الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي–
كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل:.....

المحاججة الشعرية في لافتات أحمد مطر

–مقاربة نصية تداولية–

مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي تخصص:علوم اللسان

إعداد الطالبة:
هندة كبوسي

إشراف الأستاذ الدكتور:
نعمان بوقرة

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
سكينة قدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
نعمان بوقرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم القرى	مشرفا ومقررا
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
نعيمة سعدية	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
خليفة عوشاش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا
صابر كنوز	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2019م–2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

انتقلت الدراسات مابعد البنوية من الدراسة المحايثة للغة إلى ماهو خارجها، من ظروف أدائها، إبرازًا للوظيفة التبليغية التي تحملها، ويصطلح على هذا النوع من الدراسة بـ "التداولية"، التي تعرف في عموم معناها دراسة المعنى في السياق، معتمدة في ذلك على آليات إجرائية تختلف عما كان سائدا في الدراسات البنوية في فهمه وإدراكه، إذ لا يتحدّد معنى ملفوظات أيّ خطاب إلا من خلال ربطه بالمقام، الذي يؤدّي فيه المتكلّمون خطاباتهم، فاهتمامها ينصّب أساسا على المتكلّم انطلاقا من سياق الملفوظات التي يؤدّيها إلى جانب تحليل الأفعال الكلاميّة، ووظائف المنطوقات اللغوية، وسماتها في عمليّات الاتّصال، وحثّها الحثيث للمخاطب –كونه الشريك الثاني في العملية التخاطبية– على ضرورة الإحاطة بالظروف السياقية للخطاب، لما لها أهمية في الكشف عن مقصديّة المتكلم.

وتندرج التداولية ضمن النظريات المركّبة من العديد من العلوم المنطقية والبلاغية واللسانية والنفسيّة والاجتماعية، إيمانا منها بتلاشي الحدود بين المعارف، وقولها بتفاعل العناصر والمكوّنات وليس بانفصالها، مما خوّلها لأن تكون أقدر النّظريّات على استيعاب تعقيد وتركيب الخطاب الإنساني.

ويعدّ الحجاج المجال الخصب للتداولية، الذي يرتبط مفهومه بالفعل، وهو عملية يرجّح فيها خيار من بين خيارات قائمة وممكنة، بهدف دفع فاعلين معنيين في مقام خاص إلى القيام بأعمال إزاء وضع ما ،أو الامتناع عنه.

ومحاولة منا في فهم العمل الأدبي وتعميق دراسته عن طريق النظر الموضوعي، الذي يعتمد اللغة أساسا للتحليل، ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا موسوما بـ "المحاججة الشعرية في لافتات أحمد مطر –مقاربة نصية تداولية–"، ذلك أنّ البنية الشعرية ليست بنية منغلقة ومعزولة عن سياقها، بل هي تركيب منفتح، وهنا تبرز أهمية البحث الذي يطمح إلى مقاربة نص شعري مقاربة حجاجية، نحاول من خلاله استيعاب النظريات الحجاجية التي عالجت الخطاب الإنساني، ثم نطبّق آلياتها على الخطاب الشعري لأحمد مطر، ممثلا في قصائده التي توزّعت على ثماني دواوين عنونها باللافتات.

كما يهدف البحث إلى التشديد على إبراز فعالية النص الشعري، ونجاعته في التأثير والتلقي، فلا سبيل إلى فهم النّص الأدبي من منظور المقاربة النصية التداولية إلا بتضافر الشعري والتداولي، فتتحوّل بموجبها الأشكال الصوتية والتركيبية و التعابير المجازية إلى عناصر حجاجية للنص، تكون في الوقت ذاته قادرة على إقناع العقول

والأذهان، واستمالة النفوس، ولتحقيق هذه الأهداف حاولنا تقديم إجابات عن بعض التساؤلات التي تثير جدلا معرفيا حول حجاجية النص الشعري لأحمد مطر، وتدور إشكالية هذه التساؤلات حول المحاور الآتية:

-إذا كنّا نسلم أنّ النص الشعري يملك أسس بناء خاصة، تؤلّفه عدّة مستويات خطابية، وعدة تداخلات لغوية، وتتوزع فيها مقصديّات الشاعر الضمنية منها والصريحة، أ فلا يستجيب هذا إلى المقاربة التداولية؟ وإلى أي مدى يمكن للنظريات الحجاجية أن تستوعب مظاهر الحجاج اللغوية التي تضمّنها نص شعري في قيمة لافتات أحمد مطر، فتتيح للقارئ مفاتيح فهم خصائصه؟ وإلى أي مدى يمكن التّدليل على إنجازية النص الشعري، كونه ممارسة لغوية مرتبطة بجمهور ما، وله غائية معينة؟ وما الوسائل اللغوية والبلاغية التي استخدمها أحمد مطر لإنتاج خطاب ثوري يعنى بتشخيص مكامن الداء في أمّته، وجرّ القارئ العربي إلى استخلاص الترياق المضاد له؟ وما الإستراتيجيات الحجاجية التي اعتمدها في نقل أطروحته المدافع عنها من عالم السديم إلى عالم الإنجاز؟ وما الدوّر الحجاجي الذي قامت به مختلف المظاهر اللغوية في النص الشعري في التأثير في المتلقين وإقناعهم بما يريد؟

وقد كانت رغبتنا في اختيار هذه الدراسة نابعة من عدة عوامل منها:

-يمثل الشعر إنتاجا لغويا مميزا، فلغة الشعر لا تماثل لغة النّثر بأنماطه المختلفة، ولا تماثل لغة الحياة اليومية، ومجمل التعريفات التي قدمها المهتمون بدراسة الشعر من العرب وغيرهم قديما وحديثا تشير إلى هذه الخاصية.

-تميّز شعر أحمد مطر بالمضمون الفكري أولا، ثم إمكانية الأداء ثانيا، مما أهّلنا إلى تركيز بحثنا على لافتاته، قصد إبراز دور الفرد في اللغة، والطابع الحجاجي الذي يتّسم به شعره.

-أنّ النص الشعري يظل محافظا على أسراره، حتى وإن اختلفت مناهج مقاربته، وتعدّد قراءه، كونه يمتلك القدرة على تجاوز القراءات والتأويلات، ويتمتّع بقابليّة القراءة المتجدّدة، فتتحوّل فيه الإجابات عن الأسئلة المطروحة إلى بداية أسئلة جديدة، وهذا ما يجعل النّص الشعري بهذه الخصوصية، يتّسم بالخلود؛ لأنّ مفاتيح قراءته تتعدّد باستمرار، وهذا ما يميّز العمل الأدبي الإبداعي.

-إنّ الدراسات النقدية الجادة المهتمة بشعر أحمد مطر عامة، والحجاجيّة بوجه أخص لا تعكس شهرة ومكانة شعر الشاعر لدى معجبيه الكثر.

-إبداعات أحمد مطر رشحته بقوة ليكون واحدا من كبار روّاد مجدّدي القصيدة العربية الحديثة في نسيجها اللغوي المقتصد الجديد، وفي مضمونها التحريضي، بوصفه منشورا ثوريّا تتخاطفه الأيادي لإحداث صدمة عنيفة في وجدان المتلقي، تدفعه بصورة ما إلى التصدّي المسؤول لحالات القمع والاستخفاف بالمشاعر الوطنية العارمة.

وقد حظي شعر **أحمد مطر** باهتمام الدّارسين على اختلاف توجّهاتهم المعرفية، وخلفيّاتهم الفكرية، لذا ينبغي الإشارة إلى أهم الدراسات المبكرة التي استهدفت شعره، والتي استند إليها هذا البحث، وفي مقدّمتها دراسة لـ "**عبد الكريم السعيدي**" الموسومة بـ "**شعرية السرد في شعر أحمد مطر**" دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، سنة 2008، وهي دراسة سيميائية تبحث عن الأنساق الجمالية التي انطوى عليها سرد الشاعر، منذ ظهور أول مجموعة شعرية له حتى مجموعته السابعة*، ودراسة "**كمال أحمد غنيم**" الموسومة بـ "**عناصر الإبداع الفنّي في شعر أحمد مطر**"، سنة 1997، وهي دراسة عالجت أبعاد العناصر الفنية من لغة وأسلوب وصورة في شعره، منذ ظهور أول مجموعة شعرية له حتى مجموعته الخامسة "لافتات 05"، بالإضافة إلى رسائل دكتوراه وماجستير في مختلف الجامعات العربية، والتي كانت في مجملها تعالج الملامح الفنية في شعر الشاعر، وفي الموضوعات التي تطرّق إليها، وأغلب تلك الدراسات وقف فيها أصحابها عند المجموعات الشعرية الأولى التي أنجز الشاعر بعدها مجموعات أخر، نذكر من بين تلك الدراسات على سبيل المثال لا الحصر:

-عبد المنعم جبّار، التناص في شعر أحمد مطر، رسالة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، العراق، 2010، وأحمد مطر محمد، أسلوب الاستفهام عند الشاعر العراقي أحمد مطر، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، العراق، 2015.

وهكذا فإنّ أغلب الدراسات التي عنيت بدراسة الأعمال الشعرية لأحمد مطر ركّزت على مجموعاته الأولى، ناهيك عن عنايتها بالوظيفة الإمتاعية في شعره، لذلك فقد ظلّت المقاربة النصية التداولية الحجاجية –في أغلب تلك الدراسات وفي حدود اطلاعي– بمنأى عن شعره.

* اعتمدنا في البحث لافتات أحمد مطر منذ أول مجموعة له إلى آخر مجموعة لافتات 08.

أما بالنسبة إلى دراسة الحجاج في شعر أحمد مطر، فقد وقف البحث على دراسة للباحثة فوزية زيار بعنوان "**الخطاب الحجاجي في ديوان لافتات 02 لأحمد مطر –مقاربة تداولية–**"، وهي رسالة ماجستير،تخصص لسانيات، بجامعة وهران–السانيا، عام 2011–2012م*، تقع هذه الدراسة في مائة وأربع وستين (164) صفحة، ركزت في جانبها النظري على مفاهيم التداولية والحجاج، وتتبّعت أهم محطاتهما في الثقافتين العربيّة والغربيّة، أما في جانبها التطبيقي فرّكزت الباحثة على دور الأفعال الكلامية،ودور بعض الوسائل اللغوية والبلاغية (الروابط والعوامل الحجاجية، الاستعارة) في التأثير والإقناع.

وهذه الدراسة التقت مع موضوع البحث في وجوه، وافترقت عنه في وجوه، أما وجوه الالتقاء فأهمها مجال البحث (شعر أحمد مطر)، واشتمالها على الجانبين النظري والتطبيقي، واهتمامها في الجانب التطبيقي بدور بعض الوسائل البلاغية في الحجاج، وافترقت عنها من حيث نطاق البحث: فنطاقها محدود في مدوّنة وحيدة "لافتات 02"، في حين أنّ البحث نطاقه لافتات أحمد مطر الثمانية (دواوينه الثمانية التي عنونت بلافتات)، كما افترقنا عنه في منهج البحث ومفردات خطته، إذ خصّصت فصلا للإحالة من منظور نصي تداولي حجاجي، فضلا عن بحث المفارقة في شعره من منظور تداولي حجاجي.

وهناك دراسة أخرى لأبي بكر العزاوي، حينما أقدم في كتابه "الخطاب والحجاج" على مقاربة قصيدة العلة لأحمد مطر مقاربة حجاجيّة عنونها بـ "الحجاج والشعر"، بيّن من خلالها أنّ الحجاج يمكن أن نجده في كل مكوّنات القصيدة، وفي كل أجزائها، عنوانا، وحوارا، ومجازا، وتركيبا، وأفعالا كلامية.

أما بخصوص المقاربة التي اعتمدناها في تحقيق غايتنا من البحث هي المقاربة النصية التداولية، التي تتكئ على مقولات التداولية المدمجة لديكرو ونظرية الأفعال الكلامية لأوستين وسيرل وغيرهما، وهي مقاربة تراهن على الإنجازي بدل التمثيلي لمختلف الوحدات اللغوية التي تشكل البنية الداخلة للخطاب الشعري لأحمد مطر، والتي يتحوّل بموجبها الخطاب الشعري إلى خطاب تحريضي إقناعي وحجاجي.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن نقسمه إلى فصل نظري، وأربعة فصول تطبيقية مسبوقة بمقدمة ومتبوعة بخاتمة.

* تاريخ التسجيل الأول لبحثنا عام 2010 م.

ففي الفصل الأول الموسوم بـ "**بلاغة الحجاج: الأصول والامتداد**" قسمناه إلى أربعة محاور، ففي المحور الأول حدّدنا فيه الجهاز المفاهيمي الحجاجي، وتحدثنا في المحور الثاني عن بلاغة الحجاج الغربية الكلاسيكية من حيث النشأة والتطور، وتناولنا في المحور الثالث بلاغة الحجاج الجديدة وأبرز نماذجها المعاصرة الرائدة، ووقفنا في المحور الأخير عند البلاغة العربية القديمة والحديثة، وتتبعنا من خلالها مسار الوظيفة الحجاجية.

وعالجنا في الفصل الثاني الموسوم بـ "**حجاجية الإحالة في لافتات أحمد مطر**" الأسس المفاهيمية التي تتحكّم في الإحالة، وأردفناه بمبحث الإحالة وآلية التخاطب لـ **بنفيست** (**Emile Benveniste**) التي فسّر من خلالها كيفية تحوّل اللغة من نظام مجرّد إلى كلام حقيقي أو خطاب، ثم يأتي مبحث الإحالة وتعدّد الأصوات لـ **أوزوالد ديكرو** (**Oswald Ducrot**) لملامسة الخاصية الحوارية للإحالة، لننتقل إلى الحديث عن آليات الإحالة وأنواعها عند "**بول ريكور**" (**Paul Ricoeur**)، للوقوف على خصوصيّة الإحالة في النّص الشعري، ووقفنا في الأخير عند وسائل الإحالة في النص الشعري لأحمد مطر، وبيّنا دورها الحجاجي، بالإضافة إلى دورها الاتّساقي.

وخصصنا الفصل الثالث الموسوم بـ "**حجاجية الأفعال الكلامية في لافتات أحمد مطر**" للحديث عن نظرية الأفعال الكلامية في مرحلتها التأسيسية مع **أوستين** (**John Langshaw Austin**)، وتطوّرها مع **سورل** (**John Searle**)، وتوسّعها مع **غرايس** (**Paul Grice**) وآخرين، عند حجاجية الفعل الكلامي كونها سمة من سمات الأفعال الكلامية المركبة، وتوقفنا عند مفهوم تعدد الأصوات بوصفه مفهوما إجرائيا يزوّدنا بآليات الفهم وتأويل المعنى في مختلف الخطابات، وتناولنا مبحث الأفعال الكلامية والتخييل، ليتبين انعكاسه على قواعد الإخبار التي تحدّث عنها سيرل وغيره، ليليه مبحث الأفعال الكلامية في الدراسات العربية للتنويه بما جاء في التراث اللغوي العربي من مفاهيم تلتقي وأهم معالم نظرية الأفعال الكلامية حديثا، ووقفنا في الأخير عند حجاجية الأفعال الكلامية في لافتات أحمد مطر، من خلال تمثل التصنيف الخماسي لسورل.

وبسطنا في الفصل الرابع الموسوم بـ "**الروابط والعوامل الحجاجيةفي لافتات أحمد مطر**" بعض مظاهر الحجاج اللغوية من روابط وعوامل حجاجية، لما لها إمكانات حجاجية على مستوى التداول، وأبرزنا الفروق الجوهرية بينها، ثم رصدنا الأبعاد الحجاجيّة لبعض الروابط والعوامل الحجاجيّة الأكثر حضورا في اللافتات (لكن، بل، حتى، كاد، النفي وأنواعه، القصر والاستثناء...)

وضمّنا الفصل الخامس الموسوم بـ "**حجاجية المفارقة في لافتات أحمد مطر**" خمسة مباحث: تطرقنا في أولها إلى التخييل والإقناع في البلاغة ونظرية الحجاج، وفي ثانيها إلى التخييل والتداول في مسار البلاغة العربية، وفي ثالثها قمنا بتبيان مفهومها وعناصرها، وفي رابعها قاربنا وظيفتها، أما خامسها فقد خصّصناه للحديث عن أنواعها في اللافتات، وبيّنا وظائفها التداولية والحجاجية، ثم ختمنا البحث بخاتمة تلخص أهم النتائج التي تمّخضت عنها الدراسة.

أما الصعوبات التي اعترضت البحث، فيمكن إجمالها في حداثة مباحث الحجاج في الثقافة العربية، وفي ندرة الدراسات التي اهتمت بحجاجية النص الشعري خاصة المعاصر منه، علاوة على طبيعة الخطاب الشعري المعاصر وما يفرضه من خصوصية في التحليل.

ومهما يكن من أمر الصعوبات المذكورة، فإنّه لا يفوتني أن أعبّر عن شكري لل**أستاذ الدكتور الفاضل: نعمان بوقرة**، الذي شرفنا بتأطيره وهدانا بتوجيهاته ونصائحه، إنّ التحية واجبة لجامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي– ولا سيما قسم اللغة والأدب العربي، كما نتقدم بالشكر إلى لجنة القراءة الموقرة التي ستتكبّد قراءة هذه الرسالة.

ونأمل في الختام أن نوفّق في مقاربتنا هذه، وأن نحقّق أهدافنا المعرفية، ويكون هذا البحث لبنة تضاف إلى باقي الدّراسات التي أولت عنايتها بحجاجية النص الشعري المعاصر، وأسهمت في إبراز الجانب المطمور منه.

والله من وراء القصد

هندة كبوسي

الفصل الاول

بلاغة الحجاج: الأصول والامتداد

تمهيد

1–الجهاز المفاهيمي الحجاجي: تحديدات اصطلاحية

1–1–الحجاج: المصطلح والمفهوم

1–2–الحجاج والبلاغة: تكامل أم ترادف؟

1–3–الحجاج والبرهان والجدل: تقاطع أم تباين؟

1–4–الجدل والخطابة

2–بلاغة الحجاج الغربية الكلاسيكية

2–1–الجذور الفلسفية لبلاغة الحجاج

2–2–في نشأة بلاغة الحجاج

3–البلاغة الجديدة

3–1–بلاغة الحجاج الجديدة

3–2–بلاغة الحجاج الجديدة في بعض النماذج

المعاصرة الرائدة

3–2–1–بلاغة بيرلمان الجديدة

3–2–2–بول ريكور وبلاغة السرد

3–2–3–ميشال مايير ونظرية المساءلة

3–2–4–ديكرو ونظرية الحجاجيات اللسانية

4–البلاغة العربية

4–1–منابت ودواعي نشأة البلاغة العربية

4–2–الحجاج والبلاغة العربية القديمة

4–2–1–الجاحظ وسيمائية البيان

4–2–2–قدامة بن جعفر وشعرية البلاغة

4–2–3–ابن سنان الخفاجي وبلاغة الفصاحة

4–2–4–عبد القاهر الجرجاني من الغرابة الشعرية

إلى المناسبة الخطابية

4–2–5–السكاكي والبلاغة العربية

4–2–6–حازم القرطاجني والبلاغة العلم الكلي

4–3–الحجاج والبلاغة العربية الحديثة والمعاصرة

خلاصة

تمهيد:

يسعى الفصل المعنون بـ "بلاغة الحجاج: الأصول والامتداد" إلى استطلاع الفضاء النظري الذي نما فيه الحجاج الممثل في البلاغة، بدءًا بالإحاطة بالدلالات المعجمية والاصطلاحية الواردة بشأن مفهوم الحجاج، ضمن المسار النظري الذي اجتازه من خلال المستويين الفلسفي والبلاغي، والوقوف عند أهم المحطّات التاريخيّة التي عرفتها بلاغة الحجاج في الثقافتين الغربية والعربيّة.

1- الجهاز المفاهيمي الحجاجي: تحديدات اصطلاحية:

1-1-الحجاج: المصطلح والمفهوم:

الحجاج لغة من "حاج" و"حاجج" يقول **ابن منظور** (ت711هـ)محاججته أحاجه حجاجا ومحاجة حتى حججته أي غلبته بالحجة التي أدليت بها... وحاجه محاجة وحجاجا* نازعه الحجة، والحجة الدليل والبرهان وهو رجل محاجج أي جدل" [1]

إذا للحجاج** مفهوم لا ينزاح عن معاني الغلبة والتنازع والجدل، لذلك استعمله الإنسان في الأصل لحلّ ما هو خلاف باحثا عن أقرب الأحكام إلى الصّواب[2]

وبالرغم من أهمية الدلالات اللغوية "للحجاج"، إلا أنّها لا تفي بالغرض، خاصّة وأنّ "الحجاج" لم يعد حكرا على خطابات بعينها، وإنّما صار بعدا ملازما لكلّ خطاب، "فالنشاط الحجاجي في نظرية الحجاج كما في المنطق الطبيعي يتّسع لنشاط الكلام، أن تتكلم فمعناه أن تعبّر بترسيمه، وأن تدلّ معناه هو أن توجّه توجيها حجاجيا"[3]، ومن أهم التعريفات الاصطلاحية للحجاج تعريف **بيرلمان** (**CH.Perlman**)و**تيتكاه** (Lucie Olbrechts-Tyteca) "موضوع نظرية الحجاج هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"[4]؛ فوصف الخطاب الحجاجي يتمحور حول وصف بنية الخطاب الداخلية، ومعاينة الأثر الذي يخلّفه في متلقّيه وهو الإقناع، ليصرّح الدارسان **بيرلمان** و**تيتكاه** في موضع آخر عن الغاية من الحجاج: "غاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن

---

* اختلفت الدراسات العربية في التصريفات الاشتقاقية للجذر "حجج"، فمنهم من يستعمل الحجاج، ومنهم من يفضل (التحاج)، ومنهم من يفك الإدغام، فيقول التحاجج، ومنهم من يستعمل (المحاجة) ومنهم من يفكها فيقول المحاججة، وغير ذلك من التصريفات الاشتقاقية.

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، مادة (ح.ج.ج)، ص779.

** ورد لفظ الحجاج في القرآن الكريم، وفي معناه الفنّي الذي انتهى إليه في أكثر من آية، نحو قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَاأُحْيِي وَأُمِيتُ ۖ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ ۗوَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴿٢٥٨﴾ سورة البقرة، الآية: 258، وقوله ﴿ فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْوَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَتَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ ﴿٦١﴾سورة آل عمران، آية:61، وقوله ﴿ هَا أَنْتُمْ هَٰؤُلَاءِ حَاجَجْتُمْ فِيمَا لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ فَلِمَ تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ ۚ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ ﴿٦٦﴾آل عمران، آية:66.

[2] هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس، ص155.

[3] باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمّود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2013، ص68.

[4] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط2، 2007، ص27.

لما يطرح عليها من آراء، أو أن تزيد في درجة ذلك الإذعان، فأنجع الحجاج ما وفّق في جعل حدّة الإذعان تقوى درجتها لدى السّامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب (إنجازه أو الإمساك عنه)، أو هو ما وفّق على الأقل في جعل السامعين مهيئين للقيام بذلك العمل في اللحظة المناسبة"[5]، معنى ذلك أنّ الحجاج يعتمد وسائل لغوية ومنطقية تحرّض المتلقي لتقبّل الفعل أو النّفور منه، فالعمل المترتّب عن الحجاج "ليس متوسّلا إليه بالمغالطة والتّلاعب بالأهواء والمناورة، وإنما هو عمل هيّأ له العقل والتدبّر والنّظر، وهكذا تكون قوى الإنسان (العقل والهوى) عندهما قوى متضامنة متفاعلة لا قوى منعزلا بعضها عن بعض".[6]

بناء على ما تقدّم يتّضح أنّ الحجاج ذو صلة بالجدل من حيث غايته الممثلة في التأثير العقلي الذي يترتّب عنه عملٌ سلوكيّ، وذو صلة بالخطابة من حيث تهيئة المتلقي لذلك التأثير والإذعان.

ومادام الحجاج نشاطا إنسانيا، يتفاعل مع عدد من الحقول والتخصّصات المعرفية بأشكال وطرائق متباينة، فقد بات من الضروري استطلاع الفضاء النّظري الذي نما فيه الممثل في البلاغة، والبحث في بعض المفاهيم الملتبسة.

1-2-الحجاج والبلاغة: تكامل أم ترادف ؟

البلاغ ما يتبلّغ به ويتوصل إلى الشيء المطلوب[7]؛ معنى ذلك أن البلاغة هي قدرة الإيصال والإخبار، أما تعريفات البلاغة في الكتب البلاغية والنقدية فقد تعددت، غير أنها اشتركت في أسس يقوم عليها القول البليغ، منها:

أ-الإفهام: يقول **الجاحظ**(ت 255هـ): "البلاغة تخيّر اللفظ في حسن الإفهام"[8]، فالبلاغة هي قدرة تواصلية يتأتى من خلالها قدرة المتكلم على إفهام السامع، وقدرة السامع على تأويل وفهم ما يتلقاه من المتكلم.

ب-حسن المعرض: يقول **أبو هلال العسكري(ت بعد 255هـ)** "البلاغة ما تبلغ به قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك، مع صورة مقبولة، ومعرض حسن"[9]،ليضيف أبو هلال العسكري(ت بعد 255هـ) أن القول البليغ يجمع بين شرف المعنى وصحّته،وجزالة اللفظ وفصاحته،ومن البصر بالحجة أن يدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان طريق الإفصاح، وكانت الكناية أحصر نفعا[10]، فالبلاغة هي حسن

(5) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، ص27.

(6) المرجع نفسه، ص29.

(7) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب.ل.غ)، ص346.

(8) الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص114.

(9) العسكري، الصناعتين، ص08

www.alkottob.com

(10) المرجع نفسه، ص11.

المعرض بتخير الألفاظ ومعانيها، والتفنّن في أساليب القول بحسب مقتضى الحال من تصريح أو كناية أو غيرهما.

ج–المناسبة: يقول **الجاحظ**: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المتكلم، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[11]، فالبلاغة هي القدرة على تكييف الخطاب مع طبيعة المخاطبين ومستوياتهم.

فمما تقدم يتبين أن المعاني الأولية للبلاغة من إفهام، وحسن عرض، وتأثير...هي معانٍ محددة لسمات الخطاب التي تلتقي مع الحجاج،"الذي غايته هو الآخر إفهام المتلقي، وإقناعه بالحجج القوية،والأساليب المناسبة للمقام،واستمالته والتأثير فيه، فيكون الحجاج بمعناه الخطابي أساس البلاغة ومرادفها، وتكون البلاغة في جوهرها حجاجا خطابيا."[12]

أما المعنى الثاني للبلاغة فهو العلم الذي يتكفل بدراسة الخطاب المؤثر والمعجب، والعلاقة بين المعنى الأول (قدرة، كفاءة)،والمعنى الثاني (علم) هي علاقة العلم بموضوعه،فلئن كان ذلك المصطلح (البلاغة علم الخطاب المؤثر والمعجب) لا يطرح إشكالا في السياق العربي، في كونه "علم الخطاب الاحتمالي بنوعيه التخييلي والتداولي، وذلك نتيجة الدمج الذي مارسه، في المرحلة الثانية من تاريخها، كل من عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي ثم السكاكي وحازم القرطاجنّي، وذلك بعد المحاولة التلفيقية التي قام بها العسكري تحت عنوان: الصناعتين، فبرغم ما أدّت إليه هذه العملية من إقصاء واختزال أحيانا، ومن تحويل المركز أحيانا أخرى (من التخييل إلى التداول خاصة) فقد ظلّ شعار الوحدة البلاغية مرفوعا."[13]

www.alkottob.com

(11) الجاحظ، البيان والتبيين، ص ص138–139.

(12) عبد العالي قادا، الحجاج في الخطاب السياسي،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2015، ص 42.

(13) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، 2005، ص11.

* عدم ورود مصطلح خطابة في موسوعة لالاند: أول هذه المبررات الخلط الذي يمكن أن يجره هذا الرجوع إلى أرسطو. فإذا كان مصطلح الجدل قد بقي لقرون يدل على المنطق نفسه، فقد أخذ هذا المصطلح منذ هيجل وتحت المذاهب التي استلهمت تصوراته مدلولا جدّ بعيدعن معناه الابتدائي، وقد حظي هذا المدلول على وجه العموم بقبول كبير في الاصطلاح الفلسفي المعاصر، والأمر خلاف ذلك بالنسبة إلى لفظ الخطابة الذي أهمل في التّداول الفلسفي حتى إننا لا نجد له ذكرا في المصطلحات الفلسفية لـ أندري لالاند " ينظر:شاييم بيرلمان وأولبريخت تيتيكا، مقدمة كتاب مصنّف في الحجاج، ضمن كتاب الحجاج –مفهومه ومجالاته–، ج5، تر:رشيد الراضي، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، 2010، ص65.

أما في الثقافة الغربية فالوضع يختلف إذ يتردّد مفهومه rhetorique,rhetoric * بين ثلاثة مفاهيم:

1-**المفهوم الأرسطي**: الذي يخصصها لمجال الإقناع وآلياته؛ حيث تشتغل على النص الخطابي في المقامات الثلاثة المعروفة (القضائي، الاستشاري، الاحتفالي)،وهي بهذا المفهوم تقابل بويتيك (poétique, poetic) التي تعنى بالخطاب المحاكي المخيل أي الشعر حصرا، وهذا هو المفهوم الذي أعاد **بيرلمان** وآخرون صياغته في اتجاه بناء نموذج منطقي للإقناع ".[14]

إذًا كانت كلمة بلاغة (rhétorique) لصيقة بالخطابة الأرسطية، وهي بلاغة حجاجية، ارتبطت بالنص الحجاجي، وبأنماط مقامية ثلاثة (القضائي، الاستشاري، الاحتفالي)، تقابلها "الشعرية" (poétique) التي تعنى بالخطاب المحاكي.

2-**المفهوم الأدبي**: أما المفهوم الثاني فهو الذي استقرّ لها عبر تاريخ من الانكماش، رسم بارت خطوطه العامة في محاضراته المشهورة عن تاريخ البلاغة القديمة، وقد أعيدت صياغة هذا الاتجاه حديثا باعتباره بلاغة عامة أحيانا، كما هو الحال في الدراسة المشهورة لجماعة مي، تحت عنوان البلاغة العامة."[15]

فالمفهوم الثاني هو المفهوم الأدبي، الذي يؤرخ لانزياح البلاغة الأرسطية عن منبتها الأصلي، وتحولها من بلاغة حجاجية تهتم بالإقناع، ووسائله، إلى بلاغة أسلوبية تبحث عن أدبية النص، وجماليّاته.

3-**"المفهوم النسقي**: الذي يسعى لجعل البلاغة علما أعلى يشمل التخييل والحجاج معا؛ أي يستوعب المفهومين الأوّلين من خلال المنطقة التي يتقاطعان فيها موسّعا هذه المنطقة أقصى ما يمكنه التوسيع."[16] ؛ معنى ذلك أن المفهوم النسقي للبلاغة القصد منه إقامة بلاغة عامة تستوعب الخطابين التخييلي والتداولي، ببحثها في المنطقة المشتركة بينهما.

(14) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص12.

(15) المرجع نفسه، ص12.

(16) المرجع نفسه، ص12.

* في الخلفية النظرية لمصطلح "الحجاج": إن الحقل المعنوي لكلمة "rhetorique" لا يطابق في الأعم الحقل الذي تبنيه كلمة "بلاغة" في النسق العربي، وإن كنا نضطّر دائما عن خطأ أو عن صواب إلى المطابقة في الترجمة بين الكلمتين، وترجمة الذين اهتموا بمؤلفات أرسطو أدركوا هذه النكتة ففضّلوا ما عرفنا عنهم في الترجمة الإبقاء على المصطلح في لغته الأصلية، فقالوا "ريطوريقا" ثم لما تناول الفلاسفة الكتاب بالترجمة والشرح سمّوه "الخطابة".حمادي صمود، في الخلفية النظرية لمصطلح الحجاج، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص ص11-12.

1-3-الحجاج والبرهان والجدل: تقاطع أم تباين ؟

أ-الحجاج والبرهان: البرهان لغة هو الحجة، يقال برهن يبرهن إذا جاء بحجة قاطعة للدد الخصم[17] .

تكاد تجمع التعريفات اللغوية على أن البرهان هو الدليل القطعي، أو اليقيني الذي لا صلة له بالمشاركة، أو التفاعل، أو المبادلة التي هي من أهم مقوّمات الحجاج، "غير أنه ينبغي التمييز بين البرهان باعتباره حجة ودليلا، فيغدو بذلك مكوّنا من مكوّنات العملية الاستدلالية،وبين البرهان بوصفه طريقة في الاستدلال أكثر صرامة من الحجاج، فحسب **ديكرو(O.Ducrot)** البرهنة والحجاج ينتميان إلى نظامين مختلفين تماما، فالبرهان متصل بنظام المنطق، والحجاج متصل بنظام الخطاب، لذلك فالبرهان مرتبط بنظام المنطق، والحجاج مرتبط بنظام الملفوظات، "إنّ البرهنة كالقياس مثلا لا يمثل خطابا بالمعنى التام الذي أعطيه للفظ الخطاب، إن الملفوظات التي تتركّب منها برهنة منفصل بعضها عن بعض، بمعنى أن كل واحد منها يعبّر عن "قضية"ما، أي هو يدلّ على حالة الأشياء في الكون (أو مجموعة حالات) مقدمة سواء بوصفها واقعية أو مفترضة لذلك، فإن تسلسل الملفوظات في برهنة لا يتأسس على الملفوظات في حدّ ذاتها، ولكن على القضايا المعبّر عنها بواسطة تلك الملفوظات، فهي تتأسس على ما تقوله الملفوظات، أو تفترضه عن العالم."[18]

لذلك فالبرهان أكثر صرامة من الحجاج، فإذا كان الحجاج يقتضي تفاعل الذوات لارتباطه بالخطاب، فالوضع يختلف بالنسبة للبرهان، الذي يعمل بمنأى عن كل تأثيرات اللغة والعواطف، ومكونات الخطاب بشكل عام من مكان وزمان خاصة المستمع والخطيب،"وهكذا فإننا نجد الحجاج موظفا حيثما عمد الفكر إلى المضاربة.

وقد أثرت بقوة على حياة مفهوم الحجاج التقلّبات التي عرفتها عبر التاريخ معاني الديالكتيك والبلاغة، ليعاني بالتالي من القرابة التي تجمعه مع هذين المفهومين غير المفضّلين، أو غير المحدّدين بصورة جيّدة"[19]،فإذا كان البرهان تنتقل فيه القيم الموضوعية من المقدمات إلى النتيجة بصفة حتمية إلزامية، فإن الحجاج يتكئ على مقبولية الأفكار لدى السّامعين وعلى القضايا التي يميلون إليها، "إذ النسق الصوري يرينا ماهي النتائج المتولّدة عن الأوليّات،سواء اعتبرت هذه الأخيرة قضايا بديهية أو مجرد افتراضات اتفق على قبولها، فالأوليات في النسق الصوري ليست أبدا موضوع تنازع،إذ يفترض فيها أن تكون صادقة موضوعيا أو بالتواضع"[20]،ليختلف الأمر في الحجاج الذي ينطلق فيه من الآراء المشتركة والمتعارف عليها لدى السامعين واستمالتهم بالخطاب، إذ لا يقع

(17) ابن منظور،لسان العرب، مادة برهن، ص271.

(18) أوزفالد ديكرو، السلالم الحجاجية، تر:صابر حباشة، ضمن كتاب الحجاج، ج5، ص72-73.

(19) ليونيل بلنجر، الآليات الحجاجية للتواصل، تر:عبد الرفيق بوركي، ضمن كتاب الحجاج، ج5، ص90.

(20) شاييم بيرلمان، المنطق الصوري والمنطق غير الصوري،تر:أسامة المتنبي، ضمن كتاب الحجاج، ج5، ص193.

التأثير في السامعين إلا من خلال توظيف قضايا مشتركة بينهم، وهي إما أن تكون قضايا شائعة، أو غير متنازع فيها في مجال معيّن.

1-4-الجدل والخطابة :

درس **أرسطو**(Aristote) علاقة الجدل بالخطابة مصطلحا على تلك العلاقة بـ"Antistrophos" والتي ترجمت ترجمات عدة،لعلّ أدقها ترجمة **ابن رشد**(ت 595هـ) في تلخيصه لخطابة أرسطو إذ يقول "إن صناعة الخطابة تناسب صناعة الجدل، وذلك أن كلتيهما تؤمان غاية واحدة وهي مخاطبة الغير، وكلتاهما تتعاطى النظر في جميع الأشياء، ويوجد استعمالهما مشتركا للجميع، وإنما كان ذلك كذلك لأنه ليست واحدة منهما علما من العلوم مفردا بذاته، ولكن من جهة أن هذين ينظران في جميع الموجودات وجميع العلوم تنظر في جميع الموجودات، فقد توجد جميع العلوم مشاركة لهما بنحو ما."[21]

ليتضح من خلال ما تقدم "وعي **أرسطو**(384ق.م-322ق.م)المبكر بخصوص انفتاح الخطاب البلاغي الجدلي على شتى صنوف المعرفة، وتفاعله معها، وهو ما عبّر عنه حديثا بفكرة التداخل المعرفي [22] interdixiplinarité، كما عد الجدل عنده مبحثا فكريا وسمة مميزة للفلاسفة والنخبة، إذ هو حجاج في المسائل الفكرية الخلافية.[23]

كما أن أرسطو يعدّ (الجدل) نمطا حجاجيا يدور على اختبار الأقاويل، الأقاويل الخلافية بالخصوص، وبالاختبار يقصد الجدلي إلى البحث في القول عما قد يسوغ نفيه، وهو نفي تختلف درجة صعوبته باختلاف أنواع القضايا موضوع الدرس"[24]

ومما تقدم يتبين أن كل جدل حجاج وليس كل حجاج جدل، فإذا كان الحجاج علمًا لصيقًا بعامة الناس، فالجدل خاص بالفلاسفة والنخبة.

(21) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص ص03-04.

www.alkottob.com

(22) محمد سالم الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص ص38-39.

(23) ينظر هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص97.

(24) المرجع نفسه، ص202.

2-بلاغة الحجاج الغربية الكلاسيكية:

2-1-الجذور الفلسفية لبلاغة الحجاج:

تكاد تتفق الروايات التاريخية أن البذور الأولى لنشأة البلاغة الغربية كان في غضون القرن الخامس قبل الميلاد والذي ارتبط بحدث استرجاع الملكيات المسلوبة*، فالخطابة بالذات كانت هبة الديمقراطية لشعب طالما عانى من الظلم والاستبداد، هذه الديمقراطية التي ما لبثت تساهم في ميلاد صنفين من الخطابة: الخطابة القضائية المرتبطة بالمحاكم القضائية، والخطابة الاستشارية المرتبطة بمجالس الشعب، لتتحوّل من مجرد ممارسة اقتضتها الديمقراطية السائدة، إلى عملية مقصودة لذاتها، من خلال التفكير في تعليمها، والذي كان بمثابة إعلان عن ميلاد صناعة الخطابة.

لتنتقل الخطابة من صقلية إلى أثينا بفضل جهود **جورجياس** (480ق.م-375ق.م) وغيره وتتحول الخطابة من ذلك الحين من مجرّد ممارسة تلقائية، استدعتها ظروف تاريخية ما، إلى صناعة واعية مقصودة لذاتها، لتحقيق الإقناع وفق إستراتيجية محكمة.

لتنحرف الخطابة فيما بعد عن تأدية دورها الجوهري، وهو الإقناع، ليحلّ محلّه التعتيم،من خلال إبهار الخصم، وصرفه عن الحقيقة، بتوظيفها السيئ لمختلف الانزياحات اللغوية،"هذا العنف الخطابي إنّما يحمل بهذا المعنى على ادّعاء " اغتصاب المسافة" بين اللغة وموضوعها، وبين الخطيب وسامعيه، بين الكلام والحقيقة، وتعويم هذه المسافة داخل الإمكانات الانزياحية للغة، أي داخل بلاغتها"[25]

إن التأسيس السفسطائي للخطابة ينطلق من فكرة أن الحقيقة ما هي إلا اتّفاق، ومنه فإنها معرّضة لانزلاقات الجدل في بحثه عن هذا الاتّفاق"[26] ، البداية كانت بتوظيف اللغة لتحقيق مصالح اجتماعية، والذي سرعان ما أخذ منحى آخر على أيدي السفسطائيين، الذين حولوا الخطابة إلى عملية جدلية مغلوطة، يكسب رهانها كل من مارسها، أو خاض فيها، لانبنائها على الاتفاق لا على الحقيقة،إذ "يعني انزلاق الجدل نحو السفسطة في نظر **أفلاطون**(Platon) أكبر انحدار للخطاب البلاغي،حيث تمّ للمرور دون مرحلة وسطى من فن الإقناع إلى فن الخداع، وانحدر الاتّفاق المسبق على المسلّمات، نحو ابتذال الحكم المسبق ،كما تم الانتقال

---

* ينظر رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر:عمر أوكان، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص24.

** السفسطائيون لا يشكلون مذهبا أو مدرسة فكرية، بل هي اسم يطلق على طائفة من المفكرين عاشوا في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد، تعددت مشاربهم واهتمامهم، ولم يكن يجمع بينهم كما يقول جيليبر ديربي "يرى سوى لحظة تاريخية ووضع اجتماعي.ينظر: الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج، الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2014، ص82.

(25) عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجيّة للخطاب الفلسفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، منسورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، ط1، 2009، ص20-21.

(26) عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، صص20-21.

من فن الإمتاع إلى فن التّضليل، الذي يعتبر عنفا للخطاب لا غير"[27]،فقيمة الخطابة حسب السفسطائيين ليس بتمثلها للحقيقة واستعمالها (الحقيقة) في القول،بل قيمتها في جعل الخطاب مؤثرا، ومقنعا، من خلال دغدغة عواطف، وانفعالات الطرف الآخر (خطابة باتوسية حسب أرسطو).

لاشك أن انتهاء صلاحية الثقافة الشعرية عند اليونانيين أسهم في انبثاق الثقافة النثرية، التي ما لبث السفسطائيون يروجون لها، ويلتفون حولها مع الأيام العام قبل الخاص، لكن تلك اللحظة التاريخية ما كانت تجني ثمارها لولا تزامنها مع استتباب الديمقراطية، التي ستمكّن من ازدهار السفسطائية بجعلها بشكل من الأشكال ضرورية" ، "في معرفة {التلميذ} النصيحة الصائبة، فيما يخص الأمور الخاصة به، أي كيف يدبّر أموره المنزلية،وفيما يخص الأمور المدنية،أي كيف يصير أعظم ما يكون قدرة على العمل،والكلام في معالجة أمور المدينة والدولة".[28]

هذا النثر الذي اصطبغ ببعض ملامح النظم التزينية، من خلال اعتماده الترصيعات والاستعارات وغيرها، ينبئ بانبثاق خطابة المحسنات كما يصطلح على تسميتها بعض الدّارسين، ليوضح بارت سبب تخصيصه الحديث عن **كوراكس**(Corax)، و**جورجياس**(**Gorgias**)* بقوله :" لماذا يكون **جورجياس** محطة في سفرنا هذا؟ إنه إجمالا لا يوجد داخل الفن البلاغي الكامل (فن كنتليان مثلا) قطبان أساسيان: قطب مركبي هو نظام أجزاء الخطاب، التصنيف أو الترتيب، وقطب استبدالي: هو الوجوه البلاغية اللفظ أو الصياغة، وقد رأينا ان **كوراكس** قد اقترح بلاغة مركبية محضة، في حين أن **جورجياس** في طلب الاهتمام "بالوجوه" قد أعطانا تصورا استبداليا:إنه يفتح النثر على البلاغة، والبلاغة على الأسلوبية"[29] "فقبل **جورجياس** كان الأدب لا يعني عند اليونانيين سوى الشعر"[30]

لا أحد ينكر افتتان السفسطائيين بفن الخطابة، الذين بلغوا بها صدر الصنائع الإنسانية، لتتحول بذلك من مجرد فن للقول إلى وسيلة تحقق إنسانية الإنسان ومدنيته، لكن هذه الخطابة السفسطائية التي لاقت رواجا من قبل الأثينيين، عامهم وخاصهم، لم تلق الصدى نفسه عند الفلاسفة في مقدمتهم **أفلاطون** (427ق.م-347ق.م)؛ إذ رأى سبب عدم جدوى الخطابة السفسطائية عدم اعتمادها على المنطق (موضع الحجج

(27) بول ريكور، البلاغة والشعريّة والهيرمونيطيقا، تر: مصطفى النحال ضمن مجلة فكر ونقد، عدد 16فبراير، الرباط، 1999، ص108.

(28) أفلاطون، في السفسطائيين والتربية (محاورة بروتاغوراس)، تر وتقديم: عزت قرني، دار قباء، القاهرة، 2010، ص83.

* كوراكس وجورجياس من مؤسسي فن الخطابة ومعلّميها.

(29) أفلاطون، في السفسطائيين والتربية (محاورة بروتاغوراس)، ص27.

(30) الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، ص145.

اليقينية)، واعتمادهـا على حجج يتّفـق حولها الناس لا غير، والاتّفاق شرط غير كافٍ لبلوغ الحقيقة، فهي بلاغة مخادعة مكيّفة مع أهواء، ونوازع ممارسيهـا. "[31]

إن وقع الخطابـة السفسطائية محدود وسطحي؛ لأن إقناعها لا يتجاوز دغدغة العواطف، واستمالة الـقلوب دون النفاذ إلى العقول، هو في النهاية تلاعب بمشاعر الآخرين، وخداعهم لارتكازه على المحسوس،والظاهر من الأشيـاء فقط، فالخطابة الأفلاطونية –إن جاز ذلك– خطابـة مثاليـة تنشـد الحقيقـة المطلقة التي عنوانها الحق والخير والجمال، غايتها رعاية التفاعل بين الإنسان وأخيه الإنسان،ولا يجب أن نفهم أن حدود ذلك التفاعل يقتصر –كما كان سائدا– على المحاكم، والمجالس الشعبية، وإنما شمل جميع مناحي الحياة، "وهكذا فإن **أفلاطون** خشي على الإنسان والمدينة من الحجاج السفسطائي، وهو حجاج يمثل أكبر خطر على القول والإنسان، وفي رأيه، هو حجاج يزيّف القول والقول هو أخص ما يؤسس إنسانية الإنسان كما قال ريكور في فقرة موجزة لخّص فيها أبعاد الرّهان في محاربة أفلاطون السفسطائيين"[32]، ومن ثمة أرادت الخطابة الأفلاطونية أن تكبح جماح الخطابة السفسطائية في استخدامها التعسّفي لفن القول، من خلال رسمها الحدود التي تضمن سلامة المدينة الفاضلة.

2-2-في نشأة بلاغة الحجاج:

تعد خطابة **أرسطـو**(384ق.م-322ق.م) نقطة تحوّل في مسار البلاغة القديمة (اليونانية)، بوضعها حدّا لمغـالاة السفسطائيين، واعتدادهم المفرط بفن القول، وتطرّف أفلاطون بإقصائه وعـدم اعترافه بالخطابة، لاعتداده بالجـدل؛ إذ "كشف النص الأرسطي المغالطات السفسطائية دون إخراج الخطابة من دائرة المحتمل والممكن، كما منح الحجاج مرونة حدّت من الصرامة الأفلاطونية، فاستحقّ بتوفيقه هذا بين النّفعيّة السفسطائية، والصرامة الجدلية الأفلاطونية، بالإضافة إلى إفراده الخطابة بكتاب مستقل، ووضعه مشروعا حجاجيا متكاملا يراعي أنواع الخطاب في المجتمع الأثيني وأطرافه، أن يعد بحق المؤسس الحقيقي لبلاغة الحجاج في الثقافة الغربية القديمة".[33]

لم يكتف أرسطو بتوجيه النقد للخطابيّات السابقة، بل همّ بتقديم مشروع خطابي حقّ، تأسّس على دعامتين كبيرتين: الأولى يختزلها مفهوم الاستدلال raisonnement، والثانية تقوم على البحث اللغوي الوجودي؛ "ففي تحليل أرسطو لدور الاستدلال في الحجاج، نجده يتوسّل بالآلية المنطقية في الربط بين المقدمات

(31) ينظر محاورة جورجياس، تر: أديب نصور، بيروت، 1966، ص72.

(32) هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص84.

(33) عبد العالي قادا، الحجاج في الخطاب السياسي، ص64.

والاستنتاجات الخاصة بكل الأقيسة والاستقراءات inductions والأمثلة ؛ لأنها الأشكال الثلاثة الكبرى للاستدلال"[34]، فالخطابة من منظوره هي "الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان"[35]

إنّ تحديد وظيفة الخطابة في الكشف عن وسائل الإقناع، يعدّ تمييزا لها عن وظيفتها في الخطابة السفسطائية، التي ترتكز على الإقناع لا على وسائله.

بعد تحديد أرسطو لوظيفة الخطابة عمد إلى تصنيف الوسائل الإقناعية إلى ثلاثة أنواع، بعضها يكمن في خلق من يتكلم (الإيتوس ethos)، والأخرى في عملية جعل السامع في هذه الحالة أو تلك (الباتوس pathos)، والأخرى في الخطاب نفسه (logos)* كونه يبرهن أو يُظهر أنه يبرهن[36]؛ ليحدّد أرسطو بعدها وسائل الاستدلال في نموذجين الضمير والمثال، فإذا كان الأول قياسا، فالثاني استقراء**،مفاد ذلك أن على الخطيب أن يكون ملمّا بمختلف انفعالات جمهوره، وأكثر إحاطة بالطرق التي تستثير مشاعره، حتى ينسج خطابه بحسب طبيعة الجمهور المخاطب وانفعالاته، فيحقق الخطاب غايته الإقناعيّة، "انطلاقا من هذا العرض المقتضب لوسائل الإقناع استخلص أرسطو أن التحكم فيها يتطلب القدرة على استعمال القياس، والفهم الواضح لمجال الأخلاق، والفضائل،وكذا لمجال الأهواء بمعرفة كل واحد منها، وطبيعته، ومن أين ينشأ، وكيف"[37]، ليحدد أرسطو بعدها وسائل الاستدلال في نموذجين الضمير والمثال.

كما يتناول **أرسطو** الحجاج من زاويتين متقابلتين: ينظر إليه من الزاوية البلاغية، فيربطه بالجوانب المتعلّقة بالإقناع، ويتناوله من الزّاوية الجدلية فيعتبره عملية تفكير تتمّ في بنية حوارية(...) هاتان النظرتان المتقابلتان

(34) محمد سالم محمد الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص ص39-40.

(35) محمد الولي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، ع2، م40، أكتوبر-ديسمبر، 2011، ص25.

* ينظر حسين بنو هاشم، ص ص213-214، وينظر أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، ص30.

(36) ينظر أرسطو، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص10.

** الضمير: قياس مكون من قضايا شبيهة بالحقيقة أو من علامات signes، والشبيه بالحقيقة هو ما يحدث عادة، فالمعتاد أن الإنسان يحب من يحبّه، ويكره من يكرهه في أغلب الأحيان، لكن مع ذلك قد يحدث أن لا شخص من يحبه، وألا يكره شخص من يبغضه. أما العلامة فهي أمارة أو مؤشرا أو قرينة على وجود شيء ما أو حدوثه بشكل سابق أو لاحق، وتختلف العلامات فيما بينها من حيث انطلاقها من العام إلى الخاص أو من الخاص إلى العام، كما أنها تتفاوت من حيث التصديق والتّفنيد، مثال قولنا: فلان محموم لأن تنفّسه متقطع. والمثال: وسيلة الاستدلال الثانية، وقد قسمه أرسطو إلى نوعين: تاريخي وواقعي، والثاني مبتكر، ينظر الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، ص ص220-225.

(37) المرجع السابق، ص215.

تتكاملان في التّحديد الـذي يقدّمه أرسطو لمفهـوم الخطـاب، إذ يبنيه انطلاقـا مـن أنـواع الحضور*، ومـن الـرغبة في الإقنـاع(38)، فخطابـة أرسطـو تستمـد مصداقيّتها الإقناعية مـن وسائـل استدلاليـة خطابيّة** تكون في شكل ضمير أو مثـال، والتي تصب في مجملها في خانة ما يعتقده الجمهور هكذا أو ما يحتمل وقوعه.

3- البلاغة الجديدة:

شهد العصر الحديث عملية الفصل بين مختلف العلوم الإنسانية،التي انجرّت عنها ظهور العديد من التخصصات، لكن في المقابل عادت بعض الأسئلة النّسقية، التي تبحث عن مواضع التداخل بينها في إطار التكامل المعرفي، وتداخل الحقول، فعالم المنطق **شاييم بيرلمان** الذي صرح في كتاب له "مصنف في الحجـاج" البلاغة الجديدة، ليكرر ذات التصريح في كتاب لاحق "إمبراطورية البلاغة" " بأنه فوجئ وهو يسعى إلى وضع منطق للقيم يوازي المنطق الصوري الرمزي، بأن ما كان يبحث عنه موجود في علم قديم اسمه البلاغة، وهو يقصد بلاغة أرسطو بالتّحديد"(39)، أما الثاني والثالث **تودوروف(Tezvetan Todorov)** و**إيجلتون(Terry Eagleton)** ففي رحلة بحثهما عن جوهر الأدب، وأسرار أدبيته خلصا إلى ضرورة البحث عن تلك القضايا، ضمن نظرية الخطاب، والتي كانت تمثل موضوعا لعلم البلاغة. لقد انتهى تودوروف وهو علم متميز في مجال البحث عن الأدبية في إطار قراءة نقدية لنظرية الشكلانيين الروس والفرنسيين معا، وبعد استقصاء لتجليات الأدبية عبر التاريخ من نظرية المحاكاة إلى جمالية القرن الثامن عشر وما بعدها، إلى أن الأجدر من البحث عن الأدبية، هو البحث عن الأدب كجزء من الخطاب"(40)، ليعلن **فان دايك(Van**

* قسم أرسطو أجناس الخطابة إلى ثلاثة، ومعيار التقسيم السامع (الحضور)، كونه المستهدف في أية ممارسة خطابية، فبما أنّ أنواع السامعين عنده ثلاثة، فأجناس الخطابة هي بالضرورة ثلاثة: الجنس الاستشاري genre déliberatif، والجنس الاحتفالي genre épidictique ، والجنس القضائي genre judiciaire.

–الاستشاري: المستمع فيه أعضاء المجلس، وغايته النصح والتحذير، وموضوعه المفيد والضار، وزمنه المستقبل، ونوع الاستدلال فيه بالأمثلة، أما مواضعه المشتركة فبين الممكن والمستحيل.

–القضائي: المستمعون فيه هم القضاة، وغايته بين الاتّهام والدّفاع، وموضوعه بين العادل والجائر، وزمنه الماضي، ونوع الاستدلال فيه يعتمد القياسات الإضمارية، ومواضعه المشتركة بين الواقعي وغير الواقعي.

–الاحتفالي: المستمعون فيه هم المشاهدون المتفرّجون، وغايته بين المدح والهجاء، وموضوعه الجميل والقبيح، وزمنه الحاضر، ونوع الاستدلال فيه المقارنات التعميمية التي تعتمد الاستقراء والتوجّه نحو الشخص الممدوح بواسطة مقارنات خفيّة، وأمّا المواضع المشتركة لهذا الجنس فتتأرجح بين الأقل والأكثر. ينظر هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت–لبنان، 1999، ص ص29–32.

(38) محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، ط1، 2005، الدار البيضاء، ص14.

** –أهملنا عناصر الأسلوب أو بناء النص اعتقادا منا أنها عناصر لا تحتل المركز في النظرية الحجاجية، للاستزادة ينظر أرسطو، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ص185–228، وهنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص ص33–50.

(39) محمد العمري، الحجاج مبحث بلاغي فما البلاغة؟ ضمن كتاب الحجاج، مفهومه ومجالاته، ج1، ص 20.

(40) المرجع نفسه، ص20.

Dyck)على أنّ علم النص هو الوريث الشرعي للبلاغة، ناهيك عن الأسلوبيّة التي عدها بعض الباحثين بديلا عن البلاغة القديمة[41]، غير أنها (الأسلوبيّة) "ما إن حاولت تثبيت كرسيّها على الدكّة التي كانت تستقرّ فيها البلاغة باطمئنان حتى اهتزّ من تحتها، ومال على جانبه لانكسار إحدى قوائمه المتمثلة في البعد التداولي.[42]

لقد أثبتت البلاغة نجاعتها وكفايتها في كل مرة، لإحاطتها بنمطي الخطاب التخييلي والتداولي، لذلك لم تتوان مختلف الاختصاصات عن الانتهال منها،و من خلال إجابتها عن مختلف الأسئلة المتعلقة بالخطاب التخييلي والتداولي، وهو أمر غير متاح لأي حقل آخر، فهي وإن غيرّت شكلها في كل مرة إلاّ أنّها تظل حاضرة في جميع المراسيم التي تحتفي بالخطاب بكل أنماطه وتمظهراته، يقول **أوليفيي ريبول (Olivier Reboul)** بهذا الخصوص "البلاغة ضرورة لا غنى عنها، لذلك فإننا لا نحتث بلاغة إلا لإنشاء بلاغة أخرى، وهذا ما يشهد به التاريخ، فبعد أن سقطت في نسيان يطبعه الاحتقار إلى نهاية القرن التاسع عشر عادت إلى قوتها خلال الستينيات، من القرن العشرين فانتبهنا إلى أنّنا نستعين بها في الإشهار والسياسة والتعليم."[43]، لتتوالى جهود الباحثين في التنقيب عن "درر علم البلاغة"، إذ لا سبيل لفك شفرة مختلف الخطابات دون اللجوء إلى متحفها "، ومع ذلك فإن القول بطريقة جازمة: إن البلاغة ماتت يقتضي التأكيد بماذا قد عوّضت، لأنه كما رأينا مرارا بواسطة هذا السباق التعاقبي، فالبلاغة يجب دائما أن تقرأ في هذه اللعبة البنيوية لجيرانها (النحو، المنطق، الشعرية، الفلسفة) إنها لعبة النسق المعبرة تاريخيا وليس كلا من أجزائها في ذاتها".[44]

فيا ترى ما هي الأسباب الداعية إلى القول بأن الأسلوبية أو الشعرية أو علم النص ورثة الخطابة الأرسطية؟ وفيم تكمن أهم العوامل التي دعت إلى إحياء شق من شقّي البلاغة (التخييل/التداول) ودحض الشق الآخر؟

وللإجابة عن تلك الأسئلة **عمد بارت(R.Barthes)** إلى تقسيم المراحل التي مرّت بها الخطابة إلى مرحلتين، والتي انتهت بحلول الأسلوبيّة محلها.

"الفترة الأولى: "وهي فترة الخطابة الأرسطية في نصوصها البانية لها المؤسسة لأطروحاتها، وصنعة الخطابة "Techné rhétorique" بهذا المعنى قول جار بين الناس في معاملاتهم، وخطب تلقى أمام الجمهور في السياسة، والأخلاق، وحياة المدينة، ومرافعات في رحاب مؤسسات كالمحاكم، وإلى جانب صنعة الخطابة وضع أرسطو فن الشعر، أو صنعة الشعر (Techné poiétike) ووظيفتها إيقاع المحاكيات بالإيحاء، والتخييل لا

(41) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص19.

(42) المرجع نفسه، ص21.

(43) المرجع نفسه، ص21.

(44) رولان بارت، قراءة جديدة في البلاغة القديمة، ص72.

الإقناع بإيجاد الحجة وترتيبها"[45]، فالمرحلة الأولى حسب **بارت** ابتدأت بتأليف أرسطو مؤلفين "الخطابة" و"فن الشعر" (poétique/rhétorique) عني الأول بالخطاب التداولي، والثاني بالخطاب التخييلي، "فيكون تبعا لذلك من دلائل صفاء النظرية وانتسابها الخالص إلى بانيها احتفاظهما بالثنائية المذكورة وإيفائها بالفروق التي يجب أن تراعى بينها، وتكفّ الخطابة بهذا المنطق عن كونها أرسطية عندما يعرف التّعارض بين النشاطين، وينصهران في بوتقة واحدة، وتصبح مقررات الخطابة ومقاييسها في جانب العبارة طبعا آلة الشعر وعيار الإبداع"[46].

أما المرحلة الثانية* فكانت بذورها الأولى بتوحيد الخطابة والشعر على يد كل من الشاعر الحكيم **أوفيد** (**Ovid**) والشاعر السياسي **هوراس** (**Horace**) "فقد اشتهر عن الأول تقريبه بين القصيدة الشعرية والخطبة، وكتب الثاني رسالة في صناعة الشعر، جعل فيها الآلة الخطابية في مظهرها اللغوي أداة لدراسة الشعر، حتى أصبحت تبعا لذلك كتب صناعة الشعر كتب الخطابة".[47]

لقد اقترنت البلاغة تاريخيا بالخطاب التداولي الحجاجي تارة، وبالخطاب الأدبي التخييلي تارة أخرى، لكن الدّارسين يرون أن اختزال البلاغة في الجانب الجمالي والأسلوبي هو تضييق للبلاغة**، وانتهاك لنسقها النظري الذي طالما اقترن بالخطاب التّداولي الحجاجي؛ "فالخطابة ماانفكت تتذبذب بين السقوط الذي يتهدّدها، والصعود الذي يحملها للشمولية التي تطمح إلى أن تتساوى مع الفلسفة"[48]، "فأمّا عن السقوط الذي يتهدّدها، والذي رآه أفلاطون المنحدر الأخطر حين يتحوّل فن الإقناع إلى فنّ للخداع "فيؤدي الاتفاق السبقي بصدد الأفكار المقبولة إلى الأفكار المسبقة المبتذلة، فيؤول فن الإمتاع إلى فن الإغواء، وما هو إلا خرق الخطاب"[49]، فالمنعطف الأخطر في حياة الخطابة هو عبث السفسطائيين بها، وتحويلها من وسيلة إقناعية إلى وسيلة لتزييف

(45) حمادي صمود، في الخلفية النظرية لمصطلح الحجاج، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، ص ص38-39.

(46) المرجع نفسه، ص39.

* المرحلة الثانية تبدأ مع الامبراطور أكتيفيوس (Octavius) وقد تولى السلطة من سنة 27ق.م إلى سنة 14ق.م، حمادي صمود، في الخلفية النظرية لمصطلح الحجاج ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص39-40.

(47) المرجع نفسه،ص ص39-40.

** في الخلفية النظرية لمصطلح "الحجاج": إن الحقل المعنوي "rhetorique" لا يطابق في الأعم الحقل الذي تبنيه كلمة "بلاغة" في النسق العربي، وإن كنا نضطر دائما عن خطأ أو عن صواب إلى المطابقة في الترجمة بين الكلمتين، وترجمة الذين اهتموا بمؤلفات أرسطو أدركوا هذه النكتة ففضّلوا ما عرفنا عنهم في الترجمة الإبقاء على المصطلح في لغته الأصلية، فقالوا "ريطوريقا" ثم لما تناول الفلاسفة الكتاب بالترجمة والشرح سمّوه "الخطابة". ينظر حمادي صمود، في الخلفية النظرية لمصطلح الحجاج، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص ص11-12.

(48) بول ريكور، الخطابة الشعرية التأويلية، تر:ياسين ساوير، ضمن كتاب الحجاج، ج5، ص 206.

(49) المرجع نفسة، ص206.

الحقائق والخداع، بمغالاتهم واعتدادهم بالجانب الشكلي، من تنميق الخطاب، وزخرفته على حساب الوظيفة الإقناعية، وهذا أخطر مستنقع هدّد وجود الخطابة، وسيظل يتهدّدها.

أما صعود الخطابة فيتجسّد في تجاوزها لمختلف المقامات التي ارتبطت بها سابقا (القضائي، الاستشاري، الاحتفالي)، لتشمل كل الخطابات اللصيقة باللغات الطبيعية، إذ "تحدّدت إمكانية ضم كل ما هو إنساني إلى الحقل الخطابي، لأن اللغة العادية ليست سوى استعمال اللغة الطبيعية في مقامات التخاطب، يخدم الأغراض الخاصة للمتخاطبين، يعني تلك الأهواء التي أفرد لها أرسطو كتابه الثاني من الخطابة، فتكون الخطابة إذن فن الخطاب الإنساني المفرط في إنسانيته".(50)

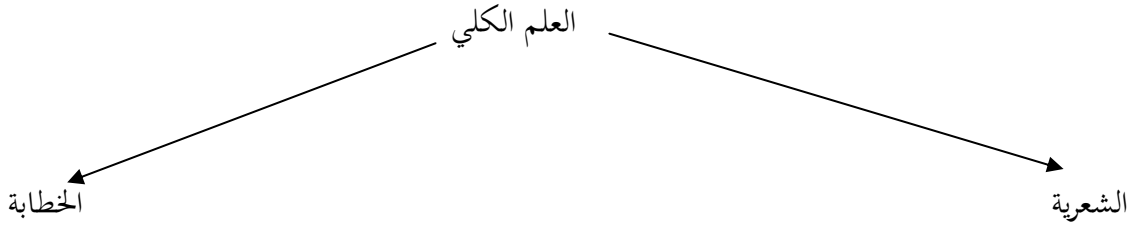
شهدت إمبراطورية البلاغة بعد خطابة **أرسطو** عديد الانشقاقات، وأضحى توحيد شقيها (التداولي، التخييلي) تحت إمرتها سبيلا بعيد المنال، فـ "الخطابة تعيش اليوم حالة من التشظي، فقد استقل **شاييم بيرلمان(Ch.Perelman)** بالخطابة البرهانية القريبة الصلة بالجدل، وضع بها نظرية كاملة في كتابه مصنف في الحجاج: الخطابة الجديدة، وعمد **ميشيل مايير(M.Mayer)** إلى خطابة النوازع فبنى بها، وعليها نظريته في خطابة النوازع: وهي الأسوأ حظا، وعمدت جماعة لييج إلى خطابة النص، والصياغة اللغوية فصنعت بها خطابة سمّتها البلاغة العامة "(51)، ولأهمية العلم العتيق "البلاغة" فقد "حاول بلاغيون غربيّون بعد الحرب العالمية الثانية – ظهرت أعمالهم خلال الستينيات في الغالب– استثمار الأفق العام الذي تفتحه الريطوريّة القديمة في الواجهتين: في اتجاه الحجاج والجدل، وفي اتجاه الأسلوب والشعر، وذلك قبل أن تظهر صياغات عامة ذات طابع سيميائي في اتّجاه الخطاب عامة".(52)

ومما تقدم يتبيّن أن "مصطلح البلاغة يعني "العلم الكلّي" الذي يدرس الخطاب الإنساني ماعدا البرهاني منها، نقصد الخطاب العلمي الدقيق المعتمد على الرياضيات والمنطق الصوري، والمتّسم بالإلزام والضرورة، هذا الخطاب الاحتمالي يتفرع إلى مكونين أساسيين: الخطاب الشعري التخييلي والخطاب التداولي الحجاجي، وعليه تتفرع البلاغة بهذا المفهوم إلى شقين: الشعرية والخطابة

(50) المرجع نفسه، ص207.

(51) محمد الولي، السبيل إلى البلاغة الباتوسية الأرسطية، ضمن كتاب الحجاج، ج2، ص76.

(52) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص61.



الخطاب الشعري (التخييلي) (الخطاب التداولي الحجاجي)"[53]

ومن ثم جاز لنا الحديث عن بلاغة شعرية تخييلية، وعن بلاغة حجاجية خطابية، بكونهما (الشعرية والخطابة) ينتميان إلى علم البلاغة.

3-1-بلاغة الحجاج الجديدة*:

مهما تغرّبت البلاغة في أحضان الأسلوبية، أو الشعرية، سيظلّ يشدّها الحنين إلى موطنها الأصلي، الذي انبثقت منه موطن الإقناع، والحجاج، "وبهذا المعنى يكون الاهتمام بالحجاج في مختلف اتجاهاته، ومدارسه انخراطا في هذه النقلة العميقة، التي يعيشها عصرنا بتقويضه لميتافيزيقا قديمة واثقة وثوقا مبالغا فيه من مقدرة الأنظمة التجريدية، والأنساق، وبناء معالم ميتافيزيقا جديدة تنبني على الإنسان بما فيه من جليل وبسيط"[54].

اللغة بوصفها نسقا تجريديا ذات وظيفة اختزالية للوجود، فالبلاغة تجسد تفاعل الإنسان مع ذلك الوجود،"وبهذا تفتح البلاغة مجال الترابط بين النص والفعل بين اللغة وأفعالها، بدءًا بتفاعل المؤلف مع نصّه، والأثر المنعكس للنص عليه كرأي ملزم له بالأساس (...)، ومنه فكل نص يمتلك القابلية لأن يتحوّل إلى فعل، لأنه مبني بالأساس على "قوة" بالمعنى الأرسطي للكلمة (dynamis)"[55]، فكل نص يحمل بذور إنجازيّته، وفعاليته، مادام في علاقة متبادلة، ومستمرة بينه وبين مؤلفه، "فالفعل هنا هو جوهر الخطاب، إذ من خلاله يتحوّل النص من "مكان" معزول تبني فيه اللغة نفسها، وتنغلق على قوة تشكيلها وأسلوب تعبيريّتها إلى "مكان" يجتمع فيه المؤلف بالقارئ، الخطيب والسامع"[56].

---

(53) الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، ص13.

* تجدر الاشارة إلى وجود ثلاث مدارس تعتبر بمثابة أساس للنظرية الحجاجية المعاصرة أولها المدرسة البلجيكية التي اهتمت بالدراسات الحجاجية القانونية بزعامة بيرلمان(Ch.Perelman) الذي ألف بمعيّة تيتكا كتاب: مصنف في الحجاج: الخطابة الجديدة(1958)، وثانيهما المدرسة الانجليزية بزعامة الفيلسوف ستيفن تولين (Stephen Toulmen) الذي ألف كتابا بعنوان: استعمالات الحجة عبر عملية التحديث التي عرضها المجتمع الانجليزي خاصة، والمجتمع الأوروبي عامة. أما المدرسة الثالثة فلم يكن لها تأثير كبير على الدراسات الحجاجية المعاصرة، فظهرت في شمال أمريكا وكندا مع الفيلسوف والمنطقي (Arne Naess).

(54) حمادي صمود، في الخلفية النظرية لمصطلح الحجاج، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، ص47.

(55) عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة –مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي–، ص52.

(56) المرجع نفسه، ص55.

إذًا البلاغة تسعى إلى إقامة شراكة بدايتها النص ومؤلفه، لتنتهي بتوريط القارئ (المتلقي) في تلك الشراكة، يتحول النص بموجبها من مجرد نسق تجريدي منغلق على ذاته، إلى نص منفتح على مؤلفه وقارئه، "ومنه يمكن وصف البلاغة بأنها الإقناع من خلال الخطاب، كما أن الخطاب لا ينبني بمعزل عن متلقّيه، فهو شرط في إقامته، ودليل على خروج النص إلى الفعل ومرجع له، وبهذا تنبني البلاغة على ثلاثية: المتكلم/الخطيب (Ethos) والمتحدث إليه السامع (Pathos) وموضوع الخطاب (logos)"[57]

فالبلاغة تعنى بدراسة فعاليّة الخطاب وتأثيريته في متلّقيه، وفق معادلة مفادها لا إقناع دون خطاب، ولا خطاب دون متلقٍّ، ولا خطاب ومتلقٍّ دون وظيفة إقناعية، "وانطلاقا من هذا الارتباط أمكن جعل البلاغة عملية لإعادة بناء النصوص عبر قراءة تداولية تتعقّب حركة الفعل داخل الخطاب، وعندما نقارن بالبلاغة القديمة فإنها بلاغة في الاتجاه المعاكس؛ أي إنّها تنطلق من النص وعبر حدوده الشكلية، وفجواته الأسلوبية و انزياحاته التعبيرية لتصل إلى بناء خطاب جديد، انطلاقا من الفهم بوصفه همزة وصل بين المؤلف والقارئ، وهو الرهان الجديد للبلاغة، وبهذا المعنى يمكن القول "إنّ فهم النص شكل إنتاجي مستقل، أقرب شبها إلى فن الخطيب منه، إلى سلوك السامع[58]، ففهم النص من قبل متلقّيه هو بمثابة ولادة ثانية للنص شبيهة بالولادة الأولى المرتبطة بمؤلّفه.

لقد لاحظ **هنريش بليث** (Heinrich f.P lett) أن "عملية إعادة بناء البلاغة باعتبارها منهجا لتحليل النصوص تستند على مبّررين: المبرر الأول ذو طبيعة تاريخية، فهناك أمر أكيد وهو أنه على طول تاريخ وجود نظرية بلاغية فإن نصوصا مختلفة (خطابات، مواعظ ورسائل وأشعار... الخ) تنتج حسب قواعدها، فإذا ما استعملنا بعد ذلك المقولات البلاغية لتأويل تلك النصوص فإننا سنساهم في كشف تركيبها الشكلي القصدي[59]، فالاختلاف الجوهري بين البلاغة التقليدية والبلاغة الجديدة، أن الأولى ذات طبيعة إنتاجيّة، تنتج النّصوص بناء على قواعد النظرية البلاغية، في حين البلاغة الجديدة ذات طبيعة وصفية تأويلية، تتكئ على تلك القواعد لفك شيفرة النّصوص، وتأويلها وفق مقصديّة المؤلّف، "ومن خلال هذه الوظيفة الجديدة تعيد البلاغة بناء نفسها بشكل يضمن استمراريتها، التي ترتبط باستمرارية النص نفسه من الناحية التاريخية، أما من ناحية الموضوع فإنها ترتبط بالخطاب كأثر للنص، ومنه تضمن فعاليتها حيث "يمكن للبلاغة المعيارية أن تصبح بلاغة وصفية، بل أيضا بلاغة تاريخية وتأويلية، تعكس بصورة نقدية وضعية تلقي الشارح (للنص)، إنها مؤهلة في هذه الحالة لتكوين

(57) المرجع نفسه ، ص ص55-56.

(58) المرجع نفسه، ص 56.

(59) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص ص23-24.

أسس "نظرية تداولية للنص "[60]، أي تكوين جهاز نظري للقراءة مبني على تمثل القيم التداولية وتحليل اللغة من خلال أفعالها "[61]

إذًا فهي بلاغة تسعى إلى إيجاد جهاز واصف يمثل لمختلف التّفاعلات الحاصلة بين اللغة بوصفها نسقا، واللغة بوصفها إنجازا مرتبطا بمستعمليه.

فمما تقدم يتّضح أن تطوّر البلاغة ساهمت فيه حركة الأسلوبية، فكلاهما (البلاغة/الأسلوبية) يرفعان راية التّأثير في المتلقّي، وحمله على العمل بقصدية الخطاب، وبهذا أمكننا فهم ارتباط البلاغة بالخطاب بوصفه مسارا عقلانيا للنص نحو القارئ عبر الفهم، الذي سيصبح جزءا مهما من الوظيفة البلاغية لعملية القراءة، كما هو جوهر في إنتاج الخطابات الواصفة التي تضطلع بمهمة تحرير المعنى من طمس الكتابة، وبذلك هي لغة جديدة وبلاغة جديدة". [62]

3-2-بلاغة الحجاج الجديدة في بعض النماذج المعاصرة الرائدة:

3-2-1-بلاغة بيرلمان الجديدة:*

يتصدّر **بيرلمان** قائمة المؤسسين لبلاغة جديدة –أو كما لقبها بإمبراطورية البلاغة- لما لها صلة بالخطابة الأرسطية بوصله الحجاج بالخطابة، نافيا أن يكون مجرد استحضاره للاصطلاحات الأرسطية مبرّرا كافيا للحكم على توجّهه الحجاجي الإقناعي؛ إذ يقول: "إن هذا الاستدعاء للاصطلاحات الأرسطية كان بإمكانه أن يكون مبررا لوصل نظرية الحجاج بالجدل الذي اعتبره **أرسطو** نفسه فنا للتفكير انطلاقا من آراء مقبولة على وجه العموم، غير أن هناك مبررات كثيرة حملتنا على تفصيل وصلها بالخطابة"[63]، فالمبرر الأقوى الذي جعل **بيرلمان** يصل الحجاج بالخطابة الأرسطية انطلاقهما من الآراء المحتملة، والأمور التقريبية، "إن هذه الفكرة ذاتها التي ترى أن الجدل يتعلّق بالآراء الاحتمالية (opinions)، أي بالدعاوي التي نميل إليها بدرجات من الميل متفاوتة القوة لم يتم استثمارها، والإفادة منها لقدماء القول بأن الأمور التي تدخل في باب الرأي المحتمل تتميّز بطابعها

(60) المرجع نفسه، ص29.

(61) عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، ص57.

(62)المرجع نفسه ، ص ص 57-58.

* عليوي اباسيدي، التواصل والحجاج في التداوليات الحجاجية للحوار (التفكير النقدي)، نموذج المدرسة الهولندية ايمرن و غروتندورست، ضمن كتاب الحجاج، ج2، ص259.

(63) شاييم بيرلمان وأولبريخت تيتكا، مقدمة كتاب مصنف في الحجاج، تر: رشيد الرضي، ضمن كتاب الحجاج، ج5، ص ص 64-65.و
Michel Meyer, logique, langage et argumentation, Hachette, 1982, p p113-114.

اللاشخصي، وأن الآراء منفكّة عن النفوس التي تميل إليها، على العكس من ذلك فإن فكرة الميل والنفوس التي نتوجه إليها بالخطاب هاته، هي فكرة جوهرية في جميع النظريات القديمة للخطابة".[64]

ساعدت هذه الآفاق البلاغة المعاصرة في ظهور الأسئلة الكلاسيكية المرتبطة بالحجاج، ووسائله، وبيرلمان وهو "يحدّد حقل دراسته في مبحث الحجاج يقوم بالتمييز بين مستويين حجاجيين، أولهما الحجاج الإقناعي (l'argumentation persuasive) وثانيهما هو الحجاج الاقتناعي" (l'argumentation convaincante") الأول هدفه إقناع الجمهور الخاص، حيث لا يتحقق الإقناع إلا بمخاطبة الخيال والعاطفة، ومن ثم فهو يضيق هامش فرصة العقل وحرية الاختيار، في حين أن الاقتناع الذي هو هدف الحجاج يقوم على الحرية والعقلنة"[65]، وبيرلمان في تحديده لموضوع الخطابة الجديدة يراهن على الحجاج الاقتناعي فبه تتجلى حرية العقل وحواريّته، بتدقيقه في القضايا التي يشوبها الظنّ والشك، "ولعل هذا سرّ جمع بيرلمان في نظريته بين الخطابة والجدل الأرسطيين، وظهر ذلك الجمع في كون غاية الحجاج إحداث التأثير العلمي المتمخّض عن التصورات العقلية المقدّمة."[66]

إذًا خطابة **بيرلمان** تتعمّق صلتها بالبلاغة القديمة من خلال ارتكازها على مفهوم "المستمع الكوني"، الذي من شأنه تحقيق فعاليّة الخطاب وإنجازيّته، باتّكائه على تقنيات، ومكوّنات معرفية، وسياقية، ونفسية بعيدا عن منزلق المغالطات، واللعب بالعواطف، والنوازع، فإذا كان **بيرلمان** قد تحدث عن مستمع كوني للخطاب، فالحال نفسه بالنسبة للمحلل النّاقد الذي يشترط فيه أن يكون مميّزا قادرا على فك شيفرة النص، ومن هنا جاءت فكرة القارئ المثالي عند **ريفاتير**(**M.Riffaterre**)، والقارئ النموذج عند **آيزر**(**W.Iser**)، والقارئ السيميولوجي عند **أمبر تو إيكو**(**umberto eco**)، وإن اختلفت المفاهيم فالكل مجمع على فكرة مشاركة القارئ في إثراء النص، وفتح آفاق تأويله، "لذلك يرى إيكو أنّ النصوص الحقة أضحت الخالقة لقرائها، فثمة ميثاق علامي بين المحلّلين الأكفاء، والنصوص التي تستحق الدراسة، ويشارك كل منهما بقسط في تكوين هذا الميثاق وبلورته انطلاقا من تعاضد إمكانات مقامي التأليف الأصلي، والقراءة اللاحقة"[67]، فالمجتمع هو الذي يعدّ خطباءه وكتابه سلفا، ويعمل على المصادقة على شهادة ميلاد الخطابات الموجّهة إليه، ومن ثمة فهذا التناوب في إنتاج الخطاب هو الذي يتيح إمكانية تأهيل جيد لقارئ نموذجي، قادر على فتح آفاق التأويل، وخلق التناسب، والحوار بين النصوص المتصارعة في فضائه.

---

(64) شاييم بيرلمان وأولبريخت تيتكا، مقدمة كتاب مصنف في الحجاج، تر: رشيد الراضي، ضمن كتاب الحجاج ،ج5،ص65..

(65) محمد سالم محمد الأمين طلبة، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، ضمن كتاب الحجاج، ج2، ص188.

(66) المرجع نفسه، ص191.

(67) المرجع السابق، ص203.

3-2-2-بول ريكور وبلاغة السرد:

لقد تجاوزت الخطابة في العصر الحديث حدود المقامات الثلاثة (القضائي، الاستشاري، الاحتفالي) اللصيقة بالخطابة الكلاسيكية*، لتشمل مختلف أنماط الخطاب المرتبطة بالعديد من الحقول المعرفية كالسياسة والقانون والأدب واللسانيات وغيرها، وقد وسم **بول ريكور**(Paul Ricoeur) لحظة اكتساح الخطابة الجديدة لمختلف الحقول المعرفية بلحظة الصعود التي حملتها إلى الشمولية فغدت الخطابة بذلك "فن الخطاب الإنساني المفرط في إنسانيته."[68]، لكن لا يعني ذلك بالضرورة تخلّيها عن مقوّمين أساسيين هما الجمهور والإقناع، "فأما عن المقومات النمطية فليس لنا أن ننسى أن الخطابة أرادت أن تقعّد بالدّرجة الأولى للكلام العام في مقامات نمطية هي المجمع السياسي والمجمع القضائي والمجمع الاحتفالي، فإذا كان للخطابة مخاطبون محدّدون بتلك المجامع، فإن المخاطب بالفلسفة باعتراف **بيرلمان** نفسه هو "المستمع الكوني" يعني أن مخاطبها هو الإنسانية جمعاء، فإن لم يكن فممثّلوها من أكفاء الناس وعقلائهم"[69]، وأما عن غاية الإقناع التي للخطابة فلا يمكنها هي أيضا أن تصل إلى مستوى الترفّع عن الأغراض، والاقتصار على طلب الحق الذي يتميّز به النقاش الفلسفي الصادق"[70].

يعد **بول ريكور** من الفلاسفة النقاد الذين انفتحوا على مختلف الحقول المعرفية من فلسفة ولسانيات، علم الاجتماع، علم الأديان، وأثروا الدّرسين البلاغي واللساني المعاصر، ومع ذلك يمكن اختزال تصوّراته في ثلاث مراحل:

"وسنتناول تصوراته هذه من خلال ثلاث مراحل:

الأولى: تطالعنا في كتاب "صراع التأويلات" 1969 حيث يرى أن التأويل عملية معقدة تشترك فيها العديد من العلوم والمعارف؛ لأنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالمؤسسة والتقليد اللذين يمارس داخلهما، وبالتالي فهو يتأثر بالتيار الفكري آراءها ومناهجها التأويلية القرائية التي تؤمن بها سلفا وتحاجج بها ومن أجلها"[71]

معنى ذلك أن كيمياء التأويل معقدة تدخل في تشكيله العديد من المعارف والعلوم، فهو رهين التيارات الفكرية التي ينبثق منها، أما المرحلة الثانية فيؤرخ لها بكتابه "الاستعارة الحية" (1975) الذي تبنّى فيه تعريفا

* تطالعنا بعض البحوث التداولية التي تصب في بلاغة الحجاج، ممثلة في بحوث كل من فارغا كيبيدي Varga Kibedi خاصة في كتابه البلاغة والأدب، إذ أعاد تودوروف تحليل المقام الخطابي القديم لإيجاد مقامات أدبية موازية له، وخلص إلى نتيجة مفادها أن المقامات القديمة تعتمد على مقاييس خارجية (طبيعة الجمهور) والمقامات الأدبية الموازية تعتمد على مقاييس داخلية (الذات المنتجة)، ينظر: محمد سالم محمد الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص182.

(68) بول ريكور، الخطابة الشعرية التأويلية، تر: ياسين ساوير، ضمن كتاب الحجاج، ج5، ص207.

(69) المرجع نفسه، ص207.

(70) المرجع نفسه، ص207.

(71) المرجع السابق وينظر بول ريكور، صراع التأويلات، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة، بيروت-لبنان، ط1، 2015، ص ص35-316.

للبلاغة أشّر من خلاله على وظيفتها الحجاجية إذ يعد البلاغة "سلوكا فلسفيا يهدف إلى السيطرة على القوانين الأساسية للاستعمال اللغوي، وبهذا التركيز على الاستعمال اللغوي توضع البلاغة في الإطار الفعلي لكل من الفهم والتواصل، وإذا تكون البلاغة نظرية الخطاب ،أو هي الفكر الذي يغدو بدوره خطابا، وفي آخر المطاف تكون البلاغة: دراسة الفهم وسوء الفهم الفعلي وكل من شأنه معالجة ذلك"[72]

ومما تقدم فالبلاغة تمثل نظرية للخطاب في بعده الحجاجي، أو هي في أوسع معانيها "فن الحجاج".

أما المرحلة الثالثة من المشروع الريكوري فهي المرحلة الراهنة، وهي المرحلة التي اصطلح على تسميتها ببلاغة السرد "rhétorique du récit" التي يمثّلها كتابه بلاغة السرد،"ويعدّ هذا الكتاب ذروة المشروع الريكوري،إذ إنه حصيلة بحثه في التأويل (الهيرمينوطيقا) والبلاغة (الاستعارة ومتعلقاتها في المطلق)، وكذلك البحث في الأديان وسوسيولوجيا الثقافة والفلسفة بصفة عامة"[73]، لتتضافر المراحل الثلاثة مشكلة مفهوما ريكوريا للنص السرّدي الذي هو "وساطة بين الإنسان والعالم والإنسان ونفسه، فالوساطة بين الإنسان والعالم هي ما ندعوه المرجعية، والوساطة بين الناس هي ما ندعوه الاتّصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي ما ندعوه بالفهم الذاتي"[74]

إذًا فلسفة **ريكور** البلاغية والنقدية أهلته منذ بواكير عمله أن يكشف عن البعد الحجاجي للبلاغة والتأويل، فلا سبيل للحديث عن بلاغة النصوص وتأويلها دون ربطهما بأثرهما في تغيير قناعات القراء ودفعهم إلى الفعل.

3-2-3-ميشال مايير ونظرية المساءلة:

تعد نظرية المساءلة من النظريّات البلاغية المعاصرة التي تندرج ضمن الإطار الفلسفي، وقد أهلته قراءته التأويلية البلاغية الفلسفية إلى إعادة صياغة مفهوم اللوغوس (logos)،"فلئن تعدّدت مدلولاته منذ الفلسفة اليونانية، فتراوحت بين الحجة وعنصر الحجاج والخطاب، وغير ذلك، فإنه يعرف (اللوغوس) بأنه كلام العقل الذي يدرك نفسه في كل مداه (اتّساعه) دون أن يحدّه اتّجاه مخصوص، ويعرّف كذلك بأنه "العقل المتكلم" " la raison parlante"، إن نظرية **مايار** البلاغية وإن كانت تسعى إلى معالجة اللغة في إطار المساءلة الفلسفية الشاملة إلا أن ذلك لم يفقدها نجاعتها الإجرائية: "ذلك أن هذه الجهود التنظيرية في مجال البلاغة تبقى متينة

(72) محمد سالم محمد الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص123. وينظر بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2016، ص ص45-53.

(73) محمد سالم محمد الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص167.

(74) المرجع نفسه، ص ص 171-172.

الاتصال بنظرية المعنى المرتبطة بالسؤال أشدّ الارتباط، ولدراسة السؤال المنفتح على الأجوبة المتعدّدة تتضافر المقاصد التداولية (ظروف إنجاز الخطاب) والتأويلية (علاقة السؤال بالجواب) والبلاغية (الحجاجية أساسا)"[75].

وبالرغم من أنّ مشروع **ميار** مستل من الموروث الفلسفي، والبلاغي الأرسطي إلا أنه استطاع أن يرسم لنفسه نظرية متميزة بجهاز مفاهيمي مغاير لمعاصريه، "ما جعل كتاباته موغلة في التفصيل، والتفريع، والتحليل، وحتى يعمّق منطلقه الفلسفي حول مكوّنات الكلام فقد أكد بأن الكلام ينزّل التفكير فيه منزلة السؤال التأسيسي، الذي لا يعتمد المعطيات الماقبلية، إنه سؤال تأسيسي يسعى إلى أن يكون مصدر الجواب الأول " la reponse premiere" وعنه تصدر النتائج"[76]

لا يفهم من ذلك الكلام أن الغرض من السؤال هو الوقوف عند إجابة نهائية، بل العكس فالإجابة هي بداية مفتوحة لأسئلة لا تنقضي، "ومن هنا يلغي **ميار** كل المحاولات والمدارس اللغوية التي اشتغلت على اللغة والكلام، لأنها في نظره لم تجب عن السؤال، ماذا يعني أن تتكلم، إن السؤال هو الإمكانية الوحيدة التي يسمح بها السؤال عن جوهر الكلام، وهذا ما يمثل حجر الزاوية في نظريّته، أما بقيّة الأحداث الكلاميّة فهي فرع عن السؤال"[77]، لكن مع ذلك فإيغال نظرية المساءلة في التّجريد حال دون انتشارها وتبنيها من قبل الدّارسين.

3-2-4-ديكرو ونظرية الحجاجيات اللسانية:

تمثل أعمال **أوزوالد ديكرو (Oswald Ducrot)** و **جون وكلود أنسكومبر(J.C.Anscombre)** نموذجا للتداولية المدمجة، التي لا تفصل بين الدلالة والتداولية، فموضوع بحثهما "هو بيان الدلالة التداولية (لا الخبرية الوصفية) المسجلة في أبنية اللغة، ويوضح شروط استعمالها الممكن" وإذا كان تأثير أبحاث **بنفنيست (E.Benveniste)** ونظرية الأعمال اللغوية غير خاف في هذه المنطلقات الأساسية، فإن ما يميّز حقا شواغل هذا التيّار التداولي هو اعتبار اللغة قيدا يضبط نسق ترتيب الأقوال في النصوص، إضافة إلى كونها احتمالات في التركيب والنظم، وهذا التوجيه هو الذي يشرّع البحث في الترابطات

(75) محمد علي القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المسائلة لميشال مايير، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص393. وينظر

Michel Meyer,logique, langage et argumentation, p p124-125.

(76) محمد علي القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال مايير، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، ص392.

(77) المرجع نفسه، ص 392.

الحجاجية الممكنة بما أنّ مسوّغاتها موجودة في البنية اللغوية للأقوال، وليست رهينة المحتوى الخبري للقول، ولا رهينة أي بنية استدلالية صناعية من خارج نظام اللغة"[78].

بما أن التداولية المدمجة * تبحث في القوانين الداخلية للخطاب لاكتشاف منطق اللغة، فالحجاج من منظورها هو "علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطاب تنتج عن عمل المحاجة، ولكن هذا العمل محكوم بقيود لغوية فلابد من أن تتوفر في الحجة ف1 شروطٌ محددة حتى تؤدي إلى ف2، لذلك فإن الحجاج مسجّل في بنية اللغة ذاتها، وليس مرتبطا بالمحتوى الخبري للأقوال، ولا بمعطيات بلاغية مقامية، فالخطاب هو وسيلة الحجاج وهو في آن واحد منتهاه"[79]، فالوظيفة الحجاجية للخطاب يؤشر لها في البنية الداخلية للتركيب، ولا يُعتد بأي مؤشر آخر خارج حدود البنية اللغوية (المؤشر الدلالي، المؤشر المقامي)،"فالحجاجيات اللسانية تقف عند حدود الخطاب، ولا تتجاوزه إلى وقائع أخرى تتعلق بالمنتجين المفترضين لهذا الخطاب (المتكلمين والمتلفظين...) وأحوالهم النفسية، والاجتماعية، وغيرها، فهذه الوقائع الخارجية لا تدخل ضمن اهتمام هذا التوجه"[80]

فمبدأ المحايثة الذي اصطبغت به التداولية المدمجة غدت من خلاله العلاقة الحجاجية عبارة عن تأليف بين الملفوظات ذاتها، ومعنى الملفوظات لا علاقة له بالعالم الخارجي، وإنما بفعل التلفظ الذي ينجزه المتكلم، فالملفوظ يلمح إلى التلفّظ وهو تصوير له، وليس إلى العالم كما يؤكد **ديكرو** باستمرار، فالكلام هو متتالية من الأقوال تحوي مضامين مدلولاتها في ذاتها، فلا سبيل للحديث عن دلالة لها صلة بالعالم الخارجي، أو بالمتكلمين والمخاطبين، فالعلاقة الحجاجية هي علاقة بنيوية محاثية لكل ما هو خارج نطاق اللغة، فالتداولية المدمجة تعمد إلى الكشف عن المنطق الداخلي للغة بتتبّع الطابع الاستدلالي لعناصرها، الذي يؤدي التوظيف الأمثل لها إلى تحقيق الوظيفة الحجاجية الإقناعية للخطاب.

---

(78) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة (ديكرو)، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص ص351-352.

* "تعارض التداولية المدمجة تيارا منطقيا قائما على تصوّر خطّي للتركيب والدلالة والتداول، ففي منظوره يمكن دراسة اللغة سواء كانت طبيعية أو اصطناعية وفق ثلاث مراحل:

1-مرحلة التركيب: وتعنى بدراسة علاقة الكلمات ببعضها البعض في التركيب.

2-مرحلة الدلالة: تعنى بدراسة علاقة الكلمات بمراجعها، واعتماد مبدأي الصدق والكذب في تصنيف الجمل بناء على على مطابقتها أو مخالفتها للعالم الخارجي.

3-مرحلة التداول: تعنى بدراسة علاقة الكلمات بمستعمليها، فهي تنظر في مدى مواءمة الجمل لمقام الخطاب، مدى تحقيق الخطاب لفعاليته (التأثير)".

(79) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة (ديكرو)، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص ص360-361.

(80) رشيد الراضي، الحجاجيات اللسانية والمنهجية البنيوية، ضمن كتاب الحجاج، مفهومه ومجالاته، ج5، ص81.

