو الكلمة وهي السّلطة العليا الّتي تهيمن على النَّصِّ كلّه، وعلى المستعمر الصّهيونيّ وهذا ما نجده ماثلا في قوله:

قُلْتُ : سَأَسْأَلُكُمْ أَنْ تَكُونُوا بَطِئِين , أَنْ تَقْتُلُوني رُوَيْداً رُوَيْداً لأَكْتُبَ شعْراً ... أخيراً لزوجة قلبي.

د- الأفعال اللّغويّة:

تلعب الأفعال اللُّغويّة دورا هامّاً في صناعة النَّصّ، وهي من أهمّ قضايا التَّداوليّة، ومن خلالها يدفع الباث القارئ إلى تنفيذ الأفعال من خلال الأقوال الوافدة عليه، والمعنى أنّ كلَّ الأقوال التي يصدرها الإنسانُ بطبيعة التّلفظ تخضع للصّدق أو الكذب حسب مطابقتها للواقع، وهذا شيء مرفوض من قبل" أوستين" الذي يرى أنه قد يتخلّل الكلامُ بعضَ الألفاظ والتّعابير التي لا تحتمل لا الصدق ولا الكذب؛ وإنّما تستدعي الفعل والإنجاز ساعة التّلفظ بها. هذا ما جعلنا نفنّد الرّأي الّذي ذهب إليه الباحثون كون أنّ هذه الجمل" لا تُسْتَعمل لوصف الواقع بل لتغييره؛ فهي لا تقول شيئاً عن حالة الكون

يميّز أبو بكر العزاوي في كتابه الخطاب والحِجاج بين مستويين من مستويات الحِجاج في النّصوص، أولهما خارجيّ وثانيهما داخليّ[٤٩]، وهذا ما سنطبّقه على نصّ محمود درويش.

١- المستوى الخارجيّ: يمثّل نصّ الشّاعر في بِنيته الكبرى حجّة استعان بها الشّاعر لإبراز كلّ خبايا الخصوم أو القتلة كما سمَّاهم، سواء كان هؤلاء القتلة أعداؤه من الشّعراء الّذين ينافسونه في الكتابة الشّعريّة، أو من الإسرائيليين الّذين أخذوا أرضه عنوة، ولذلك لجأ في نصِّه إلى فضح كلّ الأساليب الاستعماريّة الّتي سلطتها دولة بني صهيون على هذا الشّعب الضّعيف، فقد قتلت أحلامه، وقضت على آماله، وبالتّالي كان نصّه حجة تخدم أغراض كثيرة، منها أنَّ الشّاعر لمَّا كتب جنازته كان يُحاول أن يبثّ رسالة فحواها أن شعره لاقى صدى شديد في دولة الصّهاينة، وهو لهذا السّبب سيقتل، ومن جهة أخرى يتبنّى بلده فلسطين ويعبّر على لسانها فيشكي مرارة الظّلم والهوان واللامبالاة المستعمر لها ولأولادها، وهذا ما يلمحه قرئ النَّصّ.

٢- المستوى الدّاخليّ: وهذا ما تمثّله أدوات الحِجاج في النَّصّ الشِّعريّ ككلّ متكامل، تتضافر على

ثمّ يُكثِّف الشَّاعر طاقته الحِجاجيّة بفعل لغويّ آخر جاء به في سياق اِستفهاميّ وهو قوله: أَلاَ تَشْرَبُونَ نَبِيذاً؟ وهو استفهام عاديّ لا يقبل أي تأويل –كما يقول أبو بكر العزّاوي- وفيه يقصد المستفهم إلى معرفة صدق الخبر أو كذبه، ولكن هذا النّوع قد يوظّفه المتكلِّم ويصبح بالتّالي عنصراً من عناصر العلاقة الحِجاجيَّة وسيكون له إذَّاك بعد وطابع حجاجيّ[٤٨]، وهو كثير في هذا النَّصّ، لكن الشّاعر يُقوي من درجة هذا الرّبط بين الأحداث بهذه الأفعال المنطوية تحت لواء الاستفهام، فلا يدع الكلام يمضي عبثاً ولا يترك قطيعة بين الأحداث، ففي البيت الأوّل تحدّث عن شرب النّبيذ، ثمّ دار كلام بينه وبين الخصوم، الّذين نالوا مبتغاهم منه بداية ليشير بفعل آخر في جملة استفهاميّة أخرى تخدم هذا البيت وتعزّز من حركة الحجّة فيه فقال: (هَلْ تَطْلُبُونَ المَزِيدَ مِنَ الخَمْر ؟). ليكون الجواب بعد تأمّل ورويّة (قالوا سنشرب)، عكس البيت الأوّل الّذي كانت فيه الإجابة عقب السّؤال مباشرة(سألت سنشرب)، هنا الجملة الفعليّة ليست من الخصم بل من الشّاعر نفسه؛ لأنَّه كان يعي أنَّ هذه الخُطى لن تدخل لزيارته بل لتقضي عليه، وتسلبه حقَّه ووطنه وكلّ شيء.

