بنية الخطاب الحجاجي في ديوان (في مرآة الحرف) للشاعر اديب كمال الدين

أ.م.د. رحاب لفته حمود الدهلكي و أ.م.د. بيداء محيي الدين ميو

١- الحجاج وبلاغة الخطاب:

يتشكل الحجاج عن طريق تقنيات وأساليب تخاطب المتلقي عن طريق الإقناع بمنفذ عقلي مرتبط بالأدوات الخطابية اللغوية وغير اللغوية، فيحاول المتكلم التأثير في سلوك المتلقي وإقناعه بوجهة نظر معينة، لهذا تؤدي الانشطة الفكرية دوراً بارزاً في السلوك والاعتقاد بتضافر أدوات النص اللفظ والمعنى، وبالتالي يكون الخطاب الحجاجي ناجحاً في تحقيق اهدافه الموجهة، بحكم انه يسعى إلى توظيف مختلف وسائل الاثبات توظيفاً ذكياً، بحيث يتلقاها السامع على اساس انها مفاهيم صادقة عن الواقع، فهذا النمط من الخطابات خطاب غائي موجه غايته إقناع المتلقي بما يحمله من أفكار، وما يعرضه من مواقف ومن ثم أحداث أثر واضح في السلوكيات والتصورات (١).

ووضح بيرلمانوتيتكاه الحجاج بإنه " درس تقنيات الخطاب التي من شأنها ان تؤديبالأذهان الى التسليم بما يعرض عليها من اطروحات أو تزيد من درجة ذلك التسليم " (٢)، وبذلك يكون الخطاب الحجاجي موجه للتأثير في آراء المستمعين بوسائل مختلفة، مستنداً الى " البحث في المماثل والمعقول والمحتمل، وذلك في حال ما اذا كان هذا الأخير يفلت من كل الحسابات الحتمية " (٣)، فيمكّنها القول إن الخطاب الحجاجي المتناغم خطاب قائم على نوع من التوافق والتناسب بين اجزاءه، إذ يبدو للمتلقي إن لا خلل في البناء الهيكلي ولا تناقض بين الأفكار والمفاهيم، وهذا ما يخول قبوله بالدرجة الأولى إضافة إلى إن انسجام آفاق كل من مرسله ومتلقيه يومئ بتحقيق الأثر الحجاجي أثناء العملية التواصلية، كما يعمى اداء الوظيفة الإقناعية بأقل جهد فكري ممكن، وقد إشار ادونيس إلى إن " البلاغة تهدف الى أمرين: الوضوح (الإرتجال) والتأثير (النفع) "(٤)، فكلاهما يحتاج إلى استمالة المتلقي بطرح الحجج عليه، لإحداث التأثير، فضلاً عن فان كل خطاب أدبي يشغل حيزاً من الحقل التواصلي، وكل نص أدبي يعني تواصلاً بين المرسل والمرسل إليه، لذا قيل: " إن نظرة البلاغة للنص الأدبي بوصفة نشاطاً تواصلياً بقصد التأثير، وما يترتب عن ذلك من عناية بالمقاصد والمقام، وغيرها من العناصر التي تكفل نجاح الخطاب، أكسبها بعداً تداولياً ومقامياً " (٥).

فإذا كان التأثير هو الشكل الحجاجي وغاية الخطاب المنشودة فأن آلية التواصل بينهما تبقى الوظيفة الأسمى في المجال الحجاجي، لأن الأفكار المطروحة يراد منها التأثير في مراعاة المقام، وكل تغيير لن يحدث ما لم تتوافر آليات الخطاب المنسجمة مع المقام للكشف عن السياق البلاغي، الذي يحمل في مضمونه تمركزاً منطقياً يتجه نحو الإقناع بنظرته الخطابية التي تتجه نحو الإقناع والكشف عن آليات التأثير.

٢- آليات الاقناع في الخطاب الشعري:

يتركز الخطاب الحجاجي على تقنيات للوصول إلى اكتشاف الأبعاد الاقناعية، عن طريق ادلة اقناعية مستنبطة من المنطق معتمدة على المقاربة التي حددها بيرلمانوتيتكاه، بدراسة اساليب التواصل أي الوسائل المستعملة قصد التأثير، ويمكن ان ندرسها على الشكل الآتي:

أ- السلم الحجاجي:

تشكل مفهوم الحجاج عند ديكرو بارتباطه بالسلم الحجاجي كونه يمثل فئة حجاجية موجهة بوساطة علامات لسانية (الروابط

الحجاجية) التي تربط بين فعلين كلامين داخل القول الواحد، وحد الروابط والانتقال يتم عبر عملية استدلالية " تقوم على الانتقال من المعنى الى المعنى أو من الدلالة الوصفية الى الدلالة العقلية، فالأولى دلالة مطابقة والثانية دلالة مستلزمة(٦).

ويستعين الشاعر بالعديد من الحجج التي تتفاوت تبعاً لقوة أو ضعف الموقف مما يتيح للمتكلم من القاء حجة ليتصنع المتلقي بها شيئاً فشيئاً سواء استعان بروابط أم بدونهما، ولكن تبقى مهمته الاساسية هي اقناع المخاطب بحجة، ولتوضيح ذلك نستعين بقصيدة (جرعة زائدة من الألم) حيث يقول: (٧)

ربعُ أغنية،
نصفُ رقصة،
ثلاثةُ أرباع جسد ؛
ذلكَ هو سرّي الذي أضاعَ الطريقَ إلى الأبد.
ربعُ امرأة أو طفل،
نصفُ رجل،
ثلاثةُ أرباع قارب،
تلكَ أشرةٌ سعيدة
غرقتْ توّاً في بحرِ الظلمات.
ربعُ فرات
نصفُ إله،
ثلاثةُ أرباع أسطورة ؛
تلكَ بابل التي بلبلت التاريخ
وهي تبحثُ عن أبنائها مُثيري القلاقل والفتَن.
ربعُ عاشقة،
نصفُ مجنون،
ثلاثةُ أرباع سرير ؛
تلكَ قصّة حُبّ كاملة
يتداولها زوّارُ مواقع الإنترنيتِ بالملايين
على أنّها قصّة آدم وحوّاء.
ربعُ حرف
نصفُ نقطة
ثلاثةُ أرباع صرخة ؛
تلكَ قصيدةٌ حروفيّة
انتحرَ شاعرُها البارحة
بعد أنْ تناولَ جُرْعَةً زائدةً من الألم.