وإذا كانت فعالية الحجاج عند **بيرلمان** تقاس بمدى تكييف الحجج مع طبيعة وقيم المستمعين، ففعالية الحجاج عند **ديكرو** و **أنسكومبر** يؤشر لها في المتغيرات الحجاجية المحاثية للجملة، "غير أنهما لا ينكران أن يكون هناك في أصل كل عرض للحجج خيار أساس أي "القبول" "الاعتراض" يشد إليه ما قيل، ولكنهما يريدان بيان كيف تؤشر اللغة الطبيعية على النتيجة أو توحي بها، أو تستلزمها وتثيرها وتقتضيها، من دون أن تعبّر عنها بلفظ صريح، بيد أن الطبيعة الحجاجية للغة لا تصبح أمرا قد تمّ البرهنة عليه قطعا بمجرد بيان أن اللغة تصلح للحجاج والإقناع"[81]، فأي خطاب يقتضي وجود تسلسلات خطابية يكون بعضها بمثابة حجج وأدلّة، وبعضها الآخر نتائج متمخّضة عنها، أو بعبارة أخرى إن كون اللغة لها وظيفة يعني أن التسلسلات الخطابية محددة لا بواسطة الوقائع (les faits) المعبر عنها داخل الأقوال فقط، ولكنها محددة أيضا، وأساسا بواسطة بنية هذه الأقوال نفسها، وبواسطة المواد اللغوية التي تمّ توظيفها وتشغيلها."[82]

يمكننا القول إن البلاغة الحجاجية هي بلاغة الخطاب، فبها تتجسّد فعالية الخطاب وجدواه، ويتحوّل من خلالها الإقناع من وجود بالقوة على مستوى كل خطاب، إلى وجود بالفعل بدايتها تغيير القناعات، ونهايتها إصدار الأفعال أو ردعها.

4-البلاغة العربية:

4-1-"منابت ودواعي نشأة البلاغة العربية: إن السياق التاريخي لنشأة البلاغة العربية مغاير تماما للسياق التاريخي لنشأة البلاغة الغربية، "فإذا كانت البلاغة الغربية قد ارتبطت بالخطابة، وإنتاج الخطاب الاستشاري والاحتفالي والقضائي، ثم الشعري فيما بعد، فإن البلاغة العربية قد ارتبطت بالشعر، والقرآن والقول البليغ عموما*، ومن ثمة كانت محاولة لتفسير الخطاب، ولم تهدف إلى إنتاجه"[83].

البلاغة العربيّة كانت بلاغة وصفية لا بلاغة إنتاجيّة، تُعنى باستنباط القوانين العامة التي تحكم الخطاب البليغ عموما في جوانبه الشكلية، وصوره، وأساليب التعبير التي يمكن على أساسها تمييز نص عن نص أو المفاضلة

(81) ميشيل مايير، اللغة والمنطق والحجاج، تقديم وترجمة: محمد أسيداه، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، ج5، 2010، ص28.

(82) أبو بكر العزاوي، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب الحجاج، مفهومه ومجالاته، ج1، ص57.

=* "منابت البلاغة وتربتها: ساهمت عوامل متعدّدة في نشأة البلاغة العربية وتطوّرها يمكن تقسيمها إلى عوامل أولية وعوامل مساعدة أو طارئة:

1-العوامل الأولية هي تلك التي أدّت إلى ملاحظة الخصوصية الأدبية، سواء كان ذلك من الداخل، أي عن طريق معاينة موضوع البلاغة (النص الأدبي)، أو من الخارج عن طريق معاينة أسئلة أخرى لغوية أو دينية أو معرفية عامة.

2-والعوامل المساعدة هي العوامل التي ساهمت في تعميق البحث في الموضوع أو تطويره، وهي تتعلق أساسا بالمثاقفة، وتطور البحث والتأليف في المجالات الفكرية المختلفة".ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2010، ص20. وينظر محمد مشبال، البلاغة والأدب –من صور اللغة إلى صور الخطاب–، دار العين، ط1، 2010، ص74.

(83) عمر أوكان، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص182.

بينهما، لا فيما يعرض من أقضية، وبينيه من حجج، "فالبلاغة ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر، والشعر وقعه من إيقاعه، وفضله من هيئة القول فيه، ولم يكن يفوّق شاعر على شاعر إلا بما يقع له من نهج في تصوير المعاني، وإخراجها رائقة عذبة تسرّ الناظر، وتخلب لبّ المستمع، ولم يغيّر ظهور القرآن من الأمر شيئا، بل قوّاه، وثبّته حتى غدا التفوّق وبلوغ النهايات مرتبطا في ضمائر الناس بالشكل والمظهر، ولم نشعر في سلوك الدّارسين تجاه مسألة الإعجاز، وطرائقهم في تقبل آيات التحدّي وتأويلها، بما في ذلك الشق المحترز الرافض، أن يكون الإعجاز خصائص ماثلة في النص خارجة عن الممكن، بأنّهم تردّدوا في مأتى الإعجاز متى تعلّق الأمر بالنّص فذهبوا جميعا إلى أنه الشكل، والهيئة وتصاريف الكلام"[84].

لم يلتفت الدارسون إلى إعجاز القول من حيث حججه، وأقضيته –التي يعجّ النص القرآني بها– لأن الإذعان لا يقع فقط من البنية اللغوية فحسب، وإنما في طبيعة الحجج وترتيبها، وكيفية توظيفها، والتي تتضافر مع البنى الأسلوبية للنص محقّقة غرض الإقناع، وهي مباحث يكاد يتفرّد بها –فيما بعد– المفسرون، وعلماء الأصول، وبعض علماء البلاغة المتأخرّين و"كان من نتائج انصباب البحث على القرآن والشعر أن اتجهت البلاغة والخطابة عند العرب وجهة تختلف تماما عما هي عليه عند أقوام آخرين كاليونان أو الرومان، فلم توظّف أساسا للإقناع، بل لدراسة خصائص الكلام الأدبي، ومن هنا جاء التحامها بالنّقد، لذلك لن نجد في التراث العربي ثنائية "الخطابة" و"الشعر" كما هو الشأن عند أرسطو مثلا، ولن يستغل البلاغيون والنّقاد من مجهودات الفلاسفة العرب في التعريف بخطابة اليونان إلا القسم المتعلّق بخصائص العبارة الخطابية، وبعض الاعتبارات العامة من هيئة الخطيب أو المتكلم"[85]

بناء على ذلك يمكن وصف البلاغة العربية بأنها بلاغة إمتاعية، تعنى بضبط نواميس العمل الأدبي، أما الجانب الإقناعي فظل في هامشها، وإن تسرّبت بعض مباحث الخطابة اليونانية –عن طريق بعض الفلاسفة المسلمين– إلى البلاغة العربية إلا أن معظمها يصبّ في قسم العبارة، لكن كل ذلك لم يمنع من ظهور بوادر بلاغة إقناعية عند العرب، فإذا كانت بلاغة الخطاب الإقناعي عند اليونان "قد انطلقت من النزاع حول الأرض، أما بلاغة الإقناع العربية فقد بدأت كمؤسسة، كمدرسة للتعليم والنقاش حول المنهاجية من الخلاف حول قضايا سياسية ودينية سياسية، يرمز إليها من جهة بقضية الخلافة وتلخص من جهة أخرى في قضية العدل "[86] ،ففي العصر الأموي عصر بداية الصراعات السياسية انفصل كوكب البلاغة العربية عن مجرّة الشعر مبقيا المكوّنات

(84) حمادي صمود، في الخلفية النظرية لمصطلح الحجاج، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص ص19-20.

(85) حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان،ط3، 2010، ص119.

(86) محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2013، ص138.

الشعرية في بنائه الصوتي والدلالي، غير أن هذا الكوكب المنفصل عن مجرّته سرعان ما جذبته مجرّة أخرى كانت تتجمع في الأفق العربي الإسلامي من ذرات مجرّات أخرى، تلاشت في الزمن القديم (زمن أثينا والإسكندرية...) تبعا لجاذبية ومناخ الزمن الجديد،وهي مجرة المنطق،ففي إطار هذا التحوّل بدأت المناظرات تحلّ محلّ الخطاب الوحيد الجهة، الذي انزوى في أماكن ومناسبات خاصة"[87] ولا بأس أن نحط الرحال عند أهم المشاريع، والمنجزات البلاغية العربية متتبعين من خلالها مسار الوظيفة الإقناعية.

4-2-الحجاج والبلاغة العربية القديمة:

4-2 -1-الجاحظ وسيميائية البيان:

ارتبط تحول مسار الشعرية العربية من شعرية الفحولة إلى شعرية البيان على يد **الجاحظ** (ت255 هـ)، فانتقلت الشعرية بموجبه من مجرّد البحث عن القوانين الكلية التي تنبثق من الخطاب إلى إنتاج قوانين عامة، لصيقة به تتيح إمكانية تجريد الكلام، وعرضه في أحسن أسلوب، أي البحث عن الوظيفة البلاغية فيه، والابتعاد عن الوظيفة الإبلاغية، التي ليس لها أي دور في شاعرية القول، لأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الناس قاطبة باختلاف طبقاتهم الاجتماعية ودرجاتهم الثّقافيّة."[88]

والوظيفة البلاغية لا يمكن إدراكها إلا من خلال الاهتمام بمختلف أركان العملية التواصلية من مؤلف ومتلقٍ ونص، "ولكل من هذه العناصر وظيفته الخاصة، فالمؤلف يؤدي وظيفة بيانية (أو استبيانية) تبرز من خلال التأمل في المعنى لتفهمه واتّضاحه، في حين أن الرسالة تؤدي وظيفة بلاغية (تقع البلاغة لدى **الجاحظ** وصفا للمتكلم والكلام، مثلها مثل البيان)؛ أي إنها ترتكز على الخطاب من حيث الجودة والحسن، وهذه الوظيفة الأخيرة لا تكمن في المعنى من حيث هو معنى، ولا في اللفظ من حيث هو لفظ بل هي تكمن في النّسج والسّبك والتأليف؛ لأن الكلام السامي هو ضرب من الصناعة وجنس من التصوير."[89]، لذلك عمد الجاحظ من خلال كتابه "البيان والتبيين" إلى تخصيص حيّز غير هيّن للخطبة مفصلا في أركانها (نص، متكلم، مخاطب) رابطا إياها بالوظيفة البلاغية للنص من خلال البحث في كيفية تفاعل كل تلك العناصر محققة نصا مؤثرا مقنعا.

(87) المرجع نفسه، ص138.

(88) عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص112.

(89) المرجع السابق ، ص185.

لتتعدى الوظيفة البلاغية الخطابين الشعري والخطابي لتشمل مختلف أنظمة التواصل، التي حصرها الجاحظ في قوله "وجميع أضاف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء* لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقْد، ثم الخطّ، ثم الحال التي تسمّى نِصبة"(90)، لكن مع ذلك يظل النظام التواصلي المنطوق والمكتوب في مقدمة تلك الأنظمة التواصلية ومحركها.

4-2-2-قدامة بن جعفر وشعرية البلاغة:

يقترن ظهور كتاب "نقد الشعر" **لقدامة بن جعفر**(ت337هـ) بلحظة وصل البلاغة بالشعرية، الذي وإن كانت بوادره الأولى مقترنة بالجاحظ –ضمنيا–، فقد تحول ذلك الوصل إلى أمر مصرّح به فأضحت البلاغة مرادفة للشعرية، ولذلك سميت بلاغة قدامة بن جعفر بالبلاغة الشعرية أو شعرية البلاغة، وسعيا منه لبلوغ بلاغة معممة فقد ربطهما (البلاغة والشعرية) بعلوم أخرى كالعروض والمنطق والنحو، وتهدف هذه البلاغة "إلى تشريح الخطاب الشعري وتفكيكه من خلال جودة الائتلاف بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية أو عيب هذا الائتلاف"(91)، فهذا الصنيع يهدف بالأساس إلى تأسيس علم للأدب شبيه بالمنطق "فإذا كان علم المنطق يعصم الفكر من الوقوع في الخطأ والزلل، فإن علم الأدب كما أراده قدامة يحاول أن يعصم الشعر من الوقوع في الابتذال، بإيضاحه لجوانب الشاعريّة في القول، وجوانب اللاشاعرية فيه حتى يمكن التناص مع ما هو شعري ويبتعد عما دون ذلك"(92)، فالشق الحجاجي قد خفت بريقه في بلاغة قدامة بن جعفر، معليا من شأن الجانب الجمالي الشكلي كيف لا والبلاغة التي يتبناها هي بلاغة شعرية في مجملها، وأعلى من شأن الشق الجمالي الشكلي فأعاد بذلك إرساء بلاغة شعرية بعدما خفت صيتها على يد الجاحظ والتي سيكتب لها الرواج أكثر على يد **ابن سنان الخفاجي**.

* النِّصبة: الحال الناطقة من غير لفظ أو إشارة.

العقْد: الحساب باليد بدل اللفظ والخط.

الخط: لكل ماهو تخطيط من رسوم ورقوم وخطوط.

اللفظ: الكلام المنطوق والمسموع.

الإشارة: الإشارة باليد، وبالرأس، وبالعين، والحاجب، والمنكب.... ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ص ص76-78.

(90) المرجع نفسه، ص76.

(91) المرجع نفسه، ص186.

(92) المرجع السابق، ص186.

4-2-3-ابن سنان الخفاجي وبلاغة الفصاحة:

واصلت البلاغة الشعرية مسيرتها عند **ابن سنان الخفاجي** (ت466هـ)*، فأثناء تحليله لبنية اللغة الشعرية عد البنية الصوتية من أهّم مقوّمات النص الشعري، والجاعلة من الكلام المنطوق شعرا، "وهذه البنية هي التي أكدت على شاعريتها دراسات الشكلانيين الروس و**صموئيل ليفين**، و**جون مولينو**، و **كوهين**، و**ميشونيك**، و**لوتمان** وغيرهم، فالتوازيات الصوتية تلعب دورا أساسيا في خلق الوظيفة الشعرية في اللغة"(93)

ومن هنا فاهتمام **ابن سنان الخفاجي** بالأصوات وتحديد مخارجها وصفاتها وعلاقتها ببنية اللغة الشعرية تأكيد على ضرورة ربط الدراسات اللسانية بالدراسات الشعرية، فالشعر في نهاية المطاف لغة، والعلم الذي يؤطر تلك اللغة "هو الفصاحة، التي هي دراسة اللفظ فقط دون المعنى، اللفظ من حيث هو مفرد، واللفظ من حيث هو مركب، فأما شروط اللفظ من حيث هو مفرد فهي شروط تتوزع بين جانبين الصوتي والمعجمي (...)، وهذه العيوب المخلّة بالفصاحة في المفرد نجدها مشتركة مع المركب، بحيث إنها إذا تكرّرت فيه أفسدته، وتنضاف إليها أمور إذا توفّرت في المرّكب أدت إلى توفّر الأدبية فيه، وهي تتعلق بمستويات مختلفة (صوتي، تركيبي، تداولي، دلالي)"(94)، إذن بلغت البلاغة الشعرية أوج ذروتها عند الخفاجي، لولوعه بالجانب الموسيقي للشعر، الذي جعله في مقدمة مقومات الوظيفة الشعرية.

4-2-4-عبد القاهر الجرجاني من الغرابة الشعرية إلى المناسبة الخطابية:

يعد كتابا **الجرجاني**(ت 471هـ) "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" محاولة للإجابة عن سؤال الهوية البلاغية يصلان إلى حدّ التناقض، معنى ذلك أنّ كتاب دلائل الإعجاز ينسخ مشروع كتاب أسرار البلاغة،ولكنه لا يبعد مادّته كما أبعد الأصوات؛ يفكّك بنيته ويعيد استثمار مادّته في تصوّر جديد"(95)،وكما هو معلوم أن كتاب أسرار البلاغة هو كتاب في المعاني الشعرية من تشبيه واستعارة وتمثيل، يليها البحث في درجات تلقّي تلك المعاني من الحسية والبساطة إلى العقلية والتركيب، فـ"حين انكشفت أسرار البلاغة للجرجاني، وجدها متبلورة حول الغرابة "والجمع بين أعناق المتنافرات" ولذلك توقف مشروع بلاغة المعنى مشروع أسرار البلاغة، وبدأ البحث عن سر آخر (أو دليل آخر) لبلاغة تكون حاضرة في النص كله لا في أجزاء منه، كما هو الشأن بالنسبة للتشبيه والاستعارة والتمثيل، ولم يكن ممكنا ذلك إلا في مستوى التركيب النحوي أو النظم"(96)، فما كان على الجرجاني

* ينظر ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1982

(93) عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص187.

(94) ينظر المرجع السابق، ص ص187-188.

(95) محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، ص140.

(96) المرجع السابق ، ص ص141-142.

إلا أن ضم مادة الأسرار، وأضاف إليها مادة جديدة عرفت باسم "النظم"، وبهذه التّسمية سيعرف "دلائل الإعجاز" فيما بعد، "لأن المادة التي سيدور عليها الحديث طوال الكتاب هي مادة النظم (التقديم والتأخير والحذف والذكر والفصل والوصل...).

أما مادة كتاب الأسرار (التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز) فقد بقيت في كتاب الأسرار، فعدّ كتاب الدلائل كتابا خاصا بالنظم، ثم غلب النظم على بلاغة **الجرجاني**، والنظم هو تتبّع خصائص التراكيب في علاقتها بالمقاصد والمقامات، وهو المبحث الذي احتفت به التداولية الحديثة ونظرية الحجاج اللسانية"[97]

فالنظم بذلك هو قوام شاعرية القول الفني، "بل إن هذه الأخيرة التي يطلق عليها الجرجاني "معنى المعنى" (أو الإيحاء) إنما تتأسّس على التأليف والترتيب ضمن سياقها النصي، ولا ترجع إلى اللفظ من حيث هو لفظ منزاح عن الاستعمال الأصلي، أي إنها تتأسس انطلاقا من المحور المركبي وليس من المحور الاستبدالي، وهذا ما جعل بلاغة الجرجاني تتحرّر من أسر البلاغة الإبدالية (نقل مدلول إلى دال آخر) التي انسلّت إلى البلاغة العربية بتأثير من **أرسطو** واستمرت حتى الآن"[98]

تلك هي مرتكزات كتاب "دلائل الإعجاز" الذي أعاد استثمار مادة الأسرار التي قوامها الاستعارة والتمثيل الاستعاري مضيفا إليها الكناية، لينتهي به الحال إلى ضم مختلف الوجوه البلاغية إلى صرحه، واضعا إياها تحت مصطلح اللفظ بوصفه جنسا أعلى في مقابلة النظم.

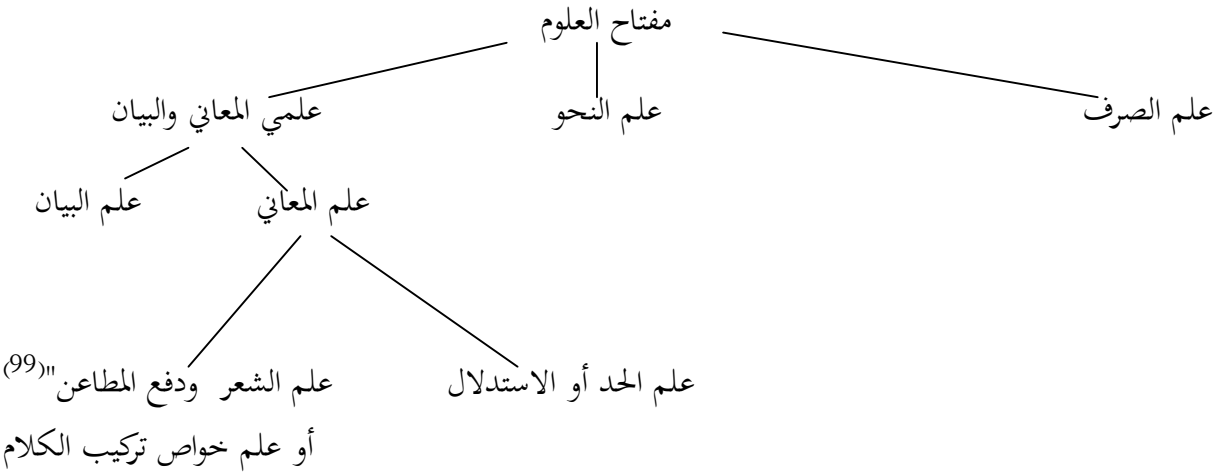
4-2-5-السكاكي والبلاغة العامة:

لم يعمل **السكاكي**(ت626هـ)) على الجمع بين الشعرية والبلاغة فقط*.لأن البلاغة منذ نشأتها الأولى هي بلاغة عامة، وإنما عمد كذلك إلى الجمع بين المستويات المختلفة للخطاب (صوتي، تركيبي، دلالي، تداولي). حيث البلاغة هي مفتاح العلوم ونقطة التقائها، فهي "خطاب الخطابات" و"علم العلوم" وهذه العلوم المسمّاة أدبا التي تعبّر عنها البلاغة (بمعناها العام) تشمل لدى **السكاكي** المنطق والنحو والصرف والعروض والبلاغة (بمعناها الخاص)، وهو ما يتجلى كالآتي:

(97) المرجع نفسه ، ص142.

(98) عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص ص189-190. وينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد عبده ومحمد محمود التركيزي الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط3، 2001، ص ص77-78.

* عدم الفصل بين بلاغة الإقناع (الجاحظ)، وبلاغة الإمتاع (ابن سنان الخفاجي).



وبلاغة **السكاكي** بلاغة مأسورة لدى النحو والمنطق، وهي البلاغة التي سيكتب لها الرواج فيما بعد؛ إذ يقول في مقدمة كتابه محدّدا خطته والهدف من تأليفه "وقد ضمّنت كتابي هذا من أنواع الأدب دون نوع اللغة، ما رأيت منه، وهي عدة أنواع متآخذة فأودعته علم الصرف بتمامه، وتمامه بعلم المعاني والبيان ولما كان تمام علم المعاني بعلمي الحدّ والاستدلال لم أر بُدًّا من التمسُّح بهما".(100)

وبالرغم مما قيل في بلاغة **السكاكي**، إنها بلاغة تعليمية أدّت إلى تحجّر البلاغة العربيّة، إلا أن هناك من يقرّ بأن عمل **السكاكي** "عمل رائد في تاريخ البلاغة العربية خصوصا من خلال اهتمامه بالجانب التداولي للغة الأدبية، والذي ساعده على إدراكه هو الدمج بين البلاغة والمنطق والوصف والنحو والعروض واللغة، مما أدى إلى إنتاج هذه البلاغة العامة التي يسمّيها أدبا والتي هي بلاغة تداولية في أسسها(101) .

يقترن اسم **السكاكي** بالتقسيم الثلاثي للبلاغة العربية المعاني والبيان والبديع، مع العلم أن البديع قد جعله في ذيل المعاني والبيان، جامعا فيه كل الصور التحسينية اللفظية منها والمعنوية، لكن الملاحظ أن البديع قد أزيح عن مضمونه الأول عند **ابن المعتز(247هـ–296هـ)**، فهي وإن عدّت صورا لسانية مميزة للتعبير الأدبي والشعري خاصة إلا أنها "دفعت من المجال التحسيني إلى المجال الحجاجي التداولي، فربطت بمبحث الاستدلال والصور المقصودة هي: التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية، وهي مادة (علم البيان)، وفي هذا السياق ألحقت بالخصم التاريخي للبديع الذي دعي (علم المعاني) بعدما ظلّ مشتتا في مباحث اللغويين ودارسي النص

(99) عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص116.
(100) السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1983، ص06.
(101) عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص191.

القرآني، قبل أن يبلور الجرجاني قضاياه في إطار السؤال البلاغي ضمن مبحث (النظم) حيث المدار على المقاصد[102].

ليتلقف "مفتاح العلوم" **القزويني** الذي انهال على الكتاب بالتلخيص والتّقليص* حتى أضحت البلاغة ممثلة في قسمين أجوفين (المعاني، البيان)، مبعدا العلوم الأخرى من صرف ونحو، استدلال، وعروض من صرح البلاغة، وهذا الاختزال شبيه بالاختزال الذي "أصاب البلاغة الغربية وعبّرت عنه أعمال **دومارسي** و**فونتانيي**، و**لامي**، التي اختزلت البلاغة الغربية في نظرية الوجوه والزخارف، ولم يكتب لها أن تحيا من جديد إلا مع الدراسات الأولى للبلاغة الغربية بفضل أعمال (**ريتشاردز**) فلسفة البلاغة و **بيرلمان** (البلاغة الجديدة)، وبارت (البلاغة القديمة)"[103]

ولا يعد تلخيص **القزويني** هو سبب اختزال البلاغة العربية، "وإنما الاختزال كامن في إهمال الجوانب الأخرى التي أغفل **القزويني** تلخيصها، وكذلك اهتمامه بإنتاج بلاغة مدرسية تعليمية، تجلّت في مركزية تلخيص المفتاح في خريطة البلاغة العربية بعد السكاكي"[104]

بالرغم مما قيل في بلاغة السكاكي، فأسرها بالمنطق والنّحو أهّلها لأن تطرق الأبعاد التداولية للخطاب، وتبحث في نجاعته وحجاجيّته،إذن فبلاغة **السكاكي** المأسورة بالمنطق والنحو أهلها لأن تطرق الأبعاد التداولية للخطاب وتبحث في نجاعته وحجاجيّته.

4-2-6-حازم القرطاجني والبلاغة العلم الكلي:

إذا كان **السكاكي** يسعى من خلال البلاغة إلى إقامة علم الأدب، جاعلا من النحو والتصريف أدوات أولية لأهم مباحث علم الأدب "علم المعاني"، فإن **القرطاجني** (ت608هـ) صرّح بأن البلاغة هي العلم الكلي لمعرفة تناسب المسموعات، والمفهومات قال: "ومعرفة طرق التناسب في المسموعات، والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلّي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كليّاته ضروب من التناسب، والوضع فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات، من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلاءم، واجتناب ما ينافر."[105]

---

(102) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص ص44-45.

* ينظر القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط1، 1904.

(103) عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص192.

(104) المرجع نفسه، ص192.

(105) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ص ص266-267.

فكتاب المنهاج هو منهج للدراسة الأدبية، نقب فيه صاحبه عن معالم أدبيّة النص، بإجابته عن السؤال: ما الذي يجعل نصا ما أدبا؟، "ويتجلى هذا المنهج بالنسبة لحازم في البلاغة التي هي علم الأدب المشتمل على صناعتي الخطابة والشعر، المشتركين في مادة المعاني والمختلفين بصورتي التخييل والإقناع"[106]، معنى ذلك أن موضوع علم البلاغة –حسب **القرطاجني**– هو الخطابة وصناعة الشعر، ومع ذلك فقراءة كتابه تبين بجلاء أنه مشغول بإقامة "بلاغة الشعر" أكثر من أي شيء آخر، حيث تترادف عنده مصطلحات "علم البلاغة" و"علم الشعر" على سبيل التعميم، وهو ما يسمح لنا بالقول: إن حازما "يعالج البلاغة من زاوية الشعر على وجه التخصيص أو التحديد، فهو في كل ما تعرض له في كتابه "منهاج البلغاء" مهتم كل الاهتمام بالشعر، بل إنه عندما يتجاوز الشعر إلى الخطابة فإنما يفعل ذلك لمزيد من تحديد ماهية الشعر ومهّمته وأداته على السواء."[107]

فالقرطاجني أراد بإقامته صرح البلاغة أن يقدّم علما لسانيا كليّا "تعضّده الأصول الحكمية والمنطقية، يجعل منها بلاغة عامة تراعي البنية العامة للنص الأدبي، وتهتم بالتنظير لمختلف أشكال الخطاب من خلال إقامة بلاغة لصناعة الشعر والخطابة على حدّ سواء"[108]، فحازم أراد –من خلال كتابه "المنهاج"– وضع إستراتيجية يتأتى بموجبها حل أزمة الإبداع الشعري في عصره، بإيجاد شاعر عظيم متمكن من الصنعة الشعرية، وخلق متلّقٍ حصيف يميز الشعر الجيد من رديئه "ولذلك قدم حازم مشروعه البلاغي الذي يطمح إلى رسم الطريق أمام من يريد أن يتعلّم كيف يقول الشعر الحق، حين رفع له "سراجا" يضيء له معالم الطريق، ويمكنه من الاهتداء إلى طرق إجادة النظم، كما وضع أسس "المنهاج" الذي ينبغي أن يسير وفقه المتلقي، الذي يروم اكتساب القدرة على تذوّق الشعر وتقويمه، وتمييز الجيد من رديئه."[109]

فبالرغم من وصول البلاغة العربية إلى ذروة عطائها ونضجها على يد **القرطاجني**، إلا أنّ مشروع –هذا الأخير– ظل بعيدا عن الوصفة البلاغية التي اقترحها علماء العربية في بداية هذا القرن للمدارس ثم للجامعات العربية، الوصفة التي مازالت مقدّسة إلى اليوم:علوم البلاغة"[110]، وترجع أسباب العزوف عن إعادة قراءة بلاغة **القرطاجني** وعدم إدراجها في المقررات الدراسية إلى كونها "معضودة" بالمنطق والحكمة كما قال المؤلف، وكان

(106) عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص193.

(107) مصطفى الغرافي، الأبعاد التداولية لبلاغة حازم "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مشروع إعادة قراءة، ضمن كتاب التداوليات وتحليل الخطاب، إشراف وتقديم: حافظ إسماعيلي علوي ومنتصر أمين عبد الرحيم، دار كنوز المعرفة، عمان، 2013، ص ص436-437.

(108) المرجع نفسه، ص442.

(109) مصطفى الغرافي، الأبعاد التداولية لبلاغة حازم "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مشروع إعادة قراءة، ضمن كتاب التداوليات وتحليل الخطاب، إشراف وتقديم: حافظ إسماعيلي علوي ومنتصر أمين عبد الرحيم ، ص445.

(110) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص58.

عصر المنطق والحكمة قد ولّى، كما ولّى عصر النحو الاستكشافي القائم على فحص النصوص، وحلّ محلّه نحو معياري يقرّر القواعد، ويعدد الفروق."[111]

فإذا كان المنطق القاسم المشترك بين بلاغتي الجرجاني و**السكاكي**، فإن بلاغة الأول معضودة بالمنطق، وبلاغة الثاني مأسورة به، لذلك كتب الرواج لبلاغة الثاني أما بلاغة **القرطاجني** فظلّت طي الإقصاء، الغريب "أن الذي تلقّف مفتاح العلوم ليس بلاغيا متضلّعا، ولا بليغا مثل **الجاحظ**، ولا شاعرًا مثل **حازم**، بل هو قاضي القضاة **أبو المعالي جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الشافعي** (ت 739هـ) من نحوي إلى فقيه، يدًا بيد، تذكر مراجع ترجمة **القزويني** أنه كان عالما سمحا، تولّى رئاسة الأوقاف فوسّع على الفقراء وذوي الحاجات، ربما بقدر ما ضيّق على البلاغة، إذ أخرج القسم المخصص للبلاغة من كتاب المفتاح في "تلخيص" غطى على كتاب المفتاح وصرف الناس عنه..."[112]

ليحس **القزويني** –فيما بعد–بفداحة الجرم الذي اقترفه بتلخيصه للمفتاح فراح يرفق تلخيصه بالشرح تجاوز فيه مادة المفتاح إلى الدلائل والأسرار، لتغطي شهرة التلخيص وشرحه كل ما ألف في البلاغة[113]، إذًا هذه هي النهاية التي آلت إليها البلاغة العربية، بعد أن كانت هي مركز العلوم ومدارها.

4-3-الحجاج والبلاغة العربية الحديثة والمعاصرة:

عمدت الدراسات البلاغية العربية الحديثة إلى انتقاء بلاغة أدبيّة، من خلال تطوير الصالح من البلاغة العربيّة القديمة، ورفض ما أسمته بالبلاغة النظرية والبلاغة الحجاجية*، أما عمليّا، فقد بدت "البلاغة الأدبية" قريبة من البلاغة الحجاجية، بالرغم من إعلانها الخصومة مع مفاهيمها؛ "فأمين الخولي الذي أقصى البعد الحجاجي من البلاغة رافضا أن تكون بلاغة القول قائمة على مراعاة المخاطب والتأثير في عقله، والانسجام مع مقامه الخارجي، عمد في الوقت نفسه إلى تبنّي التصوّر البلاغي الحجاجي لأجزاء الخطاب المتمثلة في الإيجاد والترتيب والتعبير في سياق حديثه عن ضرورة توسيع البلاغة خارج حدود الجملة"[114]، ليجد هذا الموقف صداه في الدراسات التي تناولت بلاغة القرآن، وبلاغة النّص الأدبي بشكل عام؛ إذ عمد شكري عيّاد إلى الاعتراض على التصوّر البلاغي الذي فسّر استخدام الكلمات والوجوه البلاغية على أساس "التصوير الحسّي بدل الإيحاء الوجداني، فالكلمات

(111) محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، ص147.

(112) المرجع نفسه ، ص148.

(113) المرجع نفسه ، ص149.

* البلاغة النظرية: البلاغة التي تنزع إلى التقنين والتقعيد، والبلاغة الحجاجية هي التي تنظر إلى النص من حيث فاعليّته وتأثيره العملي في المتلقي.

(114) محمد مشبال، البلاغة والأدب –من صور اللغة إلى صور الخطاب، ص101.

والتشبيهات والاستعارات المستخدمة استخداما أدبيّا تتجلّى بلاغتها فيما تثيره في ذهن المتلقّي من إيحاءات وجدانية، وليس فيما تثيره من صور حسيّة"[115]

كما لا يختلف مصطفى ناصف كثيرا عن غيره ممّن تصدّو لبلاغة الحجاج**، التي اعترض على تطبيقها على مجال ذي طبيعة جمالية لا يتوافق معها؛ يقول "إنّ الصور الشعرية وقعت فريسة أساليب من قبيل المثل السائر وأسلوب الحكيم والاستطراد والمذهب الكلامي والاستخدام والتناسب وحسن التعليل وغيرها من الصّور التي يغلب عليها الطابع البلاغي الحجاجي"[116]

أما **جابر عصفور** ففي سياق نقده للتصور البلاغي الحجاجي القديم، ولطبيعة التّصوير الشعري ووظيفته، نبّه إلى تحوّل الشعر العربي نفسه إلى ما يشبه صفة لها فوائدها الاجتماعية، يقول "ومن الطبيعي أن تترك الوظيفة الاجتماعية للشعر —على النحو الذي فهمت به في التراث– آثارها في تصور الجانب الوظيفي من الصورة، فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة، فضلا عن أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر."[117]

إنّ البلاغة الأدبية التي نادت بها تلك الدراسات هي بلاغة قوامها الذوق والتفسير والتصوير الوجداني والمعاني الإنسانية والإيحاءات العاطفية، وهي بلاغة ظلّت بمنأى عن الخطاب البلاغي الجديد، فلم تتمكن من استيعاب مضامين البلاغة العربية القديمة، كما عجزت عن تقديمها بأسلوب جديد.

أما المتتبّع لحركة البحث في البلاغة العربية المعاصرة سيجد اختلافا في وجهات نظر، تحدّدها زوايا المقاربة التي ينطلق منها الدّارس*، ولعلّ ما أقدم عليه صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النّص"[118]، يعدّ من

---

(115) ينظر المرجع نفسه، ص104.

** على الرغم من أنّ الدراسات البلاغية العربية الحديثة وجهت البلاغة وجهة جمالية، فإن مقاربتها للنص القرآني بما تقوم عليه بلاغته من تلازم بين نزعتي التصوير الجمالي والوظيفة الحجاجية، أملت على بعض الدّارسين الإذعان إلى هذه الحقيقة والإقرار بأنّ مفهوم البلاغة القرآنية لا يجوز اختزاله في البعد الجمالي الخالص، بل هو بعد يمتزج فيه التّصوير والحجاج؛ أي إنّ النص القرآني بقدر ما يعمل على تصوير الحياة الإنسانية، يتّجه أيضا إلى التأثير في مشاعر المتلقي لتغيير سلوكه وأفعاله." ينظر سيد قطب، التصوير الفنّي في القرآن، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط17، 2004، ص ص19–24.

(116) محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص111.

(117) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص331.

* يمكن إرجاع الدراسات العربية المعاصرة التي عنيت بالبلاغة إلى ثلاثة تيارات:

= أ–تيار البلاغة الجديدة: يمثل هذا التيار محمد العمري ومحمد الولي ومحمد مشبال، تكفل هذا التيار بتقديم تصور للبلاغة ولعدد من القضايا ذات صلة بالبلاغة الجديدة.

ب–التيار الفلسفي: ويمثل هذا التيار طه عبد الرحمن، حسان الباهي، محمد مفتاح، حمو النّقاري.

جالتيار اللساني بشقيه الدلالي والتداولي: يتكئ هذا التيار على معطيات علم النّفس المعرفي في مقاربته لعدد من المواضيع البلاغية خاصة التشبيه والاستعارة والمجاز.

بواكير المصنّفات في البلاغة العربيّة المعاصرة التي أحاطت بالاتجاه الحجاجي من حيث مفاهيمه وروّاده، وكشفت عن طبيعة علاقته بالحقول المعرفية المجاورة له.

ويعد محمد العمري كذلك من الأسماء المعاصرة، التي أخذت على عاتقها إعادة قراءة البلاغة العربية القديمة، من خلال التنقيب في نصوصها الإبداعية وخطاباتها النقدية التي واكبتها، بغية استخلاص مواضع الالتقاء والتّداخل بين الصناعتين، والكشف عن دورهما في بلورة مفهوم البلاغة العربية، وقد استعان محمد العمري في عمليته البحثية هذه "بجهاز مفاهيمي يجمع إلى القديم وعيا جيّدا بالبلاغة المعاصرة، وإحساسا مبكرا ببلاغة الحجاج".(119)

وأفصح عن ذلك الوعي في البداية تحليله للخطابة العربية بأنواعها في عصرها الذهبي في كتابه الموسوم بـ "بلاغة الخطاب الإقناعي"، متّكئا فيه على مضامين الخطابة الأرسطية، وجهازها المفاهيمي*، لينتقل محمد العمري –بعده– من بلاغة الخطاب الإقناعي إلى بلاغة الشعر، وبلاغة السخرية، وبلاغة الصورة، متوسِّلا بجهاز مفاهيمي غربي وعربي(121)، كما يطالعنا كتاب "البلاغة العربية –أصولها وامتداداتها– بالكشف عن الأصول التداولية للبلاغة العربية، مستعينا بنظرية القراءة في بعدها التاريخي، قارب من خلالها المشاريع البلاغية الكبرى مقاربة نسقية، تجمع بين المقاربة البنوية والمعرفة السوسيو أدبية، بغية ربط اللاحق بالسابق، مستحضرا بعدي البلاغة العربية الكبيرين التخييلي والتداولي، "وبهذا تم تخليص البلاغة منذ الرصد الأولي لأصولها من الاختزال الذي تعرّضت له، حين تمّت التضحية بجانب هام من جوانبها، هو الجانب التداولي، لصالح الرؤية الشعرية التي كانت تشكّل المنظار الوحيد الرّاصد للبلاغة العربية."(122)

وبالرغم من العمل التركيبي الذي قدمه محمد العمري في كتابه البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، والعمل النسقي التاريخي الذي قدّمه في كتابه البلاغة العربية –أصولها وامتداداتها– ظلّ مفهوم البلاغة بمنأى عن تصوّر الكثير من الباحثين، فكان لزاما عليه إعداد كتاب يجيب فيه مرة أخرى عن السؤال: ما البلاغة؟ يستحضر

(118) ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

(119) محمد سالم محمد الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص255.

* امتداد القراءة التداولية الحجاجية لتحليل بعض الخطابات المعاصرة، جعلت محمد العمري يخصّص كتابا خاصّا عنونه بـ "دائرة الحوار ومزالق العنف، كشف أساليب الإعنات والمغالطة مساهمة في تخليق الخطاب" صدر الكتاب عن إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، 2002.

(120) ينظر نظرية الأدب في القرن العشرين، تر واعداد: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2004، والبلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، 2005.

(121) المرجع نفسه،2005.

(122) عبد الرحيم وهابي، القراءة التداولية في البلاغة العربية، قراءة في المنجز البلاغي لمحمد العمري، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء–المغرب، عدد 5، 2014، ص79.

فيه بعديها التخييلي والتداولي، مع إزاحة بعض المفاهيم التداولية المرتبطة بها**، كما قدّم فحصا لتاريخ الأسئلة والأجوبة التي طرحها الخطاب البلاغي في عصور حيويّة، فمشروع محمد العمري له أصول ومنجزات وامتدادات تتبلور من خلال إحاطته بالقديم وانفتاحه على الحديث.

ولما كان الحجاج هو الشق الثاني للبلاغة، فقد سعى أبو بكر العزاوي إلى اكتشاف اللغة و منطق الخطاب، ومن ثمة دراسة الحجاج في مستوى اللغة، كون اللغة الطبيعية تحمل بصفة ذاتية وظيفة حجاجية، يؤشر لها في بنية الأقوال والجمل نفسها، فكان كتاب "اللغة والحجاج"، الذي خصّصه لدراسة العلاقة القائمة بين اللغة والحجاج، وللتعريف ببعض جوانب الحجاج اللغوي، ووصف بعض المظاهر الحجاجية للغة العربية، أما كتاب "الخطاب والحجاج"، فقد طوّر فيه ما جاء به في الكتاب السابق ذكره، وقارب من خلاله الخطاب القرآني، والخطاب الشعري، والخطاب المثلي، والخطاب الإشهاري، تأكيدا منه على اتّفاق كل الخطابات في الوظيفة الحجاجية، واختلافها في طبيعة الحجاج ودرجته فحسب[123]، مستندا في ذلك على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات من قبيل الروابط والعوامل الحجاجية السلميات الحجاجية، البرنامج الحجاجي، المبادئ الحجاجية، الانسجام التداولي والحجاجي...الخ.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حمادي صمّود من الدّارسين المعاصرين القلائل، الذين تكفّلوا بتبيين البلاغة بمفهومها الواسع (الشرقية والغربية)، و(القديمة والمعاصرة)، وجعلها خيارا بحثيا منذ فترة السبعينات، من خلال أطروحته: التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، التي اختبر فيها المعالجة البنيوية اللسانية في كشف الأنساق البلاغية العربية، مركزا على ما أسماه "الحدث الجاحظي"، الذي رأى أنه وراء إرساء بلاغة للبيان تعتمد الحجاج والجدل المنطقي[124]، أما كتاباه الآخران "من تجليّات الخطاب البلاغي"، بالإضافة إلى الكتاب الجماعي "أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم"، -الذي اشترك في تأليفه مع فريق تقصّي بلاغة الحجاج في التقاليد الغربية-، فقد يوثّقان لمرحلة اهتمامه ببلاغة الحجاج التي باتت من أدقّ مواضيع الدرس البلاغي المعاصر، ميّز من خلالهما بين الخطابة الأرسطية والبلاغة العربية، من حيث طبيعتهما وظروف نشأتهما.[125]

** سجّل العمري ما تم تداوله بين الباحثين من ترجمة الريتوريك عند أرسطو بالخطابة تارة، والبلاغة تارة أخرى، ليُبيّن بعدها أن الريتوريك ليس الخطابة بل الفن الذي يتولّى دراستها، وهي الفن الذي يقابل فن الشعر، ينظر محمد العمري، أسئلة البلاغة –النظرية والتاريخ والقراءة-، ص ص26-27.

(123) ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط1، 2006.

(124) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، الأحمدية للنشر، الدّار البيضاء، ط1، 2007.

(125) أبو بكر العزاوي، حوار حول الحجاج، الأحمدية للنشر، الدّار البيضاء، ط1، 2010.

وأعاب حمادي صمود على البلاغة العربية اختزالها في باب العبارة أو الأسلوب، وعدم الالتفات إلى المحاولات التي اهتمت بالحجة والبرهان، لذلك فقد رأى أنّ تعدّد قراءة التراث البلاغي أمر مشروع، خاصة إذا رُكّز فيه على الجوانب المطمورة، وذلك من خلال توّخي معطيات الدرس اللساني التداولي، وبلاغة الخطاب التي تُعنى بالوظيفة الحجاجيّة، وآليات تفعيلها، وأثرها على المخاطب، معنى ذلك أنّ قراءة حمادي صمود للتراث البلاغي ما هي إلا خطوة لاستخراج مقولاتها التي يمكن استثمارها في الدراسات النقدية المعاصرة في شقيها النظري والتطبيقي، والتنويه إلى أنّ بلاغة الحجاج ترتكز على دراسة آليات التأثر والتأثير.

بناء على ما تقدم نخلص إلى أنّ الدّارسين المعاصرين* أفادوا أيّما إفادة من تيّار البلاغة المعاصرة، في إعادة قراءة التراث البلاغي، وخلق قارئ عربي واعٍ بهذا التيّار ومفاهيمه، مزوّدين إياه بالآليات الإجرائية التي تمكّنه من فتق الخطاب، والكشف عن مكنوناته.

* إنّ ما أقدم عليه حافظ إسماعيلي علوي، من تنسيق وتقديم لكتاب الحجاج: مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، والذي شارك فيه نخبة من الباحثين الأكاديميين المتخصصين في مجال الدراسات الحجاجية، من مختلف الأقطار العربية، يمكن عدّه من الدراسات الرائدة في الثقافة العربية المعاصرة.

خلاصة:

-إنّ الخطابة الأرسطية هي النص المؤسس لبلاغة الحجاج، وهو نصّ اتّسم بالشموليّة، لإحاطته بكلّ مكوّنات الخطاب الحجاجي، من منتج الخطاب (الإيتوس)، إلى متلقّيه (الباتوس)، وصولا إلى الخطاب (logos) في حدّ ذاته، وتصنيف الحجج إلى ثلاثة أنواع بناء على تلك المكوّنات.

-إنّ الكفاية العلميّة التي تمتّعت بها الخطابة الأرسطيّة من خلال إجابتها عن مختلف الأسئلة المتعلّقة بالخطاب الإنساني الإقناعي منه، والتخييلي، خوّل لها أن تكون النّص الملهم لانبعاث البلاغة من جديد في شكل بلاغات جديدة، فالعلم العتيق (الخطابة الأرسطية) يأبى إلا أن يكون حاضرا في جميع المراسيم التي تحتفي بالخطاب بكل أنماطه وتمظهراته.

-البلاغة الجديدة امتداد للبلاغة العتيقة، لإعادة صياغة مضامينها البلاغة من حجج وترتيب وأسلوب؛ إذ عنيت الحجاجيات المنطقية بالحجج والبراهين، في حين ركزّت الحجاجيّات اللسانية على الأسلوب، أمّا الدراسات البلاغية فقد ألمت بالمضامين الثلاثة.

- لم تعرف البلاغة العربية الفصل بين المسلكين الشعري والخطابي، ومع ذلك فقد هيمن المسلك الشعري على البلاغة العربية بعد الجاحظ، من خلال عنايتها بنواميس العمل الأدبي، أما الجانب الحجاجي فقد ظلّ في هامشها.

-شكلت بلاغة حازم القرطاجني فرصة جيّدة لاستعادة البلاغة العربية التوازن بين مسلكيها الشعري والخطابي، لتمثّله خطابة أرسطو، بقدر عنايته بالشعر، لكن ولأسباب ثقافية ودينية وسياسية أخذت البلاغة العربية وجهة أخرى.

الفصل الثاني

حجاجية الإحالة في لافتات أحمد مطر

تمهيد

1-إشكالية المصطلح

2-إشكالية المفهوم

2-1-المفهوم اللساني

2-2-المفهوم الدلالي

2-3-المفهوم التداولي

3-نظرية جاكبسون في وظائف الكلام

4-الإحالة وآلية التخاطب لبنفنيست

5-الإحالة وتعدّد الأصوات "الحجاج اللساني لديكرو"

6-بول ريكور وآليات الإحالة اللغوية والشعرية

7-وسائل الإحالة

7-1-الإشاريات الشخصية

7-2-الإشاريات المكانية

7-3-الإشاريات الزمانية

7-4-أسماء الأعلام القاعدية

8-حجاجية العنوان

9-حجاجية الإشاريات الشخصية

10-حجاجية الإشاريات الزمانية والمكانية

11-حجاجية الأسماء القاعدية

خلاصة

تمهيد :

سنتعرف في الفصل الموسوم بـ "حجاجية الإحالة في لافتات أحمد مطر" على أهم الأسس المفاهيمية التي تتحكّم في مفهوم الإحالة والتي تتّكئ عليها لبناء استراتيجيّاتها وآلياتها في مقاربة النصوص بشكل عام ومقاربة النص الأدبي بشكل خاص مقاربة شاملة قائمة على أسس علمية واضحة تجمع بين عناصر الخطاب الأدبي من مرسل ومرسل إليه وسياق وشفرة في وحدة دلالية متكاملة، ثم نرصد أهم الآليات اللغوية الإحالية من ضمائر، وظروف زمان ومكان، وأسماء قاعدية في الخطاب الشعري لأحمد مطر مع بيان أهم التغييرات التي تطرأ على تلك الآليات، وما ينبثق عنها من وظيفة حجاجية من خلال استثمار بعض مفاهيم "نظرية الحجاج في اللغة لديكرو وغيره" في مقدمتها مفهوم تعدد الأصوات وتتبع معالمه في مقاربة الإحالة في الخطاب الشعري لأحمد مطر.

1-إشكالية المصطلح:

يعد مصطلح الإحالة من المصطلحات التي التبست بمصطلح المرجع، لعدم دقة ترجمة المصطلحين الأجنبيين Reference و Referent باللغة الإنجليزية ومايقابلهما Référent/Reference في الفرنسية إلى العربية.

فتارة يُترجم مصطلح Reference بالإحالة وتارة بالمرجع، والحال نفسها بالنسبة لمصطلح Referent، ناهيك عن استخدام المصطلحين بمفهوم واحد. فعلى سبيل المثال تمت ترجمة * Reference من الفرنسية في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان لـ **أزوالد ديكرو** و**جان ماري سشايفر** بالمرجع[1]،بينما نجد الموضوع نفسه الذي نشر سابقا في الإصدار الأول لهذا القاموس، والذي أصدره كل من **أزوالد ديكرو** و**تودوروف** عام 1972، قد ترجم في كتاب "مفاهيم سردية" بـ "الإحالة"[2]،معنى ذلك أنّ مصطلح الإحالة يرادف مصطلح المرجعية أو الوظيفة المرجعية، لا لشيء إلا لامتلاكهما مفهوما واحدا، إلا أنّ استخدامهما أحيانا معا يوحي باختلافهما، ليزاحم مصطلح الإحالة مصطلحي المرجعية والوظيفة المرجعية اللَّذَيْنِ من المفترض أنهما يتضمّنان مفهوما واحدا، إلا أن التّناوب في استخدامهما من قبل الباحث يوهم القارئ باختلافهما.

وتجدر الإشارة إلى أن جان كوهن يميز مع **أوجدن** و**ريتشاردز** (Meaning of meaning) بين عنصرين مختلفين:

1-المرجع أي المشار إليه. الشيء الواقعي كما هو في حدّ ذاته.

2-الإحالة أي: المقابل النفسي للشيء، الظاهرة الذهنية التي يُدرك من خلالها المرجع"[3]

* ترجم مصطلح "Reference" في كتاب علم الدلالة لـ ف.بالمر بالإشارة، وهي الترجمة التي اعتمدها عبد الهادي بن ظافر الشهري في كتابه "استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية-"، وهي ترجمة قد تسبّب مشكلة اصطلاحية ومنهجية، لالتباسه بما يعرف في العربية بأسماء الإشارة، التي هي نوع واحد من أنواع الإحالة، ينظر داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2010، ص23، وعبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية-، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص ص79-85.

(1) أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط3، 2013، ص325.

(2) تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2015، ص95.

(3) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2، 2014، ص194.

وبناء على ذلك "سنتبنّى هذا التمييز الاصطلاحي في استخدامنا لمصطلح المرجع مقابل "Referent" ومصطلح الإحالة في مقابل "Reference" للتمييز بين ما هو خارج اللغة وبين صورة هذا الوجود أو مدلوله داخل اللغة والذي تحقّق عبر مجموعة من الآليات اللغوية والذي يعبّر عنه بمصطلح الإحالة كصيغة للدلالة على الحدث، والموضوع معا؛ أي على المرجع وآلية الإحالة على هذا المرجع.

2-إشكالية المفهوم: إنّ مفهوم الإحالة مبعثر ومشتت بين المصادر النقدية واللسانية مما يستدعي ضبطه بناء على المرجعيّات التي ينحدر منها، وقد تمّ حصر أهم الأسس المفاهيمية التي تتحكّم في هذا المفهوم، والتي تتّكئ عليها الإحالة لبناء استراتيجيّاتها وآلياتها في مقاربة النصوص الأدبية، وهي:

2-1-المفهوم اللساني: يتحدّد المفهوم اللساني للإحالة مثلما تقرّ بذلك كتب لسانيات النص على أنه وسيلة لغوية من وسائل التّرابط الشكلي الدلالي التي تحقّق التماسك والانسجام النّصي، موكلة هذه المهمة لبعض العناصر اللغوية التي تمتلك خاصية الربط بين أجزاء الجملة الواحدة أو النّص الواحد نحويا ودلاليا مثل الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان...[4]، وهي إمّا أن تكون إحالة نصيّة تقوم بدور فعّال في اتّساق النص، أو إحالة مقامية لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر.

وهي إما أن تكون إحالة نحوية كإحالة الضمير على ما يعود عليه داخل الجملة الواحدة، أو إحالة نصية وميدانها بين جمل النص الواحد، وكلتاهما (الإحالة النحوية/الإحالة النصية) تندرجان ضمن الإحالة الدّاخلية، أما الصنف الثاني من الإحالة وهي الإحالة الخارجية فتتم بين عناصر النص وما يتّصل بها في الخارج"[5]

2-2-المفهوم الدلالي*: يعرف المفهوم الدلالي للإحالة بأنه الوسيلة اللغوية التي يحيل بها الكلام إلى العالم الخارجي الذي يُخبر عنه.[6]

فمفهوم الإحالة دلاليّا يتميز عن المفهوم السابق بكونه يولي عناية خاصة بالنوع الثاني من الإحالة وهي الإحالة الخارجية، لما لها وظيفة في ربط النص بالعالم الخارجي، وهذا النوع وإن أشارت إليه لسانيات الجملة ولسانيات النص إلا أنها لم توله عناية كعنايتها بالإحالة الداخلية لعدم مساهمته في اتساق النص وانسجامه.

---

(4) ينظر محمد خطابي، لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، بيروت–لبنان، ط2، 2006، ص ص17-18.

(5) ينظر بول ريكور، نظرية التأويل، ص49.

* الإحالة عند علماء الدلالة هي "العلاقة بين العلامة اللغوية والشيء في العالم الخارجي، أي إنها الوسيلة التي تربط اللغة بالعالم الخارجي"، فهي بذلك تمثل مبحثا من مباحث علم الدلالة، ينظر بول ريكور، نظرية التأويل، ص49.

(6) ينظر مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته –نظم النص التخاطبي–، ج2، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، 2001، ص69.

2-3-المفهوم التداولي: استثمر التداوليّون ما توصّلت إليه الدراسات الدلالية والسيميائية في مبحث الإحالة، ووسّعوا من نطاقها بتسليطهم الضوء على السياق بصفته المتحكّم بمقصدية المتكلم وتلقّي المخاطب، فحسب هذا المفهوم، فإنّ الإحالة يقصد بها "العلاقة القائمة بين العبارة اللغوية والشخص (أو الشيء) الذي يحيل عليه في الواقع (العالم الخارجي)"[7]،فالمقاربة التداولية في مفهومها العام:"دراسة الاتصال اللغوي في السياق"[8]،أي دراسة علاقة العلامة اللغوية بمستعمليها، وهو الشيء المغيّب في المقاربتين النحوية والدلالية، فإذا كانت الأولى تُعنى بدراسة علاقة العلامة اللغوية بمثيلاتها في التركيب، فإن المقاربة الدلالية تعنى بدراسة علاقة العلامة اللغوية بمراجعها[9]،ومن ثمة فقد أضحى مفهوم الإحالة عند التداوليين أكثر اتّساعا ورحابة فإلى جانب علاقته بالمرجع والمعنى وُسِّع نطاقه ليشمل كل ماله صلة بالسِّياق من متكلّم ومخاطب وزمان ومكان وغيره.

لتظهر أهميّة المقاربة التداولية بصورة خاصة في دراسة البنية الإحالية لصنف من العناصر اللغوية والتي اصطلح عليها بالإشاريّات* والتي تندرج ضمن الدرجة التداولية الأولى كما أشارت إلى ذلك فرانسواز أرمينكو حسب تصنيف هانسون الذي حدّد ثلاث درجات تداولية لدراسة اللغة وهي كالآتي:

1-تداولية الدرجة الأولى: وهي دراسة العناصر اللغوية المهمة ضمن سياق تلفّظها، إذ تختلف إحالة الضمائر "أنا، أنت، هو" وأسماء الإشارة، هذا، ذلك، وظروف الزمان والمكان الآن، هنا...باختلاف سياق استعمالها.[10]

2-تداولية الدرجة الثانية: وهي دراسة للطريقة التي تربط بها القضية بالجملة المعبر عنها، إذ على القضية المعبّر عنها في كل الحالات أن تتميّز عن الدلالة الحرفية للجملة، إنّها توسيع لمفهوم السياق، من سياق الموضوع، وكشف الإحالات والمنفّذين إلى السّياق المتعارف عليه عند المخاطبين كـ "الحدس"[11]

3-تداولية الدرجة الثالثة: وهي التي تتمحور حول نظرية الأفعال الكلامية بغوصها في دراسة العلاقة بين العلامات اللغوية ومستعمليها، أو ما أطلق عليه"أوستين" بالأفعال الإنجازية وهي الأفعال التي تنجز بمجرد التلفّظ بها [12]

---

(7) أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط2، 2010، ص19.

(8) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استرتيجيات الخطاب، ص22 .

(9) ينظر فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي،ط1، 1987،ص ص38-73.

* الإشارة Deixis: هو مفهوم لساني يجمع كل العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام من حيث وجود الذات المتكلمة أو الزمن أو المكان، حيث ينجز الملفوظ والذي يرتبط به معناه من ذلك: الآن، هنا، أنا، أنت، هذا، هذه...وهذه العناصر تلتقي في مفهوم التعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه، الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1993، ص116.

(10) ينظر فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ص ص 38-73.

(11) المرجع نفسه، ص 51.

وقد استثمرنا في دراستنا التطبيقية تداولية الدرجة الأولى والثانية بقدر حاجة البحث، وطبيعة الخطاب الشعري المطري**

إذا مفهوم الإحالة ما فتئ يتحرّر من سياج لسانيات الجملة الذي حوّته بوصفه وظيفة دلالية ونحوية إلى الارتباط بالخطاب، فعملية الكشف عن آليات اشتغال الإحالة تتوجّب الإحاطة بنوع الخطاب، والتركيز على المتلقّي بصفته المنتج الثاني للعمل الأدبي، وبه تتوقف عملية فهم الخطاب وتأويله.

بالرغم من دور المخاطب في عملية الفهم والتأويل، يظل دوره رهين لغة الخطاب، والكيفية التي وظّفت بها مختلف الإحالات، والتي تعمل على رسم الخطوط العريضة التي تنير درب القارئ أو المخاطب وتقوده إلى مقصدية الكاتب (المنتج الحقيقي) وإلا سيظل الخطاب لغزا فكّه بعيد المنال، فالاستعمال هو الكفيل بمنح الخاصية الإحالية للغات، إذ يقول أحمد المتوكل إنّ "ما يؤهّل مستعمل اللغة الطبيعية لإنتاج أو تأويل العبارات اللغوية (لأن يتواصل مع غيره) خمس ملكات تتفاعل قالبيّا فيما بينها وهي الملكة اللغوية والملكة المعرفية والملكة المنطقية والملكة الإدراكية (الحسية) والملكة الاجتماعية"[13]، ويكون اشتغال الملكات* -حسبه- حين يتعلّق بالإحالة على الشكل الآتي:[14]

1-إذا كانت الإحالة إحالة بناء يستمدّ المخاطب من الحدّ ذاته العناصر التي تتيح له فهم معنى هذا الحد، مستعملا بذلك ملكته اللغوية ثم يستعين بملكته المعرفية، ليبني انطلاقا من معارفه العامة، الذات التي يحيل عليها الحدّ المعني بالأمر، ثم بعد ذلك يدرجه في مخزونه الذهني بفضل هذه الملكة.

---

(12) المرجع نفسه، ص 61.

** أما الاستفادة من تداولية الدرجة الثالثة فقد أرجأناها إلى الفصل اللاحق.

(13) أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان، الرباط-المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط1، 2013، ص ص360-361.

* الملكات الخمس هي:

1-الملكة اللغوية: يتمكن من خلالها مستعمل اللغة من إنتاج وتأويل عبارات لغوية، ذات بنيات متنوعة ومعقدة، في عدد كبير من المواقف التبليغية.

2-الملكة المنطقية: يمكن من خلالها مستعمل اللغة من اشتقاق معارف مختلفة انطلاقا من مبادئ المنطق الاستنباطي والمنطق الاحتمالي.

3-الملكة الاجتماعية: تمكن هذه الملكة مستعمل اللغة من مطابقة أقواله مع الأعراف والعادات الكلامية في المجتمع، بحيث يعرف كيف يحقق أهدافا تبليغية، مع مختلف المخاطبين.

4-الملكة المعرفية: وتتمثل في الرصيد المعرفي المنظم، الذي يكتسبه مستعمل اللغة، من خلال اشتقاقه معارف من العبارات اللغوية، يخزنها ويستحضرها في الوقت المناسب ليؤول بها العبارات اللغوية.

5-الملكة الإدراكية: تمكن مستعمل اللغة من إدراك محيطه ليشتق منه معارف يستثمرها في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها.

6-الملكة البيانية: وهي تلك الملكة التي تمكن فئة المبدعين خاصة من إنتاج الأثر الفنّي، ينظر أحمد المتوكل، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2013، ص ص11-12.

(14) ينظر المرجع نفسه، ص361-362.

2-أما إذا كانت الإحالة إحالة تعيين، فإنّ المخاطب يلجأ كما في الحالة الأولى، إلى ملكته اللغوية ليفهم معنى الحدّ المحيل ثم بعد ذلك يبحث عن الذّات المحال عليها.

بناء على ما تقدم فالإحالة هي تلك الوظيفة اللغوية التي يتحدّد من خلالها علاقة العمل الأدبي بالعالم الحقيقي، فإما أن تمثّله أو تنقطع صلتها به، أو بعبارة أخرى "هي تلك الوظيفة التي تؤدّيها مجموعة من الآليات اللغوية وغير اللغوية المشفّرة لتحديد علاقة الخطاب الأدبي بإطاره المرجعي الذي ينبثق عنه من خلال مقصدية معيّنة يتحدّد على أساسها علاقة الأديب بالخطاب، والخطاب بالعالم والمتلقي ثم علاقة الأديب بالمتلقّي."[15]

يمكن القول بأن الإحالة هي وظيفة لغوية تجسّد تفاعل العمل الأدبي بالعالم الحقيقي، والتي تُوصل المخاطب عبر سلسلة من العمليات اللسانية والدلالية والتداولية والتأويلية إلى فهم مقصديّة المتكلم، وتفسير ملابسات الواقعة الأدبية.

3-نظرية جاكبسون في وظائف الكلام:

تعد نظرية **جاكبسون** (R.Jakobson)من النظريات التي انفلتت بموجبها الإحالة من بوتقة العلامة اللغوية وانفتحت على عالم أكثر رحابة واتساعا هو عالم الخطاب، الذي استلّ منه جاكبسون ست وظائف هي (التعبيرية، التأثيرية، الشعرية، الإحالية، الانتباهية، الميتالسانية) تقابلها تباعا أركان العملية التواصلية الآتية: المتكلم، المخاطب، الرسالة، السياق، قناة الاتصال، الشفرة، حيث أكّد صاحب هذه النظرية على فكرة هيمنة الوظيفة الواحدة التي لا تستتبع بالضرورة إقصاء الوظائف الأخرى.[16]

وكما هو معلوم فقد أولى **جاكبسون** عناية قصوى بالوظيفة الشعرية باعتبارها من مقوّمات لغة الشعر، أما باقي الوظائف الأخرى في مقدّمتها الوظيفة الإحالية فقد ظلّت في هامش تلك الدراسة، وكأن الخطاب الشعري خطاب انفعالي جمالي متماهٍ في ذاته، زاهد في كل ماله صلة بالمعنى وبالمرجعيّات الفكرية، لكن مع ذلك ففضل جاكبسون لا ينكر في إسالته حبر النقاد والدّارسين الذين ما فتئوا ينكبّون لبناء نظرية تأويلية لمقاربة النصوص الأدبية كالدراسة التي قام بها الناقد الفرنسي بول ريكور في كتابه "نظرية التأويل-الخطاب وفائض المعنى" والذي استند فيه إلى تحديده لمفهوم الإحالة في ضوء مخطط **جاكبسون** لكنّه لم يقف عندها بل تجاوزها إلى تحديد مفهومها بصورة واضحة ومحددة مشيرا إلى أهم تمظهراتها وآلياتها داخل الخطاب الشعري بوجه خاص"[17]، فتحقق الوظيفة الشعرية في النص الأدبي لايتنافى وقيام الوظيفة الإحالية التي تنحو نحوا مختلفا فيه على خلاف الخطابات

(15) داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، ص 40.

(16) ينظر رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص ص27-28.

(17) داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، ص67.

الأخرى، فكلاهما ينصهران ليجسّدا معا شعرية النص الأدبي وأدبيّته، لا لشيء إلا لأن النموذج الأدبي هو نموذج لغوي أو لساني بالدرجة الأولى لكنه من التكثيف والتشويش بحيث يخرق منطق المعيارية السيمانطيقية فيشغل القارئ بذاته قبل أن يشغله برسالته، ومن المعلوم أن المنتظر من كل نص أن يقيم في الذهن تصوّرا واضحا لجامع الدّال والمدلول على مستوى الإدراك، وهو ما يسمى بالفهم أو إقامة المعنى، ولن يتأتى ذلك إلا بتحديد مرجعية خاصة أي بمعرفة حقيقة الأشياء أو الأمور المتحدّث عنها، أي حقيقة ما وراء الكلام"[18]، فالشاعر يتسلّل عبر الوظيفة الشعرية* المحملة بمختلف المظاهر الأسلوبية، ليمرّر ما يشاء من أيديولوجيّات ومرجعيّات تحيل إلى العالم الحقيقي بما فيه من أشياء وأشخاص ووضعيّات، وبناء على ذلك "فالوظيفة الشعرية التي تتجسّد في لغة الخطاب الشعري في مجموعة من المظاهر الأسلوبية تكون محكومة بمقصدية الشاعر التي هي عبارة عن محصّلة خبراته المباشرة وغير المباشرة عن الحياة في موضوع ما أو عدّة موضوعات في علاقتها بذات الشاعر وبما هو قائم خارج هذه الذّات والذي يريد الشاعر أن يحيل إليها القارئ لتحقيق هدف معين كامن في مغزى الشاعر وخطابه."[19]

الإحالة تتجاوز وظيفتها التعبيرية إلى تجسيد "نظرة الإنسان إلى الأشياء والكون من حوله، وهذا يعني أنها تكون في وقت واحد معرفته بالعالم وأداة قول معرفته به. وإذا كان المرجع بالنسبة إلى متكلم اللغة يقع على هذا المستوى، فإنه يختلف حتما عن تشكل الشيء واقعا، فالشيء يتشكل في الذهن معنى معنويا، ولا يتشكل شيئا"[20]، معنى ذلك أنه إذا كان المرجع هو الوجود المادي للشيء في العالم الحقيقي، فالإحالة تمثل الوجود اللغوي لذلك المرجع أو التصور الذهني الذي ارتسم في ذهن الإنسان نتيجة الاحتكاك المباشر والدائم بالعالم الحقيقي الذي يعجّ بالمراجع.

وبالرغم من اختلاف طبيعتهما إلا أن صلتهما ببعضهما البعض لا تنكر، فعلى حدّ تعبير جان كوهن الإحالة هي معنى العلامة اللغوية الذي يختزل طريقة إدراك الإنسان للأشياء، ليميّز "كوهن" فيما بعد بين نمطي المعنى بمصطلحين ملائمين هما: دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء قائلا "ينبغي أن يفهم بوضوح أن لدلالة المطابقة ولدلالة الإيحاء نفس المرجع ولا تتعارضان إلا على المستوى النّفسي. فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية، ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية مصاغتين في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء"[21] مفاد ذلك أن المعنى في الخطاب النثري يشير إلى المرجع، ويصل إلى حدّ الصورة الفوتوغرافية عنه، أما في الخطاب الشعري فيوحي

(18) محمد خرماش، النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع 2010، ص 02.

* "يرى ريكور أن الوظيفة الإحالية في الخطاب الشعري أعقد منها في الخطاب الوصفي، ذلك أن العمل الشعري لا يبسط عالما إلا بشرط ارتفاع الإحالة للخطاب الوصفي، فالإحالة الشعرية إحالة مضاعفة لا تتأتّى إلا برفع الإحالة الأولى للخطاب"، ينظر بول ريكور، الخطابة –الشعرية– التأويلية، تر: ياسين صاوير، ضمن كتاب الحجاج، ج5، ، ص 213.

(19) داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، ص86.

(20) المرجع نفسه،ص ص70-71.

(21) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص 196.

إليه لا غير، أو بمعنى آخر هناك إحالة نثرية وإحالة شعرية، فالإحالة بذلك "تعني عنده الطريقة التي بها تدرك أو تُصور الواقع والعالم ومن خلال استخدام أو استعمال معين للعلامة بحيث تحيل لغويّا إلى هذا الإدراك أو التصوّر" (22)

بناء على ما تقدم نلحظ تلازم الإحالة والمعنى في الاستخدام اللغوي، ناهيك عن تمايز مفهومي المعنى والمرجع، وهي معطيات سنعتدّ بها لاحقا في بناء صرح الجانب التطبيقي للإحالة في النص الشعري لأحمد مطر.

والحديث عن المعنى يستتبع بالضرورة الحديث عن معنى العبارة ومعنى القصد، بين الفحوى المعجمي – التركيبي للعبارة ذاتها، والقصد الذي يتوخّى المتكلم تحقيقه حين ينتج العبارة(23)، فإذا كان المعنى يمتاز بثباته وعدم تغيّره، فاستخدامه هو ما يجعله متغيِّرا،فالمعنى عند كل من فريجة وبول ريكور معنيان، معنى الناطق وهو الجانب الذاتي، ومعنى النطق وهو المعنى اللصيق بالجملة وهو الجانب الموضوعي(24) ، ليقسم ريكور الجانب الذاتي للمعنى إلى مغزى "sense" وإحالة "reference" مضيفا إلى أنه في "المعجم اللغوي كالمعجم مثلا، لا وجود لمشكلة الإحالة، لأن العلامات تشير إلى علامات أخرى في داخل النظام مع الجملة تتوجه اللغة إلى ما وراء ذاتها. وفي حين يكون المغزى محايثًا في الخطاب، وموضوعيا بالمعنى المثالي للكلمة، تعبر الإحالة عن الحركة التي تتعالى بها اللغة على ذاتها بعبارة أخرى، يقرن المغزى وظيفة التّحديد والوظيفة الإسنادية بالجملة، بينما تربط الإحالة اللغة بالعالم(25).

إذا المغزى النحوي المتشكل من بنية اللغة المحاثية، والإحالة هي المعنى الدلالي التداولي المحصّل من علاقة اللغة بعالم الأشياء الحقيقي، "فاللغة ليست عالما مستقلا بذاته، بل هي ليست عالما،ولكن لكوننا نعيش في العالم، ولكوننا نتأثر بالمواقف فيه،ولكوننا نتّجه بأنفسنا كلية إلى هذه المواقف، فإن لدينا ما نقوله، ولدينا تجارب وخبرات ننقلها للغة، وفكرة نقل التجربة للغة هي الشرط الأنطولوجي للإحالة، فلأن هناك أولا شيئا ما نقوله، ولأن لدينا تجربة نريد نقلها للغة"(26)

(22) داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، ص 75.

(23) ينظر أحمد المتوكل، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي –الأصول والامتداد–، دارالأمان، الرباط، ط1، 2006، ص174.

(24) ينظر بول ريكور، نظرية التأويل–الخطاب وفائض المعنى–، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2006، ص ص48–49.

(25) ينظر بول ريكور، نظرية التأويل، ص49

(26)المرجع نفسه ،ص50.

إن ارتباط المعنى بالإحالة عند ريكور رهن بالاستعمال، لا لشيء إلا لأن اللغة لا تحيل إلا إذا استعملت، فالكلمات لا تتضمن مَعَانِيَ وإنما لها استعمالات على حدّ تعبير فيتجنشتاين[27]،فقيمة الكلمة تتحدد باستعمالاتها، ومجموع استعمالاتها هي ما يشكل الإحالة.

4-الإحالة وآلية التخاطب لبنفيست:

يقترن اسم **إميل بنفيست** بنظرية التلفّظ التي جمع فيها بين متفرقات لسانية غربية ومفاهيم لغوية عربية، ومفاد هذه النظرية التي حاولت أن تفسّر آلية التّخاطب أن اللغة نظام مجرّد مختزن في ذهن الإنسان، والتلفّظ به يحوّله إلى كلام حقيقي أو نص أو خطاب، منوّها أن تلك العملية "فريدة وفردية في كل الظروف والحالات وهي ليست فقط جوهرية في صيغة النص ودلالته، بل إنها أيضا بنية وحدات لغوية تعبّر عن مفاهيم إنسانية أساسية كمفهوم الشخص والزمان والمكان"[28]، قد استند في هذه النظرية إلى التمييز الذي أقامه علماء العربية بين الضمائر إلى متكلم/مخاطب/غائب والتي "أدرك من خلالها أن عملية القول والتصاقها الحميم بصاحبها يحدّدان كل إحالة كلامية، وإن لم يستعمل حرفيّا العبارة أو يبسط منظوره تحت عنوان "الإحالة"[29]

وحضور المرجع أو غيابه هو الفيصل في التمييز بين الحاضر والغائب، كما يبدو من خلال التسمية، فوجود متكلم (الذي ينوب عنه ضمير "أنا") في أيّ عملية كلامية يقتضي بالضرورة وجود مخاطب (الذي ينوب عنه الضمير "أنت") يوجه إليه الخطاب، "وهذه العلاقة الوثيقة التي تربط المتكلم بالمخاطب وتفرض حضورهما الضروري والمشترك في عملية القول أو التّخاطب تبرز جليّا من إطلاق تسمية "الغائب" على كل من ليس حضوره ضروريا"[30] ومقومات العملية التخاطبية لا تقتصر على وجود المتكلم/المخاطب بل تتعدّاهما إلى وجود فضاء مكاني وزماني يؤطّران تلك العملية،"لأن التلفّظ يحدث من ذات سمات معيّنة، وفي مكان وزمان معيّنين، هما مكان التلفّظ ولحظته، إذ تجتمع في الخطاب الواحد على الأقل ثلاث إشاريّات هي: (الأنا، الهنا، الآن)"[31]،وبناء على هذا التلازم بين وحدات الشخوص والزمان والمكان يميز بنسقيته بين شكلين من الإحالة الكلامية، إحالة إشارية وأخرى لا إشارية، فالأولى ترتبط بعلاقة تجاور مع مراجعها، والثانية هي التي لا ترتبط بعلاقة تجاور معها، والتجاور هو تجاور المتكلم مع زمان المتكلم ومكانه "وهذا ما يختصر بالتعبير الثلاثي "أنا-الآن-هنا" المتكلم، وهي تتجسّد بنمط خاص من النّصوص دعاه بنفنيست بـ"الخطاب" أو "الحديث"، أما في المنحى الثّاني فلا تنطلق الإحالة من

(27) ينظر داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، ص79.

(28) مريم فرنسيس، في النص ودلالته (محاور الإحالة الكلامية)، ج1، ص19.

(29) المرجع نفسه ص 19 .

(30) المرجع نفسه ، ص19.

(31) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص81.

"أنا، الآن، هنا"المتكلم ولا تقاس بالمسافة التي تبعدها عنها، وهي تتجسّد بنمط "القص التّاريخي" حسب تعبير بنفنيست، من هنا استعماله المتواتر لكل من "التعبير الذاتي" و"التعبير الموضوعي" في معرض كلامه عن "الخطاب" من جهة، و"القصة" أو "السرد" من جهة أخرى."[32]

لكن استخدام الضمير "أنا"* لا يحيل بالضرورة إلى المتلفّظ به "فقد يقول المتكلم "أنا" وهو ينقل خطابا عن متكلم آخر تحيل فيه عليه. وهذا ما يستلزم اعتبار "الإجراء الآني للخطاب" و" لا يمكن أن تعين أنا إلا بالإجراء الآني للخطاب الذي يتضمّنها. فـ"أنا" هو الفرد الذي يعلن [بتلفّظه] الإجراء الآني الذي يتضمّن الحدث اللغوي "أنا" "[33]، وهذا ما يكسب الضمائر الخاصية اللا إحالية، ويجعلها علامات فارغة تتحوّل اللغة بمقتضاها إلى خطاب، "فأنا لا تمثل شخصا موجودا في الواقع بل تحدّد دورا لا يمكن أن يوجد إلا في إطار عمل التخاطب باعتباره دورا تخاطبيّا، فلئن كانت بقيّة الأسماء تعيّن أشخاصا لهم وجود خارج الخطاب فإن الضمائر تعيّن أشخاصا ليس لهم وجود إلا في الخطاب"[34]، ومعنى ذلك أن الضمير "أنا" لا يُحيل إلى كيان بشري موجود في العالم الحقيقي، وإنما هو علامة تؤدي دورا داخل الخطاب.

5-الإحالة وتعدد الأصوات "الحجاج اللساني لديكرو":

تندرج أعمال أزوالد ديكرو وجون كلود أنسكو مبر ضمن ما يعرف بالتّداولية المدمجة، وهو تيّار يرفض الفصل القائم بين علم الدلالة والتداولية، ويبحث في قوانين الخطاب الداخلية لاكتشاف منطق اللغة[35]، فهي بذلك نظرية لسانية تبحث في الطاقة الحجاجية الكامنة في اللغات الطبيعية، والتي يستعين بها المتكلّم لتحقيق أهدافه التواصلية، فشعار هذه النظرية "أنّنا نتكلم عامة بقصد التأثير"[36] فهي نظرية تضافرت فيها أبعاد اللغة الثلاثية (النحو،الدلالة،التداولية) فأعادت للخطاب الحجاجي صيته، "فالقيمة التداولية للجملة تتعذّر على الفهم إذا لم ندرك مضمونها الإخباري الذي يرتبط بالبنية النحوية (...) وما يدخل في التحليل الدلالي لا يكون إلا بما يخرج من التّحليل النحوي، والمدخلات (input) في التداولية لا تكون شيئا إلا بالمخرجات (output) الواردة

(32) مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته، ج2، ص21.

* كانت دراسة بنفنيست للمشيرات المقاميّة بهدف إثبات مظاهر ذاتية الخطاب في إطار ماأسماه "بالذات المتكلمة" "le sujet parlant"، وقد استعمل لتعيين المشيرات المقامية مصطلح les indicateurs "المعيّنات" وصنّفها إلى معيّنات للشخص indicateurs de personne ومعيّنات مكانية indicateurs de lieux. ينظر نرجس باديس، المشيرات المقامية في اللغة العربية، مركز النشر الجامعي، منوبة-تونس، 2009، ص ص 75-76.

(33) نرجس باديس، المشيرات المقامية في اللغة العربية، ص77.

(34) المرجع نفسه ، ص79.

(35) ينظر شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة (ديكرو)، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص352.

(36) أبو بكر العزاوي، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب الحجاج، ج1، ص56.

من المستوى الدلالي"[37]، وبالرغم من تعدّد الأبعاد التي يراعيها هذا التيار إلا أنه لا يلتفت إلا للخصائص المتعلّقة تقليديا بالتداوليّات بل تدرس فقط المتعلّقة بالمواضعة اللسانية La conventionnalite linguistique داخل بنية اللغة"[38] لا لشيء إلا لأنها تنظر إلى الخطاب بصفته نشاطا تلّفظيا يتضمن بصورة صريحة أو ضمنيّة مكوّنات الوضعية التي يمكن الكشف عنها بواسطة الضمائر وأسماء الإشارة وأسماء الزمان والمكان التي تؤشّر إلى مدى انخراط الذّات المتكلّمة في الخطاب، لذلك كان لزاما عند دراسة النص الحجاجي الاهتمام بالبعدين التلفّظي والتّداولي، فالمتحاجّ في إطار عرض أطروحة والدفاع عنها أو دحضها.

ففي حركة تعود إلى التلفّظ ولّد ديكرو مفهوم تعدّد الأصوات الحجاجي ويتعلّق الأمر إجمالا بتحليل الملفوظ بوصفه متأسّسا على تواجد عديد دوائر التّلفّظ من ضمنها يضيف ديكرو "الهو" إلى الأنا والأنت، ويمثّل "الهو" مرجعية خارجيّة الرأي العام، ليميّز في الملفوظ بين الكاتب التجريبي l'auteur empirique والمتكلم le locuteur والمتلفظ l'enonciateur، "فالكاتب التجريبي للملفوظ هو منتجه الحقيقي (...)والمتكلم هو كائن خطابي (le locuteur (être du discours في حين أن الكاتب التّجريبي كائن مرجعي له وجود مادي أو معنوي. إلا أن هذا لا يمنع من أن يضطلع الشخص نفسه بالدورين معا، أي أن يكون كاتبا تجريبيّا ومتكلّما في الآن ذاته. أما المتلفّظ (l'enonciateur) فهو الذي لا يملك السمات المميّزة للمتكلم كالتعيين بواسطة ضمير المتكلم، فهو مجرّد صوت يعبّر من خلال التلفّظ عن وجهة نظره وموقعه ".[39]

معنى ذلك أن الملفوظ يحمل في طيّاته كلمات هلامية غير محددة تنبثق منها أصوات ضمنية موازية لصوت المتكلم والتي تمرّر من خلالها عديد المواقف ووجهات النظر، مما "تجعل من التلفظ أشبه بعرض مسرحي حيث الكلام موزّع على شخصيّات ومتلفظين مختلفين، كما تجعله قريبا من اللغة المسرحية وبخاصة مفهوم التلفّظ المزدوج"double enonciation" حيث المتكلم يعبّر عن ذاته بواسطة التلفّظات المسؤول عنها من جهة، وبواسطة الطريقة التي ترّتب بها لعبة التلفّظات المتنوعة "إنه مخرج العرض التلفّظي" [40]، فمفهوم تعدد الأصوات يمكن استثماره في معالجة بعض الأساليب الخطابية كالسخرية وملامسة الخاصية الحوارية للنّصوص الحجاجيّة التي تتفاعل فيها أصوات متعدّدة، كما تعتبر النصوص الحجاجية بناء على ذلك "فضاء تتصارع فيه الأقطاب التلفّظية على المستوى اللغوي. ويظهر ذلك في السّمات الذاتية التي تربط الموضوع بالواقع الخارجي ووضعية التواصل الحقيقية نحو:الضمائر، وظروف الزمان والمكان، وأسماء الإشارة، والصيغ التأكيدية أو التشكيكيّة أو الظنّية،

(37) عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة –مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي- ،ص 111.

(38) بنعيسى أزابيط، البعد التداولي في الحجاج اللساني، ضمن كتاب الحجاج، ج4، ص304.

(39) عبد العزيز لحويدق، الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنّصوص الحجاجيّة، ضمن كتاب الحجاج، ج3، ص ص352-353.

(40) المرجع نفسه، ص353.

والعبارات الانفعالية والقيمية"[41]، لذلك فرصد تلك المؤشرات التلفظية يسعف في الكشف عن الاستراتيجية الحجاجية للنصوص، وكذا الكشف عن مختلف الأقطاب التلفّظية فيها. ولأهمية مفهوم تعدد الأصوات فسنجعل منه أساسا نتّبع معالمه في مقاربة موضوع الإحالة من جهة ومقاربة الخطاب الشعري إحاليا من جهة أخرى.

6-بول ريكور وآليات الإحالة اللغوية والشعرية*: ما يميز المقاربة النقدية للإحالة عن المقاربة اللسانية معالجتها لآلياتها داخل الخطاب الأدبي بشكل عام والشعري بشكل خاص، إذ عمد جان كوهين إلى استخلاص أنماط إحالية بناء على عقده صلة بين الإحالة وعنصري العملية التواصلية الرسالة/الشفرة؛ فبالرغم من أن لكل منهما وظيفته المستقلة عن الآخر طبعا في العملية التواصلية العادية، إلا أنهما على ما يبدو في النص الأدبي سيقومان بوظيفتهما بطريقة مزدوجة ومتشابكة؛ "إذ نستطيع أن نعدّ أيًّا من الاثنين تارة كموضوع الاستعمال، وطورا كموضوع الإحالة، بهذا فإنّ الرسالة يمكن أن تحيل على القانون أو على رسالة أخرى، ومن زاوية ثانية، فإن الدلالة العامة لوحدة من القانون قد تستلزم الإحالة، إما على القانون وإما على الرسالة"، لينبثق عن ذلك التمييز أربعة أنماط إحالية:[42]

أ-نمطان دائريان، حيث الرسالة تحيل على الرسالة "ر أ ر"، وحيث القانون يحيل على القانون "ق أ ق".

ب-نمطان متداخلان،حيث الرسالة تحيل على القانون "ر أ ق"،وحيث القانون يحيل على الرسالة "ق أ ر".

ليولي كوهن اهتمامه بنمطين من الأنماط الأربعة لما ينبثق عنهما من صور شعرية، وهما نمطان يصدران عن القانون، ويتّجهان إلى الرسالة أو إلى القانون، ورمز لهما جسبرسن بـ (ق.ر) و (ق.ق)، إذ يتحقّق النمط الأولّ "ق.ر" انطلاقا من الوحدات اللغوية "shifters" الاشاريات التي يعرّفها جسر سن بأنها "صنف من الكلمات يتغيّر معناها بتغير المقام"، والتي تتجسد في صيغة ضمائر ومحددات زمانية ومكانية، فالضمير "أنا" في القانون يحيل على باث الرسالة، لكنّه في الخطاب الأدبي لا يحيل إليه إلا إذا ذكر الاسم قبلا في السياق، وتوضيحا لذلك يورد جان كوهن هذين البيتين:

---

(41) المرجع السابق، ص364.

* استخلصت مريم فرنسيس أربع آليات متحكمة في التّركيب الإحالي من خلال بحثها عن قواعد النظم للتركيب الإحالي في النّصوص، وهي التّعاقب والتّداخل والتّراصف والإبدال، فالتعاقب هو الانتقال المتتالي من نمط إحالي إلى آخر، والتداخل الإحالي فهو على مستويين، إما التداخل بالقطع أو التداخل بالتضمين، ويقصد بالأول التوقّف المؤقّت عن نسق إحالي ما، والانتقال إلى غيره، ثم العودة من جديد إلى الأولى. أما التداخل بالتضمين هو تضمين نحوي يحصل في آن واحد عندما تساق إحدى مكونات الجملة على نسق إحالي مختلف عن سياق الجملة العام، أما التراصف الإحالي فهو يتحقّق عندما يساق الكلام على منحيين مختلفيين في آن واحد، أما بالنسبة للإبدال الحالي فهو اللجوء إلى منحى إحالي غير الذي يفرضه السياق أو المقام، كأن يوصف الماضي البعيد بصيغ الحاضر الإشارية" ينظر مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته، ج1، ص125.

(42) ينظر جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص ص149-150.

أنا المغموم الأرمل المهموم أنا أمير أكيتان المحروم من البرج

فالضمير "أنا" في البيتين يتساءل عنه جان كوهن من يكون أنا؟ هل هو في آن شاعر جوهر ومطلق وصورة عن الشاعر مصاغة شعريا يريد أن يتقدّم بها إلى القارئ؟ أهو أيضا القارئ نفسه عندما يلج إلى القصيدة نحو المكان المعدّ له، لأجل أن يشارك في العواطف التي يوحي إليها بها؟"[43]

فدلالة الضمير "أنا" حسب كوهن في البيتين لا يستتبع بالضرورة أن يحيل على باث الرسالة (المتكلم)، "لأن الضمير يحيل على دلالة جديدة ليست مسجّلة في القانون ويزوّده بطاقة جديدة، لا نجد في المعجم الكلمة الدالة على الشاعر الجوهري والمطلق، إلا أنّ الصورة تختلف بهذه الكلمة وهذه الصياغة، فهي صياغة تعبّر في المبالغة عن دلالة تشتق من فعل الصورة نفسه باعتبارها معطلة لقوانين اللغة العادية"[44]

أما عناصر النمط الثاني من الإحالة (ق.ق) فهي أسماء الأعلام التي يقول عنها جاكبسون إنّهاّ لا يمكن أن تعرف خارج الإحالة على القانون"، ففي قانون أية لغة يدلّ الاسم على الشخص الذي يحمل ذلك الاسم، من هنا فإن اسم العلم لا يمكن أن يكون ذا دلالة إلا إذا كان حامل الاسم حاضرا سواء عمليا بالمقام أم بواسطة وصف".[45]

فجان كوهن أثناء معالجته للآليات اللغوية للإحالة في الخطابين العادي والشعري، خلص إلى نتيجة مفادها أن اشتغال الآليات اللغوية للإحالة في الخطاب الشعري يختلف اختلافا جوهريا عن نظيرتها في الخطاب العادي، مرّد ذلك الاختلاف في نظره ارتكاز الشعر على الانزياح الذي يراه عمود الشعر وقوامه.

ومن المقاربات النقدية أيضا للإحالة ما قام به بول ريكور في معالجته للخطابين الشفوي والأدبي، الذي انتهى به إلى التمييز بين صنفين من الإحالة، الإحالة السياقية والإحالة اللاسياقية، فالصنف الأول يحدّده بقوله "في الخطاب المنطوق يكون المعيار الأخير للمجال المرجعي لما نقوله هو إمكانية عرض الشيء المحال إليه من حيث هو جزء من سياق يشترك به المتكلم والسّامع. وهذا السياق يحيط بالحوار، ويمكن إبراز معالمه من إيماءة، أو إشارة أو إصبع، أو يمكن أن يستدل عليه الخطاب نفسه على نحو ظاهري من خلال الإحالة الغامضة لتلك المؤشرات اللغوية التي تتضمن أسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، وأزمنة الفعل اللغوية"[46]، ليواصل ريكور تحديده للإحالة السياقية "وأخيرا فإنها يمكن أن توصف بطريقة محددة يمكن فيها لشيء واحد فقط أن يتماهى ويتطابق في داخل إطار الإحالة المشترك... بهذا المعنى الأخير تعتمد جميع إحالات اللغة الشفوية على الانتساخات التي تعتمد

(43) المرجع السابق، ص151.

(44) المرجع نفسه ، ص151.

(45) ينظر المرجع نفسه، ص155.

(46) داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، ص93.

على السياق مفهوما بوصف ما يشترك به أعضاء الحوار، وبالتالي فالإحالات جميعا في السياق الحواري هي سياقية."[47]

فقوام الإحالة السياقية هي المؤشرات الغامضة المصاحبة للعملية التواصلية (الكلامية) بين المتكلم والمخاطب، التي تكون على شاكلة مؤشرات لغوية كالضمائر والمحدّدات الزمانية والمكانية، أو مؤشرات غير لغوية كالإيماءة وغيرها؛ فالاهتداء إلى المحال إليه الذي تؤشر إليه مختلف تلك المؤشرات رهين السياق الذي تقال فيه.

لكن قوام الإحالة في السياق الحواري يتبدّد بفعل الكتابة كما يشير بول ريكور؛ وتتحول إلى إحالة لاسياقية "لأن غياب السياق المشترك الذي تولّده المسافة المكانية والزمانية بين الكاتب والقارئ وإلغاء "الهنا" و"الأنا" المطلقتين بإحلال العلامات المادية الخارجية محل صوت المتكلم الدلالي للنص، الذي يفصله عن حاضر الكاتب ويفتحه على مدى لا محدود من القراء الضمنيين في زمان غير محدد، كل هذه التحولات في فضاء تكوين الخطاب تنعكس في تحوّلات موازية لها في الطبيعة الظاهرية للإحالة."[48]، وانطلاقا من ذلك تصير الفجوة –في رأيه– بين الإحالة السياقية والإحالة اللاسياقية، ليستتبع ذلك الحكم بتساؤل "هل يعني هذاالإحالة سواء بمعناها الظاهري أو الوصفي، يساوي إلغاء خالصا لكل إحالة؟"[49]

ليجيب عن ذلك التساؤل بالنفي معلّلا "أن الخطاب لا يستطيع إلا أن يكون عن شيء ما أنكر أيديولوجيا النصوص المطلقة، وليست النّصوص التي تسّوغ هذا المثال عن نص بلا إحالة سوى نصوص قليلة بالغة التعقيد تتبع خطى شعر ما لارميه، غير أن هذا النوع من الأدب الحديث يقف شاهدا على حالة محدّدة واستثنائية"[50]، فإن كان "ريكور" يقر بوجود الوظيفة الإحالية في الخطاب الأدبي، إلا أنه ينوّه أنّ اشتغال آلياتها فيه، وفي الخطاب الشعري بشكل أخص، يختلف اختلافا جوهريا عن الخطابات الأخرى، إذ "تتحدث النصوص الشعرية عن العالم، لكن على نحو وصفي، وكما يقترح جاكبسون نفسه، لا تُلغى الإحالة هنا، بل تنقسم وتنشطر، ويحرّر طمس الإحالة الظاهرية والوصفية قوة الإحالة ويطلقها على جوانب من وجودنا في العالم لا يمكن قولها قولا وصفيا مباشرا، بل يلمح إليها فقط، بفضل قيم الإحالة في التعبيرات الاستعارية والرمزية على العموم"[51].

(47) بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ص68.

(48) داليا أحمد موسى، الإحالة في شعر أدونيس، ص ص93-94.

(49) بول ريكور، نظرية التأويل-الخطاب وفائض المعنى-، ص70.

(50) المرجع نفسه، ص ص70-71.

(51) المرجع نفسه، ص71.