هـ- الازدواج الحِجاجيّ في القصيدة :

لا يمكنه شرح صوَّره بشكل تقليديّ مالم تكن له ناصية بصيرة بطرق التَّفسير ومناويل التَّأويل، لأنَّ في قراءته اللاواعيّة هدما للمعنى لا بناء وتجديداً له. فعندما يُحَلّق الشّاعر في سماء الرُّؤيا عليك أن تحلِّق معه إلى منتهاها، فاتحاً باب التأويل على مصراعيه. إنَّنا هنا في زمن الرُّؤيا والإقناع، في زمن الإيحاء واللّعبِ بالكلماتِ وإدخال الغموض والأساليب المراوغة الَّتي يستعملها المبدِع. إضافة إلى ما تبثُّه موسيقاه الدَّاخلية والخارجية في إحداث الأثر النَّفسيّ للمتلقِّيّ، فَينقادُ لبلاغة هذا الكلام ويتساوق معه.

إنتاجه مجموعة من الآليات فقد وجدناه في العنوان وفي الصّور البلاغيّة وفي الأساليب التَّعبيريّة الخبريّة منها والإنشائيّة، فقد سخّرها الشّاعر لخدمة غاية سامية، أحكم ربط أجزائها بعلائق وروابط حِجاجيّة أسعفته على تحقيق هدفه، والوصول إلى مبتغاه، وهذا الم يكن ليحصل لولا براعة الشّاعر وقدرته على تصريف اللُّغة وتثويرها وخرق قاعدتها للتَّعبير على الشّيء كما ينبغي له أن يكون لا كما هو كائن. هذا هو دور الحِجاج في النَّصّ الأدبيّ. ففي "المستوى الخارجيّ يوجد في المقصديّة ومقتضيات الحال والشّروط التَّواصليّة والتّفاعليّة والمقام التّخاطبيّ، وفي المستوى الدّاخليّ فإنَّه يتمثَّل في العنوان والحوار والمعجم والرّوابط والاستعارات والأفعال اللُّغويّة والمبادئ الحِجاجيّة"[٥٠].

صفوة القول:

يسعى الشّاعر في نصّه إلى تبنّي مجموعة من القضايا الّتي يُحاول بعثها للقارئ، بغية تغيير رأيه أو تقويم سلوكه. وفي عمله هذا يسعى إلى تسخير كلّ طاقاته الإقناعيّة والحِجاجيّة الّتي تخدم موقفه، كما تمنح للقارئ دوره في محاورة نصّه ومحاججة رأيه للوصول إلى حقيقة الموضوع الّذي يعالجه الشّاعر، فهو شاعر قوميٌّ وفي نصِّه المؤَجَّج بالرُّؤيا استفزاز ومخاتلة للمتلقِّي الَّذي

الهوامش والإحالات:

(١)- ينظر: اللُّغة والحجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ٠٨، ٠٩.

(٢)- الخِطاب والحجاج. أبو بكر العزاوي. مؤسسة الرّحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص: ١٠٦.

(٣)- "من المنطق إلى الحجاج" حوار مع الأستاذ أبو بكر العزاوي حاوره: حافظ اسماعيل علوي، مجلة نقد وفكر، ع:(٦١) ، السنة: ٢٠٠٤م، ص: ٨٦.

*- عالم سويسري توفي سنة ٢٠١٣م كان أستاذا للمنطق الطَّبيعيّ ونظرية المعرفة والحِجاج بجامعة بروكسل له عدّة مؤلفات منها: محاولات

صلة كبيرة بموضوع دراستنا ينظر: الحِجاج في الشّعر العربي(بنيته وأساليبه). سامية الدّريدي. ص: ٥٠.