فالشاعر يستعير العديد من الصور الحجاجية التي تتفاوت فيما بينهما من القوة والضعف، وكل قول يرد يمثل درجة معينة من السلم يلزم عنه ما يقع تحته، إلى إن نصل إلى النتيجة التي تكتمل عندها الصورة فتمثلت بـ (الضياع)، الذي وقع في أعلى درجات السلم، بوصفه الحجة الاقوى للمتكلم، ويمكن ان نوضحها بالشكل الآتي:

وهذا يسمح لنا بالقول إن الوظيفة الحجاجية للمجاز لا يعني سعيه إلى اقناع عقل المخاطب بدعوى ما فقط،، بل تعني سعيه إلى بلوغ النفس، وجعلها تقتنع بهذه الدعوى وتتبناها، ووفقاً لذلك يبدو إن المجاز انجح وسيلة للتأثير في النص " وتمكين المعنى في القلب " (٨)، ولا بد من التوضيح بإن السلم الحجاجي لا يتم بوساطة التفات بين القوة والضعف، وإنما يتشكل من خلال الروابط والعوامل الحجاجية، ويمكن توضيح ذلك بقول الشاعر في قصيدته (المرآة ذات الشعر الطويل): (٩)

اختفىَ الحرفُ في الرمال

وربما في البحر

وربما في اللامكان

لكنه ترك لي نقطة غريبة

نقطة تنظر إليَّ بعينين مليئتين بالألم

يقوم الشاعر بإيراد الحجة الاولى المتمثلة بإختفاء الحرف ثم يقوم بحصر وتقييد تلك الحجة بإيراده للعامل (ربما)، وتكراره مرتين لغرض تأكيده للمتلقي بما يمثله كونه رافداً من روافد الاقناع في مقام دون آخر وهو ملاءم لمتلق دون غيره ؛ لتكون النتيجة متمثلة بالرابط (لكنه)، في قوله (ترك لي نقطة غريبة) في كناية عن الامل المصحوب بالألم، ويمكن تمثيلها بالسلم الحجاجي الآتي:

وهذا التوجه نحو النتيجة المضادة بعد لكن ؛ جعل الحجة أقوى قياساً لما قبلها، ولا شك في أن المجاز الذي استخدمه الشاعر كان له دوراً كبيرً في الاقناع فهو يؤدي وظيفة نفسية في الوقت ذاته مستهدفاً نفس المخاطب وانفعاله، وفي موضع آخر يقول: (١٠)

طوال حياتي

كنت انتظرُ الفجرَ لأهرب

لكنني انتظرتُ الهروبَ طويلاً

لأنَّ الفجرَ كان يقضي معي

حكماً بالسجن المؤبّد

يحاول الشاعر إثارة المتلقي بالمبالغة في الوصف، فيصوغ هذا المعنى في حجج مثلت اقوال استعارية يمكن ان نمثلها بالسلم الحجاجي الآتي:

فالمتلقي وهو يحاول فهم الصور البلاغية السابقة يحولها إلى قياسات مضمرة يتولى هو نفسه الكشف عن مضمراتها، أو كما أسماه عبدالله صوله (المحل الشاغر) وجعل مدار الحجاج عليه(١١)، نتيجة لتفاعل الذوات الحجاجية في بنية الخطاب، وما يشي به هذا التفاعل من حركيات وجدليات دائبة تسعى الى البرهنة واثبات الفاعلية، فيضحى النص الحجاجي مداراً لتوالد الاتساق الثقافية المتسمة

بالانفتاح الدلالي اللامتناهي، مما يجعل " القصيدة نصاً غير مغلق على جهازه اللغوي " (١٢).

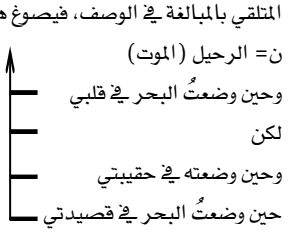
٣- حجاجية الاستعارة:

تمثل الاستعارة طاقة حجاجية للقول، فالاستعارة نمط من المجاز اللغوي الذي هو صيغة من صيغ الاستدلال تتبادل معه الادوار، لهذا نجد (ميشال لوقرن): يميز بين نوعين من الاستعارة احدهما حجاجية والأخرى شعرية، فيقول: " وهكذا نجد في مقابل الغاية الجمالية للاستعارة الشعرية مطمحاً اقناعياً للاستعارة الحجاجية"(١٣)، فالاستعارة الحجاجية تحتاج فعلاً الى الظهور بمظهر البداهة العقلية، فكان الكلام يستدعيها ضرورة ويقتضيها اقتضاء بشكل عفوي لا تصنع فيه ولا تكلف، وما يهمنا كونها " تهدف الى احداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي"(١٤).