الوظيفة الإحالية في الخطاب الشعري لا تتجسّد كذلك في شكل آليات إحالية لغوية فحسب كالضمائر ومحددات الزمان والمكان، بل تتجسّد كذلك في شكل آليات إحالية شعرية (الاستعارة/الرمز)، إذ الآليات اللغوية الإحالية والآليات اللغوية الإحالية الشعرية تتعالق لتحيل على عالم الخطاب التخييلي الذي تختلف طبيعته عن العالم، في الواقع اللغات الطبيعية لها هذه القدرة على بناء العالم الذي تستند إليه، يمكنها إذن أن تتّفق مع عالم الخطاب التخييلي، فجزيرة الكنز L'ile au trésor موضوع إحالة ممكن مثل محطة قطار ليون La gare de lion"[52] إن تراكب الشفرتين في الخطاب الأدبي يجعل من الوظيفة الإحالية أكثر كثافة وتعقيدا مما يصعب عملية فك شفرتها، "فالأمر قد يكون بسيطا أو قليل التعقيد في المجالات التي تستهدف توصيل المعلومات بأقرب السبل باستعمال كلام خطي مباشر يسهل إدراك مرجعياته، بمعنى أن القارئ أو حتى السامع يستطيع فورا أن يقيم في ذهنه تصوّرا واضحا لما يحيل عليه فتتحقق الإرسالية، أي يتم الإبلاغ والتّواصل ويستهلك النص المستعمل ويفنى، وهذا يعني أن إشكالية النص مرتبطة بإشكالية الخطاب أي بما يتهيّأ من وضعيّات لسانية تساعد على تحقيق القصد المبيّن الذي يراد تسريبه من خلال البنيات المنشأة"[53]، فالخطاب الأدبي لا يقدم مرجعيّاته على طبق من فضة على حد تعبير محمد خرماش، وإنما يشي فقط بما يساعد للوصول إليها، فهي إحالة توهم القارئ بواقعية العالم التخييلي الذي تحيل إليه، "ولذلك تجدر الإشارة إلى مسائل كثيرة منها مسألة المعنى والمرجع ومسألة المعنى والسياق (التوسعات الاصطلاحية) (التربية اللسانية Adam Schaff) ومسألة قوانين إنتاج الخطاب (تجاوز القدرات اللسانية والإجراءات السياقية إلى معرفة النظام السيميوطيقي الذي يحرك عملية التدليل Signifiance) ومسألة التنصيص أو الأسلبة (إقحام ماهو خارج ضمن ماهو داخل وبناء مرجعيات خاصة) ومسألة (تدمير المرجعيات الأصل أو تعويمها) ومسألة اللغة والواقع (الواقع الفكري أو الواقع اللغوي –الكلام لا يحيل إلا على الكلام) (الواقعية النصية أو الواقعية الرمزية Ph.Hamon) وما إلى ذلك..."[54]

تتضمن كل الخطابات الوظيفية التواصلية، وإن كانت بدرجات متفاوتة، لكن قد تبرز وظيفة أخرى غير الوظيفة التواصلية في نمط معيّن من الخطابات، يكون منشؤها الوظيفة التواصلية ذاتها، ذلك أنّ "منشأ شعرية الخطاب الشعري، على سبيل المثال، خلق عالم إحالي عن طريق خرق بعض خصائص العالم الذي تتمّ داخله إحالات التّواصل العادي، أي عالم الواقع المعيش، فإذا كان مجال الخطاب الشعري عالما من العوالم الممكنة، فهذا العالم الممكن يستمدّ وجوده من خرق بعض مميّزات عالم الواقع الذي نعيشه".[55]

(52) تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص95.

(53) محمد خرماش، النص الأدبي وإشكالية التأويل، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، عدد 2010، ص02.

(54) المرجع نفسه، ص02.

(55) أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية، ص54.

بناء على ما تقدم نخلص إلى أنّ الإحالة في الخطاب الشعري تمتاز بالتعقيد والكثافة لارتكازه على الانزياح، الذي يتم بخلق عالم إحالي عن طريق انتهاك بعض خصائص العالم الذي تتمّ داخله حالات التّواصل العادي.

7-وسائل الإحالة:

تتفاوت الكلمات من حيث دلالتها على مدلولات معيّنة في المعجم الذّهني، فمنها ما يكتفي بذاته في إحالته على مدلول ما، ومنها ما يستند إلى السياق المصاحب للخطاب للإفصاح عن هويته ومدلوله، هذا النوع من الكلمات (النوع الثاني) يصطلح على تسميته "بالتعبيرات الإشارية" أو "الإشاريات*"، "فإذا كانت بالفعل الدلالة المعجمية لبعض الكلمات الإحالية تكفي مبدئيا لتحديد مرجع هذه الكلمات موضع الاهتمام، فإن ذلك لا ينطبق على بقية الألفاظ الإحالية التي تبدو في الظّاهر عارية من الدلالة المعجمية، ويعتبر حسب اصطلاح "ميلز" النوع الأول مستقلا إحاليا، في حين يعد النوع الثاني مفتقرا إلى الاستقلال الإحالي"[56]، والكلمات المفتقرة إلى الاستقلال الإحالي –كما سبق الإشارة إلى ذلك قبلا- يصطلح على تسميتها بالإشاريات وهي عبارة عن "ألفاظ دالة على عناصر غائبة حاضرة، حصرها ولفنسون في إشاريات شخصية وإشاريات زمنية وإشاريات مكانية، وإشاريات اجتماعية وإشاريات خطابية"[57]

ومما هو معلوم أن عملية التلفّظ تقتضي وجود الإشاريات الثلاثة (الأنا، الهنا، الآن)، وفيما يلي بيان تلك الإشاريات الثلاثة بشيء من الإجمال:

7-1- الإشاريات الشخصية: والتي تتجسّد في صيغة ضمائر دالة على المتكلم، أو المخاطب، أو الغائب، "فالذات المتلفّظة به، وهذه الذات هي محور التلفّظ في الخطاب تداوليا، لأنّ الأنا قد تحيل على المتلفّظ الإنسان، أو المعلم، أو الأب، وهكذا..."[58]، لذلك نجدها (الذات المتكلمة) حاضرة في كل عملية تلفّظية، فحتى عند عدم تضمّن خطاب المتكلم لها تكون حاضرة بالقوة في ذهن المرسل إليه، مما يسهّل عملية تأويل الخطاب تأويلا سليما، إذ تبدو الصيغ المدعوّة تقليديا بـ "ضمائر الشخص" و"الإشاريات" وكأنها مجموعة من الأفراد، الصيغ التي تحيل دائما إلى الأشخاص، سواء تعلّق الأمر بالأفراد، أم بالأزمنة، أم بالأمكنة، وذلك بموازاة الكلمات الاسميّة التي

* ينطبق هذا الكلام على الخطاب العادي، أما الخطاب الشعري مثلا الذي تنعدم فيه لحظة التكلم-المقام، ففي هذه الحالة تفقد الاشاريات قدرتها على التعبير مما يتحتم على المتلقي الاعتماد على علامات أخرى في السياق لتحديد مراجعها.

(56) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الأساتذة والاحثين من الجامعة التونسية،إشراف: عز الدين المجدوب، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2010، ص138.

(57) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1، 2010، ص87.

(58) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية-،ص82.

تحيل دائما إلى المفاهيم فقط"[59]، فلا يمكن تحقق عملية تلفظيّة دون حضور ركنيها الأساسيين المتكلم/المخاطب، سواء أكان حضورا عينيا أو حضورا مستترا يفهم من السياق؛ "فالضمائر المستترة في النحو العربي ضرب من الإشاريات التي تدرك الإحالة عليها من السياق، فلا يتلفّظ بها المرسل لدلالة الحال عليها، ويتطلب البعض منها حضورا عينيًّا، في الأمر والنّهي مثلا، ففعل الأمر ينطوي على (أنت) الذي يوجّه إليه الخطاب، وبالتالي تنوّعت الضمائر بين المستتر وجوبا والمستتر جوازا"[60].

والإحالة حسب علماء اللسانيات النصية صنفان، إحالة مقامية لا صلة لها باتّساق النص، وإحالة نصية تساهم في اتساقه والتحامه، أما إحالة الضمائر فهي إحالة مقامية في أساسها لا صلة لها باتساق النص، لكن مع ذلك يمكن أن تتحوّل تلك الإحالة من مقامية إلى نصية إذا كان النص في صورة كلام مستشهد به، أو خطاب سردي وما شابه، فحسب رأي محمد خطابي –الذي استند فيه إلى رأي الباحثين هاليدي ورقية حسن "لا يخلو نص من إحالة سياقية (إلى خارج النص) تستعمل فيها الضمائر المشيرة إلى الكاتب (أنا، نحن) أو إلى القارئ بالضمائر (أنت، أنتم...) هذا بالنسبة "لأدوار الكلام"، أما الضمائر التي تؤدّي دورا هاما في اتّساق النص فهي تلك التي يسميّها المؤلفان "أدوارا أخرى" (roles other) وتندرج ضمنها ضمائر الغيبة إفرادا أو تثنية أوجمعا (هو، هي، هم، هن، هما)، وهي على عكس الأولى، تحيل قبليّا بشكل نمطي، إذ تقوم بربط أجزاء النص، وتصل بين أقسامه"[61]

والأكيد أنّ الوظيفة الإحالية للضمائر في الخطاب الشعري مغايرة تماما لما هي عليه في الخطاب العادي، فالنّصوص الشعرية تتعالى عن طرائق القول المألوفة التي تمتاز بتحديد مراجعها ووضوح إرساليّتها؛ في مقابل غموض مراجع الضمائر في الخطاب الشعري وتعدّدها، ومن ثمة فمسألة المراجع بالنسبة لموضوع الضمائر تكتسب أهمية قصوى، والمتتبّع لمسألة غموض المراجع وتعدّدها يلحظ أنها سمة لصيقة بالشعر العربي المعاصر، كونها مراجع متخيّلة لا صلة لها بالعالم الحقيقي، يستغلّها الشاعر للتمويه، ولإشباع غريزة القارئ في سبر أغوار كل ما هو غامض وغير محدّد.

7-2-**الإشاريات المكانية:** تعد الإشاريات المكانية من الوحدات البنائية للخطاب بشكل عام، والخطاب الشعري بشكل خاص، التي تتّخذ ظرف المكان (فوق، تحت...) وأسماء الإشارة الدالة على المكان (هنا، هناك...) أشكالا لها.[62]

(59) ذهبية حمو الحاج، التداولية وإستراتيجيّة التّواصل، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص157.

(60) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية–، ص83.

(61) محمد خطابي، لسانيات النص، ص18.

(62) عباس حسن، النحو الوافي ،دار المعارف، مصر، ط3، ص ص321-330.

ناهيك عن تضمن بعض حروف الجر لمعنى الظرفية مثل "في" التي تفيد التضّمن والاحتواء، و"الباء" التي تفيد الملاصقة والاقتران، و"على" التي تفيد الاستعلاء.[63]

كما تشترك الإشاريات المكانية مع الاشاريات الزمانية في عدم كفايتها ذاتيّا في إنجازها لفعل الإحالة إشاريا، ففك إبهامها رهين سياق التلفّظ الذي تقال فيه.[64]

لا تقل الإشاريات المكانية والزمانية أهمية عن مرسل الخطاب ومتلقيه في أي عملية تلفّظية؛ "وتقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام انطلاقا من الحقيقة القائلة إن هناك طريقتين رئيسيتين للإشارة هما: إما بالتّسمية أو الوصف من جهة أولى، وإما بتحديد أماكنها من جهة أخرى."[65]

7-3-**الإشاريات الزمانية:** تتجسّد الوحدات الإشارية الدالة على الزمان من مجموعة الوحدات التي يصطلح على تسميتها بظروف الزمان (من مثل: الآن، اليوم، أمس...) وسميّت كذلك "لأنها أوعية لما يجعل فيها، وقيل للأزمنة والأمكنة ظروفا، لأن الأفعال توجد فيها فصارت كالأوعية لها."[66]

وهي أيضا من التعابير "التي لا يمكن أن يكون محدّدًا إلا بالنسبة للمخاطبين يسميها رومان جاكبسون متغيرات، متحوّلات في الدلالة.[67]

وهي وحدات كغيرها من الإشاريات لا تضبط دلالاتها إلا من خلال السياق التلفّظي الذي ترد فيه؛ "فمن أجل تحديد مرجع الأدوات الإشارية الزمانية، وتأويل الخطاب تأويلا صحيحا يلزم المرسل إليه أن يدرك لحظة التلفّظ فيتّخذها مرجعا يحيل عليه، ويؤول مكونات التلفّظ اللغوية بناء على معرفتها."[68]

كما لا تختلف إحالة الإشاريات الزمانية والمكانية عن خصوصية إحالة الإشاريات الشخصية في العمل الشعري، إذ تنحو نحوا مختلفا عن الإحالة في الخطاب العادي، فالمكان المتخيل والزمان المتخيل غير المكان والزمان الحقيقيين، فهما فضاءان هلاميّان غير محدّدي المعالم.

---

(63) ينظر فاضل صالح السامرائي، معاني النحو،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2000، ص08.

(64) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص84.

(65) -Stephenc Levinson, Pragmatics, Cambridge University Press, 1983, p79.

وينظرعبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص84.

(66) فاضل صالح السامرائي،معاني النحو، ج2، ص177.

(67) تودوروف، مفاهيم سردية، ص102.

(68) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص83.

7-4-أسماء الأعلام القاعدية: يعرف اسم العلم على أنّه علامة ملصقة على شيء له مرجع واحد، ولكن ليس له معنى، وهو اسم لا يتوافق إلا مع كائن واحد "الله، رايليه، باريس"[69]، وتتباين مع الاسم المشترك من حيث مجموعة من الخصائص يمكن ردّها إلى ثلاث فئات: خصائص إحالية وخصائص دلالية وخصائص صرفية-تركيبية.[70]

يتميز الاسم العلم بكونه أحادي الإحالة، إذا ما قورن بالاسم المشترك؛ كون اسم العلم "يحيل على ذات بعينها، في حين أن الاسم المشترك ينطبق على مجموعة من الذّوات تتقاسم صفات معينة"[71]

8-حجاجية العنوان:

لقد أولى الباحثون المعاصرون عناية قصوى للعنوان، ولأدّل على ذلك ظهور دراسات لسانية وسيميائية في الآونة الأخيرة تعمد إلى دراسة العنوان من نواحيه التركيبية والدلالية والتداولية، فالعنوان كما يقول محمد مفتاح: "يقدّم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هوية القصيدة، فهو إن صحّت المشابهة بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه."[72]

وفي نظرة استقرائية لعناوين قصائد أحمد مطر التي تمتدّ إلى ثماني مجموعات شعرية يطالعنا عنوان "لافتات" على رأس كل مجموعة*،وهذا العنوان يشكّل وحدة لغوية تنتمي إلى حقل "اسم الجنس" وهي وحدة غير قابلة للتحديد إلا بواسطة غيرها، والتحديد** قبل كل شيء –كما تبين الكلمة- ضبط الحدود؛ أي تمييز شيء من مجموعة أشياء وفصله عنها، وبعبارة في منتهى البساطة أن نعيّن بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدة أشياء"[73] فهو عنوان وإن كان شائعا معروفا في العالم الاشهاري أو على الأقل في المجال الشعبي الهتافي، إلا أن تحويلها إلى مجال الشعر يثير الشك ويولّد الحيرة عند المتلقّي، ويكسر كل توقّعات القارئ الممكنة لاحتمالات عنونة تصلح لديوان شعر، فهي عنونة تعلن منذ البداية عداوتها مع اليومي المبتذل مجسّدة فضاء غوائيا منتهكا

(69) ينظر أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص331.

(70) ينظر أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية –دراسة في الوظيفة والبنية والنمط-، ص ص101-104.

(71) المرجع نفسه، ص ص103-104.

(72) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1987، ص72.

* يستثنى عنوان "لافتات" من مجموعتين شعريتين للشاعر، الأولى بعنوان: إني المشنوق أعلاه، والثانية: ديوان الساعة.

** المحددات نوعان: تسمية ذاتية دالة على فرد معين بحد ذاته كاسم العلم، وإما التسمية الموضوعية الدالة على موضوعات وفئات وأصناف معينة دون تسمية الأفراد المنتمين إليها فرد كاسم الجنس.

(73) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص131.

العلاقات السائدة في اللغة، وهي عنونة تقيّد فيها الشاعر بأقصى اقتصاد لغوي رافقه شحّ إخباري، عمل على استثارة فضول المتلقي واستدراجه إلى عالم النص.

إن حضور المسند "لافتات" وغياب المسند إليه(هذه/هي)أكسب المسند قوة من الناحية الدلالية، وأشّر إلى الأهمية التداولية التي يتمتع بها بصفته(بؤرة) أي المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية أو الأكثر بروزا في الجملة، أما نحويّا فيشمل حذف المسند إليه صورة من صور التلاعب بالبنى النحوية للغة، في إطار ما يتيحه النظام النّحوي للغة من نماذج بنيويّة تتجلّى فيها خصوصية اللغة الشعرية، والوشاية بإمكانية الاستغناء عن الخبر (المحمول) الذي يؤشر إلى كيفية الشيء أو إلى طبيعة العلاقة أو نوع الفعل، وهذا ما يمارسه المسند "لافتات" في العنوان الراهن [هذه/هي] لافتات، وهذا الإخبار يتناسب ووظيفة الخبر في النظام النحوي للغة العربية من حيث هو مخبر بشؤون المبتدأ، فهو الذي يطرح العنوان على عتبة التخييل ليلهم المتلقي تصوّرا عن طبيعة هذه اللافتات.

فالعنوان "لافتات" يتأسس على رؤية عميقة تعرف كيف تمنح للعنوان دلالته المتعدّدة التي تتجاوز معنى المفردة/العنوان، وتفتكّ إمكانيات التأويل والقراءة من علائقها الظاهرة والخفية بالعناوين الفرعية التي تنسلّ منها، فطبيعة القراءة الحجاجية التي نوّد القيام بها تستدعي الإشارة إلى وجود علاقة ارتدادية بين العنوان الرئيس للدواوين الثمانية (لافتات) وعناوين القصائد الأولى التي استهلّ بها الشاعر دواوينه الثمانية* (مدخل، البيان الأول، الفاتحة، المبتدأ، إلى من لا يهمه الأمر، المنطلق، قبل أن نبدأ)، وهي علاقة تجسّد علاقة الأطروحة المدافع عنها "لافتات" التي تختزل صرخة الشاعر في وجه الظلم والقهر الذي يعانيه كغيره من أبناء الكلمة الصادقة بالحجج التي تدعِّمها (العناوين الفرعية)، فمضامين القصائد الاستهلالية تعدّ عتبة لقراءة "لافتات" وفهمها فهي تقدِّم الجزء النواة وتحتفظ للمتلقي تشييد المعاني الكبرى والموسّعة، فهي بمثابة عناوين تسمح بالعبور إلى بنية موسّعة ومنوّعة، فيها تفصّل الإشارات الموجزة والمكثّفة، فخطاب العنوان الرئيس خطاب ملغّم بالأسئلة معلن عن عناوين فرعية مفارقة في بنياتها، إذ اللعب على مستوى خطاب العنوان الرئيس يوازي اللعب على مستوى العناوين الفرعية التي تنسلّ منها.

وباتّكائنا على نوعين من الإحالة، الإحالة بالانتماء وهي علاقة انتماء عنصر من العناصر اللسانية إلى مجموعة أخرى تحتويها، يحتوي فيها الاسم السابق لبعض خصائص الاسم اللاحق(74)، والإحالة بالتوسّع "وهي أن يمثّل العنصر الإحالي عنصرا واحدا أو عناصر متعدّدة تحيل على اسم سابق فتكون العلاقة الواصلة بينه وبين هذه

* غياب القصيدة الاستهلالية في الديوان الثامن "لافتات" ينظرأحمد مطر الأعمال الكاملة،الحرية للنشر والتوزيع،2008.

(74) خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة –دراسة في إستراتيجيات الخطاب–، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، 2012، ص110.

العناصر علاقة توسّع فهي من خصوصيّاته"[75]، يمكن أن نحاجج على الأطروحة التي مفادها أن "لافتات" هي قصائد الشاعر، فمن القصيدة الاستهلالية مدخل[76]:

سَبعونَ طَعنةً مَوصولةَ النَزْفِ

تُبدي.....ولا تُخْفي

تغتالُ خَوْفَ الموت في الخوف

سَمَّيْتُها قصائدي

وَسمِّها يا قارئي: حتفي

وسَمِّني مُنتحرًا بخِنجرِ الحرْفِ.

لأنّني في زمنِ الزَّيفِ.

والعيشِ بالمزمارِ والدُّفِ...

كشفتُ صدري دَفتراً

وفوقَهُ

كتبتُ هذا الشِعرَ... بالسّيفِ!

تُجسِّد بجلاء علاقة الانتماء والاحتواء، فعبارة "سبعون طعنة" يحيل إلى عدد قصائد "لافتات 01"، والكلمات: "قصائدي، الحرف، دفترا، الشعر" تحيل هي الأخرى إلى علاقة بين طبيعة العمل "نظم الشعر" ووسائله، ومن ثمة فقد ساهمت الإحالة بالانتماء في هذه القصيدة دورا هاما في تفسير المقصود بـ "لافتات" وتأويلها "قصائدي لافتات"، و هذا الضرب من العلاقات على اتجاه منطقي واحد في سلسلة الكلام، إذ تشير لافتات إلى القصائد، وتحيل القصائد إلى لافتات.و هذه العلاقة القائمة على الاحتواء هي علاقة المبتدأ بالخبر في الجملة العربية.

(75) المرجع السابق، ص111.

(76) أحمد،مطر،لافتات 01،الأعمال الكاملة،ص06.

كما شكّل المرجع السابق "لافتات" ركيزة أساسية انطلق منها الشاعر في إنتاج دواوينه الشعرية اللاحقة، فهو بمثابة النواة الإسنادية في الجملة دونها لا يستقيم ولا يتأسس كيانها الدلالي، فكانت المجموعات الإحالية اللاحقة: "قلمي، الحبر، شعري" (قصيدة البيان الأول)[77]، و"ليسَ هذا شِعرَهُ بَلْ دمُهُ في صَفحاتِ النطْعِ مكتوبٌ بِحدِّ المِقْصَلَّةْ" (قصيدة الفاتحة)[78]، و"قَلَمي رايةُ حُكْمي، وبلادي وَرَقَهْ وجماهيري ملايينُ الحروفِ المارِقَهْ" (قصيدة المبتدأ)[79]، و"غَيري شاعرٌ يَنظمُ أبياتاً ولكنّي أنا.. أَنظمُ أوطانا!

لكنّني قَصيدةٌ تَحملُ إنسانا!

للشُّعراء كُلّهمْ شَيطانُ شِعرٍ واحدٌ

وَلي بمفردي أنا... عِشرونَ شَيْطانا! (قصيدة إلى من لا يهمه الأمر)[80]

بمثابة الإشارات أو العلامات البيانية لذلك المرجع، فهي تحيل عليه ومنه تستمدّ وجودها التواصلي.

إذ نجد الأفعال الثلاثية (تبدي، لاتخفي، يغتال) تؤدي وظيفة إحالية مزدوجة إلى العنوان الرئيس: الإحالة بالضمير المستتر على القصائد، والإحالة بالاقتضاء على "لافتات"، فلافتات كونها تمثل الغطاء cover word تعمل على نشر أشلائها ودسّ بعض خصائصها الجينية التي اتّخذت هي الأخرى شكل اللافتات المرفوعة من قبل الجماهير.

9-حجاجية الإشاريات الشخصية:

تنحو الوظيفة الإحالية للضمائر في الخطاب الشعري منحى مغايرا لوظيفتها في الخطاب العادي فيما يتعلق بمسألة المرجع، إذ يمتزج المرجع الواقعي بالتخييلي، تضليلا للقارئ، أو إضفاء لمتعة فنية لعملية القراءة والتأويل؛ "وتكتسب الإحالة بالضمائر –خاصة- أهميتها في الخطاب بصفتها "نائبة عن الأسماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية، فقد يحلّ الضمير محل كلمة أو عبارة أو جملة أو عدّة جمل ولا تتوقف عند هذا الحدّ، بل تتعدّاه إلى كونها تربط بين أجزاء النص المختلفة شكلا ودلالة داخليّا "Endophoric" وخارجيا "Exophoric" وسابقة "Anaphoric" ولاحقة "Cataphoric" ولهذا حدّدت وظيفة الضمائر بالإشارة والمرجعية والربط."[81]

(77) المصدر السابق، ص70.

(78)المصدر نفسه ، ص156.

(79) المصدر نفسه، ص214.

(80)المصدر نفسه، ص276.

(81) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص138.

وعلى هذا الأساس فأهم المحاور التي ستدور عليها (حولها) مسألة الضمائر النحوية في الخطاب الشعري لأحمد مطر كمايلي:

1-وظيفة الضمير في مسألة تحديد المرجع، الذي ينتج عنه غموض المرجع، وتعدّدية المرجع.

2-دلالة الضمائر على تعدّدية الأصوات وتعدّدية الشخصيات الفاعلة في النص.

3-وظيفة الضمير في الوصل بين الحجج فيما بينها، وبين الحجج والأطروحات المدافع عنها، والتي ينتج عنها إحالة على محاججة بين عناصر الخطاب.

ولدراستها قمنا بالعمل الإحصائي انطلاقا من توزيعها في لافتات "08" مما سيمكّننا من ضبط وظائفها قمنا بالعمل الإحصائي وهذا ما يبينه الجدول الآتي:

جدول توزيع الضمائر الشخصية في لافتات "08"

الضمائر	عددها	نسبة ورودها (%)
ضمائر المتكلم	715	39,81
ضمائر المخاطب	357	19,87
ضمائر الغائب	724	40,31

تجدر الإشارة إلى أنه لم تتحكم في اختيارنا للنموذج المقترح من لافتات أحمد مطر أية اعتبارات انتقائية سوى قصره، مما يسهل مهمّة الدراسة، ويمكّن من السيطرة على الوظائف المتشابهة وضبطها بشكل تام، لأنّه لا سبيل إلى هذا الضبط مع النماذج الثمانية كاملة.

جسّدت قصيدة "تراب آخر"[82] خطابا، وسمة الخطابية فيه متأتّية من المواجهة بين ذات الشاعر المتلفّظة وذات الشاعر المتلقّية، فالذّات الأولى هي الذّات المستسلمة اليائسة من عدم جدوى التّضحيات المقدّمة، وقد أعلن عن حقيقة قوله ضمنيا باستعماله أسلوب الاستفهام "أأرحل؟"، والمقول له المخاطب المؤمن بقضيّته الذي يؤشر له بـ "كلّا" المرفودة بسلسة من الحجج بحيث تتحوّل بموجبها إلى ضرب من الإلزام.

(82) أحمد مطر لافتات 08،الاعمال الكاملة،517 .

إن هذا الجهاز المفاهيمي المقدّم في هذه القصيدة وما يترتّب عليه من دفاع عن نتيجة ضمنية "ضرورة النضال والصمود حتى الوصول إلى المبتغى" كان مرتبطا بإستراتيجية خطابية دقيقة، أشّر من خلالها على الذّات المحاجّة والمتلقّية من خلال ثلاث قرائن تخاطب (indices d'allocation) أولى هذه القرائن وأكثرها تواترا ضمير المتكلم المفرد متصلا (12 مرة) ومنفصلا (02 مرة) ومستترا (02 مرة)، وثاني القرائن جملة الاستفهام "أأرحل؟" أما آخرها فخفية وتخص مبادئ الشاعر وقيمه ومواقفه التي نسبها إليه صراحة أو ضمنيا.

وعلى هذا النحو فالذّاتان المتلفّظة والمتلقّية حاضرتان في خطاب الشاعر، ويكشف في الآن نفسه الدور الأساسي للمحاور في تشكيل الخطاب الموجّه إليه.

فالرغبة في التأثير تقتضي أن يبني هذا الخطاب وفق الصورة المتخيّلة للمحاور وأن تؤخذ بعين الاعتبار آراؤه وأفكاره وأفق انتظاره، فرغم أن الشاعر لم يوظّف إحالات دالة على المخاطب، إلا أنه جعل من ذاته محاورا بديلا رسم من خلاله صورة قد لا تكون مطابقة للأصل، لكن يرجّح أنها قريبة منه؛ "ولهذا استحقّت لغته أن تكون لسان حال الفقراء المسحوقين من عامة الناس، وقد ظهر ذلك جليّا في تفاعل الناس الغريب معها، فقد انتشرت أشعاره انتشار النار في الهشيم، فتلقّفها الطلاب والتلاميذ والعمال والموظّفون والمقاتلون، لتصبح نشيدهم اليومي، مما جعل الشاعر يتلقّى آلاف الرسائل من جميع الأرجاء العربية،-وفي معظمها كما يقول الشاعر- يطالع عبارة كأنما اتّفق الجميع عليها، رغم تباعد الأقطار، وهي"لقد عبّرت عمّا في نفسي"[83] إذ يقول في قصيدته "تراب آخر"[84]:

بصَخْر الكَفاءَةِ شِدتُ البناءَ

فما لِلبناءِ عَليَّ انكفأ؟!

وأهرقتُ صَوتي فِدى الصَادِئينَ

فما لِلصَّدى بالفَراغ امتلأ؟!

وَأشعلتُ قلبي

سِراجا لِشَعبي

أأرحلُ؟

(83) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، منشورات ناظرين، ط1، 2004، ص121.

(84) أحمدمطر،لافتات08،الأعمال الكاملة،ص517.

كَلاَ سأبقى هُنا.

أنا مؤمِنٌ أنَّ بَذْري صَوابٌ

ولَكِنْ أتى في التُرابِ الخَطأ

سَأُلقي بُذوري بحقلٍ جَديدٍ

إذا شاءَ عَصري...وإن لم يَشأ.

وَحِينَ سيَصْحو سُؤالُ الحَياةِ

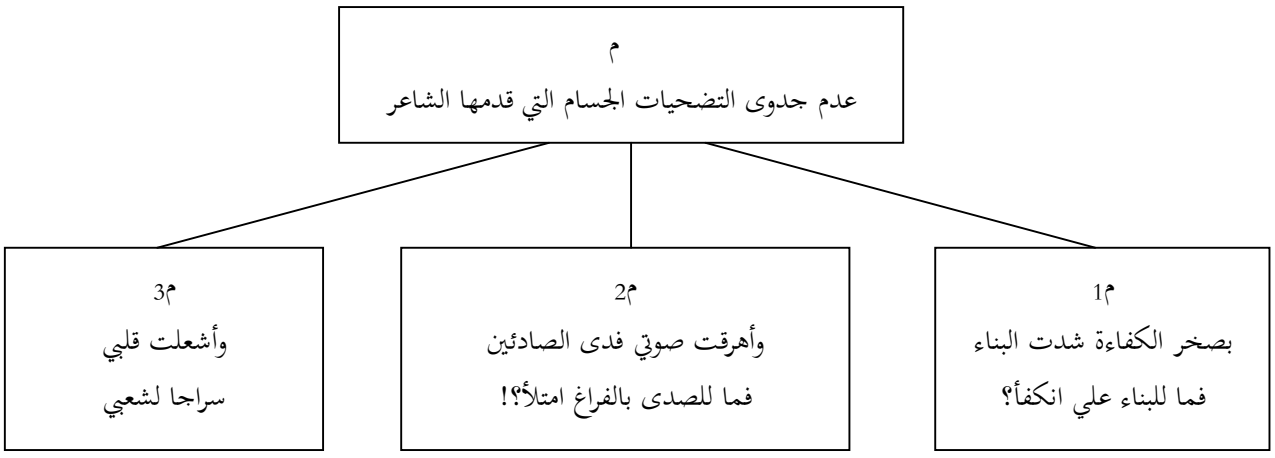
على ثغْرِها تَحتَ وَقع المطرْ

سيَأتي الخَبَرْ.

سَيأتي..

لأنّي أَنَا المبتَدأ!

إن الملافيظ الثلاثة (م1، م2، م3) وجوه وتفريعات (م) بحسب الترسيمة الآتية:



ففي المقطع الأول قدم الشاعر ثلاث حجج توزّعت بين الجانب البصري (بصخر الكفاءة شدت البناء)، والجانب الصوتي (فأهرقت صوتي فدى الصائدين)، والجانب الحسي(وأشعلت قلبي سراجا لشعبي)، وأعقب كل حجة/سبب بنتيجة سلبية مضمرة أشّر لها بجملة استفهامية تعجبية (فما للبناء علي انكفأ؟!)، (فما للصدى

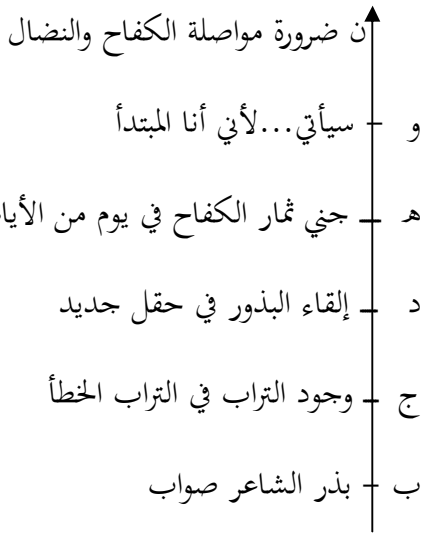
بالفراغ امتلأ؟!)، لتحذف نتيجة السبب الثالث تحفيزا للقارئ للاضطلاع بمهمة الفهم والتأويل قياسا على السببين السابقين ونتيجتهما.

وقد انصهرت في هذه الحجج والاستراتيجيات الحجاجية ثلاث استعارات، والفائدة البلاغية لهذا البناء هي تضخيم الصورة الايتوسية للذات المتلفظة (الشاعر) المتظاهرة بالاستسلام، واليائسة من عدم جدوى التضحيات المقدمة، ومما يؤكد هذا المعنى الضمني إتباع ذلك المقطع باستفهام حجاجي أأرحل؟ الذي شكل نقطة تحوّل في مسار القصيدة، إذ عمل على انبثاق ذات محرضّة ماكرة تنغص بعمل لا قولي مركزي يتوجّه إلى القارئ بضرورة مواصلة الكفاح والنّضال، وألا يلتفت لكل تلك التّضحيات السابقة المقدّمة التي لم تجد جدواها لا لعدم قيمتها وإنما لوجودها في أرض غير صالحة، وعلى هذا النحو يتحوّل النص من خطاب استسلامي إلى صفة خطاب تحريضي في المقطع الثاني من القصيدة المؤشر له بجملة الجواب "كلا...سأبقى هنا" التي حمّلت من خلال مكوّناتها الثلاثة: حرف الجواب كلا، والفعل المضارع الذي يفيد المستقبل سأبقى، وظرف المكان هنا، شحنة حجاجية ألقت بظلالها على سلسلة الأقوال اللاحقة.

وإذا كان الحجاج هو أن يقدّم المتكلم قولا (ق1)أو مجموعة أقوال موجهة إلى جعل المخاطب يقبل قولا آخر (ق2) أو (مجموعة أقوال أخرى) سواء أكان (ق2) صريحا أم ضمنيا[85] فإن فعل المحاجة هو هذا الحمل على قبول (ق2) على أنه نتيجة للحجة (ق1) شروط محدّدة حتى تؤدي إلى (ق2)، وبتعبير آخر يتمثل فعل المحاجة في إنجاز متواليات من الأقوال بعضها بمثابة لحجج اللغوية وبعضها الآخر بمثابة النتائج التي تستنتج منها. لذلك فالحجاج مسجّل في بنية اللغةّ ذاتها وليس مرتبطا بالمحتوى الخبري للأقوال ولا بمعطيات بلاغية مقامية، "فالخطاب هو وسيلة الحجاج وهو في آن منتهاه"[86] معنى ذلك أن الحجاج مؤسس على بنية الأقوال اللغوية، وعلى تسلسلها واشتغالها داخل الخطاب.

فإذا نظرنا في العلاقة بين الأقوال نجد الشاعر يعدّ إحدى هذه الحجج أقوى من الأخريات بالنسبة إلى النتيجة، وعلاقة الترتيب هذه تكون سلّما حجاجيا نرسمه كالآتي:

(85) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص360.
(86) المرجع نفسه، ص361.



فهذه الحجج تتضمن حججا تنتمي إلى الفئة الحجاجية نفسها، وتنتمي كذلك إلى نفس السلم الحجاجي، فكلّها تؤدي إلى نتيجة مضمرة من قبيل "ضرورة مواصلة الكفاح والنضال"، ولكن القول الأخير "سيأتي...لأني أنا المبتدأ" هو الذي سيرد في أعلى درجات السلم الحجاجي، لاحتوائه على مكونات حجاجية وهي لام التعليل المصحوبة بأسلوب القصر الذي يعدّ ضربا من التوكيد، وتكرار لجملة الخبر الابتدائي، فالفرق بين أنا المبتدأ، وأني أنا المبتدأ، فإذا كانت الجملة تؤكد ابتدائية المبتدأ فالجملة الثانية هي تأكيد على تأكيد ذلك أن "قصر الصفة على الموصوف وبالعكس ليس إلا تأكيدا لحكم على تأكيد"[87]، فعناصر التوكيد التي اعتمدها الشاعر سواء في هذه الجملة "سيأتي...لأني أنا المبتدأ" أو في باقي الأقوال الأخرى المتمثلة في الواو، لكن، أسلوب الشرط، يومئ بوجود بعد حواري تفاعلي حجاجي.

"فهي دليل على وجود مدافعة وتناظر وصراع، وتمثل في الجملة التي تدخل عليها شارات حجاجية تستدعي الضمني وتتفتّح عليه وتومئ إلى نتيجة وتدفع إلى استنتاجها، آية ذلك "أن يوجد في المعنى الحرفي شارة حجاجية تستدعي الضمني في السياق، موحية نتيجة ما تكون مقنعة أو غير مقنعة"[88]

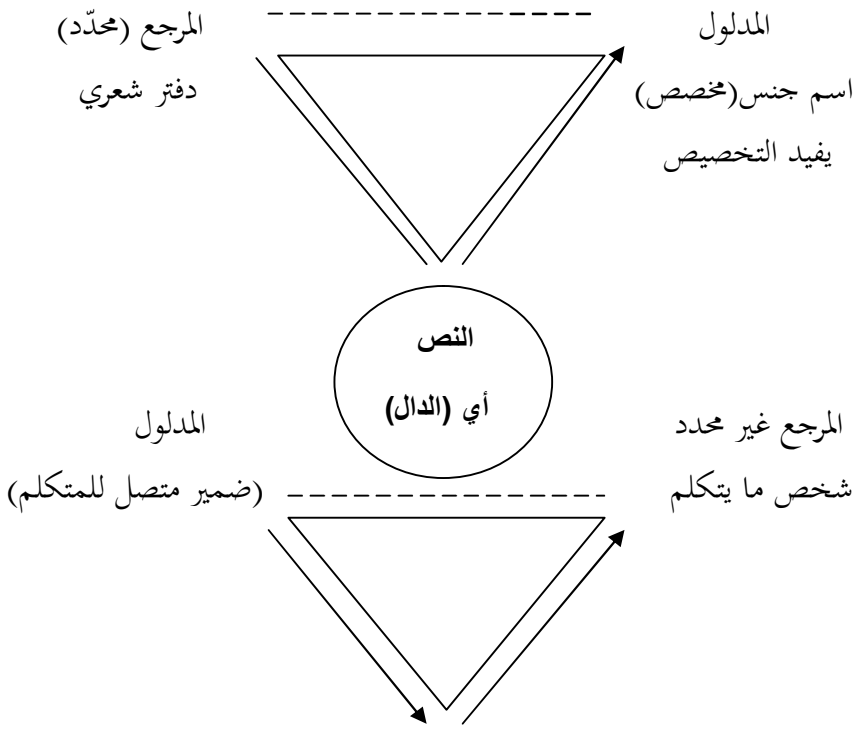
كما نلاحظ أيضا هيمنة ضمير المتكلم المفرد(35 مرة) في قصيدة "دفتر شعري"[89]، الذي تجسد في الصور الثلاث منفصلا ومتصلا ومستترا، وللوقوف عند الوضع الإحالي في القصيدة ودورها الحجاجي يقتضي منّا تقسيم القصيدة إلى مقاطع إحالية أربعة، كل مقطع يستقل نسبيا بمرجع أساسي تتعلّق به سائر المراجع في المقطع، دون أن تنقطع صلته بالمقاطع الأخرى، وذلك للوقوف على مواطن الانسجام والاتّساق بين المراجع من خلال الاستدلال على مواطن الوصل الحجاجية.

(87) السكاكي، مفتاح العلوم، ص291.

(88) Oswald Ducrot, dire et le dit, le editions de menut, paris, 1984, p p39-40.

(89) أحمد مطر،لافتات 08، الأعمال الكاملة،ص ص529-532.

ففي المقطع الأول يطفو ضمير المتكلم المتصل محيلا على مرجع تتحدّد ملامحه بالتّزامن مع الشيفرات الإحالية النصية، والسياقية الحاضرة في النص في مقدّمتها العنوان "دفتر شعري" الذي يندرج ضمن حقل اسم الجنس المقترن بمعرفة ليفيد التخصيص، ويمكن أن نمثّل ذلك بالمخطّط الآتي:



فإحالة العلامة اللغوية "دفتر شعري" واضحة ومحدّدة نسبيا إلى المرجع وهو دفتر شعر الشاعر المتكلم ،أما الضمير (ي) فهو محدّد وغير محدّد، فضمير المتكلم المتصل (ي) تملك فعالية الإحالة إلى شخص حاضر متكلم ضمن مقام معيّن، ولكن في غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليّتها في التّحديد بصورة علنيّة، فالضمير المتكلم (ي) يحيل على شخص بعينه في المقام، في حين (ي) في قول الشاعر بعيدا عن المقام تفقد هذه الفعالية.(90)

إن (ي) المتكلم في هذا النص الشعري تحيل إلى الشاعر نفسه بصفته ذاتا مرسلة للخطاب، لوجود قرينة تؤكد ذلك وهي سلسلة الأقوال الحجاجية التي يسعى من خلالها القائل إلى تغيير معتقدات الآخر المخاطب، حتى يشاركه فيها بجملة من آراء؛إذ تتمثل الوجهة الحجاجية في المقطع الأول:

(90) ينظر:جان كوهن،بنية اللغة الشعرية، ص07.

أحتي دفتر شعري ⟵ ملفوظ 01.

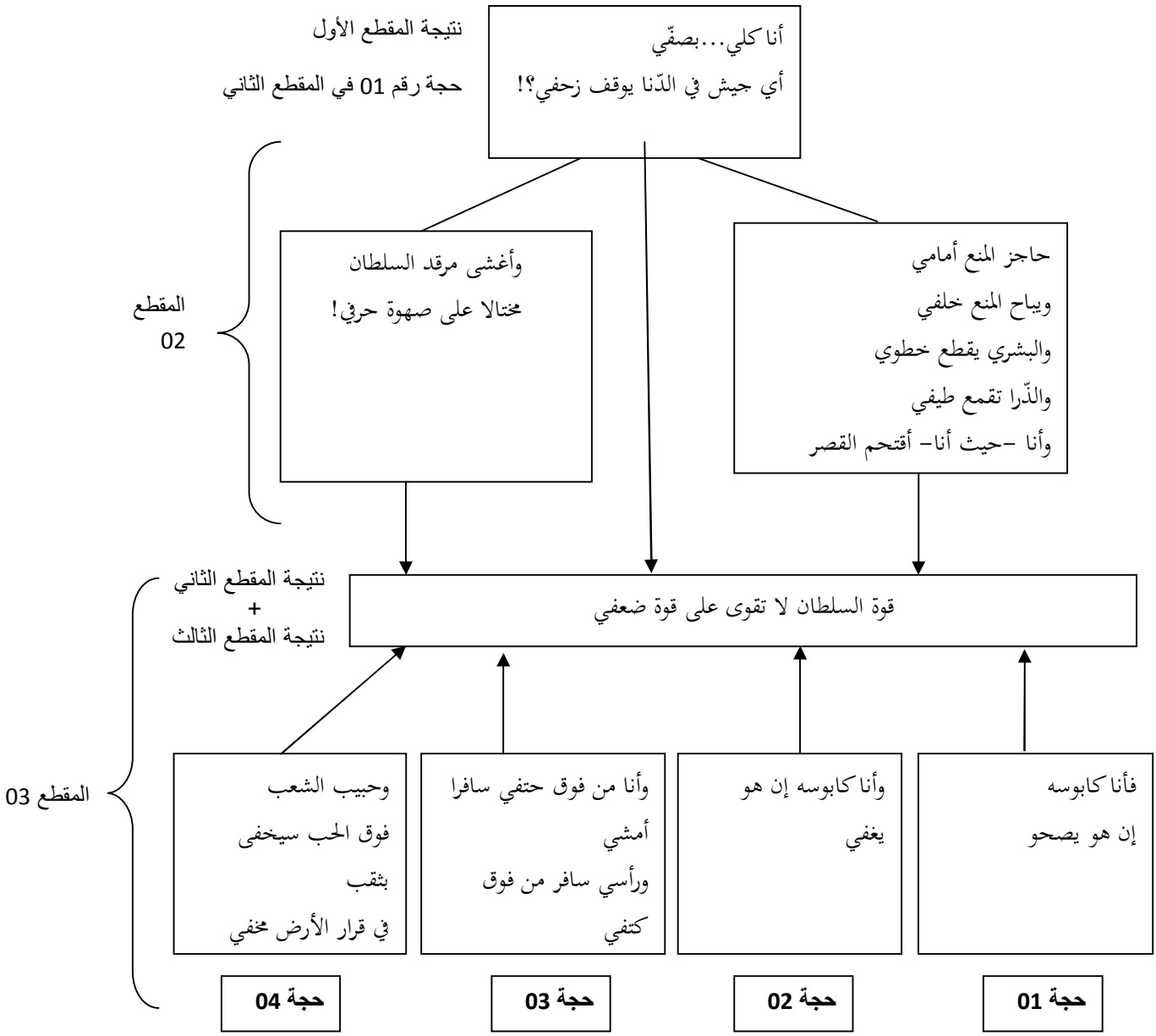
قطعاتي فيض حبري ⟵ ملفوظ 02.

آمر الزحف يراعي ⟵ ملفوظ 03.

وهو في امرأة كفّي ⟵ ملفوظ 04.

في انبناء الملافيظ الأربعة على ملفوظ أساسي قوامه انصياع كل الشاعر (أنا كلّي...بصفّي) المتبوع باستفهام حجاجي (أي جيش في الدّنا يوقف زحفي؟)؛ هذا الملفوظ يبدو كالشعار أو كالقاعدة التي تجّسمت في الملافيظ السابقة (الحجج المعتمدة) وبين نتيجتها، تكثيف حضور الضمائر في مقدّمتها ضمير المتكلم المنفصل (أنا) المضافة إلى كلمة (كل) المتبوعة بضمير المتكلم المتّصل المفرد (ي) الأمر الذي أكسب معنى العموم المطلق للنتيجة المستلة من الحجج لإحاطتها بجميع ما تدلّ عليه أنا الشاعر، ولا يستثنى منه شيء (دفتر شعري، قطعاتي، يراعي كفي).

وإذا تأمّلنا السلسلة الخطابية الموالية للمقطع الأول نكتشف في كل جزء منها ثنائية الحجة والنتيجة، بمعنى أن كل عنصر منها هو صالح لأن يكون حجة ونتيجة في الآن نفسه، إذ يمكن تقديم هذه الطبيعة المزدوجة لعناصر السلسلة الخطابية وفق الخطاطة الحجاجية الآتية:



في هذا الرسم أو الصياغة الرمزية للمعاني الحجاجية نجعل السهم المتّجه إلى الأعلى أو الأسفل بحسب الحجج والنتيجة التي تخدمها، فنتيجة المقطع الأول وهي"انقياد كلّ الشاعر لسلطته وإمرته "تتحوّل بدورها إلى أقوى حجّة من بين حجج أخرى واردة في المقطع الثاني؛ وهي اقتحام قصر السلطان بالرغم من الموانع والحواجز، بل يغشى مرقد السلطان في حدّ ذاته، ليتمخّض عنها نتيجة محدّدة وهي"علو صوت الشاعر رغم ضعفه على جبروت السلطان وحشوده" ليتعلّق المقطع الثالث بنتيجة المقطع الثاني تعلّق النّتيجة بحججها؛ إذ يتضمن هذا المقطع سلسلة من الحجج جاءت متشابهة صيغة ومعجما موصلة إلى نطاق من الانسجام الحجاجي.

وإيمانا من الشاعر على أن النهاية هي الشرارة الداعية إلى حريق العملية الإبداعية، مما يعني: أن اكتمال القصيدة في بعض الأحيان يتوقّف على إدراك الشاعر لقفلة مناسبة"[91]، فقد أولى عناية قصوى للمقطع الأخير، اعتمد فيه على عنصر المفاجأة القائم على المفارقة التصويرية.

كلما أرسلت طرفي

نحو سلطان

أتاني يرسل الإشفاق طرفي

كلما هيّأت للصفعة كفّي

نهضت نفسي لكفّي:

أبهذا تتشفّى؟

أي شيء فيه يدعو للتشّفي؟!

ذلك المتكلف سلطان

ألا يكفيه هذا؟

فأجيب النفس: يكفي!

فبعدما أجرى حوارية بينه وبين طرفه وكفّه ونفسه معتمدا عل الأساليب الهازئة كالشرط والاستفهام والنّهي، لم يجد خير مناسبة للسخرية من السلطان أفدح من منصب ولقب السلطان في حدّ ذاته.

وبالرغم من اختلاف مظاهر انسجام القصيدة إلّا أنها تظلّ متكاملة، فهي مقدمتها المظهر اللساني الذي يتجلى في وصل الملافيظ بعضها ببعض والتفافها حول الغرض العام، ناهيك عن الوصل بين الإحالات ومراجعها.

أما الوجه الدلالي للانسجام فماثل في ما تخضع له الملافيظ القائمة في الخطاب من علاقات متنوعة.فمنها ما يتّصل باشتراك الملافيظ في الإحالة على هذا المرجع أو ذاك، ومنها مايتّصل لما يطرأ عليها من تحولات، ومنها

(91) كمال أحمد غنيم،عناصر الإبداع الفني، ص232.

ما يرتبط بقاعدة عدم التناقض (non-contradiction)، ومنها خاصة ما يتعلق بأشكال الترابط المختلفة كالسببية و غيرها.[92]

وأما الوجه التداولي للانسجام فماثل في الخطاب المتحوّل بتحوّل المقام الذي يندرج فيه المتخاطبون ضمن ما يسمى بنية المقام (context structure) المتكون من أحداث تلفظية يصير بعضها إلى بعض."[93]

وقد تترك لافتة "دفتر شعري" انطباعا بعدم انسجامها لتكوّنها من شقّين متنافرين، الشق الأول بين انصياع كل الشاعر الممثلة في دفتره وكفّه وقلمه في مجابهة جبروت السلطان، وفي الشق الثاني كشف صراع داخلي بينه وبين كلّه انتهى بتراجعه عما ابتدأه في الشق الأول، ولما نمعن النظر فيهما معا نجد كثيرا من الروابط والعلائق تجمعهما لإنتاج نص واحد متماسك اختزل موقف الشاعر من السلاطين وصنائعهم، والتي منها المظاهر والمؤشرات النصية الآتية:

-الالتزام بموضوع واحد في القصيدة كلّها (انخراط الشاعر في مسيرة التغيير).

-توظيف المحيلات بنوعيها (النصي والمقامي)، وأدوات الربط المختلفة (حروف العطف والتعليل، وما يدلّ على الغاية والشرط والجواب).

-**السيرورة الحجاجية:** عمد الشاعر إلى استخدام مناورات تلفظية مفاجئة، ضاعفت من أساليب الإقناع عنده، إذ السيرورة الحجاجية تقتضي التدرّج من مرحلة الرّفض إلى القبول، في المقابل نجد الشاعر قد قلب السيرورة الحجاجية في الاتجاه المعاكس أي من القبول إلى التردّد.

والطابع التّهكمي للافتات أحمد مطر جعل منها خطابا بولوفونيا بامتياز، أرخت (البولوفونية) ظلالها على طبيعة أنماط النظر التي جاءت في أغلبها أنماطا مركبة إما ذات طبيعة تراتيبية أو ذات طبيعة علائقية، لتتميّز الأولى بكونها كل ملفوظ متعدّد الأصوات على المستوى اللغوي، ويتضمّن في بنيته أكثر من نظر، تتفاوت من حيث البساطة والتركيب "يتم تنسيقها وفق بنية تراتبيّة (النظر) بكونها تسمح بحمل أحكام (خارجية) على أحكام أخرى"[94]، ومثال ذلك في لافتة دفاعا عن ضميري:

(92) ينظر جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص ص481-508.

(93) ينظر فان دايك، النص والسياق –استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي-، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، 2000، ص ص258-263.

(94) رشيد الراضي، المظاهر اللغوية للحجاج –مدخل إلى الحجاجيات اللسانية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1، 2014، ص181.

أنا لا أخشى مصيري

فأنا أحيا مصيري

وتصويرها كما يأتي:

نظر 01:[س]صادق (أخشى مصيري)

نظر 02: كا0 (إبطال نظر 1) لا أخشى مصيري.

نلاحظ هنا أن البنية الأصواتية تتضمّن تأويلا يشير إلى أن المتكلم كا0 مسؤول عن نظر 02دون نظر 01، والذي لا يعرف مصدره (س)، فنظر 01 يتم التصديق عليه من قبل (س) ولكنّه من قبل كا0.

وكذلك في قوله:

ولماذا كل هذا

يا ملاذا

لم يجد في ساعة الوجد ملاذا؟

وبنيتها الأصواتية كالآتي:

نظر 01: [س] (صادق (ملاذا يجد في ساعة الوجد ملاذا")

نظر 02: [كا0] (إبطال نظر 01)← ياملاذا لم يجد في ساعة الوجد ملاذا؟

فالبنية الأصواتية للملفوظ تشير إلى أن المتكلم كا0 مسؤول عن نظر 02 دون نظر 01، والذي لا يعرف مصدره (س)، فنظر 01 يتم التصديق عليه من قبل (س)، ولكنّه يكذّب من قبل كا0.

في المقابل "تتميّز الأنظار العلاقية بكونها تربط بين أنظار بسيطة وأخرى مركبة ما بينها، وتوجد الأنظار العلاقية أساسا في الجمل التي تحتوي على روابط"[95]، كما هو الحال في الملفوظ الآتي:

(95) المرجع السابق، ص 181.

أنا لا أكتب أشعاري

لكي أحظى بتصفيق وأنحو من صفير

أو لكي أنسج للعاري ثيابا من حرير

أو لغوث المستجير

أو لإغناء الفقير

أو لتحرير الأسير

أو لحرق العرش، والسحق بنعلي

على أجداد أجداد الأمير

بل أنا من قبل هذا

وأنا من بعد هذا

إنما أكتب أشعاري...دفاعا

عن ضميري

فالملفوظ: إنما أكتب أشعاري...دفاعا عن ضميري.

ففي الملفوظ نجد ثلاثة أنظار واحد منها علاقي.

نظر 01: [س] صادق (ب))

نظر 02: [كا0] (صادق (ج))

نظر 03: [كا0] (صا (إذا كان ب فإن ج)

حيث ب: أكتب أشعاري، و ج: دفاعا عن ضميري، وصا: من الصادق على وجه العموم "أن".

وما تجدر الإشارة إليه أنّ فعل السخرية والتهكّم وجلد الذات التي سجّلت حضورا لافتا في لافتات أحمد مطر تعد مظهرا من مظاهر تعدّد الأصوات، ويعني جلد الذات أو(المازوخية): "هو ذلك الشعور السلبي الذي غالبا ما ينمو عند البشر في أوقات الهزيمة والإحباط والإخفاق أو الفشل ليطغى على النجاح برغم قلّتها بحيث تتوارى تلك النّجاحات –على قلّتها– أو تتراجع لتعطي مكانها للهزيمة والإحباط، وعلى وجه خاص إذا أحسّ الإنسان بمعجزة وعدم قدرته على مواجهة تناقضات الواقع ومن ثمة فقدانه الأمل بالتغيير، فيعشش في الذهن شعور نابع من رغبة داخلية في النفس البشرية بالتغلّب على الهزيمة والفشل، يوحي للإنسان بالهرب أو الفرار إلى الأمام لعلّ في ذلك الهرب حتفه ومن ثم راحته، أو بالانزواء والتقوقع على الذات واجترار الهزيمة حتى إدمانها."[96]

ففي لافتة "عربي أنا" التي تعجّ بالسخرية وجلد الذّات يحمّلها المتكلم (الشاعر) صوتين متقابلين؛ صوت الحاضر، وهو صوت الواقع العربي المرير، الذي أصفر فيه العربي فأرا مكسورا العين،كساؤه الخزي والعار والذل والهوان، يرتعب من نصل السكين، وصوت الماضي الذي يحنّ إليه وهو صوت المجد العروبي الدّفين، الذي كان فيه العربي رمز للأسدية والفخر والوقار.

عربيٌّ أنا ارثيني...شقّي لي قبراً...واخفيني

ملّت من جبينا وردتي...غصّت بالخوف شراييني

ما عدت كما أمسي أسداً بل فأر مكسور العين

أسلمت قيادي كخروفٍ أفزعه نصل السكين

ورضيت بأن أبقى صفراً أو تحت الصفر بعشرين

العالم من حولي حرّ من أقصى بيرو إلى الصين

شارون يدنّس معتقدي ويمرّغُ في الوحل جبيني

وأميركا تدعمه جهراً أو تمدُّ النار ببنزين

وأرانا مثل نعاماتٍ دفنت أعينها في الطين

وشهيدٌ يتلوهُ شهيدٌ من يافا لأطراف جنين

(96) عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر –دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات–، دار السيّاب، لندن، دار اليقظة الفكرية، سوريا، ط1، 2008، ص 130.

وبيوتٌ تهدمُ في صلفٍ والصّمت المطبقُ يكويني

يا عرب الخسّةِ دلّوني لزعيمٍ يأخذ بيميني

ويحرّر مسجدنا الأقصى ويعيد الفرحة لسنيني

ولأن حقيقة الكلام هي الدخول في علاقة مع الغير، فقد عمل الشاعر في العديد من لافتاته على استحضار علاقات تخاطبية أبعدته عن الممارسة الآلية لعملية النقل، قوامها ضمائر المتكلم والمخاطب، منصرفا إلى نقل يجتمع فيه الصريح مع الضمني إذ؛ "لا كلام بغير تخاطب، ولا متكلم من غير أن تكون له وظيفة المخاطب (بكسر الطاء)، ولا مستمع من غير أن تكون له وظيفة المخاطب (بفتح الطاء)"[97]، تاركا وراءه ذاته الناقلة مستعيضا عنها بذات مبلّغة محاورة، لا لشيء إلا لأن "المتكلم ليس ذاتا ناقلة حتى تجوز مماثلته بـ "جهاز الإرسال" أو قل "المرسل" وإنما هو ذات مبلّغة أي ذات لا تقصد ما تظهر من الكلام فقط، بل تجاوزه إلى قصد ما تبطن فيه، معتمدة على ما أوردت في متنه من قرائن وما ورد منها خارجه."[98]

فالشاعر بصفته المتكلم الأكسيومي أنشأ لذاته عددا من التمظهرات التي يتجلى من خلالها، رغبة منه في تجسيد مختلف الأدوار التي يمكن أن يلعبها داخل ملفوظه، والتي تمخّضت عنها مختلف وجهات النظر، ففي المقطع الأول من لافتة "تذكرة الذاهل"[99]:

يا ذاهِلاً

لِوقوعهِ في نار يومي فَجأة

مِن بَعْدِ ماءِ البارحَهْ

فِيمَ الذُهول..

وأنتَ مَن أضرى اللَّهيبَ لِيلفَحَهْ؟!

(97) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان والتكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، بيروت–لبنان، ط2، 2006، ص215.

(98) المرجع نفسه، ص 216.

(99) أحمدمطر،لافتات 08،الأعمال الكاملة،ص ص533–535.

يطالعنا وجهة نظر المتّهم الذي يتّهم مخاطبه بإضرام لهيب الظلم والقهر مؤشرا له بضمير المخاطب "أنت"، محمّلا إياه مسؤولية وعواقب ما يترتّب عن ذلك اللهيب؛ "فالكائن الخطابي حين يكون مصدرا لنظر من الأنظار نقول إنه متقلّدا له"[100].

ومادام الشاعر هو المتكلم (المنشىء الحقيقي للملفوظ) فبتوظيفه لضمير المتكلم "أنا" يتحول من متكلم أكسيومي إلى متكلم ملفوظي كا 0، انبثقت عنه ثلاث صور (وجهة نظر 01) هي صورة الذات المتبرّئة من كل التبعات التي لحقت الذات المخاطبة (أنت)، ومن ثمة فهي ذات مدافعة متحمّلة جميع ما يلزم عنها من آراء وما يترتّب عليها من منظومات قيميّة، بما في ذلك مقتضياتها الحجاجية:

أنا لا أزالُ كما أنا

أمشي على الدَّربِ القويمِ

وَليسَ لي

مِن كُلِّ أمركَ غايَة أو مَصلحهْ.

الأمرُ أمرُكَ

إن أرَدتَ الاستقامَة

أو أرَدتَ الأرجَحَهْ

أيكونُ ذنبي

أن تُقيمَ على شَفى أرجوحَةٍ

أو أن تَسيرَ

على السِّراطِ المستقيمِ بمِروَحَهْ؟!

أما وجهة (النظر 02) فهي صورة الذات المترصِّدة لمختلف الأفاعيل المشينة التي قد تصدر من الذات المخاطبة "والتي أفصح الشاعر أخيرا عن هويتها في المقطع الموالي بقوله:

(100) رشيد الراضي، المظاهر اللغوية للحجاج –مدخل إلى الحجاجيات اللسانية–، ص 184.

أنَا ذلكَ الطّفلُ الذي

ألقاهُ رَبَّكَ في الحَياةْ

مِن أجْل أن يُخزي الأباطِرَة العُراةْ.

وقد شكلت وجهة النظر الأول (الذات المتبّرئة) ووجهة النظر الثانية (الذات المترصّدة) خطوتين تمهيديتين لإرساء معالم وجهة النظر الثالثة (وجهة النظر المهدِّدة):

قلمي الرصَّاصُ

رَصاصُهُ في رجْلِه...

وَبرأسِهِ أبَداً تُقيمُ المِسْمَحَهْ!

أغدو بذلكَ مُثبتاً ذِكْرَ الفتى

في حُسنِهِ

وبقُبحِهِ

أغدو إليهِ بهذهِ كيْ أمسَحَهْ.

والمرءُ حُرٌ أن يُحَدِّدَ مَطرَحَهْ.

أنَا هكذا خُلُقي وَخَلْقي..

لَيسَ لي قلبٌ يُزاوِلُ مِهنَتَين

وَحِيْتي

لَيسَتْ على كُلِّ الجِهاتِ مُسَرَّحَهْ.

لا ألتَهي عن شَرْح صَدركَ، مُصلِحاً،

إلاّ بركلِكَ، مُفسِداً، لِلمَشْرَحَهْ!

لي مِن ضَميري صَفقةٌ مَضمونَةٌ

لو أنَّ قلبي لمْ يَصُنْها طوَّحَهْ:

إن لمْ أصَفِقْ لِلفسادِ

وَلمْ أجِدْ ربْحي بإفْلاسِ العِبادِ

فصفقتي في كُلِّ حالٍ، رابحَهْ!

ومن ثمة فبتجريد الذات المتكلمة من نفسها أصواتا (وجهات نظر) تنزّلها منزلة المعترض على دعواها وإفحامها في حوار مع الآخر الافتراضي،تتجاوز حدود إلقاء الحجة إلى المخاطب، جاعلة من نفسها أول متلق لما يلقى، فتبنى أدلّتها "على مقتضى ما يتعيّن على المستدل له أن يقوم به، مستبقا استفساراته واعتراضاته ومستحضرا مختلف الأجوبة عليها، ومستكشفا إمكانات تقبّلها واقتناع المخاطب بها وهكذا، فإن المستدل يتعاطى لتقويم دليله بإقامة حوار حقيقي بينه وبين نفسه، ومراعيا فيه كل مستلزماته التخاطبية من قيود تواصلية وحدود تعاملية، حتى كأنه عيّن المستدل له في الاعتراض على نفسه"[101]

يتّضح من جملة ما تقدم أن الملفوظ انبنى على علاقة تخاطبية بين طرفين عمادها المتكلم؛ إذ له فضل السبق في إقامتها، ومن ثمة له أن يخلق لنفسه عديد الأدوات التي تجعل منه ذواتا متعددة لا ذاتا واحدة.

ففي لافتة "المنشق"[102] يمكن أن نميّز بين نمطين أساسيين من المتكلم: المتكلم بوصفه صورة للمتكلم الأكسيومي منظورا إليه كمنشئ للتلفّظ (الشاعر)، والذي ساهم في إنشاء صور جميع الكائنات الخطابية التي يزخر بها الخطاب كما يريد هو أن يعرضها والمؤشر لها بثلاثة أنماط من الضمائر: ضمير المتكلم الجمع في المقطع الأول، وضمير الغائب في المقطع الثاني، وضمير المتكلم المفرد في المقطع الثالث.

وسياق اللافتة هو حديث الشاعر عن المنشقين في مجتمعه، فحين يتحدث عنهم بقوله: أكثر الأشياء في بلدتنا الأحزاب...والفقر...والطلاق. موظّفا ضمير المتكلم الجمع (نحن)، فهو ينقل وجهة نظر هؤلاء المنشقين، الذين بالرغم من انشقاقاتهم المتكرّرة يدّعون تحقيق الوفاق، ولكن دون أن يكون ذلك في صورة كلام صريح ومباشر. إن القارئ لهذا المقطع يعلم أنه من غير المقبول عقلا أن يعلّل الشاعر ظاهرة الانشقاق التي استفحلت في بلدته بسبب تحقيق الوفاق، فوجهة النظر هذه ينبغي إسنادها إلى متلفّظ آخر حاضر بصوته في هذا الملفوظ وفق تدبير من المتكلم (الشاعر) الذي يتيح له الفرصة للحضور بهذا الرأي، ولكن مصحوبا بنوع من الاستهزاء الذي

(101) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان والتكوثر العقلي، ص 228.

(102) أحمد مطر،لافتات 08،الأعمال الكاملة، ص541.

يشعر به السياق؛ "إن الكلام بأسلوب تهكّمي يحصل حين يعمد متكلم ك إلى عرض التلفّظ كما لو كان يعبّر عن موقف متلفّظ م، بحيث نعلم أن هذا المتكلم ك لا يتحمل مسؤولية ها الموقف، بل ويعتبره سخيفا."(103)

فالمقطع الأول يحمل في ثناياه صوتين آخرين غير صوت المتكلم المؤشر له بضمير التكلم الجمع (نحن)؛ حيث نجد أن الصوت الأول يختزل وجهة نظر الذي يتبّنى الانشقاق، أما الصوت الثاني فيختزل في المقابل وجهة نظر الذي يعارض الانشقاق.

عِندَنا عشرَةُ أحزابٍ ونِصفُ الحِزبِ

في كُلِّ زُقاقِ!

كُلُّها يسعى إلى نبْذِ الشِّقاقِ!

كُلُّها يَنشَقُّ في السّاعةِ شَقّينِ

وَيَنشقّانِ عن شَقّيهِما..

من أجلِ تحقيقِ الوِفاقِ!

ليواصل المتكلم في المقطع الثاني من القصيدة دلالات تفيد مراده دون أن يتماهى في الأصوات المضمنة في القول، بتوظيفه لاستعارة تمثيلية تختزل مصير الانشقاق والتمزّق الذي أضحى ظاهرة في بلدته ومجتمعه.

جَمَراتٌ تَتهاوى شَرَراً

والبَرْدُ باقِ

ثُمّ لا يبقى لها إلاّ رمادُ الاحتِراقِ!

فالانشقاق في المجتمع شبيه بالجمرات التي تتضاءل شرارتها بتباعدها عن بعضها البعض، لتتلاشى في النهاية فلا يتبقّى منها غير رماد الاحتراق.

ليرتبط المقطع الأخير من اللافتة بتصوير موقف تهكمي ساخر يوجّهه المتكلم (الشاعر) إلى كل من يساهم ويتبنّى صفة الانشقاق، ومادام كذلك له يد في الانشقاق.

(103) Oswald Ducrot, le dire et le dit, p p210-213.

فالتأويل الأصواتي الذي يصير معه هذا المقطع هو انبثاق صوت آخر غير صوت المتكلم، فقوله:

لَمْ يَعُدْ عندي رَفيقٌ

رَغْمَ أنَّ البلدَةَ اكتَظّتْ بآلافِ الرّفاقِ

ولِذا شَكّلتُ من نَفسيَ حِزباً

ثُمّ إنّي –مِثلَ كلِّ النّاس–

أعلَنتُ عن الحِزْبِ انشِقاقي!

ففي توظيفه الملفوظ (ثم إني –مثل كل الناس– أعلنت عن الحزب انشقاقي!)، هي صوت المنشقين الذين استفحل فيهم الداء، ووجهة نظرهم حاضرة ضمن خطاب المتكلم الأصلي وهو الشاعر.

ففي قصيدة "هو شاعر"[104] يتجلى هذا النمط بصورة واضحة:

سَألومُهُ

لو باعَ شِبْعَ صِيامِهِ

بطعام جُوعْ

سَأذمُّهُ

لو داسَ أوْردَةَ الجُذور

لِيَجتَني وَرْدَ الفروعْ.

سَأُدينُهُ

لو أنَّهُ نَحَرَ الشّموسَ

لِيشتري بدمائِها ضَوءَ الشُّموعْ!

(104) المصدر السابق،ص514.

نجد في هذا المقطع ضميرين يمثّلان لنا جدلية الحضور والغياب فيما يتعلّق بالمرجع، الحضور متمثلا في ضمير المتكلم المستتر المقدّر بـ "أنا" في الجمل الفعلية "سألومه"، "سأذمه"، "سأدينه"، والضمير الآخر ضمير الغائب المفرد الذي جاء متصلا ومستترا في الجمل الفعلية نفسها "سألومه لو باع شبع صيامه، سأذمه لو داس أوردة الجذور...فالضمير "أنا" نحويا يدل على الحضور و الضمير"هو"يدل على الغياب.(105)

وتعدّدية المرجع في هذا النص الشعري كان بسبب عدم قدرة إحالة الضمير المستتر "أنا" على مرجع يكون حضوره ملموسا في النص، في الوقت الذي يعجز الضمير الغائب متصلا ومستترا أيضا عن الإحالة إلى مرجع نؤول معه هذا الغياب، ولا سيما أن الضمائر من "العلامات اللغوية التي لا يتحددّ مرجعها إلا في سياق الخطاب التداولي، لأنها خالية من أي معنى في ذاتها، فعلى الرغم من ارتباطها بمرجع، إلا أنه مرجع غير ثابت"(106)

لذا فعلينا فك الشيفرات الإحالية التي يهيؤها الضميران الشخصيان "أنا، هو" بالتزامن مع الشيفرات الإحالية للعناصر النصية والسياقية الأخرى الكائنة في النص. ويتمثل هنا في العنوان "هو شاعر"، ومن ثمة فالنص تهيمن عليه ثلاث إحالات وهي: أنا، هو، شاعر.

وتجدر الإشارة إلى أن الضميرين "أنا و"هو" علامتان تحدّدان ولا تحدّدان؛ فأنا في اللغة العادية يملك فعالية الإحالة إلى شخص حاضر متكلم ضمن مقام معين، ولكن في غياب المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليتها في التحديد بصورة علنية، فالضمير "أنا" يحيل على شخص بعينه في المقام، في حين أن "أنا" في قول الشاعر بعيدا عن المقام تفقد هذه الفعالية."(107)

"فأنا" في لافتة "هو شاعر" يحتمل عدة تأويلات إحالية، فقد يحيل إلى الشاعر نفسه كذات مرسلة للخطاب، وهو ما نرجّحه هنا لوجود قرينة تؤكد ذلك وهي الحديث عن الشاعر في النص وعنوانه. أو قد يحيل إلى "أنا" المتكلم الذي تنطبق عليه كلمة "أنا" في أثناء حديثه ويبدو في الجملة بوصفه فاعلا منطقيا(108)؛ وذلك لأن الضمير يمكن استبداله بتعبير كلي من نوع "الشخص الذي يتكلم الآن"، بل تقتصر وظيفته الوحيدة على إحالة الجملة بكاملها إلى فاعل الواقعة الكلامية، ولها معنى جديد في كل وقت تستخدم فيه وتشير في كل حين إلى فاعل بذاته.(109)

(105) ينظر عباس حسن، النحو الوافي، ص217.
(106) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص80.
(107) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص07.
(108) ينظر بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ص39.
(109) المرجع نفسه، ص39.

أما بالنسبة للضمير "هو" فبالرغم من خلو النص من مركز اسم علم يحيل إليه الضمير، إلا أن الرجوع إلى الجمل الشعرية اللاحقة على هذا الضمير قد يفيدنا في فك شفرته، ناهيك عن العودة بصورة دائرية إلى العنوان يجعلنا نرجّح إحالته المحيلة لضمير الغائب المفرد إلى الشاعر.

وقد كان للإحالة وظيفة حجاجية عملت على تحديد وجهة الخطاب والفعل الكلامي المنجز والمهيمن وهو انبناء الملافيظ فيه على ملفوظ أساسي "هو شاعر"، هذا الملفوظ بمثابة النواة التي تنسلّ منه الملافيظ الأخرى التي تخصّه وتفصله، وتنوعّه.

وقد تشكل الحجاج في هذا الخطاب في صورة حقائق عامة ينتظمها (لوغوس/logos) صيغ بطرق ثلاث:

-أولاها أن الحديث عن الشاعر جاء في صورة جمل شرطية سُبّقت نتائجها، تخلّلتها الإحالة بضمير المتكلم المفرد المستتر وضمير الغائب المفرد المتصل، فكانت الواصلة بين النتيجة وشروطها.

سَأذمُّهُ ← النتيجة.

لو داسَ أوْردَة الجُذور ← الشرط.

سَألومُهُ ← النتيجة.

لو باعَ شِبْعَ صِيامِهِ
بطعام جُوعْ ← الشرط

سَأُدينُهُ ← النتيجة

لو أنَّهُ نَحَرَ الشَّموسَ
لِيشتري بدمائِها ضَوءَ الشُّموعْ! ← الشرط.

-ثانيتها تنويع طبائع الحجج المقدّمة؛ فالشاعر رمز الأنفة والاكتفاء بالذات وعدم الاحتياج للغير، وهو من يعطي الأشياء قيمتها، وهو الشمس في وضوحها، وهو العاصفة التي تسلط سياطها على كل الطغاة.

هُوَ شاعِرٌ

والشعر خبز لا يُجيع ولا يجوع

والشِّعْرُ جَذْرٌ

دُونَهُ لا يَرتَقي فرْعٌ

ولا وَرْدٌ يَضوعْ.

والشِّعرُ شَمسٌ

ثوْبَ الطُلوع!

هُوَ شاعِرٌ

والشِّعرُ عاصِفَةٌ

ومَا كُلُّ الطُغاةِ أمامَها إلاّ قلوعْ

تَعنو لِقرْعِ سِياطِها قسْراً

وَتُذعِنُ في الغُدُوِّ والرُّجوعْ.

أما الثالثة فموادها أسلوب الاستنتاج والاستنباط الذي توخّاه الشاعر في تقديم الحجج لرسم هالة التقدير والاحترام لذاته، من ذلك توليد النتائج من المقدمات تبيينا للتضحيات الجسام التي يقدمها الشاعر بالرغم من عدم اكتراث الآخر بتلك التضحيات.

يعد تعدّد الأصوات من أهم مظاهر الخطاب الحجاجي، إذ نجد صوت المتكلم قد يتّخذ دور المدافع عن فرضية المنتصر لقضية، وصوت المعارض الرافض، وصوت المتردّد الشاك وصوت اللائم وأصوات أخرى كثيرة يستحضرها المتكلم، ويحاورها ويحاججها أو يتبنّى مواقفها وآراءها، "غير أن الضمير المجهول الذي يقابله بالفرنسية (on) يظلّ أكثر ما في الخطاب تعبيرا عن تعدّد الأصوات فهو كما يذهب الدّارسون شخص متعدّد الأصوات على نحو متميز لا يضاهيه فيه أحد"[110]، إذ يتوسّل به المتكلم للتعبير عن وجهة نظر معارضة لوجهة نظره، أو

(110) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم –من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه–، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص ص158-159.

يتّخذ منه صوتا معبّرا عن آراء مشابهة لآرائه ومساندة ومؤيدة لأطروحته ولوجهة نظره؛ فللغاية الأولى وظف أحمد مطر الضمير المجهول في لافتة "هوَّن عليك"[111]

دَوْلةٌ..

أم رُتْبَةٌ..

أم هَيْبَةٌ..؟

هوَّن عليك

سَوفَ تُعطى دولةٌ

أرحَبَ مما ضُيّعَتْ

فابعَثْ إلينا بمقاسي قدميك

وسَتُدعى مارشالاً

وتُعْطى بالنياشين

من الدولة حتى أذنيك..

يتهكم الشاعر كعادته على الحاكم الذي همه الوحيد يتمحور حول السلطان والنفوذ، فلا يجد لذلك سبيلا غير المفارقة الساخرة حين يهدّئ من روعه ويطمئنه بإمكانية استرجاع ما سلب منه من دولة أو رتبة أو هيبة، ولذلك يأتي الضمير المجهول في "تُعطى"، و"تُغطَّى" التي تشي بأن الحكم أو الرتب العليا أو الأوسمة هي من الأشياء المتاحة في بلاده بكل يسر ليجسّد بذلك الضمير المبني للمجهول وجهة نظر (تكالب الحكام على السلطة) معارضة لوجهة نظر المتكلم ومناوئة لها (السخرية من ذلك التكالب).

ليسترسل الشاعر في سخريته وتهكّمه من الحكام وأفعالهم المشينة معتمدا مرة أخرى الضمير المبني للمجهول في مقطع آخر من اللافتة نفسها:

الذين استُشهدوا

أم قُيّدوا

(111) أحمد مطر،الأعمال الكاملة،لافتات08، ص592.

أم شُرِّدوا؟

هوّن عليك

كلهم ليسوا يُساوي..شعرة من شاربيك

ما يلاحظ في هذا المقطع الحضور المكثّف للضمير المبني للمجهول في "استشهدوا، قُيّدوا، شُرّدوا" الذي عمل على فضح أساليب الحكام في تكريسهم لسياسة القمع والتنكيل والتشريد، ولشدة هول الموقف ومعارضته له، فقد أعقبه بسخرية مريرة:

بل لك العرفانُ ممّن قيدِّوا...حيثُ استراحوا

ولك الحمدُ فمَن قد شُرّدوا...في الأرض ساحوا

وإلا فكيف يُعقل أن تقابل أفعال الحاكم الشنيعة بالعرفان والحمد من قبل المتكلم.

ليشخص الشاعر أهم المشاكل الاجتماعية التي يتخبّط فيها أبناء بلدته في مقدمتها الفقر والحرمان والعوز، كاشفا بسخرية مريرة موقف ولاّة الأمر منها، والمحاولات الترقيعية المتحايلة لمعالجة داء الفقر من خلال عقد المؤتمرات التي عادة ما تنبثق عنها قرارات جوفاء، من ذلك لافتة "مرسوم"[112]:

بَيْتُنا كانَ عَرَاء

والشبابيكُ هَواءٌ قَارس

والسَّقْفُ مَاء

فشكونا أَمْرَنَا عندَ ولِّي الأمرِ

فَأَغْتَمَ

ونادى الخُبَراء

وجميع الوزراء

وَأُقيمت ندوةٌ واسعة

(112) المصدر السابق، ص589.

نُوقش فيها وضعُ إيرلندا

وأنفُ الجيو كندا

وفساتينُ اميلدا

وقضايا هونولولو

وبطولاتُ جيوشِ الحلفاء

تم بعد الأخذِ والرد

صباحا ومساء

أَصْدَرَ الحاكمُ مرسوماً

بإلغاءِ الشتاء!

فتبينا منه فداحة الاستخفاف بعقول السواد الأعظم من الشعب من قبل ولاة الأمر عمدا إلى توظيف الفعلين "أُقيمت"و "نوقش" المبنيان للمجهول الذي عمق الهوة بين صوته (المتكلم) وبين ما يقترفه هؤلاء الولاة (وجهة نظر معارضة).

ومن الوسائل التي يعتمدها الشاعر لإقامة مسافة بينه وبين الآراء التي يخالفها ويعارضها استخدامه بعض الأفعال التي تتضمن معنى التشكيك في الأقوال والمواقف التي يستدعيها ليجادلها ويناقشها من هذه الأفعال ادّعى وزعم...فأن يقول الشاعر في لافتة "تناسخ"[113]:

ساعَة هذي المرحلة

مِن أمسِنا مُرحَّلَهْ

مازالت الأرقام

في أطرافِها المنْعزلهْ

مَقتولة أو عاطِلَهْ.

(113) المصدر السابق، ص521.

ولمْ يَزّلْ مَركَزُها

وَقفاً على عقاربٍ

صاعِدَةٍ ونازلهْ.

وَلا يَزالُ صَوتُها

دَقَة صَدْرِ ثاكِلٍ

أو تَكتَكاتِ قنبُلَهْ!

ساعَة هذي المرحَلهْ

مَهْما ادَّعَوا جِدَّهَا

فإنَّها مُستَعمَلهْ!

يعمد الشاعر منذ البداية إلى التدليل بأن الوضع الذي كان يعيشه بنو جلدته بالأمس ظل على حاله، فأبناء شعبه مابين مقتول أو عاطل عن العمل، والسلطة لازالت حكرا على أناس دون غيرهم، والأوضاع الأمنية مابين دقة صدر ثاكل أو تكتكات قنبلة، وبالرغم من كل هذه الحجج الواضحة الجلّية التي تشي ببقاء القمع والتعفّن السياسي في بلاده، إلا أنّ أصحاب القرار يزيّفون الحقائق ويلوون عنقها فيدّعون خلاف ذلك.

لنلحظ الوظيفة الحجاجية نفسها للضمير المبني للمجهول في لافتة "الرحمة فوق القانون"[114]:

ذَاتَ يَوْم

رَقَصَ الشعبُ وَغَنَّى

واحْتَسَى بهجَتَه حتى الثمالة

إذْ رَأَى أَوَّلَ حَالَةٍ

تَنْعَمُ البَلْدَةُ فيها بالعدالة

زعموا أَنَّ فَتَى سَبَّ نِعَالَه

(114) المصدر السابق، ص566.

فأحَالُوهُ إلى القاضي

ولم يَعُدْ..!!

بِدَعْوَى شَتْم أَصْحَابِ الجلالة!

يصوّر الشاعر سياسة تكميم الأفواه ومصادرة حرية التعبير في بلاده، مستعينا بالمثال المصطنع الذي تخلّله الفعل "زعموا" الذي عمل على فضح سياسة تلفيق التّهم للمواطنين من قبل السلطات، ولأدلّ على ذلك عدم تناسب العقوبة وهي السجن المؤبد مع الجرم المقترف (سب النِّعال).

وللغاية الثانية أي التعبير عن المواقف المماثلة لمواقف المماثلة لمواقف المتكلم والمماثلة لأطروحاته يؤشر لها الضمير المبني للمجهول لافتة "زمن الحواسم"[115]:

عَرَبُ الأمس الغواشِمْ

عِندما يُولَدُ فيهم شاعِرٌ

كانوا يُقيمونَ الولائمْ

وَيُرِيقونَ دَمَ الأنعامِ

مابَيْنَ يَدَيْه

وَيَفِرّونَ مِنَ الذُّلِّ إليْه

غيرَ أنَّ الأمسَ وَلّى

وعلى الأفق تَجلّى

عَرَبُ اليَومِ (الحواسِمْ)

فإذا هُمْ

عندما يُولدُ بالرِّشوةِ

في أكياسِهِمْ.. صَوتُ الدّراهِمْ

(115) المصدر نفسه، ص574.

يَذبحونَ الشّاعِرَ الحُرَ

فِدَاءٍ لِلبهائِمْ.

يبين الشاعر مكانة الشعر والشعراء في الزمن الماضي، أين كانت القبيلة تقيم له الولائم وتذبح له الأنعام، فهو المنتصر لقضية قبيلته واليد التي تبطش بها، لكن ذلك الزمان قد ولى وحلّ محلّه القمع والاضطهاد ومصادرة الكلمة الحرة.

ومما زاد الضمير المبني للمجهول قيمة حجاجية ذكره الفعل "يولد" المبني للمجهول في مناسبتين، إذ يعمل على الوصل بين موقفين متعارضين، الموقف الأول موقف العرب الأوائل من الشعراء وهو الموقف المتبنّى من الشاعر، والموقف الثاني وجهة النظر المناوئة للأولى وهي موقف عرب اليوم منه. (موقف القمع والتنكيل)

10-حجاجية الإشاريات المكانية والزمانية:

بما أن قصائد أحمد مطر يغلب عليها أسلوب اللقطات أو الومضات، فإنه من المتوقّع ألا نقع في شعره على تفاصيل الأمكنة نظرا لضيق المساحة المتاحة، إذ يكتفي الشاعر بالإشارة بلمحة أو بكلمة واحدة عن مكانه، وما لاحظناه في لافتاته من خلال تتّبعنا لعمل الإشاريات المكانية في لغته الشعرية، هو عدم اعتماد هذه اللغة بصورة بارزة على هذه الوحدات الدالة على المكان قياسا على استخدامه للإشاريات الشخصية، لكن مع ذلك لانعدم معاينة بعض النماذج التطبيقية، ففي لافتة "عراقي" يقوم الشاعر بتشييد نصّه تشييدا مكانيا بدءًا بالعنوان، إضافة إلى توظيفه لبعض الإشاريات المكانية الممثلة في الأداتين "هاهنا، وفي"؛ حيث "هاهنا" تحيل إلى المرجع المكاني القريب والمحاجز لزمن المتكلم، و"في" تحيل إلى معنى التضمّن والاحتواء المكاني، وهما معا يؤدّيان الوظيفة الظرفية للإحتواء "الجملة النواة" في القصيدة التي تتمثل في العنوان "عراقي"[116].

فالعراق كما يشير نص القصيدة واقع في أعماق الشاعر:

يسألني رفاقي:

مَتَى نَراكَ عائِداً لرؤيةِ العراق؟

أقولُ: ماذا سأرى

غيرَ عَمايَ يا تُرى

(116) المصدر السابق، ص532.

في ساعةِ التّلاقي؟!

ما تَسكُنونَهُ لكم

ولي أنا

هذا الذي يَسكُنُ في أعماقي.

هذَا الذي يَسْكنُني

أجملُ ألفَ مَرّةٍ

مِن ذلكَ السّاكن

في الشَاشاتِ والأوراق

حَمَلْتهُ طِفْلاً عَفِيّاً حالِماً

يَنضَحُ بالفتنةِ والإشراق

حَمَلْتُهُ تعويذة من لوعةِ الفراق

وَسَّدتُهُ روحي

وأوقدْتُ لهُ قلبي

وأرخيتُ على غَفْوتِهِ أحداقي

أطبقتُ فوقهُ اليَدا

وَصُنْتُهُ من الرَّدى

فكيفَ لي بَعْدَ بَقَائِهِ مَعي

مُؤَتَمناً وآمِناً

أن أستحِلَّ فَقْدَهُ

في زَحمةِ الأسواق؟

وهكذا يتماهى العراق مع الشاعر في هيئة علامة واحدة يمثّلان دالا ومدلولا يستدعي أحدهما الآخر، فعراق الشاعر عراق الذات عراق الطفل الحالم الذي ينبض بالحياة، المحفوظ المصان، المرافق له أينما حل وارتحل، أما عراقهم عراق الجغرافيا فلم يعد ذلك الوطن الجميل أو وطن الانتماء أو وطن الهوية، إنما أضحى مرتعا للدّمار والطائفية وضياع الهوية، ففي ضوء مفاضلة الشاعر عراق الذات على عراق الجغرافيا نجده يوظّف الأداة الظرفية "في" في موضعين؛ الموضع الأول أدّت فيه الأداة وظيفة التضمن والاحتواء المكاني لمفهوم عراق الذات، وفي الموضع الثاني أدت الوظيفة نفسها لمفهوم عراق الجغرافيا، ما أدى إلى عقد محاججة بين الطرفين قامت على الحجة والحجة المضادة.

لتنتهي المحاججة بنتيجة مفادها تمسّك الشاعر بعراق الذات وزهده في عراق الجغرافيا، مستعينا ببعض الوحدات المعجمية الدالة على المكان عن طريق إدخالها في علاقات تركيبية تقابلية تؤدي دور الإشاريات المكانية من خلال توكيد هوية الإحالة لعراق الذات وعراق الجغرافيا (الفاني، الباقي، عراقكم، عراقي)، لكن ظلّت الأداة "هاهنا" بؤرة تلك المحدّدات ومؤشرا توكيديا للنتيجة التي خلص إليها الشاعر، إذ عمّقت قرب عراق الذات منه (عراق الحلم المأمول) الدفين في أعماقه، وعمّقت بالمقابل الهوة بينه وبين عراق الواقع المرير.

معذرة رفاقي..

إنّي سأبقى هاهُنا

مُعَوَّذاً مِن عَفَن الفاني

بطُهْر الباقي.

عِراقُكمْ ذاكَ لَكُمْ

وَلي أنا عِراقي!

وفي تجربة شعرية أخرى لأحمد مطر في لافتة بعنوان "أعوام الخصام"[117] يقوم برصف الأداة الظرفية "هنا" مرة أخرى، لتؤشر على المكان المجاور لزمن المتكلم "أنا" الذي يشجّعنا على الإحالة على صوت الشاعر، مدعّما ببعض الأدوات الظرفية الزمانية.

(117) المصدر السابق، ص539.

إن استعمال ظرف الزمان "طول أعوام الخصام" في بداية اللافتة أكسب الملفوظ دلالة برغماتية تتمثل في إبراز موقف المتكلم من الأحداث التي يعايشها كما أكد حدوثها، وبالغ في تصوير ملامحها، رغبة منه في شد انتباه المتلقي وحثه على التفاعل معها.

طول أعوام الخصام لم نكن نشكو الخصام

لم نكن نعرف طعم الفقد أو فقد الطعام

لم يكن يضطرب الأمن من الخوف ولا يمشي إلى الخلف الأمام

كما ساهم اسم الإشارة "هنا" في توطيد علاقة الأحداث ببنية المكان، ما أكسب الملفوظ شحنة حجاجية، قلّصت الهُوة بين أنا الشاعر وأنا القارئ، فـ "هنا" يحيل القارئ إلى مكان قريب من أنا الشاعر أولا وأنا القارئ ثانيا، يتحوّل القارئ بموجبه من مجرّد متفرّج على الأحداث إلى جزء لا يتجزّأ منها، ولا سيما أن التراكيب الموصولة "هنا" جاءت بصيغة ضمائر المتكلم الجمع (نحن)، إيهاما بمشاركة القارئ لزجّه عُنوة إلى مكان وجود الشاعر، لتأتي بنية التكرار فترسِّخ جذور هذه التجربة الشعورية ويعبر عن الحالة النفسية للشاعر الذي يحيلنا بقوة إلى مكان الحدث أكثر من الحدث نفسه.

كل شيء كان كالساعة يجري بانتظام هاهنا جيش عدو جاهز للاقتحام

وهنا جيش نظام جاهز للانتقام من هنا نسمع إطلاق رصاص

من هنا نسمع إطلاق كلام وعلى الحنين كنا كل عام

نولد الزاد على روح شهيد ونام!!!

وهكذا يتم تحديد المرجع المكاني للقصيدة بواسطة الظرف المكاني "هنا" الذي يحيل إلى أرض الشاعر ووطنه على مستوى السياق الداخلي للنص.

فورودهما في الخطاب الشعري تمويه للقارئ بمرجع مكاني أو زمني متوهمين أو غير محدّدين أصلا، إذن كيف يتمكن المخاطب من تحديد المرجع الزمني الظرفي "اليوم" في لافتة "الجهات الأربع جنوب" في غياب مقام التلفظ.

لن تتيه الشمس بعد اليوم

في ليل ضحاها

سترى في ضوء عينيك ضياها!

وستمشي مطمئنا بين جنبيها الأمان!

فعلى آثار خطواتك تمشي

أينما يمّمت..أقدامُ الدّروب!

وعلى جبهتك النورُ مقيم

والجهات الأربع اليوم جنوب.

إن المشير الزمني "اليوم" تكرّر مرّتين دون أن يحيل إلى مرجع زمني محدّد، لتعذّر وجود تأريخ يستدّل عليه في النص، ليحيد المشير الزمني عن تأدية وظيفته الإشارية الممثلة في الإحالة إلى يوم بعينه إلى الإحالة إلى كل الأيام[118]، ليغدو يوم القراءة هو الزمن المرجعي تلقائيا، وهكذا فإن تكرار كلمة "اليوم" من قبل الشاعر في هذا النص ليس تأكيدا على الزمن المرجعي بقدر ما هو تأكيد على تجاور المرجع مع زمن التخاطب الذي يحيلنا إليه ضمير المخاطب المفرد المتّصل في (عينيك، خطواتك، جبهتك)، فالإحالة المحدّدة للظرف الزماني "اليوم" في حضور مقام زمن كتابة هذه الأسطر تتحوّل إلى إحالة غير محدّدة المعالم في زمن القراءة، يستخدمها الشاعر تمويها للقارئ بمرجع زمني متوهم، لإضفاء شرعية على طبيعة الأحداث وتسلسلها في القصيدة.

كما يوظف الشاعر التعبير الإشاري الزماني ذاته في لافتة "تبليط"[119]

رصفوا البلدة يوما

بالبَلاطِ

ثُمَّ لَمَّا وَضَعُوا فِيهِ المِلاَط

مَنَعُوا أَيَ نَشَاط

فَالْتَزَمْنا الدُّور

حَتَى يَتَأَتى

زَمَنٌ كَافٍ لِكَي يَلْصِقَ جِدًا

(118) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص153.

(119) أحمد مطر،لافتات08، الأعمال الكاملة، ص567.

بالبِلاَطِ

فالتعبير الإشاري الزماني "يوما" بالرغم من غموضه وعدم تحديده إلا أنّه ساهم في إيصال رسالة رمزية للمتلقي، ودلّل على تجذّر ظاهرة تشبّث الحكام وولاة بالسلطة في بلاده، وما يؤكد هذا استخدام الشاعر تعبيرا إشاريا زمانيا آخر (زمن كاف)، وكأن الشاعر لسان حاله يقول إن مكوث هؤلاء كل تلك الحقب الزمنية المتعاقبة لم تشف شغفهم وهوسهم بالسلطة.

ليرصف الشاعر في لافتة "عبد الذات" مجموعة من التعبيرات الظرفية التي تتّسم بتداخل الأزمنة الثلاثة (الأمس، اليوم، والغد) دون أن تحيل إلى زمن معروف محدّد:

بَنينا من ضحايا أمسنا جسرا

وقدّمنا ضحايا يومنا نذرا

لنلقي في غد نصرا

ويمّمنا إلى المسرى

وكدنا نبلغ المسرى.