(١٦)- نفس المرجع، ص: ٥٠.

(١٧)- الموشح في مآخذ العلماء على الشُّعراء في عدَّة أنواع من صناعة الشِّعر. أبو عبيد الله محمّد بن عمران المرزباني . تح: علي محمَّد البجاوي، دار نهضة مصر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، (د، ط) و(د.تا)، ص: ٢٥٢.

(١٨)- البيان والتبيين. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. تح: عبد السَّلام هارون، ج ١،ص:٣٤١.

(١٩)- ينظر: نفس المصدر، ص: ٣٤٤.

(٢٠)- مصطلح قاله العمري في التعبير عن بلاغة الخطابة أو فن الخطابة. ينظر: البلاغة الجديدة بين التَّخييل والتَّداول. محمَّد العمري .ص: ١٣. والخطابيّة علم للخطاب الإقناعي لا يتَّسع للشّعر والتَّخييل عامّة إلاَّ في حدود خدمة الحِجاج". أسئلة البلاغة في النَّظرية والتَّاريخ والقراءة(دراسات وحوارات). محمَّد العمري. ص: ٢٨.

(٢١)- هذه هي الإشكاليّة -البلاغة بشكليها - الَّتي أقام عليها النّاقد محمّد العمري كلّ بحوثه وفجر كلّ طاقاته لدراستها، استنادا إلى أفكار حازم القرطاجني إذ يصرّح بأنَّ "للبلاغة العربية مهدين كبيرين انتجا مسارين كبيرين؛ مسار البديع يغذّيه الشِّعر، ومسار البيان وتغذيه الخَطابة. ونظرًا للتداخل الكبير بين الشّعر والخَطابة في التُّراث العربي، فقد ظلَّ المساران متداخلين وملتبسين رغم الجهود الكبيرة النيرة الَّتي ساهم بها الفلاسفة وهم يقرأون بلاغة أرسطو وشعريته". البلاغة الجديدة بين التَّخييل والتَّداول. محمَّد العمري .ص: ٢٩. كما ينظر: مقاله الموسوم بالقارئ وإنتاج المعنى في الشِّعر العربي القديم حدود التَّأويل البلاغي، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد (١٧)؛ ١٩٩٩م، ص: ٥٠، ٥١.

(٢٢)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. القرطاجنّيّ(حازم أبو الحسن). تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: ١٩، ٢٠، ٢١.

في المنطق الطّبيعيّ، الفكر الطّبيعي والمنطق واللّغة، سيميولوجيا المنطق.

(٤)- "من المنطق إلى الحجاج" حوار مع الأستاذ أبو بكر العزاوي حاوره: حافظ اسماعيل علوي،، ص: ٨٨.

(٥)- "من المنطق إلى الحجاج" حوار مع الأستاذ أبو بكر العزاوي حاوره: حافظ اسماعيل علوي، ص: ٩٠.

(٦)- اللُّغة والحجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ١٤، ١٥.

(٧)- اللُّغة والحجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ١٤، ١٥.

(٨)- نفس المصدر، ص: ١٥.

(٩)- ينظر: الخِطاب والحجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ٣٦.

(١٠)- الحِجاج في الشِّعر العربي(بنيته وأساليبه). سامية الدّريدي.عالم الكتب الحديث. الأردن، ط١؛ ٢٠١١م، ص: ٤٩.

(١١)- يقول الآمدي (ت: ٣٧٠ه): "وميل من فضل أبو تمام ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد ممَّا يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشُّعراء أصحاب الصّنعة، ومن يميل إلى التَّدقيق وفلسفيّ الكلام». ينظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي. تح: السَّيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤؛ (د.تا)، ج١.ص: ٠٤.

(١٢)- الوساطة بين المتنبي وخصومه. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني. تح: محمَّد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمَّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيد، بيروت، ط١؛ ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٦م. ص:١٠٠.

(١٣)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. القرطاجنّيّ(حازم أبو الحسن). تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: ١٤٣، ١٤٤.

(١٤)- ينظر: دراية الإيجاز في نهاية الإعجاز. فخر الدّين الرَّازي. مطبعة الآداب، مصر؛ ١٣٦٧ه، ص: ٦٦، ٦٧.