وبهذا يمكننا القول إن الاستعارة الحجاجية تمثل الأكثر انتشاراً لإرتباطها بمقاصد المتكلمين وسياقاتهم التخاطبية والتواصلية لما تحدثه من تغير في الفكر والموقف، ونلاحظ كثرة استخدام شاعرنا للاستعارات كحجج في الكثير من قصائده، رغبة منه لإقناع المتلقي الذي يتضح من خلال تدخل آليتي الادعاء والاعتراض اللتين تميزان الحجاج، ويتضح ذلك في قصيدته (حين وضعت البحر في قلبي):(١٥)

حينَ وضعتُ البحرَ في قصيدتي،
بكتْ قصيدتي
لأنَّ البحرَ لا يكفُّ عن الصخبِ
والتعرّي والهذيان.
وحينَ وضعتُه في حقيبتي،
بكتْ حقيبتي
لأنّه كُتبَ عليَّ الرحيل:
رحلة الليلِ ورحلة النهار،
رحلة المجنونِ ورحلة الفيلسوف،
رحلة المنفيَّ ورحلة المَلْهوف،
رحلة كلكامش ورحلة أنكيدو،
رحلة الحرفِ ورحلة النقطة.
لكنْ،
حينَ وضعتُ البحرَ في قلبي،
ارتبكَ قلبي
لأنَّه كُتبَ عليَّ الرحيل إلى الجنَّة
بسفينة الغرقى والمفقودين

إن استدعاء الشاعر (للبحر) هو تصوير مجرد يؤدي وظيفة المستعار له، بوصفه شخصاً يمثل المستعار منه، فحاول الشاعر إثارة المتلقي بالمبالغة في الوصف، فيصوغ هذا المعنى مصدراً بأقوال استعارية يمكن ان نمثلها بالسلم الحجاجي الآتي:



فاستطاع الشاعر ان ينزاح عن رؤيته الذاتية في ظل التشكيل الاستعاري التشخيصي، وإن يجعل الرحيل هو البؤرة المركزية المتسلطة على النص الذي ساقه من خلال حجج استعارية قائمة على التناقض لتقودهم إلى الهاوية، إذ شبهها بسفينة الغرقى والمفقودين ليحقق الشاعر من خلالها فعالية اكبر ليحاجج على صدق دعوته، وإن شئنا قلنا " لا حجاج دون مجاز " (١٦)، وفي موضع آخر يقول الشاعر في قصيدته (جراحة اسطورية) (١٧):

كان لي قلبان
مات أحدهما
لأن كلب الدهرِ قد عَضّهُ مُبكراً
او لأنه سقط من درج الطفولة البريء
او لأن قطارَ الحرمان سحقهُ دون رحمةً
والثاني كان متورماً
بالحزن الأسود
والقلق الأزرق
والعبث الأصفر

لجأ الشاعر إلى التشكيل الاستعاري المكني الذي حمل بعداً تشخيصياً قائماً على العلاقات المتباينة لا على مستوى الاحداث والافعال فحسب بل على مستوى الأفكار والمواقف، تحققت من خلال الروابط الحجاجية المتمثلة بـ (لأن) ليربط بين الوسيلة والغاية فيكرره لأكثر من مرة قاصداً تأكيد الحدث،، ويربط بين الاسطر بعلاقات تتابعية تمثلت بالرابط الحجاجي (الواو) الذي اسهم في تنامي النص وتطور دلالاته الى علاقات ترابط السابق باللاحق واسباغ عناصر حجاجية جديدة بتوظيف الصفات (الأسود، والازرق، والاصفر)، فاكسبت النص طاقة حجاجية وقدرة اقناعية، لما تحمله تلك الصفات.

وعليه يمكن القول إن الاستعارة التي يوقظها الشاعر في نصوصه هي من أكثر الصور فاعلية، فتمكن من خلالها اقناع المتلقي بفكرته، مما سمح للبيان بأن يمثل ضرباً من ضروب الاستدلال التي من قبيل التخيلات غايتها الإقناع، لذلك فالشاعر تمكن من توظيف كل آلياته الحجاجية من أجل جلب المتلقي ودفعه لتبين افكاره ومواقفه، فالتعبير الاستعاري اتخذ شكلاً اقناعياً أسهم في انتاج الخطاب وتأويله.

حجاجية السرد الشعري:

لعلنا في النسق الثاني من البحث نحاول جاهدين دراسة بنية الخطاب الحجاجي في البنية السردية داخل الصورة، وإظهار مدى فاعلية الحجاج في السرد، لأننا نرتئي غياب معالجة هذا المحور في أغلب الدراسات الحجاجية، الا وهي قدرته على إن الخطاب الحجاجي الشعري يمتلك خاصية حجاجيّة تميزه عن بقية الاجناس الأدبية التي باقتحام عالم المتلقي والتأثير فيه واقناعه بفجوى رسالته إبّان اعتماده التكثيف والايحاء والرمز عناصر تشكيلية تفنّ ابعاد الخطاب الشعري وتلملم شتاته افكار منحته، وليس ببعيد عن الاذهان أن المنهج الحجاجي قد تمظهر في شكل آليات اقناع مقعّدة ومستقرّة بحثياً على مستوى اللسانيات أو البلاغة المعاصرة، بيد إننا ارتأينا أن ندعم بحثنا هذا بآليات اقناع جديدة تنطلق من كون الخطاب الأدبي ولا سيما الشعر خطاباً حوارياً تتداخل فيه الاصوات وتتعدّد بإحتدام الصراعات التي تتساب منتج الخطاب، لذا فمجال الحجاج انما هو الحوار والخطاب حيث تظهر وجوه استعماله، وتتجلى طرائق اشتغاله(١٨).

إذ يخرج الشعر من دائرة الغنائية الى حيز الحكي / القول ومن التشكيل الجمالي للمفردة أو الجملة الى قدرة النص الشعري على استنطاق منتجة وتحميله رؤى وأفكاراً ذاتية وعبر ذاتية.