فتجاور الظرفيين الزمانيين (أمسنا، يومنا) أكسب كل ظرف قوة دلالية إضافية وجهت المتلقي إلى التضحيات الجِسام التي تكبّدها الشعب الفلسطيني على مرّ الأجيال، وما يؤكد هذا المعنى الواو الواصلة بين الأمس واليوم التي تنبئ بالتواصل والاستمرار وعدم الانقطاع، أما الظرف الزماني الثالث "غد" المرفوق بلام التعليل فقد أسهم في ربط الملفوظين السابقين (بنينا من ضحايا أمسنا جسرا، وقدّمنا من ضحايا يومنا نذرًا) ربطا حجاجيا بين النتيجة وسببها، وقد ساق الشاعر تعزيزا لهذه النزعة الحجاجية الأداة "لكن":

ولكن قام عبد الذات يدعو قائلا: صبرا

فألقينا بباب الصبر قتلانا

وقلنا إنه أدرى

وبعد الصبر ألفينا العدى قد حطّموا الجسرا.

فقمنا نطلب الثأرا

ولكن قام عبد الذات يدعو قائلا: صبرا

فألفينا بباب الصبر آلافا من القتلى

وآلافا من الجرحى

وآلافا من الأسرى

وهذا الحمل رحم الصبر حتى لم يطف صبرا.

فأنجب صبرنا صبرا

وعبد الذات لم يرجع لنا من أرضنا بشرا.

لقد أسهمت الأداة "لكن" في الربط بين المعاني المتوافقة المتخالفة، وهي من الأدوات المصنّفة ضمن أدوات الحجاج.

فالأداة الحجاجية "لكن" برهنت أن مأساة الشعب الفلسطيني ستبقى متواصلة لا لقلة التضحيات المقدمة من أبنائه الممثلة في آلاف الشهداء واليتامى والجرحى، وإنما لتقاعس الحكام والقادة في نصرة إخوانهم أو لانتهاجهم الأساليب الفاشلة والحلول العقيمة لحلّها.

11-حجاجية الأسماء القاعدية:

يعرف العَلم في الكتب النحوية على أنه "اللفظ الذي يدل على تعيين مسماه تعيينا مطلقا، أي مقيّد بقرينة تكلّم أو خطاب، أو غيبة، أو إشارة حسيّة أو معنوية، أو زيادة لفظية، كالصلة... أو غير ذلك من القرائن اللفظية أو المعنوية التي توضّح مدلوله، وتحدّد المراد منه، فهو غني بنفسه عن القرينة لأنه علمٌ مقصور على مسماه، وشارة خاصة به، وافية في الدلالة عليه وحده"[120] واسم العلم عند النحويين العرب ينقسم إلى قسمين: علم الشخص وعلم الجنس[121]. ويُعرّف الأول ما وضع لواحد من أفراد الجنس نحو أحمد وابراهيم وفاطمة وبغداد، والثاني بأنه ما وضع للجنس بأسره، كقولهم للأسد أسامة، وأبو الحصين وثعالة للثعلب.[122]

(120) عباس حسن، النحو الوافي، ص288.

(121) فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج1، ص77.

(122) المرجع نفسه، ص77.

وإن اتّفق علم الشخص وعلم الجنس في الأحكام اللفظية من مجيء الحال متأخرة، ومنعه من الصرف مع سبب آخر غير العلمية ومنع دخول الألف واللام عليه[123]،فإنهما يختلفان في الأحكام المعنوية؛ فالحكم المعنوي لعلم الجنس هو الشائع الدلالة على فرد واحد غير معين شأنه في هذه الدلالة كشأن النكرة[124]، ولكن هذا الواحد من بين الأشياء الآتية المسموعة عن العرب: حيوانات غير أليفة كالوحش والحشرات السامة وجوارح الطيور ومنها (أبو الحارث وأسامة وهما للأسد).

-بعض الحيوانات الأليفة "أبو أيوب للجمل".

-أمور معنوية غير محسوسة مثل "أم صبور" علم للأمر الصعب الشديد.

-جميع ألفاظ التوكيد المعنوي الملحقة بألفاظه الأصلية لأن كل لفظ من هذه الملحقات هو علم جنس يدل على الإحاطة والشمول، ومن تلك الألفاظ الملحقة: أجمع، جمعاء، أجمعون،جُمع" وكذلك "أكتع، أتبع، أبصع"[125]

أما علم الشخص فصوره كالآتي:

-أفراد الناس: مثل أحمد، عمر، علي، زينب...

-أسماء الملائكة والجن: مثل جبريل، إبليس...

-أفراد الحيوانات الأليفة التي يكون للواحد منها علم خاص به مثل "برق" للحصان، و"بارع" علم للكلب.

-أشياء أخرى لها صلة بحياة الناس وأعمالهم، كأسماء البلدان، والقبائل والمصانع والبواخر والطائرات وغيرها في كل ماله صلة بحياة الإنسان ومعيشته، وله اسم خاص لا يطلق على غيره: مثل الجزائر، مصر، دمشق "أسماء البلاد"، وتميم، وطيء...أسماء قبائل، "طارق بن زياد" اسم باخرة...بشرط أن يكون لكل منها اسم خاص يُعرف به ولا يشاركه فيه سواه. وهذه الأشياء المعيّنة المحدّدة التي تدلّ عليها الأعلام تسمى المدلولات أو العلم المعنوي لعلم الشخص.[126]

وقد آثرنا هنا التركيز على دراسة إحالة أسماء أعلام الأفراد، وأسماء أعلام البلدان، كونهما نموذجان للأسماء القاعدية؛ لأن الآلية الإحالية للاسم هي آلية واحدة لا تختلف باختلاف مراجع الأسماء، ناهيك عن كثرة ورودها في لافتات أحمد مطر، لكن ما يجب أن ننوّه إليه أن البنية الإحالية في الخطاب العادي تنبثق مباشرة من المعيار أو

(123) ينظر المرجع السابق ، ج1، ص ص77-78.
(124) ينظر عباس حسن، النحو الوافي، ص288.
(125) ينظر المرجع نفسه ، ص ص289-291.
(126) ينظر المرجع نفسه، ص ص289-291.

القاعدة المألوفة للغة المستعملة، أما في الخطاب الشعري فتنزاح عن ذلك المعيار[127]، ومن ثمة "فالخطاب الشعري فضاء تنقل فيه العلامات اللغوية ومنها أسماء الأعلام من الاعتباطية إلى القصدية أي أنها تصبح ذات قيمة رمزية"[128]

والمتصفح للافتات **أحمد مطر** يلحظ ولع الشاعر بلعبة الأسماء التي يهدف من ورائها إلى إحالة القارئ على مرجعيات متنوعة تاريخية وفلسفية ودينية، يوظفها الشاعر عبر شبكة علائقية يتشاكل فيها الحضور المرجعي الشعري مع الغياب المرجعي الواقعي، وفق الصور الآتية:

-أسلوب مباشر صريح يتم فيه استحضار الأسماء قصد ذاتها، وبما تحيل إليه من صفات ومواقف.

-أسلوب غير مباشر يتم فيه استحضار الأسماء لتحقيق غاية خارج ذاتها، وجعلها قناعا يتخفى وراءه الشاعر لتمرير ما يشاء من مواقف وأفكار.

ولا يقتصر توظيف أحمد مطر لأسماء الأعلام على شخصيات بارزة بل يعمد إلى استخدام أسماء لا يمكن التكهن بمرجعيتها بسهولة، فقد يختارها الشاعر من عامة النّاس ممن حوله دون أن يلقي ظلالا نستطيع من خلالها أن نكتشف هويّاتها.

ففي لافتة له بعنوان "حبل بآلاف العقد"[129] يستحضر **أحمد مطر** اسمين لشخصين مجهولين لا يملك القارئ أية معلومات عنهما سوى شيوع هذين الاسمين لكونهما ينتميان إلى الثقافة المعجمية العربيّة، والتي يلتقي بها القارئ العربي يوميا في محيطه الواقعي دون أن تثير دهشة أو غرابة في نفسه، في حين استحضارهما هنا يشوبه الغموض لغموض مرجعيتهما، وافتقار الخطاب الشعري لعلامات تحدّد هويتهما:

مُفّككُ الألغاز

قد بَشَّرَ بالإعجاز في الإنجاز

فالأَمْنُ تَعَافى يا وَلَدْ

لا خَوفَ بَعْدَ اليَوْمِ..

(127) ينظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص15.

(128) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط4، 2005، ص64.

(129) أحمد مطر،لافتات08، الأعمال الكاملة، ص549.

مَا مِن أَحَدٍ يَسطو على نفس أَحَدْ

مِنْ بعْدِ أن قامَ جِدارٌ عازلٌ

وَبَينَ سَعيدٍ وَسَعَدْ

وَبَينَ رُوح وَجَسَدْ

وَوالدٍ وَما وَلدْ!

فاكرَعْ فقاعَ الوَهْمِ

واضربْ خَمسَة

في صَحن تَشريبِ الزَّبَدْ!

مَدَدْ..

مَدَدْ..

حَبْلُ مآسيكَ طويلٌ يا وَلدْ

حَبْلٌ بآلافِ العُقدْ

إن الاسمين (سعيد، سعد) ينبغي أن يحيلا مباشرة إلى مسمييهما بناء على البنية المزدوجة التي حدّدها باكبسون بنمط من الصور يحيل فيها القانون على القانون في مقابل إحالة القانون على الرسالة –كما كان الحال بالنسبة لإحالة الإشاريات– فحسب قانون اللغة إن سعيد يدل على شخص يحمل هذا الاسم[130] وهكذا بالنسبة للاسم (سعد) الوارد في النص، غير أن القارئ لا يمتلك أي معلومات عن هذين الاسمين لكونهما لا يمثّلان مرجعيّات معروفة وبارزة تاريخية كانت أو أدبية أو سياسية، ناهيك عن تأكيد السياق الشعري ذلك في المقابل أن اسم العلم لا يكون ذا دلالة إلا إذا كان حامل الاسم حاضرا سواء أكان عمليا بالمقام أم حضورا نصيا، وهذا ما تفتقر إليه هذه اللافتة التي تؤكد في أكثر من مستوى على هذا الغياب المرجعي لفعل الإحالة:

(130) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص154.

1–على المستوى التركيبي: لم تسند لهذين الاسمين (سعيد وسعد) أفعال وأقوال يمكن أن نتصوّر من خلالها هوية الشخصين المتحدّث عنهما، سوى الحديث عن إقامة جدار عازل بينهما، الذي جسّد حالة التمزّق والانشقاق الذي طال شخصيهما.

2–على المستوى الصرفي: يتمثل في صيغة التنوين التي لحقت الاسمين أو ما يعرف "بتنوين التنكير"، الذي أكسبهما بعدا دلاليا وأخرجهما من دائرة التعيين والتشخيص إلى دائرة العموم؛ أي المطلق، لأنّ التنوين هو "الرمز الدال على أنك تريد شيئا غير معين بذاته، وإنما هو مختلط بين نظائره المماثلة له، ولا يتّجه ذهنك إلى واحد منها دون غيره. ويسمون الكلمة التي من النوع الأول الخالي من التنوين "معرفة"، لأن مدلولها معروف معين، والكلمة التي من النوع الثاني المنوّن: "نكرة" لأن معناها منكر، أي: شائع غير معين وغير محدّد"[131]، وهكذا يحيلنا التنوين إلى بعد دلالي كامن في بنية المفردة العميقة للاسمين الواردين، ليدخلهما الشاعر وجوبا في لعبة الإحالة واللاإحالة مرة أخرى، "فسعيد" اسم رجل إلا أنّه لعدم انطباقه على رجل بعينه فإنه يحيل على كل الرجال، ليصبح "سعيد" رجلاً جوهريًا مطلقًا على حد تعبير جان كوهن[132]، وما انطبق على سعيد ينطبق أيضا على سعد في خروجه من دائرة التعيين المقيد إلى دائرة اللاتعيين المطلق.

3–على المستوى الدلالي: عن طريق انتقال الأسماء من المستوى التصريحي للنص إلى المستوى الإيحائي من خلال استخدام الشاعر لمجموعة من الضمائر التي تنوب عن هذه الأسماء لاحقا في القصيدة، فالمقاطع السابقة هي الوحيدة في القصيدة التي تتضمّن ذكرها، أما اللاحقة فينعدم فيها الحديث عن الاسمين تصريحا وتلميحا وإضمارا (عدم استخدام ضمائر تعود عليهما).

4–على المستوى السيميائي التداولي: مادامت الأسماء تراثًا مرتبطًا بذاكرة الجماعة، وجب البحث عن العلاقة السوسيو ثقافية بين تلك الأسماء وما ينبثق عنها من دلالات عرفية ذات خلفية اجتماعية، فكلمة سعيد تحيلنا لا إلى أصلها البنائي، بل ما لهذا الأصل من دلالات ومعانٍ مرتبطة بالسعادة وبحسن الحظ، كما أن كلمة سعد تعني البهجة والسرور والارتياح والانشراح واليُمن، ناهيك عن أن هذه الأسماء وفق نسقها الثقافي الذي تنتمي إليه تحيلنا إلى مرجعية أخرى مختلفة وهي المرجعية التاريخية والتي ينتمي إليها الشاعر نفسه، لكنّه لا يشير إليها صراحة بل إيحاء، فلعل الشاعر يقصد بالإحالة السيميائية إلى المرجعيات التاريخية الغائبة عن النص وصفا لهؤلاء الأعلام، والحاضرة عبر أسمائهم والذين يشغلون ركنا لا يُستهان به من التاريخ العربي الديني، هو الإشارة إلى ذلك التاريخ الحافل بالانتصارات والوحدة العربية الإسلامية، في مقابل الانتكاسات والهزائم والانشقاقات التي حلّت بالإنسان العربي المسلم اليوم.

(131) عباس حسن، النحو الوافي، ص33.

(132) جان كوهن،بنية اللغة الشعرية، ص155.

وفي لافتة "سور مأتم"[133] يستحضر الشاعر اسمي العلم "أبي الهول" و"الخنساء" لا لشيء إلا لأنها "تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان"[134]، وعلى هذا فإن اسمي العلم "أبي الهول" و"الخنساء" من الوجهة الفنية الأدبية مليئان بالإحالة أكثر من الأسماء المشتركة، وهكذا فإن "أبا الهول" بالنسبة للقارئ المطلع رمز مقدّس عند المصريين القدامى وظيفته هي الحماية والحراسة، وهو عبارة عن تمثال في هيئة أسد برأس إنسان يقال إنه يجسد الملك خفرع ابن الملك خوفو، أما "الخنساء" فهي شاعرة مخضرمة من أهل نجد أدركت الجاهلية والإسلام واشتهرت برثائها لأخويها صخر ومعاوية اللذين قتلا في الجاهلية، وهكذا فإنّ "اسمي العلم كليهما يلقي بالمتلقي في مجاله الخاص، بناء على الترسبات الوافدة عليه من حقب مديدة بواسطة الإخباريين والقصاص وأهل التاريخ"[135]

شَعبُنا مُنذُ زَمانٍ

بَينَ أشداق الرَّدى والخوفِ هائِمْ

مُستنيرٌ بظلامٍ

مُستجيرٌ بمظالِمْ!

هُوَ أجيالُ يَتامى

تَترَامى

مُنذُ ما يَقرُبُ مِن خَمسينَ عاما

كالقرابينِ فِداءَ المستبدّين "النّشامى"

كُلُّ جيلٍ يُنتَضى مِن أمّهِ قسْراً

لِكَيْ يهدي إلى أمِّ الهَزائِمْ

وَهيَ تَلقاهُ وُروداً

ثمَّ تُلقيهِ جَماجِمْ

(133) أحمد مطر،لافتات 08، الأعمال الكاملة، ص553.

(134) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص65.

(135) المرجع نفسه، ص207.

وَبروحِ النَّصر تَطويهِ

ولا تَقبل في مَصْرعِهِ لَوْمةُ لائِمْ

فهُوَ المقتولُ ظُلْماً بيديها

وَهُوَ المسؤُولُ عن دَفْعِ المغَارِمْ!

فَإذا فَرَّ

تَفرّى تحتَ رجْليْهِ الطّريقْ

فَهُوَ إمّا ظامِئٌ وَسْط الصَحاري

أو بأعماق المحيطاتِ غَريقْ

أو رَقيقٌ..بدماءٍ يَشتري بلَّةُ ريق

مِن عَدُوٍّ يرتدي وَجْهَ شَقيق أو صَديقْ!

فلماذا صَمَتُوا صَمْتَ أبي الهَوْل

لَدَى مَوْتِ الضّحايا...

واستعاروا سُنَّة الخَنساءِ

لما زَحَفَتْ كَفُّ المنايا

نحْوَ أعناق الجَرائِمْ؟!

إن الدلالات والرموز التي يمتلئ بها الاسمان تأخذ قراءها إلى ما وراء النص، سواء أكان ذلك بطريقة واعية أم بشكل لاشعوري؛ وهي المحاججة على انبطاح الشعوب واستسلامها لما حلّ بها من ظلم وبطش وتعذيب وقتل وتنكيل من قبل ولاة أمورها، فحال الشعوب العربية حال تمثال أبي الهول "الذي لا يحرك ساكنا، وإن أيدت تلك الشعوب أي ردة فعل ضد ما يمارس في حقها فلا يتعدى العويل أو النّدب حالها حال الخنساء التي أفنت عمرها في رثاء أخويها.

كما يلفت انتباهنا في بعض اللافتات أن استحضار بعض أسماء الأعلام يستدعي ذكر أسماء أخر، إذ يقول في لافتة "الأصوليون"[136]:

الأصوليون:

آه منهم!!

يستفزون الحكومات

وإن فزّت عليهم

جعلوا الحبّة قبة!!

فإذا ألقت بهم في الحبس

قالوا أصبح الموطن علبة!

وإذا ما ضربتهم مرة

ردّوا على الضرب بسبّة!!

وإذا ما حصلوا في الانتخابات على أعظم نسبة

زعموا أنّ لهم حقّا

بأن يستلموا الحكم

كأنّ الحكم لعبة!!

وإذا الدولة في يومٍ

ثنت للغرب ركبة

أو لنفرض وفرت للغرب ركبة

ولنقل نامت له نوماً

(136) أحمد مطر،لافتات 08، الأعمال الكاملة، ص ص559-562.

-لوجه الله طبعاً لا لرغبة-

البذيئون يقولون عن الدولة (...)!!!

الأصوليون آذونا كثيراً

وافتروا جداً

ولم يبقوا على الدولة هيبة!!

فبحق الأب والابن وروح القدس

وكريشنا

وبوذا

ويهوذا

تبْ على دولتنا منهم

ولا تقبل يا ربّ توبة !!!

بنبرة ساخرة تهكّمية يصوّر الشاعر مفهوم الأصولي في بلاده، وهو مفهوم ألصقه الحكام بالإرهاب والتطرّف، وبكل ماله صلة بالتشبث بمقومات الهوية العربية الإسلامية، اتخذه هؤلاء الحكام كذريعة لتبرير جرائمهم وأعمالهم الشنيعة في مقدّمتها مختلف الإقصاءات الممارسة في حق كل من تسوّل له نفسه في الولوج إلى المعترك السياسي، لتبلغ السخرية ذروتها من خلال تنصّل الشاعر من كل رمز قد يحيل إلى انتمائه العقائدي حتى لا يتّهم هو الآخر بالأصولية، ليتوسّل بالأب والابن وروح القدس وكريشنا وبوذا ويهوذا* لوضع نهاية للأصوليين الذين أضحوا يعكرون صفو حكامهم وينغصون عليهم عيشهم واستقرارهم وأمنهم، فكان في استحضار مختلف رموز الطوائف الدينية والتوسّل بها وقعه على المتلقي، إذ ساهم في فضح السياسات المتّبعة في قمع الحريات وإقصاء الآخر في بلاده.

* الأب والابن وروح القدس: هو ما يسمى بالثالوث في اللاهوت المسيحي؛ وهو معتقد ديني يعني أن الله الواحد ثلاث أقانيم أو ثلاث حالات في نفس الجوهر المتساوي.

كريشنا: يعني الأسود أو المظلم أحد آلهة الحضارة الهندية الكبار تعبده طائفة من الهندوسية، يرسم عادة على شكل ولد راعي بقر يعزف الناي أو تأمير يقدّم توجيهات فلسفية.

بوذا: هو مؤسس ديانة أو فلسفة البوذية.

يهوذا: أحد تلامذة المسيح الاثني عشر.

وإيمانا من الشاعر بأثر الكلمة في انعتاق الرقاب راح يغرس الوعي بالواقع الذي يعيشه لدى المتلقي قائلا:(137)

أيها الشعر ذُرَّ صوتي بُروقاً

في مفازاتِ الرّمَدْ

صُبَّهُ رَعْداً على الصّمتِ

وناراً في شرايينِ البَرَدْ.

ألْقِهِ أفعى

إلى أفْئِدَةِ الحُكّامِ تسعى

وافلِقِ البَحْرَ

وأطبِقْهُ على نَحْرِ الأساطيلِ

وأعناقِ المساطيلِ

وطَهِّرْ مِن بقاياهُمْ قَذاراتِ الزَّبَدْ.

يا أيها الشعر إنَّ فِرعَونَ طغى،

فأيقِظْ مَنْ رَقَدْ.

قُل هوَ اللهُ أَحَدْ

قُل هوَ اللهُ أَحَدْ

قُل هوَ اللهُ أَحَدْ

فليحاجج الشاعر على أن دور الكلمة في تحرير البلاد والعباد لا تقل أهميته عن السلاح، -فهي الحافز الأول للثورة والتغيير، وبها تنكشف المساوئ والمفاسد، وبها ترسم الأهدافا -عمد إلى استحضار قصة نبي الله موسى (عليه السلام) فغير في بعض شخصوها لما يتناسب والطرح الذي يريد وصفه، فنصّب نفسه مكان النبي

(137) أحمد مطر، لافتات 08،الأعمال الكاملة، ص544.

موسى (عليه السلام) من خلال تضمين كلامه لبعض معجزاته (ألقه أفعى إلى أفئدة الحكام تسعى، وافلق البحر...)، فضلا عن إسقاط شخصية (فرعون) على حكام بلاده، وصنيع الشاعر هذا يحث المتلقي على ضرورة ربط النص بالواقع المعيش دون صرفه عن الواقعة التاريخية التي استدعاها، وربما في ذلك إشارة من الشاعر إلى المتلقي لربط الأحداث والنظر للحاضر بعين الماضي، وأن التاريخ يعيد نفسه كما يقولون، "فالتناص وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلقٍّ متقبل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد الأدبية من المعاني ضروب لنجاح العملية التواصلية"[138]، فما يرمز إليه اسم العلم "فرعون" هو الجور في استعمال السلطة وعدم حسن التصرف، والظلم والطغيان، وهي دلالات كفيلة بأن تختزل واقع الحكام والحكم في بلاده، فبالرغم من كل أساليب البطش والقمع والتنكيل والتعذيب والتشريد إلا أن أمل زعزعة عرش هؤلاء الظُّلاَّمِ لا محالة، والتي ستكون على أيدي أبناء بلاده المخلصين في مقدمتهم أصحاب عقيدة الإخلاص والخلاص، فمصير حكام بلاده اليوم هو مصير فرعون زمان موسى –عليه السلام–.

(138) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)،ص ص134-135.

خلاصة:

يحوي الخطاب أيا كان نوعه على عناصر إحالية تجعل من إمكانية تحويل مضمونه إلى موضوع تواصلي بين مستعمليه متحقّقا وتتأتى تداوليته من احتفاظ تلك العناصر بعلاقة المجاورة مع مرجعها المقامي، والتي تنعدم في الخطاب الشعري مما يضطر المتلقي إلى تأويل العلاقة التجاورية بأنماط من العلاقات الأخرى التي تختلف باختلاف إستراتيجية الخطاب.

الخطاب الشعري في ثورة دائمة على القوانين العادية التركيبية والتداولية والمرجعية، لكنه في الوقت ذاته يخلق قوانينه الخاصة به، لذلك لا يمكن الاستناد إلى قواعد إحالية نمطية في مقاربة هذا الخطاب، بل إن تلك القواعد تكتسي نوعا من الخصوصية في الخطاب الشعري الذي يجب أن تراعى فيه جميع أركان الخطاب الأدبي من مقصديّة المرسل وإستراتيجية الرسالة ودرجة تلقي المرسل إليه وطبيعة الشفرة اللغوية إذ كلها تتحكّم في نمط الإحالة والآلية التي تتجسد بها ونوع الوظيفة التي تؤديها.

وما توصلنا إليه فيما يخص توظيف الشاعر لهذه الآليات اللغوية، هو أنه تجاوز توظيفها لأجل تحقيق الوظيفة التي من أجلها وضعت هذه الآليات وهي التماسك، ذلك أنها تعد من أهم وسائل الربط اللغوية التي تقوم فيها بمهمة الربط داخل الجملة الواحدة والنص الواحد على المستوى النحوي والدلالي، إلى توظيف نوع آخر من الروابط الإحالية وهي المقامية التي تعمل على تقوية العلاقة بين النص وسياقه في عملية التأويل؛ أي إن الشاعر بالإضافة إلى اعتماده على الإحالات النصية الداخلية التي تحقق التماسك على المستوى النحوي، قد عمد إلى توظيف نوع آخر من الإحالة وهي الإحالة السياقية الخارجية التي يتم فيها التركيز على علاقة الدّال بمرجعه والتي تحقّق له مستوى آخر من التماسك وهو التماسك الدلالي.

-جسّدت أنماط الإحالة مختلف الأدوار التي يمكن أن يلعبها الشاعر بوصفه متكلما أكسيوميا، والتي تمخّضت عنها مختلف وجهات النظر.

-انبثقت عن الإشاريات الشخصية والمكانية والزمانية والأسماء القاعدية وظيفة حجاجية، عملت على تحديد وجهة الخطاب والفعل الكلامي المنجز.

الفصل الثالث

حجاجية الأفعال الكلامية

في اللافتات

تمهيد

1–نظرية الأفعال الكلامية

1–1–مرحلة التأسيس

1–1–1–تصنيف أوستين للأفعال الكلامية

1–2–تصنيف سيرل للأفعال الإنجازية

1–3–مرحلة التوسيع مع غرايس

1–4–قواعد ومبادئ بديلة لمبدأ التعاون

1–4–1–مبدأ التأدب وضوابط التهذيب

1–4–2–مبدأ التواجه واعتبار العمل

1–4–3–مبدأ التأدب الأقصر واعتبار التقرب

2–حجاجية الأفعال الكلامية

3–الأفعال الكلامية وتعدّد الأصوات

3–1–تعدد الأصوات والنفي

3–2–تعدد الأصوات والسخرية

4–الأفعال الكلامية والتخييل

5–الأفعال الكلامية في الدراسات العربية

6–حجاجية الإخباريات (التقريريات) les assertives

7–حجاجية التوجيهيات (الأمريات) les directives

8–حجاجية التعبيريات les expressives

9–حجاجية الوعديّات les commissives

خلاصة

تمهيد:

سنتطرّق في هذا الفصل المعنون بـ "حجاجية الأفعال الكلامية في لافتات أحمد مطر" إلى الإلمام بنظرية الأفعال الكلامية في مرحلتها التأسيسيّة مع أوستين، وتطوّرها مع سيرل، وتوسّعها مع غرايس وآخرين، مع الاستضاءة بما جاء في التراث اللغوي العربي من مفاهيم تلتقي معها. كما نحاول التطرق إلى أهم الأفعال الكلاميّة حديثا، للكشف عن الأفعال الكلامية في اللافتات، وتبيين أنواعها، وأغراضها وقوتها الإنجازية المباشرة وغير المباشرة، ومن ثمة الوقوف على ظاهرة الاستلزام الحواري، وطرق انتقال الدلالة من القوة الإنجازية الصريحة، إلى القوة الإنجازية المستلزمة مقاميّا، معتمدين في ذلك على تصنيف سيرل الخماسي، وتبيين بعدها الحجاجي، انطلاقا من تحديد السياقين اللغوي وغير اللغوي، وتحديد مستويات الأفعال الكلية، والأفعال المتفرعة عنها.

توطئة:

ارتبط ظهور نظرية الأفعال الكلامية بالأبحاث الفلسفية التي قام بها فتغنشتاين(wittgersstein) ، لكن التأسيس الحقيقي لها كان على يد **جون لانقشو أوستين** (J.Austin)، وفحوى هذه النظرية أن الوحدة الصغرى للاتصال الإنساني ليست الجملة ولا أية عبارة أخرى، بل هي إنجاز بعض أنماط الأفعال"[1]، متجاوزة بذلك النظرة التقليدية لوظيفة اللغة التي اختزلت في وصف العالم الحقيقي؛ فالفعل الكلامي يعني "التصرف أو العمل الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام، ومن ثم فالفعل الكلامي يراد به الإنجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفّظه بملفوظات معينة، ومن أمثلته الأمر والنهي والوعد، والسؤال والتعيين والإقالة والتعزية والتهنئة...فهذه كلها أفعال كلامية"[2]، وإنجازية الأفعال الكلامية تترتب عنها "غايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول)، ومن ثم فهو يطمح أن يكون ذا تأثيرا في المتلقّي اجتماعيا، و مؤسساتيا"[3]، معنى ذلك أن الفعل الكلامي فعل مركب من أفعال نطقية وإنجازية وتأثيرية، لكن تكاد تكون الأفعال الإنجازية جوهر الفعل الكلامي وقوامه، إذ "أبرز ما يمثل ويحقق الفعل الكلامي هو الفعل الإنجازي الذي يكاد يساوي الفعل الكلامي، فكل فعل إنجازي هو فعل كلامي حسب نظرية الأفعال الكلامية"[4]، ولأهمية هذا المبحث التداولي فقد لقي عناية قصوى وخاصة من قبل فلاسفة اللغة واللسانيين في مقدّمتهم أوستين وسيرل وغرايس وغيرهم، فكادت تغطي أهميته باقي المباحث التداولية الأخرى.

1-نظرية الأفعال الكلامية:

1-1-مرحلة التأسيس:

يرتبط اسم الفيلسوف الانجليزي **أوستين** بالدرس التداولي عموما وبنظرية الأفعال الكلامية خصوصا، إذ عمل في البداية على دحض "المغالطة الوصفية" التي بموجبها صنفت الجمل إلى تقريرية وأخرى إنجازية؛ "فالفكرة الأصلية في كتاب أوستين (كيف ننجز الأشياء بالكلمات) هي أن التلفظ بالصيغة الإنجازية يختلف أساسا عن التلفظ بالعبارة الخبرية أو الوصفية. وبينما يمكن أن نقيم التلفظ بالعبارات الخبرية والوصفية، ونقدّرها حق تقديرها بالنظر إلى

(1) عادل فاخوري، محاضرات في فلسفة اللغة، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان، ط1، 2013، ص103.

(2) مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب-دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي-، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص ص 08-09.

(3) علي محمود حجي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة -دراسة دلالية ومعجم سياقي- ، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ط1، 2010، ص 22 و ينظر مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص 44.

(4) المرجع نفسه، ص 22.

الحدود التقليدية من الصدق والكذب، فإن الصيغ الإنجازية لا تحتمل صدقا ولا كذبا"[5]، فالتلفظ ببعض العبارات

من قبيل: نعم:أقبل أن تكون هذه المرأة زوجتي.
–أسمي هذه الباخرة "الملكة إليزابيت".
-أترك هذه الساعة ميراثا لأخي.

ليس الغرض منها الوصف أو الإخبار أو إثبات القيام بتلك الأفعال بقدر ما ينجرّ عن التلفّظ بها إنجاز بعض الأفعال أو إنشاؤها.

ليعمل **أوستين** بعد ذلك إلى تصنيف الأفعال الإنجازية إلى صريحة وأولية *، "فالأفعال الإنجازية Explicit performatives يكون الفعل فيها صريح الدلالة على الغرض الإنجازي أو المعنى الأدائي مثل: أعدك بأنني سأكون هناك.

أما الأفعال غير الصريحة أو الأولية Premary performatives فالغرض الأدائي أو المعنى الإنجازي فيها قد يكون مقصودا، كما يظهر ذلك من المثال: سأكون هناك؛ حيث لايمكن الاكتفاء بالنص فقط بصورة حتمية لفهم الدلالة الإنجازية".[6]

وتصنيف أوستين الأفعال الكلامية إلى إنجازية (فعل شيء ما) وأخرى إخبارية (قول شيء ما) لم يصمد كثيرا؛ إذ نفس الجملة قد يؤدي التلفّظ بها في مواضع مختلفة إلى أن تدلّ على الإخبار والإنجاز معا[7]، إذ تغدو الأفعال الوصفية أيضا إنجازية غير مباشرة (ضمنية)، تخضع لمعياري النجاح والفشل شأنها شأن الأفعال الإنجازية مثل: أحضر غدا، فهذه الجملة تشير إلى الوعد، لكن دون حضور فعل الوعد الصريح "أعد"، لذلك عمل أوستين على إيجاد تصنيف ثلاثي للأفعال الكلامية؛ الفعل اللفظي Locutionary act، والفعل الإنجازي illocutionary act، والفعل التأثيري Perlocutionary acts.**"،فالفعل اللفظي هو الهيئة التركيبية

(5) جيوفري ليتش، مبادئ التداولية، تر:عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، 2013، ص231 وينظر Geoffrey Leech, the principles of Pragmatics, longman, london and Newyork,pp 198-228.

* تصنيف الأفعال الكلامية إلى صريحة وأولية لا يقتصر على الأفعال الإنجازية فحسب وإنما يتعداه إلى الأفعال التقريرية.

(6) ينظر جون لانجشو أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة –كيف ننجز الأفعال بالكلام- تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2008، ص 17.

(7) المرجع نفسه، ص 91.

** لقد اعتمدنا الترجمة التي تبناها علي محمود حجي الصراف في كتابه الأفعال الإنجازية في اللغة العربية مع ذكر ما يقابل تلك المصطلحات (فيما بعد طبعا) عند طه عبد الرحمن، مدرسة اكسفورد، عبد القادر قنيني.

بأصواتها التي نُطقت، وتركيبها النحوي الصحيح، والفعل الإنجازي: هو ما قصده المتكلم بهذا القول كالتحذير مثلا، والفعل التأثيري: وهو ما يخلّفه ذلك القول من أثر في المتلقي"[8].

وتجدر الإشارة إلى أن التصنيف الثلاثي للفعل الكلامي ما هو إلا تحديد لأهم خصائصه والتي يمكن حصرها فيمايلي:[9]

-أنه فعل دال.
-أنه فعل إنجازي (أي ينجز الأشياء والأفعال الاجتماعية).
-أنه فعل تأثيري (أي يترك آثارا معينة في الواقع، خصوصا إذا كان فعلا ناجحا).

ليخلص أوستين في الأخير إلى تصنيف خماسي للأفعال الكلامية:[10]

1-1-1-تصنيف أوستين للأفعال الكلامية:

1-أفعال الأحكام Verdictives: الأحكام والقرارات القضائية، تختص كونها ناتجة عن إصدار حكم في المحكمة سواء أكان ذلك الحكم من هيئة قضائية أو من محكم تختاره الأطراف أو من حكم (في الملعب مثلا).

2-أفعال القرارات Exercitives: تتعلق بالممارسة التشريعية الناتجة عن ممارسة السلطة والقانون، والنّفوذ، وأمثلة ذلك التعيين في المناصب والانتخابات وإصدار الأوامر التقسيرية في المذكرات، وإعطاء التوجيهات التنفيذية القريبة من النّصح والتحذير وغيرها...

3-أفعال الالتزام Commissives: فنموذجه إعطاء الوعد والتكفّل، والضمان والتعهّد، وفي كل هذا يلتزم الإنسان أن يفعل شيئا ما.

4-أفعال السلوك Behahitives : تختص بمجموعة مبعثرة منتشرة لا يمكن حصر أطرافها بسهولة، ولكنها كلها تندرج تحت باب السلوك والأعراف المجتمعية وأمثلتها الاعتذارات، والتهاني، والتعازي، والقسم وأنواع السباب، والقذف والتحدي.

(8) ينظر علي محمود حجي الصراف، الأفعال الإنجازية في اللغة العربية،ص ص43-44. وينظر صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة اكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1993،ص ص 184-203.
(9) ينظر مسعود الصحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص59.
(10) أوستين، نظرية أفعال الكلام، ص ص187-188.

5-أفعال الإيضاح Expositives: فهذه أصعبها تعريفا، ولكنّها تبيّن كيف أن العبارات المتلفّظ بها تجري مجرى الاحتجاج والنقاش كما تكشف كيف أننا نستخدم الألفاظ وبوجه عام، يصلح هذا الصّنف لطريقة العرض، وأمثلة ذلك: أجيب، أحجّ، وأعارض ولكن..... وأووضح وأفترض وأضع كمسلمة...

ومهما تعدّدت تصنيفات الأفعال الكلامية فالذي يجمع بينها ارتكازها على مفهوم القصدية الذي ينبني على أسس تداولية حددها فلاسفة اللغة في مقدمتهم "أوستين"، "ويتأكد الربط بين العبارة اللغوية ومراعاة مقاصد المتكلمين من خلال أعمال الفيلسوف **سورل** الذي عمل على متابعة المشروع الفلسفي الذي بدأه أستاذه "أوستين" فقد عدّ الغرض المتضمن في القول (butillocutoire) عنصرا مكونا أساسيا من مكونات "القوة المضمنة في القول (Force illocutoire)"[11]

لا أحد ينكر صنيع **أوستين** في وضعه معالم نظرية الأفعال الكلامية، لكن مع ذلك ظل عمله يشوبه الاضطراب والغموض، في مقدمتها وجود تداخل في تصنيف المجالات التي تندرج تحتها مختلف الأفعال الكلامية وغياب أخرى، لذلك عمد تلميذه **سورل** (J.S earle) على إيجاد أسس منهجية ثلاث هي:[12] :

أ-الغرض الإنجازي illocutionuary purpos

ب-اتجاه المطابقة direction of fit

جـ-شرط الإخلاص sincerity condition

اعتمد عليها في إعادة تصنيفه لمختلف الأفعال الإنجازية*

(11) مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص60.

(12) علي محمود حجي حجازي، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص61.

* يعد كتاب expression and meaning الذي ترجم إلى الفرنسية بعنوان sens et expression "المعنى والتعبير" من أهم كتب سيرل التي تضمنت تصنيفه للأفعال الكلامية ينظر باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص21 و John.r.searle, =sens et expression –étude de théorie des actes de langage, traduction et préface: Joëlle proust, les éditions de Minuit, Paris, 1982.

1-2-تصنيف سورل للأفعال الإنجازية[13]:

1-الأفعال التصويرية Représentatives: إن هدف هذا الصنف من الأفعال هو تعهد المتكلم بصدق قضية ما ويكون شيء ما حقيقة واقعة، وهي قابلة للتقييم في حدود الصدق والكذب. واتجاه المطابقة هو الكلمات إلى العالم، والحالة السيكولوجية المعبر عنها هي الاعتقاد (ع) بأن (هذا م).

2-الأفعال التوجيهية Directives: فهدفها الفرضي هو ممارسة التأثير في المتلقي لفعل شيء ما، كأن يغري المتكلم المخاطب أو يقترح أو يصرّ عليه أن يفعل فعلا ما، وشرط الإخلاص هو يرغب(ع) رغبة أو (أمنية)، والمحتوى دائما يكون المستمع (س) يفعل فعلا مستقبليا، واتجاه المطابقة هو العالم إلى الكلمات والأفعال التي تدل على هذه الفئة: أطلب، أرجو، أستعطف، أنصح....

3-الأفعال الإلزامية Comissives: وهي تلك الأفعال الإنجازية التي تهدف إلى إلزام المتكلم بمسلك مستقبلي معين للفعل (...)، إن اتجاه المطابقة هو العالم إلى الكلمات، وشرط الإخلاص هو القصد، والمحتوى القضوي هو دائما المتكلم (ص) يفعل فعلا مستقبليّا (ق).

4-الأفعال المعبّرة Expressives: إن الهدف الفرضي لهذه الفئة هو التعبير عن حالة سيكولوجية محددة في شرط الإخلاص بشأن حالة في الواقع محددة في المحتوى القضوي، ونماذج الأفعال المعبرة هي: أشكر، وأهنئ وأعتذر وأعزي وأرّحب. أما اتجاه المطابقة فيتعذر وجوده في هذه الفئة من الأفعال.

5-الأفعال التصريحية Déclaratives: الأداء الناتج للأفعال الإنجازية يضمنه...المحتوى القضوي للعالم، فإذا أنجزت أنا بصورة ناجحة فعل توظيفك رئيسا للجنة معينة، إذن فإنك رئيس لهذه اللجنة.

بناء على ما تقدم نخلص إلى أن اعتماد سورل للأسس المنهجية الثلاث في تصنيفه للأفعال الإنجازية – وللهدف الفرضي بشكل خاص- لزم عنها حصرها في مجموعات محددة، فاستعمالنا للفعل الإنجازي يتّخذ أشكالا خمسة: إما نخبر من خلاله عن حالة الأشياء في الواقع، أو نستعمله بغية التأثير لفعل شيء ما، أو إلزام أنفسنا أو غيرنا بفعل شيء، أو التعبير عن مشاعرنا ومواقفنا، أو نحدث تغييرا ما بواسطة منطوقاتنا، بل وقد نستخدم أكثر من صنف واحد من تلك الأفعال في آن واحد.

ومهما اختلفت الأفعال الإنجازية فيما بينها، فإنجازيتها –عادة- ما يؤشر لها ببعض الوحدات اللغوية الدنيا، أو كما اصطلح على تسميتها **سورل** بأصغر وحدة إنجازية، والتي تكون في صورة "لا" الناهية مثلا وغيرها

(13) ينظر صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، ص ص233-235.

من الوحدات، لكن في بعض الأحيان، "لا يمكن الاعتماد على الدليل وحده، وخاصة في الإنجاز غير المباشر، حيث يتطلّب الأمر دراسة جميع جوانب الجملة وسياقاتها للوصول لغرضها الإنجازي المقصود"[14]، لذلك فقد عمد إلى تعميق النظر في مسألة شروط النجاح التي يجب أن تتوفّر في قول ما، لتتحقّق غاية مضمون قوله، والإحاطة بمختلف الطرق المباشرة وغير المباشرة التي تتحقّق بها الأفعال الكلاميّة.[15]

1-3-مرحلة التوسيع مع غرايس:

تعد تداولية **غرايس** (Paul Grice) بمبدأ الدلالة غير الطبيعية الذي يتضمن ضرورة الربط بين فهم المخاطب لفعل كلامي ما بقصد المتكلم؛ "فأن نقول إن القائل قصد شيئا من خلال جملة معيّنة، فذلك يعني أن هذا القائل كان ينوي وهو يتلفّظ بهذه الجملة إيقاع التأثير في مخاطبه بفضل فهم المخاطب لنيته"[16] وبذلك فكل عملية تواصلية قصدية تقتضي وجود طرفين أساسين مرسل ومتلقٍ، غير أن المقاصد أنواع؛ "فالفعل الكلامي "إقرأ" مثلا يلبّي مقصدا أوليا يتجلى في رغبته سماع القراءة، والمأمور (المتلقي) يعترف برغبة المرسل في سماع القراءة (مقصد ثانوي)، ويريد المرسل (الآمر) أن يتنح عنه تلبية (غالبا) أو رفض (قليلا) مقصد ثلاثي."[17]

لتتعمّق صلة الفعل الكلامي عند غرايس بأصول الحوار، ببحثه في الشروط المناسبة لاستعمال الكلمات والجمل؛ "ويعود هذا لاقتناعه بأن تعدّد الفعل الكلامي لا يشكّل حلا لمشاكل المعنى، من هنا سعى إلى وضع الأسس العامة للحوار بأن حدود القواعد التي يجب أن ينبني عليها وقد انطلق في هذا التحديد من مبدأ عام هو مبدأ التعاون"[18] الذي مفاده أن كل عملية تواصلية تقتضي وجود تعاون بين طرفيها (المرسل، المتلقي)، وفق شعار "اجعل مساهمتك في المحادثة كما يتطلب منها أن تكون في مرحلة ورودها، وفقا للغرض المقبول أو اتجاه تبادل الحديث الذي تخوضه"[19]، ليدعّم غرايس مبدأ التعاون بمبادئ ثانوية أربعة:[20]

(14) علي محمود حجي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص64.

(15) ينظر باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص21 و John.r.searle, sens et expression, pp 71-100 و جون.ر. سورل، الأعمال اللغوية –بحث في فلسفة اللغة–، تر: أميرة غنيم، دار سيناترا، تونس، ط1، 2015، ص ص 99-128.

(16) آن ريبول وجاك موشلر، التداولية اليوم –علم جديد في التواصل، تر:سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، ط1،2003، ص53.

(17) ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص164.

(18) حسان باهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، 2004، ص126.

(19) جورج يول، التداولية، تر: قصي العتّابي،الدار العربية للعلوم ناشرون،دارالأمان،الرباط–المغرب،ط1،2010،ص68.

(20) المرجع نفسه، ص68.

المبادئ الثانوية:

- -(الكم Quantity)

1- اجعل مساهمتك إخبارية بقدر ما يتطلب الأمر (لأغراض التبادل الآنية).

2-لا تجعل مساهمتك إخبارية بقدر يفوق المطلوب.

- -**النوع Quality**: حاول أن تجعل مساهمتك من النوع الذي يوسم بالصحة.

1-لا تقل ما تعتقده كذبا.

2-لا تقل شيئا يعوزه عندك دليل كاف.

- -العلاقة: Relation: كن وثيق الصلة (بالموضوع).
- -الحال: Manner: كن واضحا.

1-تجنّب استبهام التعبير.

2-تجنّب الغموض.

3-كن موجزا (تجنّب الإطناب غير ضروري).

4-كن منتظما."

وبالرغم من أن غرايس سعى إلى تأطير العملية التخاطبية وفق مسالك محددة تقوم على الوضوح والصراحة، إلا أنه لاحظ أن المحادثات التخاطبية لا تسير دائما وفق النموذج المثالي الذي رسمه، إذ غالبا ما تنتهك إحدى القوانين الفرعية الأربعة من قبل المتخاطبين مع احترامهم للمبدأ العام "مبدأ التعاون" ويترتب عن هذا الخرق ما يعرف بالاستلزام التخاطبي؛ إذ يفترض "وجود فرق بين ما قيل Dit (الدلالة التواضعية للجملة) وما تم نقله Transmit أو ما تم تبليغه communiqué (تأويل القول)، ويوافق هذا التمييز الذي أهمله سيرل مفهوم الاستلزام الخطابي، فالدلالة هي ما قيل، والاستلزام هو ما تم تبليغه، ويختلف ما تمّ تبليغه عما قيل"[21].

(21) آن ريبول وجاك موشلر، التداولية اليوم –علم جديد في التواصل–، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، ص56.

يعدّ الاستلزام الخطابي قانونا بديلا يلجأ إليه المتخاطبون في فك شفرة الخطاب الغامضة بسبب خرقها لقانون من القوانين الفرعية لمبدأ التعاون، فالأقوال المجازية و الاستعارية والتهكّم والسخرية والمفارقات شواهد من الاستلزامات الحوارية التي نبنيها بخرق قاعدة أو قواعد حوارية، فلو قلت لمحاوري "الجو جميل" في يوم ممطر، فمعناه أنني لست صادقا في كلامي، وبالتالي، فهو خرق لقاعدة الكيف مع احترام المبدأ العام. فالواقع يجعل المخاطب يبحث عن مضمون استلزامي يجعل الملفوظ يوافق هذا المبدأ. وسيخلص في هذا المقام إلى أن المدلول المعاكس هو المقصود."[22]

مما تقدم يتّضح أن مبدأ التعاون ل**غرايس** لا تستجيب له إلا بعض أنماط الخطاب العادية لتركيزه على الجانب التبليغي في صورته المثالية، لذلك كان لزاما الاستجداء بمبدأ آخر يجمع إلى عنصر التبليغ عنصر التهذيب.

1-4-قواعد ومبادئ بديلة أو مكملة لمبدأ التعاون*:

1-4-1-مبدأ التأدب وضوابط التهذيب: يعد مبدأ التأدّب المبدأ التداولي الثاني بعد مبدأ التعاون لغرايس، وقد أوردته **روبين لاكوف** في مقالتها الشهيرة "منطق التأدّب" وهو مبدأ يقف على الجانب التهذيبي للتخاطب فضلا عن

أخذه بالجانب التبليغي منه. ويتفرع عن هذا المبدأ قوانين فرعية ثلاث هي: قاعدة التعفف وقاعدة التشكك وقاعدة التودّد[23]، والتي يتضمن الآتي:

- **قاعدة التعفف:** ومقتضاها هو:

-لا تفرض نفسك على المخاطب[24]: إذ على المتكلم أن يحفظ المسافة بينه وبين المخاطب، من خلال استعماله عبارات الطلب غير المباشرة، التي تضمن عدم اقتحام شؤون المخاطب الخاصة دون استئذان.

- **قاعدة التشكّك:** ومقتضاها هو:

(22) محمد مفتاح، تحليل الخطاب(إستراتيجية التناص)، ص 131.

* انتقدت بعض الدراسات من بينها دراسة دان سبربر (Dan sperber) و ديدري ولسن (Deirdre Wilson) قواعد غرايس (الكم، الكيف، العلاقة، الجهة)، كونها فسّرت التواصل بشكل قاصر، لذلك فقد عمدا إلى استبدالها بمبدأ المناسبة، الذي قوامه تقديم معلومات مطلوبة، صادقة، وواضحة، لا ليس فيها، ينظر دان سبيربر ودريدري ولسون، نظرية الصِّلة أو المناسبة في التواصل والإدراك، تر: هشام إبراهيم عبد الله الخليفة، الكتاب الجديد، بيروت-لبنان، ط1، 2016، ص ص 69-122.

(23) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص240.

(24) المرجع نفسه ، ص240.

-لتجعل المخاطب يختار بنفسه[25]: ويترتّب عن هذا القانون تجنّب الأساليب التقريرية، والعمل على استعمال الأساليب غير المباشرة في مقدّمتها الاستفهام.

- **قاعدة التودّد**: ومقتضاها هو:

-لتظهر الود للمخاطب[26]: ويقتضي هذا القانون معاملة الندّ للندّ —على حدّ تعبير طه عبد الرحمان- شريطة أن يكون المتكلم في مرتبة مساوية للمخاطب أو يعلوه درجة، مستعينا في ذلك بالأدوات والأساليب التي تقوّي علاقات التضامن والصداقة كضمير المخاطب ومناداة الشخص باسمه وغير ذلك.

وتجدر الإشارة إلى أن تلك القواعد الفرعية الثلاثة لمبدأ التهذيب قد لا يتم التقيّد بها مجتمعة، إذ القيام ببعضها قد يُسقط العمل بباقي القواعد، فحيث تصلح قاعدة التودّد فقد لا تصلح قاعدة التشكّك، وقد تفيد قاعدة التعفّف لا تفيد قاعدة التشكك وهكذا دواليك.[27]

وبالرغم من أن مبدأ التهذيب يقوم أساسا على مفهوم العمل، كونه مقوّما للسلوك، وموجّها إلى محاسن الأخلاق، في المقابل نجد أن مبدأ التهذيب عند "روبين لاكوف" قد أفرغ من كل بعد عملي وإصلاحي*، لعنايتها بالجانب التجريدي منه فحسب، لذلك احتجنا إلى مبدأ آخر يأخذ بهذا الجانب المهمل وهو مبدأ التواجه واعتبار العمل.

1-4-2-مبدأ التواجه واعتبار العمل: يعد مبدأ التواجه واعتبار العمل المبدأ التداولي الثالث، وقد ورد هذا المبدأ عند **براون** (Brown) و **ليفنسن** (Levinson)، و"يقتضي معناه اللغوي مقابلة الوجه للوجه، وينبني على مفهومين أساسيين "الوجه والتهديد"[28]، فالمفهوم الأول يقتضي التمييز بين ماء الوجه بالمعنى السلبي "وهو الذي يكون فيه في حاجة إلى الدفاع عن ماء الوجه الخاص، وماء الوجه بالمعنى الإيجابي وهو الذي يسعى من خلاله الفرد إلى أن يكون مكرما" [29].ومن ثمة فمفهوم حفظ ماء الوجه مفهوم متبادل بين طرفي العملية

(25) المرجع السابق ، ص241.

(26) المرجع نفسه ، ص241.

(27) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص242.

* حاولت "روبين لاكوف" استحضار بعض الجوانب التبليغية والتهذيبية التي لم تبرز عند "غرايس" بإضافتها مبدأ التأدب إلى مبدأ التهذيب، لكنّها مع ذلك أخفقت في الوصول إلى استجماع الشروط المطلوبة للتواصل. ينظر حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ص132.

(28) نور الدين اجعيط، تداوليات الخطاب السياسي، ص 85.

(29) حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ص132.

التخاطبية. أما المفهوم المقابل وهو مفهوم التهديد، "فتمثله تداوليا الأقوال التي تعوق إرادات المستمع أو المتكلم في دفع الاعتراض أو جلب الاعتراف."(30)

وللتخفيف من آثار التهديد عمد كل من "براون" و"ليفنسن" إلى خطط تخاطبية خمس، يختار منها المتكلم ما يراه مناسبا لقوله ذي الصبغة التهديدية، وهذه الخطط الخمس هي:(31)

أ-أن يمتنع المتكلم عن إيراد القول المهدِّد.

ب-أن يصرّح بالقول المهدِّد من غير تعديل يخففه من جانبه التهديدي.

جـ-أن يصرّح بالقول المهدّد مع تعديل يدفع عن المستمع الإضرار بوجهه الدافع.

د-أن يصرّح بالقول المهدّد مع تعديل يدفع عن المستمع الإضرار بوجهه الجالب.

هـ-أن يؤدي القول بطريق التعريض، تاركا للمستمع أن يتخيّر أحد معانيه المحتملة.

مما تقدم يتبين أن مبدأ التواجه عند **براون** و**ليفنسن** يعوّل كثيرا على الجانب العملي لعنصر التهذيب* في العملية التخاطبية، فضلا عن أخذه بعنصر التبليغ، ويبرز ذلك من خلال تمسّكه بمفهوم الوجه ومفهوم الخطة، لكن اهتمامهما المبالغ فيه في تبيين الجهات غير التهديدية التي يشتمل عليها العمل التهذيبي "جعل الأصل في دخول المتكلم في العمل هو التهديد والتخفيف من أثرها المهدّد بحسب تقديره لهذا التّهديد، وبالقدر الذي يريد"(32) فالعمل التهذيبي ليس عملا يدفع به كل تهديد، بل هو عمل ذو بعد تقرّبي بالدرجة الأولى، لذلك لزم طلب مبدأ آخر يُعنى بهذا البعد أيّما عناية.

1-4-3-مبدأ التأدب الأقصر واعتبار التقرب: أورد **جيوفري ليتش**(Geoffrey Leech) مبدأ التأدب الأقصر في كتابه "مبادئ التداولية" وعدّه مكملا لمبدأ التعاون، وقد صاغه في صورتين"(33)

-إيجابية ومفادها: أكثر من الكلام المؤدب.

(30) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص243 وينظر .Stephen Levinson, Pragmatics , p p 226-283

(31) المرجع السابق، ص244.

* يخلص براون وليفنسن إلى استنتاج أنّ تهذيب صياغة ما يكون نسبيّا مع المجهود الذي يبذله المتكلم لصون وجه المحاور وهما يؤكّدان أيضا مايلي: كلّما بذل المتكلم جهدا أكبر في العمل على صون الوجه، بدا و كأنّه يسعى إلى إرضاء متطلبات وجه المستمع. ينظر كاترين كيربرات و أوريكيوني، المضمر، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص506.

(32) المرجع نفسه، ص245.

(33) جيوفري ليتش، مبادئ التداولية، تر: عبد القادر قنيني، ص ص 142-151.

-سلبية ومفادها: قلّل من الكلام غير المؤدب.

وتتفرع عن مبدأ التأدب الأقصر ست قواعد، كل قاعدة تتضمن صورتين: سلبية وإيجابية:[34]

-قاعدة اللباقة، وصورتاها على التّوالي:

أ-قلّل من خسارة الغير.

ب-أكثر من ربح الغير.

-قاعدة السخاء، وصورتاها هما:

أ-قلل من ربح الذات.

ب-أكثر من خسارة الذات.

-قاعدة الاستحسان، وصورتاها هما:

أ-قلل من ذم الغير.

ب-أكثر من مدح الذات.

-قاعدة التواضع، وصورتاها هما:

أ-قلل من مدح الذات.

ب-أكثر من ذم الذات.

-قاعدة الاتفاق، وصورتاها هما:

أ-قلل من اختلاف الذات والغير.

ب-أكثر من اختلاف الذات والغير.

-قاعدة التعاطف، وصورتاها هما:

(34) المرجع السابق، ص ص246-247.

أ-قلل من تنافر الذات والغير.

ب-أكثر من تعاطف الذات والغير.

إذا هذه القواعد الست حسب ليتش التي تمنع التنازع بين المتخاطبين، وتعزّز مبدأ التعاون الذي أوجده غرايس، إلا أن **طه عبد الرحمن** قد نوّه إلى أن تلك المبادئ تحوي في طياتها بعض الثغرات، فهي وإن انبنت على التقرّب إلا أنه تقرّب مزيّف قوامه التظاهر وتحقيق الأغراض.

2- حجاجية الأفعال الكلامية:

تعد الوظيفة الحجاجية من أهم الوظائف التداولية التي لها صلة بالفعل الكلامي، ويتجلى الحجاج بخاصة في الفعل التأثيري Acte perlocutoire الذي قال به أوستين المقترن بقيمتي النجاح والفشل، وتتفاوت حجاجية الأفعال الكلامية داخل الخطاب بناء على الإستراتيجية التي يتوخّاها المرسل وطبيعة الخطاب في حد ذاته، إذ "الإيقاعات الابتدائية (أوجل ألفاظ العقود) ليس لها ذلك الدور في كثير من مقامات الإيقاع الابتدائي بخلاف التقريريّات (خاصة في التأكيد والادّعاء)، ولكن بعض الإيقاعيّات (مثل رفع الشهادة) لها وظيفة حجاجية ظاهرة إذا ما توفرت لها الشروط التحضيرية التي تحدث عنها سيرل، والأمر في الأخير محكوم بالأغراض التخاطبية التي كثيرا ما تكون فيصلا في إثبات حجاجية فعل الخطاب من عدمها."[35]

ومع ذلك ظل الحجاج بمنأى عن نظرية الأفعال الكلامية في بداية تأسيسها وتطورها لاشتغال أصحابها بالأفعال الكلامية البسيطة، لذلك عمل كل من **فان إيميرن** (Frans Van Eemern)و(**غروتندورست** Grootendorst) على توسيع النظرية لتشمل الأفعال الكلامية المركبة فضلا عن الأفعال الكلامية البسيطة، ففي تصورهما يتميز الفعل الكلامي المركب عن الفعل الكلامي البسيط بمايلي:[36]

أولا: الأفعال الكلامية البسيطة كالجزم والالتماس والوعد...تتكون من منطوق واحد ووحيد، في حين يتكون الحجاج مبدئيا من منطوقات عدة: مثل ستحسن صنعا بأن لا تأخذ دروسا في السياقة، فعمرها يقارب الواحد والستين، وقلبها يفرّق بسهولة، وتقاعدها لا يؤهلها لابتياع سيارة، حيث أضمر المنطوق التالي: من يفرق قلبه بسهولة لا يجب عليه الحصول على رخصة السياقة.

(35) مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص69.

(36) ينظر فان إيميرن وروب غروتندروست، تر: ياسين ساوير المنصوري، ضمن كتاب الحجاج، ج5،ص ص199-200.

ثانيا: الأفعال الكلامية المركبة (الحجاج) تقوم بوظيفتين تواصليتين في آن واحد، ففي المثال السابق: ستُحسِن صنعا بأن لا تأخذ دروسا في السياقة فعمرها يقارب الواحد والستين، وقلبها يفرق بسهولة، وتقاعدها لا يؤهلها لابتياع سيارة؛ فالتلفظ بكل جملة من هذه الجمل منفصلة يؤدي وظيفة تواصلية منفصلة كالجزم والإعلان...في حين تشكل الجمل الثلاث مجتمعة فعلا حجاجيا (فعل كلامي مركب).

ثالثا: الفرق الأخير أن الحجاج ليس مستقلا لوجوب تعلّقه تعلّقا مخصوصا بفعل لغوي آخر يعبّر عن الدعوى التي يدافع عنها الحجاج. وهذا تعلّق لا تستوجبه الأفعال الكلامية البسيطة كالالتماس والوعد...فالحجاج ليست له وظيفة تواصلية في الجملة بل في النص، فالأفعال التي تقوم في الجملة تسمى أفعال الكلام البسيطة والتي تقوم في النص تسمى أفعال الكلام المركبة.

فالحجة في تصور **فان إيميرن** و**غروتندورست** فعل تكلّمي لغوي مؤلف من أفعال تكلّمية فرعية وموجه إما إلى إثبات أو إلى إبطال دعوى معيّنة. وأخذًا بمبدأ **سورل** في تحديد شروط أداء الفعل اللغوي، تولّى هذان الباحثان استقصاء الشروط التي يؤدي استيفاؤها إلى توفيق المتكلم في أداء فعل "الحجاج"، وقد قسّماها إلى "شروط الحجة المثبتة" و"شروط الحجة المبطِلة"، فتوفيق المتكلم في أداء الحجّة المثبتة رهين مراعاته للشروط الآتية:[37]

أ–شرط المضمون القضوي: يتوجب على المتكلم الإتيان بمجموعة من الأحكام الجازمة التي ينبثق كل منها على قضية مخصوصة.

ب–الشرط الجوهري: غاية المتكلم من استعمال الأحكام الجازمة في إثبات الدعوى إقناع المستمع بصوابها.

جـ–شرط الصدق: على المتكلم أن يعتقد صدق الدعوى وصدق القضايا التي جاء بها لإثباتها، كما عليه أن يعتقد صدق الدعوى وصدق القضايا التي جاء بها.

د–الشرط التمهيدي: ينبغي أن يعتقد المتكلم أنّ المستمع لا يسلم بدعوى، وأنه يسلّم بالقضايا التي جاء بها لإثباتها، كما ينبغي له أن يعتقد أن المستمع يسلّم بمجموع هذه القضايا بوصفه إثباتا للدعوى.

أما نجاح شروط الحجة المبطلة فهو رهين الشروط الآتية:[38]

(37) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص262.

(38) ينظر المرجع نفسه ،ص ص262-263.

أ–شرط المضمون القضوي: يتوجب على المتكلم الإتيان بمجموعة من الأحكام الجازمة التي ينبثق كل منها على قضية مخصوصة.

ب–الشرط الجوهري: غاية المتكلم من استعمال الأحكام الجازمة لإبطال الدعوى، إقناع المستمع ببطلانها.

جـ–شرط الصدق: على المتكلم أن يعتقد كذب الدعوى وصدق القضايا التي جاء بها لإبطالها، كما يعتقد أن مجموع هذه القضايا هي بمنزلة إبطال لهذه الدعوى.

د–الشرط التمهيدي: ينبغي للمتكلم أن يعتقد أن المستمع يسلم بالدعوى، وأنه يسلّم بالقضايا التي جاء بها لإبطالها، كما ينبغي له أن يعتقد أن المستمع يسلّم بمجموع هذه القضايا بوصفه إبطالا للدعوى.

وفي خضم إعادة بناء المظاهر التداولية الحجاجية للخطاب، حدّد **إيمرين** و**غروتندروست** أربع مراحل للعملية الحوارية الحجاجية النقدية، وهي مراحل تناظرية تهدف لحلّ الخلاف بين المتخاطبين، وتخصّ مرحلة الافتتاح، مرحلة المواجهة، ومرحلة التّدليل، ومرحلة الختم، فلحلّ أي اختلاف في وجهة نظر ما يتم ضمن بنية حجاجية حواريّة، قد تكون تفاوضية، تضم شكلا تفاعليّا تحدّد له أدوارا خاصة وقواعد ضابطة وأفعالا محدّدة.(39)

وما دامت الحجة فعلا يتعلق بالنص، والأفعال الكلامية متعلقة بالجملة، فقد عمد كل من **إيميرن** و**غروتندورست** على إلحاق نظرية الأفعال الكلامية بالنص من خلال إجراء تعديل على "نظرية غرايس" التي تتّسع للظواهر الخطابيّة، "ذلك أنهما ذهبا إلى إمكان رد مبدأ التعاون والقواعد الخطابيّة المتفرّعة عليه عند "غرايس" إلى قواعد خاصة بالأفعال اللغوية دون الأفعال النصية، فأبدلا مكان مبدأ التعاون مبدأ أطلقا عليه اسم "مبدأ التواصل"؛ ومقتضاه أنه "على المتكلم أن يكون واضحا وصادقا وناجحا ومراعيا المناسبة في فعله اللغوي."(40)

بناء على ما تقدّم نخلص إلى أن الفعل الحجاجي حسب **إيميرين** و**غروتندروست** هو فعل مركب من أفعال كلامية بسيطة، تضبطه قواعد ومقولات لها صلة بالأفعال الكلامية البسيطة التي تدخل في تركيبه.

(39) ينظر عليوي أباسيدي، التواصل والحجاج (ايميرين وغروتندوست)، ضمن كتاب الحجاج، ج2، ص ص 288-308.
(40) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص263.

3-الأفعال الكلامية وتعدّد الأصوات*: لقد عملت التداولية المدمجة على تعويض الفرضية التقليدية التي تقول بوحدة الذات المتكلمة بتصوّر تعدّدي يميز المتكلم (المسؤول عن أعمال القول) والقائل (الذي يحدّد وجهات النظر التي يعتمدها؛ "إذ لم يعد الملفوظ اللغوي Enoncé أو النص Texte أو الخطاب Discours بنية لسانية أحادية النسيج أو أحادية الصوت واللغة والأسلوب والرؤية، بل أصبح متعدد الأنسجة والخلايا والمكونات والسمات والتراكيب، تنصهر فيه أصوات حوارية عدة، وتختلط فيه ذوات متلفّظة ومستقبلة مختلفة، ضمن سياق تواصلي وتداولي حجاجي معين"[41]، ويصطلح على تلك التعدّدية اللغوية والأسلوبية والأصواتية والرّؤى في النصوص الأدبية وغيرها بالبوليفونية (poliphonie) أو الحوارية (Dialogisme) الذي بلور ميخائيل باختين (Bakhtine) مفهومهما في مجموعة من كتاباته النظرية والتطبيقية*، لذلك فكل نص حواري يستلزم مقاربة بوليفونية أدبية أو لسانية أو تأويلية**، "فإذا كان باختين قد تعامل كثيرا مع الحوارية، فإن ذكرو اختار البوليفونية مفهوما إجرائيا بغية تشغيله في تحليل الملفوظات اليومية العادية، بدل تطبيقه على النصوص الأدبية كما هو شأن باختين، ويعني هذا أن اللسانيين قد فضّلوا مصطلح البوليفونية، وتحدّثوا عن اختلاف وجهات النظر ضمن الوحدة اللغوية نفسها"[42] لذلك أقام **ديكرو** حاجزا غير نفيذ بين الذات المتكلمة أي الفرد، الماثل في العالم الذي يتلفّظ بالقول والمتكلِّم والقائلين الذين يظلّون كائنات نظرية لا تتجسّم"[43]، فإذا كان المتكلم هو المسؤول عن إلقاء القول الذي تترتّب عنه أفعال إنجازية ما، فالمخاطب هو من يتّجه إليه إلقاء القول، لذلك عمد ديكرو إلى إيجاد زوج من الكائنات النظرية هما القائل وهو المسؤول عن إنجاز الأعمال الكلامية، والمستقبل وهو الذي تتّجه إليه مختلف تلك الأعمال؛ فالخطاب يمكن أن يحوي في طيّاته عديد الأصوات، أو كما اصطلح عليها **ديكرو** أصوات القائلين التي تعبّر عن نفسها في الخطاب، بل القول الواحد يمكن أن يتضمن تعدّدا أصواتيا؛

* تعدد الأصوات أو البوليفونية (poliphonie) مصطلح موسيقي معناه انسجام واتساق بين مجموعة من أصوات العزف المختلفة، وتآلفها فنّيًا وجماليا ضمن وحدة نغمية هارمونية نسقية، تم نقله إلى مجال الأدب والنقد واللسانيات. ينظر جميل حمداوي، انواع المقاربات البوليفونية، ص35، ينظر www.alukah.net بتاريخ 20 أكتوبر 2017.

(41)المرجع السابق، ص34.

* ينظر م.باختين، شعرية دوستو يفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1986، وم.باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

** المقاربة البوليفونية هي منهجية عملية إجرائية في جوهرها، تدرس الملفوظ أو النص أو الخطاب في حواريته وتعدّديته الصوتية والسردية واللغوية والأسلوبية والدلالية والإيديولوجية، سواء على مستوى البنية أم الدلالة أو الوظيفة. وعليه يمكن الحديث عن ثلاث بوليفونات أساسية في مجال الأدب واللسانيات وتحليل الخطاب هي: البوليفونية الأدبية مع ميخائيل باختين وتودوروف، وجوليا كريستيفا، والبوليفونية اللسانية مع أزوالد ديكرو وأنسكومبر وأعضاء سكابولين وغيرهم، والبوليفونية التأويلية مع بول ريكور بمزيد من التفضيل ينظر جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية، ص38 وما بعدها.

(42) جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية،ص ص44-45 وينظر Oswald Ducrot, le dire et le dit

(43) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص350.

"فالفرق بين المتكلم (الواحد بالتعريف في هذا المستوى) والقائلين (الذين يمكن أن يكونوا كثرة) لهو عمل لغوي غير مباشر:

ففي المثال الآتي:

-ألا تجد الجو باردا هنا؟

لنا في المثال متكلمٌ ينتج قولا وقائلان، أحدهما المسؤول عن الاستفهام، والآخر المسؤول عن الالتماس (أغلق النافذة"!)."[44]

وقد أتاح مفهوم تعدد الأصوات (poliphonie) في الخطاب إمكانية معالجة عديد الظواهر اللسانية والتداولية من قبيل النفي والسخرية، والخطابات الحوارية المعروضة، وآليات الربط والاستدلال والتضمن وغيرها من الظواهر.

3-1-تعدد الأصوات والنفي: في إطار نظرية تعدد الأصوات حلّل **ديكرو** ثلاثة أنماط من النفي:[45]

أ-نفي ميتا لغوي: وهو النّفي الذي ينقض مقتضيات القول الأول المتلفّظ به، وينتج عنه أثرا مكثّرًا، فالمثال: -زيد ليس بذكي، إنه عبقري؛ ينقض القول الموجب بذكاء زيد، ولكن ما يسمح به النّفي الميتا لغوي أبعد من مجرد مناقضة، فحين يردف القول المنفي بقول آخر هو زيد عبقري، ينتج أثرا مكثّرا (زيد أكثر من ذكي إنه عبقري)، عوض الأثر المقلل اللصيق بالنفي العادي (زيد أدنى من ذكي إنه مختل عقليا).

ب-نفي جدالي: وهو نفي يختلف عن النفي الميتا لغوي، كونه لا ينقض مقتضيات القول المتلفّظ به، وينجرّ عنه أثر مقلّل، "فزيد ليس ذكيا" لا يحتوي على التتمة كما في المثال السابق الخاص بالنفي الميتالغوي ، ففي هذه الحالة لا ينقض المتكلم بالقول المنفي قولا آخر قد تلفّظ به حقّا متكلم آخر.

ج-نفي وصفي: يعده **ديكرو** مشتقا اقتواليا من النفي الجدالي؛ أي إن المرء إذ ينشئ قولا منفيا ينسب إلى الفاعل خاصية زائفة تبرّر موقف المتكلم في النّفي الجدالي الموافق له؛ ففي المثال السابق: "زيد ليس بذكي" ففي النفي الوصفي لا يعرض المتكلم قائلين، ولكنّه يجعل لزيد الخاصية الزائفة التي تبرّر موقف المتكلم في النفي الجدالي الموافق.

---

(44) jean Claude Anscombre et Oswald Ducrot, l'argumentation dans la langue, Bruxelles, p73.

(45) المرجع السابق، ص351.

3-2-**تعدد الأصوات والسّخرية**: يقترح ديكرو تحليلا للسخرية بناء على أعمال **سبربر** و**ولسون** المحوّرة وغيرهما، ومفاد هذا التحليل رفض تحليل السخرية* على أنها قلب معنى يتمثل في قول الإفهام لا- أ، وعدّ السخرية نوعا من استرجاع خطاب حقيقي أو خيالي.

ففي نظرية تعدد الأصوات ينتج المتكلم (م) إلقاء قوليا ساخرا على أنّه تعبير عن وجهة نظر قائل (ق) يتباعد هو منه؛ فالمتكلم (م) هو المسؤول عن إلقاء القول، ولكن ليس عن وجهة النظر المعبر عنها فيه وهي لـ (ق)؛ فالفرق بين النفي الجدالي والسخرية أن السخرية يعرض فيها المتكلم قائلا وحيدا يدافع عن وجهة نظر عابثة، -لا قائلين يدافع أحدهما عن وجهة النظر العابثة- فيتباعد عنه المتكلم ؛ "فالمسافة بين م و ق ليدل عليها بالفجوة القائمة بين المقام ومضمون القول، وبأنواع الأداء النغمي الخاص وعرضا بأضرب من التعابير الخاصة من مثل: ما شاء الله**!** والله الله**!**"(46)

وبمناهضة **ديكرو** لفكرة وحدة الذات المتكلمة يعمد إلى تفسير الفرق الفاصل بين دلالة الجملة بالمفهوم التقليدي ومعنى القول؛ فدلالة الجملة ليست جزءا من معنى القول الذي يظل ثابتا قولا بعد قول، "وإنما هي مجموعة من التعليمات التي تنصبّ على مقام إلقاء القول وتسمح بالنفاد إلى معنى القول."(47) ،ناهيك عن معنى القول الذي طرأ عليه تغيير هام يخص ضبط حدوده؛ "ففي البدء كان القول يوافق الإلقاء القولي للجملة وفي المنتهى صار يوافق جزء خطاب هو موضوع اختيار مستعنٍ نسبيا، هذا الجزء يمكن ألا يطابق الجملة ولكن المرء لا يرى جيّدا حينئذ فيم بقاء بون بين الجملة والقول ليتمّ سدّه"(48)، فإذا كانت التعليمات التي تنطوي عليها دلالة الجملة متعدّدة الأصوات بالضرورة —وهذا يتوافق وفرضية ديكرو- فدلالة الجملة هي مجموعة من التعليمات تقود إلى معنى القول أي إلى تمثيل أدائه القولي."(49)

وبناء على ذلك فتحليل السخرية —مثلا- "يفرض من أجل ألا ينقض تحليل السخرية المانع لمماهاة المتكلم مع قائل ما تشقيق المتكلم إلى كائنين نظريين مختلفين هما المتكلم بصفته متكلما والمتكلم بصفته كائنا من

* إنّ الوصف الكلاسيكي للتهكم يفشل بشكل ملحوظ في تفسير التمييز بين السخرية الحقيقية ومجرّد العقلانية؛ إذ إنّ السخرية الحقيقية تكون صدويّة echoic وهي مصمّمة في الأصل للسخرية من الرأي الذي يردّد صداه، ينظر دان سبيربر ودويدري ولسون، نظرية الصلة أو المناسبة في التواصل والإدراك، تر: هشام إبراهيم عبد الله الخليفة، ص410.

(46) ينظر جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية ،ص353.

(47) المرجع نفسه، ص357.

(48) المرجع نفسه، ص357.

(49) المرجع نفسه، ص357.

العالم"[50]، كما يفضي "تحليل الأقوال الساخرة المنفية إلى فرضية القائلين في مستويات مختلفة ويمكن للمرء أن يتساءل عن عدد الكائنات النظرية أو المستويات التي يتطلّبها عدد أكبر من الظواهر اللغوية."[51]

مما تقدّم يتبين أن **ديكرو** وغيره من اللسانيين، قد حولوا مفهوم تعدد الأصوات أو البوليفونية (poliphonie) إلى مفهوم إجرائي يزوّدنا بآليات الفهم، وكيفية تأويل المعنى المعطى في مختلف الخطابات.

4-**الأفعال الكلامية والتخييل**: استطاعت نظرية الأفعال الكلامية الكشف عن عديد الظواهر بالشكل المناسب، إلا أنها واجهت صعوبات جمة في معالجة ظاهرة التخييل اللصيقة بالخطاب الأدبي؛ إذ يفترض "أن خطاب التخييل يختلف عن اللغة العادية. وليس ذلك من حيث اللغة التي يستعملها بل ربّما من حيث الطريقة التي يستعمل بها هذه اللغة، وهذه الفرضية هي التي تجعل التخييل يكتسي في غياب خصوصيّات لغوية-خالصة خصوصيات تداولية"[52]، لذلك وصف بأنه خطاب غير جاد —على حد تعبير أوستين-؛ "فالكاتب ينشئ شخصيات وأحداثا خيالية بإخفائه الإحالة على أناس وقص أحداث جرت لهم. وفي خيال النزعة الواقعية أو الطبيعية (في السرد الروائي) يعمد الكاتب إلى الإحالة على أماكن وظواهر واقعية مازجا تلك الإحالات بما هو من قبيل الخيال (...) ويقيم المؤلف جملة من التعاقدات مع القارئ تحدّد إلى أي مدى تقطع مواصفات الخيال الأفقية مع ترابطات الخطاب الجاد العمودية."[53]

ومادامت للكتابة الأدبية طريقة مخصوصة في اللعب مع العلامة اللغوية، فالمفترض أن الأقوال في الخطاب التخييلي لا تحمل نفس ما للأقوال في الخطاب العادي، ففي الأولى قد تنجز الأقوال فيها أعمالا تفيد رواية حكاية، أما في الثانية تنجز الأقوال فيها في الأغلب أعمالا تفيد الإخبار[54]، لكن هذه الفرضية تتنافى والمبدأ القائل بعدم وجود لغة خاصة بالتخييل؛ إذ اللغة المستعملة في الخطاب التخييلي هي نفسها المستعملة في الخطاب العادي، "وهكذا يبدو أن الفرضية القائلة بوجود عمل متضمّن في القول مخصوص بالتخييل، هي مثل الفرضية القائلة بوجود لغة مخصوصة بالتخييل لابُدّ أن تُترك."[55]

وتجدر الإشارة إلى أن **سورل** أثناء تمييزه بين الخطاب العادي والتخييلي أقرّ أن المخاطب في الخطاب الأول قد احترم عددا من القواعد التي أهملها المخاطب في الخطاب الثاني، وهي قواعد الإخبار بما أن الأشكال اللغوية

(50)المرجع نفسه، ص357.

(51) المرجع نفسه، ص 357.

(52) المرجع السابق، ص462.

(53) فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر حباشة، دار الحوارللنشر والتوزيع،اللاذقية-سورية،ط1،2007،ص193.

(54) ينظر جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص465.

(55) john.v.searle,sens et expression,p p 167-168.

المطابقة لعمل الإخبار هي نفسها الأشكال الأكثر تواترا في الخطاب التخييلي [56] ، وإن تمكنت نظرية **سورل** تجاوز عقبة وجود لغة وفعل إنجازي خاص بالخطاب التخييلي فقد كان لزاما عليها تجاوز العقبة المتعلقة بمفهوم عمل الإيهام دون نيّة المغالطة وهو مفهوم مركزي في هذه النظرية، لذلك خلص سورل إلى أنه لا يوجد بين الجملة التي يقولها المتكلم في القول التخييلي بنيّة الإيهام بإنجاز عمل متضمّن في القول يفيد الإخبار، والجملة الواردة في الخطاب العادي أيّ اختلاف في الظاهر إذ يمكن الاختلاف في نوايا المتكلم [57].

ومايمكن قوله إن الاتكال على نية المتكلم في التفريق بين الخطاب التخييلي والخطاب العادي غير كاف، فطبيعة النيّة في الخطاب التخييلي مركبة، من نيّة الإيهام ونيّة عدم المغالطة، فإن كان (سورل) قد عالج إشكالية نية الإيهام، فقد ظلّت نيّة عدم المغالطة عالقة، لذلك أضاف كل من جاك موشلر وآن ريبول إلى شروط عمل الإيهام بإنجاز أفعال ما شروط نجاح عمل الإيهام الخالي من المغالطة:[58]

-شروط نجاح عمل الإيهام بإنجاز عمل متضمّن في القول يفيد الإخبار:

أ-إنجاز عمل إلقاء قول.

ب-أن يكون هذا العمل مطابقا لإلقاء قول جملة نحوية تامّة ذات صيغة إخبارية.

-شروط نجاح عمل إيهام خال من المغالطة.

أ-الإشارة إلى أن عمل الإيهام موهم.

يتضح من الشروط المقدّمة وجود تعارض بين شرط ب من عمل الإيهام، والشرط الوحيد لعمل الإيهام الخالي من المغالطة؛ إذ لا يمكن الجمع بين إلقاء نحوية ذات صيغة إخبارية وفي الوقت نفسه يُشار إلى ذلك العمل أنه عمل موهم، ومع ذلك يمكن التوفيق بينهما؛ "إذ يكفي لتحقيق ذلك أن نقرّر أنّ كل قول يظهر في خطاب تخييلي يوافق بالضرورة عملا موهما بإنجاز عمل متضمن في القول يفيد الإخبار دون نيّة في المغالطة."[59]

مما تقدم يتضح أن الخطاب التخييلي خطاب موهم وغير جاد لعدم احترامه لقواعد الإخبار الأربع التي تحدث عنها سيرل وغيره، دون نية المغالطة.

---

(56) Ibid,p p 167-168.

(57)جاك موشلر وان ريبول،القاموس الموسوعي للتداولية،ص 468

(58) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص469.

(59) المرجع نفسه، ص469.

5-الأفعال الكلامية في الدراسات العربية:

تعد نظرية الأفعال الكلامية من الظواهر التي توسّعت فيها كتب التراث اللغوي العربي من بلاغة ومنطق وأصول الفقه والنحو، وتعمّق في تحليل مفاهيمها علماؤنا على اختلاف تخصّصاتهم، لتتّسم في بداية ظهورها بالتعدّد والاختلاف إلى أن تحقّق لها الاستقرار في معايير التصنيف كما في الجهاز المفاهيمي على يد **السكاكي** ضمن مبحث الخبر والإنشاء(60)، الذي يمكن القول في تحديدهما إن الكلام "إن احتمل الصدق والكذب لذاته بحيث يصبح أن يقال لقائله: إنه صادق أو كاذب سُمي كلاما خبريّا، والمراد بالصادق ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع، وإن كان الكلام بخلاف ذلك؛ أي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصحّ أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، لعدم تحقّق مدلوله في الخارج وتوقّفه على النّطق به سُمّي كلاما إنشائيا."(61)

وتصنيف الكلام إلى خبر وإنشاء* وإن وضع السكاكي لبناته الأولى فقد تلقّفه القزويني وغيره من الشراح وتبنّوه معتمدين مجموعة من المعايير أهمها:(62)

- **معيار قبول الصدق والكذب:** وهو التمييز الأشهر بين العلماء، فالخبر ما يقبل الصدق والكذب، والإنشاء خلافه.
- **معيار مطابقة النسبة الخارجية:** الذي على أساسه يتحدّد مفهوم ثان للخبر والإنشاء، فالخبر هو الكلام التام المفيد أو الخطاب التواصلي الذي لنسبته الكلامية نسبة خارجية، وأن الإنشاء ليس له تلك النسبة.
- **معيار إيجاد النسبة الخارجية:** فيما تم من الكلام التام الذي يحسن السكوت عليه...يتضمن نسبة المسند إليه، فإن كان القصد منه الدلالة على أنّ تلك النسبة حصلت في الواقع:...بين معنى المسند ومعنى المسند إليه فذلك الكلام خبر، وإن كان القصد منه الدلالة على أن اللفظ وُجدت به تلك النسبة.

(60) ينظر مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص79.

(61) علي محمود حجي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص101.

* كان للنّحاة العرب فضل السّبق في تصنيف الكلام إلى خبر وإنشاء ينظر خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة –دراسة نحوية تداولية-، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 2001، ص ص51-306.

(62) ينظر مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص84 وما بعدها، وينظر القزويني، التلخيص في علوم البلاغة ، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط1، 1904، ص ص38-174.

- **معيار قصد المتكلم**: يصير الكلام خبرا إذا انضم إلى اللفظ قصد المتكلم الإخبار به، وإن كان غرضه غير الإخبار فالكلام إنشاء.

- **معيار عدد النِّسب**: يفاد من هذا المعيار أن للخبر ثلاث نسب: نسبة كلامية ونسبة ذهنية ونسبة خارجية، ولا يكون للإنشاء إلا نسبتان نسبة كلامية ونسبة ذهنية.

- **معيار تبعية النسبة الخارجية للنسبة الكلامية أو العكس**: الإنشاءات تتبعها مدلولاتها والأخبار تتبع مدلولاتها. نلحظ من خلال تلك المعايير التي اعتمدها الفلاسفة واللغويون العرب عدم احتكامها للصيغة اللغوية للجملة، أو ما يسمى بالنمط التركيبي للجملة في التمييز بين الخبر والإنشاء؛ أي أنّ أسلوب الجملة لا يفصح بالضرورة على خبرية جملة ما، أو إنشائيتها كما فعل بعض التداوليين المعاصرين أمثال **أوستين**، وإنما مناط الاحتكام والتمييز في المعايير السابقة التي وإن تعدّدت واختلفت فيمكن التأليف بينها في تصور مفاده أن الخبر "هو الخطاب التواصلي المكتمل إفاديا والذي يريد المتكلم من نسبته الكلامية أن تطابق نسبته الخارجية. وأن الإنشاء هو الخطاب التواصلي المكتمل إفاديا والذي يريد المتكلم من نسبته الكلامية أن توجد نسبته الخارجية"[63] وهو تصور يختزل ثلاثة عناصر أساسيّة في التمييز بين الخبر والإنشاء وهي: الإفادة والقصد، والنسبة الخارجية، وهو التصور "الذي ارتضاه واستقرّ عليه علماؤنا كآخر ما توصلّت إليه الخبرة العلمية العربية على مدى القرون، على الرغم ممّا تلبّسه من آثار واضحة وعميقة للأدوات التحليلية المنطقية فأضعفت أحيانا من قوة التحليل التداولي"[64]، معنى ذلك أن أغراض المتكلمين ومقاصدهم كانت حاضرة في رؤية العلماء العرب ناهيك عن اهتمام البلاغيين العرب بالمرسل والمتلقي والرسالة وعملية التأثير والتأثر فكانوا بذلك السباقين للولوج إلى المفاهيم التداولية المعاصرة.[65]

(63) مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص109.

(64) المرجع نفسه، ص110.

(65) انتبه اللغويون العرب القدماء، خاصة علماء البلاغة إلى أهمية العناصر المقامية –من متكلم ومخاطب– بالنظر إلى المقال، وتحديد خصائصه، ينظر أحمد المتوكل، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي –الأصول والامتداد–، ص ص165-217.

بحسب الاصطلاح التداولي المعاصر فالخبر يندرج* ضمن التقريريات –حسب **سورل**- والغرض المتضمن في القول هو التقرير(66)، أو هو "إدراج مسؤولية المتكلم عن صحة ما يتلفظ به"(67)، والشرط الافتراضي الذي تقوم عليه التقريريات هو امتلاك الأسس القانونية أو الأخلاقية التي تؤيد صحة محتواها"(68)

أما الإنشاء فيندرج ضمن أصناف عدة من الأفعال الكلامية؛ فمنها ما يندرج ضمن الأمريات directif كالأمر والنهي والاستفهام... ومنها ما يندرج ضمن الإيقاعيات كألفاظ العقود، ومنها ما يندرج ضمن التعبيريات expressif كالمدح والذم والتمني.(69)

6- حجاجية الإخباريات (التقريريات) (les assertives): الغرض الإنجازي فيها هو نقل المتكلم واقعة ما من خلال قضية يعبر بها عن هذه الواقعة، وأفعال هذا التصنيف كلها تحتمل الصدق والكذب، واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم، ويتضمن معظم أفعال الإيضاح عند **أوستين**(70)، فهي صنف من الأفعال التي تبين ما يؤمن به المتكلم أو ما يعتقده(71)، والقوة الإنجازية المباشرة للإخباريات هي: الوصف، والإخبار، والتقرير، أما القوة الإنجازية غير المباشرة المستلزمة مقاميا فهي: المدح والذم، والتعظيم والثناء وغيرها، وأهم ما يميزها –حسب أوستين- أنها "تقال لوصف شيء، أو تصويره، أو سرد معلومات عنه، أي تتحدّث أو تنقل تقريرا عن العالم فإذا كان التقرير أو الوصف مطابقا حُكم على المنطوق بالصدق، وإذا كان غير مطابق حكم على المنطوق بالكذب."(72)

---

* للخبر غرضان: فائدة الخبر للمخاطب الجاهل به، ولازم الفائدة للمخاطب وأضربه ثلاثة: ابتدائي العالم به لخال الذهن: محمد قائم، وطلبي: للشاك المتردّد في الخبر: إن محمدا قائم، وإنكاري لمنكر الخبر: إن محمدا لقائم.والأغراض المستلزمة عنه فمتعدّدة منها: المدح، التحذير، الأمر، النهي، الدعاء... أما الإنشاء فقسمان: طلبي وغير طلبي، فالطلبي ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب وهي الاستفهام، الأمر، النهي، التمني، النداء، الدعاء.....

وأهم الأغراض المستلزمة عنه: التهديد، التوبيخ، الالتماس، التعجب، الإرشاد....

وغير الطلبي: وهو ما لا يستدعي أمرا غير حاصل وقت الطلب، لم يهتم به البلاغيون لقلة الأغراض المتعلقة به، ولأن معظمها أخبار نقلت من معانيها الأصلية وأهمها: أسلوب المدح والذم، أسلوب التعجب، وأسلوب الرجاء، ينظر تفاصيل ذلك: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص126وأحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ص55 وما بعدها، والقزويني جلال الدين الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص ص108-118.

(66) sens et expression, p52.

(67)Ibid, p52.

(68) Ibid, p52.

(69) ينظر مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص111.

(70) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2002، ص ص78-79.

(71) ينظر جورج يول، التداولية، تر: قصي العتّابي،ص ص89-90.

(72) علي محمود حجي الصراف، الأفعال الإنجازية، ص32.

في مقلب القمامة

رأيت جثة لها ملامح الأعراب

تجمّعت من حولها النسور والذّباب

فوقها علامة

تقول هذي جيفة

كانت تسمى سابقا...كرامة!

وردت هذه اللافتة في سياق إخبار الشاعر بواقعه المر من خلال مشهد رمزي يعكس تناقضات ذلك الواقع وتعفّنه، فهو واقع قد استبدلت فيه الكرامة بالهوان والذّل والخذلان.

والمقام الذي جاء فيه الخطاب مقام الازدراء والحسرة، ولذلك وظّف السياق الشعري الوسائل اللغوية والحجاجية المناسبة، والأفعال الكلامية الملائمة لذلك المقام، ففي هذه اللافتة أخبر الشاعر عن وضعية ومكانة الشعوب العربية، والتي وصفها بالدونية والوضاعة، كيف لا؟ وحال كرامة الشعوب العربية حال الجيفة في مقلب القمامة.

بنية الفعل الكلامي في اللافتة: جاءت هذه اللافتة بصيغة خبرية دالة على أفعال كلامية مباشرة تتضمن قوى إنجازية مستلزمة مقاميا مكوّنة من أربع جمل "في مقلب القمامة رأيت جثة لها ملامح الأعراب"، الجملة الثانية "تجمّعت من حولها النسور والذّباب"، الثالثة "وفوقها علامة تقول هذي جيفة"، وقد جاءت تلك الجمل متّسقة ينساب بعضها من بعض؛ ففي الجملة الأولى "في مقلب القمامة رأيت جثة لها ملامح الأعراب" دلت صيغتها الخبرية على فعل كلامي مباشر هو التقرير، وتحتوي أيضا على فعل كلامي متضمن في القول هو الازدراء ساهم في تحديده استخدام شبه الجملة "في مقلب القمامة"، لتُدّعم القوة الإنجازية باستخدام جملة "رأيت جثة لها ملامح الأعراب" التي تشير إلى محسوس مشاهد، ساهم في رسم صورة بالكلمات لا تختلف كثيرا عن رسم اللوحة التشكيلية عملاً بالقول الذي مفاده "أن الشعر يكتب للعين مثلما يكتب للأذن"[73].

(73) عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، ص243.

توزيع الإشارات في هذه اللافتة عبر حاستي البصر والسمع* وعدم قصرها على حاسة واحدة أكسب الفعل الكلامي قوة حجاجية، أما الجملة الثانية "تجمّعت من حولها النسور والذّباب" فقد دلّت صيغتها الخبرية على فعل كلامي مباشر هو الإخبار عن تحوّل تلك الجثة إلى فريسة ينهش لحمها كل من النسور والذباب، وتتضمن فعلا كلاميا غير مباشر وهو الازدراء من حال الشعوب العربية وهوانها، حتى أضحت جثة هامدة تتكالب عليها الأمم الأخرى، ليواصل الشاعر رسم لوحته التشكيلية الواقعية، التي تقطر مرارة، وسخرية سوداء من خلال الجملة الثالثة "وفوقها علامة تقول هذي جيفة"، التي تفيد الإخبار عن حالة التعّفن التي لحقت بالجثة، التي تتضمن فعلا كلاميا غير مباشر وهو الازدراء والتقزّز، الأمر الذي أقحم القارئ في جو مطاردة مركبة من اليومي والساذج، كانت نهايتها "كانت تسمى سابقا...كرامة!" التي دلّت صيغتها الخبرية على فعل كلامي مباشر وهو الإخبار عن هوية الجثة المتعفّنة، وهي بكل بساطة كرامة الشعوب العربية، لتتضمّن الجملة فعلين كلاميين غير مباشرين مستلزمين مقامياهما التأوّه والتحسّر على هذا الوضع المزري الذي آلت إليه كرامة الشعوب العربية، وكذا الحثّ والتحريض على ضرورة تغيير هذا الواقع المرير.

وما يلاحظ في هذه اللافتة أن الشاعر قد انطلق من الواقع الحاضر عندما وصف حالة الهوان واللاحراك التي تعيشها الشعوب العربية، مسترجعا في النهاية ما كانت تتمتع به تلك الشعوب من هيبة وكرامة، رغبة في إعادة ضبط المسار الزمني الطبيعي ،وفق ما تمليه عليه خطاطته الجمالية في السرد، وغايته من وراء ذلك كله، جعل القارئ يواجه الحدث القصصي بطرائق غير معهودة لديه سابقا، وبهذه الوسيلة يمارس المبدع تأثيره الجمالي عليه بصورة أعمق"(74)

الفعل التأثيري: نتج عن القول السابق فعل متضمن؛ لأن الهوان والذل والانصياع وفقدان الكرامة ظهر أثره في ذلك التكالب الأممي على الشعوب العربية واستنزاف خيراتها، وعليه يكون في السياق تأوه وتحسر مضمر لحال الشعوب العربية، وتحريض متضمن على ضرورة تغيير هذا الواقع وإعادة بعث الكرامة من جديد.