(١٥)- تحدَّثتِ الباحثةُ سامية الدّريدي في كتابها الحِجاج في الشِّعر العربي إلاَّ أنَّها لم تبرّر فقد نقرتها فقط بمنقار طائر جوال وهي قضية لها

سيميائيّة أدبية لسانيّة (دار سال)، المغرب، ع(٠٧)؛ ١٩٩٢م، ص: ١٠٠.

(٣٦)- الخِطاب والحِجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ٣٨.

(٣٧)- نفس المصدر. ص: ٣٨.

(٣٨) -"الحِجاج والشّعر نحو تحليل حِجاجيّ لنصّ شعريّ ". أبو بكر العزاوي. ص: ١٠١.

(٣٩) - الديوان. محمود درويش. دار العودة، بيروت؛ ١٩٧١م، مج ٠٢، ص: ٣٤١.

(٤٠) - نفس المصدر، ص: ١٠٤.

(٤١) - الخِطاب والحِجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ٤٤.

(٤٢) - ينظر مقالنا: "حِجاجيّة الاستعارة في الشعر العربي القديم(أبو الطّيّب المتنبّي أنموذجا)". تركي أمحمّد. مجلة فكر العربيّة، العددان(الرّابع والخامس)؛ ٢٠١٧م، ص:

(٤٣) -"الحِجاج والشّعر نحو تحليل حِجاجيّ لنصّ شعريّ ". أبو بكر العزاوي. ص: ١٠٧.

(٤٤) - نفس المصدر، ص: ١٠٨.

(٤٥) - الخِطاب والحِجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ٥٣.

(٤٦)- التداولية اليوم علم جديد في التواصل. آن روبول، جاك موشلار. تر: سيف الدين دغفوس وآخرون، دار الطليعة للدراسة والنشر، بيروت، لبنان، ط١؛ ٢٠٠٣م، ص: ٣٠.

(٤٧)- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. محمود أحمد نحلة. دار المعرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٦ م، ص:٦١، ٦٢.

(٤٨) - الخِطاب والحِجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ٥٨.

(٤٩) - نفس المصدر، ص: ٥٩.

(٥٠) -"الحِجاج والشّعر نحو تحليل حِجاجيّ لنصّ شعريّ ". أبو بكر العزاوي. ص: ١١٤.

*- وهو العمليّة الّتي يُحدِث به الشّعر أثره في المتلقّي. ينظر: مفهوم الشّعر دراسات في التُّراث النَّقدي. جابر عصفور. الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهر؛ ١٩٧٧م، ص: ٢٠١.

(٢٣)- نفس المصدر السَّابق، ص: ٦٣.

(٢٤)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. القرطاجنّيّ(حازم أبو الحسن). تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة. ص: ٧١، ٧٢.

(٢٥)- نفس المصدر ، ص: ٦٣.

(٢٦)- نفسه ص: ٦٦.

(٢٧)- نفسه، ص: ٦٧.

(٢٨)- ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. القرطاجنّيّ(حازم أبو الحسن). تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة. ، ص: ٦٧.

(٢٩)- نظريّة اللّغة الأدبيّة، خوسيه ماريا إيفانكوس. تر: حامد أبو أحمد. مكتبة غريب بالقاهرة، ط١؛ ١٩٩٢م، ص: ١٠٥.

*- هي في الحقيقة جملة من المعادلات الّتي تكون من قبيل:

القول الشّعري : قول + محاكاة، قول شعريّ +وزن = شعر، القول + المحاكاة +الوزن = شعر ، قول + وزن = قول غير شعريّ (انعدمت فيه المحاكاة) ينظر: المحاكاة والتّخيّل(الحدود والتَّماهي). زروقي عبد القادر. دار اليازوري، عمّان، الأردن، ط١؛ ٢٠١٣م، ص: ١٤٢.

(٣٠)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. القرطاجنّيّ(حازم أبو الحسن). تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: ٢٨.

(٣١)- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو).ابن رشد، أبو الوليد. تح: عبد الرحمن بدوي، ص: ٢٤٢، ٢٤٣.

(٣٢)- ينظر: الخِطاب والحِجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ٣٦.

*- وهو ما نجده في تعاريف الشُّعراء الخُطباء.

(٣٣)- ينظر: نفس المصدر السّابق، ص: ٣٧.

(٣٤)- الخِطاب والحِجاج. أبو بكر العزاوي. ص: ٣٦.

(٣٥)- "الحِجاج والشّعر نحو تحليل حِجاجيّ لنصّ شعريّ ". أبو بكر العزاوي. مجلة دراسات