إنّ الخطاب الحجاجيّ " خطاب غنائيّ موجّه: غايته القصوى إقناع المتلقي بما يحمله من أفكار وما يعرضه من مواقف أو اغرائه بهذه الافكار وتلك المواقف والبحوث..... أثراً واضحاً في المتلقي "(١٩)، وهو ما يتضح في نماذجنا الشعرية التي اتخذ منها شاعرنا ميدانا لطرح

موقفه من الوجود والحياة معتمداً آلية السرد بنية حجاجية من خلال خلق بنية حوارية متخيلة بين الشاعر والحرف، كما في قصيدته (ما قاله الحرف للشاعر) (٢٠) :

قال الحرفُ لشاعره:

أعرف أنّك خلقتَ النقطة

كي تنقذني من سَأَمي، وحشةِ ساعاتي

ومِن موتي اليوميّ

....

لكنّ النقطةَ تُقْلقُني دَوْماً،

ترقصُ لي، تُفرحني حيناً،

.....

قال الشاعر:

أعرفُ ذلك يا حرفي، أعرف.

أضافَ الحرف:

النقطةُ تُبكيني، تُربكني

....

فإذا تركتْني ضعتُ

كما يضيعُ الخاتمُ وفي البحر.

....

أجابَ الشاعرُ وهو يغالبُ دمعتَه:

قدَرك النقطةُ يا حرفي.

ارسمْها غُصنَ زيتون

فإذا النقطةُ أضحتْ

حَمامتكَ البيضاء... "

لقد أدّت هذه المقاطع السردية استراتيجية حجاجية من خلال عملية التواصل " فحيث يكون التواصل يكون الحجاج، والعكس صحيح " (٢١)، وبما إن الحوار هو من أهم أشكال التواصل، بل هو من أهم " أشكال التعبير اللفظي، وهو المجال الطبيعي الذي يقع فيه الحجاج " (٢٢)، فقد شكّلَ بتوظيفه داخل الخطاب الشعري / السردي – علامة دالّة على دور الحوار في تحقيق الانسجام الحجاجي إيّان تضافره مع التقنيات الحجاجية المكوّنة للنص الشعري، ففي المقاطع الشعرية السابقة وسواها، كما في قوله:(٢٣)

" **قالتْ: لمن تُلوّحُ وترصخُ وترقص ؟**

قلت لها: للبحرِ، أعني للشمس.

ضحكت وقالت:

الشمس لا تفهم هذا (٢٤)

وحوارية بين العاشق والنهر:

" **قال العاشق السكران**

أنا مصدوم، مخذول حدّ اللّعنة

وأريد أن انتحر الآن.

هل سيكون الموت غرقاً
موتاً سهلاً وسريعاً ؟
فأجاب النهر:
أدخل رأسك في موجي
كي تصحو من خمرتك السوداء.
الموت سر أعظم.
ولأنك في مقتبل العمر
فلا طاقة لك
لتجمل سر الموت الآن "

فمن خلال النصوص الشعرية هذه وسواها تتمظهر لعبة التفاعل السياقي من خلال التبادل الحواري في الكشف عن الانساق المضمرة التي يختزنها النص، وهذا ما شأنه خلق قوة حجاجية على مستوى التكنيك الفني بجعل الآخر / الطرف المتحاور بينهم في تعضيد رؤية الطرف المحاور والابلاغ عن مكنوناته الزمنية الذاتية محققاً وظيفة اقناعية، ومن الملفت للنظر أن الاقناع في نصوص شاعرنا الشعرية لم يكن مقصوداً لذاته، وإنما أُوتي به لاخفاء سمة اسلوبية ذات طبيعة تشفيرية / رمزية هدفها البوح الذاتي الذي قد يكون وسيلة لإقناع الذات الشاعرة نفسها لا الذات الأخرى.

إنّ الخطابات الأدبيّة ذات النفس السردي، التي تتحمل في تركيبها طابعاً حوارياً تشي بضرورة استظهار العلاقة الجدلية بين الحوار وما يكتنفه من حجاجةاقناعية فإنَّ " أي تحليل للمحاورة " لا يمكنه الاستغناء عن نظرية الحجاج، لأنّه يصادف على الدوام وقائع تنتمي للحجاج، بل إنّ المجال المثالي لاشتغال الحجاج هو المحاورة "(٢٥)، وهذا ما يقودنا الى التصديق لأن الحوار قائم على الحجاج، الذي يتوخى الاقناع وإبلاغ المتلقي بفكرة أو رؤية " إنّ ما ينشأ من إقناع بين أطراف الحوار يعود الى الكفاية الحجاجية حيث إنّ حضور الكفايات لدى أطراف الحوار يعطي دفعاً لعملية التفاعل التواصلي "(٢٦) إنّ الكفايات الحجاجيّة تزيد الخطاب الشعري تأثيراً وإقناعاً، وهذا ما يمنح الخطاب فاعلية وقوّة، الأمر الذي يجعل النص الشعري أكثر قبولاً واقناعاً للمتلقي، فيغير من قناعاته ويوهمه بمصدر قوة قوله، فالنص الحجاجي " حوار مع المتلقي، حوار يقوم على علاقة ما بين مؤسس النص ومتلقيهوتبقى الخاصية التحاورية هامة وأساسية في تأكيد حجاجية النص إذ تجعله بشكل ضمني أو صريح موضع رؤى متباينة متناقضة " (٢٧).