الفعل الكلامي الكلي: يظهر الفعل الكلامي الكبير بتعبير **فان دايك** ممثلا في الازدراء؛ أي الازدراء لحال الأمة العربية، وحث الشعوب العربية بطريقة غير مباشرة على التقزز من هذا الوضع ومحاولة تغييره، ويندرج تحت هذا الفعل الكلي أفعال كلامية جزئية تحقق الغرض الكلي وهي التأوه، الازدراء، التحسر، التقرير، والحث وغيرها، وبذلك فقد أنجز المتكلم (الشاعر) أفعالا صريحة وضمنية، واصفة مقررة وموجهة، ومن ثمة فالشاعر قد وصف ونبه وأثبت وأخبر وحرّض...

* يمكن إضافة حاسة الشم التي يستحضرها السياق (الجيفة).

(74) حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي –ظواهر بنائية ودلالية–، مطبعة أنفو، فاس–المغرب، ط1، 2015، ص148.

السياق: جاءت هذه اللافتة في سياق تصنيف الناس في وطن الشاعر إلى فئتين: أصحاب القرار والتي رمز لهم برمز الجرذ الخطيب، وعامة الشعب الإمّعة والتّبع والذين رمز لهم بالذباب (وقد عرض لهاتين الفئتين عرض الساخر المتهّكم دائم التصفيق).

المقام: جاءت تلك اللافتة في مقام السخرية والتهكم من أصحاب القرار في بلاده، في مقابل الذم والتوبيخ بعامة الناس لسكوتها وتصفيقها للافتة الأولى.

بنية الفعل الكلامي: نوضح فيما يلي بنية الفعل الكلامي الوارد في اللافتة

القوة الإنجازية الصريحة: الإخبار عن قيام الجرذ الخطيب بإلقاء خطبة

رأيت جرذا يخطب اليوم عن النّظافة

القوة الإنجازية المستلزمة مقاميا ممثلة في السخرية والتهكم من أصحاب القرار الذين ينهون عن الفساد وهم من أوجدوه بل (يتلذّذون بالعيش فيه)هو الوسط الذي يحبّذون العيش فيه.

وتدعمّت القوة الإنجازية للفعل الكلامي من خلال انتقاء الشاعر سيماته من قضايا اجتماعية لا يملك كل الناس الجرأة في الخوض فيها حتى وإن كانت جزءا من واقعهم المعيش، "فانتقائية الشاعر الساخرة هي "انتقائية واعية تقوم على فقه الواقع، وتمثل القضايا المجتمعية الأكثر جاذبية...ولعل امتلاك الكاتب لناصية اللغة للتعبير عن هذه القضايا بالعمق والوضوح المطلوب يجعل من الخطاب الساخر خطابا ممثلا لفكر المجتمع وتطلعاته وأحلامه وأحزانه وآلامه وآماله"[75].

بالرغم من أن الشاعر وظف مفردات لم يعتد الأدب على دخولها في بنياته النصية الجرذ، الذباب، الأوساخ، إلا أنه استطاع بفضل لعبه بأوضاع اللغة وتطويعها استطاع إيصال رسالته بكامل شاعريتها وكثافتها، وتبريرا لهذا التوظيف يقول أحمد مطر: قد أكسب عندما أكتب لا أتذكر عبقرية الشعر، وإنما ينحصر همي في تركيب العبارة السهلة المستوفية للفكرة التي أريد إيصالها بكل صدق إلى القارئ، وأنا أؤمن في هذا السياق بأن المفردة بذاتها لا تملك أن تكون رفيعة أو وضيعة، بل هي تكتسب صفتها من خلال اتّحادها بمجموع مفردات العبارة"[76]

(75) حافظ إسماعيلي علوي، لغة الخطاب الساخر –مقاربة تداولية حجاجية–، ضمن كتاب أبحاث في الفكاهة والسخرية،ورشة 01، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، 2008، ص ص 56-57.

(76) فاطمة حسين العفيف، السخرية في الشعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص87.

لِيَلِي الفعل الكلامي التقريري فعلا كلاميا ينتمي إلى فئة الوعدييات "وينذر الأوساخ بالعقاب" "وهي تعبر عما ينويه المتكلم من وعود وتهديدات وتعهدات، بحيث يأخذ المتكلم على عاتقه جعل العالم ملائما للكلمات، والمحتوى القضوي فيها دائما فعل المتكلم شيئا في المستقبل"(77)

"وينذر الأوساخ بالعقاب"
- معنى صريح دلت عليه بنية الجملة وهو التهديد "الأوساخ بالعقوبة"
- معنى ضمني مستلزم هو السخرية والتهكم من استخفاف ولاة الأمور بعقول العامة البسطاء.

"وحوله يصفّق الذباب"
- معنى صريح دلت عليه بنية الجملة وهو التقرير والإخبار عن تفاعل الذباب مع خطاب الجرذ.
- معنى ضمني مستلزم هو الازدراء والتقزّز من إمّعة عامة الناس وتفاعلها الساذج مع الخطابات الواهية والكاذبة.

يكون ملخص هذا المضمون الإنجازي أن البنية لم تكتف بمجرد الإخبار بل سعت إلى تحقيق أشياء في الواقع، فبالإضافة إلى القوة الإنجازية الحرفية الواصفة والمقررة، أنجزت اللافتة أفعالا كلامية متضمنة في القول هي السخرية والتهكم، من تلك الشعارات الواهية التي يدّعيها ولاة الأمور، وفضح صنائعهم الرذيلة، وازدراء وتوبيخ الشعب الساذج الذي مازال يتفاعل مع هؤلاء الفسدة، ولا يخفى ما يتضمنه ظرف الزمان اليوم وظرف المكان حوله من زيادة القوة الدلالية على المقصود من ذلك الخطاب.

وفي لافتة "عقوبات شرعية"(78) نلحظ مشهدا قصصيا متضمنا أربع لوحات لها استقلالها النسبي، رُتّبت ترتيبا زمنيا طبيعيا في الماضي ضُمِّنت فعلا كلاميّا كليا هو التأسي من أصحاب القرار في بلاده، ويندرج تحت الفعل الكلامي الذين لا ينأون يصادرون كل مظاهر حريّة التغيير وتنفيذ أشنع العقوبات في حق المواطن خاصة إذا كان الكلي مجموعة أفعال كلامية صغرى هي عنوان كل لوحة من تلك اللوحات الأربع في اللافتة مثل:

(77) محمد مدور، الأفعال الكلامية في القرآن الكريم –سورة البقرة دراسة تداولية–، أطروحة دكتوراة علوم، جامعة الحاج لخضر –باتنة–، 2013–2014، ص288.

(78) أحمد مطر،لافتات01، الأعمال الكاملة، ص12.

الاستهزاء والسخرية، والتهكم والاعتراض، والذم والتوبيخ كل هذه أفعال كلامية غير مباشرة دلّت عليها الصيغ الخبرية والتقريرية الواصفة.

بَترَ الوالي لساني
عندما غنّيتُ شعري
دون أن أطلب ترخيصاً بترديد الأغاني

اللوحة 01 القوة الانجازية المباشرة هي الإخبار عن بتر الوالي لسان الشاعر بحجة عدم طلبه ترخيصا لإلقاء شعره.

بترَ الوالي يدَي لما رآني
في كتاباتي أرسلتُ أغاني
إلى كلّ مكانِ

اللوحة 02 القوة الإنجازية المباشرة هي الإخبار عن قطع يدي الشاعر من قبل الوالي بسبب نشره وتوزيعه الأشعار.

**

وَضَعَ الوالي على رِجْليَّ قيداً
إذ رآني
بينَ كلِّ الناسِ أَمشي
دونَ كَفّي ولساني
صامتاً أشكو هَواني

اللوحة 03 القوة الإنجازية المباشرة هي الإخبار عن تقييد الوالي لرجلي الشاعر بسبب شكواه.

**

أَمر الوالي بإعدامي لأنّي
عندما مَرَّ
لم أهتفْ
ولم أبرحْ مكاني!

اللوحة 04 القوة الإنجازية المباشرة هي الإخبار عن إصدار حكم إعدام بحق الشاعر بسبب عدم هتافه وعدم لحاقه بركب الوالي.

جسدت اللوحات الأربع مشهدا دراميا مأساويا، والحمولة الحجاجية التي تولدت عن هذه اللوحات هو تعميق الإحساس بهذه المأساة، نجم عنها مدلولا نفسيا يؤزم الحالة التي كان عليها الشاعر ،وهو في كل مرة يصادر عضوا من أعضائه في سبيل إبداء الرأي وحرية التعبير.

والمتمعن لكل لوحة من تلك اللوحات يلحظ وصل كل فعل كلامي بسببه،وكأن الأفعال الكلامية في اللافتة تصل فيه الفعل الرئيس "عقوبات شرعية" والأفعال الفرعية الأخرى ،من قطع اللسان، وبتر اليدين، وتقييد الرجلين تمخضت عنها إقامة محاججة بين أطراف الخطاب في اللافتة،والتي دلّت على شناعة الجرم الممثل في تضييق الخناق في حق المواطنين خاصة ذوي الكلمة الحرة أمثال الشاعر.

بالرغم من أن "الخبر أو النّبأ والشعر يكادان يكونان نقيضين ،وأنّ الجمع بينهما يجعل الخبر أكثر من وثيقة إخبارية، ولا سيما بعدما يكسب الشاعر من قيمه الشعرية فيرفعه إلى مستوى الأدب"[79]، إلا أن أحمد مطر لم يمنعه ذلك من اتخاذ الخبر مادة لشعره، بعد إضفاء سمة الشعرية عليه، إذ يقول في قصيدة "أصفار"[80]

قرأتُ في الجَرائدْ

أنَّ "أبا العوائدْ"

يبحثُ عن قريحةٍ تنبحُ بالإيجارْ

تُخرجُ ألفَيْ أَسَدٍ من ثُقبِ أنفِ فأر

وتحصدُ الثلجَ من المواقِدْ!

ضحكت من غبائِهِ.

لكنني قبلَ اكتمالِ ضَحكتي

رأيتُ حول قصرِهِ قوَافِلَ التُجّارْ

تنثرُ فوقَ نعلهِ القصائدْ!

في اللافتة فعل كلامي كلي هو التعجب ويندرج تحته مجموعة الأفعال الإنجازية الجزئية وهي أغراض الكلام التي يقصد إليها المتكلم ممثلة في معاني: المبالغة، التعجيز، الاستهزاء، التوبيخ؛ أما المبالغة فتتمّثل في تعجب

(79) عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، ص72.

(80) أحمد مطر،لافتات01 ، الأعمال الكاملة، ص28.

الشاعر من خبث أصحاب القرار في بلاده الذين لا يفتأون يسخّرون مختلف الوسائل الإعلامية لخدمة مصالحهم ومآربهم في مقدّمتها استغلال أقلام الشعراء وقرائحهم وشراء ذممهم، وفي سبيل فضح صنيعهم ذاك أتى بثلاث كنايات؛ تختزل مواصفات الحاشية الإعلامية الموالية لهم؛ الأولى في قوله "قرأت في الجرائد أنّ "أبا العوائد" يبحث عن قريحة تنبح بالإيجار" كناية عن وجوب توّفر صفة بيع الذمم والبوح بما يُملى عليهم، أما الثانية ففي قوله "تخرج ألفي أسد من ثقب أنف فأر" وهي كناية عن الإتيان بالمستحيل، أي الكناية عن الكفاءة التعبيرية، أما الكناية الثالثة "وتحصد الثلج من المواقد" كناية عن الكفاءة التأثيرية للشاعر المطلوب، أما الفعل الكلامي الجزئي الآخر في قوله "ضحكت من غبائه"، فيتضمن الاستهزاء لاستبعاده إمكانية ظفر الوالي بشاعر بتلك المواصفات الثلاث، وحتى يقدح الشاعر شرر المفاجأة نجده يربط بين الخبر ونتيجته بروح المفارقة والسخرية المدبرة من خلال اختتام الشاعر لافتته بفعل كلامي يفيد التعجب والتوبيخ، استهله برابط حجاجي لكن " الذي يؤشر لوجود نتيجة مضادة لما قبلها"[81] "لكن قبل اكتمال ضحكتي رأيت حول قصره قوافل التجار"، فهو وإن كان يعجب من تسخير أصحاب القرار في بلاده لبعض الأقلام لتمرير وتبرير سياساتهم فالأعجب من ذلك تكالب جموع الشعراء على قصور ولاّتهم طلبا لرضاهم وطمعا في جيوبهم، فكان الفعل الكلامي الختامي بمثابة مداهمة للمتلقي دون سابق إنذار كان وقفه وقع انفجار القنبلة المفاجئ.

وفي لافتة "بيت وعشرون راية"[82] يصف الشاعر الوضع السياسي الاجتماعي الذي تعيشه البلدان العربية.

بنية الفعل الكلامي: ينتمي الفعل الكلامي الوارد في هذا السياق إلى صنف الإخباريات حسب تصنيف سورل، ويتضمن الإخبار عن الوضع السياسي الاجتماعي للبلدان العربية، وتقرير ما حلّ بتلك الأوطان من تبعيته وانعدام القرار، ويتمثل الغرض الانجازي لهذه الأفعال في نقلها وتصويرها للأحداث المادية في الواقع.

أما الأفعال الكلامية غير المباشرة المستلزمة من الخطاب فيمكن تصنيفها إلى قسمين: قسم متعلق بحكام البلدان العربية وقسم مرتبط بشعوب تلك البلدان، فالأفعال المتضمّنة في القول سيقت في الأسطر الشعرية الأولى:

أُسرتُنا بالغةُ الكَرَمْ

تحتَ ثراها غَنَمٌ حلوبةٌ

وفَوقَهُ غَنَمْ

تأكُلُ من أثدائها وتشربُ الأَلَمْ

(81) ينظر أبو بكر العزاوي، الحجاج في اللغة، مجلة فكر ونقد، العدد 61، الرباط-المغرب، سبتمبر 2004، ص60.
(82) أحمد مطر،لافتات01 ،الأعمال الكاملة، ص47.

لِكَي تفوزَ بالرّضا

من عَمِّنا صَنَمْ![83]

هي تقرير عن مدى غنى البلدان العربية بالخيرات الباطنية، وعبّر عن تلك الموارد "بغنم حلوبة"من قبل ولاة الأمور للدلالة على يسر استخراجها والظفر بها، ويتضمن السياق فعلا كلاميا آخر هو التحسّر لحال شعوب على تلك البلدان التي ظلت مستبعدة عن كل تلك الخيرات، ولتقوية إنجازية هذه الأفعال استعمل السياق لفظتي غنم/صنم التي ترمز للشعوب العربية المغلوبة على أمرها وعيشها تحت رحمة حكامها.

وفي ظل المحاججة على الوضع السياسي المزري للبلدان العربية، عمد الشاعر إلى الإتيان بفعل كلامي مباشر متمثلا في الإخبار عن عدم تمتّع حكامها بأدنى مقومات السيادة، أما الفعل المتضمن في القول فهو التعجّب من حال هؤلاء الساسة وتوبيخهم كونهم مجرد خدم في أيدي الدول الأجنبية، إذ يقول:

أُسرتُنا فريدةُ القِيَمْ

وجودُها: عَدَمْ

جُحورُها: قِمَمْ

لاءاتُها: نَعَمْ

والكلُّ فيها سادةٌ

لكنَّهمْ خَدَمْ![84]

ليواصل الشاعر في الإتيان بالأفعال التقريرية التي تعمل على وصف الواقع السياسي العربي الحالي:

أُسرتُنا مُؤمِنةٌ

تُطيلُ من ركوعِها

تُطيلُ من سُجودِها

وتَطلبُ النصر عَلَى عدوِّها

(83) أحمد مطر،لافتات01، الأعمال الكاملة، ص47.

(84) المصدر نفسه، ص47.

من هيئة الأمَمْ!

أُسرتُنا واحدةٌ

تجمعُها أصالةٌ ولَهجةٌ...وَدَمْ.

وبيتُنا عشرونَ غرفةً به

لكنَّ كلَّ غُرفةٍ من فوقِها عَلَمْ

يقولُ:

إنْ دَخَلَتْ في غُرفتِنا

فأنتَ مُتَّهَمْ![85]

ووراء هذه الأفعال التقريرية فعلان كلاميان متضمنان في القول؛ الأول يفيد معنى التعجب والتوبيخ لحالة الذل والهوان التي طالت البلدان العربية، ولتدعيم القوة الإنجازية للفعل الكلامي حتى يعيد معنى المبالغة وظف الشاعر لفظتي الركوع والسجود.

أما الفعل الكلامي الثاني المتضمن في القول هو فعل التحسر والأسى لحالة الانقسام السياسي للبلدان العربية بالرغم من تمتّعها بمقومات الوحدة من وحدة التاريخ واللغة والإقليم والدين.

ليختم الشاعر لافتته بفعل كلامي مباشر جاء في صورة النفي الذي يفيد تقريرا خلاصته أن البلدان العربية بالرغم من تمتعها بامتداد جغرافي كبير فلا قيمة لذلك الامتداد في ظل غياب معالم السيادة، والإمساك بزمام القرار، ليتضمن هذا الفعل التقريري معنى متضمنًا في القول وهو معنى الزهد في هذا الوطن مادامت الانقسامات والعداوات تنخر جميع أقطاره.

أما في لافتة "دور"[86] فتتضمن مجموعة أفعال كلامية كثيرة هي الإخبار، التحذير، التهديد والوعيد، والتوبيخ.

(85) أحمد مطر،لافتات01، الأعمال الكاملة، ص ص47-48.

(86) المصدر السابق، ص238.

أَعْلَمُ أَنَّ القافِيَةْ

لا تستطيعُ وَحْدَها إسقاطَ عَرْشِ الطاغِيَةْ

لكنَّني أَدْبُغُ جلْدَهُ بها

دَبْغَ جُلودِ الماشِيَةْ!

حتّى إذا ما حَانَتِ الساعةُ

وانْقَضَّتِ عَليهِ القاضِيَةْ

واسْتَلَمتْهُ من يَدي أَيْدي الجُموعِ الحافِيَةْ

يَكُونُ جِلداً جاهِزاً

تُصْنَعُ مِنهُ الأَحذِيَةْ!

الإخبار: فعل كلامي مباشر في قول الشاعر "أعلم أن القافية لا تستطيع وحدها إسقاط عرش الطاغية"، أي أن كتابة الشعر وحدها غير كفيلة بزعزعة حكم ولاة الأمور الظالمين المستبّدين في بلاده.

التحذير: بعدما فرغ الشاعر من الاعتراف بمحدودية وفعالية الكلمة الصادقة استدرك ذلك الاعتراف بتحذير مفاده عدم الاستهانة بدور الكلمة الحرة في شحذ الهمم، وتهيئة الجو العام للتغيير من خلال قوله "لكنّني أدبغ جلده بها دبغ جلود الماشية!"، كناية عن وقع وتأثير أشعار الشاعر في نفوس هؤلاء الظالمين.

التهديد والوعيد: وهو فعل كلامي غير مباشر دلت عليه الأسطر الشعرية:

حتّى إذا ما حانَتِ الساعةُ

وانْقَضَّتْ عَليهِ القاضِيَةْ

واسْتَلَمْتهُ من يَدي أَيْدي الجُموعِ الحافِيَةْ

يَكونُ جِلداً جاهزاً

تُصْنَعُ مِنهُ الأَحذِيَةْ!

فالأسطر الشعرية الأخيرة تتضمن تهديد ولاة الأمور الظالمين على اقتراب موعد هزّ عروشهم من قبل شعوبهم، فيتلاشى بذلك الصنيع صيتهم وتنهار قواهم عندها فقط يتحوّل هؤلاء إلى لقمة سائغة في فم الشاعر.

7-حجاجية التوجيهيات (الأمريات) Directives: وهي الأفعال الكلامية التي يستعملها المتكلم ليجعل شخصا آخر يقوم بشيء ما، تتخذ أشكال أوامر وتعليمات وطلبات ونواه ومقترحات[87]، وغرضها الإنجازي هو حمل المخاطب على فعل شيء[88]، واتجاه المطابقة هو جعل العالم يلاءم الكلمات، وشرط الإخلاص فيها يتمثل في إرادة المتكلم حدوث الشيء، والشرط المعد هو قدرة المتلقي على أداء الفعل المطلوب[89]، والتوجيهات قسمان[90]: توجيهات طلبية وتوجيهات نفسية، فالأولى هي جملة الأفعال الإنجازية التي يصدرها المتكلم بغرض التأثير في المخاطب لفعل شيء ما أو الامتناع عنه، مع خلوّها –غالبا- من الجانب الشعوري، ويشترط في طلب المتكلم أن يكون قابلا للتنفيذ بغض النّظر عن رغبة المتلقي، أما التوجيهيات النفسية فهي توجيهيات تصدر عن المتكلم في شكل "انفعال" معيّن يعبّر عنه المتكلم متوجّها به إلى المتلقّي بالدرجة الأولى؛ لكي يحثّه ويدفعه أو يحرّك مشاعره ليؤدي بعد ذلك فعلا من الأفعال الإنجازية، أو لكي يترك أو يمتنع عن أداء فعل آخر، ومن التوجيهيات النفسية العتاب والطمأنة.

ولا يعد التوجيه فعلا كلاميا فحسب وإنما عدّهُ **جاكبسون** وظيفة من وظائف اللغة؛ إذ يسمي وظيفة التوجيه في اللغة بالوظيفة الإيحازية أو الندائية[91]، وإنجازية الأفعال التوجيهية لا تتوقف على الخطاب فحسب وإنما تُسهم فيها سلطة المرسل ووجهة المنفعة "فمن وجهة النظر التداولية المتأثرة بنظرية الأفعال اللغوية، فإن استعمال اللغو لا يقتصر على البعد التواصلي –الوصفي-، أو على التمثيل أو التّبرير بالحجج، ولكنّه استعمال تفاعلي – مدفوع بالرغبة في تحقيق السلطة والسيطرة في المجتمع"[92]، وقد تنجز الأفعال التوجيهية من خلال استعمال الأفعال المعجمية الدالة على الغرض الإنجازي منها: أعدك، آمرك، أقترح...

وقد تنجز من خلال الأفعال الإنجازية غير المباشرة مثل خروج الأمر للدلالة على التحذير، أو التهديد، كما قد يستعمل المتكلم الأفعال التقريرية لإنجاز فعل التوجيه.

(87) ينظر جورج يول، التداولية، ص90.

(88) ينظر علي محمود حجّي الصرّاف، الأفعال الإنجازية، ص214.

(89) ينظر جورج يول، التداولية، ص90 وعلي محمود حجّي الصرّاف، الأفعال الإنجازية، ص214.

(90) ينظر المرجع نفسه، ص216.

(91) ينظر عبد الهادي بن ظافر الشهري ،إستراتيجيات الخطاب، ص324.

(92) المرجع نفسه،ص ص225-226.

وفي لافتة قمم باردة:[93]

قمةٌ أخرى..

وفي الواد جياعٌ تتنهَّدْ

قِمةٌ أخرى..

وقَعْرُ السهل أَجردْ.

قمةٌ أعلى..وأبردْ

يا مُحمّدْ

يا مُحمّدْ

يا مُحمّدْ

ابعثِ الدفءَ

فقد كادَ لنا عُزّى..

وكِدنا نتجمَّدْ!

استفتح الشاعر لافته بسلسلة من الأفعال الكلامية الإخبارية التقريرية التي تصف كثرة القمم العربية المنعقدة وعدم جدواها، والتي أنجزت أفعالا كلامية متضمّنة في القول مفادها الاستياء من تلك القمم العربية الجوفاء، كونها لا تسمن ولا تغني من جوع، وقد أدت تلك الأفعال الكلامية الاستفتاحية إلى بناء جسر تواصلي بين الشاعر ومتلقيه إذ ساهمت في الكشف عن الموضوع المتحدث عنه الذي ستنبثق عنه مختلف الأفعال الكلامية لاحقا؛ التي توزعت بين النداء والأمر والتقرير، ففي قوله:

"يا مُحمّدْ"

يا مُحمّدْ

(93) أحمد مطر،لافتات01، الأعمال الكاملة، ص21.

يا مُحمّدْ

جاء النداء مكرّرا ثلاث مرات ليزيد من تحفيز المتلقي، وينبهه تنبيها يفيد غرض التأكيد، ومادام النداء يعد مدخلا للأفعال الكلامية التي تأتي بعده والتي تمثل جوهر الخطاب ونواته فقد أعقبه بأمر ابعث الدفء الذي يتضمن فعلا كلاميا مباشر يتمثل في التماس واستنجاد الشاعر بمحمد بوصفه رمزا للقائد المخلّص الذي تسترجع من خلاله مظاهر الحياة "الدفء" بعد تقاعس حكام بلاده عن أداء واجباتهم ومسؤولياتهم اتّجاه رعيتهم وأوطانهم، أما الفعل الكلامي الثاني ففي قوله "فقد كاد لنا عُزّى"الذي يتضمّن فعلا كلاميا غير مباشر وهو الشكوى من كيد الحكام وظلمهم لرعيتهم أبناء جلدتهم، ومما زاد القوة الإنجازية تدعيما توظيفه الاستعارة التصريحية؛ حيث شبه حكام بلاده بالصنم "عُزّى" للتدليل على مدى بلادتهم وتحجّرهم وظلمهم، بالرغم من كل ذلك يحظون بتقديس شعوبهم وولائهم لهم، ليطالعنا فعل كلامي اختتامي في قوله "وكدنا نتجمد" الذي يشتمل على عامل حجاجي"كدنا"؛ "والعامل الحجاجي خلافا للرابط الحجاجي لا يربط بين متغيرات حجاجية (بين حجة ونتيجة أو بين مجموعة حجج...) ولكنه يقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما"[94] وسنعتمد في تحليل قول الشاعر "وكدنا نتجمّد" على مفهومي الاقتضاء والحجاج، وكل منهما يعدّ فعلا كلاميا خاصا إذا ما قورن بالأفعال الكلامية الأخرى من تقرير ونداء وأمر؛ "إذ هو الفعل الكلامي الذي يحكم الأفعال الكلامية الأخرى ويوجّهها لخدمة غاياته وأهدافه"[95]، فإذا اعتمدنا مفهوم الاقتضاء فإننا سنقول: إن مقتضى القول "وكدنا نتجمّد" هو أن التجمّد لم يحصل فهذا القول يقتضي ذلك، ووجود المؤشر اللغوي "وكدنا" يوضّحه ويؤكّده، ولن نستطيع أن نقول أكثر من هذا الذي قلناه، ولا أن نربط هذا القول بالقول الذي يسبقه أو الذي يليه.

أما مفهوم الحجاج يتيح لنا هذا الربط بين مقاطع النص وأجزائه، وبين الأقوال والجمل داخل المقطع الواحد، فحسب التحليل الحجاجي، فإن الحجة "وكدنا نتجمّد" تسير في الاتجاه الذي تؤدي إليه الحجة "تجمّدنا" وتخدم التي تخدمها هذه الحجة، ويمكن التمثيل لهذه العلاقة بالشكل الآتي:

تجمّدنا ⟵ البرد الشديد

كدنا نتجمّد ⟵ البرد الشديد

(94) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، ص55.

(95) المرجع نفسه، ص55.

وإذا كان هناك فرق بينهما على مستوى الاقتضاء*، إذ إنّ التجمّد قد حصل في الحالة الأولى ولم يحصل في الحالة الثانية، وكان هناك بالتّالي فرق قضوي وإخباري، فإنهما تشتركان في الوجهة الحجاجية، وفي النتيجة التي تخدمانها وتقصدان إليها، وقد اختار الشاعر الحجة الثانية "كدنا نتجمّد" لأنها تعبّر عن موقفه العام من قضايا مجتمعه، ثم "إنها تندرج ضمن الإستراتيجية الحجاجية العامة التي اختارها واعتمدها، وتنسجم مع عناصرها ومكوّناتها، فاختيار الحجج هو جزء من اختيار أعم وأشمل يتعلّق باختيار البرنامج العام، وهو مرتبط بعناصر أخرى تمثّلها المقاصد والغايات الحجاجية وكذا الروابط والعوامل والمبادئ الحجاجية"(96)

وفي لافتة "رؤيا إبراهيم"(97) استحضر الشاعر قصة ذبح اسماعيل –عليه السلام– مغيِّرًا في شخوصها، ولا سيّما شخصيّة المذبوح، فيجعله الحاكم العربي، مما أضفى إلى تشكل مفارقة، عملت على خرق أفق توقّع المتلقّي، مدجّجا لافتته بمجموعة مكثفة من الأفعال الكلامية؛ لأن الشاعر نادى وأمر ونهى ونفى وأكد في مقام يعبّر عنه فعل كلامي (كلي) هو التحريض؛ فبداية اللافتة خطاب لأبناء وطنه حيث أقبل الشاعر عليهم بالنداء "يا مولانا إبراهيم" ليُحركهم لسماع ما يرد من الأوامر والنواهي التي منها الفعلان الكلاميان اللذان جاءا بصيغة الأمر "اغمد سكينك للمقبض، واقبض أجرك من أصحاب الفيل"، والفعل المتضمن في القول هو تحريض أبناء شعبه على حكام بلاده الظالمين، ولتدعيم القوة الإنجازية لهذا الفعل استعمل مجموعة من المؤشرات اللغوية منها: استخدامه عبارة "مولانا إبراهيم" تأكيدا لتحريكم على الانصياع لأوامره، وإضفاء قداسة على صنيع الشعب باستئصاله لرؤوس الفساد في بلاده، وكذلك استخدامه للمركب الإضافي "أصحاب الفيل" كناية عن حكام بلاده الذين عاثوا في الأرض فسادا، لتتوالى ثلاثة نواه يتخلّلها فعلان كلاميان الأول أمر والثاني نفي:

لا تَأخذك الرأفَةُ فيهِ

بدينِ البيتِ الأبيضْ!

نفِّذْ رؤياكَ ولا تجنحْ للتأويلْ

لن ينزلَ كبشٌ...لا تأمل بالتبديلْ

* اكتسب الاقتضاء مع ستراوسن وضعية دقيقة تحوّل بموجبها من علاقة دلالية بين القضايا إلى علاقة تداولية بين الأقوال، وذلك التحوّل فسح المجال أمام توجّهين متميّزين دون أن يناقض أحدهما الآخر.

أولهما جعل المقتضيات مجموعة من الاعتقادات والخلفيات المشتركة بين المتخاطبين.

وثانيهما نظر إلى المقتضيات على أنها مجموعة من القواعد والشروط المحقّقة لانسجام الخطاب، ينظر ريم الهمّامي، الاقتضاء وانسجام الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2013، ص35.

(96) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، ص56.

(97) أحمد مطر، لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص23.

ورغبة من الشاعر في استثمار إمكانات تعبيرية وتبليغية في خلق الانسجام الحجاجي، وفي إنجاح العملية التواصلية التي يوّد إقامتها مع متلقيه عمد إلى إعادة الفعل الكلامي النداء "يا مولانا" ما أسهم بشكل كبير وفعال في تنامي النص وتوالده وانسجامه مع المقاطع السابقة له، كما عمل الفعل الكلامي النداء على إضافة عناصر دلالية وحجاجية جديدة إلى العلاقة السابقة "فيا مولانا إبراهيم" في المقطع الافتتاحي كان ضمن سياق التهيئة لإقناع المقدم على الفعل رويدا رويدا، أما " يا مولانا" في المقطع الاختتامي:

يا مولانا

إن لم تذبحْهُ نذبحْكَ

فهذا زمنٌ آخر

يُفدى فيهِ الكبشُ

بإسماعيلْ!

فقد ورد في سياق "أن لا مناص من التراجع عن الإتيان بالفعل" ومما زاد القوة الإنجازية إتباع النداء بجملة شرطية "إن لم تذبحه يذبحك" التي تضمن معنى التهديد والوعيد كما أعطت مسوِّغا أقوى للإقدام على ذلك الفعل ليختتم المقطع بفعل كلامي تقريري ينبض مرارة وسخرية وحسرة "فهذا زمن آخر يُفدى فيه الكبش بإسماعيل" الذي يتضمن فعلا كلاميا غير مباشر وهو التحسّر والتهكم لحال مجتمعه الذي انقلبت فيه الموازين، وهي حجة إضافية على شرعيّة تصفية الحسابات مع ولاة الأمور في بلاده.

وفي المسار نفسه تحمل لافتة "الله أعلم"[98] صوت التمرّد وتحديد الموقف السياسي بغير موارية، وهو صوت يمتزج بالضجّة والثّبات على المبدأ، منكه بسخرية هازئة، رغبة من الشاعر في شحذ الوعي وتعرية السلطة وفضح ألاعيبها:

أيُّها الناسُ اتّقوا نارَ جهنَّمْ

لا تُسيئوا الظنَّ بالوالي

فسُوءُ الظّنِّ في الشرعِ مُحَرَّمْ

أيها الناسُ أنا في كلّ أَحوالي

(98) المصدر السابق، ص27.

سعيدٌ ومُنْعَّمْ

ليس لي في الدّرب سفّاحٌ

ولا في البيت مأتَمْ

ودمي غير مُباحٍ وفَمي غير مُكَمَّمْ

فإذا لم أتكلّمْ

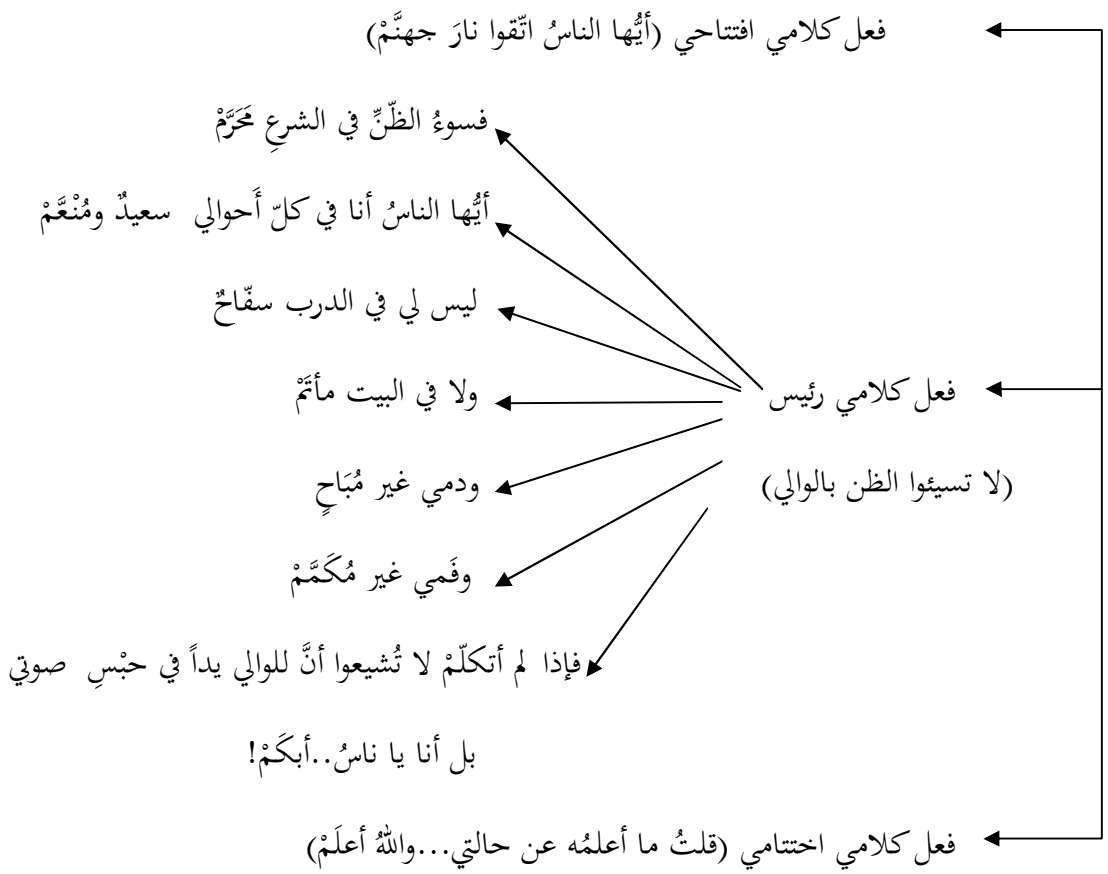
لا تُشيعوا أنَّ للوالي يداً في حبْسِ صوتي
بل أنا يا ناسُ..أبكَمْ!
**

قلتُ ما أعلمُه عن حالتي
..واللهُ أعلَمْ!

وحتى يتسنى للشاعر استثارة عواطف متلقيه وتغيير قناعاته أو التأكيد على صحّتها كان لزاما عليه أن يعتمد إستراتيجية حجاجية قوامها الاستعانة بمختلف الأفعال التوجيهية وتحويلها إلى حجج في حدّ ذاتها تدعّم الأطروحة المدافع عنها(99)، الممثلة في إدانة حكام بلاده، ناهيك عن بسط تلك الإستراتيجية وفق ثلاث مراحل –كما حدّدها باتريك شارودو–: بداية، وتمفصل، ونهاية(100)، والشكل الآتي يوضّح البنية الحجاجية للأفعال الكلامية في اللافتة:

(99) ينظر عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص485.

(100) باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، تر: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2009، ص103.



في لافتة "الله أعلم" ينقل الشاعر إلى عالم خيالي القيم الرائجة في بلده يحكمه وال ما، لا يسمي أي بلد محدد، لكن البلاد العربية هدف محتمل يتذرع الشاعر بخطبة أشبه ما تكون بالخطب الدينية المنكهة بالسياسة لكي يفسّر وظيفته الحكومية والمبادئ التي يوظفها الوالي، يستهلها الشاعر بالنداء المتبوع بأمر "أيها الناس اتقوا نار جهنم" تمهيدا للفعل الكلامي الرئيس "النهي" "لا تسيئوا الظن بالوالي" وهي عبارة تفيض أدبا بالنسبة للوالي، ولكن من الواضح أن هذا ليس صحيحا، فما يعنيه "أحمد مطر" هو في الحقيقة إيذاء للوالي والاستهانة به، فمن خلال اعتماد مفهوم الانسجام الحجاجي القائم على مقاصد المتكلم والسياق التخاطبي العام يتعيّن علينا التنقيب في المعنى الحرفي عن المعنى المنشق الذي مفاده "أسيئوا الظن بالوالي" والذي نعتبره بمثابة المعنى الحقيقي للفعل الكلامي، فيظهر إذ ذاك المعنى الخفي (الضمني) بمظهر المحسن البياني الذي يعتمد في فك ترميزه على ثلاث مراحل:[101]

1-وقف القراءة الحرفية وإعطاء الضوء الأخضر لانطلاق آلية الاشتقاق.

2-التوجيه صوب هذا النمط من المحسنات البيانية أو ذاك.

(101) كاترين كيربرات وأويكيوني، المضمر، ص489.

3-البحث عن المعنى المشتق المناسب سياقيا وكشف النقاب عنه.

وبناء على استشعارنا بوجود المحسن البياني (السخرية) نستطيع إنجاز هذه العملية التي تفضي بنا من المعنى الحرفي إلى المعنى المشتق (فك الترميز)، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال تطبيق القاعدة الاشتقاقية قلب المعنى الذي تقضي بالبحث عن معنى ثان يكون نقيض المعنى الأول (أو تربطه به على الأقل علاقة تضاد دلالي)*.

إن توظيف أحمد مطر للمحسن البياني (السخرية) جعله يواجه التعارض بين مبدأ التعاون ومبدأ التعاون ومبدأ الأدب واللطف تعارضا ظاهريا؛ إذ المؤكد أنّه "متى كان الإنسان ساخرا فقط يستغل مبدأ الأدب لدعم مبدأ التعاون على وجه خفي، فقد يبدو الشخص الساخر مخيبا لأمل المخاطب أو مضلّلا له، وإن كان في الحقيقة يتساهل في صورة صريحة مخيّبة للأمل في الظاهر على حساب الأدب."(102)

وقد أعطت أوركيوني نقلا عن كانتليان تفسيرات-ذات طبيعة تداولية تواصلية- بخصوص جنوح المتكلم إلى استخدام التلميح بدل التصريح، وقد أجملت ذلك في ثلاثة أهداف: "أولا: حين تساورنا الشكوك حول وجوب التعبير بصراحة أم لا، ثم ثانيا حين تحول أصول اللّياقة دون الكلام المباشر، وأخيرا بقصد بلوغ هدف الأناقة فحسب، ولأن للحداثة سحرا يفوق سحر علاقة الوقائع المباشرة"(103)؛ فالسحر المتأتي من الصيغ غير المباشرة، والمحسنات البيانية (السخرية) خاصة "يضفي على الكلام مزيدا من الفائدة واللذة في نطاق أنها تكسب المحتويات شكلا غريبا يقنّعها من دون أن يخفيها"(104)؛ إذ تمكن متعة "أحمد مطر" من خلال الترميز في حجب بنيته التواصلية التداولية الحقيقية، التي يفصح عنها بعد حين في الوقت الذي يشاء، "لأن المحسن البياني هو كذبة تتوخى أن يُعترف بها باعتبارها كذا"(105)، بينما تكمن متعة المتلقي في فكه لشفرة الترميز وتوصّله إلى حل ذلك اللغز الذي تشكله الصياغة غير المباشرة، لتكون الحصيلة في نهاية المطاف متعة مزدوجة ومتبادلة بينهما "فكلما كان التبادل التواصلي محفوفا بالمخاطر، تفاقمت مخاطر أن يفشل المحاور، ويا للمصيبة في التوصل إلى اكتشاف المعنى المستتر الذي يخفيه المتكلم في القول، وازداد في المقابل الإعجاب بالذّات الذي يشعر به الشريكان في هذا التبادل، إذا ما بلغ خواتمه السعيدة."(106)

* القواعد الاشتقاقية الأخرى هي: الاستعارة، الإغراق، الغلو، المحسن البياني الافتراضي، المحسن البياني الكلامي المنطوق، لمزيد من الاطلاع ينظر المرجع نفسه، ص490.

(102) جيوفري ليتش، مبادئ التداولية، تر: عبد القادر قنيني، ص122.

(103) كاترين كيربرات وأوركيوني، المضمر، تر: ريتا خاطر، ص497.

(104)المرجع نفسه، ص497.

(105) المرجع نفسه، ص497.

(106) المرجع نفسه، ص498.

وضمانا لانسجام الخطاب الشعري تداوليا وحجاجيا فقد عمد الشاعر إلى توظيف بعض الروابط والعوامل الحجاجية التي يتم بها توجيه الخطاب، ويتم تأويله من قبل المتلقي-المخاطب والتي تخدم الأطروحة "أسيئوا الظن بالوالي" وذلك من خلال إتيانه بمجموعة من الأفعال الكلامية التي توزعت بين التقرير والنداء والنهي لتبني سلما حجاجيا وفق الشكل الآتي:

ن"لا تسيئوا الظنَّ بالوالي" يتضمن فعلا كلاميا غير مباشر (أمر) "أسيئوا الظن بالوالي"
فإذا لم أتكلّمْ
لا تُشيعوا أنَّ للوالي يداً في حبْسِ صوتي
بل أنا يا ناسُ..أبكَمْ!
دمي غير مُباحٍ وفَمي غير مُكَمَّمْ
ولا في البيت مأتَمْ
ليس لي في الدربِ سفّاحٌ
أيها الناسُ أنا في كلّ أَحوالي سعيدٌ ومُنْعَّمْ
فسوءُ الظّنِّ في الشرعِ مُحَرَّمْ

فالفعل التقريري الموصول بالرابط النحوي (الفاء) "فسوء الظن في الشرع محرم" يتضمن فعلا كلاميا غير مباشر وهو السخرية من التقنين لاستبداد الولاة من خلال ليّ عنق بعض النصوص الشرعية وجعلها تتوافق وأهواءهم لتبرير همجيتهم وبطشهم، ولتأكيد صحة أطروحته وظف الشاعر فعلا كلاميا آخر "أيها الناس أنا في كل أحوالي سعيد ومنعّم" وهو فعل مركب من نداء لإعادة لفت الانتباه، ومن فعل تقريري في الشق الآخر، والقوة الإنجازية المستلزمة هي التهكم من الأوضاع الاجتماعية المزرية التي يعيشها الفرد، ليعمد فيما بعد إلى تسخير أفعال كلامية منفية "ليس في الدّرب سفاح، ولا في البيت مأتم، دمي غير مباح، فمي غير مكمم" متضمنة أفعالا كلامية غير مباشرة وهي: الاستهزاء والسخرية من كل مظاهر التنكيل والظلم الذي يمارسها الوالي ضدّ رعيته، فكل معاناة أو اضطهاد إلا وللوالي يدا فيها، والأفعال الكلامية المنفية السابقة لا تتناقض والإثبات، فقوله "ليس في الدّرب سفاح" لا يعني القبول بحقيقة "في الدّرب حامي المستضعفين"، وقوله "ولا في البيت مأتم" لا يعني القبول بحقيقة "في البيت فرح"، و"فمي غير مكمم" لا يعني القبول بحقيقة "فمي مسرّح" أو "فمي طليق اللسان"، فحتى وإن كانت الأفعال المنفية السابقة مجرد أخبار أشبه ما تكون بالعبارات الموجبة إلا أن تلك الأفعال المنفية "تلفت الانتباه وكأنها أمارة وتنبيه تقتضي تأويلا خاصا كجحد وإنكار لما أقره الغير"[107]، ومما يثبت نجاعة وفعالية

(107) جيوفري ليتش، مبادئ التداولية،ص134.

الجمل المنفية مقارنة بالمثبتة أن الأولى "تأخذ أطول وقت ليجري بها العمل ولربما هي أصعب من أن يجري بها العمل من الجملة الموجبة، وإذن عند اختيار الجملة السالبة وتفضيلها[108] على استعمال الموجبة فإن المتكلم يجعل التلفّظ بالعبارة مائلة وغامضة أكثر من الحاجة.

ليختم السلم الحجاجي بفعل كلامي مركب قائم على محورين هما الشرط وجوابه "فإذا لم أتكلم لا تشيعوا أن للوالي يدًا في حبس صوتي بل أنا يا ناس..أبكم" تضمن فعلا كلاميا غير مباشر وهو السخط والغضب من سياسة تكميم الأفواه من قبل الوالي لكن بطريقة ساخرة، إذ بعدما نهى الشاعر عن عدم اتّهام الوالي بحبس لسانه استحضر الرابط الحجاجي "بل" الذي ساهم ظاهريا في نفي ما سبقه "جواب الشرط"، أما ضمنيا فقد أكد أن الوالي هو السبب الحقيقي لكل مظاهر التنكيل والظلم في بلاده.

لينهي الشاعر لافتة بفعلين كلاميين تقريريين "قلت ما أعلمه عن حالتي، والله أعلم" يتضمّنان التهكم والسخرية مما نقله من أخبار عن حالته، فالظاهر أن ما قاله صحيح، لكن الحقيقة عكس ذلك تماما.

8-حجاجية التعبيريات Expressives : وهي الأفعال الكلامية التي تعبّر عما يشعر به المتكلم وتفصح عن حالته من سرور أو فرح أو حزن أو عما هو محبوب أو ممقوت[109]، ويندرج تحتها أفعال الشكر والاعتذار والتهنئة والمواساة وإظهار الندم والحسرة والتمني والشوق والحب والكره... ولا يتوفر هذا النوع على اتجاه للمطابقة، إذ يكفي توفر شرط الإخلاص الذي يضمن إنجازية الفعل وتحققه.[110]

فعل السخط والغضب: يقول الشاعر في لافتة "رقّاص السّاعة"[111]:

يا رقَّاصَ الساعَةْ دَعْنا نقلّب تاريخَ الأوقاتِ بهذي القاعَةْ

ونُدجّن عَصْرَ التّدجينْ

ونؤكد إفلاسَ الباعَةْ

**

قفْ.. وتأمَّلْ وَضْعَكَ ساعَةْ

(108) المرجع نفسه، ص135.

(109) ينظر جورج يول، التداولية، ص90.

(110) محمود نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص104.

(111) أحمد مطر، لافتات01،الأعمال الكاملة، ص17.

لا ترقصْ..

قَتَلْتكَ الطاعَهْ

يا رَقّاص الساعَهْ!

المتكلم هو الشاعر والمخاطبون هم أبناء وطنه، والفعل المتضمن في القول هو السخط والغضب من حال أبناء وطنه المستضعفين، وقد اتّخذ الشاعر من صيغ الأمر والنهي والخبر وسيلة للتعبير عما يختلج في أعماقه من مشاعر الغضب والسخط، ومن ناحية أخرى أشرك متلّقيه في الموقف التداولي، ولتعديل القوة الإنجازية للفعل الكلامي استعمل السياق لفظين هما: "رّقاص الساعة" الذي أشربه الشاعر لحالة خنوع وخضوع أبناء وطنه، و"الباعة" وهم ولاّة الأمور، وذلك لزيادة شدة الفرض الإنجازي وإحداث مزيد من المبالغة، من خلال تصويره لقيمة المواطن العربي الذي لا يختلف كثيرا عن السلعة التي تباع وتشترى من لدن ولاة الأمور من دون أدنى وعي أو مقاومة.

ومن التعبيريات التي تفيد التهويل والسخط قول الشاعر في قصيدة "انحناء السنبلة"[112]:

سَلُوا عن جُنوني ضميرَ الشتاءْ

أنا الغيمةُ المثْقَلَهْ

إذا أَجْهَشَتْ بالبكاءْ

فَإِنَّ الصواعِقَ في دَمعها مُرْسَلَهْ!

**

أجَلْ إنّني أَنْحَني

فاشهدوا ذُلَّتي الباسِلَهْ

فلا تنحني الشمسُ

إلاّ لتبلُغَ قَلْبَ السماءْ

**

(112) المصدر نفسه، ص45.

ولا تَنْحَنِي السُنبلَهْ

إذا لم تكُنْ مُثقلَهْ

ولكنَّها ساعَةَ الانحناءْ

تُواري بُذورَ البقاءْ

فَتُخفي بِرَحْمِ الثرى

ثورةً...مُقبِلَهْ!

**

أَجَلْ إِنَّني أَنحني

تَحتَ سيفِ العَناءْ

ولكِنَّ صَمْتي هو الجَلْجَلَهْ

وذلُّ انحنائي هو الكبرياءْ

لأَنِّي أُبالغُ في الإنحناءْ

لِكَيْ أَزْرَعَ القُنْبلَهْ!

فهذه المقاطع تضمنت فعلا كلاميا غير مباشر وهو السخط والغضب من واقع مرير يعيشه الشاعر ينبئ بثورة عاجلة غير آجلة، ليجسّد ذلك الواقع في صورة مركبة كلية: "وهي مجموعة من الصور الجزئية المترابطة، يوظّفها الشاعر لأنّ الصور الجزئية لا تستطيع أن تستوعب عاطفته وفكرته بصورة متكاملة، وخصوصا إذا كان الموقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة جزئية"[(113)]، حيث تمازجت الصورة الجزئية وترابطت لتعبّر عن واقع عربي مشحون بالسخط والغضب، مآله الانفجار وحلول واقع مغاير محلّه؛ فالصورة الجزئية الأولى هي تشبيه غضبه بالغيمة المصحوبة بالصواعق، تتآزر مع الصورة الجزئية الثانية وهي تشبيه مهادنته وانحنائه بانحناء الشمس الذي ينبئ ببزوغ فجر جديد، والصورة الجزئية الثالثة وهي انحناء السنبلة لثقلها، فكل تلك الانحناءات ما هي إلا علامة لميلاد واقع جديد، أما الصورة الأخيرة فجسدت لنا انحناء الشاعر الذي يترجم ثورة آتية يشعل

(113) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني، ص250.

فتيلها هو عبر لافتاته المناهضة لكل مظاهر الظلم والاستعباد، والخيط الرفيع الذي يجمع كل تلك الصور هي المحاججة على زيف المظاهر الخارجية وعدم الانقياد لها، فلربّ هدوء تسبقه عاصفة، ولربّ انحناء تنبثق من رحمه الثورة والعصيان؛ فالترابط المعنوي بين الصورة والتناسق الفني والتوافق بين الصور الجزئية منح المتلقي صورة كلية مركبة لا تفكّك فيها استطاعت أن تعبّر عما يؤرق الشاعر بكلّ صدق فني لا تشوبه شائبة.

وفي لافتة "المنتحرون" اختار الشاعر مجموعة من الأفعال الكلامية شكّلت بنيتها الحجاجية توزّعت بين معاني التحسر، واللوم والعتاب، والذم والتوبيخ، كما جعل لكل فعل إنجازي موقفا ملائما يقتضيه السيّاق؛ ففي المقطع الأول الذي يقول فيه:(114)

اسْكُتوا

لا صوتَ يعلو

فوقَ صوت النائِحَةْ

نحن أمواتٌ

وليستْ هذه الأوطانُ إلاّ أضرحَةْ

قُسِّمتْ أشلاؤهَا

بَين دِباب ونسورْ

وأُقيمَتْ في زواياها القصورْ

لكلاب المشْرَحَةْ!

جاء هذا المقطع مُحمّلا بأفعال كلامية مختلفة تضمنت قوى إنجازية مستلزمة مقاميا مكوّنة من خمس جمل: "اسكتوا، لا صوت يعلو فوق صوت النائحة" الجملة الثانية، "نحن أموات وليس هذه الأوطان سوى أضرحة" الجملة الثالثة، "قُسِّمت أشلاؤها بين ذباب ونسور" الجملة الرابعة، "وأقيمت في زواياها القصور لكلاب المشرحة"؛ فالجملة الأولى والثانية بالرغم من اختلاف صيغتيهما إلا أنهما تضمّنتا قوة إنجازية (غير مباشرة) ذاتها المتمثلة في النصح، أما الجملة الثالثة فدلّت على فعل كلامي غير مباشر وهو التحسّر لحال الأوطان التي صيغتهما

(114) أحمد مطر، لافتات02 ،الأعمال الكاملة، ص87.

الخبرية على فعل كلامي غير مباشر وهو السخط والغضب لما حلّ بالبلدان العربية سابقا من قبل الاستعمار ولاحقا من قبل سلاطينها.

الفعل الكلامي الكلي:

يظهر الفعل الكلامي الكلي على حد تعبير فان دايك* –ممثلا في السخط والغضب لحال البلدان العربية الممزقة إلى بلدان متناثرة، وتواطؤ زعمائها مع سياسات الدول الاستعمارية، وفي ظل ذلك التواطؤ تعمل على قمع حريات شعوبها تحقيقا لمصالحها ومصالح القوى الاستعمارية، ويندرج تحت هذا الفعل الكلي أفعال كلامية جزئية تحقق الغرض الكلي وهي: النصح، التحسر، السخط، الغضب.

أما المقطع الثاني:(115)

نحنُ أمواتٌ

ولكنَّ اتّهامَ القاتلِ المأجورِ

بُهتانٌ وزورْ

لكنّنا نحنُ وضعنا بيديهِ الأسلحَةْ

ووضعنا تحت رجليهِ النحورْ

وتواضَعنا على تكليفهِ بالمذبحَةْ!

فالفعل الكلامي الكلي في هذا المقطع اللوم والعتاب، إذ يُحمل الشاعر الشعوب العربية مسؤولية ما تعانيه من ظلم واضطهاد، فبالرغم من إدانة هؤلاء الحكام –التي لا تقبل الشك– يظلّون بمنأى عن العقاب، طبعا ليس لقوتهم، لأن قوة الظلم عجز عما يقال، وإنما لضعف شعوبهم واستسلامهم لجبروت هؤلاء وعدم مقاومته.

لتبلغ المأساة ذروتها في المقطع الأخير(116)عندما يضمّن كلامه فعلا كلاميا غير مباشر وهو الذم والتوبيخ والإبعاد من رحمة الله –تعالى–

* الأفعال كالدلالات تنتظم وتقترن مع أفعال أخرى، لكي تشكل أفعالا مركّبة ومعقدة، ومتواليات من الأفعال، ينظر فان دايك، النص والسياق – استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي–، ص310.

(115) أحمدمطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص 87.

(116) المصدر السابق، ص 87.

أيّها الماشونَ مابينَ القبورْ

أيها الآتونَ من آتي العصورْ

لَعَنَ الله الذي يتلو علينا الفاتِحَهْ!

فهذه الشعوب الخانعة المطأطأة التي لم تحاول حتى مقاومة الظلم والاستعباد حريّ بها ألا تندب ضحاياها وألا تتلو الفاتحة على ذويها المفقودين.

أما الفعل الكلامي المركب الذي يجمع كل تلك المقاطع فهو إقناع الشعوب العربية على ضرورة تغيير أوضاعها المزرية، وكل الأفعال الكلامية الواردة في اللافتة تندرج تحت فعل الإقناع بما تتضمن من تعبير عن تحسر ولوم وعتاب وذم وتوبيخ وسخط وغضب.

يقول الشاعر في لافتة "الجهات الأربع جنوب":[117]

كُلُّ وقتٍ

ماعدا لحظة ميلادكَ فينا

هو ظِلٌّ لنفاياتِ الزمانْ

كُلُّ أرضٍ

ماعدا الأرض التي تمشي عليها

هي سَقْطٌ مِن غيار اللاّمكانْ

كّلُّ كون

قبل أن تلبسَهُ..كان رمادا

كلُ لونٍ

قبل أن تلمسهُ..كان سوادا

كلُ معنىً

(117) المصدر نفسه، ص522.

قبل أن تنفَخَ في معناهْ نارَ العُنفوانْ

كان خيطاً من دُخانْ

لم يكن قبلكَ للعزَّةِ قلبٌ

لم يكن قبلكَ للسؤددِ وجهٌ

لم يكن قبلكَ للمجدَ لسانْ

كلُ شيءٍ حَسَنٍ ما كان شيئاً

يا جنوبيّ

ولما كنتَ..كانْ!

يخاطب الشاعر حزب الله بجنوب لبنان مستخدما أفعالا تقريرية تثبت الآثار الايجابية التي خلّفتها بسالتهم في مختلف الحروب التي خاضوها ضدّ الكيان الصهيوني من خلال إثبات جملة من الصفات الفريدة لشخصهم، وهو إثبات يلزم المتلقي بالمصادفة ويحمله على الاقتناع، والأفعال التقريرية هنا التحمت بموضع الكيف* lieux de qualité الذي استند إليه المتكلم في مدح المخاطب، كما التحمت بأسلوب التفخيم الذي تجلّى في تراكم جملة من الأوصاف المترادفة أو المتقاربة دلاليًّا فضمّنتها أفعالا كلامية غير مباشرة وهي الامتنان والتعظيم والتبجيل؛ أي امتنان الشاعر للمكاسب العظيمة التي حقّقها جيش حزب الله في معاركه ضدّ الغزو الصهيوني اللعين، كما تضافرت مع التقريريّات جملة من الصور البيانية لتبتير الدلالة وتقديم الشواهد الملموسة على مصداقية مشاعره اتجاه جيش حزب الله، ناهيك عن انصهارها (التقريريات) في أساليب الإستثناء التي تعد من العوامل الحجاجية التي تندرج ضمن ما يسمى بالحجاج التّقني الذي بمجرّد دخوله على الملفوظ يكسبه مظاهر حجاجية[118]، أولاها القضاء على تعدد الاستلزامات والنتائج؛ فأساليب الاستثناء سهّلت على المتلقي الاهتداء إلى نتيجة بعينها وهي "استحقاق جيش حزب الله الامتنان والإشادة"، بالإضافة إلى تنشيط موضع الكيف ،الذي هو حصيلة الحجج

* يعرّف دومارسي Dumarsais المواضع بكونها "الأقفاص التي يمكن لكل الناس أن يذهبوا إليها من أجل أن يأخذوا مادة خطاب ما وحججا حول كل نوع من الموضوعات".

أما مواضع الكيف lieux de qualité : وهي المواضع التي تؤكد في الخطاب صلاحية شيء دون آخر لأسباب كيفية لادخل للكم فيها، من ذلك ماجاء في القرآن من تمجيد للقلة على حساب الكثرة لأسباب تعود إلى أفضلية القلة من حيث الكيف (وهو الايمان)، ينظر عزالدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين، صفاقس-تونس، ط1، 2011، ص85.

(118) ينظر عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص35.

التي اعتمدها الشاعر في المحاججة على موقفه، ووصلها بالنتيجة المؤدية لها، لتساهم علاوة عن ذلك في اتساق الخطاب وتناسقه، ناهيك عن "تقوية التوجيه نحو النتيجة "ن" وذلك على صعيد ما يسمّى بالمربعات الحجاجيّة والسلالم الحجاجيّة التي يمكن اعتبارها آلية من آليات البرهنة على مقولة التّوجيه الحجاجي وحجاجيته اللغة"[119]

ليمتد حضور الفعل التعبيري "الامتنان" إلى باقي مقاطع اللافتة، ساهم في انبثاقه أسلوب الاستفهام حينما تجاوز وظيفته الأساس المتمثلة في طلب الفهم[120]، ليُزج به إلى سياق تداولي بدل سياقه التواصلي العادي.

يا ابن لبنان[121]

بمضمار العُلا

طالعت طِرس العِزّ

واستوعبت درس العنفوان

قلت: ماذا يجلب النّصر؟

فقالت نفسك الحرة:

إيمان

وصبر

وزناد

وبنان

فتهيأت، وراهنت على أن تبلغ النصر

وما خاب الرّهان

يوجّه الاستفهام هنا المتلقي للإجابة التي يريدها وهي إثبات وتأكيد جملة من الأمور التي من شأنها أن تُعلي من قيمة ومكانة حزب الله، وتعّظم من شأن انتصاراته، والإثبات والتأكيد من خلال أسلوب الاستفهام من شأنه

(119) المرجع نفسه ، ص35.

(120) ينظر خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة دراسة نحوية تداولية، كلية الاداب ،جامعة منوبة،تونس،ط200،1ص113.

(121) أحمد مطر،لافتات 04 ،الأعمال الكاملة، ص ص 228-229.

أن يضيف معنى التعظيم؛ أي تضخيم صورة المخاطب "حزب الله"، وهو أمر يتوافق مع مقام المدح والامتنان الذي هيمن على اللافتة بشكل عام، وعلى هذا المقطع بشكل خاص، ليتضافر أسلوب الاستفهام والأفعال التقريرية له مع موضع القيم (الإيمان والصبر) لتنصهر في إستراتيجية حجاجية وهي جدارة واستحقاق جيش حزب الله لكل هذا الامتنان والتعظيم والتبجيل.

وفي **لافتة تساؤلات**:[122]

كيف سندخل حربا هذه المرة

مادامت أمتنا الحرة

تنجب عشرة

كي تقتل عشرة؟

كيف سنجري ثمرا

والبذرة مازالت بذرة

كيف سنجني شهدا

والبذرة في يدنا مُرّة؟

حمّل الشاعر اللافتة جملة من الاستفهامات التي تضمّنت أفعالا كلامية غير مباشرة هي التعجّب، وهو من قبيل التعبيريات الاجتماعية التي يتوخّى منها المتكلم الإفصاح عما يختلج بداخله، فتعمل على خلخلة المتلقّي وإشراكه في الموقف التداولي الذي يرسي الشاعر دعائمه الأولى، ويمكن توضيح بنية الأفعال الكلامية كمايلي:

كيف سندخل حربا هذه المرة ← المعنى الصريح، الاستفهام، فعل كلامي مباشر

مادامت أمتنا الحرة

تنجب عشرة أبطال

كي تقتل منها عشرة ← المعنى المستلزم هو التعجب، فعل كلامي غير مباشر

(122) أحمد مطر،لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص53.

كيف سنجني ثمرا ← المعنى الصريح الاستفهام، فعل كلامي مباشر

والبذرة مازالت بذرة؟ ← المعنى المستلزم هو التعجب، فعل كلامي غير مباشر

كيف سنجني شهدا ← المعنى الصريح الاستفهام، فعل كلامي مباشر

والبذرة في يدنا مرة؟ ← المعنى المستلزم هو التعجّب، فعل كلامي غير مباشر

ومنشأ التعجب أن هذه الأفعال الإنجازية لا يمكن عدّها أفعالا مباشرة؛ لأنّ القصد منها ليس طلب معرفة على وجه الحقيقة، وإنما هي استفهامات تخفي وراءها دلالة ضامرة ومعنى خفيا يُكتفى فيه بالتلميح، الممثل في إبداء التعجّب والحيرة من المستقبل المظلم الذي ينتظر أبناء وطنه في ظل الحاضر الذي يعجّ اضطهادا وتنكيلا واستئصالا، فالفعل الكلامي المباشر (التعجب) ساهم في تحفيز المتلقي وأقحمه عنوة في تلك القضايا المشكلة التي يتخبّط فيها كغيره من أبناء وطنه ما أدّى إلى تضييق الأفق، وانبثاق استفهام إشكالي آخر:

يا وعد الله..ويا نصره[123]

كيف تسلم هذه الجرة

ما دام الإنسان لدينا

يولد يحمل قبره؟

فالاستفهام الإشكالي الختامي هنا هو بمثابة جواب ضمني من المتلقي على لسان الشاعر، إذ كل تلفّظ يحمل في جعبته سؤالا مضمرا بناء على أهم مبادئ التداولية الحوارية وهي تداولية فرنسيس جاك التي "تنبني على قاعدة أنه لا ينبغي أن يستقل فيها المتكلم بوصفه ظرفا مهما، ولا أن ينطلق فيها ممّا يشكله هو نفسه عن المخاطب أو المتلقي عن المخاطب أو المتلقي من رؤى وتصوّرات، بل لابد أن يكون المنطلق اندماج الاثنين معا في عملية متشابكة يقتضي أحد عناصرها حضور الآخر، فقبل أن تحيل العلامات اللسانية على العالم الخارجي، بما فيه ومن فيه، هناك في المقام الأول من حيث الأهمية والجدوى الخطابية التواصلية أفق العلاقة المنعقدة بين قطبي التواصل وهو أفق يتقاسمانه معا"[124]، إذ يستفهم الشاعر عنه (المتلقي) حتى يتسنى للخطاب تحقيق الغاية التي يصبو إليها، فيبدو الشاعر نفسه مشاركا لهمومه (المتلقي) وآلامه وآماله وهذا أدعى للتأثير.

(123) أحمد مطر،لافتات01،الأعمال الكاملة، ص53.

(124) نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي –المبادئ والاجراء–، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 92.

في لافتة "بين يدي القدس"[125] التي يقول فيها:

يا قدس يا سيدتي...معذرة

فليس لي يدان

وليس لي ميدان

كل الذي أملكه لسان

والنطق يا سيّدتي أسعاره باهظة

والموت بالمجّان!

يعبّر الشاعر في هذه الأسطر عن حالته النفسية وما يشعر به حيال القضية الفلسطينية، والشعور بالعجز قاده إلى البوح بفعل كلامي هو الاعتذار، والملاحظ أن الشاعر قد اعتمد على العديد من الجمل المنفية التي عكست حالة القلق الذي يختلج في وجدانه، والتي اتّخذ منها حججا تعضّد دعواه، دعوة اعتذاره للقدس عن عجزه وعدم قدرته على الجهاد المسلّح؛ فتخلّفه عن الجهاد مع إخوانه الفلسطينيين أسبابه الآتية: أنه إنسان مبعد عن الميدان، مكبّل اليدين، ومحروم من استخدام الأسلحة بسبب تخاذل الأنظمة وتواطئها، فالفعل الكلامي الاعتذاري يعد من الأفعال الكلامية التعبيرية غير الطلبية التي تفتقر إلى شروط الملاءمة لعدم تضمّنها فعلا مطلوبا في المستقبل، فغرضها الإنجازي هو التعبير عن الحالة النفسية المتعلقة بوجدان المتكلم التي لا تقتضي بالضرورة مشاركة من المتلقّين، ليتعذر بذلك وجود الشرط التمهيدي لعدم توجه الفعل إلى المخاطب بفعل طلبي، وينتفي وجود عنصر التأثير لأن الشاعر بصدد التعبير عن خلجات نفسه، وبناء على ذلك فاتجاه المطابقة اتجاه فارغ لأن الشاعر لا يحاول أن يجعل الكلمات تطابق العالم الخارجي.

ولأنّ قضايا الأمة العربية الإسلامية معشعشة في كيان الشاعر فقد جعل من لافتاته ترجمانا عن كل حدث يجري على قطر من أقطارها، واضعا يده على مواطن الألم، مشرِّحا وضعها المتردّي وعجزها القاتل، يقول في لافتة "صفت النية"[126]:

صفت النيّة يا لبنان

صفت النيّة

(125) أحمد مطر، لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص43.

(126) أحمد مطر،لافتات 03،الأعمال الكاملة، ص ص 168-169.

لم نُهمِلْك.. ولكن كنّا

مختلفين على تحديد الميزانية

كم تحتاج من التصفيق

..ومن الرقصات الشرقية؟

ما مقدار جفاف الرّيق

في التصريحات الثورية؟

وتداولنا في أوراقك

حتى أذبلنا التوريق!

والحمد له.. صفت النيّة

لم يفْضل غير التصديق

وسندرسه

في ضوء تقارير الوضع بموزنبيق!

**

صفت النيّة

فتهانينا يا لبنان

صفت النيّة

فتهانينا يا لبنان

جامعة الدول العربية

تهديك سلاما وتحية

تهديك كتيبة ألحان

ومباردة.. أمريكية!

يعترف الشاعر في لافتة "صفت النيّة" –على لسان أصحاب القرار في مختلف الأقطار العربية– بالسبل الفاشلة التي ينتهجها القادة لحل ما اعْتور لبنان من حروب دامية سواء المتعلقة بالحرب الأصلية أم الحروب المتكرّرة ضد الكيان الصهيوني اللعين بأسلوب تهكّمي ساخر، ليبالغ في إبراز شناعة أفعال هؤلاء القادة بطريقة هزلية تستثير الضحك الهازل الجاد، ويحاجج على عبثية قممهم المنعقدة لحل مختلف الإشكالات العالقة، والاعتراف من الأفعال الكلامية التعبيرية التي تقتضي الإخلاص في التعبير عن القضية فينتفي بذلك وجود الطلب فيها.

ليقتضي المقام الذي يدور فيه الخطاب الشعري هنا استنجاد الشاعر بمجموعة من الأفعال الكلامية غير المباشرة، وقد استهل هذا الموقف الكلامي بفعل كلامي تقريري "صفت النية يا لبنان" والغرض منه تحقيق فعل إنجازي متضمن في القول هو الاعتراف بخبث هؤلاء القادة وتواطئهم.

لينتقل السياق إلى مزيد من الإخبار للتوضيح أكثر وللمحاججة على سفاهة عقولهم وشناعة أفعالهم "صفت النية.. لم نهملك ولكن كنّا مختلفين على تحديد الميزانية، كم تحتاج من التصفيق.. ومن الرقصات الشرقية" وينبثق عن هذا الإخبار فعل السخرية من مشهد لهو القادة وعبثهم في ظل نزيف أوطانهم وتجرّع رعاياهم ألما؛ لننتقل إلى فعلين كلاميين آخرين وهما الاستفهام، والتقرير في قوله "ما مقدار جفاف الريق في التصريحات الثورية"و "تداولنا في أوراقك حتى أذبلها التوريق" اللذان تضمّنا فعلين كلاميين غير مباشرين تمحورا حول التقليل والحط من قيمة المؤتمرات المنعقدة وعدم جدوى الخطابات الرنانة الملقاة وعبثية النقاشات التي تدور في فلكها، ليختم هذا الموقف بفعل كلامي إخباري في قوله "والحمد له صفت التية، لم يفضل غير التصديق وسندرسه في ضوء تقارير الوضع لموزنبيق" الذي تضمن فعلا كلاميا غير مباشر وهو السخرية من مماطلة هؤلاء القادة في اتّخاذ القرارات الناجعة، والتأكيد مرة أخرى على عبثية المؤتمرات المنعقدة.

9–الوعديات (الالتزامات) Commissives: وهي نوع من الأفعال الكلامية التي يستعملها المتكلم ليلزم نفسه بفعل مستقبلي لأنها تعبّر عما ينويه المتكلم من وعود وتهديدات وتعهدات[127]،واتجاه المطابقة في الوعديات من العالم إلى الكلمات، وإن اشتركت الوعديات والطلبيات في اتجاه المطابقة، فالمرجع في الوعديات المتكلم أما في الطلبيات المخاطب.[128]

تتلاءم الوعديات مع طبيعة النقد السياسي الساخر الذي تزخر به لافتات أحمد مطر والتي تشكل خطابا موجّها منه (الشاعر) إلى مخاطب (أصحاب القرار في بلاده) يكشف نزاعا بينهما حول جملة من الأمور المتعلّقة

(127) ينظر جورج يول، التداولية،ص ص90-91.

(128) ينظر محمود نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص104.

بالجوانب السياسية والاجتماعية وغيرها، ولما كانت طبيعة هذه اللافتات هجائية وساخرة فإن الوعديات ستصبح جزءا من هذا النسيج الخطابي الذي نزع فيه الشاعر إلى تعرية خصمه وترهيبه من عواقب أفعاله الشنيعة وسياسته المقيتة وتوعّده بإنهاء وجوده ووضع حد لتجاوزاته، ففي المقطع الأخير من "صفقة مع الموت"[129] التي يقول فيها:

أيها الموت..عزيزي

انتظر

إنّي سأدعوك إلي

قسما إني سأدعوك إلي

عندما أشعر يوما

أنني يا موت..حي!

يشتمل على فعل كلامي متضمن في القول هو "الوعد" "إني سأدعوك إلي" فقد اتّخذ الشاعر –بأسلوبه الساخر– من الموت شخصا يحاوره لإظهار مدى عبثية الحياة التي يجابهها في ظل الظلم والقمع الممارس ضده، ليتضافر الفعل الالتزامي (الوعد) –على حد تعبير أوستين– مع السخرية التي عملت على ضبط نفس الشاعر أمام شراسة الموت، وسمحت له أن يظهر في وضع الأقوى، كل ذلك لأجل المحاججة على استفحال الداء في بلاده، إذ أضحى المواطن العربي يعقد صفقة مع الموت حتى يصادق على شهادة حياته يوما!

وفي لافتة "حوار على باب المنفى"[130]

وماذا بعد يا مطر؟

إذا أودى بي الضجر

ولم أسمع صدى صوتي

ولم ألمح صدى دمعي

(129) أحمد مطر،لافتات 02 ،الأعمال الكاملة، ص139.

(130) المصدر السابق، ص152.

برعد أو بطوفان

سأحشد كل أحزاني

وأحشد كل نيراني

وأحشد كل قافية

من البارود

في أعماق وجداني

وأصعد من أساس الظلم للأعلى

صعود سحابة ثكلى

وأجعل كل ما في القلب

يستعر

وأحضنه.. وأنفجر؟

يعقد **أحمد مطر** في هذا المقطع حوارا مع ذاته يستفتحه باستفهام يشكك في جدوى تنديداته وصرخاته الشعرية المتكررة في سبيل إيقاظ بني أمّته والتّعجب من عدم يأسه، ليعقبها بجملة من الأفعال التقريرية التي تضمّنت أفعالا كلامية غير مباشرة وهي التّهديد والوعيد لكل من تسوّل له نفسه اعتراض سبيل الكلمة الحرة، ليشحن تلك الأفعال باستعارات مكنية "أحشد كل نيراني، وأحشد كل قافية" لتؤكد وتحاجج على أن ذلك اليأس الذي يغشى الشعوب العربية من استحالة تغيير الأوضاع لاستفحال أوكار الفساد ما هو إلا الشرارة التي ينبعث منها التحريض ضد اليأس بوصفه أسلوبا وحيدا للمقاومة والانتصار، فاليأس الأخير هو بداية التغيير نحو غد أفضل.

ليواصل **أحمد مطر** استهجانه لأصحاب القرار في مختلف البلدان العربية في لافتة "القدس"[131] مستعينا بالأساليب الاستفهامية على نحو متكرر"

(131) أحمد مطر، لافتات 08، الأعمال الكاملة، ص546.

ارحلوا..

أم تحسبون الله

لم يخلق لنا عنكم بديلا

أيّ إعجاز لديكم

هل من الصعب على أيّ امرئ

أن يلبس العار

وأن يصبح للغرب عميلا!

أي إنجاز لديكم

هل من الصعب على القرد

إذا ما ملك المدفع

أن يقتل فيلا!

ما افتخار اللص بالسّلب

وما ميزة من يلبُد بالدّرب

ليغتال القتيلا!

يوجّه الاستفهام هنا المتلقي للإجابة التي يريدها وهي إقرار وإثبات جملة من الأفعال التي من شأنها تقلّل وتحطّ من قيمة ولاة الأمور في بلاده، ولعلّ صياغة الإثبات في أسلوب الاستفهام أن تضيف معنى التقليل والتقزيم من صفات ولاة الأمور (العمالة، القتل، السلب والنهب)، وهو أمر يتّفق مع مقام الذم المهيمن على اللافتة، فالملاحظ أن تلك الأساليب الاستفهامية قد راهن عليها الشاعر للسخرية من الأعمال الشنيعة التي يتّصف بها ولاة الأمور والتي ضيّعت القدس كما ضاعت معها قيمة الإنسان العربي، لتعمل تلك الأفعال على إقناع المتلقي بدونيتهم وحمله على استهجانهم، وتساهم في انبثاق فعلين كلاميين رئيسيين اختتم بهما الشاعر لافته:

احملوا أسلحة الذل وولّوا

لتروا

كيف نحيل الذلّ بالأحجار عزّا

ونذلّ المستحيل!

فالأفعال الكلامية التي جاءت في صيغة أمر تضمنت فعلين كلاميين غير مباشر وهما الوعيد لأولئك الذين عاثوا في الأرض فسادا فضيعوا البلاد والعباد، والوعد بالنصر لأطفال الحجارة الذين باتوا رمزا للعزة والكرامة.

وغير بعيد عن هذا تأتي لافتة "ليس بعد الموت موت"[132] محرّضة على الثورة والتمرّد، معبّرة عن رأي الشاعر بشكل حاد وقاطع لا تراجع فيه:

بلغ السيل الزّبى

ها نحن والموت سواء

فاحذروا يا خلفاء

لا يخاف الميّت الموت

ولا يخشى البلايا

قد زرعتم جمرات اليأس فينا

فاحصدوا نار الفناء

وعلينا.. وعليكم

فإذا ما أصبح العيش

قرينا للمنايا

فسيغدو الشعب لُغما

(132) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص125.

..وستغدون شظايا!

فالفعل الكلامي التقريري الذي استهل به الشاعر اللافتة قد أظهره في مظهر الساخط الناقم على الوضع الذي يعيشه كغيره من أبناء جلدته، كما مهّد لانبناء أفعال كلامية تنبثق منها شرارة التّحذير والتّهديد، معضِّدا إياها بجملة من الحجج يحاجج من خلالها على انبثاق ثورة شعبية من رحم اليأس لتقتلع جميع مظاهر الفساد في بلاده.

خلاصة:

بعد استثمارنا لنظرية الأفعال الكلامية وما يتصل بها من قضايا تداولية (مقاصد المتكلّمين، وعلاقة العلامات بمستعمليها، والبعد الحجاجي للفعل الكلامي وشروط نجاحه)، استطعنا الكشف عن أهم الأبعاد التداولية المتضمنة في لافتات أحمد مطر، فكانت النتائج متمثلة فيمايلي:

-غلب استعمال الأفعال الكلامية غير المباشرة في اللافتات، ومردّ ذلك إلى ثقة المرسل في الكفاية التداولية للمتلقي، وفي قدرته على التأويل والفهم؛ ناهيك عن أنّه خطاب تخييلي مجازي يتم فيه تعطيل الأعمال المتضمّنة في القول التي تفيد الإخبار.

-تضمنت اللافتات أصنافا أربعة من الأفعال الكلامية وهي التقريريات، والتوجيهيات والوعديات والتعبيريّات؛ فالتقريريات تمثلت في جملة الأفعال الكلامية الإخبارية التي دلّت على قوى إنجازية مباشرة وأخرى مستلزمة، أما المباشرة فهي الوصف والإخبار، والتقرير، أما القوى الإنجازية المستلزمة فهي: النفي والإثبات والتأكيد والمدح، والتعظيم والتحقير والتوجيهيات أو الطلبيّات، فتندرج تحته مجموعة من الأفعال الكلامية مثل: الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، وتضمنّت قوى إنجازية مستلزمة وهي الإنكار، التهكم، والتوبيخ، والتعظيم، والوعديات، اتخذت شكل الوعد والوعيد والتهديد والتحذير، وأخيرا التعبيريات التي أفصحت ما يختلج بصدر قائلها من امتنان واعتذار ومدح وذم وتوبيخ وندم.

-تعذّر ورود الصنف الخامس من الأفعال الكلامية —حسب تصنيف سيرل- الإيقاعيّات، لأنه خطاب تخييلي بالدرجة الأولى وليس خطابا يصدر عن مؤسسة تشريعية، يترتب عنها أحكام لمجرّد الإدلاء للقيام بالفعل.

-تعدّ الوظيفة الحجاجية من أهم الوظائف التداولية التي لازمت الأفعال الكلامية، داخل الخطاب الشعري لأ**حمد مطر**، وتجلّى الحجاج بخاصة في الفعل التأثيري الذي قال به **أوستين**، وتفاوتت حجاجية الأفعال الكلامية داخل الخطاب، بناء على الأغراض التخاطبية.

الفصل الرابع

الروابط والعوامل الحجاجية

في لافتات أحمد مطر

تمهيد

1-الروابط الحجاجية في اللافتات

1-1-حجاجية لكن

1-2-حجاجية بل

1-3-حجاجية حتى

2-العوامل الحجاجية في اللافتات

2-1-حجاجية كاد

2-2-حجاجية النفي

2-2-1-حجاجية النفي الميتالغوي

2-2-2-حجاجية النفي الجدالي

2-2-3-حجاجية النفي الوصفي

2-3-حجاجية أدوات القصر والاستثناء

2-3-1-حجاجية إنما

2-3-2-حجاجية النفي والاستثناء بإلا

تمهيد:

سنركز في هذا الفصل المعنون بـ "الروابط والعوامل الحجاجية في لافتات أحمد مطر" على أهم مؤشرات الحجاج اللغوية التي تضمّنها الخطاب الشعري لأحمد مطر، من خلال الغوص في البنية الدّاخلية للخطاب، للتنقيب عن الوصائل التداولية من روابط وعوامل، تصل النتيجة بحججها، مبرزين بذلك دورها الاستدلالي الحجاجي، بالإضافة إلى وظيفتها الرابطة، ليتخلّل الحديث عن الروابط والعوامل الحجاجية —في الخطاب– السلم الحجاجي الذي ينطلق من الحجج المتدرّجة من الحجّة الضعيفة إلى القوية وصولاً إلى النتيجة، على أن تكون الحجج ذات علاقات تراتبية فيما بينها.

1-الروابط الحجاجية في اللافتات:

عنيت الأعمال التداولية بجل جوانب استعمال اللغة من تواصل وتداول وحجاج، فعملت على توجيه الدراسات اللسانية نحو البنية الداخلية للخطاب وربطها باستعمالاتها المختلفة، "وكان من نتيجة ذلك أن توجّهت الدراسات اللسانية نحو بنية الخطاب واستعمالاته الخاصة، وأصبح يُنظر إلى هندسة اللغة كموضوع للخلاف داخليا (تركيبا ومجازا) وخارجيا (إمكانية تحقّق الفعل أو عدم إمكانيّته)"[1]، ومادامت اللغة الطبيعية ذات طابع حجاجي –حسب ديكرو وأنسكومبر وغيرهما- يؤشر لها من خلال المكونات اللغوية المختلفة للجملة التي تحدّد طرق الربط بين النتيجة وحججها"[2]، "فإن الروابط من أهم العلامات التي ينعكس فيها هذا التوجّه الحجاجي، لذلك فقد "اهتم التّنظير بموضوع الروّابط في اللغات الطبيعية انطلاقا من دورها في تقسيم أطراف الكلام بين مقول منطوق ومقتضى مسكوت عنه، ولها وجودها في الكلام بمساهمة منطقية في ترتيب الأغراض التي تقتضيها الجمل"[3] .

إن تنوّع مفهوم الرابط بحسب المجال الذي يرد فيه، سيظل المعنى المنطقي والمعنى المرتبط بالدلاليات اللسانية أكثر إفادة في تقريب الدلالة التي يأخذانها في سياق الحجاجيات اللسانية ل**ديكرو** و**أنسكومبر**، فمفهوم الرابط في مجال المنطق: "كل أداة قابلة للربط بين قضيتين على الأقل"[4]، فدور الرابط تأليف جملة مركبة من أصل جملتين بسيطتين، تدلي بقضية خبرية تحتمل الصدق أو الكذب، أما مفهوم الرابط في الدلاليات اللسانية فهو الواصل التداولي الذي يصل بين فعلين لغويين اثنين أصلهما حجتين أو أكثر*،يُوكل لهما دور محدّد داخل الإستراتيجية الحجاجية العامة ويمكن التمثيل للروابط بالأدوات الآتية: بل، لكن، حتى، لاسيما، إذن، لأن، بما أن، إذ...

وما يمكن التنويه به أن دراسة الروابط في الجانب التداولي وإن ارتبطت بدراسة التسلسل في الأغراض اللغوية عند **أوستين** و**سورل**، ف**ديكرو** هو من وسّع مجال الروابط الحجاجية من خلال عنايته بالمكونات الداخلية للخطاب؛ حيث يرى أنّ الروابط لا تنحصر في وظيفة أحادية فقط هي الأغراض اللغوية، ولكنّها أيضا تؤدي أغراضا استدلالية حجاجية إضافة إلى وظيفتها الرابطة[5]، فالتوجيه الحجاجي المتضمن في الخطاب وإن باحت به

(1) عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغيّر،افريقيا الشرق،الدارالبيضاء-المغرب،2006، ص82.

(2) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريّات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص376.

(3) Oswald Ducrot, les échelles argumentatives, les édition de minuit, paris, 1980, p p15-26.

(4) حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، ص54.

* الرابط لايربط بين الحجة والنتيجة، وإنما يربط الحجج ببعضها البعض، ينظر باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ص25.

(5) Oswald Ducrot, les échelles argumentatives, p p15-16.

المعاني المضمرة التي يمكن إدراكها بواسطة التحليل السلمي لبنية الجمل أو أفصحت عنه طبيعة العلاقات الاجتماعية بين المتكلم والمخاطب، أو أدلى به مقام التخاطب والمعرفة المشتركة بين المتخاطبين تظل الروابط من أهم المؤشرات الخطابية التي يستدل بها على ذلك التوجيه، بالإضافة إلى ذلك غدا مفهوم التأثير والإقناع في التصور الجديد (الحجاجيات اللسانية) ملكا مشاعا بين مختلف النصوص والخطابات بعدما كان في التصور القديم حكرا على خطابات بعينها كالخطابات الفلسفية والسياسية والدينية، وهذا ما يعطينا مشروعية البحث عن الأبعاد الحجاجية في لافتات أحمد مطر وطرائق اشتغالها من خلال رصد حركة الروابط والعوامل على مساحة النص المعيّن.

1-1-حجاجية لكن:

يقوم الخطاب الحجاجي على شبكة من العلاقات المخصوصة تحكمها معطيات كثيرة منها ما يتّصل بالباث ومنها ما يعود إلى المتلقّي، ومنها مايرجع إلى وضعيات الخطاب وغاياته ومقاصده، تشي عن تلك العلاقات كثرة الروابط وتنوّعها في الخطاب، فإذا كانت الروابط الحجاجية "جملة من الأدوات توفرها اللغة ويستغلّها الباث ليربط بين مفاصل الكلام ويصل بين أجزائه فتتأسّس عندها العلاقة الحجاجية المقصودة التي يراها مؤسّس الخطاب ضرورية لتضطلع الحجّة المعتمدة بدورها كاملا لا نقص فيه[6]، فإن الرابط الحجاجي (لكن) يتصدّر تلك الروابط، لما يتمتّع به من خصائص حجاجية –سيأتي ذكرها فيما بعد- ولأدّل على ذلك الاهتمام الواسع الذي حظي به عند ديكرو وأنسكومبر ليس في اللغة الفرنسية فحسب، وإنّما ميّزا وجوده في اللغات الأخرى أيضا، إذ يخوّل للرابط (لكن) أن يؤسس علاقة يستدرك بها المتكلم حكما يخالف المحكوم عليه قبلها؛ وتأسيسا على ذلك فإن الوصف الحجاجي الذي قدّمه أصحاب النظرية الحجاجية للرابط "لكن" والذي يكون على شاكلة الملفوظ " أ لكن ب" يمكن تلخيصه في أمرين:[7]

1-أن المتكلم يقدم "أ" و "ب" بوصفهما حجتين، الحجة الأولى موجّهة نحو نتيجة معيّنة "ن"، والحجة الثانية موجّهة نحو النتيجة المضادّة لها، أي لا – ن-.

2-أن المتكلم يقدم الحجّة الثانية بوصفها الحجة الأقوى، وكونها توّجه القول أو الخطاب برمّته.

يصل هذا الرابط بين حجتيّن تنتميان إلى فئتين حجاجيتين متعارضتين، كل حجة تخدم نتيجة معينة تعارض بالضرورة نتيجة الحجة الثانية، ومادامت هذه الأخيرة ترد بعد الرابط فهي الأقوى، مما يُخوّل لها توجيه القول

(6) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم –من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه-،ص318.

(7) Oswald Ducrot, les echelles argumentatives, p p15-16.

بمجمله نحو النتيجة الثانية المضادة؛ففي قوله تعالى﴿**أَلَا إِنَّ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۗ أَلَا إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ أَلَا إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ** ﴾ [8]؛ فالتعارض الحجاجي في الآية كائن بين ما يتقدّم الرابط وما يتلوه؛ فالقسم الأول من الآية {سيقوم الناس بالواجب}، والقسم الثاني من الآية ﴿ **وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ** ﴾

يتضمن حجة تخدم نتيجة من نمط (الناس غافلون) أو (لن يطيعوا ربهم ولن يتّقوه)، وبما أن الحجة الثانية أقوى من الحجة الأولى، فإنها ستوجّه القول بمجمله نحو النتيجة (لا– ن)[9].

والتعارض الذي يتضمنه الرابط "لكن" ليس تعارضا حجاجيا في جميع السياقات اللغوية؛ فقد يحوي الملفوظ في طيّاته تعارضا لكنه ليس تعارضا حجاجيّا بقدر ما هو تعارض إبطالي مثل: ليس العلم أحمرا [10] لكن أخضر، كما أن دور الرابط "لكن" لا يقتصر على الوصل بين حجتين متعارضتين، تكون الحجة الثانية هي الأقوى في مساندتها لنتيجتها مقارنة بمساندة الأولى لنتيجتها المعاكسة، بل يتعدّى دوره إلى التأشير إلى الموضع الذي يعمل فيه الملفوظ الحجاجي، "فوجود الروابط والعوامل الحجاجية لا يكفي لضمان سلامة العملية الحجاجية، بل لابّد من ضامن يضمن بين الحجة والنتيجة، هذا الضامن هو ما يعرف بالمبادئ الحجاجية (les topoi) وهي تقابل مسلمات الاستنتاج المنطقي في المنطق الصوري أو الرياضي، هذه المبادئ هي قواعد عامة تجعل حجاجا ما ممكنا"[11].

إذا كان الرابط لا دخل له في الربط بين الحجة والنتيجة التي تمثل عماد العملية الحجاجية، فإن الموضع يتكفل بهذه المهمة ففي قولك: الكتاب مفيد لكن ثمنه باهظ، يتألف القول من تأليفين حجاجيين، الأول في "الكتاب مفيد" الذي يتضمن نتيجة "اشتر هذا الكتاب"، وتم تفعيل التأليف الحجاجي من خلال الموضع الذي مفاده "بقدر ما يكون الكتاب مفيدا يستحقّ الاقتناء"، والثاني الوارد في قوله "ثمنه باهظ" الذي يتضمّن نتيجة "لا تشتر الكتاب"، وتحقّق التأليف الحجاجي بفضل الموضع "بقدر ما يكون الكتاب باهظا لا يستحقّ الاقتناء"، أما

(8) يونس، الآية: 55.

(9) ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص58–59.

(10) ينظر المرجع نفسه، وينظر المرادي، الجني الدّاني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1992، ص616.

(11) أبو بكر العزاوي، الحجاج والمعنى الحجاجي، ضمن كتاب التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، تنسيق :حمو النقاري ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط–المغرب، ط1، 2006، ص66.

دور الرّابط فلا يتعدّى التّرجيح بين التأليفين، والتّأشير إلى المسار الذي سيعتمد بوصفه قيمة حجاجية للملفوظ والذي يرد بعد الرابط مباشرة.[12]

يرد الرابط (لكن) في الخطاب الشعري لأحمد مطر مشدّدا ومخفّفا،فإذا كانت مشدّدة فهي شبيهة بـ "إنّ" تدخل على الجملة الاسمية فتنصب اسمها وترفع خبرها، أما إذا كانت مخفّفة فيبطل عملها (عمل النصب والرفع)، ويزول اختصاصها بالجملة الاسميّة لتدخل على الجملة الفعلية أيضا[13]، كما يمكن أن تسبق "لكن" المخففة والثقيلة بـ "الواو"، فيجتمع العاطف النحوي بالرابط التداولي* بمعنى أنه يحصل نوع من التوزيع التكاملي.[14]

ليتضافر الاستدراك والعطف فيؤدّيان إلى تقوية الحجة بالتّعارض مع ما قبلها، فيحدث الإذعان والتسليم، لذلك سجّل اقتران الرابط "لكن" بالواو حضورا مكثفا في اللافتات محققا تلك الوظيفة، وبالرغم من الوظيفة الحجاجية الكامنة في الرابط "لكن" إلا أنّ تلك الوظيفة تظل رهينة السياق التداولي "الذي يحدّد لنا المعنى الحقيقي للرابط[15]، فتنوعت بذلك الآليات التي يدخل في نسيجها الرابط الحجاجي "لكن" –المخففة منها والثقيلة– مجسدة تعارضا حجاجيا فرض قيودا دلالية على التأويل، فإذا قال أحمد مطر في لافته "على باب الشعر"[16]:

حين وقفت بباب الشعر

فتّشت أحلامي الحُرّاس

أمروني أن أخلع رأسي

وأريق بقايا الإحساس

ثم دعوني أن أكتب شعرا للنّاس!

فخلعت نعالي في الباب

وقلت:

(12) ينظر رشيد الراضي، المظاهر اللغوية للحجاج، ص ص224-225.

(13) ينظر المرادي، الجنى الدّاني في حروف المعاني، ص620.