لقد عمد الشاعر الى عقد حوارية بوليفونية ذات منحى صوفي فيه استنطاق للذات الغائبة / المضمرة إبّان تعدديّة صوتية تجسد أقطاباً متنافرة سعياً وراء خلق بنية خطابيّة حجاجيّة ترتكز على المحاورة والجدل، وهذا ما نلمحه في قصيدته(الحرف يدمدم شيئاً)، فهناك حوار (العاشق السكران مع النهر)، وحوار(الشاعرة الشابة مع الشاعر الكهل)، إذ قالت له: (٢٨)

" ستموت قريباً
وسأسرق قصائدك ورموزك وحروفك
وسأسرق ثيابك أيضاً.
قال الشاعر الكهل:
حروفي لا تسرق
فالقاصي والداني يعرفها باسمي.
وثيابي ثياب عَابر سبيل
حكيت من صوف الحرمان
لا من ذهب الدنيا أو ذهب السلطان " (٢٩)
وقول الجسد للروح:

" سأقتص منك،
سأعذّبك بنار الشهوات
وأنين الحسرات
وستنهارين.
...
ضحكت الروح
وقالت للجسد المتفاخر كالطاووس:
أنا أقوى منك
فأنت تهرمُ في كل يوم
وأنا أتجدد أبداً كالضوء " (٣٠)،
وقول النقطة للحرف:
" تعبت من هذي الرحلة جدّ الإعياء.
كنت أريد الموت لأنجو
لكني لم أنل الموتَ كما خططتُ لنفسي.
وكنت أريد المجد سريعاً
فأنكرني شِعْري عند صياح الديك
.....
لم يجب الحرف كما فعل النهر
أو الشاعر الكهل
أو الروح
بل دمدم شيئاً في سيّره،
شيئاً يشبه: الكلُّ فناء
أو الكلُّ هباء ! "

لقد تكونت هذه القصيدة من لوحة استمدت عناصر تكوينها الجمالي من عذابات النفس الانسانية، ورحلتها غير المتناهية في غياب المجهول بحثاً عن الذات، إنّ تقطيع القصيدة على مشاهد أربعة قد أسهم في تضافر أكثر من تقنية بنائية لتشكيلها وتثبيت حجاجيّة خطابها إبّان الاتكاء على مسرحة الشعر ومشهديته من جهة بتوظيف التجزئة المقطعية، التي يمثل كلٌّ منها مرحلة ذاتية عاشت اختلاجاتها نفسُ الشاعر، وعبّرت عنها في ثنائيات متضادة (العاشق السكران (النهر)، و (الشاعرة الشابة (الشاعر الكهل)، و (الجسد (الروح)، و (الحرف (النقطة)، إذ انبنى الخطاب الحجاجي في تتابع خطي قائم على ذكر الحجج المقترنة بنتائج متخيّلة ذات ابعاد زمنية مستقبلية، كما هو موضح فيما يأتي:

العاشق السكران النهر

حجة١ مصدوم ← حجة١ ← الموت سر أعظم ←
حجة٢ مخذول ← حجة٢ ← وانك في مقتبل العمر ←
النتيجة الانتحار النتيجة ← لا طاقة لك ←
الموت غرقاً ← تجمل سر الموت الآن

الشاعرة الشابة الشاعر الكهل

حجة١ ستموت قريباً حجة١ فالقاصي
↓ ↑
والداني يعرفها باسمي
↑
النتيجة سأسرق قصائدك ورموزك حجة٢ ثيابي ثياب عابر سبيل
↑
سأسرق ثيابك النتيجة حروفي لا تسرق

الجسد		الروح	
حجة١	فاللذة الاكبر في زمن العرب الاكبر	حجة١	أنت تهرم في كل يوم
		حجة٢	أنا أتجدد
النتيجة	سأقتص منك سأعذبك بثار الشهوات وستنهارين	النتيجة	أنا أقوى منك

النقطة		الحرف	
حجة١	كنت أريد الموت لأنجو		هو محور هذه الأصوات
حجة٢	كنت أريد المحل سريعاً	النتيجة	الكل فناء
حجة٣	كنت أريد أن أقهرك أيتها الروح		الكل هباء
النتيجة	تعبت من هذه الرحلة حدّ الاعياء		

نلاحظ من هذه الخطابات أن الحجج قائمة على أماكن السلالم الحجاجية، حيث إنها تبدأ بالتصعيد شيئاً فشيئاً ؛ لتصل الى النتيجة المبتغاة، أو بالعكس.

نرى شاعرنا يطالعنا بالنتيجة قبل الحجج معتمداً (السين) الدالة على الاستقبال تارة متلاءمةبخطيّة الزمن السردي ما بين الحاضر والمستقبل والعودة الى الماضي ثم الرجوع الى المستقبل أو الزمن الحاضر، ليكسر رتابة السرد المشهدي / الحواري فضلاً عن الروابط الحجاجية (كي –ولكن) التي عكست حلقة وصل حكائية، إذ وقفت الى جانب (ضمير الأنا)/ السرد بصيغة المتكلم، الذي شكّل حضوراً مهيمناً في النص الشعري الأمر الذي يشي بحضور (أنا الشاعر) ، وما كل هذه التعددية الصوتية أو تنافر الأضداد إلاّ هي أصوات متصادمة في ذات الشاعر ومتناقضة غير مستقرّة تقودنا الى نتيجة حتمية قد آمن بها شاعرنا وهي: (الكل فناء أو الكل هباء ١).

إنّ (حجاجيّة السرد) قد تمظهرت في السرد المشهدي، السرد الذي يتضمن الحوار أيّاً كان نمطه، وتشكّله، ولا يخلو السرد من ميكانيزماتحجاجية تراءت لنا من خلال الزمن السردي عن طريق المزاوجة بين زمنين (الماضي / الحاضر)، كما في قصيدة (قلب الطفل ويقين الطائر)، إذ يقول:(٣١)

" منبهراً كنت ومدهوشاً
بما كتب صديقي الشاعر
عن بنى الطوفان
لكني صعقت بل زُلزِلْتُ
حنين عرفت بأنّ صديقي الشاعر
قد سرق العنوان

....