* عند تجرد "لكن" من "الواو" تقوم لكن بوظيفة العاطف النحوي والرابط التداولي معا.

(14) ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص67.

(15) ينظر رشيد الراضي، المظاهر اللغوية للحجاج، ص ص214-222.

(16) أحمد مطر،لافتات01،الأعمال الكاملة، ص09.

خُلعت الأخطر يا حُرّاس

هذا النعل يدوس

ولكن...

هذا الرأس يُداس!

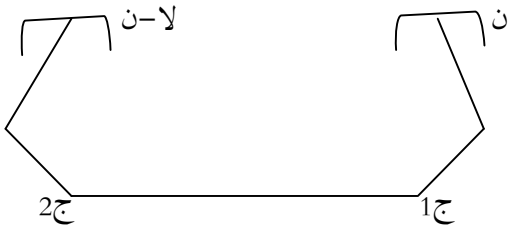
في اللافتة ملفوظ حجاجي "هذا النعل يدوس لكن هذا الرأس يُداس" الذي وقع فيه حذف يمكن تقديره كالآتي: "لم أطالب بخلع نعلي عند باب الشعر ولكن طلب ميّ الأفظع هو خلع الرأس"، ويرتكز هذا الملفوظ على حجتين هما:

1-خلع النعل أمام باب الشعر وتشير إليها (ح1)

2-خلع الرأس أمام باب الشعر وتشير إليها (ح2)

فالقسم الأول من الملفوظ يتضمن حجة تخدم النتيجة "استحباب خلع النعل عند الباب"، في حين القسم الثاني "خلع الرأس أمام الباب" يخدم نتيجة "شناعة خلع الرأس عند الباب"، وبما أن الحجة الثانية أقوى من الحجة الأولى فإنها ستوجّه القول بمجمله نحو النتيجة (لا-ن).

ويمكن توضيح هذه العلاقة الحجاجية بواسطة الرسم البياني:



فالشاعر يتحسّر على الوضع الذي آل إليه الشاعر العربي في بلاده ويحتجّ لفقدانه كل مظاهر الحرية معتمدا الرابط الحجاجي "لكن" الذي توسّط حجتين يبدو الاختلاف بينهما واضحا، إذ يؤكد في القسم الأول أنه لو طُلب منه خلع نعاله فهذا طلب هيّن، فهو على الأقل من مستحبّات الأفعال عند الدّخول، ويذهب في القسم الثاني بعد الرابط "لكن" إلى أنّ الأخطر مما تقدّم هو خلع رأسه وهي كناية عن مصادرة الكلمة الحرة؛ لأن الرأس موضع التفكير واتخاذ القرار ومقاومة الظلم وكشف الحقائق وغيرها، وهذا ما يبرّر غلبة الحجة الثانية وتحكمّها في القول برّمته فيوجّهها إلى نتيجة محدّدة يقصدها دون غيرها، وهي استمرارية القمع والظلم وتكميم الأفواه.

وقريب من هذا ما صوّره الشاعر في مقطع من لافتة "أقزام طوال"[17] من سذاجة وغفلة في التعامل مع القضايا والمشاكل، إذ تعامل القضايا المصيرية باستخفاف بينما تعامل القضايا التافهة باهتمام:

أيها الناس قفا نضحك

على هذا المآل

رأسنا ضاع فلم نحزن

ولكنّا غرقنا في الجدال

عند فقدان النّعال!

نرى بوضوح أنّ "لكن" قد ربطت بين الشق الأول والشق الثاني من المقطع ربطا حجاجيا بموجبه غدت نقطة الفصل بين دليلين أحدهما ورد قبلها والثاني جاء بعدها، وأكدت أن الدّليل الثاني أقوى حجاجيا من الأول، بحيث يوجّه المقطع برمّته إلى نتيجة في القول يقصدها دون سواها، فالأول عدم الاكتراث لقضايا الأمة المصيرية، والغلبة للثاني في الاستدلال على نتيجة هي إثبات ضيق أفق وسذاجة وعمالة من توكل لهم تدبير شؤون البلاد، وكأنّ حال لسان الشاعر يقول أصبحنا نحمل نعالا محل الرؤوس، وهذا تعريض صريح بالفكر والعقل العربي.

وتأسيسا على ما تقدم نلحظ مدى سياقية ونسبيّة الحجج التي اعتمدها الشاعر في ذلك المقطع والنتائج التي تضّمنتها؛ فالسياق هو الذي سيّر تلك الأقوال التي وظّفها الشاعر حجة، وهو الذي منحها طبيعتها الحجاجية[18]، ولأدّل على ذلك أنّ الأقوال التي قام عليها المشهد في لافتة "على باب الشعر" لا تختلف كثيرا عن أقوال مقطع "لافتة "أقزام طوال"، والشيء المختلف فيه هو العلاقة الحجاجية التي تربط تلك الأقوال (الحجج) بنتائجها، فإذا كانت أقوال لافتة "على باب الشعر" حججا تخدم نتيجة "استمرارية القمع والظلم وتكميم الأفواه"، فالأقوال نفسها تقريبا تخدم نتيجة مغايرة وهي سفاهة العقول وسذاجتها في التعامل مع قضايا الأمة.

ويقول أحمد مطر في لافتة "لا نامت عين الجبناء"*

أطلقت جناحي لرياح إبائي

(17) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص109.

(18) ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص19.

* يتناص العنوان مع مقولة استدعيت من تراث إسلامي منسوب إلى خالد بن الوليد قالها عند موته: لقد شهدت مئة زحف، ومافي جسدي موضع شبر إلا وفيه ضربة سيف، أو طعنة رمح، وها أنا أموت على فراشي حتف أنفي، كما يموت البعير، "فلا نامت أعين الجبناء".

انطلقت بأرض الإسكات سمائي

فمشى الموت أمامي

ومشى الموت ورائي

لكن قامت

بين الموت والموت

حياة إبائي

وتمشيت برغم الموت على أشلائي

أشدو... وفمي جرح

والكلمات دمائي:

لا نامت عين الجبناء[19]

وفي هذه الأسطر الشعرية بيّن الشاعر أن مصيره الموت بسبب مواقفه المناوئة للظلم، لكن هذا التقرير قد يفهم من قبل المتلقي أنه دعوة للاستسلام أو على الأقل عدم جدوى التضحيات ما دامت نهايتها الموت على أيدي هؤلاء الظُلاّم، لكن سرعان ما يتلاشى ذلك المعنى باعتماد الرابط الحجاجي (لكن) الذي قلّل من شأن ما سبقه، ويثبت الغلبة الحجاجية لما لحقه، فموت الشاعر ليس بالموت المفني وإنما الموت الذي تنبثق منه أواصر الحياة، فمحاصرة الموت للشاعر من كل الجوانب دليل على أن نهايته الموت لا محالة، ولكن من حيث قوته الحجاجية يقع في مرتبة القول بأنه وإن مات فموته موت العز والكبرياء، أو لنقل يتحول الموت إلى حياة، بعبارة أخرى إنه خطاب مضمر يدعو إلى المقاومة، فالمصير محتوم، ومهما تقاعس الجبان فمصيره معلوم.

وفي لافتة "الحي الميت" الذي يقول فيها الشاعر:[20]

حي أنا

لكن جلدي كفني

(19) أحمد مطر، لافتات01،الأعمال الكاملة، ص34.

(20) المصدر نفسه، ص43.

أسير حيث أشتهي

لكنّني أسير

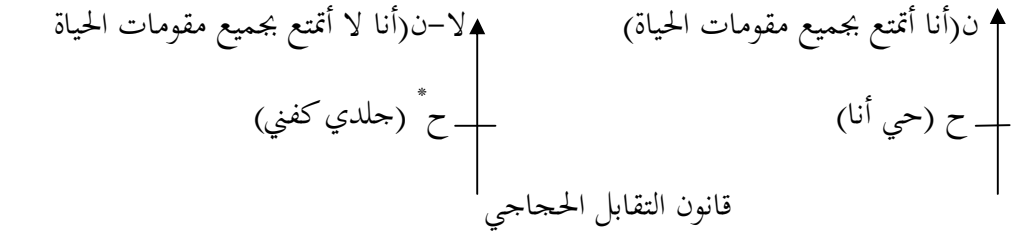
ينقل لنا الشاعر من خلال هذه الأسطر التناقضات التي يعيشها بوصفه مواطنا عربيّا، فهو وإن بدا حيّا من الناحية البيولوجية فهو ميت روحيا وفكريا، وإن بدا حرا طليقا يتنقل كيفما شاء في المكان الذي يشاء فهو في الوقت ذاته مكبل مقيّد، مُقيما علاقة سلمية تفاضلية بين ملفوظاته منبثقة عن مبدأ التعارض الحجاجي، جاعلا من الحجج الواردة في الملفوظ لا تتّجه لإسناد النتيجة نفسها ،وإنّما تساند كل حجة نتيجة معارضة للنتيجة التي تساندها الحجة الأخرى وهو ما يصطلح على تسميته بالتّعاند الحجاجي، فقد تضمّنت هذه اللافتة "زوجا عناديا"، ومعيار وجود العلاقة العنادية بين حجتين هو أن تقبلا معا الورود في ملفوظ من الملفوظات الحجاجية، بحيث يؤدي ذلك إلى بروز تعاند حجاجي، فالحجتان:

-حي أنا.

- جلدي كفني.

ألّف بينهما الشاعر ضمن ما يمكن تسميته بـ "زوج عنادي" ضمن ملفوظ حجاجي واحد مستعينا بالرابط "لكن" حي أنا لكن جلدي كفني، بحيث نفترض أن الحجة الأولى مساندة لنتيجة من قبيل "أتمتّع بجميع مقومات الحياة بيولوجيا وفكريا"، والحجة الثانية مساندة للحجة المقابلة "لا أتمتع بمقومات الحياة (فأنا ميّت)".

ويمكن أن نمثل لتلك العلاقة بالتمثيل السلمي على النحو الآتي:



ليدعم الشاعر الزوج العنادي الأول بزوج عنادي ثان يليه مباشرة تأكيدا للتناقضات التي يحياها:

-أسير حيث أشتهي.

-أسير.

ففي هذا الملفوظ الحجاجي انعكست مرة أخرى العلاقة السلمية العنادية من خلال الرابط "لكن"، فالشاعر وإن بدا حرّا طليقا، فالحقيقة أنّه مكبّل مثقل بالقيود، ليشكل بذلك الرابط "لكن" مظهرا لسانيا بنويا للفاعلية الحجاجية، فالملاحظ أنّ التعارض الحجاجي الذي يتمتّع به الرابط "لكن" أسهم في تنامي النص وديناميته من خلال قدح شرارة التضاد اللغوي الذي يمثل سمة من سمات شعر أحمد مطر، ما إن يذكر كلمة ما إلا ويستدعي ما يخالفها ويضادّها، فهو وإن ذكر الحياة استحضر الموت، وإن ذكر الحرية استحضر القيد.

وعبّر مطر في لافتة "دوائر الخوف"[21] بسخرية صارخة تعلن عن نفسها بكل صراحة عن تهكّمه بالزمن الذي يعيشه، وهو زمن وصفه بزمن الأحرار وهو يقصد لا محالة "زمن الخونة":

في زمن الأحرار

أصابعي تخاف أظافري

دفاتري تخاف من أشعاري

ومقلتي تخاف من إبصاري

فكّرت بالتفكير بالفرار

من بدني

لكنّني...

خشيت من وشاية الأفكار.

زمن الشاعر زمن استفحلت فيه الخيانة لدرجة أن أصبحت أعضاء الجسد الواحد تخاف بعضها بعضا، فالأصابع تخاف الأظافر، كما أنّ الدّفاتر تخاف من الأشعار، وتخاف المقلتين من الإبصار، وبعد استرسال الشاعر في وصف تفشي داء الخيانة في بلاده الذي استدرج من خلاله المتلقي، وكسب ثقته لتبرير ما سيقدم عليه من فعل، عمل على الإتيان بملفوظ حجاجي وصل طرفيه بالرابط "لكن" "فكرت بالتفكير في الفرار من بدني لكنّني خشيت من وشاية الأفكار"، يمثل طرفه الأول نتيجة لما تم تقديمه من حجج الممثلة في "استحالة العيش في ذلك الواقع الذي يعج خيانة"، وفي الوقت نفسه تُشكل حجة تخدم نتيجة ضمنية مفادها "القدرة على الإتيان بفعل

(21) أحمد مطر،لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص61.

الفرار"، أما الطرف الثاني الذي يلي الرابط "لكن" مباشرة فيتضمن نتيجة ضمنية "العجز عن الإتيان بفعل الفرار".

وبالرغم من علاقة عدم التوافق التي شيّدها الشاعر بين الأبيات إلا أنّ التناغم الحجاجي ظل قائما، فكل الاستدلالات التي حفل بها الخطاب، وقدمها الشاعر إثباتا للخيانة تخدم نتيجة الخطاب الأصلية وهي السخرية من تلك الخيانة ،واستهجانها لتحريض الرأي العام على استئصالها من جذورها.

وفي لافتة الطوفان[22] يوظّف الشاعر حجاجا قويّا يستند إلى القيم مع اعتماد المقارنة الضمنيّة بين أنا الشاعر التي أشر لها بالضمير (أنا)، وبين الآخرين الذين أشر لهم بالضمير (أنتم) الذين يمثلون أصحاب السلطة والنفوذ في البلاد، هذه المقارنة التي تفصح عن معادلة بينهما منبثقة من الظلم والاستبداد الممارسين في حقه ،وفي حقّ كل مثقف عربي، لذلك فقد دجّج ضمير المتكلم (أنا) بمختلف الحجج التي تسطع تهديدا ووعيدا وهما الغرضان اللذان تقف عندهما مقصدية أنا الشاعر.

أنتم بأعلى شرفة

أنا بأدنى حفرة

أنتم لديكم مِعْول

أنا لدي إبرة..

لكم لهيب مدفع..ولي وميض فكرة.

فالملاحظ على هذا المقطع أنّه لم يُسق على سبيل الإبلاغ فحسب، وإنّما جيء به للحجاج بدليل إمكانية الحديث بعده متواصلة، فالمقارنة التي عقدها بينه بصفته أنموذجا للمثقف العربي، وبين أنتم التي تمثل السلطة تتناسل منها مجموعة من الأقوال من قبيل: الغلبة للأكثر وللأقوى، والضامن لهذه الأقوال إنما هو الموضع "كفكرة مشتركة مقبولة لدى جمهور واسع"[23]، ففي قوله "أنتم بأعلى شرفة وأنا بأدنى حفرة" جاءت بمثابة مقدّمة يحكمها موضع "الذي يكون في الأعلى يكون منيعا وأكثر حصانة ورفعة، والذي يكون في الأسفل يكون أكثر وضاعة وأكثر تضرّرا"، وفي قوله "أنتم لديكم مِعْول"، أنا لدي إبرة" هي مقدمة ثانية يحكمها موضع "كلما كان حجم

(22) أحمد مطر،لافتات 07،الأعمال الكاملة، ص406.

(23) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص380.

الأداة كبيرا كلما كانت فعاليته أكبر" والعكس صحيح، وفي قوله "لكم لهيب مدفع ولي وميض فكرة" هي مقدمة ثالثة يحكمها موضع غلبة لغة السلاح على لغة الكلمة.

ليعقب تلك الملفوظات الحجاجية باستفهامين أصلهما التخيير بين أمرين، لكنّ مقام الذم أخرجهما من معنى السؤال إلى معنى إثبات الأمرين بالتّسوية، مما عمل على تقريع الخصم بناء على موضع الغلبة والقوة وقيمتي الظلم والاستبداد

فلنر...أنتم أم أنا

من سوف يبلغ المنى؟

ولنر...في أيّ يدٍ

سوف تكون القدرة؟

والملاحظ في توظيف الشاعر لفعلي الأمر (فلنر، ولنر) في بداية كل استفهام زيادة في تشويق المتلقي من أجل متابعة الحدث والتّركيز عليه، وضمان استرسال الخطاب وتماسكه.

وبعد استعراض الشاعر كل مظاهر التفوق العددي والعتادي للسلطة التي أشر لها بالضمير "أنا" المفرد محتشم القدرات، قذف ملفوظا حجاجيا مكوّنا من شقّين، كل شقّ يمثل حجة تخدم نتيجة تتضادّ مع نتيجة الحجة الأخرى، يفصل بينهما الرابط الحجاجي "لكن":

في عالم أعراضه

معروضة للأجرة

يمكنكم أن تشتروا

بالمال...كل نبرة

لكن يراعي الذي

يشرب منّي حِبْره

سوف يبّث صرختي

في صمت كل قطرة

وإذا كان الشاعر قد استعان في بداية اللافتة بمواضع الكم (lieux de quantité) التي تؤكد كل قول على أنّ الغلبة للأكثر عددا والأكثر عدّة، فإن القسم الأخير من اللافتة يتمحور أساسا حول موضع الكيف lieux de qualité الذي راهن عليه الشاعر في استدلاله على أنّ الأفضلية للقلة من حيث الكيف، مادامت تلك القلة تؤمن بقضيّتها، وما دامت لا تباع ولا تشترى، فإذا الكلّ باعوا حريتهم في سبيل الدينار، فأنا الشاعر المفرد لن تبيع، ليلعب الرابط "لكن" دور الفصل بين الحجاج بموضع الكم والحجاج بموضع الكيف، وتبين أفضلية الثاني على الأول[24].

1-2-حجاجية بل:

تعد "بل" من الروابط الحجاجية التي يتوسل بها المرسل ترتيب حججه في السلم، بما يمكن تسميته بالحجج المتعاكسة؛ إذ "تقيم علاقة حجاجية مركبة من علاقتين حجاجيتين فرعيتين تسيران في اتجاه النتيجة المضادة، أي بين الحجة القوية التي تأتي بعد معنى الإضراب، "فإذا وقع بعدها جملة كان إضرابا عما قبلها على جهة الإبطال، أو على جهة الترك للانتقال من غير إبطال"[25]؛ أو التوسّل بها من أجل الانتقال من غرض إلى غرض قوله تعالى **هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْجُنُودِ﴿١٧﴾فِرْعَوْنَ وَثَمُودَ﴿١٨﴾بَلِ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي تَكْذِيبٍ ﴿١٩﴾** [26]

فالإضراب في المثال الأخير يعلّق عليه **الزمخشري** (ت 538 هـ) قائلا: "الإضراب أنّ أمرهم أعجب من أمر أولئك، لأنهم سمعوا بقصصهم وما جرى عليهم، ورأوا آثار هلاكهم فلم يعتبروا، وكذّبوا أشدّ من تكذيبهمّ"[27]، إنّ الرابط "بل" يؤشر لعلاقة حجاجية مركبة من علاقتين حجاجيتين فرعيتين علاقة بين الحجة "اطلاعهم على أخبار فرعون وثمود وغيرهم" والنتيجة "سيعتبروا ويتّعظوا"، وعلاقة حجاجية ثانية تسير في اتجاه النتيجة المضادّة؛ أي بين النتيجة القوية التي تأتي بعد "بل" وهي (الذين كفروا في تكذيب) والنتيجة المضادة للنتيجة السابقة "لن يعتبروا ولن يتّعظوا "وهي النتيجة الأقوى لورودها بعد "بل" فهؤلاء الأقوام من طبعهم التّكذيب، ولذلك لن يؤمنوا ولن يعتبروا.[28]

وتأسيسا على ما تقدم يتّضح أن الإضراب بنوعيه الإبطالي والانتقالي يتضمّنان معنى التّعارض، لكن مع ذلك الأول يتضمن تعارضا غير حجاجي، أما الثاني فيتضمن تعارضا حجاجيا فيصور لنا بذلك الدلالة الحجاجية؛ "لأنه ينتقل بنا من حجّة إلى أخرى؛ لأن ذلك يترك أثرا نفسيا لدى المتلقي، ولا سيّما الألفاظ ستكون

(24) ينظر عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص ص84-85.

(25) ينظر المرادي، الجنى الداني، ص235.

(26) سورة البروج، الآية: 17-19.

(27)الزمخشري، تفسير الكشّاف، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط3، 2009، ص1193.

(28) ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج،ص ص62-63.

في حيّز الإضراب (الامتناع) فيتوافر بذلك المعنى المراد من النص"[29]، إن الانتقال من غرض إلى غرض آخر أو من حجة إلى حجة أخرى أقوى يقدح انتباه وتأمل وإذعان المتلقي "فيحقق بذلك التوازن وقرع الحجة، وتعديل فكرة أو معتقد؛ إذ إنّه يتعلّق بتقديم أفكار (أو أخبار موجهة إلى المتلقّي؛ لإنشاء حدث إقناعي موجّه إلى التّدليل على صحة الدّعوى المطروحة في الخطاب، فاستعمال الرابط الإضرابي الانتقالي يفضي إلى إعداد المتلقي ذهنيا وإصغائيا، وتزويده بمعرفة لم يكن يدركها مسبقا، لأن الرابط غالبا ما يكشف إستراتيجية المرسل أمام المتلقي"[30]

كما لا نعدم الرابط "بل" يعبّر في سياقات أخرى عن التساوق الحجاجي*(coorientation argumentative)، وحجاجية هذا الاستعمال تكمن في وصله بين حجتين متساوقتين أي تخدمان نتيجة واحدة، تكون الحجة الواردة بعد "بل" هي الأقوى؛ ففي قول أحدهم: باع علي عقاره ومنزله بل باع أثاثه، نجد أن هذا الرابط قد وصل بين ثلاثة حجج هي: "باع علي عقاره"، "باع منزله"، "باع أثاثه"، وكلها تخدم نتيجة واحدة مضمرة "أصبح علي مفلسا"، والحجة الواردة بعد "بل" هي الحجة الأقوى.

إذا كانت سرعة الانتقال من معنى إلى آخر أو من حجة إلى أخرى تستدعي انتباه المتلقي، فإنّ الانتقال من حجة إلى حجة أقوى يقدح في ذلك الانتباه ويزيد شرارته محقّقا التّوازن وقرع الحجّة، لتشييد حدث إقناعي موجّه للتّدليل على صحّة الدعوى المدافع عنها في الخطاب؛ فاستعمال الرابط الإضرابي الانتقالي** "بل" يقرع أذن السّامع ويستجدي إصغاءه بمعرفة ما يجهله، ويفصح عن إستراتيجية المرسل أمامه، كما في المقطع الأول من لافتة "لفت نظر"[31]:

السلطان

لا يمكن أن يفهم طوعا

أنّك مجروح الوجدان

بل لا يفهم ما الوجدان!

(29) مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي –تنظير وتطبيق على السور المكية–، كلمة للنشر والتوزيع، أريانة–تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت–لبنان، ط1، 2015، ص75.

(30) المرجع نفسه، ص75.

* وهو الاستعمال الذي يكون فيه الرابط "بل" مرادفا لـ "حتى" ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج،ص ص64-65.

** بالرغم من توفر الرابط "بل" في العديد من لافتات أحمد مطر، إلا أنها جاءت في أغلبها دالة على الإضراب الإبطالي، أما دلالتها على الإضراب الانتقالي فقد لامسنا ندرتها في اللافتات الثمانية.

(31) أحمد مطر،لافتات 04،الأعمال الكاملة، ص239.

هذه الأبيات هي نموذج للنقد السياسي الشائع في شعر أحمد مطر، يخاطب فيها الشاعر شعبه منبّها إياه من عبثية بحثه عن مشاجب يعلّق عليها خيباته، فإذا كان مطر قد سخر من عدم فهم السلطان بمختلف المشاعر والأحاسيس التي تعتري شعبه، فهناك في المقابل حالة أخرى أسوأ وهي عدم استيعاب السلطان لمعنى المشاعر والأحاسيس في حد ذاتها، فهو وإن قدّم في البداية دليلا على عدم اكتراث السلطان لهموم وآلام ومعاناة شعبه فسرعان ما أدرك أن ذلك الدليل يختزل معنى متواترا معروفا غير كفيل بإقناع متلقّيه لذلك عمد إلى الإتيان بدليل ثان يقلّص وميض الدليل الأول وهو جهل السلطان لمعنى المشاعر والأحاسيس فكيف له أن يفقه معنى خدش الأحاسيس أو جرحها، كما شكل الرابط الحجاجي "بل" في قول الشاعر:

يوم سيرضى الحاكم عنّي

سيكلفني الشك بفنّي

سأسيء الظن بأوراقي

وأسيء الظن بأخلاقي

بل سأسيء الظن بظنّي!

التيمة المحورية أو الأطروحة المدافع عنها في المقطع هي "استحالة رضا الحاكم عن الشاعر" لم يكتف الشاعر في بسطها من خلال الوصل بين أجزاء الكلام بتلاحق عادي وتتابع طبيعي يجعل الأحداث والأحكام متسلسلة متجاوبة بل عمد إلى مستوى أعمق من العلاقة بجعله بعض الأحداث أسبابا لأحداث أخرى، لتفضي نوعا من الحتمية على العلاقة بين الحجة والنتيجة بشكل يوحي أن الأولى تقتضي الثانية، والثانية تستدعي الأولى ضرورة، فهو يعقد بالشرط علاقة اقتضاء بين سبب ونتيجة حين جعل "رضا الحاكم عنه" سببا في شكه بفنه، وسببا في إساءة الظن بأوراقه، وسببا في إساءة الظنّ بأخلاقه، ولكنّه في مستوى ثان يعقد علاقة اقتضاء بين حجة ونتيجة حين جعل الشك بفنّه، وإساءة الظن بأوراقه، وإساءة الظن بأخلاقه حججا تقتضي نتيجة هي: "استحالة رضا الحاكم عنه"، وبالإضافة إلى الطاقة الحجاجية التي أفضتها علاقة الاقتضاء[32] في المقطع، ذيّل الشاعر المقطع برابط حجاجي "بل" الذي انتقل من خلاله إلى ما هو أشد حجّة "بل سأسيء الظنّ بظنّي"، فالرابط الانتقالي عمل على جعل الحجة التي تليه تحاجج على استحالة رضا الحاكم عنه على جهة المبالغة، لكي يتسنّى الطعن فيها (الأطروحة) على نحو أكثر إقناعا وتأثيرا؛ لأنّ رضا الحاكم عن الشاعر كعشم إبليس في الجنة —كما يقال–

(32) ينظر سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم بين الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، ص335.

وفي مقطع من مقاطع "هوّن عليك"[33] يطالعنا أسلوب السخرية والتهكّم الذي رسم من خلاله الشاعر صورة لواقع العرب المليء بالخيبات وسوء الأحوال المرتبط بالهزائم المتلاحقة، وما انجرّ عنه من مشاكل سياسية واقتصادية واجتماعية

الذين استشهدوا

أم قُيّدوا

أم شُرِّدوا

هوّن عليك

كلّهم ليس يساوي شعرة من شاربيك

يعدّد الشاعر كل التضحيات التي قدّمها أبناء شعبه التي طالت أرواحهم وأسرت حريّاتهم، محمّلا حُكام بلاده مسؤوليّتها، لكنّ خطابه حَمَل إليهم شيئا من السّخرية حينما استصغر تلك التضحيات موظّفا عبارتي "هوّن عليك" و "كلهم ليس يساوي شعرة من شاربيك" قاصدا عكسها "عليك بتعظيم تلك التضحيات"، بوصف السخرية شكلا تعبيريا يستهزأ فيه من شخص ما، خصم ما أو فكرة ما، وتقوم أساسا على انزياح، أي على فارق بين ما قيل وما فُكِّر فيه (المقول والمفكّر فيه)[34] وذلك لفضح حكام بلاده الذين ما فتئوا يستخدمون أبناء شعوبهم دروعا بشرية في مختلف الحروب الاستنزافية التي خاضوها –حسب ادعاءاتهم- في سبيل تحرير الأقصى، وهي في الحقيقة حروب تخدم مصالحهم الشخصية وتعزّز استقرار عروشهم، ليواصل الشاعر توريط متلقّيه في شرك صدقية أطروحته باعتماده أسلوب السخرية "كونها تقنية كتابية تتوخّى تمرير حقيقتها وتسويغها في سياق تواصلي يؤطر الكتابة والمكتوب له (الخطاب والمخاطب)"[35] موظفا ملفوظا حجاجيا آخر موصولا برابط حجاجي بل.

بل لك العرفان ممّن قُيّدوا.....حيث استراحوا

ولك الحمد فمن قد شُرّدوا.....في الأرض ساحوا

ولك الشكر من القتلى.....على جنّات خُلدٍ

دخلوها بيديك.

(33) أحمد مطر،لافتات 08،الأعمال الكاملة، ص ص 593-594.

(34) عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج، ضمن كتاب أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 02، ص109.

(35) المرجع نفسه، ص ص106-107.

إنّ الرابط الحجاجي (بل) قد رفع من قيمة التأثير في المتلقي بفعل الإضراب الانتقالي الذي عضد الحجة وألهب فتيلها، فإذا كانت الحجة الأولى السابقة (بل) قد سخر فيها الشاعر من حكام بلاده الذين قدّموا أبناء شعوبهم قربانا لشجعهم وطمعهم وتكالبهم على السلطة، فإن الحجة التي تلت الرابط قد صوّر فيها الشاعر – بسخرية أكثر فداحة– ذلك التشريد والقتل والتقييد نعمة يشكر عليها ذلك الحاكم فهم على الأقل قد استراحوا من بطشه وظلمه واستعباده لهم.

وتتقاطع سخرية "مطر" من الحكام في لافتة "هوّن عليك" في جانب منها بلافتة البرامكة من ناحية التدرّج يقول مطر:(36)

في ظِلّكُمْ لمْ نكتَسِبْ

إلاّ الهَلاكَ وَحْدَهُ

أجسادُنا مُنهَكهْ

أرواحُنا مُنتهَكَهْ

خُطواتُنا مُرتبكهْ

أوطانُنا مفكّكهْ

لا شَيءَ نخشى فَقْدَهُ

حِينَ تحُلُّ الدَّرْبكَهْ

بَلْ إنّنا

سَنشكُرُ الموتَ إذا مَرَّ بنا

في دَرْبهِ لِنَحْرُكُمْ!

فكُلُّ شَرٍّ...في الدُّنا

خَيْرُ...أمامَ شَرّكُمْ

(36) أحمد مطر،لافتات 08،الأعمال الكاملة، ص ص564-565.

وَبَعْدَ بَلْوانا بكُمْ...

كُلُّ البَلايا بَرَكَهْ!

نلاحظ في هذا المقطع قسوة الشاعر في هجاء الحكام الذي بات هاجسا ملّحا على تفكيره ووجدانه، فمنذ اعتلائهم كراسي الحكم وأحوال الشعوب العربية من سيء إلى أسوأ، وما الهلاك الذي طال الدّيار والانتهاكات التي طالت الأجساد إلا دليلا على أنهم (الحكام) هم سبب البلاء، إن لم يكونوا هم البلاء في حدّ ذاته، والنتيجة هي عدم هلع تلك الشعوب لقيام الحروب لأنّ كل ما يخشون فقده قد فقدوه على أيدي حكامهم الجلاّدين، ومزيدا من الإثارة واستمالة المتلقي وظّف الشاعر مرة أخرى ملفوظا حجاجيا ساخرا موصولا بـ "بل" في نهاية المقطع بيّن فيه الشاعر أنّ الموت بالنسبة للشعوب العربية أضحى نعيما في مقابل الجحيم الذي تعيشه في ظل حكّامها.

1-3- **حجاجية حتى**: يُسند للرابط الحجاجي "حتى" دور الرّبط بين حجّتين متساوقتين أو أكثر، أي تنتميان إلى فئة حجاجية واحدة (classe argumentative) وتخدمان نتيجة واحدة، تكون الحجة الثانية التي تليه (الرابط) أقوى من الحجة التي تسبقها[37]؛ وبالرغم من تعدّد استعمالات "حتى" التي تكون فيها تارة دالة على التعليل أي أنّ ما قبلها علة لما بعدها، وهي مرادفة لـ "كي" التعليلية مثل: أسلم حتى تدخل الجنة، وتارة أخرى دالة على الغاية مثل: ﴿ **سَلَامٌ هِيَ حَتَّىٰ مَطْلَعِ الْفَجْرِ** ﴿٥﴾ [38] إلا أنها تظل محتفظة بطابعها الحجاجي[39]، "فالعامل "حتى" في الملفوظ يساعد على تقوية إيقان المتقبل بالنتيجة، بل إن العامل قبل ذلك يرسم له صورة المسلك الذي ينبغي عليه أن يقطعه للوصول إلى النتيجة وهو في أثناء ذلك كلّه يقوي النتيجة التي يروم الملفوظ إيصالها، وعليه فإن السلمية يفضحها العامل في حدّ ذاته"[40]، "ومما يؤكد ذلك قول ابن يعيش في وصفه لحتى الواجب فيها أن يكون ما يعطف بها جزءا من المعطوف عليه إما أفضله أو دونه، فإذا قلت ضربت القوم حتى زيد، فلابدّ من أن يكون زيد إما أرفعهم أو أدناهم، لتدّل بذكره أنّ الضّرب قد انتهى إلى الرفعاء أو الوضعاء"[41] فابن يعيش يبين أن علاقة الحجة الأولى بالثانية –في الملفوظ الذي تكون فيه حتى أحد مكوناته– هي علاقة الكل بالجزء، يتجلّى من خلالها (العلاقة) مفهوم السلم الحجاجي، فما يرد قبل "حتى" هي الحجة الأضعف، وما يرد

(37) ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص73، وأبو بكر العزاوي، الحجاج والمعنى الحجاجي، ضمن كتاب التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، ص64.

(38) سورة القدر، الآية 05، تعبّر "حتى" في هذا المثال عن الغاية، وإن استعملت في سياق زماني، أو سياق مكاني، مثل: سأذهب حتى تمنراست، ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص74.

(39) ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص75.

(40) عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص134.

(41) ابن يعيش، شرح المفصل، ج8،ادارة المطبعة المنيرية، مصر، ص15.

بعدها هي الحجة الأقوى، لما يتمتّع به الخاص من كفاءة حجاجية، وقدرة على الإقناع أكثر من العام، فبه يُرفع كل تعميم ويزاح كل غموض، فتُستَمال النفوس وتذعن للأطروحة المدافع عنها.

إذا تأمّلنا قول مطر في لافتة "قبيلة بوليسية"[42] واصفا واقع حرية التعبير في بلاده:

فحيثُ سِرتُ مُخْبِرٌ

يُلقي عَلَيّ ظِلَّهْ

يَلصق بي كالنّملَهْ

يبحثُ في حَقيبتي

يسبحُ في محبرتي

يطلعُ لي في الحُلم كلّ ليلَهْ!

ندرك أنّ الشاعر أراد تشخيص شناعة مبالغة السلطات في فرض الرقابة وتضييق الخناق على الحريات الفردية، فجاء بحجج أولى اتّخذت شكل الكناية أو التشبيه أو الاستعارة معبِّرة عن معانٍ حسية أو مألوفة، رغبة منه في إثارة انفعالات المتلقي (الباتوس) التي جعلها أرسطو ضمن منظومة الحجج اللصيقة بسياق الخطاب، كما تعد طبيعة الدعوى رافدا أساسا من روافد العملية الحجاجية؛ "لأن التهيئة النفسية للمتلقي تجعله يتماهى مع الدعوى فيستلم ويذعن لها، وتتحقّق هذه الإثارة النفسيّة بخطاب عاطفي يستند إلى الوجدان ويخاطب القلب والأهواء أكثر من مخاطبة العقل"[43] فالملاحظ أن تلك الصور بالإضافة إلى تأديتها وظيفة استدلالية حجاجية قد دغدغت عواطف المتلقي واستهدفت انفعالاته ومتخيّلة، ليصل الرابط "حتى" القسم الأول من المقطع الشعري بالقسم الثاني فيقيم مفاضلة بين الدليلين.

حتى إذا قَبّلتُ –يوماً– زوجتي

أشعُرُ أَنَّ الدّولَهْ

قد وَضَعَتْ لي مُخْبِراً في القُبلَهْ

يَقيسُ حَجْمَ رغبتي

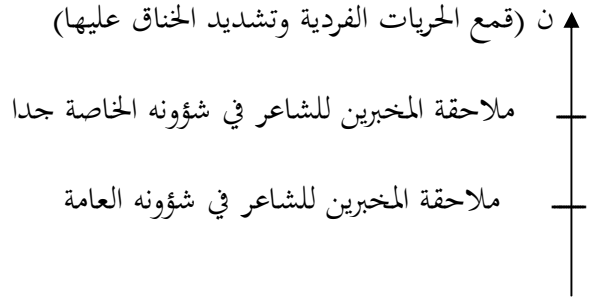
(42) أحمد مطر،لافتات01،الأعمال الكاملة، ص20.

(43) حسن المودن، في بلاغة الخطاب الإقناعي،دار كنوز المعرفة،عمان–الأردن،2014، ص322.

يطبعُ بَصْمةً لها عن شَفَتي

يرصدُ وَعْيَ الغَفْلَةْ!

فما ورد قبل "حتى" يُعد دليلا أو لفائدة نتيجة الخطاب المتمثلة في "قمع الحريات الفردية وتشديد الخناق عليها"، كما جاء بعدها دليل ثان يخدم النتيجة نفسها فاشتركا تبعا لذلك في الوجهة الحجاجية، ولكن الثاني وإن مثّل إضافة هامة للعبارة ككل فإنّه فاق الدليل الأول من حيث الطاقة الحجاجية، ويكون السلم الحجاجي* المواقف لقول مطر:



وفي الإطار ذاته يتنزّل مقطع من مقاطع لافتة "العليل"(44) اعتمد فيها الشاعر الرابط "حتى" للوصل بين دليلين أحدهما أقوى حجاجيّا من الثاني:

رَبِّ اشفِني من مَرَضِ الكِتابَهْ

أو أعطِني مَناعَةً

لأتّقي مباضِعَ الرَّقابَهْ

فَكُلُّ مِبْضَعٍ لَهُ في جَسَدي إصابَهْ

فَصاحِبُ الجنابَهْ

حتَى إذا ناصَرْتُهُ... لا أتَّقي عِقابَهْ!

* هو الترتيب الذي يجنح إليه المتكلم لتدعيم دعواه، وتجدر الإشارة إلى أن ديكرو اختزل قوانينه في ثلاثة: قانون الخفض، وقانون تبديل السلم، وقانون القلب. ينظر طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص ص277-287.

(44) أحمد مطر،لافتات03،الأعمال الكاملة، ص159.

يسعى الشاعر في هذا المقطع من لافتة إلى استقباح واستهجان ما تقوم به السلطات في بلاده في فرض مختلف مظاهر الرقابة عليه بأمر من صاحب الجنابة، غير أنّ هذه المعاني ستتقوّى من خلال المجاز الذي يدفع المتلقي إلى استنتاجها بنفسه عن طريق عملية تأويلية تندرج كالآتي (الكتابة مرض يرجى الشفاء منه، وكل حرف من حروف أشعاره ورم، والأورام المسبّبة لمختلف الأمراض الخبيثة من صفاتها المعروفة أنها فتّاكة وقاتلة لصاحبها، لذا وجب –حسب السلطات– التخلّص منه لفتكه (وهذا ما فعلته السلطات في حق الشاعر وغيره من أبناء الكلمة الصادقة الحرة المناوئة لكل مظاهر القمع والاضطهاد، فلا يسعه بعد ذلك الاعتراض عليه، فمن السهل كما يقول لو جيرن أن تدحض قولا "أنّ زيدا بليدٌ وعنيد" من أن تدحض "أنّ زيدًا حمار" ذلك أنّ الحكم في الحالة الأولى صريح على لسان المتكلم، بينما هو في الحالة الثانية بأبسط من استنتاج المخاطب، إنه نتيجة تأويله، ومن السهل دائما أن ننفي ما يقوله من يتحدث إلينا لكن ليس من السهل أن ننفي ما نستنتجه نحن عن طريق عملية تأويلية"[45] لتبلغ المحاججة ذروتها في الملفوظ الذي يلي الرابط "حتى" مباشرة أين قدمّ دليلا أقوى على مصادرة حرية التعبير في بلاده الممثل في ملاحقة السلطات له حتى في حال مهادنته لا لشيء إلا لأن القمع والبطش والغطرسة متغلغلة في أعماقهم متأصلة في قلوبهم وأنفسهم.

فَصاحِبُ الجنابَهْ

حتّى إذا ناصَرْتُهُ... لا أَتَّقي عِقابَهْ!

فالمبالغة المحّملة بالسخرية، والتي اعتمدها الشاعر في استهجان رقابة السلطات، ومصادرة الحريات قصد من خلالها دفع المتلقي إلى استهجان الفعل، والنفور منه بل والحث ضمنيا على تغيير هذا الواقع، وتأليب الرأي العام عليه فـ "الاستحسان والاستهجان خطوتان ممهّدتان للإقناع فحصيلتهما دفع المتلقي إلى فعل أو ترك وهما بذلك آليّتان حجاجيّتان ناجحتان"[46]

كما تطالعنا لافتة "قومي احبلي ثانية"[47] التي يقول أحمد مطر في أحد مقاطعها:

فَصيحُنا بَبَّغاءْ

قَوِيُّنا مومياءْ

ذَكِيُّنا يَشْمَتُ فيه الغَباءْ

(45) ميشيل لو جيرن، الاستعارة والحجاج، تعريب: الطاهر وعزيز، من مجلة المناظرة، السنة 2، العدد04، الرباط، ماي 1991، ص88.
(46) عبد العالي قادا، الحجاج السياسي في الخطاب، ص330.
(47) أحمد مطر،لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص ص 35-36.

وَوَضعُنا.. يضحَكُ منه البكاءْ!

تَسمَّمتْ أنفاسُنا

حتى نسينا الهواءْ

متضمّنة الرابط الحجاجي "حتى" الذي عمل على الرّبط بين طرفين لهما علاقة متماثلة في الخطاب، وهذه العلاقة في طرفها الأول هي السّخرية من الواقع العربي الذي تعيش في ظلّه مختلف الشعوب العربية، وهو واقع أطبق فيه الصمت، وتحوّل فيه أبناؤه إلى ببغاوات لا قيمة ولا صدى لهم في بلدانهم، بل أضحى واقعا يعج –في نظر الشاعر– بمظاهر التناقض وقلب المفاهيم؛ فالذكي يشمت فيه الغباء، ليختزل الشاعر واقع الشعوب العربية في قوله "تسمّمت أنفاسنا" وهي بمثابة نتيجة لما تمّ تصويره –في الأسطر الشعرية الأولى من اللافتة– من مظاهر الهوان والتردّي، وفي الوقت ذاته يمكن عدّها حجّة على شدة تردّي الوضع وسوئه لدرجة استحالة العيش في أجوائه لانعدام أهم شروط الحياة وهو تسمّم الهواء كناية عن انعدام أهم وأبسط حقوق المواطنة في البلاد العربية من حرية ومساواة وعدل، ثم يصل بذلك الحجة بحجة ثانية هي "نسيان الهواء" كناية عن يأس الشعوب من تمتّعهم بأبسط حقوقهم المشروعة.

فالحجة الثانية أقوى حجاجيا من الأولى، لذلك فإمكانية تغيير موضعها بتقديمها أو تأخيرها غير متاحة، وإن عمدنا إلى ذلك فستختل العملية الحجاجية.

لتعبّر "حتى" في لافتة "أقزام طوال"[48] عن الغاية بالرغم من استعمالها في سياق دال على الزمان:

أيُّها الناسُ

لماذا نُهدِرُ الأنفاسَ في قيلٍ وقالْ؟

نحنُ في أوطاننا أَسرى

على أيَّةِ حالْ

يستوي الكبشُ لدينا والغزالْ

فبلادُ العُربِ قد كانتْ

(48) أحمد مطر،لافتات02، الأعمال الكاملة،ص109.

وحتّى اليومَ هذا

لا تزالْ

تحت نِيرِ الاحتلالْ

يبيّن الشاعر بامتعاض استمرارية القمع والاضطهاد والاستعباد في البلدان العربية بالرغم من تحقيقها الاستقلال، ولتوسيع دائرة المسؤولية عمد إلى استخدام الضمير "نحن" ضمن عملية نمذجة للذات، يتحوّل بموجبها القارئ إلى مؤلف مشارك للنّص بغرض استدراجه إلى الموافقة والاقتناع بالنتائج التي تصير إليها نهاية النص(49)، ورغبة الشاعر في إبراز شناعة ما يمارسه الحكام من جرائم شنيعة ضدّ رعاياهم جعل حال الشعوب العربية بعد الاستقلال لا تختلف كثيرا عن الوضع في فترة الاستعمار بل الوضع الذي تعيشه الشعوب العربية بعد الاستقلال أكثر فظاعة وأشدّ وطءًا وألما، ومما أعان الشاعر على بسط أطروحته الرابط الحجاجي "حتى" الذي يتضمّنه لدلالة الزمان والغاية الحجاجية في آن واحد(50) والذي أكسب الحجة التي تليه طاقة حجاجية أعطت مصداقية للأطروحة المدافع عنها.

2-العوامل الحجاجية في اللافتات:

يختلف العامل الحجاجي عن الرابط في كيفية تعامله مع القضية*، فإذا كان الرابط يقتحم القضية مفكّكا مكوّناتها، ويحمل عليها بهذه الصورة المفكّكة فإن العامل الحجاجي يعمل في القضية فيحوّلها في كليّتها؛ معنى ذلك أنّ العامل لا يُوكل إليه دور الربط بين حجّتين أو بين حجّة ونتيجتها، وإنما يعمل على تقييد الإمكانات الحجاجيّة التي تكون لقول ما، ويمكن التمثيل للعوامل بالأدوات الآتية: ربّما، تقريبا، كاد، قليلا، كثيرا، ما،... إلا، وجلَّ أدوات القصر(51)

(49) عمارة ناصر، الحجاج اللغوي في الخطاب الفلسفي هرمينوطيقا ريكور،ضمن كتاب الحجاج والاستدلال الحجاجي، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص46.

(50) ينظر أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص74.

* ميز اللسانيون بين الرابط (connecteur) والعامل (operateur) على أساس دلالي وبرغماتي، فنجد التسميات التالية عند موشلر: عامل دلالي (operateur semantique) ورابط تداولي (connecteur pragmatique) وهو ما أدى إلى عدّ الرابط التداولي رابطا بين الأفعال الكلامية،خليفة الميساوي، الوصائل الحجاجية في المقاربات اللسانية الغربية، ضمن كتاب الحجاج والاستدلال الحجاجي، ص88.

(51) ينظر رشيد الراضي، المظاهر اللغوية للحجاج، ص103.

إنّ العامل** من أهم الوسائل اللغوية التي يتّخذ منها المخاطب معلما للكشف عن الاتجاه الحجاجي للخطاب الموجّه إلى نتيجة معيّنة، والتي يستشّف من خلالها قصد المتكلم، ففي القولين:[52]

-زيد في الخامسة من عمره، لا تثقل كاهله بعبء الدراسة في هذه المرحلة.

-زيد لا يزال في الخامسة من عمره، لا تثقل كاهله بعبء الدراسة في هذه المرحلة.

نلحظ أنّ الحجة الواردة في الفعل الحجاجي الثاني أقوى في تعزيز النتيجة "لا تثقل كاهله بعبء الدراسة في هذه المرحلة" من نظيره في الملفوظ الحجاجي الأول، فالتحويل الحجاجي الموجب الذي يتمتّع به العامل "لا يزال" أكسب الملفوظ المتصل به قيمة حجاجية مضافة، فبالرغم من أنّه لم يضف مضمونا خبريا جديدا، إلا أنه استطاع أن يشحن ويحوّل المضمون الخبري ليؤدي وظيفة تتلاءم مع الإستراتيجية الحجاجية.

2-1-حجاجية كاد:

تتمحور دلالة (كاد) في المعاجم العربية في الإفصاح عن قرب الفعل ودلالته، سواء أفعل أم لم يفعل[53]، كما يدل عند ابن فارس (ت 395هـ) على التماس شيء ببعض العناء[54]، وبالرغم من أنّ لـ (كاد) استعمالات وأحكام متنوّعة شغلت بال النّحاة، فإنّنا سنتكئ على قصديّة المرسل وسياق خطابه في ترجيح المعنى الذي يحمله هذا الفعل، ويظلّ الفعل (كاد) عاملا حجاجيا سواء أكان مثبتا أو منفيا، ولتوضيح الأمر أكثر ففي جملة (الماء يغلي) يفهم السامع أنّ الماء في حالة غليان بسبب الفعل المضارع، فإذا قلنا: كاد الماء يغلي، يختلف المعنى هنا؛ إذ إنّنا فهمنا أنّ الماء اقترب وأوشك من الغليان اقترابا كثيرا، وإن لم يغل بالفعل؛ لأنّ فعل المقاربة (كاد) أدّى معنى خاصا[55]، فوجود العامل الحجاجي (كاد) حقّق معنى خاصا في الجملة الممثل في تقريب الحدث بشدة، وهذا المعنى لم تكن تحمله عند تجرّدها منه.

أما دور العامل الحجاجي (كاد) في الخطاب الشعري لأحمد مطر فبالإضافة إلى دلالته على المقاربة فقد عمل على بلورة الأطروحة المدافع عنها لحمل المتلقي على الاقتناع بها، لذا فقد أوعزت للعامل الحجاجي (كاد) مهمة تكثيف الفكرة وحصر إمكاناتها للفت انتباه المتلقي وتقريب مضمونها إليه.

---

* أدرج ديكرو مفهوم العامل الحجاجي لأول مرة في مقاله المعنون بـ:"note sur l'argumentation et l'acte d'argumenter" المنشور سنة 1982، ثم فصّل القول فيه بعد ذلك في مقاله المنشور سنة 1983 والذي يحمل عنوان "operateur argumentatif et vise"

(52)المرجع نفسه، ص103.

(53) ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة (كيد)، ص3965.

(54) ينظر ابن فارس، مقاييس اللغة،تح: عبد السلام محمد هارون، ج5، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص145.

(55) عباس حسن، النحو الوافي، ص ص614-615.

ففي لافتة القرصان[56] التي يقول فيها:

بَنَيْنا مِنْ ضحايا أَمْسِنا جسْرا

وقَدّمْنا ضحايا يَوْمِنَا نَذْرا

لنلقي في غَدٍ نَصْرا

ويَمَّمْنا إلى المسرى

وكِدْنا نبلغُ المسرى

ولكنْ قامَ عبدُ الذاتِ

يَدْعو قائِلاً: صَبْرا

فألقَينا بابِ الصّبْر قَتْلانا

وقُلْنا: إنَّهُ أدرى.

إنّ العامل الحجاجي (كاد) عكس حالة اقتراب الجيوش العربية من الأقصى الشريف، وتلك المقاربة لم تؤدّ إلى تحقيق النّصر وإلحاق الهزيمة بالكيان الصهيوني، لذلك فمأساة فلسطين ظلّت متواصلة عبر الأجيال ليس لعدم التفاف أبناء الأمة حولها، وإنّما لتقاعس قادتها وتقديم الحلول العقيمة، والسبل الفاشلة لحلّها؛ ففعل المقاربة (كاد) وفق النظرية الحجاجية من العوامل الحجاجية في الخطاب التي تقوم على الاقتضاء، فقول الشاعر (كدنا) يوضّحه ويؤكده، أما عمله حجاجيا فإنّه يتيح الرّبط بين أجزاء النص وبين الملفوظات داخل المقطع الواحد[57]، فحسب التحليل الحجاجي (كدنا نبلغ المسرى) جملة تسير في الاتّجاه الذي تؤدي إليه الحجة من الاقتراب من المسرى، فبعدما سرد الشاعر مختلف الوقائع والتضحيات التي قدّمها أبناء هذه الأمة في سبيل استرجاع أولى القبلتين بيّن أنّ كل تلك التّضحيات ضاعت سُدًى بسبب تقاعس قادتهم، وغرقهم في اللهو وترف الحياة.

والملاحظ أنّ النص لم يكتف بسرد الوقائع بل تقريبها إلى المتلقّي، فالفعل (كدنا) الذي حمل ضمير الجمع أوحى بضخامة التضحيات التي قدّمها أبناء هذه الأمة، وعلى الرغم من المساحة التقريبية لبلوغ الأقصى ومحاولة استرجاعها واجتثاث الكيان الصهيوني، فإنّ الخطاب بعامله الحجاجي الوارد أعطى معنى كبح جماح الشعوب

(56) أحمد مطر،لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص27.

(57) ينظر أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، ص55.

العربية في اقتلاع جذور الصهاينة، إذ استوعب العامل الحجاجي حالة تواطؤ القادة العرب في استمرار معاناة الشعب الفلسطيني، وفي هذه المقاربة يعمل العامل الحجاجي على استقطاب البعد الإقناعي الذي يحاجج على عبث القادة، واستهتارهم بقضايا الأمة المصيرية.

يحصر العامل الحجاجي فكرة واحدة ويكثّفها بغية بلورة موقف شعوري عند المتلقّي مآله الهيمنة على ذهنه، واستدراجه للإذعان للنتيجة التي يودّ المرسل (الشاعر) أن يوصلهاّ إليه، ففي لافتة الجار والمجرور[58]

لِيَ جارٌ مُخْبِرٌ

في قلبِهِ تجري دماءٌ وشِراكْ

نظرةٌ منهُ...هَلاكْ

همسةٌ منهُ...هَلاكْ

رحمةٌ منهُ...هَلاكْ!

هوَ إنْ حاولتَ أنْ

تهربَ من عينيهِ زارَكْ

فإذا ما لذتَ بالصمتِ استثارَكْ

فإذا لم يستطعْ

كَلَّفَ بالأمرِ صِغارَكْ!

هو حتّى عندما يُغمِضُ عينيهِ يراكْ

وهُوَ يدري أينَ أمضيتَ نَهارَكْ

وهُوَ يدري أينَ أمضيتَ غداً

يُدركُ بِالفِطرة مقدارَ أمانيكَ

(58) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص122.

ومقدارَ أسَاكْ

يومُهُ: بَحْرٌ من النّاس

وعيناهُ وكفّاهُ: شِباكْ

فإذا لم يَلْقَ صَيداً

قادَ رجْلَيهِ إلى السلطةِ مخفورا

وألَقى نَفْسَهُ مُتّهماً ظُلماً...هُناكْ!

**

ذاتَ يومٍ

قالَ: إنَّ الظُلمَ كُفرٌ

قلتُ: حَقاً...هو ذاكْ

غيرَ أنّي لم أكَدْ أنطِقُ

حتّى وَضَعَ القيدَ بكفّي

ومضى بي نحو حتفي

قائِلاً: تطعنُ في الحكمِ إذنْ؟

تبغي القوانينَ على وِفقِ هواكْ؟

يصوّر الشاعر من خلال اللافتة أبعاد الظلم الاجتماعي الحاصل في مجتمعه، كاشفا مصير كل من تسوّل له نفسه كشف تلك الأبعاد، موظّفا حوارية قائمة بين الجار والمجرور، تختزل نذالة الجار الذي يوقع جاره بالكلام عن الحكومة ويجرجره إلى حتفه، وحالة الجار المغلوب على أمره والمجرور إلى منيّته، جاعلا من العامل الحجاجي المنفي (لم أكد) وسيلة النص بحجاجية عالية ورفعة إلى مستوى حسّي عالٍ مما أفضى العامل بعدا معنويا في وصف شدة الحصار المفروض على حرية التعبير.

لتبرز حجاجية (كاد) كذلك في لافتة "أعرف الحب ولكن"[59]

أعرفُ الحُبَّ أنا

لكنَّ حُبّي

ماتَ مشنوقاً على حَبْلِ شَرايِيني

بزنزانةِ قَلبي!

لا تَظُنِّي أَنَّهُ مات انتحارا

لا تَظُنِّي أَنَّهُ داليةٌ جَفَّتْ

فلم تَطرَحْ ثمارا

لا تَظُنِّي أَنَّهُ حُبٌّ كسيحٌ

لو بهِ جُهْدٌ على المشْيِ لَسارا

لا تَظُنِّي

واصْفَحي عَنْهُ وعَنِّي

أنا داعبتُ على المسرحِ أوتاري

وأنشأتُ أُغنّي

غَيْرَ أنّي

لم أكَدْ أبدأُ حتّى

أَطْلَقوا عشرِينَ كلبا خَلْفَ لَحْني

تَملأُ المسرحَ عَقْراً ونباحاً وسُعارا

(59) أحمد مطر،لافتات 04،الأعمال الكاملة، ص ص 259-260.

إن الوطن هو الكرامة والحرية والحب ولا قيمة للوطن دونها، وهي مقدّمات عمد إليها الشاعر لتشخيص سطوة إحساس الاغتراب الرّوحي الذي استحوذ على كيانه، جرّاء تعرّضه إلى التهجير من قبل السلطة الحاكمة آنذاك في بلده، بسبب كتاباته المناوئة لكل مظاهر الظلم والاستعباد الممارس في حق المستضعفين من بني جلدته، ومما أكسب ذلك الملفوظ طاقة حجاجية وجود العامل الحجاجي "كاد" الذي اتخذ منه الشاعر عنصرا مساعدا لإظهار المنحى الحجاجي في الملفوظ من خلال الحدّ من غموضه وتقليص تعدّد نتائجه بوضع المتلقي أمام نتيجة واحدة مقصودة وهي "مصادرة حرية التعبير في بلاده"، ومن ثمة إزاحة كل استلزام يحول دون الوصول إلى تلك النتيجة، وتبرئته من كل تهمة تطعن في وطنيّته فاغترابه ليس من اختياره وإنما زُجّ إليه زجّا.

2-2-حجاجية النفي:

استحوذ النفي على اهتمام الدّارسين في مستواه التركيبي أو الدّلالي أو التداولي إذ ميّز كامبسون بين النفي الداخلي والنفي الخارجي، كما اهتم سورل بما أسماه بالنفي التكلّمي والنّفي القضوي، ناهيك عن اشتغال ديكرو بالنفي السجالي والنفي الوصفي(60)، ومهما اختلفت أهداف تلك المقاربات وتقسيماتها للنفي يظل المقام هو المتحكّم في التأويل ليحدّد مدى النّفي، وهو ما دفع ببعض الباحثين إلى تبنّي مقاربة تداولية للنّفي، وتسليم البعض الآخر بوجود نفي دلالي في مقابل نفي تداولي.(61)

وفي هذا الصدد خصّص **ديكرو** –في نظرية السلالم الحجاجية- حديثه عن النفي بوصفه من العوامل الحجاجية التي تؤشر على منزلة الملفوظ من السلم الحجاجي وتحدّد وجهة الخطاب الحجاجية من خلال إدراك النتيجة التي يريد الباث توجيه جمهوره إليها؛ فالقيمة الحجاجية لملفوظ ما حسب تلك النظرية ليست هي حصيلة المعلومات التي يقدّمها فحسب، بل إنّ الجملة بإمكانها أن تشتمل على مورفيمات وتعابير أو صيغ تصلح لإعطاء توجيه حجاجي لقول ما إضافة إلى محتواها الإخباري وتوجيه المتلقي في هذا الاتجاه أو ذاك(62).

معنى ذلك أنّ النفي هو تلّفظ على تلّفظ ومن ثمة توجيه على توجيه –على حد تعبير عز الدين الناجح-؛ "بمجرد إدماج عامل النفي تتحدّد النتيجة ن بسرعة ولا يجد المتقبّل حرجا أو كدّ ذهن في إدراك المفهوم بل إن ديكرو يقرّ بوجود قيمة مضافة للنفي تعدّ ضرورية في وصف البنية العميقة للملفوظ الذي يبدو غير منفي.(63)

(60) حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي ص ص 138-139.

(61) المرجع نفسه، ص139.

(62) حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، ضمن كتاب الحجاج، ج1، ص631.

(63) ينظر عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص ص 50-51.

وتكاد النظريات البلاغية والنحوية قديما وحديثا تجمع على حمل النفي على الإثبات وعدّه (النفي) فرعا عنه (الإثبات) ؛ فالإثبات عكس النفي لا يحتاج إلى دليل من اللفظ ليدُل عليه فهو يوجد بمجرد عراء الجملة من الواسمات(64).

وفي قراءة ل**خالد ميلاد** بخصوص **سيبويه**(ت180هـ) في تحديده للفروق بين النفي والإثبات بيّن أنّ النّفي شأنه شأن الأمر والنهي والاستفهام وهو من غير الواجب، ويعني غير الواجب الدلالة على ما لم يكن موجودا أو لم يقع أو يثبت في الاعتقاد، ليُعيد النّظر –بعدها– في عدّ النفي من غير الواجب مستنتجا أنّ سيبويه يعد النفي خبرا، ومن ثمة وجب القول.(65)

ومادام علماء اللغة يؤكدون أن الإثبات أسبق من النفي، بات من الضروري الاستدلال بالكلام المنفي على وجود كلام خبري ضمني شكل النفي ردا عليه؛ مما استوجب وجود متكلّمين ليس بالضرورة أن يكونا شخصين مختلفين، بل يعني وجود كلامين مسندين إلى متكلّمين في عمليّتي قول مختلفتين ،مع إمكان أن يكون المتكلم الأول هو نفسه المتكلم الثاني، أي أنّ الكلامين ينجزهما متكلم واحد"(66)؛ فالمتكلم النافي حين يعمد إلى نفي قضية ما فهو يعبر عن اعتقاده تجاه هذه القضية، ويقصد إلى أن يدرك المخاطب أنّه لا يعتقد في مضمون الكلام، وممّا لاشك فيه أنّ هناك أسبابا ودواعٍ تجعل المتكلم يعتقد اعتقادا ما في قضية معيّنة، ومن ثمّ فإنّ قيمة النفي تكمن في أنّ المتكلم لا يصرّح بهذه الأسباب ،والدواعي شأنه في ذلك شأن الإثبات(67)، فمن دواعي الكلام المنفي خلخلة اعتقاد المخاطب الشخصي، والتشكيك في صحته؛ "أي أنّ النفي يشكّك في مطابقة مضمونه للواقع، وهذا المضمون منسوب إلى شخص آخر غير المتكلم، وهذا التشكيك يفضي إلى التّكذيب إذا سلّمنا بأنّ التّكذيب يتسلّط على العلاقة بين الكلام والكون."(68)

ومما سبق نستنتج أنّ الطابع الحواري الذي يصطبغ به الكلام المنفي، بوصفه ردا على قول إثباتي، سواء أكان صريحا أو ضمنيا فرض على ديكرو إيجاد تصنيف ثلاثي للنفي، سنعتمده في تحليل النفي، كونه أكثر العوامل الحجاجية بروزا في شعر أحمد مطر.

(64) ينظر شكري المبخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية والدلالية، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006، ص49.

(65) ينظر خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة –دراسة نحوية دلالية–، جامعة منوبة، ص ص72-73 وينظر سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص117.

(66) شكري المبخوت، إنشاء النفي، ص83.

(67) المرجع نفسه، ص181.

(68) المرجع نفسه، ص198.

2-2-1-حجاجية النفي الميتالغوي(la négation métalinguistique): ويعرفه **ديكرو** على أنه نفي تأكيد مسبق، والاعتراض عليه.(69)

ونجد هذا النوع في لافتة "شمعة على جثمان الحرية"(70)

أنا لا أكتُبُ الأشعارَ

فالأشعارُ تكتُبني حجة 01.

أُريدُ الصَمْتَ كيْ أحيَا حجة 02.

ولكنَّ الذي أَلقاهُ يُنطِقُني حجة 03.

ولا ألقى سِوى حُزنٍ.

على حُزنٍ

على حُزنٍ

أَأَكتُبُ "أنّني حيٌّ"

على كَفَني؟

أَأَكتُبُ أنّني حُرٌّ"

وحتّى الحرفُ يرسِفُ بالعبوديّةْ؟

نلاحظ أنّ الأبيات السابقة اكتسبت طاقة حجاجية كبيرة لوجود عامل النفي، فالقول المنفي "أنا لا أكتب الأشعار" نفي ميتا لغوي غايته التكذيب، يشير إلى إثبات ضمني ويرد عليه، فهو يتضمن خبرا إثباتيا حاصلا في الواقع مسند إلى المخاطب الذي يعترض على كتاباته المشاكسة، فبادر بالرّد عليه بنفي ذلك الادّعاء فهو ينفي اعتقاد المخاطب بأن يكون كلامه موافقا لحاله في الواقع، واستأنف الشاعر إتباعه إبطال المقتضيات وإلغالها، وذلك بإيراد جمل إثباتية تارة وجمل استفهامية تارة أخرى لتقوية جواب النفي وتأكيده، وتكمن حجاجية النّفي في

(69) Oswald Ducrot, les échelles argumentatives, p28. Une négation qui est le rejet d'une affirmation préalable.

(70) أحمد مطر،لافتات01،الأعمال الكاملة، ص39.

الأبيات السابقة في توجيه المتلقي إلى نتيجة واحدة مفادها أن كتابة الشعر بالنسبة للشاعر ليس خيارا وإنّما الأوضاع المزرية هي التي ترغمه على كتابته، وغايته من ذلك إقناع المخاطب بشكل خاص والمتلقي بشكل عام بهذه النتيجة.

ليتّخذ الشاعر من النفي الميتالغوي سيف تحدٍّ وثورة وتمرّد ضدّ الأوضاع التي يعيشها في بلاده، متحدّيا الهزيمة والانكسار، رافضا الخنوع والاستسلام، إذ يبرز دور عامل النفي حين يبطل المقتضى المنجز أو المفترض، ويعلي من شأن الصفة المطروحة، ففي" لافتة الاختيار"[71] يقول:

إنَّني لَستُ لِحِزْبٍ أو جَماعهْ

إنّني لَستُ لتَيّارٍ شِعاراً

أو لدُكّانٍ بِضاعهْ

إنّني الموَجَّةُ تعلُو حُرَّةً مابينَ بَيْنْ

وتُقضّي نَحْبَها دوماً

لكيْ تُروى رمالَ الضفَّتَيْنْ.

وأنا الغيمةُ للأرضِ جميعاً

وأنا النغمةُ للناسِ جميعاً

وأنا الريحُ المشاعَهْ

يتضمّن المقطع نفيا حجاجيا مكرّرا يشير إلى إثبات ضمني، ويرد عليه، فهو ينفي اعتقاد من يعتقد أن الشاعر قد باع قضيّته قضية الذّود عن الظلم والدفاع عن المستضعفين، فهو صاحب الكلمة الجريئة يعف عن ذلّ القيود ولا يباع ولا يشترى ويبطل هذا المقتضى المفترض بإعلاء صفة الثورة والتمرّد والعصيان ضد كل مظاهر الظلم والقهر والاستعباد، كيف لا؟ وهو الموجة الحرة الطليقة التي بعدما تعلو تقضي نحبها في سبيل ارتواء الوطن، وهو الغيمة التي يأمل غيثها كل مستضعف من أبناء وطنه، كما أنه اللسان المعبر عن آلامهم وآمالهم، وبهذا نجد عامل النفي قد شكل حجة توجّه المتلقّي نحو نتيجة ثابتة، مفادها ثبات الشاعر، وصلابة مواقفه حيال القضايا

(71) أحمد مطر،لافتات 03، الأعمال الكاملة، ص188.

المصيرية ببلاده، غايته من ذلك توجيه المتلقي إلى العمل على ذلك، والثورة على كل مظاهر العبودية والظلم، ودفعه إلى التسليم بصدق أطروحته التي يدافع عنها.

يشخص أحمد مطر حالة العوز المستفحل والفقر المدقع الذي يعيشه أبناء موطنه بطريقة النفي الميتالغوي في لافتة "الدولة الباقية" [72]:

لَيسَ عِنْدي وَطَنٌ

أو صاحبٌ

أو عَمَلٌ!

ليسَ عِندي مَلْجأٌ

أو مَخْبأٌ

أو منزلُ!

كُلُّ ما حَوْلي عَراءٌ قاحِلُ

أَنَا حتّى من ظِلالي أَعْزَلُ

وأَنا بين جِراحي ودَمي أَنتقِلُ

مُعْدِمٌ من كُلّ أنواعِ الوَطَنْ!

**

ليسَ عِنْدي قَمَرٌ

أو بارِقٌ

أو مِشْعَلُ

ليسَ عِندي مَرْقَدٌ

(72) أحمد مطر،لافتات 04، الأعمال الكاملة، ص248.

أو مَشْرَبٌ

أو مَأْكَلٌ

كُلُّ ما حَوْلِيَ لَيْلٌ أَلْيلُ

وصباحٌ بالدُّجى مُتَّصِلُ.

ظامِئٌ..

والظمأُ الكاسِرُ مِنّي يَنْهَملُ

جائعٌ..

لكنَّني قُوتُ المِحَنْ!

فالشاعر من خلال المقطعين السابقين استعمل النّفي لإبطال مقتضى قول إثباتي مفترض مفاده تمتّعه بأبسط مقوّمات المواطنة من توفر المأوى والعمل والمأكل والمشرب، فأبطل الشاعر هذا المقتضى واعترض عليه بالاستخدامات المتكررة للجمل المنفية، لتأكيد نفي ذلك المقتضى، معلّلا ذلك بأنّ كل ما يملكه في هذا الوطن هو الفقد المادي والحرمان المعنوي، وهي دعوة ضمنية من الشاعر لتغيير الواقع المرير الذي ينغمس فيه هذا الوطن، فوجّه النفي نحو نتيجة واحدة ضمنية مفادها أنّ الوطن هو الإنسان الذي يحيى بكرامة على هذا التراب وأدنى مقوّمات الكرامة أن تؤمّن حقوق قاطنيه.

وفي لافتة قلم[73] يقول أحمد مطر:

جَسَّ الطبيبُ خافقي

وقالَ لي:

هَلْ هاهُنا الأَ لَمْ؟

قلتُ له: نَعَمْ

فَشَقَّ بالمِشرَط جيبَ مِعْطَفي

(73) أحمد مطر،لافتات01،الأعمال الكاملة، ص18.

وأَحْرَجَ القَلَمْ

**

هَزَّ الطبيبُ رأسَهُ...وَمالَ وابتَسَمْ

وَقالَ لي:

ليسَ سِوى قَلَمْ

فَقلتُ: لا يا سيّدي

هذا يَدٌ...وَفَمٌ

رَصاصَةٌ...وَدَمْ

وَثُمة سافِرَةٌ...تَمشي بلا قَدَمْ!

يقدم **أحمد مطر** في المقطع الثاني من اللافتة بطريق النفي الميتالغوي حجّة مفادها أن القلم الذي يكتب به ليس مجرد قلم عادي، إذ أبطل النفي هذا المقتضى، وأبدلها بغاية أخرى للقلم، وهي أنه صوت التمرّد وضمير الأمة والبوصلة الدقيقة التي تشير إلى حقيقة الاتجاهات، ومن ثم لم يبطل المقتضى وحسب بل إنّه أعلى من شأن الكلمة الحرة الجريئة، ووجّه المتلقي نحو التسليم بهذه النتيجة التي تضمّنها النفي، والعمل على تغيير الواقع بتغيير القناعات، وهذا ما أدلى به أحمد مطر في بعض ردوده حول أهمية حرية التعبير التي يروم بلوغها في عالمنا العربي "إنّ ما نتوخّاه من حرية التعبير ليس التنفيس السري، بل التنفّس العلني، وعلى هذا فلا تسأل بهذه السرعة، عما إذا كان الكلام قد غيّر شيئا، إنّها مجرّد خطوة، وهي خطوة واسعة وباعثة للأمل، وعلينا أن نغتنمها بكلّ طاقتنا، للتدرّب على القفز إلى ما بعدها حتى نستكمل المسافة نحو "حرية التعبير" الحقة، تلك التي نقف فيها على أقدامنا، ونسفر عن وجوهنا، ونعلن عن أسمائنا لنقول ببساطة ودون خوف لكل من ينتحل هيئة الخليفة "لقد رأينا فيك اعوجاجا فاستقم، وإلا قوّمناك بالسيف"[74].

وهذا يعني أنه يعي أهمية الكلمة وخطورتها في تحرير الذات الإنسانيّة، من خلال الصدى الذي تتركه في نفوس متلقيّها.

(74) فاطمة حسين العفيف، السخرية في الشعر العربي المعاصر، ص170.

ونجد النفي الميتالغوي في لافتة "شيخوخة البكاء"[75] ليجسد صورة تقطر ألما لواقع مرير يعاني من وطأة التخلّف في شتّى الميادين:

أنتَ تبكي!

أَنا لا أبكي

فقد جَفَّتْ دموعي

في لَهيب التّجرِبَةْ

إِنَّها مُنْسَكِبَةْ!

هذه لَيْستْ دموعي

بَلْ دمائي الشّائِبةْ!

فالشطر الأول من اللافتة وإن تضمن نفيا حجاجيا ميتالغوي ينفي إثباتا صريحا ويرد عليه، فهو في الآن ذاته يردّد في جانب من نفيه كلام المخاطب المثبت (ادّعاء بكاء الشاعر)، لكن ترديد كلام المخاطب –من قبل المتكلم– وحده غير كفيل بتغيير اعتقاد المخاطب وحمله على الاقتناع بمصداقية أطروحته، لذلك كان لزاما على المتكلم تقديم الأدلة وعرض الأسباب[76]، وهذا ما نلحظه من خلال الجملة التفسيرية التي أعقبها الشاعر بعد النفي مباشرة "فقد جفّت دموعي في لهيب التجربة"؛ فالدليل على عدم بكاء الشاعر جفاف المقلتين من كثرة الدموع المنهمرة على الخيبات التي عايشها في مختلف مناحي الحياة.

ويقول في اللافتة ذاتها:

إِنَّها مُنْسَكِبَةْ

هذه لَيْستْ دموعي

بَلْ دمائي الشّائِبةْ

(75) أحمد مطر،لافتات 05،الأعمال الكاملة، ص215.

(76) ينظر شكري المبخوت، إنشاء النفي، ص176.

يعلن مطر هنا عن مخالفته لاعتقاد المخاطب (انسكاب الدموع) قاصدا من ذلك أن يتخلى المخاطب عن اعتقاده، ويعتقد بصدق الأطروحة التي وردت في جوانب النفي، إذ أبطل انسكاب الدموع، وأثبت أنها ليست بدموع وإنما هي دماء منهمرة قد غيّرت لونها لهول الهموم وتكالب المصائب فغدا لونها شبيها بلون الدّموع، إذ أتبع النفي بالجواب بجملة الإضراب بـ (بل) التي ربطت بين حجتين متعارضتين، ونقلت المحاججة من درجة دنيا إلى درجة أعلى في السلم الحجاجي، ووجهت المتلقي نحو التسليم والإقرار بالحجة الواردة بعدها.

2-2-حجاجية النفي الجدالي: وهو النفي الذي يعارض به المتكلم رأيا معاكسا لرأيه صاغه المخاطب صياغة إثباتية، ولكن قد لا يكون المخاطب المثبت موجودا فعلا، وإنما يبرز المتكلم النافي صوته في ضرب من المسرحة للقول، ويتميّز النفي الجدالي بالمحافظة على المقتضيات بالإضافة إلى أنّ له قيمة الحطّ من الصفة؛ فقولك: زيد ليس ذكي يعني أنه إنسان عادي إن لم نقل غبيا[77]، لأن بين الذكاء والغباء درجات كثيرة فهما كلمتان متعاكستان وليستا متضادتين.

ونجد ذلك حين ينسج مطر حوارا افتراضيا مع صديقه ،ناهيا إياه بعدم إلحاحه بالسؤال عمّا ينوي فعله مستقبلا، فيقول في لافتة مواعيد:[78]

لا تَسَلْني يا صديقي

لا تَسَلْني

قسماً باللهِ إنّي

لَستُ أدري بمواعيدي

يفترض الشاعر أنّ حياته مثل أيّ إنسان على وجه المعمورة مضبوطة بمواعيد مختلفة: مواعيد عمل، سفر...وغيرها، فيخاطب ذاته (صديقه المفترض) نافيا ذلك نفيا جداليّا مستندا إلى الواقع، فيبطل ذلك الادّعاء بإثبات عدم درايته بمواعيده تلك، وذلك لتوجيه المتلقّي نحو نتيجة واحدة هي الإقناع بضبابيّة المستقبل وعدم وضوح معالمه، وطلب التسليم بذلك، وغايته من ذلك شحذ الهمم لاستعادة إنسانية الإنسان في بلاده التي أضحت مفقودة بسبب ضنك العيش وسياسة التعتيم الممارس في حقّه وحقّ المستضعفين من بني أمّته، إنها الحيرة والتيه وإشعار الآخر بالضياع، ناهيك عما فيه من تعريض بغياب قيمة الزمن في حياة المستضعفين، ولا يكتفي مطر بذلك بل يؤكد هذه الحقيقة بحجة منفية أخرى، معتمدا أسلوب المبالغة في تصوير عبثية المواعيد في بلاده:

(77) ينظر المرجع السابق، ص244.

(78) أحمد مطر،لافتات 03،الأعمال الكاملة، ص164.

فَكَمْ من مَرَّةٍ

جئتُ إلى نفسي على المِوْعدِ

لَكِنْ... لم أجِدْني!

ويوظّف **أحمد مطر** عامل النّفي توظيفا حجاجيّا –في أحيان كثيرة– للسخرية من واقعه، ولإقناع المتلقّي بفظاعة وضع أمّته، فتتوالى الحجج المنفية في لافتة "لن تموت"[79] في قوله:

لا لن تموتَ أُمَّتي

مهما اكتوتْ بالنّارِ والحَديدْ

لا...لن تَموت أُمّتي

مَهما ادَّعى المخدوعُ والبَليدْ

لا...لن تموتَ أُمَّتي

كيف تَموتُ؟

مَن رأى مِن قَبْلِ هذا مَيِّتاً

يَمُوتُ مِن جَديدْ؟!

توطين الأسطر الأول لخطاب تفاؤلي ،سرعان ما يموت معه الأمل بمفارقة السخرية ،مع أوله ملفوظ استفهامي حالي يخدع أفق المتلقي ،ويخرق انتظاره فيتحول النفي إلى إثبات ،والإقرار إلى تأكيد (الموت=الموت الحقيقي) ولا موت بعد موت (القضية) المحاجج عنها، ويقصد مطر من استعماله عامل النفي هنا السخرية من الذين يلوّحون بالشعارات الزائفة التي بلي قماشها من كثرة التلويح بها، فيبرز فداحة الألم ،وحجم مأساة الأمة التي تتداعى حدودها –يوما بعد يوم– ،وتنتهك حرماتها.

(79) المصدر السابق، ص ص 290-291.

2-2-3-حجاجية النفي الوصفي (négation dexriptive): وهو النفي الذي يكون تمثيلا لحالة الأشياء في الكون دون أن يقدّمه قائله على أنّه يعارض خطابا آخر.(80)

وقد وظف هذا الصنف من النفي في شعر مطر لا لغرض الردّ على الرأي المعاكس وإنما لغرض المخالفة الذي يستلزمه كل كلامي منفي، ونجد ذلك في قول مطر في لافتة: أين المفر؟(81):

أوطانُنا قِيامةٌ

لا تحتوي غير سَقَرْ

والمرءُ فيها مذنب

وذنبُه لا يُغْتَفرْ

ففي الأسطر الشعرية السابقة يبرز النفي بوصفه مقابلا لإثبات سابق مفترض، ليس الغرض منه دحض هذا الإثبات، وإنما التنبيه على حصوله لغيرهم، في مقابل نفيها عنه وعن شعبه، وذلك على النحو الآتي:

أوطانُنا قِيامةٌ ⟵ أوطان الشعوب الأخرى تعيش في نعيم.

لا تحتوي غير سَقَرْ

والمرءُ فيها مذنب ⟵ الناس في الأوطان الأخرى أبرياء حتى تثبت إدانتهم.

وذنبُه لا يُغْتَفرْ.

فالغرض من النفي هنا المقابلة بين حال شعبه وحال الشعوب الأخرى، وتنبيه المتلقّي إلى الحياة التي يعيشها الفرد في مجتمعه، والتي تختلف عن حياة الآخرين، وتسليمه بصدق الأطروحة التي يتضمنها النفي، ومن ثمة توجيهه إلى رفض هذا الواقع، والثورة عليه لتحقيق حياة أفضل، يفترض الخطاب الواصف للقيامة في الموروث الديني أن هناك ثوابا وعقابا وجنة ونارًا فانظر كيف تتماثل قيامة الآخر مع قيامة الدنيا، متجلية في الوطن الذي غدت الحياة فيه عقابا وعذابا بجرم وبدون جرم فأيّة حال أتعس من هذه الحال؟!

(80) شكري المبخوت، إنشاء النفي، ص244.

(81) أحمد مطر،لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص54.

ويلجأ **أحمد مطر** إلى النفي الوصفي في لافتة "عقوبات شرعية" ليجسّد أبعاد الظلم الاجتماعي الحاصل في المجتمع، ويسلّط الضوء على مصير كل من تسوّل له نفسه كشف تلك الأبعاد فيقول:[82]

أَمرَ الوالي بإعدامي

لأنّي لم أصفّقْ

-عندما مَرَّ-

ولم أهتفْ...

ولم أبرحْ مكاني!

فالجمل المنفية التي شُحنت بها اللافتة جعل منها الشاعر حججا أرست دعائم المخالفة التي بسطتها الأطروحة المدافع عنها، مستدرجا إياها من الأضعف مدلولا إلى الحجة الأقوى مدلولا، لتؤوّلّ إلى نتيجة واحدة تتضمّن إحساس الشاعر ببشاعة الظلم والقمع الممارس في حقّه وحقّ المستضعفين من أبناء أمّته، والسخرية من أفعال السلطة لعدم أخذها بالأدلة المنطقية الواضحة مثل إدانة الفرد بسبب عدم تصفيقه أو تلويحه لصاحب السلطة الممثل في الوالي، فالسلطة بذلك لا يهمها تحقيق العدالة بين مواطنيها بقدر ما يهمّها استئصال كل من تعتقد بعداوتهم حتى وإن لم يفعلوا شيئا يسيء إلى القوانين الوضعية التي أسسوها هم؛ غايته من ذلك إكساب الأطروحة المدافع عنها وهجا ينبع من تعميق الإحساس بالاضطهاد والظلم لاستدراج المتلقي، وإيقاعه في شباك التسليم بصدق الأطروحة المدافع عنها، وتندرج الحجج المنفية على النحو الآتي:

ن:ظلم السلطة الحاكمة مواطنيها، وتعسّفها في ليّ عنق القوانين لخدمة مصالحها.

ح3: لم أبرح مكاني

ح2: لم أهتف

ح1: لم أصفّق

(82) المصدر نفسه، ص12.

ويتّخذ **مطر** من النفي الوصفي وسيلة لغوية حجاجية للتعبير عن اعتقاده تجاه قضية ما، فيعكس ما يتمنّاه في هذه الحياة، ويبرز موقفه الرافض للواقع المأساوي الذي يعيشه، ولممارسات التهميش والإقصاء الاجتماعي التي يعاني ويلاتها، أي أنّ النفي الوصفي في شعر مطر يعكس الحالة النفسية، ويبرز صدق القضية التي يعبر عنها، ففي قصيدة الاختيار يقول:(83)

إنّني أرغبُ أنْ أحيا

ولي بيتٌ

وزوجٌ

وعيالٌ سُعداءْ

ليسَ في أرواحِهمْ بَصمةُ خَوفٍ

ليسَ في أجسادِهم بَصمةُ داءْ

ليسَ في أعيُنِهمْ بَحْرَ بُكاءْ

فالنفي الوصفي في هذا المقطع جاء في شكل متوالية من الحجج المتضافرة (ليس في أرواحهم بصمة خوف، ليس في أجسادهم بصمة داء) لها صلة بالنتيجة المصرح بها في البداية (إنني أرغب أن أحيا ولي بيت وزوج وعيال سعداء) فالملاحظ أن الشاعر في اعتماده للحجاج السببي بربطه المقدمات (الحجج المنفية) ونتيجتها عمد إلى المحاججة على عدم تحقق أحلامه في مجتمعه بالرغم من بساطتها بسبب عدم مبالاة مسؤولي بلاده بأبسط حقوق مواطنيهم، وحرصهم المبالغ فيه في تكريس العروش وتثبيتها، وهي دعوة ضمنية للمتلقي بضرورة تغيير ذلك الواقع والثورة عليه.

2-3-حجاجية أدوات القصر والاستثناء:

2-3-1-حجاجية إنّما:

يتصدر العامل الحجاجي (إنّما) قائمة طرق القصر من حيث الأهمية لما له دور في تضييق المعنى وتقييده، ولأدلّ على ذلك تخصيص الجرجاني الحديث عنه في أكثر من موضع، يقول: "اعلم أنّها تقيّد في الكلام بعدها إيجاب الفعل لشيء ونفيه عن غيره، فإذا قلت إنما جاءني زيد عقل منه أنّك أردت أن تنفي أن يكون الجائي غيره،

(83) أحمد مطر،لافتات03،الأعمال الكاملة، ص188.

فمعنى الكلام معها شبيه بالمعنى في قولك جاءني زيد لا عمرو"[84]؛ فدخول إنّما على جملة "جاءني زيد" وجهت الجملة نتيجة محدّدة ممثّلة في "مجيء زيد تحديدا دون غيره"، مزيحة بذلك أيّ توهّم بمجيء خالد أو عمر أو غيرهما، لذلك عقّب الجرجاني قائلا: "فإذا قلت إنّما جاءني زيد لم يكن غرضك أن تنفي أن يكون قد جاء مع زيد غيره ولكن أن تنفي أن يكون المجيء الذي كان منه كان من عمرو وكذلك تكون الشبهة مرتفعة في أنّ لي ههنا جائيين وإن ليس إلا جاء واحد"[85]، وهذا ما نوّه إليه السكاكي –لاحقا– من خلال قوله: " وكذلك قدّر" إنّما هذا لك"، تقدير "ما هذا إلا ذلك" و "إنّما لك هذا" تقدير "مالك إلا هذا"[86]، معنى ذلك أنّ "إنّما" في بعض استعمالاتها تكون مرادفة للتركيب (ما....إلا) ليؤكد السكاكي الدلالة ذاتها في موضع آخر بقوله: "كما تقول في قصر الموصوف على الصفة قصر إفراد إنما زيد جاء إنما يجيء زيد لمن يردّده بين المجيء والذهاب من غير ترجيح لأحدهما، أو قصر قلب لمن يقول زيد ذاهب لا جاء، وفي تخصيص الصفة بالموصوف افادة إنّما يجيء زيد لمن يردّد المجيء بين زيد وعمرو، أو يراه منهما، وقلبا لمن يقول لا يجيء زيد، ويضيف إليه الذهاب، والسبب في إفادة إنّما معنى القصر هو تضمينه معنى "ما و إلا" ولذلك تسمع المفسرين لقوله تعالى "إنما حرم عليكم الميتة والدم"[87] بالنصب يقولون معناه ما حرّم عليكم إلا الميتة والدم"[88]؛ إذ تتمحور الدلالة الضمنية لـ "إنّما" –في بعض استعمالاتها– حول مفهوم القلب أو الخلاف إما لجهل من المخاطب أو قوله بعكسه.

وفي استعمالات أخرى يكتسب الملفوظ الموصول بـ "إنّما" مفهوما آخر غير مفهوم العكس أو المخالفة؛ يقول الجرجاني: "اعلم أنّ موضوع "إنّما" على أن تجيء لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحتّه أو لما ينزل هذه المنزلة، تفسير ذلك أنك تقول للرجل إنّما هو أخوك إنما هو صاحبك القديم لا تقوله لمن يجهل ذلك، ويدفع صحتّه، ولكن لما يعلمه، ويقرّ به إلا أنّك تريد أن تنبّهه للذي يجب عليه من حق الأخ وحرمة الصاحب".[89]

وحجاجية العامل "إنما" تكمن في تقييد بنية الخطاب وتوجيهه نحو نتيجة محددة يروم المتكلم إيصالها للمخاطب، فما يثبته العامل الحجاجي بالضرورة يبطل غيره، وتأسيسا على ذلك يمكن القول إن دور العامل الحجاجي "إنما" هو إثبات المعنى المراد تأكيده تأكيدا يقطع شك المخاطب ويزيحه نهائيا، ومن ذلك قول الشاعر أحمد مطر في لافتة ربما[90]:

(84) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط1، 2001، ص221.
(85) المرجع السابق، ص222.
(86) السكاكي، مفتاح العلوم، ص300.
(87) سورة البقرة، الآية: 173.
(88) السكاكي، مفتاح العلوم ، ص291.
(89) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص218.
(90) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص86.

رُبّما الزاني يَتوبْ

رُبّمَا الماءُ يَروبْ!

رُبّمَا يُحْمَلُ زَيتٌ في الثقوبْ!

رُبّما شمس الضحى

تشرق من صوب الغروب!

ربما يبرأُ إبليسُ من الذنبِ

فيعفو عنهُ غَفَّارُ الذنوبْ!

إنَّما لا يَبرأُ الحُكّامُ

في كُلّ بلادِ العُربِ

من ذنبِ الشعوبْ!

اعتمد الشاعر في "لافتة ربّما" أسلوب الحكمة من خلال نسجه أقوالا على شكل حكم وأمثال استهلّها بمقدّمات ممهّدة لدعواه شبيهة بكلام حكيم عام، سريع النّفاذ إلى نفس المتلقّي، باعثا الأمل في كل نفس أثقلتها الذّنوب واستعصت عليها الحلول، فالزاني يمكن أن يتوب، والماء قد يروب، وشمس الضحى قد تشرق من صوب الغروب، حتى إبليس ربما يبرأ من الذنب فيتجاوز عنه غفّار الذّنوب، لكن الشاعر يفاجئ المتلقي بعد تلك المقدمات بعبارة "إنّما لا يبرأ الحكّام في كل بلاد العُرب من ذنب الشعوب"؛إذ أسهم العامل الحجاجي (إنّما) الموصول بالملفوظ إلى أداء دور فاعل، ومؤثر في إثبات قضية تمثّلت في عدم خلاص الحكّام من مختلف الجرائم، التي انتهكوها في حق شعوبهم، وسدّ الشاعر كل منافذ البراءة من التّهم المنسوبة إليهم، لأنّه أراد قطع الطريق على الحكّام بتأطير خطابه بالعامل الحجاجي الذي سهل عليه مهمة استخلاص نتيجة ما تم تقديمه في البداية، ليجد المتلقي نفسه مذعنا لأسلوب الحكمة سواء على مستوى المقدمات أو على مستوى النتيجة الموصولة "بإنما" التي قطعت كل شك قد يتسلل إلى المتلقي بخصوص عدم التجاوز عن جرائم الحكام وانتهاكاتهم.

كما عمد أحمد مطر في لافتة "شؤون داخليّة"[91] إلى توظيف العامل الحجاجي "إنما" الذي أسهم في تقييد النص وإضفاء أبعاد جديدة من خلال تسليط الضوء على معنى واحد غير متعدد:

وطني: عشرونَ جزّاراً

يسوقونَ إلى المسلخ

قطعانَ خِرافٍ آدميَّهْ!

وإذا القطعانُ راحتْ تتضرَّعْ

لم تجدْ عيناً ترى

أو أُذُناً من خارجِ المسلخِ...تَسْمَعْ

فطقوسُ الذّبحِ شَأنٌ داخليٌ

والأصولُ الدوليّهْ

تمنعُ المسَّ بأوضاع البلاد الداخليّهْ

إنّما تسمحُ أن تدخُلَ أمريكَا علينا

في شؤون السلْمِ والحربِ

وفي السلْبِ والنّهبِ

وفي البيتِ وفي الدربِ

يأسف الشاعر في بداية اللافتة على الوضع الداخلي العربي، ليبالغ في ذلك التأسّف من خلال تشبيه الشعب العربي بالخراف التي لا تحرّك ساكنة أمام جلاّديها، وتشبيه حكّامهم بـ "الجزّارين" تعريضا ببشاعة جرائمهم في حقّ رعاياهم، وإصرارا من الشاعر على إبراز تناقض الدول الغربية بخصوص مواقفها حيال القضايا الدولية عمد إلى الإتيان بملفوظ موصول بالعامل الحجاجي "إنّما" الذي نبّه إلى زيف شعارات ضمان الحريات التي تتشدّق بها الدول الغربية من خلال السماح لأمريكا العبث باستقرار مختلف البلدان العربية، وإشعال فتيل الحروب

(91) أحمد مطر،لافتات 02، الاعمال الكاملة، ص137.

والنعرات الطائفية فيها، فالملفوظ الحجاجي الموصول بـ "إنما" عمل التشويش على دعوى الدول الغربية وعلى رأسها أمريكا، وإرباك حجتهم أمام المتلقي وتعرية وفضح ألاعيبهم الخبيثة، فتقديم السماح لأنّها البؤرة التي تُحشد عندها معاني النص، ويقوم عليها التناقض الدولي، وتخصيص السماح من الدول الغربية لأمريكا من باب اختصاص المقصور بالمقصور عليه، وعدم مجاوزته إياه إلى سواها، فأمريكا مسموح لها دون سواها بنهب خيرات بلدان العالم وإشعال الحروب في أوساط شعوبها، بالرغم من تكفّلها بحسب المواثيق الدولية بعدم التدخل في الشؤون الداخلية لأي بلد في العالم.

وفي لافتة حكمة الشيوخ(92) يقول الشاعر:

صالِحوهْ.

ماتَ ما فاتَ

وما خرَّبَهُ يمكنكم أن تُصلحوهْ

هُوَ إنسانٌ وقدْ أخطأَ،

والدّورُ عليكمْ...صَحِّحوهْ

ليسَ إلاَّ كلمةٌ...

قولوا: صَفَحْنا

وإذا لم تستطيعوا

صافِحوهْ!

أنا أدري...

كلُّ شيءٍ واضِحٌ...لا تَشرحُوهْ.

هو قد خسَّرَكُمْ،

فاغتنموا فرصَتكمْ

(92) أحمد مطر،لافتات 07،الأعمال الكاملة، ص434.

واجتهدوا أن تربحوهْ!

دَمُكمْ في يدِهِ؟ لا بأسَ...

هاتو خِرْقَةً مَبلولةً

ثمَّ امسحوهْ!

هتَكَ الأعراضَ؟

حقّاً...

إنَّهُ فِعلٌ قبيحٌ

حقَّ أن تَستَقبحوهْ.

لكنِ الأخلاقُ

لا ترضى لكُمْ أن تفضحوهْ!

نلحظ أنّ اللافتة تقوم على "الباتوس" (Pathos) أو إثارة انفعالات معيّنة في المتلقّي تدفعه دفعا إلى سلوك معيّن لجأ فيها الشاعر إلى توظيف الجمل الأمرية والتي تمحورت دلالتها في معنى التسليم أو النّدب[93]؛ فقد نفهم من أسلوب الأمر في هذه اللافتة إمّا أنّه يريد أن يحثّ المواطنين أن يتساهلوا مع ما يُفعل بهم من أنظمتهم الحاكمة، أو قد نفهم أنّه يريد أن يحثّ المواطنين على الاستماع إلى نصائحه، وفي كلتا الحالتين يسخر من حالة الصمت واللاّحراك نتيجة القمع والاستعباد، ومن ثمة فهو يريد ثورة تحرّر الإنسان من هذا التسليم، لتبلغ السخرية ذروتها في قوله:

ذَبَحَ الأبناءَ؟ أدري...