من كتاب الصوفيّ جلال الدين "

وهو في الزمن الحاضر يواشج شاعرنا بينه وبين العودة الى الماضي، فيقول:(٣٢)

" في جوف الليل

وفي الجهة الأخرى من العالم،

طرقتُ باب الصوفيّ جلال الدين،

قلت له:

إنّ صديقي الشاعر

قد سرق منكَ العنوان

....

فربّت على كتفي وقال:

لو أنه

عرف كيف يصل الى قلبه،

أعني إلى قلب الله،

لما اضطر الى سرقة العنوان

ولكان من الناجين

مع بني الطوفان "

زاوج الشاعر بين زمنين في هذا النص الشعري، ليوشّح نصه بمصداقية اكبر وقوة اقناع تحوي بعداً حكائياً ذا طبيعة حجاجية بانتقال الشاعر الى زمن الصوفيّ جلال الدين)، والتجاوز معه، وفي ذلك ما يؤكد التوجّه العرفاني لدى شعرنا، وولعه بالغموض والايهام، وفي هذا ما يلاءم الحجاج، إذ انه يجد " في الغموض أرضية خصبة لأنّ الحقيقة عندها لن تكون واحدة او لا يمكن الحسم في شأنها فيكون الالتجاء الى التأثير والاقناع وتبرر المواقف بديلاً عن برهنة شكلية صارمة..."(٣٣).

إنّ رحلة الشاعر الى الصوفي (جلال الدين)، وهو ما أسماه بـ (الجهة الأخرى من العالم) باعتماده التشفير والتلميح الترميز عوضاً عن التصريح والإبانة بالاشارة الى الزمكانية التي عبّرت عن زمن المتصوف ومكانه، قد اكسب النص الشعري غاية حجاجية من خلال الموازية رؤية الراوي / الشاعر، وبين رؤية الحكاية / القصة التي تضمنها النص الشعري، وكأنما شاعرنا يكتفي بدور الناقل المتصدي لأفكار غيره، وهو يعمد إبّان التوجه الحجاجي الى اظهار غاية وعظيةنفعية دينية بالحجة المذكورة لإقناع المتلقي، وهذا ما يؤكد أنّ شاعرنا قد قصد " استعمال التلفظ السردي في صياغته النصية هذه اسلوباً من أساليب الاقناع " (٣٤).

ولم يغفل شاعرنا عن توظيف تقنيات زمنية أدت غايات حجاجيةكما في قوله: " بعد اربعين عاماً من النفي المنظم " وهي مملة تؤكد (حذف الزمن) واختزاله بهذه العبارة المركزة الموحية الكاشفة عن غربة الشاعر المكانية واغترابه الفكري (النفي المنظم).

لعلّنا لا نغالي إذا قلنا إنّ شاعرنا قد وظف السرد " في حدّ ذاته لأداء غايات حجاجية "(٣٥)، وما يدعم قولنا هذا هو ذلك التلازم الهيكلي بين الحجة والنتيجة التي جاءت – في نماذج من قصائد الديوان – أشبه بالخاتمة التي يخلص إليها الشاعر مضمناً إياها عبراً تأمليّة في الوجود والحياة والموت، سواء أكانت بصوت الشاعر أم بصوت راوٍ آخر هو بالنتيجة يجسّد انشطار ذات الشاعر وتشظيها.

في (ثلاث صور للبحر) يسرد الشاعر يومياته إبّان رسمه ثلاث صور للبحر تجسيد حجاجية الرؤية الشعرية عند شاعرنا، وما هذه الصور إلاّ انعكاس لرؤيته الذاتية، ويمكن عدها موجهاً حجاجياً ؛ لأنها " تكشف عن علاقة المتكلم بكلامه، وتوضح بشكل جلي موقفه من ملفوظه. وهي على هذا الأساس تمثل أساس التوجيه الحجاجي ومناط اشتغاله " (٣٦).

تمثل الصورة الأولى السعي وراء الوهم والتخيل:(٣٧)

" على صفحة البحر الهادئة حدّ الموت
رسم القمر صورته البيضاء
...
ذهلت وأنا أقف على الشاطئ
إذ رأيْتُ حريفي مرسوماً على صورة القمر
بكامل البهجة والعنفوان
فسارعت الى دخول البحر
لأمثل حريفي المغمر،
لكنني،
وا أسَفاه،
غرقت في الخطوة الأولى "

وفي الصورة الثانية كان الغرق أيضاً مصير الشاعر: (٣٨)

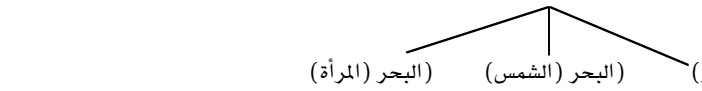
" في اليوم الثاني،
ذهبت الى البحر
فرأيْتُ الشمسَ بكامل أنوثتها
وهي تسكب لون حريفي الأحمر
على زرقة البحر
لوّحت للشمس بيديّ
ثم حزمت مهلّلاً بها
ثم بدأت أرقصُ رقصتي الصوفية
واقتربت في احداهنّ،
قالت: لمن تلوح وتصرخُ وترقص ؟
قلت لها: للبحر، أعني للشمس
ضحكت وقال:
الشمس لا تفهم هذا...
فأنحنيت للشمس
وقد امتزج دمها بالبحر تماماً،
فألتفت مرة أخرى
وأنا أبحث بعينين دامعتين عن الطريق.
هل كان طريق النجاة أم كان طريق الغريق "

وفي يومه الثالث (٣٩)

" ذهبْت الى البحر.
لم أجد القمر،
لم أجد الشمس،
ولم أجد المرأة،

بل وجدت البحر كما هو
دون زيادة أو نقصان !
هل كان أسود ؟
نعم
هل كان أحمر ؟
نعم
هل كان أرزق ؟
نعم، نعم، نعم
ثم التفت فوجدت البحرَ قد أحاط بي
وهو يحاول أن ينتزع حريتي من يديّ،
أعني قصيدتي من يديّ
وأنا أجلس وحيداً فوق سريري الضيق،
في غرفتي الضيقة،
أجلس مذهولاً كإله غريق "

إنّ تجسد الشاعر مفهوم الغرق في ثنائية متلازمة:



الخطاب من خلال رسمه صوراً للتيه، تيه الذات وانجرافها وراء مقاصد دنيوية. إنَّ هذه الثنائيات تمثل العمق والاتساع والبعد المكاني والمجهول كلها إشارات توحي بدلالات رمزية استعان الشاعر فيها بموجهات حجاجية، فاختيار شاعرنا لهذه الجمل " الحاملة للبعد توجيهي، وحرصه على تضمينها لخطابه،... ينبغي التعامل معه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من العملية الحجاجية " (٤٠)، يمكن عدّ هذه الموجهات عاطفية، " التي تعبر عن عواطف المتكلم وأحاسيسه ومشاعره فيما يقول "(٤١)، فضلاً عن " العديد من التعابير الذاتية التي تكشف عن مدى الانخراط العاطفي للمتكلم في محتوى ملفوظه " (٤٢)، هو ما انكشف للقارئ إبّان جدليّة البحر، والتي اقترنت بجدلية الألوان (الاسود، والأحمر، والأزرق)، وهو في ذلك يعبّر عن وحدته وعزلته وعدم تماهيه مع الوجود على الرغم من سعة ما حوله، وهو لم ينأ عن توظيف موجهات حجاجية اثباتية من خلال استعمال (العوامل الحجاجية) التي من شأنها تحويل الطاقة الحجاجية للملفوظ من طريق تقييد إمكانياته الحجاجية، وتوجيهها وجهة محددة من دون سواها، وذلك بتضمين ملفوظه أحد أفعال النفي (وجد)، في قوله:

(بل وجدت البحر كما هو)، أو استعمال (النفي):

(لم أجد القمر، لم أجد الشمس،ولم أجد المرأة)

هذه الموجهات الحجاجية الى جانب سلسلة المتتاليات السردية المتمثلة بالأفعال الكلامية القائمة على الاخبار والتقرير والخطابات المباشرة، والأساليب الطلبية كالاستفهام والنفي... فضلاً عن الروابط الحجاجية قد تماهت ضمناً في تشكيل الخطاب السردي الحجاجي ولا سيما التحاورات التي تعد جزءاً من الخطاب الأدبي في السرد القصصي... وهي تحاورات تسهم بشكل كبير في انسجام النصوص السردية وأدائها لمقاصدها... (٤٣).

فقد حققت حضوراً مهيمناً في المرونة (الحجاجية / والسردية / والشعرية)، لأنها وشمت النص الشعري بمسحة سردية غلب عليها توالي الافعال الحكائية / الحديثة، أي التي تصوّر الحدث في مقابل غياب الوصف- الى حد ما – وهذا ما يعطي لتلك النصوص الحجاجية خاصية حركيّة هدفها الاقناع، وتغيير الرواسب الفكرية في ذهن القارئ / السامع أو اسلبها أو دحضها.

إن معالجة السرد حجاجياً لم يكن أمراً هيناً ولا سيما أنّ نصوص ديوان شاعرنا الشعرية ليست جميعها ذات نفس سردي، فكان الانتقاء وسيلتنا للوصول الى مرامي غاياتنا، ولم يقتصر السرد حجاجياً على الحوار أو الزمن أو المكان أو الحدث، بل كـذا الشخصية (الراوي – الشاعر)، والشخصية / المتحاور معها في توظيف فعل القول (قال، وقلت، وقالت،...)، أو من خلال السؤال:

" **سألني الغرباء ذات حياة:(٤٤)**

ما تقول في نفسك ؟

قلت لهم: لقد غلبت نقطتي حرفي.

فبكى من بكى

ودمدم من دمدم

وضحك من ضحك

وذهل من ذهل

وارتبك من ارتبك

ومات من مات "

وقوله: (٤٥)

" **احتج شاعر ما على الحرف.**

قال: مالك والحرق ؟

....

ما أنت إلاّ كارثة

اخطأ اللغويون فسمّوها: المرأة،

واخطأ الشعراء فسموها: المرأة،

واخطأ الحرفيون فسموها: النقطة.

...

علامَ، إذن، تتمسك بالشعرْ:

هل ستخلق حرفاً جديداً

أم ستضيف هذياناً جديداً الى السابقين ؟

لعلّ هذا النص الشعري قد توافرت فيه – الى حد ما – الروافد أو الانظمة الحجاجية التي تتحكم بقوانين الخطاب الحجاجي / (الشعري – السردي) من روابط حجاجية لـ إذن،....، وموجهات حجاجية (تقريرية، أو اثباتية، أو عاطفية،...)، بتوظيف أساليب الاستفهام، والنفي، والاستثناء،.... والاخبار، ثم باعتماده بنية التكرار، التكرار الحرفي (الواو)، والتكرار اللفظي، والمرأة، والتكرار في الفعل (مات، ودمدم، وضحك، وذهل،....) وتكرار الجملة /

(دمدم من دمدم)، (ضحك من ضحكك)،.... فبنية التكرار في هذ النص وسواه قد كان لها تأثير بالغ في " الاضطلاع بدور حجاجي هامّ " (٤٦).