إنّما هل كلُّ مَنْ يذبحُ مِنكم أحداً

لابُدَّ من أن تذبحوهْ؟!

(93) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ط1، 1993، ص191.

لم يؤد أسلوب القصر الوارد في هذا المقطع دور الرّد عل كلام سابق ودحضه، إنّما أدّى دور التنبيه على فداحة الجرائم المرتكبة في حق المستضعفين من أبناء الشعوب العربية، التي يقابلها الصمت، بل وإيجاد تبريرات لكل تلك الانتهاكات، ومما زاد هذا المقطع طاقة حجاجية دخول القصر على استفهام إنكاري اكتفى فيه الشاعر بإلقاء السؤال الساخر لا لشيء إلا "لتنبيه السامع حتى يرجع إلى نفسه، فيخجل ويرتدع ويعيي الجواب"[94]، ليشير في الأخير حفيظة المتلقي، ويبعث فيه إحساس الازدراء فيتحرك للتصدّي لهذا الهوان والانصياع غير المبرّرين.

2-3-2-حجاجيةالنفي والاستثناء بإلا:

يعد النفي والاستثناء بإلا ضربا من العوامل الحجاجية التي تسهم في تقييد الفكرة المطروحة والضغط على محتواها الخبري، فتعمل على لفت انتباه المتلقّي، وحمله على الإذعان والتسليم بالأطروحة المدافع عنها، إذ القصر بالعامل الحجاجي "يكون للأمر الذي ينكره المخاطب ويشك فيه"[95]، فكثيرا ما يستعمل المتكلم العامل الحجاجي (النّفي والاستثناء) في توجيه الخطاب وجهة واحدة فيستثمره لإقناع المخاطب بفعل شيء ما أو الامتناع عن الإتيان به[96]؛ فالإمكانات الحجاجية لقول أحدهم "الساعة تشير إلى الثامنة" كثيرة تقدم نتائج من قبيل الدعوة إلى الإسراع، أو التأخر والاستبطاء أو هناك متسعا من الوقت، أو موعد الأخبار...إلخ، وبعبارة أخرى فهو يخدم نتيجة من قبيل "أسرع"، كما يخدم النتيجة المضادة لها "لا تسرع"، لكن عندما أدخلنا عليه العامل الحجاجي "لا...إلا" فإنّ إمكاناته الحجاجية تقلّصت، وأصبح الاستنتاج العادي والممكن هو: لا تشير الساعة إلا إلى الثامنة، لا داعي للإسراع"[97]، وتتحدّد القيمة الحجاجية بحسب موقع المقصور والمقصور عليه فإذا قلنا مثلا: "ما أحمد مطر إلا شاعر" قصرنا أحمد مطر على الشعر مع أنّ أحمد مطر له صفات أخرى غير الشعر، لكنّنا قصرناه على الشعر، لشهرته فيه أمّا إذا قلنا: "ما شاعر إلا أحمد مطر" فقد قصرنا الشعر على أحمد مطر دون سواه من الشعراء وحصرناه به وهذا فيه مبالغة واستعظام لشأنه.

ومن أساليب القصر الواردة في شعر **أحمد مطر** قوله[98]:

يا شرفاءُ

هذهِ الأرضُ لَنا

(94) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص93.

(95) المرجع نفسه، ص ص223-229.

(96) ينظر عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص ص519-520.

(97) أبو بكر العزاوي، الحجاج والمعنى الحجاجي، ضمن كتاب التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، ص65.

(98) أحمد مطر،لافتات02،الأعمال الكاملة، ص75.

الزرعُ فوقَها لنا

والنفطُ تَحتها لنا

وكلُّ ما فيها بماضيها وآتيها لنا.

استفتح الشاعر مقطعه الشعري بنداء أتبعه بجمل اسمية بيّن من خلالها انتماءه هو وأبناء وطنه إلى تلك الأرض، ومن ثمة أحقيتهم في الانتفاع بكل خيراتها، ليراهن بعدها على (باتوس) المتلقي لتهيئته نفسيا بإثارة انفعالات معيّنة في نفسه أهمّها إثارة انفعالات السّخط، والغضب لحالة العوز، والفقر التي طالتهم، بالرغم من غنى وطنهم بمختلف الموارد الزراعية والباطنية، جاعلا من أسلوب القصر في نهاية المقطع وسيلة لإثارة تلك الانفعالات

فما لنَا

في البردِ لا نلبسُ إلاّ عُرْيَنا؟

وما لَنَا

في الجوعِ لا نأكُلُ إلا جوعَنا؟

إنّ أسلوب القصر الذي ختم به الشاعر مقطعه المنكّه بتصوير فنّي قلب الأمور رأسا على عقب، وجعل المتلقي يستشعر هول الحدث، ويثير فيه انفعالات لا تتحقق بالمخاطبة العقلية بل بالتحريك النفسي من خلال قصره اللباس على العري تارة، وقصره الأكل على الجوع تارة أخرى، فالنفي والاستثناء أدى وظيفة الحدّ من غموض الملفوظ، ومن تعدّد نتائجه وذلك بتقديم النتيجة الملائمة للمتلقّي[99] الممثلة في "وصف بؤسه وبؤس أبناء وطنه وحرمانهم من أبسط مقومات العيش من مأكل ومشرب"، ليقضي بذلك على كل استلزام لا يعضّد النتيجة، وآلية ذلك إنما هو التّوجيه الحجاجي لتكون النتيجة واحدة.

وفي لافتة "إنصاف الأنصاف"[100] يتكئ الشاعر مرة أخرى على أسلوب القصر لتصوير حالة العوز والفقر المدقع الملازم له ولأبناء وطنه المستضعفين:

الأسى آسٍ لما نَلْقاهْ

والحزنُ حزينْ!

(99) ينظر عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص61.

(100) أحمد مطر،لافتات 04،الأعمال الكاملة، ص ص 241-242.

نَزرعُ الأرضَ...ونغفو جائِعينْ.

نَحمِلُ الماءَ...ونمشي ظامئينْ.

نُخْرِجُ النِفْطَ

ولا دفءَ ولا ضوءَ لنا

إلاّ شراراتُ الأماني ومصابيحُ اليَقينْ.

فالملفوظات "دفؤنا شرارات الأماني" و "ضوؤنا مصابيح اليقين" قائمان على الإثبات المحض الذي لا يتجاوز طاقته الإخبارية الإبلاغية مداها الإعلامي التوصيلي الصرف[101]؛ حيث إنّ المرسل لا يروم من ملفوظه سوى إعلام المتقبّل بأنّ الدفء من شرارات الأماني، والضوء مصدره مصابيح اليقين، والطريف في الأمر أنّ هذا الإبلاغ له استلزامات عديدة كأن نقول: دفؤنا شرارات الحطب، أو دفؤنا لهيب الوقود، والأمر ذاته بالنسبة للملفوظ الثاني الذي تتعدّد استلزاماته هو الآخر: ضوؤنا نجوم السماء، أو ضوؤنا مصابيح الكهرباء، ضوؤنا شموع...لكن بمجرّد دخول النفي والاستثناء على الملفوظين تبدّدت كل تلك الاستلزامات*، بل وشدّت من أزر الملفوظين ووجهتهما نحو نتيجتين بعينهما، ليجعل المتلقي أمام نتيجة واحدة أو استلزام واحد يقتضيه كل ملفوظ، ويروم الشاعر تسليم الجمهور به: فالعامل الحجاجي القصر "يضيّق من تعدّد النتائج المستفادة من الملفوظ، بل إنّه يضرب صفحا عن الطاقة الإبلاغية ويجعلان المتقبّل مباشرة في مواجهة حجاجية وأمام نتيجة واحدة[102]، وهي أدنى مقومات العيش الكريمة من دفء وإنارة بالرغم من أن وطنه ينام على براميل من النفط.

وفي "لافتة النبات" التي يقول فيها الشاعر[103]:

أنا ليسَ لي عِلْمُ الحواةْ

كي أخرج الجَبَلَ العظيمَ من الحصاة

و أَجُرَّ آلافَ الفوارسِ كالأرانبِ

(101) ينظر عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص64.

* جاء العامل الحجاجي مقيدا ببنية التصوير مما أعطى الملفوظ قيمة حجاجية عليا.

(102) المرجع نفسه ص64.

(103) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص83.

من بُطونِ القُبّعاتْ.

أنا ليسَ لي عِلمٌ

بتعبئةِ الشجاعةِ في القناني

أو فنِّ تحويلِ الخروفِ إلى حصانِ!

أنا لستُ إلاّ شاعِراً!

أبصرتُ نارَ العارِ

ناشبةً بأرديةِ العُفاةْ

فصرختُ: هُبّوا للنجاةْ.

فإذا أَفاقوا للحياةِ

ستحتفي بِهِمُ الحيَاةْ

وإذا تلاشَتْ صرختي

وَسْطَ الحرائقِ كالدُخانِ

فلأنَّ صرخةَ شاعرٍ

لا تبعثُ الروحَ الطليقةَ في الرُفاتْ!

نلاحظ أنّ اللافتة قد اكتسبت طاقة حجاجية كبيرة لوجود عامل النفي مكرّرا، فالقول المنفي "أنا ليس لي علم الحواة..." و "أنا ليس لي علم بتعبئة الجماهير..." يعد ردّا على من يحمّل الشاعر مسؤولية تحريك الجماهير المنبطحة التي اعتادت الانصياع والانبطاح واستفحل فيها الجبن، لذلك فقد بادر بالردّ عليه بنفي ذلك الادّعاء، فهو ينفي اعتقاد المخاطب بأن كلامه موافق لحاله في الواقع، ثم استأنف الشاعر النفي بجملة قصر "أنا لست إلا شاعرا" لتأكيد النفي من جهة وإبداله من جهة ثانية وبيان المقصود من جهة ثالثة، إذ قصر شخصه على الشعر مزيحا بذلك كل الصفات التي ألصقت به، والتي قد تحمّله مسؤوليات تتجاوز **حدود قدراته**.

خلاصة:

لقد حاولنا فيما تقدم الإحاطة بكيفية اشتغال الروابط والعوامل الحجاجية في لافتات أحمد مطر وخلصنا إلى مايلي:

-أدّت الروابط الحجاجية أغراضا استدلالية حجاجية، بالإضافة إلى وظيفتها الرابطة، فنقلت الخطاب الشعري من بنية إبلاغية إلى بنية حجاجية، بإكسابها الحجج التي تليها طاقة حجاجية، أسهمت في إعطاء مصداقية للأطروحة المدافع عنها.

-استعان الشاعر بالعوامل الحجاجية لتوجيه الخطاب وجهة حجاجية، من خلال شحن المضمون الخبري لتأدية وظيفة تتلاءم مع الإستراتيجية الحجاجيّة، التي قوامها حصر فكرة واحدة، وتكثيفها بغية بلورة موقف شعوري عند المتلقّي مآله الهيمنة على ذهنه، واستدراجه للإذعان للنتيجة التي يودّ الشاعر أن يوصلها إليه.

الفصل الخامس

حجاجية المفارقة في لافتات

أحمد مطر

تمهيد

1-التخييل والإقناع بين البلاغة ونظرية الحجاج

2-التخييل والتداول في مسار البلاغة العربية

3-المفارقة: دراسة في المفهوم والمصطلح

4-وظيفة المفارقة

5-أنواع المفارقة

5-1-حجاجية المفارقة اللفظية

5-2-حجاجية المفارقة الدرامية

5-3-مفارقة السخرية

5-4-حجاجية مفارقة التنافر البسيط

5-5-حجاجية مفارقة الفنتازيا

خلاصة

تمهيد:

ننصرف من خلال فصل "حجاجية المفارقة في لافتات أحمد مطر" إلى النظر في الوجه الحجاجي للمفارقة، بدءًا بالقول في التخييل والإقناع بين البلاغة ونظرية الحجاج، ثم التطرق إلى مفهوم المفارقة، بوصفها صورة من صور التخييل، لنخلص في الأخير إلى أهم أنواع المفارقة التي حدّد **ميويك** معالمها، وتعقّب حضور أغلبها في لافتات أحمد مطر، وتسليط الضوء على الأثر الذي تحدثه في متلقّيها، معتمدين في ذلك المقاربة اللسانية المنفتحة على القيد التداولي، من خلال الإحاطة بمقصدية المنتج والسياق الخطابي كون المفارقة ظاهرة مجازية تنبثق عنها وظيفة حجاجية.

1-التخييل والإقناع بين البلاغة ونظرية الحجاج:

إن البلاغة الجديدة في بعدها الحجاجي لا تلزم بالضرورة مقاربة الخطابات الحجاجية دون الخطابات الأدبية، فمن الدّارسين من لا يفصل بين "التخييل والحجاج"، فوجود قيم الاختلاف في الخطابات لا يستدعي بالضرورة استبعاد قيم التطابق والتماثل التي تشكل قوام بلاغة الحجاج، إذ "تتأرجح الأعمال الأدبيّة في نظر هؤلاء بين ما هو أدبي جمالي وما هو حجاجي تداولي في الأدب يحضر الواقع باستمرار إننا لا نستطيع أن نفهم نصّا، ونستمتع به إلا باستخلاص جواب من السؤال الذي يثيره، ولكي ننجح في هذه المهمّة ينبغي للنص أن يتحدث بدرجة ما اللغة نفسها التي نمتلكها، ينبغي أن يكون ثمة تطابق يعمل على تغييب الاختلافات أو الانزياحات الدلالية والتّأويلية"[1]

ففيما ينقله محمد العمري أنّ **بول ريكور** عمد إلى التنقيب عن عناصر الالتقاء والاختلاف بين الخطابة والشعرية رغبة منه في رسم حدود كل من الخطابين الخطابي(الحجاجي) والأدبي (الانزياحي) في مقال معنون بـ: الخطابة –الشعرية–التأويلية، إذ " تلتقي الشعرية مع الخطابية في كونها هي الأخرى تعالج إنتاجا لنصوص نواتها الاحتمال فإذا لم نقف حسب عبارة ريكور عند اعتبار الوزن والإيقاع فارقا وحده بين الخطابية والشعرية فسيكون من الصعب التّفريق بيين المبحثين، ذلك أن (poesis) تعني هي الأخرى عند أرسطو إنتاج الخطاب، فهل الخطابية شيء آخر غير تركيب الخطاب، أي أنها هي الأخرى بويزيس (poesis)."[2]

وبالرغم من اعتراف ريكور بوجود منطقة مشتركة بين الخطابي والشعري إلا أن "ذلك لا يكفي في نظره لجعل هذا الإقليم المشترك عاصمة فيدرالية للشعرية والخطابية مع كل ما تضمنه هذه الفيدرالية من حرية في معالجة خصوصية الطرفين."[3]

إذا كان الهدف من الخطاب الحجاجي الإقناع، فالشعرية غايتها القصوى التخييل، الذي يتنافى والأفكار المقبولة ومقدمات الخطاب الحجاجي، "فهذه الشقوق التي تحدثها الشعرية في المتخيل تزعزع في نفس الوقت نظام الإقناع عندما لا يتعلّق الأمر بحسم خلاف بل يخلّف اعتقاد، وبالتالي تكون حدود الشعرية كما قال هيجل هي عجز التمثيل عن مساواة المفهوم."[4]

(1) محمد مشبال، البلاغة والأدب من صور اللغة إلى صور الخطاب،ص18.

(2) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص17.

(3) المرجع نفسه، ص17.

(4) بول ريكور، الخطابة –الشعرية التأويلية–، تر: ياسين ساوير، ضمن كتاب الحجاج، ج5، ص214.

إن القول بفصل الخطابة والشعرية* بوصفهما خطابين مختلفين في المنطلق والهدف لا تبرّره كل تلك المحاولات المنادية بتوحيد صرحي البلاغة تحت غطاء مسميات عديدة منها: علم النص، السيميائيات، عيبها الوحيد هوّ انطلاقها من مجالات معرفية خارجية (اللسانيّات وعلم العلامات خاصة) وارتهانها بنسق مصطلحاتها، ونتيجة لذلك فإنها لم تقدّم بديلا ملائما للموضوع يؤدي بالبلاغتين إلى الزهد في خدمات هذا العلم العتيق: البلاغة"[5]؛ معنى ذلك أنّ مساحة التداخل بين القطبين الحجاجي والتخييلي تفوق مساحة الاختلاف، والمشروعية التي تحدّث عنها **هنريش بليث** في البلاغة والأسلوبية لأدلّ على ذلك[6]؛ وهذا ماجعل بعض الدّارسين يبذلون جهدا فلسفيا مخبريا على حد تعبير محمد العمري في توحيد البلاغة بوصفها علما كليًا يضم علوم اللسان وعلوم الإنسان، "وفي هذا الإطار يرى **ميشال مايير** أن بناء بلاغة كلية يتطلب الخروج من المقابلة القضوية بين الوجود واللاوجود التي بنى عليها تفريق أرسطو بين الشعرية والخطابية...أو بعبارة أقرب إلى المصطلحات المستعملة في القراءة العربية لأرسطو: الشعر كذب يحتمل الصدق، والخطابة صدق تحتمل الكذب، فبدل هذا التقابل القضوي الوجودي يمكن تحقيق وحدة البلاغة باعتماد التّفاعل القائم على الإشكال والمساءلة." [7]

في المقابل يرى **أوليفيي ريبول** أنّ بناء بلاغة كلية يتطلّب التقريب بين الحجاج والأسلوب؛ كون الإمتاع والحجاج وظيفتين متلازمتين، فالصورة تضطلع بالحجاج، كما أن الحجة تتسم بمجموعة من الخصائص تقربها من الصورة مثل "انعدام الدقة" و"تفاعل الذوات" و"السجال"[8]، لذلك توجّب البحث عن جوهرها في المنطقة التي يتقاطع فيها الأسلوب والحجاج، معنى ذلك أنّ البلاغة في منظوره هي "كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب، كل خطاب تحضر فيه الوظائف الثلاث: المتعة والتعليم والإثارة مجتمعة متعاضدة، كل خطاب يقنع بالمتعة والإثارة مدعّمتين بالحجاج."[9]

فموضوع البلاغة بوصفها علما كليا هو كل خطاب اجتمعت فيه الوظائف الثلاث: المتعة والتعليم والإثارة مدعمة بالحجاج، على قيمة هذا التوجه إلا أن ما ينقصه هو النظر إلى الموضوع من زاوية التخييل، أي من الزاوية المقابلة لمنظري الحجاج، "وفي هذه الحال لن يكون هناك مبرر لرفض التوجه التفاعلي عند ريتشاردز بل سيكون

---

* " لو وجدت في عصر أرسطو ممارسة المتخيل نثرا لما اعترض عليها في كتابه الشعرية اعتراضا مبدئيا وهذا ما سيقترحه Pierre-Daniel Huet هو رجل دين وناقد فرنسي (1620-1721)بعد أرسطو بعشرين قرنا في قوله: "انطلاقا من هذا القول المأثور عن أرسطو والذي فحواه أن الشاعر إنما هو شاعر بالقصص أكثر مما هو شاعر بالأبيات التي ينظمها يمكننا أن نجعل مؤلّفي الروايات في عداد الشعراء." ينظر: جيرار جنيت، التخيل والقول،تر:الصادق قسومة، مراجعة محمد كمال الدين قحة، دار سيناترا، تونس، ط1، 2014، ص132.

(5) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص20.

(6) ينظر هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص28 وما بعدها.

(7) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص21.

(8) المرجع نفسه، ص26.

(9) محمد مشبال، البلاغة والأدب من صور اللغة إلى صور الخطاب، ص 22.

من المفيد تأصيله بالرجوع إلى ملاحظات عميقة سطرها البلاغيون القدماء أنفسهم يتجاوز المعنى الوضعي المعبّر عنه بصورة من الصور البلاغية إلى المعنى المبني في النفس، أو المعنى الذي هو الصورة نفسها حيث يتعذر بناء معنى معدول عنه وهو ما ذهب إليه الجرجاني وهو ينتقل من النقل إلى الإدّعاء *

2-التخييل والتداول في مسار البلاغة العربية:

لقد ارتبط التفكير البلاغي عند العرب بالشعر، من خلال إبداء بعض الملاحظات الأسلوبية، والتنبيه إلى العيوب الإيقاعية والحجاجية فيه لتكون تلك "الملاحظات هي المصدر الأول للبلاغة العربية ؛حيث جمعت لاحقا تحت اسم البديع ومحاسن الكلام (ابن معتز)، وقد تطور هذا المسار من خلال الخصومات حول ما هو بديع وما ليس كذلك." (10)

وفي ظل ذلك السياق اللغوي المنطقي تنبثق نظرية الجاحظ في البيان والتبيين، وهذا هو المصدر الثاني في التشريع البلاغي العربي ؛"إذ انتبه إلى أن اللغوي لا يستطيع مهما أوتي من معرفة أن يحاجج في مجال الإقناع حول المسائل الدينية ما لم يستعن بعلم الكلام، وعلم الكلام هو علم الحجاج العقلي في المجال الديني وهو مركز التأويل القادر على ردم الهوة بين مستويات الخطاب في الحقيقة والمجاز، وكان من ثمار هذا التوجه ظهور علم المناظرة والجدل." (11)

إذًا للبلاغة العربية مهدان كبيران أنتجا اتجاهين أساسيين: اتجاه البديع يغذّيه الشعر، واتجاه البيان تغذّيه الخطابة، "ونظرا للتداخل الكبيرين بين الشعر والخطابة في التراث العربي فقد ظلّ المساران متداخلين وملتبسين رغم الجهود الكبيرة النيّرة التي ساهم بها الفلاسفة** وهم يقرؤون بلاغة أرسطو وشعريّته"(12)، من خلال تنقيبهم في الخصوصية الشعرية (التخييل) والخصوصية الخطابية (التصديق) وما بينهما من تداخل و تخارج، لكن ذلك المجهود لم يلق الصدى المطلوب لهيمنة الخلفيات الدينية وتراجع الحضارة الإسلامية، باستثناء محاولة حازم القرطاجنّي التنظيريّة "غير أن محاولته ظلّت في حاجة إلى كثير من التّهذيب والتّكميل والتّمثيل، الشيء الذي لم يكن ممكنا في ذلك المسار الحضاري المتردّي."(13)، فالقرطاجني في تعريفه للشعر لم يفصل الوظيفة الشعرية عن الوظيفة التداولية،

* ولعلّ حديث البلاغيين العرب عن وظائف المشابهة (التمثيلية والاستعارية) خير ما يوضّح ذلك، فالتشبيه عندهم قد يكون للبيان وقد يكون للتخييل، وقد يعبّر عن تفاعلهما والحالة الثالثة أوسع مساحة، وأبسط هيمنة، وهي مصدر الكلاسيكيات الكبرى وسيكون من الملائم منهاجيا أيضا الاستشهاد بما وصلت التجارب الطليعية في العصر الحديث من اعتماد الصورة بدل المعنى، بل والحديث عن اللامعنى يبقى قطب التخييل قائم بالذات". ينظر:محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول،ص ص27-28.

(10) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص28.

(11) المرجع نفسه، ص29.

** سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط2، 2015، ص ص98-103.

(12) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص29.

(13) المرجع نفسه، ص30.

فكل تأثير جمالي يصحبه تأثير تداولي: "الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، مما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها."[14]

إن تأثر **القرطاجني** في مشروعه البلاغي بالمعالجة الفلسفية والمنطقية لأرسطو من خلال كتابيه الشعر والخطابة، وبالفيلسوفيين المسلمين الفارابي وابن سينا غير خفي، "بل اعتبر حازم عمله تتمّة لعمل المعلم الأول، وتلبية لحلم وطموح ابن سينا، ففي نظر حازم أن الشعر جنس أدبي ،يحمل خاصيّة ثابتة عند كل الأمم وهي التخييل والمحاكاة[15]، ولكن تجليات التخييل وتحقّقاته الفعلية في الإنجاز الشعري تختلف من أمة إلى أمة أخرى، وقد تتباين من عصر إلى عصر"[16]،لذلك عمد إلى إثراء وتكييف نظرية المحاكاة في الشعر اليوناني لأرسطو، بما يتلاءم والشعر العربي، "ولعلّ هذا التعقيد أو التركيب هو الذي جعل حازما يستعيض عن مفهوم المحاكاة بمفهوم آخر هو التخييل الذي ربما كان أكثر استيعابا لطبيعة الشعر ومحاكاته، ولعلّ هذا هو الذي جعل حازما في سياقات أخرى كان يرد المصطلحات أو المفهومات بمعنى واحد"[17]،ليكشف القرطاجني فيما بعد أن المحاكاة في الشعر اليوناني شبيهة بالمحاكاة الساذجة في بعض الحكايات الخرافية عند العرب لارتكازهما على الحبكة أو الحكاية المحبوكة.[18]، "ومن ثمة فمهمة البلاغي محددة في مستويين في الكشف عن مكوّنات التخييل الذي لا يخرج عن الألفاظ والمعاني والنظم والأسلوب، من خلال النماذج الشعرية التي حققت غرضها وهدفها، والبحث في النفس الإنسانية المتلقية وأحوالها المختلفة الثابت منها والمتغير، وتوجيه البحث إلى ما هو جوهري في الإنسان وفي الشعر."[19]

ومما ساعد على تلازم البعد الجمالي مع البعد التداولي في البلاغة العربية هو طبيعة النص الأدبي القديم، الأمر الذي سوّغ لل**قرطاجنّي** إقامة بلاغة عامة (كلية) تستوعب الخطابين الشعري والخطابي، فإن وجدت فوارق نوعية بينهما فذلك لا يمنع من اشتراكهما في حمل المتلقي ودفعه إلى الفعل أو التخلّي عنه.

(14) القرطاجني،منهاج البلغاء، ص71.
(15) ينظر القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ص62-72.
(16) المرجع نفسه، ص ص93-94.
(17) ينظر المرجع نفسه، ص94.
(18) القرطاجني ،منهاج البلغاء، ص68.
(19) المرجع نفسه، ص96.

بناء على ما تقدّم فلا تعارض بين التخييل الشعري والإقناع الخطابي فكلاهما يؤدي الوظيفة نفسها، "أي إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده بما يخيل (أي الشعر) لها فيه من حسن، أو قبح، أو جلالة، أو خسّة تتوحّد وظيفة الشعر ووظيفة الخطابة عند حازم على الرغم من وعيه بخصوصية الخطابين القائم أحدهما على هيمنة التخييل وتبعية الإقناع، والآخر على هيمنة الإقناع وتبعية التخييل، ويبدو أن التراث النقدي العربي لم يكن يتصور الشعر والنثر خارج دائرة الوظيفة الخطابية.

ليكمل **حازم** مسيرة الفلاسفة في الملائمة بين التصور الأرسطي في كتابي الخطابة وفن الشعر وبين طبيعة الشعر العربي، الذي نحا أغلبه منحى خطابيًّا، ناهيك عن الخطابة التي تربّت في أحضان الشعر، إذن هذه هي فسيفساء الخطابة والشعر عند العرب، إذ إنّ صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، كما أنّ الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية، لتعضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة"[20]

إنّ أغراض الناس وثيقة الصلة بما اشتهر لديهم أنه خير أو شر، وتبعا لذلك فإنّ "المعاني المؤثرة فيهم هي المعاني المشتركة بين الجمهور والخاصة في الشعر والخطابة على حد سواء، غير أن للشعر من حيث جوهره أن يخرج عن هذه الحدود المشتركة مع الخطابة، إذ يمكن أن يكون خاصا منغلقا بالنسبة للعامة"[21]؛ معنى ذلك أنه مهما تداخل الخطابي مع الشعري إلا أن كلاً منهما يحتفظ بخصوصيته، وبناء على ذلك سيتحدّد المركز والهامش في كليهما، إذ يقول: "لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصُورتي التخييل والإقناع"[22]

إذا التخييل يقع في مركز الشعر وهامش الخطابة، أما الإقناع فيمثل جوهر الخطابة ،وسمة عارضة بالنسبة للشعر؛ "فمن الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل موجودة فيه المحاكاة فهو يعدل قولا شعريا، سواء كانت مقدّماته برهانية أو جدلية أو خطابية أو يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، وما لم يقع من ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنيًّا على الإقناع وغلبة الظن يكون مبنيا على غير ذلك، فإن كان مبنيا على الإقناع خاصة كان أصيلا في الخطابة دخيلا في الشعر سائغا فيه، وما كان مبنيًّا على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإن وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة[23]؛معنى ذلك أن عملية الاسترفاد بين الشعر والخطابة متاحة، لكن إذا زادت جرعة التخييل في الخطابة، أو جرعة الإقناع في الشعر فالأكيد أن أحدهما سيتماهى في الآخر ويتميّع، "ليطوّر حازم هذه المباحث بحيث لا

(20) المرجع السابق، ص293.

(21) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص33.

(22) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص19-20.

(23) المرجع نفسه، ص67.

يصبح توظيف الإقناع مجرد مقوم بلاغي يساهم في تحقيق الوظيفة التداولية للشعر في دفع الإنسان نحو النافع وإبعاده عن الضّار،وإنما يصبح مقوّما جماليّا يلعب دورا هاما في تحقيق جمالية الشعر."[24]

إذا الإقناع من المقومات الجمالية في الشعر تعمل جنبا إلى جنب مع مقوّمات أخرى فيما يسميّه حازم بالافتتان أو التنوّع أو المراوحة[25]، فالإقناع الشعري حسب القرطاجني يتأتى من خلال التنويع بين المعاني الجمالية والإقناعية التي تعمل على جعل المتلقي فريسة سهلة للتأثير فيه واستمالته، لأن النفوس كما يقول حازم: "تحب الافتتان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة في بعض ذلك إلى بعض، ولهذه المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النّفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود، فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه".[26]

لم يكتف **القرطاجني** بتبيين الوظيفة التداولية للإقناع في الشعر، بل عمد إلى المفاضلة بين ثلاثة أنواع من الشعراء "الشاعر الذي يعتمد التخييل وحده، والشاعر الذي يطغى على شعره الحجاج والإقناع فقط، والشاعر الذي يُوشّح كلامه بالإقناع، وهو أجود أنواع الشعر وأنجح تخييلا، لأنه يصدر الفصول ثم يختتمها ببيت إقناعي يعضّد ما قدم من التخييل ويجمّ النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل الثاني، فكان كلامه أحسن موقعا في النفوس بذلك، ويجب أن يعتمد مذهب أبي الطيب في ذلك لأنه حسن."[27]

مما تقدم يتبين أن **القرطاجني** ظل وفيا للمتن الشعري في تحليلاته، فقوله بالوظيفة التداولية للإقناع في الشعر لم يمنعه من عدّه مقوّما جماليا يحقّق التأثير النّفسي، "ولعل هذا هو الذي دفعه إلى تنظيم حدود الخروج عن التخييل إلى الإقناع في الشعر، وأن يؤكد على أن الإقناع الشعري يجب أن لا ينظر إليه كمعنى جزئي، وإنما يجب أن يعالجه باعتباره أسلوبا داخل القصيدة العامة، فلا وجود لأية سمة أو جزء لفظا أو جملة، معنى أو أسلوبا، إلا داخل نص تامّ اسمه القصيدة، ولعلّ هذا هو الذي جعله يتوقّف عند بائية المتنبي ،ليكشف كيف يشغل التسويم في بداية القصيدة، ويقيس على هذا كيفية الاشتغال."[28]

بالرغم من ارتباط البلاغة العربية بالنص الشعري إلا أن اغترافها من الخطابة الأرسطية غير خفي، "فمفهوم التأثير في النفوس عن طريق التخييل، الذي كان إحدى ركائز البلاغة الحازمية والجرجانية يمكن أن يحيل في كثير من جوانبه على نوازع المخاطب، أو ما يسميّه أرسطو الباتوس، وهو إشكال خطابي محض"[29]، هذا المفهوم الذي ظل يشوبه اللبس والغموض "فالازدواجيّة في معالجة الشعر من حيث كونه تخييلا ومحاكاة أي تحكمه عناصر بنيوية

(24) الإمام العزوزي، إشكال التخييل والإقناع في بلاغة حازم القرطاجني، ضمن كتاب البلاغة والخطاب، ص98.
(25) ينظر القرطاجني،منهاج البلغاء، ص361.
(26) المرجع نفسه، ص361.
(27) المرجع نفسه، ص99.
(28) المرجع نفسه، ص101.
(29) المرجع نفسه، ص 102.

وجمالية ومن حيث كونه يستهدف التأثير في النفوس وهذا التأثير قد يتحقق بالتخييل، ولكنّه يتحقق أيضا عن طريق الإقناع، هذه الازدواجية في المعالجة وفي مصادر الاستلهام كثيرة الإرباك للقارئ، ولاسيما إذا لم تحسم قضية التأثير والقصد منها."[30]

بالرغم من ذلك فقد استطاع **حازم القرطاجني** أن يرسم معالم بلاغة كلية، تستجيب ومكونات النص الشعري في بعديه الأسلوبي والتداولي.

لننتقل الآن للحديث عن الدراسات البلاغية العربية الحديثة التي وإن كانت في مجملها بلاغة جمالية، إلا أن مقاربة النص القرآني "أملت على بعض الدّارسين الإذعان إلى هذه الحقيقة والإقرار بأن مفهوم البلاغة القرآنية لا يجوز اختزاله في البعد الجمالي الخالص، بل هو بُعد يمتزج فيه التصوير والحجاج، أي إن النص القرآني بقدر ما يعمل على تصوير الحياة الإنسانية، يتجه أيضا إلى التأثير في مشاعر المتلقّي لتغيير سلوكه وأفعاله.

الأثر الجمالي الذي ينبثق من التصوير القرآني يعمل على استمالة المتلقي والتأثير فيه، لذلك عمد الباحث إلى استخدام لفظي "المنطق الوجداني" أو "الجدل التصويري" إيحاءً منه على تلازم التخييل والحجاج، "فقد عمد دائما إلى لمس البداهة، وإيقاظ الحس، لينفذ منهما مباشرة إلى البصيرة ويتخطّاهما إلى الوجدان. وكانت مادّته هي المشاهد المحسوسة، والحوادث المنظورة، أو المشاهد المشخّصة والمصادر المصوّرة، كما كانت مادته هي الحقائق البديهية الخالدة."[31]

مما تقدم يتبيّن أن البلاغة هي هجين من القوانين اللوغوسية (logos) المتعلقة بالخطاب من حيث هو بنية، وقوانين باتوسية متعلقة بمتلقّي الخطاب غايتها استثارة نوازع وعواطف المتلقي بحثّه على الفعل أو الكشف عنه.

ليعطي **محمد العمري** مفهوما أكثر شمولية للبلاغة من خلال كتابه "البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول" بمعالجته للخطابات النثرية السردية (السيرة الذاتية وجنس الخبر)، "مما قد يشي بانفتاح هذا المفهوم واتّساعه ليشمل أجناسا وأنواعا من الخطاب غير الشعر والخطابة والقرآن الكريم وكلام البلغاء، أي أنواعا نثرية مغايرة للأنواع الكلاسية التي شكلت المرجعية البلاغية العربية. ولا شك إذن أن اقتران البلاغة بالنثر السردي في هذا الكتاب يمثل منعطفا مهما في تصوّر محمد العمري للبلاغة"[32]، لكن الملاحظ أن العمري عمد إلى تحليل النصين الأدبيين (السرديين) بمقومات النص الشعري" ،فالباحث يصرّ على أن ينظر إلى التخييل (أو الأدبية) فيهما على أساس معيار بلاغة التخييل الشعري، والسبب في ذلك رفضه الضمني ربط البلاغة بمكونات النص

(30) المرجع السابق، ص102.

(31) المرجع نفسه، ص130.

(32) محمد مشبال، البلاغة والأدب من صور اللغة إلى صور الخطاب، ص132.

السردي وربما أيضا تشبّع وعيه الجمالي بالتخييل الشعري بالنظر إلى احتكاكه الطويل بالنصوص الشعرية وبلاغتها"[33]

وتجنّب **محمد العمري** الخوض في بلاغة السرد بالمفهوم الروائي يجعله "يؤثر أن يواجه البلاغة في المنطقة التي يراها جديرة بها، أي السير الذاتية التي يقوم فيها المؤلف بالتعويض الشعري لملء الفراغ التخييلي (الروائي) أو السيرة التي يدرك مؤلفها "بخبرته السردية أن الخروج من ذلك المسار الروائي الرمزي دون بديل شعري مدهش سيطيح بالنص."[34]

إن الباحث لا يكفّ عن جرّ أجناس النثر إلى دائرة الشعر كلما واجه معضلة التعامل مع بلاغاتها المخصوصة، الأمر الذي يمنحنا انطباعا بأنه لا يرى مجالا للحديث عن بلاغات أجناس السرد والدليل الآخر الذي يقدّمه هذا الكتاب نفسه هو تحليله لنصّين سرديين قديمين في ضوء مفهوم "البناء على الصور" أو التحويل الحكائي للاستعارة[35]،وهو المفهوم الذي يكشف في المحصلة النهائية عن أن كل حكاية تنطوي في أعماقها على استعارة كامنة، أو بتعبير آخر، كل بلاغة سردية لا يمكنها أن تستقيم أو تصلح إلا ببلاغة الشعر !"[36]

فال**عمري** عند حديثه عن أهم السمات التي دعم بها محمد شكري سيرته الذاتية "وجوه" المتمثلة في: النزوع إلى التأمل الفلسفي والتقطيع الشعري، فكل هذه السمات وغيرها لا تمتُّ بصلة لبلاغة النص الروائي الذي من المفترض أن يقيّم في سياقه العمل الأدبي، إذ الباحث لا يكفّ عن جرّ الأجناس، وكأن محمد العمري حال لسانه يقول لا يمكن أن تستقيم بلاغة السرد إلا ببلاغة الشعر.

3-المفارقة: دراسة في المفهوم والمصطلح

اقترن الظهور الأول لمصطلح المفارقة بالسّاحة الفلسفيّة الغربيّة *،أما المفهوم الأدبي والنقدي لهذا المصطلح، فقد شقّ طريقه متأخرّا عن ظهوره الأول، ضمن نطاق الساحة البلاغية؛ فعدّه الدّارسون وجها مجازيا يتمثل في قول المتكلم خلاف ما يريد إفهامه للمخاطب[37] أي إنّنا إزاء مستويين للغة: مستوى ظاهري (حرفي) ومستوى ضمني

(33) محمد العمري، التخييل والتداول،ص ص 145-146

(34) المرجع نفسه،ص157.

(35) المرجع نفسه، ص ص183-200.

(36) المرجع نفسه، ص ص147-148.

* وردت كلمة "Eironiea" في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، يتعمّد فيها المحاور استدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله. أمّا عند أرسطو فقد كانت تعني الاستخدام المراوغ للغة، ليستخدم المصطلح نفسه "Irony " في اللغة الانجليزية ويعني المفارقة. ينظر نبيلة إبراهيم المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أفريل-سبتمبر 1987،ص ص131-132.

(37) ينظر باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص320.

يقول فليب لوجان (philippe lejeune):

(قصدي) يستتبع "لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات"[38] التي تتّسع بقدر وعي القارئ بحجم المفارقة، فتتحول إلى " لعبة ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها"[39] على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، وتجعله يستحضر المعنيين معا (الحرفي، الضمني)، في لحظة واحدة، وفي بنية واحدة، فينتبه إلى وجود تضاد وتناقض بينهما يحول دون استساغة المعنى الذي يَطْفو في البنية السطحية، ليجد القارئ نفسه مرغما على إزاحته، والإبقاء على المعنى السياقي (الضمني) المضاد له، الذي يستمد شرعيتَهُ من السياقين اللغوي والمقامي.

أما التحرّي عن كلمة "مفارقة" من ناحية جذرها اللغوي*، وفحص إمكاناتها اللغوية، وعلاقتها بالمصطلح الغربي، فإنّ ما يمكن قوله، هو افتقاد كتب التراث من نقد وبلاغة ولغة لمصطلح "المفارقة"؛ كونها مصطلحا غربيا، ومن الطبيعي عدم العثور عليه في التراث العربي، ومن ثمة فالأجدى البحث عن مفهوم المفارقة بدل البحث عن ثوب يتغير من حين إلى حين؛ إذ تقول نبيلة إبراهيم عن فنّ "المفارقة": "إنه فنّ بلاغي بكلّ تأكيد لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التّحديد الحديث له"[40]، ومن ثمة "فسواء أكان هذا المصطلح موجودا أو غير موجود فإنّ الأمر سيّان؛ إذ ليس الأمر منوطا بوجوده أو عدمه، إنّما المعوّل على ما إذا كان المفهوم، أو النوع البلاغي الذي تشير إليه المفارقة بمفهومه الحديث موجودا في التراث أو لا"[41].

وعدم وجود "المفارقة" مصطلحا –في التراث العربي– لا يعني عدم وجودها مفهوما أو نوعا، لذلك فقد تكفّل بعض الدّارسين بالتنقيب في بعض الفنون البلاغية التي تقترب من المفارقة حدّ المطابقة بعيدا عن ليّ المصطلح، فاستطاعوا أن يحصوا أشكالا من المفارقة وهي: التهكم، التورية، في عكس الظاهر، تجاهل العارف، باب المقلوب، مخالفة الظاهر، المدح في معرض الذم والعكس، الهزل الذي يراد به الجدّ[42]، فأجدادنا قد أحسّوا

= Un énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on pense en faisant comprendre autre chose que ce que l'on dit" Jean-Jacques Robrieux, rhétorique et argumentation, Armand Colin, p p83-84.

(38) دي.سي.ميويك، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت ،ط1، ص161.

(39) نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلّد السابع، العددان الثالث والرابع، الهيئة المعرفية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل–سبتمبر، 1987، ص132.

* جذر كلمة "مفارقة" (ف.ر.ق) يشير إلى الفصل والتباعد والتباين والتعدّد، ينظر لسان العرب مادة فَرَق، والمفارقة مصدر صريح من الفعل الثلاثي المزيد بألف المشاركة (فارق) وكل فعل على وزن (فاعل) فمصدره الفِعال والمفاعلة، وهي تدّل في الأغلب على المشاركة بين جانبين أو فريقين في أمر. ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف.ر.ق).

والمفارقة مصدر صريح من الفعل الثلاثي فارق ينظر عباس حسن، النحو الوافي، ص 396.

(40) نبيلة إبراهيم، المفارقة،، ص140.

(41) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2001، ص29.

(42) ينظر أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983، ص ص375–377.

"بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى، أو يقول شيئا ويعني شيئا آخر، ومن هنا كان كلامهم عن التهكّم والسخرية ولطائف القول، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، إلى غير ذلك من الفنون البيانية التي تقوم على التلاعب باللغة على نحو خاص"[43]، مادامت المفارقة هي طبيعة في الإنسان، وفي الأشياء من حوله، تتحقّق نتيجة علاقة ملتبسة فيما بينها، فقد خطّت لها طريقا عند العرب قديما، إذ وجد عندهم ما يقاربها، وما يندرج تحتها من الكلام والمواقف.

بناء على التّعريفات السابقة يمكن أن نخلص إلى أنّ المفارقة تستدعي توافر العناصر الآتية:

1-وحدة البناء وتعدّد الدلالة: المفارقة هي كل بنية لغوية تنضح بمستويين من المعنى؛ معنى سطحي يبوح به النّص الحاضر والمباشر، ومعنى كامن يترقّب قارئا حذقا يكشف عنه "بعد أن يمدّ المستوى السّطحي للكلام القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول"[44] المتمثل في السيّاق المصاحب لإنتاج المنطوقات المفارقية؛ فالقارئ "مطالب بأن يتوصّل إلى معنى المنطوق بالمرور خلال معنى الجملة، ثم إنّه يعود عودة مزدوجة إلى نقيض الجملة، لكي يعيد المنطوق الحرفي ملاءمته للموقف" [45] ، معنى ذلك "أنّ المفارقة اللغوية تكشف عن أمرين اثنين: أولهما: عنصر الإخفاء، والآخر: حقيقة كون المتخفي في التعبير المنطوق هو المقصود إظهاره"[46]، فإدراك القارئ للنص الغائب بعد تنحية النص الحاضر يخوّل له أن يكون صانعا ثانيا للمفارقة.

2-التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر: إنّ طبيعة العلاقة بين معنيي المفارقة (المباشر، غير المباشر) هي علاقة تضاد؛ إذ يقول صانع المفارقة شيئا ويقصد شيئا مختلفا تماما، بل ويقصد شيئا مضادا له؛ وتضاد المفارقة لا يتأتى إلا من خلال انصهار المؤلم في الكوميدي، والمختلف في المؤتلف، والظاهر في الخفي ضمن بنية لغوية واحدة تتضارب فيها العواطف "تضاربا عاطفيا وفكريا معا في صورها الأدبية –في الأقل- وعلى المرء أن يكون متجرّدا هادئا ليدرك ذلك؛ وعليه أن يتألّم لضياع شخص أو مثل أعلى ليشعر بذلك يثور الضحك لكنّه يتلاشى على الشّفاه"[47]، فتحقّق المفارقة رهين إثارة تلك المشاعر المتضاربة المتضادة.

(43) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص140.
(44) المرجع نفسه، ص133.
(45) محمد العبد، المفارقة القرآنية –دراسة في بنية الدلالة-، دار الفكر العربي، ط1، 1994، ص36.
(46) المرجع نفسه، ص17.
(47) ميويك، المفارقة وصفاتها، ص50.

3-ضحية المفارقة: المفارقة هي لعبة ذكية وماهرة من لدن صانعها، لا يُحسِن فك شفرتها إلا كل متمرّس حذِقٍ؛ معنى ذلك أنّ هناك من تنطلي عليه تلك اللعبة، فيخفق في فك ترميزها فيقع ضحيّة لها، "والذي يحدّد دور الضحية هو زاوية نظر الكاتب الذي يكتشف أنّ سنّارته غمزت، والقارئ مكتشف المفارقة الذي قد ينظر إلى الضحيّة نظرة المتعاطف أو الساخر أو كليهما"(48) فصانع المفارقة –مبدئيا- هو من يدرك حقيقة الضحية التي تكون في صورة "أنا الكاتب" أو "أنت" أو "الآخر"، والتي تكون –في الأغلب- غير مدركة أنّها كذلك، لكن يتحوّل ضحية أمام نفسه فقط ولفترة وجيزة"(49)

4-التظاهر بالبراءة والتجرّد: يتقمص صانع المفارقة دور المتظاهر بالبراءة يصل إلى حدّ التّظاهر بالسّذاجة والغفلة، يتجرّد فيها من "ثقله الذاتي عندما ينفصل عن نفسه ويعلو عليها، ويظل بعد ذلك مراقبا على الدّوام لما حوله، محدثا لنفسه ولغيره مزاجا ممتعا جدلا ومسرحا، وإن كمن وراء هذا كلّه إحساس عميق بالألم"(50)، فيتحوّل مواقف المفارقة أو أحداثها إلى مشاهد لدى صانعها، تجري مراقبتها من الخارج(51)، لتبلغ المفارقة أعلى درجاتها حين يدّعي فيها صانعها "الحكمة الطنّانة البلهاء، متظاهرا بأنّه يعرف كل شيء وأنّه قادر على هداية كل النّاس، وهو في قرارة نفسه يعرف أنّ الموضوع فراغ في فراغ"(52)

فالتظاهر بالبراءة والتّجرّد يكسبان صانع المفارقة صفة المراقب الذي يمتلئ غبطة وسعادة، كلّما أيقن من استغفال الضحية، وجعلها تعيش في عالم وهمي وتافه، في حين ينعم هو (صانع المفارقة) بعالم حقيقي ينطوي على معنى.

5-العنصر الجمالي: تتقاسم المفارقة جميع الفنون البلاغية في سعيها الدّؤوب نحو اللامباشرة والانزياح متخطّية "الآلية المباشرة والحرفية إلى الحركية والتّعبيريّة وشدّ عرى الخطاب"(53)، مما يتيح لها "إنتاج أبلغ أثر بأقل الوسائل إسرافا"(54)

(48) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص53.
(49) المرجع نفسه، ص54.
(50) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ، ص136.
(51) ينظر ميويك، المفارقة وصفاتها، ص55.
(52) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص136.
(53) محمد العبد، المفارقة القرآنية –دراسة في بنية الدلالة-، دار الفكر العربي، ط1، 1994، ص35.
(54) ميويك، المفارقة وصفاتها، ص66.

4-وظيفة المفارقة:

يعدّ الدافع الفنّي والجمالي المحرّك الأساس في صنع المفارقة الأدبيّة؛ إذ إنّ بعدها يجعل متلقيّها يلهث وراء كشف خباياها، وغموضها يعمل على فتق فضوله، وإمعان مدركاته، "من هنا يُعمل القارئ معوله في جدار البنية اللغوية بحثا عن كنز المعنى، ولا شك أنّ فرحته لا توصف حينما يعثر على المعنى المفقود"[55]، فأهميّة المفارقة في الأدب لا تُنكر، بل إنّ جودة الأدب –أحيانا– تُقاس بمدى تواشج المفارقة مع بنية النّص الأسلوبيّة، فتمنحه خصوصيّة النصيّة، ومن ثمة "فالأدب جميعا يتّصف بالمفارقة من حيث الجوهر، كما أنّ الأدب الجيّد يجب أن يتّصف بالمفارقة"[56] التي تعمل على تنمية لحمته الدلالية، وإرساء دعائم استقراره، فحين يعمد الكاتب إلى الإتيان بالمفارقة بوصفها أداة أسلوبية، يحشد فيها ما يشاء من المبالغات والانزياحات، فهو بذلك يدير ظهره للواقع، "بعد أن انقصمت عرى الاتّصال معه، ولم يعد يجدي شيء في سبيل إصلاحه، ولم يبق سوى أن يجد حرّيته كاملة في المستوى اللغوي، حيث يمكنه أن يعبث في سخرية بها كيفما يشاء"[57]، مما يجعله يجازف بقول المعنى مجازفة تصل إلى حدّ استغلاق المعنى، بل وعدم القول على الإطلاق.

فالملاحظ هنا أنّ الذات المبدعة تتحوّل في العمل الأدبي إلى ذات لغوية واعية، متحكّمة في زمام اللغة، متعمّدة استغلاق المعنى، لكن –مع ذلك– تظل محتفظة "بذلك البصيص الذي يمكّن من أن يمسك بخيوطها، ويبقى أسير حركتها، في سبيل البحث عن المغزى الذي يجمع أطرافها، وبهذا يتحقّق التّوازن على مستوى العمل الكلّي، عندما يصبح الجمالي أخلاقيّا، والأخلاقي جماليا"[58]، معنى ذلك أنّ إخفاء المعنى والتّستّر عليه هي مناورة يعمد إليها صاحب المفارقة لتحقيق غاية فنيّة، وكشف المعنى والاهتداء إليه هي جزء كبير من متعة القارئ.

وبالرغم من أنّ المفارقة فعل تخييلي –بالدرجة الأولى– إلا أنّ صلته بالواقع لا يمكن تجاهلها؛ لأنّ "الإنسان لا يتخيّل الأشياء التي لا يعرفها إلاّ عن طريق ما يعرفه من مدركات الحسّ المألوفة لديه"[59]، فالمفارقة بذلك هي تصوير لزاوية من زوايا الواقع الذي يعجّ بالمتناقضات، لذلك كان لزاما على القارئ أن يكون "مدرّبا على قراءة النّصوص اللغوية حتى يتكوّن لديه حسّ بشفافيّة اللغة؛ وهو أساس العلاقة بين القارئ والنّص"[60]، ومادام القارئ هو المنتج الثاني للمفارقة كونه من يتكفّل بفكّ شفرتها، فسيمسي المعنى الذي يصل إليه" أكثر إقناعا وتأثيرا مما لو

(55) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص73.

(56) ميويك، المفارقة وصفاتها، ص124.

(57) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ، ص139.

(58) المرجع نفسه، ص140.

(59) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، بيروت–لبنان، ط3، 1992، ص140.

(60) نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص140.

يقدّمه الكاتب لقارئه على طبق من لغة، فالإنسان يحبّ ما يكتشفه ويؤثره ويقتنع به، بل يسعى لإقناع الآخرين به"[61]، وتجدر الإشارة إلى أنّ القارئ يتدرّج في تكوين العلاقة مع النص المفارق على النحو الآتي:[62]

أولا: –وصول النبرة التي يرسلها صاحب المفارقة إليه من خلال اللغة، وهي إما أن تكون نبرة استخفاف وتحدٍّ، أو نبرة تذمّر وشكوى، وقد تكون نبرة سخرية من القيم السائدة.

ثانيا: –رفض ما يقال ظاهريا.

ثالثا: –البحث عن بديل لما لا يقبله، ولابدّ أن يكون هذا البديل متّصلا بإشارات لغوية في النص من ناحية، ومؤتلفا مع وجهة نظر صانع المفارقة من النّاحية الفكرية والعقائدية من جهة أخرى.

رابعا: –الوصول في النهاية إلى وحدة من الصياغة الموضوعية المتكاملة.

انطلاقا مما تقدّم يتبيّن أن المفارقة تتطلّب قارئا حصيفا، قادرا على التنقيب في ما وراء الملفوظات المنجزة، وكشف النّقاب عن المعنى الخفي المقصود إيصاله، لا لشيء إلا لأنّ "لغة المفارقة لغة منعزلة، لأنّها تتعمّد أن تكون خارج الموضوع، كما أنّها تتعمّد عدم الإفهام على نحو مباشر، وهي لغة تجعل الأشياء تهرب منّا بمجرّد أن نقترب نحوها، ثم هي أخيرا لغة تظل حائمة حول إشكالات اجتماعية وفكرية على مستوى المحدود واللامحدود"[63]، لكن ما يجب التنويه إليه هو أنّ اللامباشرة في المفارقة الأدبيّة تقتضي من صانع المفارقة "ألا يبالغ في التّعقيد، وأن يفرّق بين التّعقيد وعدم الرغبة في التّحديد، فقد يعطّل التعقيد عملية المشاركة في قراءة النّص بين الكاتب والقارئ، في حين أنّ عدم التّحديد يفتح له المجال لتعدّد التأويلات".[64]

بناء على ما تقدم يمكن القول إنّ المفارقة مرتبطة بجوهر الإنسان ووعيه وفلسفته منذ وجوده الأوّل على هذه المعمورة، ومن ثمة فأدوارها تسمو على تلك الأدوار المتحدّث عنها، أو بعبارة أخرى المفارقة الأدبية ما هي إلا امتداد لمفارقات الحياة الواقعية، ومن ثمة ففهم فلسفة وجودها وتحقّقها في العالم الحقيقي (الواقع) ييسّر فهم كنهها ومغزى وجودها في العالم التخييلي.

(61) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث، ص76.
(62) ينظر نبيلة إبراهيم، المفارقة ، ص140.
(63) ينظر المرجع نفسه ، ص140.
(64) المرجع نفسه، ص140.

5-أنواع المفارقة:

تختلف أشكال المفارقة وتتنوّع بحسب المعايير التي يعتمدها الدّارسون في جعل ملفوظ ما ملفوظا مفارقا، لكن يظلّ التعارض بين معنييها (الحرفي والضمني القصدي) الجامع بين تلك الأنواع والأشكال، لذلك فقد تكّفل **ميويك** (Mueck) بمهمة تلخيص طروحات المفكّرين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة الخوض في مفهوم المفارقة وأنواعها *،انتهت به إلى تصنيفها إلى نوعين أساسين هما: المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف، وإدراج تحت هذين النّوعين أنواعا فرعيّة، وتجدر الإشارة إلى أنّ تحليل **ميويك** يندرج ضمن المقاربة اللسانية القائمة على آلية القلب الدلالي لدراسة تحوّل الخطاب المفارق، كما تنفتح تلك المقاربة على القيد التّداولي المتمثل في مقصدية المنتج والسياق الخطابي أسوة بـ **كاترين كيربرات أوريكيوني(Orecchioni)**التي عدّت المفارقة ظاهرة مجازية بامتياز [65] من هذا المنطلق سنعمد إلى الوقوف عند أهم أنواع المفارقة التي حدّد **ميويك** معالمها، وتعقّب حضور أغلبها في لافتات أحمد مطر، لتبيين خصوصيّاتها اللغوية والبلاغية والتداولية.

5-1-حجاجية المفارقة اللفظية: حظيت المفارقة اللفظية (Verbal Irony) بعناية الدّارسين أكثر من الأنواع الأخرى؛ "كونها القاسم المشترك بين جميع من كتبوا عن المفارقة وأشكالها، فهي الشكل الأبرز والأشهر من أشكال المفارقة"[66]، والمفارقة اللفظية في أبسط تعريفاتها هي "شكل من أشكال القول بسياق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر"[67]، فصفات المفارقة اللفظية وجود معنيين أحدهما حرفي ظاهري غير مقصود، والآخر ضمني قصدي يتضاد مع المعنى الأول، يكتشفه المخاطب من خلال ربط الملفوظ المنجز بسياقه؛ معنى ذلك أنّ إدراك الخطاب المفارق يتأتى من خلال النفاذ من حدث العبارة الملفوظة (aloutionary act) إلى حدث المغزى (illocutionary)، الذي يترتب عنه حدث آخر وهو حدث التأثير (percutionary) في المخاطب أو المستمع؛ فالمفارقة اللفظية تتحقق "في مجموعة من

* اختلف الدّارسون في مقاربتهم لمفهوم المفارقة وأنواعها باختلاف خلفياتهم ومقاصدهم المعرفية، إذ يمكن رصد المقاربات الآتية:
-المقاربة اللسانية الدلالية لـ (أوريكيوني).
-المقاربة التداولية لـ (ليندا هيتشيون).
-المقاربة البلاغية لـ (جماعة مو Mu).
-المقاربة الأسلوبية لـ (فليب هامون).
-المقاربة الفلسفية لـ (جانكليفتش و كير كجورد).
لمزيد من الاطلاع هذه المقاربات ينظر محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والاداب،كلية الاداب والعلوم الانسانية ،مكناس –المغرب،2007،ص ص 38-77.

(65) المرجع نفسه، ص53.
(66) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص64.
(67) محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص71.

المستويات، أو يجتمع فيها أكثر من عنصر، فهي تشتمل على عنصر يتعلّق بالمغزى (illocutionary) هو مقصد القائل، وهذا العنصر قد يتراوح في درجات عنفه وقوته بين العدوان والتدليل اللين، وتشتمل كذلك على عنصر لغوي (locutionary) أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة، ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة antiphrasis"[68] مع العلم أنّ القلب الدلالي الذي تستلزمه كل مفارقة لفظيّة لا يجيد صنعها إلا المتلقّي الحذق الذي يعمل على إعادة إنتاج الدلالات، ليصل إلى المعنى الحقيقي الذي يقصده صانع المفارقة، وإلا ستنطلي عليه المفارقة ويتحول إلى ضحية من ضحاياها.

ومن أمثلة المفارقة اللفظية عبارات الذم بما يشبه المدح، مثل قولك لمن أساء التصرّف "أحسنت صُنعًا"، أو لمن "أساء الفهم" "يا لذكائك الخارق".

ومادامت المفارقة اللفظية قد حظيت بعناية قصوى من قبل الدّارسين ما لم يحظ به نوع آخر، فقد رسمت لها طريقا إلى الشعر العربي الحديث، سواء على مستوى اللفظة الواحدة، أو العبارة الشعرية، بل على مستوى الديوان الشعري ككل، فأضحت العمود الفقري للقصيدة الحديثة، متصدّرا شعر أحمد مطر لائحة ذلك الشعر المفعم بالمفارقة اللفظية.

والحديث عن المفارقة اللفظية في شعر أحمد مطر يستتبع بالضرورة الكشف عنها في عنوانات قصائده؛ فالإقرار بتفشيها في شعره يجعل الإقرار بها في عناوينه أمرا بدهيّا.

ففي لافتته المعنونة بـ "**عدالة**"[69]، إذا اكتفى القارئ بالبنية النّحوية والشكليّة لهذا العنوان الإخباري، ولم يلتفت إلى العلاقة التفاعلية القائمة بين العنوان ومجموع النص، فسيقدم لا محالة تأويلا متسرّعا قد ينحو إلى الاعتباطية، بالرغم من أنّ المدلول المباشر للعنوان يعمل على استدراج القارئ وحثّه على قراءة النّص؛ أي أنّه "يقوم بدور إغراء القارئ بموضوع شيّق مفترض ليس من الضروري أن يكون هو الموضوع الفعلي الأكثر احتمالية للنص"[70]، فالقراءة الأولية للعنوان ستخلق حتما في ذهن معظم القراء صورة عالم سعيد تجتمع فيه دلالات الإنصاف والمساواة والخير، معنى ذلك أنّ العنوان يتّسم بالإيجابيّة، ويبتعد عن كل ما هو سيء أو منفّر من أوضاع النّاس؛ إذ العدالة بمعناها العام مجموعة القواعد المنبثقة من مثل عليا، تهدف إلى إيجاد حلول منصفة، ومساواة واقعية تقوم على مراعاة دقائق ظروف الناس وحاجاتهم، محقّقة في النهاية الخير للإنسانية، لكن بالنظر إلى معطيات

(68) المرجع نفسه، ص ص71-72.

(69) أحمد مطر، لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص10.

(70) حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي –ظواهر بنائية ودلالية–،ص58.

السياق النصي الأخرى سنرى أنّ هذه العدالة لا تعم عدالتها على الشخصية الماثلة في النص، وهذا ما يؤدي إلى تحويل مدلول العدالة في اتجاه معاكس، إذا ما راعينا تعاون عدد من العناصر النصية لإنجاح هذا التّحويل:

-الشاعر يعنّف لفظيا وجسديّا من قبل جلاّده، في المقابل يقدم جلاّده به شكوى:

يَشْتِمُني

ويَدّعي أَنَّ سكوتي

مُعلِنٌ عن ضَعفِهِ!

يَلطمُني

وَيَدَّعي أَنَّ فَمي قامَ بلطمِ كفِّهِ!

يطعنني

ويدَّعي أنّ دَمي لوَّثَ حَدَّ سَيْفِهِ!

والمقطع الشعري المقدّم يستحضر لدينا المثل الشعبي المتداول في مختلف البلدان العربية "ضربني وبكى.....وسبقني واشتكى" الذي يضرب على كل من يقوم بالظلم أو أذيّة شخص آخر، ثم يذهب للشكوى على من ظُلِم، كما يتناص المقطع الشعري مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام عن نفسه، ولما امتنع يوسف (عليه السلام) حتى سارعت بالشكوى عليه لينتهي به الأمر في السجن لعدة سنوات *

-وقوف القانون يصفّ جلاّد الشاعر:

فَأُخْرِجِ القانونَ من مُتْحَفِهِ

وأَمْسحُ الغُبارَ عَن جَبينهِ

أطلُبُ بَعضَ عَطْفِهِ

لكنَّهُ يَهرُبُ نحو قاتلي

* سورة يوسف، الآية: 25.

ويَنْحني نحو صَفِّهِ!

-القانون في صفّ السلطة الحاكمة، حتى وإن كانت ظالمة:

يَقُولُ حِبري وَدَمي:

لا تَنْدهِشْ

مَنْ يَمْلِكُ "القانونَ" في أَوطانِنا

هُوَ الذي يملِكُ حَقَّ عَزْفِهِ!

هذه المعطيات النصية الثلاث تعمل متضافرة على إبطال مدلول العدالة، وتحويله إلى ظلم وجور وتعسّف، وهكذا يتبيّن أنّ البنية النصيّة العميقة تسير بالمدلول في اتجاه معاكس تماما لما يسير نحوه المدلول في البنية السطحية الممثل في المعنى المباشر للعنوان "عدالة"، وإذا ما كان العنوان في هذه الحالة يتجاوب مع البنية السطحية فإنّ البنية العميقة للنص ستدفع القراء إلى إعادة النظر في قراءته وفهمه على الوجه الصحيح.

وقد يكتشف أحدهم أن هذا العنوان "عدالة" عبارة ساخرة، وليست إخبارية كما تبيّن لنا سابقا، فكما لو أنّها تقول "جور وظلم"، ولكن طابعها الساخر لا يدرك أبدا من خلال القراءة الأولى؛ لأنّ التعبير الساخر لا يمكن أن يفهم دون سياق يبعث على السخرية؛ فوضوح الحقيقة (موقف الشاعر) هي ما يكفل الخطاب المفارق، فيتحول بموجبه من خطاب يستهدف التعبير عن الحقيقة بالنقيض إلى إفحام من اعتبر النقيض عين الحقيقة.

ويؤدي العنوان في لافتة "عائدون"[71] وظيفة لا يقلّ أهميته عن سابقه، إذ يسهم في الكشف عن المفارقة اللفظية في مختلف مقاطع القصيدة الغنيّة بالبنى التي تتضاد مع العنوان.

فعنوان "عائدون" عنوان موارب ومغالط، يختبر كفاءة المتلقي في اكتشاف فضائه الدلالي الحقيقي، فهو وإن بدا دالا على معاني العودة والأمل والتفاؤل، يضمر في ثناياه دلالته الحقيقية التي تعارض تلك المعاني، وتنحو صوب إقرار نقيضها، فهو إذن عنوان يرتكز في بناء مفارقته على أهم مقوّمات المفارقة الممثلة في التناقض الظاهري، الذي لا يلبث أن يتبيّن حقيقته[72] أي بين ما تعرضه البنية السطحية للعنوان ذاته من معانٍ قريبة زائفة، وما يتوارى خلف تلك البنية من معانٍ بعيدة حقيقية تتناسب والرؤية العامة للقصيدة.

(71) أحمد مطر،لافتات01، الأعمال الكاملة، ص19.

(72) سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1985، ص162.

إنّ لفظة "عائدون" التي جعلها الشاعر عنوانا لقصيدته تأتي في اللغة بمعنى تكرار الشيء، أو عودة الإنسان إلى ما كان عليه في سابق عهده، فإذا حاولنا ربط مفردة العنوان بالمتن الشعري؛ أي في إطار المسار العام للقصيدة سنجدها تنحو منحى مناقضا للمعنى الأول؛ فمادام السياق العام للقصيدة يتحدث عن الشعب الفلسطيني، فالقراءة الأولية للعنوان "عائدون" تقود القارئ إلى تغني الشاعر وتفاؤله بعودة الفلسطينيين المهجّرين إلى موطنهم الأصلي "فلسطين"، لكن هذه القراءة الأولية للعنوان سرعان ما تصبح واقعا آفلا، فبدل أن تؤدي معنى العودة فهي في المقابل تقصد المعنى المضاد له وهو "اللاعودة"، الذي تضافرت عدد من العناصر النصيّة للتأثير عليه:

-سخرية الشاعر من الأغاني الحماسية التي تتغنى بحق العودة للفلسطنيين منذ عشرات السنين في المقابل ظلّ حال الفلسطنيين على ما هو عليه من تهجير وتنكيل وتيتيم:

هَرمَ الناسُ...وكانوا يرضَعونْ

عندما قالَ المغنّي:

عائِدونْ.

يا فلسطينُ ومازال المغَنِّي يتغنّى

وملايين اللّحونْ

في فَضاءِ الجُرحِ تَفنى

واليتامى...مِن يَتامى يُولدونْ.

ما يقدم من قبل الحكام العرب للقضية الفلسطينية لا يتعدّى التنكيل والاستنكار الشكليين؛ لأنّهم بكل بساطة منشغلون بترف الحياة وسفاسفها:

يا فلسطينُ وأربابُ النضالِ المدمنونْ

ساءَهمْ ما يَشهدونْ

فَمَضوا يَستنكِرونْ

ويخوضونَ النضالاتِ

على هَزِّ القَناني

وعلى هَزِّ البُطونْ!

-العودة الحقيقية التي تحقّقت للفلسطنيين هي معاودة الألم والأسى، أما العودة إلى الديار فظلّت حلما بعيد المنال:

عائدونْ

وَلَقدْ عادَ الأسى للمرةِ الألفِ

فلا عُدْنا...

ولا هُمْ يَحزنونْ!

وتعد الإحاطة بموقف الشاعر العام خطوة ضرورية –في أغلب الأحيان- للكشف عن المفارقة اللفظية؛ إذ الشاعر –عادة- ما يعمد إلى الإتيان ببعض التراكيب أو الصيغ الإفرادية التي تتعارض ظاهريا ومبادئه التي كرّس شعره لخدمتها، تحقيقا لغاية فنية جمالية ؛فللعمل الأدبي قطبان قطب فني وقطب جمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقّق الذي ينجزه القارئ[73] ؛معنى ذلك أنّ فعالية العمل الأدبي لا تتأتى بالتركيز على تقنية الكاتب، ولا على نفسية القارئ، بل تستمدّ من نقطة تقاطع كليهما، لذلك فوصل القارئ مختلف وجهات النظر –الموجودة في النص- ببعضها البعض، سينجم عنها تحرّكا للعمل الأدبي ذاته، وتحرّك على مستوى نفسيّة القارئ كذلك.[74]

ليتمخّض عن عدم الوضوح في الخطاب المفارق، انطباعا أكبر من الإقناع، لا لشيء إلا لأنّ "الأثر الذي تخلّفه العبارة المضمرة أكبر وقعا من ذلك الذي تخلّفه العبارة البيّنة المطابقة لها".[75]

ويمكن للأمر أن يتّضح أكثر حين تسليط الضوء على الثنائيات الضدّية، التي قد يشحن بها الشاعر بنيته النّصيّة، فنزيده اختلافا وتعدّدا على مستوى الشكل والمضمون على حد سواء، فتتولّد المفارقة اللفظيّة بتحيّز الشاعر إلى الطرف السلبي من أطراف الثنائيات، بدل التحيّز للطرف الإيجابي منها.

(73) ينظر فو لفغانع إيزر،فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص12.

(74) ينظر المرجع نفسه، ص12.

(75) كاترين كيربرات وأوريكيوني، المضمر، ص533.

فلو تناولنا مثلا ثنائية العدل/الظلم عند أحمد مطر، لتبيّن لنا أنّ الشّاعر ينطلق في كلّ قصائده من رؤية مناهضة لكل أشكال العبودية والاستبداد، من هنا كان لزاما علينا أن نفسّر بالوعي المفارق سرّ تحيّز الشاعر للطرف السلبي من الثنائية "الظلم" ضد العدل؛ والسبيل إلى الكشف عن هذا التناقض الظاهر لا يتأتى إلا بالقلب الدّلالي للنّص المفارق:

أُدعُ للحُكّامِ بالنّصرِ عَلَيْنا

يا مُواطِنْ.

واشكُرِ الله الذي ألهَمَهُمْ موهبَةَ القَمْعِ

وإبداعِ الكمائِنْ.

قُلْ: إلهي أعْطِهِمْ مِليونَ عَينٍ

أعْطِهِمْ ألفَ ذِراعٍ

أعْطِهِمْ موهبةً أكْبَر

في مَلءِ الزّنازين، وتفريغِ الخزائِنْ!

رَبِّ ساعِدْهُمْ عَلَيْنا

فَهُمُ اثنانِ وعشرونَ ريفاً مُخلِصًا حُرّاً،

وإنّا يا إلهي

مئِتا مليون خائِنْ![76]

إنّنا حين نتغاضى عن هذه الأبنية المفارقة: "أدعُ للحكّام بالنّصر علينا، واشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع، أعطهم موهبة أكبر في ملء الزّنازين وتفريغ الخزائن..." فستقع لا محالة ضحية سوء الفهم، فسيتسلّل إلينا تأويلا خاطئا مفاده تحيّز الشاعر للحكّام الظالمين المستبدّين، في حين موقفه الحقيقي قائم على مناهضة كل

(76) أحمد مطر،لافتات 03،الأعمال الكاملة، ص172.

أشكال القمع والعبودية والظلم؛ فالعبارات المفارقة السابقة ما هي إلا حجاب موهم يكمن وراءه المعنى المحتمل المقصود، لهذا يصبح من الضروري الوعي بأنّ "المتخفّي في التّعبير المنطوق هو المقصود إظهاره."(77)

معنى ذلك أنّ المتلقي ملزم بقلب تأكيدات الشاعر، من خلال أخذ الحيطة من الصياغة الإجمالية، ومتى فعل ذلك حصل حجاج بالخلف.(78)

وفي لافتة "الخل الوفي" يقول **أحمد مطر**:(79)

طولَ عمري

يركُضُ القهْرُ أمامي ووراءي

هُوَ ظِلّي في الضُّحى

وَهُوَ نديمي في المساءِ

هُوَ لي في الصيفِ حمَّارة قَيظٍ

وَهُوَ لي بردٌ شديدٌ في الشتاءِ.

هُوَ مائي

وهَوائي

وغِذائي

ورِدائي

وفراشي وغطائي!

ألْفَ شُكرٍ أيُّها القَهْرُ

على هذا الوفاء!

(77) محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص17.

(78) ينظر عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج، ضمن كتاب أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 02، ص115.

(79) أحمد مطر،لافتات 03،الأعمال الكاملة، ص178.

أنا لم ألقَ وفاءً مِثلَهُ

عِندَ جميعِ الأصدقاءِ!

ينطلق الشاعر في ذلك المقطع من موقف واضح من الأمراض التي تنهش جسد أمّته في مقدمتها القهر، الذي يناضل الشاعر باستماتة من أجل محاربته والتصدّي له، ولهذا كانت الأسطر الشعرية اللاحقة تجسِّد في كل مرّة ذلك الموقف وتؤكّده، لكن في نهاية المقطع نفاجأ بعبارات شعرية تنقلب فيها المعادلة وتتغيّر فيها اللهجة، وهو ما يولّد مفارقة لفظية تستوقف قارئها ليعيد إنتاجها، وهو مقطع:

أَلْفَ شُكرٍ أيُّها القَهْرُ

على هذا الوفاءِ!

أنا لم ألقَ وفاءً مِثلَهُ

عِندَ جميعِ الأصدقاءِ!

إنّ عبارات الشكر لا يمكن أن تؤخذ على محمل القراءة الحرفية، ذلك أنّ موقف الشاعر لا يحتمل مثل هذا الأمر، وإنما يأتي هنا على سبيل التهكم والسخرية من المشكور "القهر"؛ لأنّ الشكر هنا لا يمكن أن يؤوّل على سبيل العرفان بالجميل والرضا، كما نلمح ذلك لأوّل وهلة، بل من منطلق التحدّي الذي يظهر بوضوح في نهاية المقطع، ليمسي الشكر على سبيل التحدّي والسخرية، خارج إطار العرفان بالجميل.

فالعلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي –على حدّ تعبير **بول ريكور**– أشبه بنسخة مختصرة في داخل جملة واحدة من الدلالات المعقّدة المتداخلة التي تسم العمل الأدبي ككلّ، ليغدو فيه المشروع الشعري مشروعا تدميريّا للعالم كما نسلّم به اعتياديّا ويوميّا تماما[80]، يزيل الأقنعة ويكشف الحقيقة.

وفي لافته "تفاهم"[81] يقول **أحمد مطر**:

عَلاقتي بحاكمي

ليسَ لها نظيرْ.

تبدأُ ثُمَّ تنتهي...براحةِ الضميرْ.

(80) ينظر بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ص ص84-103.

(81) أحمد مطر،لافتات 04،الأعمال الكاملة، ص220.

مُتَّفقانِ دائماً

لكنّنَا

لو وقعَ الخِلافُ فيما بَيْنَنا

نَحسمُهُ في جَدَلٍ قَصيرْ.

ألغى الشاعر في بداية اللافتة الفارق بينه (بوصفه الضحية)، وبين جلاّده (الحاكم) لغاية فنّية، "للارتفاع برغبة القارئ إلى مصاف الحاجة الماسّة نحو معانقة الجسد النصّي ومداعبته وترويضه، وإثارة مكامن اللذّة فيه واستشعارها، والتلذّذ بتموّجاتها وتمظهراتها، واستنطاق أسرارها، والابتهاج ببريق كنوزها الدفينة"[82]؛ إذ عمد إلى تماهي طرفي ثنائية ضدية أحدهما في الآخر، تأجّل بموجبه المعنى إلى حين امتلاك السياق فاعليّته بانتهاء النص، هذا التأجيل يمثل أحد أهمّ التباينات بين الاستعمال العادي للغة اتصاليّا، وبين شعريّة التنفيذ اللغوي أو جماليته[83] هذا التّماهي يحتّم على قارئ المفارقة أن يتمثّل القلب الدلالي ،لما يظهر في البنية السطحية للنص، فيفكّك طرفي الثنائية، ويقيم الفرق بينهما، من خلال إزاحة لبوس السخرية والتهكّم عن الخطاب، فينكشف المعنى النقيض للقارئ بعدما حقّقت المفارقة أثرها فيه، ومما يدعّم ذلك وجود قرينة أخرى تشي بها الممثلة في وجود تركيب في نهاية اللافتة لا ينسجم والبناء العام للنّص، ليبدو تحقيق الانسجام في البنية الهدف الأساس للقارئ:

أنا أقولُ كِلْمَة

وهو يقولُ كِلْمة

وإنَّهُ من بَعْدِ أن يقولَها..

يَسيرْ

وإنّني من بعدِ أن أقولَها..

أَسيرْ!

(82) محمد صابر عبيد، مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2015، ص19.

(83) ينظر محمد فكري الجزّار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة–مصر، 1995، ص151.

هناك تفاوت بين المطلع والخاتمة من حيث إن أسر الشاعر وحبسه من قبل جلاّده (الحاكم) يتناقض تماما وحديثه عن حالة الوفاق الدائم بينهما، وهي القرينة التي تعين القارئ في البحث عن النّقيض لتراكيب مطلع اللافتة لتنكشف فاعلية النّص البنائية، التي في بوتقتها تنصهر دلالات المفردات، وتنزاح الجمل عمّا توهم به عناصرها(84)، فتغدو المفارقة تقنية حجاجية تورّط المتلقي في شرك صدقية (Véridicité) المقول، والإيهام باحتمالية المنقول(85)، و الذي يترجم في فضح سياسة القمع والاستبداد ومصادرة الكلمة الحرة من قبل السلطة العليا في بلاده.

وفي لافتة "النّاس للنّاس"(86) يؤطر أحمد مطر لافتته بالمفارقة اللفظية بدءً وختاما، وعيا منه بالأثر الذي تحدثه في نفس القارئ، لتكون أوّل ما يصادفه، وآخر ما يختتم به:

أمُّ عبدِ اللهِ ثاكِلْ.

ماتَ عَبدُ الله في السِّجنِ

وما أدخَلَهُ فيهِ سوى تَقرير عادِلْ

عادلٌ خَلَّفَ مَشروعَ يَتيمٍ

فلقد أُعدِمَ والزَّوجةُ حامِلْ.

جاءَ في تَقرير فاضِلْ

أَنَّهُ أغفَلَ في تَقريرِهِ بَعضَ المسائِلْ.

فاضلُ اغتيلَ

ولم يَترُكْ سِوى أرملةٍ...ماتتْ

وفي آخرِ تَقريرٍ لها عَنْهُ ادَّعتْ

أنَّ التقاريرَ التي يُرسِلُها...دونَ تَوابِلْ.

(84) المرجع نفسه، ص155.

(85) ينظر عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج، ضمن كتاب أبحاث في الفكاهة والسخرية،ورشة02،ص105.

(86) أحمد مطر،لافتات 05،الأعمال الكاملة، ص ص282-283.

كيفَ ماتَتْ؟

بنتُ عَبْدِ اللهِ في التقريرِ قالتْ

أَنَّها قد سَمِعَتْ في بيتِها صَوتَ بَلابلْ!

بنتُ عبد الله لن تحيا طويلاً

إِنَّها جاسوسةٌ طبعاً...

وجاري فَوْضَوِيٌّ

وشقيقي خائِنٌ

وابني مُثيرٌ للقَلاقِلْ!

سَيموتونَ قريباً

حالما أُرسِلُ تقريري إلى الحزبِ المناضِلْ.

وأَنا؟

بالطَّبعِ راحِلْ

بَعْدَهُمْ...أو قَبْلَهُمْ

لابُدَّ أن يَرحَمني غيري بتقريرٍ مُماثِلْ.

نَحنُ شَعبٌ مُتكافِلْ!

اتّخذ الشاعر –في تلك اللافتة– من المفارقة طريقا للتعبير بالنّقيض، رغبة منه في إقحام القارئ –بوصفه الصانع الثاني للمفارقة– لإعادة إنتاج الدلالة؛ إذ يتميّز النّص المفارق بوجود فراغات، يتعيّن على القارئ ملؤها، "ومتى سدّ القارئ الفراغات بدأ التواصل"(87)، وأوّل ما يستوقف القارئ هو عنوان اللافتة "الناس للناس" الذي يتناص والمثل الشعبي المعروف في مختلف البلدان العربية "الناس للناس"

(87) فولفغانع آيزر، فعل القراءة –نظرية جمالية التّجاوب في الأدب–، تر: حميد لحمداني والجلالي كدية، ص101.

لتتّفق دلالة تلك النصوص جميعها على إلزامية تعاون النّاس فيما بينهم، وتكافلهم عند الحاجة، وفي ضوء هذا الفهم فالمتلقي يتوقع أن تكون بين العنوان ونصّه علاقة امتداد، كون العنوان نسخة مكثّفة عن نصّه، أي أنّ دلالة النص المعنون ينبغي أن تكون منسجمة مع دلالة العنوان، وهي "وجوب تعاون النّاس فيما بينهم"، ليفاجأ المتلقي بوجود تعارض بين بنية النص السطحية وبنية عنوانه، ما أدّى إلى توسيع المسافة الجمالية –على حدّ تعبير ياوس– بين أفق توقع المتلقي الذي تولّد لديه بفعل القراءات السابقة، وبين ما يراه من تضاد بين النّص وعنوانه، وبهذا التصوّر "يصبح الفن أداة تكسير لآليات الإدراك اليومي بإعادة خلقه لـ "مسافة""[88]

فمتن النص المعنون يتحدّث عن تكافل النّاس وتعاونهم ليس على البّر والتقوى، –كما يحثنا ديننا الحنيف– بل إنّه تكافل في كتابة التقارير للسلطات الأمنية، والتي تفضي –عادة– بأصحابها إلى الموت والهلاك، ومن ثمة فهو تعاون على الإثم والعدوان بدل التعاون على البّر والتقوى، أي أنّ هناك تضادا بين دلالة العنوان وما يتحدث عنه النص، ونلمس التضاد ذاته حتى مع دلالة عبارة الخاتمة التي اختتمت بها اللافتة "نحن شعب متكافل"، فالخاتمة والعنوان تضمّنا دلالة مفارقة لدلالة النص السطحية، مما أفضى إلى "الاحتفاء بالحدث المنتج للجدة في مقابل التكرار الرّتيب للنّاجز، والحثّ على السلبيّة والعدول بدل كل تأكيد للقيم السائدة، وتكريس للدلالة التقليدية"[89]، مما ينجرّ عنه اتساع المسافة الجمالية التي قال بها (ياوس)، وهذا الصنيع هي دعوة ضمنية للمتلقي بضرورة تطهير نفسه من مثل هذا السلوك، أو بعبارة أخرى فالشاعر يودّ من متلقّيه ألا يلتزم بالبنية السطحية للنص، بل يدعوه إلى الالتزام بدلالة العنوان والخاتمة، "وليس معنى هذا انفصام العنوان عن النص الذي يعنون له، بل هو وجهة نظر أخرى له، أو هو الحقيقة، ولكن من وجهة نظر مختلفة"[90]، إنّ اتّكاء الشاعر على المفارقة اللفظية بوصفها شكلا من أشكال الترميز، تطلّب منه فائضا من العمل الإنتاجي والتأويلي، وترتّب عنها انتهاك قاعدة الوضوح، التي ما فتئت تحجب نيّته التواصلية التداولية الحقيقية، راغبا في افتضاحها إلى حين، بينما تكمن متعة الشخص الذي يفكّ التّرميز في التوصّل إلى حلّ هذا اللغز الذي تشكّله الصياغة غير المباشرة، ليشعر كلاهما في نهاية المطاف بمتعة تواطؤ مماثلة لتلك التي تنتاب الشخص حين يلعب لعبة الأحاجي.[91]

5-2-حجاجية المفارقة الدرامية: (Dramatic Irony): إذا كانت المفارقة اللفظية ترتكز على علاقة الكلمات بدلالاتها، فالمفارقة الدرامية تعتمد على بنية العمل الدرامي، سواء كان مسرحا أو ملحمة أو شعرا قصصيا، ويطلق على هذا النوع من المفارقات "بمفارقة سوفوكليس" "Sophocleas Irony" نسبة إلى

(88) هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي –من أجل تأويل جديد للنص الأدبي–، تقديم وترجمة: رشيد بن جدو، كلمة للنشر والتوزيع، تونس ،دار الأمان، الرباط ومنشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016 ،ص101.

(89) هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي –من أجل تأويل جديد للنص الأدبي–، ص ص146-147.

(90) عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، ص96.

(91) ينظر كاترين كيربرات وأوريكيوني، المضمر، تر:ريتا خاطر، ص ص497-498.

المسرحي المعروف، وتحقّق هذا المفارقات في المسرحيّات من خلال وعي الجمهور بالمصير المجهول والمحزن الذي ستؤول إليه الشخصيّات من حيث لا تعلم هي بمصيرها، فتسقط ضحيّة للمفارقات ليحدث التّنافر والتّناقض بين ما يظهر وما يتوّقع ظهوره"[92]، معنى ذلك أنّ التّضاد في المفارقة الدراميّة أكثر تخصّصا؛ إذ "تنطلق الشخصية المسرحية بقول له عندها وعند الشخصية الأخرى التي تخاطبها معنى ما، ولكنّ هذا المعنى الذي تنطق به عند النظارة معنى مختلف تماما"[93]، استنادا إلى ذلك التّحديد فإنّ الأسس التي ترتكز عليها المفارقة الدراميّة ثلاثة: أولا: وجود ضحيّة تجهل مصيرها، وثانيا: وجود مراقب (جمهور) يكون على دراية بمصير الضحيّة، وثالثا: وجود تناقض بين ما تريده الضحية وما يحدث لها من أحداث، نتيجة للغفلة التي تتخبّط فيها.

مادامت المفارقة الدرامية ترتكز على توتّر العمل الذي ترتفع فيه وتيرة الأحداث، فمن الطبيعي أن تجد لها في الفنون الدرامية مقرّا ملائما، لكن مع ذلك لانعدم العثور عليها في الشعر خاصة إذا كان بناؤه دراميّا، ذلك أنّ صراع الإنسان بين ما يعتقده ويؤمن به، وحقيقة الظروف التي من حوله تجعل من المفارقة الدراميّة "بنية رمزيّة يمكنها الحضور في أيّ نمط فنّي أو أدبي"[94]

وما ينبغي التنويه به أنّ لافتات **أحمد مطر** لم تتضمّن إلا نماذج قليلة من المفارقة الدرامية، إذا ما قورنت بالأنواع الأخرى، ناهيك عن مجيئها ضمن بنية التّناص، الذي مارس "وظيفة مهمة في توجيه دفّة المفارقة نحو التّصعيد أو التّهدئة"[95]، فعمل على تصوير الواقع والتّعبير عنه.

فالشاعر –في المفارقة الدرامية– حين يوظّف شخصيّات تاريخية أو تراثيّة يتقمّص وظيفة المتجاهل الذي يبدو كأنه يسرد مجرّد أحداث آفلة، مما يتوجّب على القارئ أن يقيم جسر التّواصل بين النّصوص المتداخلة، مما يتيح له كشف لعبة صانع المفارقة، "لتسمي الضحيّة ليست مجرّد شخصيّة تاريخيّة جامدة بقدر ماهي شخصيّة واقعية يعمل فيها الكاتب معول الهدم والتّشويه"[96] وضمن اللاّفتات التي يستحضر فيها الشاعر بعض الرموز الدينية لافتة "يوسف في بئر البترول"[97] التي يقول فيها:

سبعُ سنابلَ خُضْرٍ من أعوامي

(92) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص67.
(93) محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص15.
(94) عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، ص158.
(95) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص215.
(96) المرجع نفسه، ص215.
(97) أحمد مطر،لافتات02،الأعمال الكاملة، ص ص 140-141.

تذوي يابسةً

في كفِّ الأمل الدّامي

أرقُبها في ليلِ القهرِ

تضحكُ صُفْرتُها من صبري

وتموتُ فتحيا آلامي

يستحضر الشاعر في تلك اللافتة قصة نبي الله يوسف –عليه السلام–، مغيِّرا بعض شخوصها لتتلاءم والأطروحة التي يوجّه قارئه إليها، متّخذا من شخصه الملك الرائي، الباحث عن تفسير وتأويل لرؤياه، ناهيك عن توظيفه لشخصيّة الرّجلين اللذين دخلا السّجن مع النبي يوسف –عليه السلام– ليروي رؤياه على يوسف –عليه السلام– التي هي واقعه المرير.

وبعدما فرغ الشاعر من سرد رؤيا الملك التي تمثّل شخصها، شرع في سرد رؤيا الرّجلين اللذين دخلا السّجن مع يوسف –عليه السلام– بلسانه، من خلال توسّله ضمير المتكلم المفرد "أنا"

يا صاحِبَ سِجني نَبِّئْني

ما رؤيا مأساتي هذي؟

فأنا في أوطان الخيرِ

ممنوعٌ منذُ الميلاد من الأحلامِ!

وأَنا أَسقي ربِّي خَمراً

بيدي اليمنى

وَيَدي اليُسرى تتلقّى أمرَ الإعدامِ!

وَأرى قبري

مثلَ قصائدِ شِعري

مِزَقاً في أيدي الحكّامِ

ممنوعاً في كُلِّ بلادي

وأرى مَلَكَ الموتِ يُجَرْجِرُ روحي

أَبدَ الدّهرِ

مابينَ نظامٍ ونظامِ!

إنّ تخفّي الشاعر وراء شخصيات قصة النبي يوسف –عليه السلام–، واستعانته ببعض الأحداث التي مرّ بها النّبي يوسف –عليه السلام– وعدوله في أحيان أخرى عن بعض تفاصيلها، جعل التناص في تلك اللافتة شكلا من أشكال المفارقة، وكأنّ النص الشعري، إذ يوازي أسلوب نصوص الخطاب الديني القرآنية يستعيد زمنا ضائعا ليعيد ترتيب وقائعه، ومضامين هذه الوقائع وفق زمنيّته هو ورؤيته هو"[98] وفي هذا يقول:

أَرقدُ في غَيّابةِ بئري

أشربُ فَقري

رهنَ البردِ، ورهنَ ظلامي

وتَمُرُّ السيّارةُ تَشري

من بُقيا جِلْدي وعظامي

نيرانَ بنادِقِها المزروعةِ في صدري

بالمجّان...

وتطلبُ خَفْضَ السعْرِ!

وأولو الأمرِ

لا أحدٌ يدري في أمري

مُنشغلونَ إلى الأذقانِ

بتطبيقِ الإسلامِ:

(98) محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص490.

كَفٌّ تُمسكُ كأسَ الخمرِ

والأُخرى تَمتدُّ لِظَهْرِ غُلاَمِ

يطمعُ في جَنّات تجري...

حينَ يُطيعُ وَليَّ الأَمْرِ!

إنّ استعانة الشاعر بالقصة القرآنيّة، وجعلها تتقاطع مع الواقع البئيس الذي يعيشه، تجعله غير ملزم بالتقيّد الحرفي بكل تفاصيل تلك القصة، بل قد يضحّي بكل ذلك من أجل بناء المفارقة، حتى وإن استدعى ذلك هدم وتشويه بعض الأحداث والشخوص التاريخية، لذلك كان لزاما على القارئ أن يجرّد ذاته من كل تحيّز ذاتي، الذي قد يجعل منه ضحية ثانية للمفارقة.

وفي لافتة (القبض على مجنون ميّت)[99] يستدعي الشاعر شخصيّة "أبي ذرّ الغفاري" وهي شخصية تاريخية، غالبا ما يرد ذكرها في سياق الحديث عن الاشتراكية في الإسلام، جاعلا إيّاها تعيش في واقعنا الحالي، المغاير لعالمها الحقيقي الذي وجدت فيه، مخلّفا ذلك مفارقة ذات وجود خارجي، واستحضار شخصية أبي ذرّ الغفاري استدعت معها خطابها "لأنّ العمل وهو يتناص مع مفردة، لا ينتقي جزئية دالة بعينها من خطابها، وإنّما يتم استدعاؤها كاملا بشكل حر، ليدخل النص في عملية تفاعل محدودة بينه، وبين هذا الجزء المنتقى.[100]

لاحَ لي في مسجد النّورِ

على غير انتظارِ

يُلهِبُ الموكبَ بالعزمِ

ومن عينيهِ ينثالُ بريقُ الانتصارِ

راكضاً بين الجموعْ

هاتفاً: أَهلكَنا سيفُ الخضوعْ

لا رجوعْ

(99) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص ص134-137.

(100) ينظر محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص462.

لا رجوعْ

آن للجائع أن يشهر للمتخِمِ سَيْفَهْ

آنَ أن يشطُرَهُ نصفينِ

كي يأكُلَ عند الجوعِ نِصفَهْ

ثمّ يرمي نصفَهُ الثاني

طعاماً للضّواري!

يصور الشاعر –في ذلك المقطع– تحريض أبي ذرّ الغفاري للمصلّين في مسجد النّور على ضرورة مجابهة الظلم، وإلزامية المطالبة بالحقوق من ذوي البطون االممتلئة، لكن ما هي إلا لحظات حتى امتلأت ساحة المسجد بقوّات الطوارئ، وتهالت العصيّ والأحجار والرصاص على أجساد المطالبين بحقوقهم، ليلوذ أبو ذرّ الغفاري بالفرار لعدم اعتياده على ذلك، فاستحضار اسم العلم (أبو ذر الغفاري) اتسّع عن أشخاصه التي يشير إليها، رافعا إيّاه إلى مستوى الرمز الشامل، لتنمحي ملامحه الشخصيّة المحدّدة لاسم العلم، ولم تبق غير وظيفته، غير أنّ الملمح المأساوي تجلّى في تناقض "حريّة التعبير" و"السلطة"، ومن ثمة تجلّى الرابط الدلالي بين النص والمتناص معه، في تناقض الماهية الحرة للإنسان، والسلطة في طبيعتها القمعية[101]، ليواصل "أحمد مطر" سرده على لسان أبي ذرّ الغفاري مخاطبا صديقه أحمد مطر الذي أواه في بيته:

قال في شبه اعتذار:

حسنا...لذتُ سريعا بالفرار

لا تؤاخذني

ففي أيّامنا كُنّا نجوعْ

نشهر السّيفَ وننفي في البراري

لم يكن في عهدنا عوم بأنهار المجاري

لم يكن في عهدنا غاز مسيل للدّموعْ

(101) المرجع السابق، ص522.