إذ إنّ التكرار في أكثر من موضع " يعد من افانين القول الرافد للحجاج المدعّمة للطاقة الحجاجية في الدليل أو البرهان لما له من وقع في القلوب "(٤٧).

إنّ تكرار شاعرنا عباراته الشعرية يؤكد موقفه الحجاجي بازاء ما يقوله، وهو يضمنه في مقولية السرديّة ليضفي عليها طابعاً جدلياً قائماً على ذكر الحجج ودحضها بحجج أخرى مرتبطة بنتائج تشي بخلاصة تجربة الشاعر وعشقه للآخر غير المتناهي التائه في دوامّة الكون.

نأمل ألاّ يكون ربطنا بين السرد والحجاج / أقحاماً ولكنه تجوّز منا لإضافة قانون حجاجي آخر الى جانب قوانين الخطاب الحجاجي تسعى الى رفد بنية النص الأدبي بميكانيزماتحجاجية جديدة تضاف الى ما هو متعارف عليه في الدراسات الحجاجية.

الهوامـــــــــش

١- ينظر الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية الى القرن الثاني الهجري بنيته واساليبه، د.ساميةالدريدي، دار الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨م: ٤١.

٢- الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، اشراف: د. حافظ اسماعيلي، عالم الكتب الحديث، اربد – الاردن، ط١، ٢٠١٠م: ٤٩٥/١.

٣- المصدر نفسه.

٤- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس دار الساقي، بيروت، لبنان، ط٧، ١٩٩٤م: ١٣٣/٣.

٥- الابعاد التداولية لبلاغة حازم من خلال (منهاج البلغاء وسراج الادباء، مشروع قراءة، د. مصطفى الغرافي، (بحث)، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد٤٠، العدد: ٢، الكويت، ٢٠١١م: ٢٦٦.

٦- ينظر: خطاب المناظرة في التراث العربي الاسلامي، عادل عبد اللطيف، اطروحة لنيل الدكتوراه، كلية الآداب، مراكش، ٢٠٠٣-٢٠٠٤م: ٦٥.

٧- ديوان في مرآة الحرف، أديب كمال الدين، منشورات ضفاف، لبنان، ط١، ٢٠١٦م: ١٠٢-١٣٠.

٨- الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني محمد بن عبد الرحمن جلال الدين، تحقيق: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣م: ٢٢١.

٩- الديوان: ٩٦.

١٠- المصدر نفسه: ٦٥.

١١- الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الاسلوبية، عبد الله صوله، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م: ٢٢٢.

١٢- الزمن وتفكيك الوحدة الإيدلوجية للنص، جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط١، ١٩٩٥م: ١٠٧.

١٣- الاستعارة والحجاج، ميشال لوقرن، تر: طاهر عزيز، مجلة المناظرة، ع٤، ١٩٩١م: ٨٩.

١٤- ينظر دراسات في الحجاج، قراءة لنصوص مختارة من الادب العربي القديم، سامية الدريدي،عالم الكتب الحديث، الاردن، ط١، ٢٠٠٩م: ١١٠-١١١.

١٥- الديوان: ١٣٠.

١٦-البلاغة والاتصال، جميل عبد الحميد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م: ١٦٦.

١٧- الديوان: ٨٧.

١٨- الحجاج والخطاب، د. بكر العزاوي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٠: ٣٥.

١٩- الحجاج في الشعر العربي بنيته واساليبه، د. سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط٢، ٢٠١١: ٣٥.

٢٠- الديوان: ٨٩-٩١.

٢١- الخطاب والحجاج: ١٢.

٢٢- المرجع نفسه: ٥٣.

٢٣- الديوان: ٩٣.

٢٤- المصدر نفسه: ١٠٦.

ا) ينظر: المصدر نفسه: (١١٦، ١١٨، ١٣٧) على سبيل المثال.

٢٥- بلاغة الاقناع في المناظرة، عبد اللطيف عادل، دار الامان، الرباط، ط١، ٢٠١٣: ١١٤.

٢٦- الحوار وخصائص التفاعل التواصلي دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، ٢٠٠٩: ٨.

٢٧- الحجاج في الشعر العربي: ٢٨.

٢٨- الديوان: ١٠٧.

٢٩- المصدر نفسه: ١٠٧-١٠٨.

٣٠- نفسه، ١٠٨-١٠٩.

٣١-نفسه: ١١٦.

٣٢- نفسه، ١١٦ -١١٧.

٣٣- الحجاج في الشعر العربي: ٦٢-٦٣.

٣٤- تداولية الخطاب السردي دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي، محمود طلحة، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط١، ٢٠١٢: ١١٢.

٣٥- المرجع نفسه: ١١٣.

٣٦- حجاجية الاسلوب في الخطابة السياسية لدى الامام علي (رضي الله عنه)، د. الزماني كمال، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، ط١، ٢٠١٦: ٢٠٥.

٣٧- الديوان: ٩٢.

٣٨- المصدر نفسه:٩٣-٩٤.

٣٩- نفسه: ٩٤-٩٥.

٤٠- حجاجية الاسلوب في الخطابة السياسية: ٢٠٥.

٤١- نقلا عن حجاجية الاسلوب في الخطابة السياسية: ٢٠٨.

٤٢- ينظر: المرجع نفسه: ٩٢.

٤٣- تداولية الخطاب السردي: ١١٩.

٤٤- الديوان: ١٤٠.

٤٥- المصدر نفسه: ١٤٦-١٤٨.

٤٦- الحجاج في الشعر: ١٦٨.

٤٧- المرجع نفسه، ١٦٨.