أو هراواتٌ تجرُ القلبَ

من خلف الضلوعْ

أو رصاص يأكل الجائع

حتى لا يجوع!

ما يمكن التنويه به أنّ توظيف الشاعر لشخصيّة "أبي ذرّ الغفاري" التاريخية جعلته يمتلك الحرية التامّة في قول ما يشاء على لسانها، فبصنيعه ذاك أضحى "يقدّم الدليل القطعي على براءته بانسحابه من موقعْ الجريمة قبيل تنفيذها بدقائق تاركا لشخوصه المستعارين من مسرح التاريخ تنفيذ ما خطّط له"[102]؛ معنى ذلك أنّ المفارقة تُخوّل لصانعها صلاحيات، بموجبها يقلّب الأمور، ويحرّك الشخوص، كيف يشاء، ملزما القارئ بإعادة إنتاج الماضي بما يتساوق والحاضر، فتبنّي الشاعر للضمني من الكلام بدل الصريح منه، يُتيح له توجيه المتلقي بمكر نحو هذا التأويل أو ذاك، من دون أن يترتّب عليه تحمّل مسؤولية التأويل، ومن ثمة من العسير دحضه؛ لأنّه لا يُعقل أن نجتهد في دحض كلام نعجز عن إثبات أنّه قيل.[103]

وفي لافتة "أعوذ بالله"[104]، يلجأ الشاعر مرة أخرى للتعبير عن رأيه السياسي من خلال تبنيه لبنية مراوغة ماكرة، اتخذت من التكرار المكثف بين (ذاكرتي-ذاكرة النسيان) و (الكتمان-الكتمان)، (كفاك-كفاني)، (شيطاني-الشيطان) والتراكم الدلالي للتضادات الفرعية وسيلة لنسج مفارقة سياقية، تمتدّ خيوطها من بداية اللافتة إلى نهايتها.

شَيْطانُ شِعري زارَني

فَجُنَّ إذْ رآني

أَطبعُ في ذاكِرتي ذاكرةَ النسيانِ

وأُعلِنُ الطلاقَ بينَ لَهجتي ولَهجتي

وأَنصَحُ الكِتمانَ بالكِتْمانِ!

(102) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص216.

(103) ينظر كاترين كيربرات وأوريكيوني، المضمر، تر:ريتا خاطر، ص512.

(104) أحمد مطر،لافتات01،الأعمال الكاملة، ص32.

قلتُ لهُ: كفاكَ يا شَيْطاني

فإنَّ ما لقيتُه كَفاني

إيّاكَ أنْ تَحفرَ لي مقبرتي

بِمِعْوَلِ الأوزانِ

فَأطرقَ الشَيطَانُ

ثُمَّ اندفعتْ في صدرِهِ

حرارةُ الإيمانِ

وَقبلَ أنْ يُوحِيَ لي قَصيدتي

خَطَّ على قَريحتي:

أعوذُ باللهِ مِنَ السُلطان!

تحتوي تلك اللافتة على مفارقة الأحداث، تتسلّل خيوطها إلى القارئ، من خلال الالتفات إلى التّناص شبه الخفيّ المتمثّل في النّص السّابق، الذي تلمع إليه اللافتة إلماعا، من خلال العبارة "أعوذ بالله من السلطان"، التي عملت على إقامة مسافة بينها وبين مجمل الخطاب، وفي الوقت ذاته وصلت بينها وبين السياق الذي ترد فيه، فانبثق عنها سياق هجين متنوّع زمنيّا ومتعدّد صوتيّا[105]، إذ اتّخذ التضمين في العبارة شكل التحريف حينما فكّك المتناص معه تفكيكا لا يلغيه، وتسييقه في الموقف النصي[106]، محقّقا كسر أفق توقع القارئ، من خلال انتزاع الإدانة من الشيطان، وإلصاقها بالحاكم، مما يجعل النص بفعل التناص طبقتين تحدّد معالمهما بإمعان النظر فيه، وهو ما جعل **فلاديمير يانكيليفيتش** (V.Jankélévitch) يحدّد المفارقة بأنها اللامتوقع[107]، وبهذا يكون الفعل المفارق "صيغة حجاجيّة نقدية، وضدية من نوع خاص، يكونها نظام بلاغي مخصوص من التكتّم الشفيف، يتم فيه عرض مختلف صيغ النّقيض، والمثير للسخرية جزئيا."[108]

(105) ينظر محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص ص468-469.

(106) ينظر المرجع نفسه، ص518.

(107) ينظر عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج، ورشة02، ص107.

(108) ينظر المرجع نفسه، ص109.

ويفرض عامل الزّمن من التداعيات على الشاعر ما هو كفيل بالانحياز إلى الماضي العتيد بدل الحاضر المرير:(109)

في زَمانِ الجاهليَّهْ

كانتِ الأصنامُ مِنْ تَمرٍ

وَإِن جَاعَ العِبادْ

فَلَهُمْ

مِنْ جُثَّةِ المعْبودِ زَادْ

وَبِعَصْرِ المدنيّهْ

صارت الأصنامُ

تأتينا مِنَ الغربِ

ولكنْ...بثياب عَربيّهْ

تَعْبُدُ الله على حرفٍ

وَتَدعو للجهادْ

وتَسُبُّ الوَثنيَّهْ!

وإذا ما استفحلتْ

تأكُلُ خَيراتِ البلادْ

وتُحلِّي بالعبادْ!

**

رَحِمَ اللهُ زمان الجاهليَّهْ

(109) أحمد مطر،لافتات 01،الأعمال الكاملة، ص48.

إنّ تنقّل الشاعر بين الأضداد زمنيّا، بين ما كان، وما آلت إليه الأمور، بين الإيجابي المرتبط بالماضي، والسّلبي المرتبط بما هو ماثل، وإدراكه لكل تلك التحوّلات، ناهيك عن بوحه بموقفه منها، هو ما يجعل مفارقة الأحداث تكشّف عن وجهها في النص.

وفي لافتة "ذكرى"[110] نسج الشاعر صراعا دراميا، جسّده من خلال حوار شعري، أنتجت دلالة شعرية تنفي نقيضها، سالكا طريق الفاضح للحكام في بلاده، الذين ضاق بهم ذرعا من ظلم واضطهاد.

أذكرُ ذاتَ مَرَّةٍ

أنَّ فمي كانَ بهِ لِسانْ

وكانَ يا مكانْ

يشكو غيابَ العدلِ والحُرِّيّهْ

ويُعلِنُ احتقارَهُ

للشرطةِ السّرِّيَّهْ

لكنّهُ حينَ شَكا

أجرى لَهُ السلطانْ

جراحةً رَسميّهْ

من بَعدما أَثْبَتَ بالأدلّةِ القطعيّهْ

أنَّ لساني في فمي

زائدةٌ دوديّهْ!

لا تَسألوا

كيفَ اختفتْ لافتتي الشِعريّهْ

(110) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص ص104-105.

لا تسألوا...

فهذه الأوطانْ

تعتقِلُ الفأسَ

إذا ما حلّت الأوثَّانْ

وهذِه الأوطانْ

تُوَدّعُ الملاكَ دومًا

عندما تستقبلُ الشيطانْ

وهذهِ الأوطانْ

إذا أتَاها ظالمٌ

تذبحُ كلَّ طائرٍ مُغرِّدٍ

وزهريّةٍ برِّيّهْ

لأنّها تخشى على شُعورِه

من منظرِ الحريّهْ!

حَلّفتُكمْ باللهِ

ألاّ تَلْمسوا أوتَاريَ الصوتيّهْ

يا ناسُ إنّي صامتٌ

وأحْمَدُ الله إذا لم أُعْتَقَلْ

بِتُهمةِ الكِتمانْ

فَالشاعرُ الشريفُ في أوطانِنا

يُدانُ أو يُدانْ!

يا سادتي...

تلك هي القضيّة!

ليتّخذ البناء الدرامي في شعر **أحمد مطر** شكلا أكثر صرامة من مفارقة الأحداث، من خلال إقامة علاقة شفّافة بين صانع المفارقة وشخوصها، فتبدو فيه الضحية جاهلة لما يجب أن تعلمه، أو أن لا تهدي إلى فهم ما يقال لها:

بيني وبين قاتلي حكاية طريفهْ

فقبْل أن يطعنني

حلّفني بالكعبة الشريفهْ

أن أطعن السّيف أنا بجثّتي

فهو عجوز طاعن وكفّه ضعيفهْ!

حلّفني أن أحبسَ الدّماء

عن ثيابه النظيفهْ

فهو عجوز مؤمن

سوف يصلّي بعدما يفرغ من

تأدية الوظيفهْ!

**

شكوته لحضرة الخليفهْ

فردّ شكواي

لأنّ حجّتي سخيفهْ!

اعتمد الشاعر إستراتيجية السرد القائمة على الإقناع، التي تخلّلها توتّر في سرد شخصيّاتها، بدت فيه الأحداث لا تخضع للمنطق، والعقل، أحداث مُتناقضة، تذهل المتلقّي؛ لأنّ الشخصيّات تنتظم الأشياء والعالم وفق منطقها الخاص (حلّفني بالكعبة الشريفة أن أطعن السيّف أنا بجثّتي)، (حلّفني أن أحبس الدماء عن ثيابه – النظيفة– فهو عجوز مؤمن)، ناهيك عن اعتماده تقنية التوريط من خلال جعل الشخصية "تساعد على الاعوجاج وتصفّق له، ويدفعها إلى الاعتراف على نفسها بنفسها بوضعها في مواقف تكشف تورّطها وخسارتها"[111]، مما انبثق عنهما (السرد+التوريط) وجهتي نظر مختلفتين: الأولى كشف الموقف الدرامي للشخصية القاتلة والدعوة إلى مساندتها، والثانية إفراغ البعد الدرامي للشخصية والسخرية منها، مما أتاح للشاعر تمرير تلك الحقائق المريبة، من دون أن يطال الاعتراض عليها عبر افتراضها أي بكلام آخر، عبر تقديمها بوصفها حقيقة من تلقاء نفسها.[112]

وفي لافتة "حلم"[113] يجعل الشاعر من شخصه ضحيّة تأكّد من عدم إقناع الآخر بما يريد:

وقَفْتُ مابينَ يَدَيْ

مُفسّر الأحلامْ.

قُلتُ لَه: يا سيّدي

رأيتُ في المنامْ

أَنّي أعيشُ كالبَشَرْ

وَأنَّ مَنْ حَولي بَشَرْ

وأنَّ صَوتي بفمي

وفي يَدي الطَعَامْ

وأنّني أمشي

ولا يُتْبَعُ من خَلفي أثَرْ!

(111) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص130.

(112) ينظر كاترين كيربرات وأويكيوني، المضمر، تر: ريتا خاطر، ص509.

(113) أحمد مطر،لافتات01،الأعمال الكاملة، ص41.

فصاحَ بي مرتعدًا:

يا وَلَدي حَرامْ

لقَد هَزِئْتَ بالقَدَرْ

يا وَلَدي...نَمْ عِندما تَنامْ!

**

وقبلَ أنْ أتركَهُ

تَسلّلتْ من أُذُني

أصابعُ النّظامْ

واهْتَزَّ رَأْسي...وانْفَجَرْ!

يعرض الشاعر في هذه اللافتة مفارقة دراميّة يستعين فيها الشاعر بسرد حلمه على مفسّر الأحلام، وهو حلم بدت فيه الممنوعات في اليقظة متاحة، ومسموح بها في الحلم، وتكمن دراميّة هذه المفارقة في كون ذلك الحلم البريء أضحى أمرا محرّما شرعا ومحرّما قانونا، لينهي تلك المحادثة بدعوة المفسر الشاعر إلى النّوم مجدّدا، والدعوة إلى النوم تضفي إلى دلالات عديدة يمكن أن تؤول إلى السّبات الحضاري والثقافي الذي جعل من الشعوب العربية أضحوكة للعالمين. فاعتماد الذات الشاعرة ضحيّة للمفارقة يستنطق المسكوت عنه، ويكشف عن المغيّب والممنوع، لتصّاعد المفارقة الدراميّة في نهاية اللافتة جرّاء الاشتغال على كسر أفق توقّع القارئ الذي يفاجأ بالنهاية المأساوية غير المتوقعة للضحيّة.

ونلمس التصعيد ذاته في لافتة "التقرير"[114]، حينما وجّه "أحمد مطر" دفّة الأحداث بعيدا عن أفق توقّع القارئ، مستندا إلى عنصر المفاجأة في نهاية لافتته:

كلبُ والينا المعَظَّمْ

عضَّني اليومَ، وماتْ!

فدعاني حارسُ الأمنِ لأُعدَمْ

(114) أحمد مطر،لافتات02،الأعمال الكاملة، ص73.

بعدَما أثبتَ تقريرُ الوفاةْ

أنَّ كلبَ السَّيدِ الوالي

تسمَّمْ!

بدت المفارقة الدراميّة بالتّنامي والتّصاعد منذ بداية سرد :"أحمد مطر" لواقعة عضّه من قبل كلب الوالي الذي انتهى بممات الكلب، متّخذا من هذه النّهاية بؤرة دلالية، انجرّت عنها مفارقة أخرى أكثر تصعيدا؛ فحينما لمس الشاعر اطمئنان القارئ للنهاية العادلة لكلب الوالي، داهمه بقلب المعادلة، فحوّل الضحية (الشاعر) إلى جان محكوم عليه بالإعدام، والجاني (كلب الوالي) إلى ضحيّة، وتجدر الإشارة إلى أنّ المفارقة الدراميّة في لافتة "التقرير" استمدّت وقعها المفارقي من المتن النصّي الحكائي.

نسج **أحمد مطر** في لافتة "عائد من المنتجع"[115]ما يصطلح عليه "بالحكاية التمثيلية"[116]، حكاية مناسبة للسخرية، تتميّز بالغرابة أو المبالغة، بعيدا عن خرائب الإسناد الحقيقي[117]:

حِينَ أَتى الحِمارُ مِن مباحثِ السُّلطان

كانَ يَسيرُ مائِلاً...كخَطِّ ما جِلاّنْ.

فالرأسُ في انجلترا

والبَطنُ في تَنْزَانيا

والذّيلُ في اليابَانْ!

-خَيراً "أبا أَتانْ"؟!

*أَتقشدونني؟

-نَعمْ.. مالَكَ كالسّكرانْ؟!

(115) المرجع السابق،233.

(116) ينظر محمد مفضل، قراءة لرواية الطاهر وطار "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، صدمة الأبوكاليبس ولذة السخرية، وضمن كتاب أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة04، ص43.

(117) ينظر بول ريكور، من النص إلى الفعل –أبحاث التأويل–، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001، ص168.

*لاشيءَ بالمرّةِ...يبدو أنّني نَعْثانْ

-هل كانَ للنُّعاسِ أن يُهَدِّم الأسنانْ

أو يَعْقِدَ اللّسانْ؟!

قُلْ عَذّبوكَ..

*مُطلقاً!!

كُلُّ الذي يُقالُ عن قَشْوَتِهِمْ

بُهتانْ.

-بَشَّرَكَ الرّحمنْ

لكنّنا في قَلقٍ..

قد دَخَلَ الحصانُ مُنذُ أَشْهُرٍ

ولم يَزَلْ هُناكَ حتّى الآنْ!

ماذا سيجري أو جَرى

لهُ هناكَ يا تُرى؟

*لم يَجرِ شَيءٌ أبدًا

كونوا على اطمئْنانْ.

فأوّلا: يُشْتقْبَلْ الدّاخِلُ بالأحْضانْ.

وثانيا: يُسْأَلُ عن شُمتهِ بمنتهى الحَنانْ.

وثالثاً:أَنا هُوَ الخِئانْ!

إنّ اختيار الحصان[118] نواة للحكاية ومحركا للسرد، تلاءم ورغبة الشاعر في ممارسة السخرية من الواقع بطريقة فنية، رسم من خلالها صورة فنتازية، بناها وفقا لقوانين خاصة بها، فكانت الأداة السردية، التي كسرت الوضع القار، وكسرت التوازن أو عدم التوازن القائم[119]، بدأها بعقد حوار بين الحصان وجماعة مفترضين، حاول فيه الحصان تبرير أفعال السلطة الحاكمة.

يتكئ الشاعر في نسج خيوط مفارقته على مفردات ذات طبيعة اجتماعية، ملتقطة من لغة الواقع، حدّ التقاط الواقع نفسه بذات اللغة المتداولة في الإشارة إليه[120]، فالأمر يتعلّق –على حدّ تعبير- **رولان بارت** "بتجاوز الأدب والاستسلام لضرب من اللسان القاعدي المبتعد بمسافة واحدة عن اللغات الحيّة وعن اللغة الأدبية بالمعنى الدقيق للكلمة.[121]

زارَ الرّئيسُ المؤتَمَنْ

بعضَ ولايات الوَطَنْ

وَحِينَ زارَ حَيِّنا

قالَ لنا:

هاتوا شكواكم بصدقٍ في العَلَنْ

ولا تخافوا أحداً...فقد مضى ذاكَ الزّمن.

فقالَ صاحبي "حَسَنْ":

يا سَيِّدي

أينَ الرغيفُ واللبَنْ؟

وأينَ تأمينُ السَكَنْ؟

(118) سقوط أسنان الحصان من أثر التعذيب جعلته ينطق صوت السين في مختلف الكلمات ثاء (لا شيء، نعسان، قسوتهم، شيء، يُستقبل، يُسأل، الحصان)

(119) ينظر محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص181.

(120) المرجع نفسه، ص175.

(121) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر:محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص101.

وأينَ توفيرُ المِهَنْ؟

وأينَ مَنْ

يُوَفِّرُ الدّواء للفقيرِ دونما ثمنْ؟

يا سَيِّدي

لم نَرَ من ذلك شيئاً أبداً

قالَ الرئيسُ في حَزَنْ:

أَحْرَقَ رَبّي جَسَدي

أكُلُّ هذا حاصلٌ في بَلَدي؟!!

شكراً عل صِدْقِكَ في تنبيهنا يا ولدي

سوفَ ترى الخيرَ غداً.

**

وَبَعْدَ عامٍ زارَنا

ومَرّةً ثانيةً قالَ لَنا:

هاتوا شكواكُمْ بصِدْقٍ في العَلَنْ

ولا تخافوا أحَدًا

فقد مَضى ذاك الزّمَنْ

لم يشتكِ النّاسُ!

فَقُمتُ مُعلنًا:

أينَ الرّغيفُ واللبَنْ؟

وأينَ تأمينُ السَكَنْ؟

وأينَ توفيرُ المِهَنْ؟

وأينَ مَنْ

يُوَفِّرُ الدواء للفقيرِ دونما ثَمَنْ؟

معذرةً سَيِّدي

...وأينَ صاحبّي "حَسَنْ"؟![122]

إنّ اختبارنا للتعابير المتداولة التي شيد بها الشاعر لافتة "أين الرغيف واللبن؟"، "أين توفير المهن"، "أين من يوفّر الدواء للفقير دونما ثمن؟ يجعلنا نتبيّن "إلى أيّ مدى يريد الشاعر أن يقتنص اليومي المنغمس في الحياة الاجتماعية، والملتبس بحركة أفرادها، موظّفا ملامحه وقسماته في أداء الوظيفة الشعرية، التي تظلّ كامنة تحت طبقات الألفة لتنفجر لحظة المس بالمغيب"[123]، إذ يسلّط الشاعر في لافتة "مفقودات" على "صديقه حسن" الذي راح –بكل سذاجة– يكشف مشاكل المجتمع على مسمع الرّئيس المؤتمن، ويتساءل عن مشاكل الجوع، والفقر، وفرص العمل، ونقص الأدوية، وبالرغم من تجاوب الحاكم الصوري معه، إلا أنّه وقع تحت طائلة العقاب والتصفية، كل ذلك على مرأى من القارئ الذي يظل يراقب، ويحاول أن يقيّم، ليصل إلى نتيجة مفادها ضرورة المطالبة بالحقوق، وإن كانت الضريبة غالية (حصد الأرواح والنفوس)، ولأدّل على ذلك مواصلة الشاعر مسيرة صديقه "حسن"، تاركا للقارئ أن يستنبط ما ينتظره.

5-3-حجاجية مفارقة السخرية: عدّ بعض الدّارسين السخرية شكلا من أشكال المفارقة، جاعلين بذلك "التضاد أصلا والهزء فصلا، فالسخرية من هذا المنطلق هي مفارقة ذات صبغة وجدانية[124] ،من أجل ذلك قد يكون "التهكّم والهزء والسخرية من العوامل المهمة التي تؤدي إلى قلب المعنى، وتغيير الدلالة إلى ضدّها"[125]، فكما يلجأ صانع المفارقة إلى التوسّل بالتضاد لقلب المعنى الظاهري إلى معنى ضمني مغاير له، تكون السخرية هي الأخرى وسيلة بيد صانعها لقلب المعنى وتحوير مساره الدلالي، وهذا ما يضمن تحقيق عمق المفارقة، ويسهم في تجليتها، فيظهر العنصر الكوميدي مندمجا في العنصر المؤلم في الوقت ذاته[126]، مما يثير في النّص نعرة الصراع لتحقيق اختلافه، محقّقة في النّهاية استغراب القارئ ودهشته من هذه الرؤية التي تستخف بالذات الإنسانية، بل

(122) أحمد مطر،لافتات03،الأعمال الكاملة، ص160.

(123) محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص ص164-165.

(124) ينظر محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص104.

(125) محمد العبد، المفارقة القرآنية، ص19.

(126) ينظر ميويك، المفارقة وصفاتها، ص52.

ونستخف بالعالم أجمع، مما يضفي عليها طابعا هجوميّا، يعمد إلى تعرية الشخص المهاجم من ادّعاءاته وأسلحته بهدف الكشف عن مخبوء كيانه.

إنّ ما يلفت الانتباه في لافتات **أحمد مطر**، هو الحضور المكثّف والقوي والمميّز لمفارقة السخرية، التي تجاوز بها أحمد مطر الملمح الأسلوبي الجذّاب، إلى الخطاب الساخر في شكله، والفاعل في محتواه، مقرّبا مشكلات مجتمعه من الشعب بلغة تليق بها حينا، وتتجاوزها حينا آخر، لذلك عدّ الشعر الساخر "إضافة جديدة للمشهد العربي المعاصر، وانتصارا ناجحا لكتابة جديدة ومختلفة؛ كتابة تنبئ عن دخيلة الشاعر وإحساسه تجاه الحياة ومن عليها، كما أنّها في الوقت نفسه صرخة احتجاج حادة تسعى إلى تغيير الواقع، والسخرية من مظاهر الخلل فيه، والضحك على كل من حاد عن القيم المحمودة"[127] ومادام الخطاب الشعري هو خطاب تواصلي من نوع خاص، فإن إستراتيجية السخرية فيه ستتحدّد انطلاقا من وظائف ركنيها الفاعلين المنتج والمتلقي؛ فتشكل النص الساخر منوط بمقصدية منتجه، ومنوط بمتلقّيه، الذي تدعوه مؤشرات نصية إلى ألا يأخذ مأخذ الجدّ ما يقرأ، وهذا ما نعانيه في لافتة "لن أنافق"[128]

نافِقْ

ونافِقْ

ثمَّ نافِقْ، ثمَّ نافِقْ.

لا يَسلَمُ الجسدُ النحيلُ من الأذى

إنْ لم تُنافِقْ.

نَافِقْ

فماذا في النفاقِ

إذا كَذَبْتَ وأنتَ صادقْ!

نافِقْ

فإنَّ الجهلَ أنْ تهوي

(127) الضحك الاثني، أحمد شايب، أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 01،ص111.

(128) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص84.

ليرقى فوقَ جُثَّتِكَ المنافِقْ.

يتعيّن على المتلقّي لتشييد دلالة مفارقة السخرية في تلك اللافتة، أن يستند إلى آلية القلب الدلالي، التي تسهم في فك التشفير لالتماس الدلالة التي يقصد الشاعر إيصالها؛ فمن الواضح أنّ الشاعر لا يقصد ما يقوله بأفعال الأمر "نافق" –التي تكرّرت ثماني مرات في اللافتة– بقدر ما يقصد نقيضها، "لتضيق المساحة تماما بين الأمر بالفعل والنّهي عن الفعل، حتى تبلغ تلك المساحة صفرا"[129]؛ فالبنية الطلبية أبعد ما يكون أن يطلب إلى الآخر النّفاق، وتبدو قرينة المفارقة واضحة في تعليل الطلب (لا يسلم الجسد النحيل من الأذى، فماذا في النّفاق إذا كذبت وأنت صادق!...) إنّ طلب النّفاق على سبيل التهكم يجعل من الفعل موضع تساؤل انطلاقا من الخاصية التداولية للسخرية، فتفرض على المتلقي –الذي يعيد تشييد مقصدية الشاعر– استجلاء النقيض للنفاق، وهو قول الحقيقة وإعلانها.

إنّ مفارقة السخرية ليست مجرد تعبير عن الحقيقة لما يناقضها، بل هي تعرية وإفحام كل من تسوّل له نفسه عدّ النقيض عين الحقيقة، فاشتغال مفارقة السخرية على نقض النّقيض يجعل منها قيمة حجاجية؛ "لأنّ السخرية تقوم على مسافة بين اللاّفظ (المتكلم)، والملفوظ (ما قيل)، فهي واقعة تخصّ التلفّظ " fait d'enonciation"، مع ربط السخرية بالحجاج ينتقل الملفوظ إلى التلفّظ"[130]، معنى ذلك أنّ كلاّ من السخرية والحجاج برومات التحوّل من القول le dire إلى الفعل le faire، فحجاجية مفارقة السخرية تكمن في ملمحها البلاغي المتداخل المكونات من لافظ وملفوظ وتلفظ وملفوظ له، ما يجعل مقاربتها تتّسم بالتعقيد، لا لشيء لتداخل مباحثها، فتوظيف الشاعر للأمر الخادع، بدل النهي المباشر (لا تفعل) أكسب البنية المفارقة أثرا أبلغ، ودلالة أعمق، بتعظيم جرم من يبيع قضيته في سبيل الحصول على منصب، أو لاتقاء عقوبة.

لكَ مَبدأٌ؟ لا تَبتَئِسْ

كُنْ ثابتاً

لكنْ... بمختلِفِ المناطِقْ!

واسبِقْ سِواكَ بكلِّ سابِقَةٍ

فأنَّ الحُكمَ محجوزٌ

(129) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص96.

(130) عبد النبي ذاكر، السخرية والحجاج، أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 02، ص116.

لِأربابِ السوابِقْ![131]

هذا آخر ما يريد الشاعر أن يقوله متخذا من مفارقة السخرية طريقا للتعبير بالنقيض، ملزما القارئ بفك شيفرتها من خلال وعيه بعمق وجعه، وموقفه من الأحداث الماثلة أمامه.

إنّ إعادة إنتاج التركيب المفارق يفسّر إلى أيّ حدّ يمكن للشاعر أن يقتنص جميع الفرص، للنيل من نظام القمع والفساد وإدانته، ليبدو الحثّ على ارتكاب الجرائم، والالتحاق بصفوف أصحاب السوابق، وهي تعني نقيضها تماما؛ معنى ذلك أنّ الخطاب الساخر يمنح منتجه مكانة فاعلة في بناء المعنى، وتشييده بالطريقة التي تحوّل له الاحتفاظ باهتمام قارئه، وهي الطريقة غير المباشرة التي تفرض على المتلقي –في المقابل– عملا موازيا هو التأويل، فمفارقة السخرية بذلك لا تهدف إلى إقناع القارئ بحقيقة معينة، بقدر ما تورّط قارئها في البحث عن تلك الحقيقة"[132].

استعان الشاعر في لافتة "مصادرة"[133]، بالمفارقة في عرضه بعض الهموم اللصيقة بالمواطن العربي، متكئا على العنصر المأساوي في نسج خيوطها:

من بعدِ طولِ الضّربِ والحَبْسِ

والفَحصِ، والتدقيقِ، والجَسِّ

والبحثِ في أمتعتي

والبحثِ في جسمي

وفي نَفسي

لم يَعْثرِ الجندُ على قصيدتي

فَغَادروا من شدَّة اليأسِ

(131) أحمد مطر،لافتات02،الأعمال الكاملة،ص85.

(132) ينظر محمد مفضال، جماليات السخرية في رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم، أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 03، ص123.

(133) أحمد مطر،لافتات02، الأعمال الكاملة، ص88.

حاول الشاعر في ذلك المقطع أن يصوّر مختلف أشكال القمع التي تتعرّض لها بعض الأقلام الحرة، المناوئة للظلم والاستعباد، إذ بات النفس الذي يسري بين ضلوع صاحبه محلّ تحرٍّ وتفتيش، وإذْ يؤكد الشاعر بلوغ القمع إلى أقصى درجاته، يذهب إلى التصعيد في نهاية المقطع، من خلال إتيانه بمفارقة مجازية ساخرة، اخترق فيها مبدأ التأدّب الذي تلحّ من خلاله **روبين لاكوف** (Robin lakoff) على ضرورة تأدّب وتودّد المتكلم في تخاطبه[134] "لكن كلبا ماكرا أخبرهم بأنّني..."، متعمّدا بذلك هجاء السلطة مع الإمعان في احتقارها والزراية بها، ولعلّ اعتماده على هذا النّوع من المفارقات "يعزى أساسا إلى ما للمجاز من وظائف إقناعية، ونفسيّة هامة، تتبّوأ بموجبها العبارات المجازية أعلى درجات السلم الحجاجية مقارنة مع العبارات المستعملة استعمالا حقيقيّا".[135]

لكنَّ كَلْباً ماكراً

أَخبَرَهمْ بأنّني

أحملُ أشعاري في ذاكرتي

فأطلقَ الجندُ سَراحَ جُثَّتي

... وصادَروا رأسي!

فالقضية هنا إذا هي قضية قمع استفحلت في بلاده، وتجاوز الأمر إلى مصادرة بنات الأفكار قبل ميلادها، وموضع المفارقة الساخرة هي جمعه بين متناقضين "إطلاق سراح جثته"، و"مصادرة رأسه"

إنّ العنصر المأساوي الذي يتخلّل بعض مفارقات السّخرية عند مطر، اتّخذ شكل الموازنة بين أحوال شاعر الزّيف والنّفاق السياسي، وأحوال شاعر الكلمة الصادقة، والمعبّرة عن عبث الطبقة المستبعدة:[136]

شاعِرُ السُّلطةِ ألقى طَبَقَهْ

ثُمَّ غَطَّ المِلْعَقَهْ

وَسْطَ قِدْرِ الزّندَقَهْ

وَمَضى يُعرِبُ عن إعجابهِ بالمرقهْ!

(134) ينظر طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص ص24-242.

(135) إبراهيم أسيكار، سخرية التضاد والمفارقات المجازية في كافوريات المتنبي، ضمن كتاب أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة04، ص117.

(136) أحمد مطر، لافتات03،الأعمال الكاملة، ص158.

وأنا ألقيتُ في قِنّينةِ الحِبْرِ يَراعي

وتناوَلتُ التياعي

فوقَ صحن الوَرَقَهْ

شاعِرُ السُّلطَةِ حَلّى بالينـاشينِ

...وحَلّيْتُ بحبلِ المِشنقَهْ!

ما يلاحظ على تلك الموازنة أنّ الشاعر لم يتدخّل لإيصال ما يريده إلى المتلقّي، وإنما اكتفى بتحميل المتلقي عِبْء اكتشاف عمق مأساة ما يحدث، من خلال إعادة اكتشاف الأبعاد بطريقته الخاصة، فإذا كان الشاعر لا ينتج إلا مسودة قد يبيّضها القارئ، فإنّ القارئ عليه أن يدرك ويبني.[137]

لا تبتعد كثيرا لافتة "الكتابة الممكنة"[138] عن سابقتها في تشخيص داء قمع الحريات واستفحاله في بلاده:

شئتُ أنْ ألعنَ والينا، فقالوا:

باعَ للسيّاف رأسَهْ.

شئتُ أن ألعَنَ أمريكا، فقالوا:

حَفَرَ المسكينُ رَمْسَهُ

شئتُ أنْ ألعنَ أوروبا، فقالوا:

دخلَ الشاعرُ حَبْسَهُ.

ثمَّ لما اشتدَّ يأسي

شئتُ أنْ ألعنَ نفسي

قيل لي: هذا اختصاصُ السيِّد الوالي

(137) ينظر تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، تر:محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2012، ص234.
(138) أحمد مطر،لافتات 02،الأعمال الكاملة، ص103.

ولو شاركتَهُ تخدشُ حِسَّهْ!

***

لم يَعُدْ لي

غير أنْ أكتُبَ خُلسَهْ:

لَعَنَ الله الذي يلعنُ نفسهْ!

إنّ تغلغل السلبيّة في المجتمع العربي جعلت شعور الشاعر بالمأساة يبلغ ذروته، فما كان عليه إلاّ أن يتّخذ المفارقة طريقا للتعبير بالنّقيض، فبعد أن غلّقت أمام الشاعر كل سبل نقد الآخر، راح يشرع في لعن نفسه، ليتفاجأ –مرة أخرى– أنّ ذلك ليس من صلاحيّاته، بل من صلاحيّات الوالي، ليتظاهر الشاعر بأنه يحاول أن يتكيف مع هذا الواقع المشوّه والمشروخ، أن يعمل معوله في التحريض على تغيير ذلك الواقع واستئصاله، ذلك أنّ تأويل مفارقة السخرية يقتضي القيام بعملية استدلالية، تتجاوز زيف المعنى الحرفي، نتيجة خرقها لقواعد الكيف والعلاقة والجهة، التي يقوم عليها مبدأ التّعاون لدى **بول غرايس**، وللوصول إلى معنى القول يجب المرور بمعنى الحملة، ومنه إلى المعنى المعاكس لمعناها[139]، فهي بذلك ليست إلا انزياحا عن معيار ما أو خرقا لقاعدة أو تعاقد[140]، فتظاهر الشاعر بمهادنة السلطة، ومحاولته التكيّف مع ذلك الواقع المشوّه، ما هي إلا سخرية من ذلك الواقع والتهكّم عليه، فعدم قبول المعنى الظاهري (مهادنة السلطة من لدن الشاعر) سببه وجود بعض الدلائل التي تعيق عمله التعييني، لتعطي الضوء الأخضر لانطلاق البحث عن معنى ثان[141].

إنّ الإبهام الذي يحوم حول العلاقات اللغوية في النص الساخر، لا يقتصر على علاقة عبارة بأخرى، وإنما تتجاوزها إلى إبهام علاقة الجمل من خلال تنضيد الأسطر، وتوزيع الفقرات، وطرائق اشتغال الكتابة:[142]

فكَّرتُ بأنْ أكتُبَ شِعراً

لا يُهْدِرُ وقتَ الرُّقَباءْ.

---

(139) "Enonciation ironique, le locuteur dire le contraire de ce qu'il dit. Pour parvenir au sens de l'enonciation, il faut passer par le sens de la phrase et de la au sens contraire du sens de la phrase. John.r.Searl, sens et expression, p164.

(140) ينظر دان سبيربر وديدري ولسون، نظرية الصلة أو المناسبة في التواصل والإدراك، ص ص405-414.

(141) ينظر كاترين كيربرات وأوريكيوني، المضمر، ص221.

(142) أحمد مطر، لافتات 07،الأعمال الكاملة، ص ص 407-408.

لا يُتعِبُ قَلْبَ الخُلفاءْ

لا تخشى مِنْ أن تنشرَهُ

كُلُّ وكالاتِ الأنباءْ.

ويكونُ بلا أدنى خَوفٍ

في حَوزةِ كُلِّ القُرّاءْ.

هيأتُ لذَلكَ أقلامي

ووضعتُ الأوراقَ أمامي

وحَشَدتُ جميعَ الآراءْ.

ثُمَّ... بكُلِّ رَباطةِ جَأْشٍ

أودعِتُ الصَّفحةَ إمضائي

وتركتُ الصفحةَ بيضاءْ!

***

راجعتُ النّصَّ بإمعان

فبَدتْ لي عِدّةُ أخطاءْ.

قُمتُ بحَكِّ بياضِ الصَّفحةِ..

واستغنيتُ عَنِ الإمضاءْ!

يتّضح من خلال ماتقدم أنّ هناك نقلا للمعاني المسالمة، الخانعة، الخاضعة إلى معاني فيها استهزاء وسخرية، وتفكّه، بواسطة آلية القلب الدلالي (Antiphrase)، التي تعمل على اختلاف الحجب النصية، ومجابهة طبقات النص الباطنية، وجني ثماره الدلالية، كاشفة علاقة الزيف المتمثلة في روح الامتثال والتملّق للسلطة، ومما يُعين القارئ في تجلية تلك المعاني الدفينة والمستهدفة من لدن منتجها، الهيئة الترقيمية للنص (علامتا التعجب)، التي قدّمت للقارئ أبعادا دلالية وسّعت من الحمولة الدلالية للسخرية.

وما دامت لافتات أحمد مطر –في أغلبها– عبارة عن ومضات أو لقطات، فقد اتسمت بالتلميح بدل الاستقصاء في الوصف، لذلك نجده في بعض لافتاته يلجأ إلى الحذف وإضمار العبارات أو الكلمات، ليترك نقاطا أو بياضا مكانها، تاركا للقارئ ملء فراغاته بناء على تلقّيه للنص:[143]

*اكتُب لنا قصيدةً

لا تُزعِجُ القيادةْ.

–(.....)

*تِسعُ نِقاطٍ؟!

ما الذي يدعوكَ للزّيادةْ؟!

–(.....)

*سَبعُ نقاط؟!

لم يَزلْ شِعرُكَ فوقَ العادةْ.

–(.....)

*خَمسُ نقاطٍ؟!

عَجباً!

هل تَدَّعِي البَلادَةْ؟

(٠)

واحدةٌ؟!

عليكَ أَنْ تحذف منها نُقطةً

احذفْ

(143) أحمد مطر، لافتات 04،الأعمال الكاملة، ص ص 220،221.

فلا جدوى من الإسهابِ والإعادةْ

-( )

*أحسنت،

هذا منتهى الإيجاز والإفادةْ!

عمد الشاعر إلى المغالاة في كشف العيوب والأخطاء والتجاوزات، وضخّم من حجمها، على طريقة الرسّام الكاريكاتوري ليوجّه لها نقدا يعبّر عن موقف أخلاقي وسياسي، يدين نظام القمع والفساد، ويسخر منه مستعينا بتقنية البياض القولي والبياض الطباعي، ناهيك عن علامات الاستفهام والتعجب، وكأنّ البياض يلتقط صورة حية للمشهد الذي يصوّره.

تجدر الإشارة إلى أنّ بعض مفارقات **أحمد مطر** الساخرة اتّخذت من التناقض ملمحا أسلوبيّا، استمدّت شرعيّتها من العالم الذي يحفل بالتناقض والتعارض، ناهيك عن قيمة الأشياء التي تعرف بما يناقضها:(144)

وَضَعوني في إناءْ

ثم قالوا لي: تأَقْلَمْ

وأنا لَسْتُ بماءْ

أَنا من طينِ السّماءْ

وإذا ضاقَ إنائي بِنموّي

.. يتحطّمْ!

**

خَيَّروني

بينَ مَوت وبقاءْ

(144) أحمد مطر، لافتات01،الأعمال الكاملة، ص17.

بينَ أن أرقصَ فوقَ الحبلِ

أو أرقصَ تحتَ الحبلِ

فاخترتُ البَقاءْ

قلتُ: أُعدَمْ

فاخنقوا بالحبلِ صوتَ البَبَّغاءْ

وَأَمِدّوني بِصَمتٍ أبديٍّ يتكلَّمْ!

يتحرّك النص على بعدين في بنيته الدلالية، وهما بعد (البوح) و(الصمت) ليدخل النص من بدايته في لعبة التناقض والتعارض بين مفرداته، ويمكن توضيح ذلك فيمايلي:

تأقلم ـــــــــ تحطم

موت ـــــــــ بقاء

البقاء ـــــــــ أُعدم

صمت ـــــــــ يتكلّم

إنّنا أمام نص انتحاري –على حدّ تعبير عبد الله الغذّامي–؛ بمعنى أنّ النص يستنهض ذاته من خلال هذا الخيار الوجودي الحاسم (الانتحار) إمّا الصّوت، وإما الموت[145]، مما يعمّق الفجوة بين النّقيضين، ليبدو كل منهما في أقصى النقيض، مع إيهام القارئ بطقوس الموت التي تستعجل رحيل الشاعر، ليُفاجأ القارئ بعدها بإنهاء القصيدة بإيجابية تقرّب النّقيضين حتى يمسيا وجهين لعملة واحدة، لتتجسّد المفارقة من جهة، ويتحقّق التوازن بين صانع المفارقة وقارئها؛ إذ موت الشاعر ليس بالنّهاية المأساوية، بقدر ما هي استجداء للنقاء والصفاء من العالم الآخر، بعدما تكدّر العالم الحالي بالشوائب والأسقام، ليتحوّل الموت إلى غاية مرجوة، وأمل منشود.

ليمسي المتناقضان منصهرين بعدما عجزت الذات الشاعرة التآلف مع الأوضاع أو مع الذوات الأخرى، لتتهاوى قوامها وتنشد الموت، فتنأى بذلك عن التلاشي والضياع، ومن ثمة تحميها من الذوبان في السائد والعام.

(145) ينظر عبد الله الغذامي، النص والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص ص 175-176.

كما تتّخذ مفارقة السخرية –أحيانا– في لافتات أحمد مطر الاستخفاف بالذات شكلا لها:[146]

كُلُّ مَنْ نهواهُ ماتْ،

كُلُّ ما نهواهُ ماتْ.

رَبِّ ساعِدنا بإحدى المعجزاتْ

وأمِتْ إحساسَنا يوماً

لكيْ نَقدِرَ أن نَهوى الوُلاّةْ!

من الواضح أنّ هذا المقطع الشعري وهو منعزل عن سياقه مراوغ ومخادع، إذْ يوهم أنّ الشاعر قد زحزح ثباته عن القيم التي طالما دافع عنها، وأمسى يدعو لأن يكون من أصحاب النّفاق السياسي مثلما يفعل غيره، والغاية من وراء ذلك الإيهام هو استفزاز القارئ التقليدي الذي ينتظر بطلا قادرا وحده على مواجهة قوى التّسلط والقمع، ومن ثمة هزمها، ففي قوله "ربّ ساعدنا بإحدى المعجزات، وأمِتْ إحساسنا، لكي نقدر أن نهوى الولاة!" ازدواجيّة دلاليّة تفتح تعدّد القراءة والبناء.[147]

من هنا كان لزاما على القارئ عقد مقارنة بين بنية النص ورؤيته حتى يتمكّن من استحضار النقيض لبعض التراكيب.

ويتحقّق الاستخفاف كذلك من خلال توجيه الإدانة إلى أمّة الشاعر، والتقليل من فاعليتها مقارنة بالأمم الأخرى:[148]

يُضحِكني العميانْ

حين يقاضون الألوانْ

وينادونَ بشمسٍ تجريديّةْ

تُضحكني الأوثان

حين تنادي النّاس إلى الإيمانْ

(146) أحمد مطر، لافتات 03،الأعمال الكاملة، ص177.

(147) ينظر بول ريكور، من النص إلى الفعل –أبحاث التأويل–، ص155.

(148) أحمد مطر، لافتات01،الأعمال الكاملة، ص37.

وتسبُّ عهودَ الوثنيهْ.

يُضحكني العريانْ

حين يُباهي بالأصواف الأوروبيهْ!

كان ويا مكانْ

كانت أُمّتنا المسبيّهْ

تطلب صَكَّ الإنسانيّهْ

من شيطانْ!

عمد الشاعر إلى الإتيان بتعابير تفيض غيظا، لتبدو المفارقة وهي تعبير مبالغ فيه عن ذلك الغيظ، إزاء المغالطات التي يروّج لها صانعو القرار في بلاده، ومثل هذه الحالة من التوتّر التي يعيشها الشاعر أدّت إلى تصعيد مفارقاته، من خلال التّكرار المكثّف لعبارة "يضحكني" التي تعبّر عن نقص فردي أو جماعي يستدعي التّصحيح المباشر؛ لأنّ الضحك هو نوع من الحركة الاجتماعية يبرز أو يقمع نوعا من السهو الخصوصي عند الأشخاص وفي الأحداث[149]، لذلك فقد عملت العبارة على جذب تركيز القارئ، وإجباره على ترديدها، وتحريضه على عدم نسيانها، لتنهض مفارقة السخرية المعبّأة بالتكرار، المصاحب بعلامات التعجّب بقيام فعل للتواصل والدلالة، وهي دعوة متجددة منه لإشعال فتيل الوعي لمجابهة نظام الفساد، القوي بمؤسساته وسلطته، وضعيف بوحشيته وقمعه للمعرفة والحرية وإهانته للكرامة الإنسانية.

وفي لافتة "أوصاف ناقصة"[150] عمد صانع المفارقة إلى إيجاد شخصية تجلب على نفسها مفارقات دون وعي منها، جاعلا منها ضحيّة أقرب ما تكون عمياء في كبرياء، أو واثقة في حمق[151]:

قالَ: ما الشَّيءُ الذي يَمشي كما تَهوى القَدَمْ؟

قُلتُ: شَعْبي.

(149) هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص61.

(150) أحمد مطر، لافتات05،الأعمال الكاملة، ص287.

(151) ينظر ميويك، المفارقة وصفاتها، ص87.

قالَ: كَلاّ.. هُوَ جِلْدٌ ما بِهِ لَحْمٌ ودَمْ.

قلتُ: شَعبي.

قالَ: كَلاّ.. هُوَ ما تَرَكَبُهُ كُلُّ الأُمَمْ..

قلتُ: شعبي.

قالَ: فَكِّرْ جَيّداً..

فيه فَمٌ مِنْ غَير فَمْ

ولِسانٌ مُوثَقٌ لا يشتكي رغمَ الألمْ.

قلتُ: شعبي.

قال: ما هذا الغَباءْ؟!

إنّني أعني الحِذاءْ!

قلتُ: ما الفَرْقُ؟

هُمَا في كُلّ ما قُلتَ سَواءْ!

لَمْ تَقُلْ لي إِنَّهُ ذُو قِيمَةٍ

أو إِنَّهُ لم يَتَعرَّض للتُّهَمْ

لَمْ تَقُلْ لي هُوَ لو ضاقَ برِجْلٍ

وَرَّمَ الرِّجْلَ ولم يَشكُ الوَرَمْ.

لَمْ يَقُلْ يوماً..(نَعَمْ)!

تشي الصيغة الحوارية للافتة بوجود بنية مزدوجة مكوّنة من صوتين مختلفين؛ أحدهما اتّخذ شكل السائل العارف بالجواب، ليمارس دور صانع المفارقة الواثق في حمق، والأعمى في كبرياء، والثاني هو المجيب عن الأسئلة، الذي يمثل هو الآخر صانع المفارقة ذاته، الذي يظهر تسلّحه بالمعرفة، ويظهر تفوّقه على السائل –الذي يدّعي

إحاطته بالجواب-، ليتحوّل السائل (صانع المفارقة الأول) إلى ضحية، بسبب غروره وادّعائه للمعرفة، ليخلّف الجواب حيرة في ذهن المتلقي، لا تقلّ حدة عن الأسئلة، جاعلا إيّاه معنيّا بكلّ تلك الخيارات.

5-4-حجاجية مفارقة التنافر البسيط: يعمد فيها الشاعر إلى رصد الكلمات على هيئة متناقضات تتجاور، وأضداد تتنافر، تستثير حفيظة القارئ، وتزجّ به إلى تبصّر التناقضات الماثلة أمامه، من أمثلتها قول أحدهم: نقاشات ومساحيق وأقراص ألوان وأناجيل ورسائل الغرام.(152)

ومن أمثلة هذا الضرب من المفارقات في لافتات أحمد مطر:(153)

أيُّها الموتُ انتظِرْ

واصبرْ عَلَيّ

فأنا لا وقتَ للموتِ لَدَيْ

وأنا لا وقتَ للعيشِ لَدَيْ

إنّني بينكما أجهلُ عمري

إنّني منذُ الصِّبا

أجري، وأجري،

ثُمَّ أجري، ثُمَّ أجري

وخُطى المخبرِ مِنْ خَلْفي

ومِنْ بين يَدَيْ!

رحمةُ الله عَلَيْ

إنّني في وطني مادمتُ شيئاً

فأنا لستُ بشَيْ!

(152) المرجع السابق، ص87.

(153) أحمد مطر، لافتات02،الأعمال الكاملة، ص139.

وأنا يا موتُ لا أرغبُ أن أُصبِحَ شيئاً

بَلْ أنا أرغبُ أن أحيا

كما يفعلُ غيري

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على تقنيّة عدم المباشرة الحرفية، موظّفا خاصيّة التخالفات والتنافرات الضدّية للألفاظ، لينبثق منها بناء يبوح بمكنوناته، ويكشف الخفي ويجليه، فكان التناقض الظّاهري مابين صفتي (الموت/العيش) حدثا عجائبيا –خارج حدود المنطق–، فكان التناقض الظاهري مابين صفتي (الموت/العيش) حدثا عجائبيّا خارج حدود المنطق، تحرّر به الشاعر من الرؤية اليومية للعالم، موجها اللغة إلى الدّاخل، لتصير القصيدة أشبه بعمل موسيقي يتماثل امتداده مع امتداد النسق الداخلي لحالة الرموز التي تصوغها لغته.(154)

ليمتد هذا التنافر في قصائد أخرى:(155)

أيْنَعَ الرأسُ، "وطَلاّعُ الثنايا"

وضَعَ اليومَ، العِمامَهْ

وَحْدَهُ الإنسانُ، والكلُّ مطايا

لاَ تَقُلْ شيئاً.. ولا تَسكُتْ أمامَهْ

إنَّ في النُطقِ الندامَهْ

إنَّ في الصمتِ الندامَهْ

أنتَ في الحالينِ مشبوهٌ

فَتُبْ من جُنحةِ العَيش كإنسانٍ

وعِشْ مِثلَ النّعامَهْ.

أنتَ في الحالَينِ مقتولٌ

(154) بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى،- ص103.

(155) أحمد مطر،لافتات03، الأعمال الكاملة، ص157.

فَمُتْ من شِدَّةِ القَهْرِ

لِتحظى بالسلامَهْ!

يسخر الشاعر في تلك اللافتة من الحاكم في بلاده، الذي يعد نفسه الإنسان وحده، وباقي البشر مطايا، موظّفا بعض ملامح شخصية الحجّاج بن يوسف الثّقفي، مقتبسا بعض مقولاته "أينع الرأس*، طلاّع الثنايا"**، "وضع، اليوم العمامة" التي وضعت القارئ أمام زمنين؛ زمن محايث تتماهى فيه الذات مع فعلها اللغوي، وزمن تاريخي يكون استدعاء أعمال أخرى إلى العمل استدعاء لذواتها ضمن شروطها التاريخية، وتتولدّ عن الصراع فيما بين الزمنين: الزمن النصي والزمن التاريخي، آليات استيعاب عبر علاقات نوعية بين الذّات النصيّة والذّوات المستدعاة من أجل تحقيق انسجام النص.(156)

ليتخلّل السخرية تجاوزات ضدية بلغت عنان السماء في تنافرها "لا تقل شيئا، إنّ في النّطق الندامة، ولا تسكت أمامهْ، إنّ في الصّمت النّدامهْ"، وبين"أنت في الحالين مقتول فَمُتْ من شدّة القهر لتحظى بالسلامهْ"،فمجاورته بين"النطق والصمت"، وبين"القتل والسلامهْ" خلقت خروقات لغوية وعدولا عن المألوف، فأمست الألفاظ في مناورة ومجاذبة بينها، مما أدى إلى التماسك التناقضي، ناسجة تضادا وزيفا في الحقائق، مستدرجة قارئها لاستقبال صدمات مخالفة للواقع، مما أسهم في قدح شرارة السخرية فمنح النّص مزيدا من الاتساع، ومرجعية تكتفي بالتلميح للحاكم العربي في الحاضر، والذي له ارتدادات في الماضي، الذي ما لبث يخوّف شعبه قبل أن يستلم زمام الحكم.

ويتّخذ الشاعر –في لافتة انهيار المملكة–(157) من مفارقة التنافر وسيلة للكشف عن شكواه المتّصلة، إزاء توالي الأضداد (الحرية والعبودية)، فتتعانق المتناقضات فيما بينها، لتشي برؤية سوداوية لواقع معتم يكتسحه السواد:

أمسي ماتْ

يَومي مشدودٌ في حَبلْ

يتأرجحُ مابينَ القتلِ وبينَ القتلْ.

* إنّي لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها.

** أنا ابن جلا وطلاّع الثنايا # متى أضع العمامة تعرفوني.

(156) ينظر محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص452.

(157) أحمد مطر،لافتات03، الأعمال الكاملة، ص ص 169-171.

وَغَدِي..مشلولُ الخُطُواتْ.

يا واهِبَ مملكةِ العَقلْ

كَبُرَتْ دائِرَةُ المأساةْ

كَبُرَتْ دائِرَةُ المأساةْ

كَبُرَتْ..

كَبُرَتْ..

حتى ضاقَتْ!

كيفَ أُحرِّرُ ذاتي

وأنا مُعْتَقَلٌ في الذّاتْ؟

يا واهِبَ مملكةِ العَقلْ

مملكتي منفايَ وسجني.

أنقذني...خَلِّصني مِنّي.

فأنا لستُ بِطَبْلٍ

وسوى الطبلْ

لا يَحيا إلاّ الأمواتْ!

وليحقّق صانع المفارقة التوازن في نصّه يلجأ إلى مفاجأة القارئ، من خلال نسجه بنية متنافرة، تتساوى فيها الأضداد:[158]

كانَ النهَارُ قائِماً

مِن شِدَّة القَتامْ

(158) أحمد مطر،لافتات05، الأعمال الكاملة، ص ص 307-308.

لو سَلَّمَ المرءُ على صاحبِهِ

لاحتاجَ أن يَلبَسَ نَظّارتَهُ

لِيسمعَ السّلامْ!

لَمْ يَكتَفِ النِّظامْ.

**

صَارَ النَّهَارُ حالِكاً

صَارَ النَّهارُ قِطعةً من مُهَجِ الحُكّامْ!

لو قَفزَ المرءُ إلى يَقظتهِ

لارْتَطَمتْ رِجْلاَهُ بالمنامْ!

هل اكتَفى؟

وا أَسَفا..

لم يَكتفِ النّظامْ.

**

صَار النَّهارُ ليلةً داجيةً

من شِدَّة الظُّلْمةِ

صارتْ لا تَرى طَريقَها الأحلامْ!

قُلنا عَسى أن يَكتفي

لم يَكتفِ النِّظامْ.

**

صارَ الظَّلامُ دامِساً.

لو سافَرَ المرءُ إلى أعماقِهِ

لَماتَ في حادِثَةِ اصطدامْ!

قُلنا هُنا سَيكتفي.

لم يَبْقَ شَيءٌ عِنْدَنا لم يَنطَفي

لم يَكتفِ النِّظامْ!

**

خُلاصَةُ الكلامْ

مَدَّ النِّظامُ كَفَّهُ..وأطفأَ الظَّلامْ!

يظهر التنافر الحاد في قوله (كان النهار قاتما)، و(صار النهار حالكا)، و(صار النهار ليلة داجية)، راسما من خلاله صورة إيحائية تظهر الشمس ليلا، متخفّيا وراء قناع يتيح قراءة النص، ويعيد إنتاجه من جديد، فجمعه بين لون الليل المدهام، والشمس شديدة البياض له ما يبرّره عند الشاعر؛ فالشمس لشدة لهيبها تصبح سوداء كظلام الليل الحالك، وكذلك غطرسة الحكام وشدّة بطشهم تجعل المرء يرى شدة بياض الشمس سوادا معتما.

من هنا يمكن القول إن تكثيف الألفاظ وازدواجيّتها، وتوظيف الألفاظ الضدية انتهك قاعدة من القواعد الخطابية لبول غرايس (قاعدة الوضوح)، مما أسهم في خلق تأثير خفّي في إبلاغية وبلاغة اللغة المفارقة، فالجمع بين المتناقضات، قد حوّل الكلمات إلى عوالم صغيرة، تنطوي على معانٍ أكثر إبلاغية وطواعية لما أفضته من إيحائية.

وفي لافتة "حبسة حرّة"[(159)] تظهر المراوغة اللغوية في البنى الشعرية، حيث تتضاد المفردات المتجاورة إلى حدّ يضمن خلق علاقة من التنافر تكفي لخلق مفارقة:

اختَفى صَوتي

فراجعتُ طَبيبي في الخَفاءْ

(159) أحمد مطر، لافتات05، الأعمال الكاملة، ص309.

قالَ لي: ما فِيكَ داءْ.

حَبْسةٌ في الصَّوتِ لا أكثرَ..

أَدعوكَ لأَن تَدعو علَيها بالبَقاءْ!

قَدَرٌ حِكْمَتُهُ أنْجَتْكَ من حُكمِ (القَضاءْ)

حَبْسةُ الصَّوتِ

سَتُعفيكَ مِنَ الحَبْسِ

وتُعفيكَ مِنَ الموتِ

وتُعفيكَ مِنَ الإرهَاقِ

ما بَيْنَ هروبٍ واختِبَاءْ

وعلى أَسوأ فَرْضٍ

سوفَ لن تَهتِفَ بعدَ اليومِ صُبحاً ومَساءْ

بحياةِ اللُّقَطاءْ

باختصارٍ..

أنتَ يا هذا مُصابٌ بالشّفَاءْ!

إنّ هذه الهُوّة السحيقة التي يخلقها الشاعر مابين اختفاء الصوت، الذي يمثّل عرضا لعلّة ما، وتشخيص الطبيب لها على أنّها دليل صحة وعافية، تحصّنه من الأذى، ليولّد مفارقة التنافر في أكمل صورها*، ودور صانع المفارقة في مثل هذه البناءات أن يحسن الاختيار للوصول إلى أقصى ما يمثّله النقيض من مفردات وتراكيب، حتى يدفع القارئ إلى الكشف عن الواقع، وإعادة اكتشافه من جديد، فهي عمليّة استفزازية، يرمي من خلالها صانعها إلى نقد فهم خاطئ والرضا بالواقع.

* ثمة مفارقة في العنوان في حد ذاته "حبسة حرّة"، يقصد بها ثقل في اللسان يمنع الإبانة، لكن الكلمة لا تجافي معنى "الحبسة" المتعارف عليه.

ويتّخذ **أحمد مطر** "الوصف بالنقيضين" طريقا لمفارقة التنافر، يصوّر من خلالها صورة ببصره، ليعيد تشكيلها ببصيرته، في صورة مناقضة للأولى، مما يسهم في خلق المفارقة:(160)

-ماتَ الفَتى.

-أَيُّ فتى؟

-هذا الذي كانَ يَعيشُ صامِتا

وكانَ يَدعو صَمْتَهُ أن يَصْمُتا

وكانَ صَمْتُ صَمْتِهِ يَصْمُتُ صَمْتاً خافِتا!

-ماتَ مَتى؟

-اليومَ.

-لا..

هذا الفتى عاشَ وماتَ مَيِّتا!

تبدو ثنائية (الحياة والموت) هاجسا يلّح على الشاعر لتعميق المفارقة، من خلال تقليص الهوة بينهما، حتى أضحى أحدهما هو الآخر، لتخلط الأوراق وتمزج مفردات الحياة والموت، لتعلن عن ميلاد بناء غير سوي قوامه المتناقضات، ليتكرّر التلاعب بعواطف القارئ في نصوص أخرى لمطر، من خلال إثبات الشيء ثم نفيه، أو رسم مشهد ما، ثم الإتيان بما يناقضه:(161)

في صُبحِنا الدّامِسْ

ألمحُ لِصّاً راكِضاً

في أَثَرِ الحارسْ!

أرى حِماراً راكِباً

(160) أحمد مطر، لافتات 05،الأعمال الكاملة، ص314.

(161) المصدر السابق، ص324.

برْذَعَةَ الفارسْ!

أرى حَبيساً داعياً

بالنّصر للحابسْ!

ألمحُ عُرْياناً يَقي بجِلدهِ القارِسْ

أحذيةَ اللاّبسْ!

أسمعُ وِرْدًا هاتفاً للقُنْفُذِ الفَاطِسْ:

(نَفديكَ يا خايسْ)!

**

لي أملٌ خَبَّأْتُهُ للزّمنِ العابسْ

أدعوهُ: هل أنتَ هُنا؟

يُجيبُني: نَعَمْ،هُنا؟

لكنّني يائِسْ!

تعجّ البنية النصية بالتناقضات جراء صراع طرفي ثنائية (الأمل/اليأس)، القائم بين حقلين دلاليين، أحدهما ينتمي للطرف الإيجابي (الأمل)، والآخر وهو –الطاغي– تنتمي مفرداته إلى الطرف السلبي (اليأس)، وما يخلق بنية المفارقة في هذا النص، هو أنّ الصوت القوي القائم داخل النص ما يكاد يقنع القارئ بانقلاب الموازين في عصره، فالصبح مظلم، واللص يطارد الحارس، والسجين يدعو لساجنه، لكن في نهاية اللافتة عمد صانع المفارقة إلى تسريب بصيص أمل إلى نفس قارئه، وإيهامه بالمقاومة والتغيير، الذي سرعان ما تلاشى (الأمل)، تاركا القارئ وجها لوجه أمام الواقع بفظاعته وحلكته.

5-4-حجاجية مفارقة الفنتازيا*: تنطوي مفارقة الفنتازيا على عالمين؛ عالم واقعي تمثله المرجعيّات التاريخية والدينية والأسطورية والفلكلورية والأدبيّة، وعالم مضاد له منقلب عليه ومنفلت منه، وهي مفارقة تحاول سنّ قوانين جديدة تستقطب انتباه المتلقي، وتثير فيه الدهشة والغرابة بسبب تعارضها مع نواميس الواقع؛ لذلك فأيّ خطاب أيديولوجي محمّل بهذا النوع من المفارقات الفنتازيّة أشبه شيء بالاستعارة التي يطغى فيها الظاهري على الباطني أو معنى المعنى، أي إنّها –الفنتازيا– تحمل أقوالا مغايرة تماما للمكشوف على المتلقي السعي للبحث عنه"[162]

والمفارقة الفنتازية هي حيلة يعتمدها الكتّاب لمباغتة عيون الرقابة، وفي الوقت ذاته وسيلة لاستدراج المتلقي إلى الخطاب الأيديولوجي الذي يمرّره صانع المفارقة؛ معنى ذلك أنه "خطاب لا يخرج عن كونه نقد للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والإنساني عموما، يصدر عن موقف فكري يتميّز بكونه موقفا مناقضا للواقع المعيش، وهو يسعى إلى تغييره باستخدام وسائل أدبيّة لها فاعليّتها في المجال الفكري"[163] أو بعبارة أخرى فعرض الخطاب الأيديولوجي بلبوس تهكّمي ساخر، يجعل منه بنية فنيّة تستقطب المتعة والتّرفيه، ما يضمن تمرير مختلف الرسائل إلى المتلقّي.

ويتم بناء العالم الفنتازي عن طريق خلق شخصيّات عجائبيّة، أوفنتازيّة، تُحَمَّل أوصافا تزيحها عن عالم الحقيقة، أو المنطق، من خلال إضفاء الحياة على الجمادات، وتشخيص الماديّات والمعنويّات؛ أي "حيث نصادف موضوعات سحرية، وحيوانات إغاثية"[164] لتخلق حينها الدّهشة، وتُقطع الأنفاس من خلال "ذلك الخارق الذي يتجاوز حدود الممكن في الواقع الإنساني المعيش"[165]، وبناء على ذلك يستنطق الجماد والنبات، وتُشخّص الأمانة والحريّة، وبموجبها يصبح الإنسان حيوانا، أو يتحوّل الزاهد إلى فاسق وفاجر، أو تنقلب الملامح الطبيعية للشخصية، كأن يلد الرجل، أو يتكلم من بالمهد، إلى غير ذلك من تقنيات بناء العالم الفنتازي التي سنجد ما يماثلها عند استئناف تحليلنا للافتات **أحمد مطر**.

تلتحم في النص الأدبي العناصر الواقعية والعناصر الخيالية مشكلة نصّا تواصليا، قابلا لتعدّد القراءات، بفعل علاقاته الدّاخلية، ووظائفه الكبرى في مجال التّدليل؛ فما دام الخطاب التخييلي هو تمثيل للغة، والنظام الرّمزي المقترح من طرف هذا الخطاب يصبح تمثيلا لعملية الترميز نفسها، فهو بالضرورة "يقدم ما يتولد تلقائيا في ذاته من

* الفنتازيا أو الفنتاستيك: يقابل العجائبي، فيقع بين (الخارق) و(الغريب)، محتفظا بتردّد البطل، بين الاختيارين، والعجائبي شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع التّجريبي، وتقرّر الشخصيّات في هذا النوع ببقاء قوانين الواقع كما هي. ينظر سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص146.

(162) عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر، ص139.

(163) المرجع السابق، ص139.

(164) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص126.

(165) حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي –ظاهرة بنائية ودلالية–، ص 324.

الدلالات، لأن له طبيعة استبطانية ذاتية (Autoreflexif)، وهو يقدم للقراء في ذاته، وللتو شروط فهمه، من خلال خلق عالم تخييلي، لا يقترح نفسه من خارج النص (أي من الواقع)، بل يتولد في عالمه الرّمزي الذاتي"[166]، هذا عن النص الأدبي بشكل عام، فما بالك بالنص الشعري الذي يتداخل بما هو قصصي فنتازي، مثلما هو حال النصوص الشعرية لأحمد مطر؛ إذ تكون فيها معالم السرد واضحة، كما تكون فيها معالم الشعر بارزة.

احتفت الثقافة العربية منذ القدم بالذات الفردية والجماعية، بتنقيبها عن القيم السامية، التي تؤمن بها الجماعة، وتدافع بها الجماعة، وتدافع عنها، لذلك اتّخذ شعراء العرب من الصور المجازية وسيلة للتعبير عن صفات تمجّد الفرد، وتسمو به، لذلك كثر في الشعر العربي تشبيه الممدوح ببعض الحيوانات المعروفة في البيئة العربية مثل الأسد والصقر والغزال وغيرها، ورغم الألفة التي تربط الإنسان بالبغل، فلم يكن ليشبّه به نفسه، لكن المفارقة في "لافتة العجائب السبع"[167] لأحمد مطر، هو هذا التشبيه بالبغل:

أمشي في الحَقْلِ، وَمنْ خَلْفي

ظِلِّي يتبعُني كالطِّفلْ.

يا للدَّهشَةِ!

هذا أَمرٌ يَصْعُبُ أنْ يَقبَلَهُ العَقلْ!

هلْ يَحْدُثُ هذا بالفِعلْ؟!

وجهُ الدَّهشَةِ: أنّي أَمشي!

وَجهُ الدَّهشَةِ:

أنْ يُوجَدَ في وَطَني حَقلْ!

وَجهُ الدَّهشَةِ: أَنّي ظِلٌّ..

كيفَ يكونُ لظِلٍّ ظِلْ؟!

(166) حميد لحمداني، مستويات التلقي –القصة القصيرة نموذجا–، ضمن كتاب نظرية التلقي –إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ص129.

(167) أحمد مطر،لافتات 06، الأعمال الكاملة، ص ص 365-366.

وَجهُ الدَّهشَةِ:

أن يَمشي مِنْ خَلْفي ظِلٌّ..

والعادَةُ أن يَمشي بَغلْ!

نلمس في تلك اللافتة بدءًا بالعنوان أنّنا أمام مشاهد غير واقعية، كما نلمس ذلك من خلال تكرار مفردة الدهشة (يا للدهشة، وجه الدهشة)؛ يتحدّث الشاعر عن نفسه بوصفه مواطنا عربيا، يمشي في حقل، يتبعه ظلّه، وبالرغم من اعتياد الإنسان على هذا المشهد، إلا أنّ أحمد مطر جعل منه عالما عجائبيا، مثيرا للدّهشة، فالإنسان في بلاده قد افتقد كل هذه الأشياء البسيطة من حقل،.... بل وافتقد أخصّ خصائصه الفسيولوجية والفيزيائية فأَضحى لا مرئيا، لذلك فالطبيعي بالنسبة للشاعر أضحى عجائبيا، والعجائبي أضحى طبيعيّا، لتبلغ المفارقة ذروتها، حينما يبيّن أن الطبيعي والعادي في بلاده، أن لا يتبع الظلّ صاحبه، وإنما يحلّ البغل محلّ ظلِّه، وفي ذلك يتركز الطابع العجائبي والرّمزي في تلك اللافتة، فهي مفارقة "تجعل الفرد ينحطّ بل وينمحي أمام وضعه الجديد المرضي"[168]

وتأخذ مفارقة الفنتازيا أشكالا مختلفة، وتتلوّن في مضامين كثيرة منها إنطاقه الحيوانات وجعلها بشرا، في مقدّمتها البغل والحمير:[169]

قالَ الصبيُّ للحِمارِ: (يا غَبي)

قالَ الحِمارُ للصَّبي:

(يا عَرَبي)!

وفي لافتة حديث الحمام[170] ينقل لنا أحمد مطر حوارية ساخرة، بين الصياد وأسراب الحمام تارة، وبينه وبين أناس مثله تارة أخرى، وفحوى الحوارية ترغيب الصياد أسراب الحمام في العيش بقفصه، وتصويره لها في أبهى صورة، لكنّه لا يكاد ينتهي كلامه حتى يصطدم القارئ بردّ الحمام المبدوء بـ "لكن" الاستدراكية التي تلغي الصورة السابقة ببريقها، وتستبدل بها مشهد التمنّع والرّفعة، لا لشيء إلا لأنها مفطورة على الحرية، ليعاود الشاعر توظيف

(168) بديعة الطاهري، الغرابة والسخرية في رواية: رجال وكلاب لمصطفى لغتيري، أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة02، ص20.
(169) أحمد مطر،لافتات05، الأعمال الكاملة، ص299.
(170) المصدر نفسه ، ص285.

"لكن" التي يصوّر بعدها موقف بني قومه من ذلك العرض، فيفاجأ بإذعانهم واستسلامهم دون أدنى تفكير، وكأنهم جبلوا على الطاعة والانصياع.

حَدَّثَ الصَيّادُ أسرابَ الحَمامْ

قالَ: عِنْدي قَفَصٌ

أسلاكُهُ رِيشُ نَعامْ

سَقْفُهُ مِن ذَهَبٍ

والأرضُ شَمْعٌ ورَخامْ

فيهِ أرجوحةُ ضَوءٍ مُذهِلَهْ

وزهورٌ بالنَّدى مُغتسلَةْ.

فيهِ ماءٌ وطَعامٌ ومَنَامْ

فادخُلي فيهِ، وعِيشي في سَلامْ

قالتِ الأسرابُ:

لكنَّ بهِ حُريَّةٌ مُعتَقلَةْ.

أيُّها الصيَّادُ شُكراً..

تُصبِحُ الجنَّةُ ناراً حِينَ تَغدو مُقفَلَةْ!

ثُمَّ طارتْ حُرّةً،

لكنَّ أسرابَ الأَنامْ

حينما حَدَّثَها بالسُّوءِ صيَّادُ النِّظامْ

دَخَلَتْ في قَفصِ الإذعانِ حتّى الموتِ..

مِنْ أجْلِ وِسامْ!

إنّ الطريقة غير المباشرة التي اعتمدها الشاعر في بناء المعنى، فرضت على المتلقي عملا هو التّأويل، الذي ليس متاحا بصفة مباشرة، لتبدو مفارقة الشاعر إستراتيجية خطابية، لا ينفلت فيها الخطابي من الحجاجي، إذْ تُعْرَفُ المفارقة غالبا "بالتغيير التأويلي الذي تثيره أثناء القراءة، إنها تنشأ في مجموعة تبيح لها أن تنكشف بالتقابل، مع سياق يبني لينتج تأثيرا".(171)

وقد يجمع صانع المفارقة الفنتازية في بعض قصائده ثلاثة شخصيات من عوالم مختلفة:(172)

بُلبلٌ غَرَّدَ،

أَصْغَتْ وَردةٌ..

قال لَهُ: أَسمعُ في لحنِكَ لَوْنا!

وَردةٌ فاحَتْ،

تَمَلَّى بُلبلٌ..

قالَ لها: أَلمحُ في عِطْرِكِ لحْنا!

لَونُ ألحانٍ.. وأَلحانُ عَبيرْ؟!

نَظَرٌ مُصْغٍ.. وإِصْغاءٌ بَصيرْ؟!

هل جُنَنَّا؟!

قالت الأنسامُ: كلاّ.. لم تَجُنَّا

أَنتما نصفاكُما شَكلاً ومعنى

وكِلاَ النِّصفينِ للآخَرِ حَنَّا

إِنَّما لم تُدرِكا سِرَّ المصيرْ.

(171) دانيال فورجي، السخرية إستراتيجية الخطاب وسلطة الحجاج، تر: ربيعة العربي، ضمن كتاب أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 03، ص92.

(172) أحمد مطر، لافتات05، الأعمال الكاملة، ص ص 281-282.

شَاعِرٌ كانَ هنا، يوماً، فَغنّى

ثُمَّ أردَتْهُ رصاصاتُ الخَفيرْ

رَفْرَفَ اللَّحنُ مع الرّوحِ

وذابتْ قَطراتُ الدّمِ في مجرى الغَديرْ.

مُنذُ ذاكَ اليومِ

صارتْ قَطَراتُ الدَّمِ تُجنَى

وَالأَغانِيُّ تَطيرْ!

يتحدّث **مطر** في هذه اللافتة حديثا فنتازيّا، أبطاله البلبل والوردة والأنسام، ناسجا مفارقة تتأسّس على عالم غرائبي لا يستسيغه المنطق، عالم يلقي بظلال الحيرة والسؤال، والشك على مجموعة من المفاهيم والقيم"[173]، متوسّلا بالقصة التي تعمل على "تعقيد العلاقات بين الأشياء والمفاهيم المتعارضة بفعل التمثيل والترميز"[174]، مستعينا بلغة إنجازية متداولة، قوامها مفردات وتراكيب واضحة القسمات، ليُسهم الغرائبي المنصهر في قلب قصصي، و الإنجازي بفتح جمالية مبدعة تماما، لا تنحصر في مجرّد التشكيل، ولكنّها ستحب دلالتها على بنية النص؛ إذ تضيء مواقف فاعلي اللغة في الوقت الذي تنسّق هذه اللغة حسب تلك المواقف لتتوافق العلاقات النصية، وتتشكل البنية الضامة لها والموحّدة بينها"[175]، وبموجب ذلك يتسلّل التأثير إلى النفس، ويؤسر العقل.

لم يكتف **أحمد مطر** بتشخيص الحيوانات من خلال جعلها بشرا يتكلم، إنما تعدّى ذلك إلى النبات:[176]

قطَفوا الزَّهْرةَ..

قالتْ:

مِن ورائي بُرْعُمٌ سَوفَ يَثورْ

(173) بديعة الطاهري، الغرابة والسخرية في رواية: رجال وكلاب لمصطفى لغتيري، أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 02، ص20.

(174) حميد لحمداني، مستويات التلقي –القصة القصيرة نموذجا–، ضمن كتاب نظرية التلقي –إشكالات وتطبيقات–، ص 130.

(175) ينظر محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص202.

(176) أحمد مطر،لافتات 06، الأعمال الكاملة، ص337.

قَطعوا البُرْعُمَ..

قالتْ:

غَيرُهُ يَنبِضُ في رَحْمِ الجُذورْ

قَلعوا الجَذْرَ مِنَ التُّربَةِ

قالتْ:

إنَّني مِنْ أجْلِ هذا اليومِ

خَبَّأتُ البذورْ

كَامِنٌ ثَأري بأعماقِ الثَّرى

وَغدًا سَوفَ يَرى كُلُّ الوَرى

كيفَ تأتي صَرخَةُ الميلادِ

مِنْ صَمْتِ القُبورْ

تُبرُدُ الشَّمسُ..

ولا تَبرُدُ ثاراتُ الزُّهورْ!

استعانة الشاعر بقصة الزهرة ما هو إلا فتح لآفاق تعبيرية ودلالية، حاول من خلالها تكييف جميع عناصرها ووحداتها المشهدية والحوارية للوضعية العربية الحالية، سعيا منه إلى اقتراح حلّ يحرّك تلك الوضعية، من أجل أن يستيقظ اليائسون والمستسلمون من مواتهم، وما اللعب بالعناصر القصصيّة الفنتازيّة إلا محاولة منه إقناع القارئ، بأنّ الوقت قد حان لمعالجة الوضعية المأساوية للواقع العربي، وتُمنح للشخصية القصصية "الزهرة" مشروعية القيام بهذه المهمة الصعبة، التي لم يستطع المواطن العربي القيام بها إلى حدّ الآن، فتغيير الواقع المأساوي بات لا يتم إلا بصدمة توقظ النّيام من سباتهم، أو تردّ المتجبر عن سطوته.

ومما يقترب كذلك من تلك البناءات المفارقة، لافتة "مذهب الفراشة"[177]، التي يخلعُ فيها أحمد مطر صفات البشر على الفراشة والأنسام، التي رمز بها إلى ضرورة الانعتاق، والعيش في النور، وإن كانت تكلفة ذلك غالية، ففي هذه اللافتة لا يمّحي الواقعي لحساب الخيالي، وإنّما يمّحى لحساب الأكثر واقعية من الواقعي"[178]

فَراشَةٌ هامَتْ بضوء شَمعةٍ

فَحَلَّقتْ تُغازِلُ الضِّرامْ.

قالتْ لها الأَنسَامْ:

(قَبْلَكَ كم هائمةٍ.. أودى بها الهُيامْ)!

خُذي يَدي

وابتعدي

لن تجدي سوى الرَّدى في دَورةِ الخِتامْ)

لم تَسمعِ الكلامْ.

ظَلَّتْ تَدورُ

واللّظى يَدورُ في جناحِها

تَحطَّمتْ

ثُمَّ هَوَتْ

وحَشْرَجَ الحُطامْ:

(أَمُوتُ في النّورِ

ولا

أَعيشُ في الظَّلامْ)!

(177) أحمد مطر، لافتات05،الأعمال الكاملة، ص277.

(178) ينظر محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص166.

لتمتزج السخرية والفنتازيا في بعض لافتات أحمد مطر، محاولة منه مجابهة الحالات الجادّة التي يصعب مواجهتها على مستوى الحياة اليومية، فيُقرّب العالم، ويُدرَج ضمن المألوف والمعتاد، وتهدّم التراتبية التي تغشى بعض العوالم، لتطال حتى ما هو مقدّس على مستوى الواقع:(179)

في جهةٍ ما

من هذه الكرةِ الأرضيّهْ

قفصٌ عصريٌ لوحوشِ الغابْ

يحرسُهُ جُندٌ وحِرابْ.

فيه فهودٌ تؤمنُ بالحريّهْ

وسباعٌ تأكلُ بالشوكةِ والسكّينِ

بقايا الأدمغةِ البشريّهْ

فوقَ المائدةِ الثوريّهْ

وكلابٌ بجوارِ كلابْ

أذنابٌ تخبطُ في الماءِ على أذنابْ

وتُحنّي اللحْيَةَ بالزّيتِ

وتعتمرُ الكوفيّهْ!

فيه قرودٌ أفريقيّهْ

رُبِطَتْ في أطواقٍ صهيونيّهْ

ترقصُ طولَ اليومِ على الألحانِ الأمريكيّهْ

فيه ذئابْ

(179) أحمد مطر،لافتات02، الأعمال الكاملة، ص106.

تعبدُ ربَّ "العَرْشِ"

وتدعو الأغنامَ إلَى الله

لكي تأكُلَها في المحرابْ.

فيه غرابٌ

لا يُشبهُ في الأوصافِ غُرابْ

"أيلوليُّ" الريشِ

يطيرُ بأجنحةٍ ملكيّهْ

ولَهُ حَجمُ العقربِ

لكنَّ له صوتَ الحيّهْ.

يلعنُ فَرْخَ "النّسرِ"

بكلّ السُبلِ الإعلاميّهْ

ويقاسِمُهُ —سِرًّا– بالأسلابْ

ما بينَ خَرابٍ وخَرابْ

فيه نمورٌ جمهوريّهْ

وضباعٌ ديمقراطيّهْ

وخفافيشٌ دستوريّهْ

وذبابٌ ثوريٌ بالمايوهات "الخاكيّهْ"

يتساقَطُ فوق الأعتابْ

ويناضلُ وَسْطَ الأكوابْ

"ويدُّقُ على الأبوابْ

وسيفتحُها الأبوابْ"!

**

قفصٌ عصريٌّ لوحوشِ الغابْ

لا يُسمحُ للإنسانيّهْ

أن تدخُلَهُ

فلقد كتبوا فوق البابْ:

(جامعةُ الدّوَلِ العربيّهْ)!

إنّ الإحالة على أعضاء الهيئة بتلك الحيوانات ما هي إلا سخرية ترفض إضفاء الهوية الإنسانية عليهم، إذ يكفي أن تشبّه الإنسان بالحيوان للحطّ من قيمته، فكيف إذا تخير الشاعر حيوانات بعينها (وحشية الفهود والسبّاع، ووضاعة الكلاب، وتهريج القردة...)، فتغييب الأسماء يتماشى وطبائع وصفات الحيوانات التي أضفاها على أعضاء الهيئة، عبر الإيحاء أو التّصريح المباشر، فالشخصيّات التي وظّفها في اللافتة هي: "شخصيّات خياليّة نمطية تحيل على أنماط اجتماعية أو سياسية تعبّر عن خطابات متواجدة في الواقع ،والنقد الموجّه ضدّ هذه الشخصيات النمطية هو نقد موجّه ضدّ هذه الخطابات والمؤسّسات التي تمثّلها"[(180)]، لتكون بذلك الفنتازيا آليّة من آليّات المفارقة الساخرة، التي لها وقع نفسي على المتلقّي، يصل إلى حدّ استفزاز مشاعره الإنسانية، ومن ثمة توجيه غضبه نحو الممارسات التي يستهدفها بسخريّته.

لم يكتف **أحمد مطر** بتشخيص الحيوانات، أو جعلها بشرا يتكلّم، إنّما تعدّى ذلك إلى تشخيص المعنويّات من خلال تجسيدها على هيأة بشر، مثلما هو الحال في لافتة "في انتظار غودو"*:

كانَتْ مَعي صَبِيَّةْ

مَربوطَةً مِثْلي

على مِروحَةٍ سَقفيَّةْ

(180) محمد مفضال، جماليات السخرية في رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم، استطراد، استكشاف، واستفزاز، ورشة 03، ص127.

* في انتظار غودو "أشهر روائع الكاتب العبثي صمويل بيكيت، وهي مسرحيّة تدور أحداثها حول رجلين يدعيان "فلاديمير" و "ستراغون" ينتظران شخصا يدعى "غودو".

جِراحُها

تبكي السَّكاكينُ لَها..

وَنَوْحُها

تَرثي لَهُ الوَحشيَّةْ!

حَضَنْتُها بأَدمُعي

قُلتُ لَها: لا تَجزَعي

مَهْما استَطالَ قَهْرُنا..

لا بُدَّ أنْ تُدركَنا الحُرِيَّةْ

تَطَلَّعَتْ إِلَيَّ،

ثُمَّ حَشْرَجَتْ حَشْرَجَةَ المنِيَّةْ:

وا أَسَفا يا سَيِّدي

إنّي أَنَا الحُرِيَّةْ![181]

ينخدع القارئ للحظة ما خلال وصف هذا التعذيب الذي يطال صبيّة، قد ربطها المحقّقون مثله على مروحيّة سقفيّة، معتقدا أنّها ما هي إلا ضحيّة من ضحايا التّعذيب في بلاده، لكنّه لا يلبث أن يعرف أن تلك الصبيّة ما هي إلا الحريّة، ليغدو الإسناد المفارق شكلا من أشكال الإيهام بالمرجعية، التي تبرز قدرة التخيّل على إعادة وصف الواقع[182]، والذي يعطي للمتلقي فرصة التنقيب عن المعنى الدفين ومن ثمة المشاركة في الكشف عنه.

وفي لافتة "زرق اليمامة"[183] يوظف الشاعر عالما فنتازيا ساخرا، يسائل فيه الوضع الثقافي والسياسي القائم، ويدعو فيه المتلقي لتجاوزه، بالتفكير في المواضعات التي تعيق التغيير نحو الأفضل:

(181) أحمد مطر، لافتات 06، الأعمال الكاملة، ص371.

(182) ينظر بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص ص168-170.

(183) أحمد مطر،لافتات 06، الأعمال الكاملة ، ص374.

الآمِرُ بالفَتوى أَعوَرْ

والنّاطِقُ بالفَتوى أَعْمى

والعامِلُ بالفَتوى أَحوَلْ!

الحَاضِرُ، مُرتَبكاً، يَسأَلْ:

بالأعْيُنِ هذيَ يارِبِّي...

كَيفَ أرى دَرْبَ المستَقبَلْ؟!

ارتكزت الفنتازيا الساخرة في تلك اللافتة على خلق إحساس أخلاقي لدى المتلقّي، بأنّ ما يرتكب في حقّ البلاد والعباد ظلم واضح، سببه السياسات العرجاء، التي ينتهجها أصحاب القرار في بلاده، الذين يفتقدون أدنى مقوّمات القيادة والتسيير، وقد كنّى عن ذلك بالعور والعمى والحول لمختلف السلطات في بلاده؛ من سلطة تشريعية، وسلطة تنفيذية، بل تلك العاهة طالت رعيّته، فما كان من الشاعر إلا أن يشخّص الحاضر متسائلا عن مصير البلاد والعباد مستقبلا في ظل كل تلك العاهات التي يتخبّط فيها الرّاعي ورعيّته.

أما في لافتة "الأحباب"[184] فإن الشاعر ينزع على كل من صوته وصداه وقفل الباب صفات البشر (الأحباب)، الذين يحظون بالتّرحاب والاستقبال من لدنه كل مساء، في بنية تهكمية ساخرة؛ "فالمتكلم حين ينطق ساخرا، فإنما يجعل التلفّظ معبّرا عن موقف المتلفّظ، هذا الموقف الذي يتبرّأ منه، بل يعتبره عبثيا.. ومن ثمة لا يتحمّل تبعاته"[185]

كُلَّ مَساء أَلتَقي

أخْلَصَ أَصحابي.

أفتَحُ بابي صائِحاً:

أهلاً بأَحبابي.

وَقبلَ أَن أُغلِقَه..

(184)المصدر السابق، ص385.

(185) le dire et le dit, p 10.

أحضُنُ صَوتي

والصَّدَى

وَفَتحةَ البابِ!

يتّضح مما تقدم أنّ مفارقة الفنتازيا المنكّهة بالسخرية ليست مفارقة للواقع فحسب، وإنما مفارقة للواقع والعقل معا، مما يجعلها تحوم حول الكذب، دون أن تلتصق به، لا لشيء إلا لأنّ "السخرية في بعض مظاهرها هي خروج بالكذب عن مقتضى الكذب"(186)؛ أي إنها كذب من نوع خاص، يخالف الكذب الذي معناه عدم مطابقة الواقع.

(186) عبد السلام إسماعيلي علوي، التواصل والإنجاز الساخر، ضمن كتاب أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 02، ص205.

خلاصة:

توجّه اهتمامنا في فصل "حجاجية المفارقة في لافتات أحمد مطر" إلى استقراء تحليلات المفارقة، وآليات تحقّقاتها النّصية من خلال لافتات **أحمد مطر**، حيث تم التّركيز على تمظهرات المفارقة وأنواعها، من خلال القرائن النصية والسياقية للخطاب الشعري، متجاوزين تحديد خاصيّتها الدلالية القائمة على التقابل بين المعنى الظاهري والمعنى الضمني المقصود، إلى تحديد خاصيتها التداولية الحجاجية، وخلصنا إلى مايلي:

-شكلت المفارقة سمة بارزة في لافتات أحمد مطر، اتّخذت أشكالا متعدّدة، وبكيفيّات مختلفة، تنم عن وعي في التوظيف، وتأصّلها في شعره، يجمع بينها التعارض الدلالي بين المعنى الظاهري والمعنى الخفي المقصود.

-انبناء المفارقة على الضمني أتاح توجيه المتلقّي إلى تأويل بعينه، من دون أن يترتّب عليه تحمّل مسؤولية التأويل، مما يصعّب دحضه، إذ لا يمكن دحض كلام نعجز عن إثبات أنه قيل.

-إنّ التكتم الذي تتمتّع به المفارقة عموما، والذي ترتّب عنه حجب بنيتها التواصلية حجبا مؤقتا، أسهم في انبثاق صيغة حجاجية نقدية ضدّية، تورّط المتلقي في شرك صدقية المقول.

-إنّ اتكاء الشاعر على المفارقة بوصفها شكلا من أشكال التّرميز تطلّب منه فائضا من العمل الإنتاجي والتأويلي، وترتب عنها انتهاك قاعدة الوضوح، التي ما فتئت تؤجل كشف بنيتها التواصلية التداولية الحقيقية، مورّطة متلقّيها في البحث عنها.

-حضور مكثف ومميّز لمفارقة السخرية، التي تجاوز بها أحمد مطر الملمح الأسلوبي الجذّاب، إلى الخطاب الساخر في شكله، والفاعل في محتواه، مقرّبا مشكلات مجتمعه من المتلقي، بلغة تليق بها حينا، وتتجاوزها حينا آخر، وتداخل مكوّنات هذا النوع من المفارقة من لافظ وملفوظ وتلفّظ وملفوظ له، يجعل مقاربتها تتّسم بالتعقيد، ويكسب بنيتها المفارقة أثرا أبلغ.

الخاتمة

بعد الرحلة البحثية الممتعة في رحاب شعر أحمد مطر من خلال لافتاته التي قاربناها مقاربة تداولية حجاجية لأجل الكشف عن الحركية التواصلية والوظيفية التداولية الحجاجية، توصلنا إلى النتائج الآتية:

-إنّ الخطابة الأرسطية هي النص المؤسس لبلاغة الحجاج، وهو نصّ اتسم بالشمولية، لإحاطته بكل مكوّنات الخطاب الحجاجي، من منتج الخطاب (الإيتوس)، إلى متلّقيه (الباتوس)، وصولا إلى الخطاب (logos) في حدّ ذاته، وتصنيف الحجج إلى ثلاثة أنواع بناء على تلك المكوّنات.

-استمدّت خطابة أرسطو مصداقيتها من وسائل استدلالية خطابية، تكون في شكل ضمير أو مثال، والتي تصب في مجملها في خانة ما يعتقده الجمهور أو ما يحتمل وقوعه.

-اقتران البلاغة تاريخيّا بالخطاب التداولي الحجاجي تارة، وبالخطاب الأدبي التخييلي تارة أخرى، جعل الدّارسين يرفضون اختزال البلاغة في الجانب الجمالي والأسلوبي الذي هو تضييق للبلاغة، وانتهاك لنسقها النظري الذي لطالما اقترن بالخطاب التداولي الحجاجي.

-البلاغة الجديدة امتداد للبلاغة العتيقة، لإعادة صياغتها مضامين البلاغة العتيقة من حجج وترتيب وأسلوب؛ إذ عنيت الحجاجيات المنطقية بالحجج والبراهين، في حين ركزت الحجاجيات اللسانية على الأسلوب، أما الدراسات البلاغية فلقد ألمت بالمضامين الثلاثة.

-السياق التاريخي لنشأة البلاغة العربية مغاير تماما للسياق التاريخي لنشأة البلاغة الغربية، فإذا كانت البلاغة الغربية قد ارتبطت بالخطابة، وبإنتاج الخطاب القضائي والاستشاري والاحتفالي، ثم الشعري فيما بعد، فإنّ البلاغة العربية قد ارتبطت بالشعر والقرآن والقول البليغ، ومن ثمة كانت في عمومها بلاغة وصفية لا بلاغة إنتاجية، تعنى باستنباط القوانين العامة التي تحكم الخطاب البليغ عموما في جوانبه الشكلية، وصوره وأساليب التعبير، التي يمكن على أساسها تمييز نص عن نص، لا فيما يعرض من أقضية، ويبنى من حجج.

-هيمنة المسلك الشعري على المسلك الخطابي في البلاغة العربية، من خلال عنايتها بنواميس العمل الأدبي، أما الجانب الحجاجي فقد ظل في هامشها.

-أفاد الدّارسون العرب المعاصرون أيّما إفادة من تيّار البلاغة المعاصرة، في إعادة قراءة التراث البلاغي، وخلق قارئ واعٍ بهذا التيار ومفاهيمه، مزوّدين إياه بالآليات الإجرائية التي تمكّنه من فتق الخطاب، والكشف عن مكنوناته.

-تُحويل العناصر الإحالية الخطاب إلى مضمون تواصلي بين مستعمليه، وتتأتى تداوليته من احتفاظ تلك العناصر بعلاقة المجاورة مع مراجعها السياقية والمقامية، والتي تنعدم في الخطاب الشعري، مما يضطّر المتلقي إلى تأويل العلاقة التجاورية بأنماط من العلاقات الأخرى، التي تختلف باختلاف استراتيجيات الخطاب.

-يستند الخطاب الأدبي إلى قواعد إحالية خاصة، تستدعي مراعاة جميع أركان الخطاب الأدبي من مقصدية المرسل، وإستراتيجية الرسالة، ودرجة تلقّي المرسل إليه وطبيعة الشفرة اللغوية، إذ كلّها تتحكم في نمط الإحالة والآلية التي تتجسّد بها، ونوع الوظيفة التي تؤديها.

-وُجد في الخطاب الشعري لأحمد مطر نمطان من الإحالة، إحالة نصية داخلية، والتي حققت تماسكا نصيّا بين مختلف وحدات الخطاب، وإحالة سياقية خارجية، تم التركيز فيها على علاقة الدّال بمرجعه، محققة تماسكا دلاليّا.

-نظام الإحالة الضميرية في اللافتات يشتغل باستعمال ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب المنفصلة تارة، ويعوض بالضمائر المتصلة تارة أخرى.

-الشاعر بصفته المتكلم الأكسيومي أنشأ لذاته عددا من التمظهرات التي تجلّى من خلالها –بواسطة ضمير المتكلم–، رغبة منه في تجسيد مختلف الأدوار التي يمكن أن يلعبها داخل ملفوظه، والتي تمخّضت عنها وجهات النّظر.

-توسّل الشاعر بالضمائر المجهولة للتعبير عن وجهة نظر معارضة لوجهة نظره، كما اتّخذها صوتا معبّرا عن آراء مشابهة لآرائه، ومساندة ومؤيّدة لأطروحته، لتكون بذلك أكثر تعبيرا عن تعدّد الأصوات في الخطاب.

-عدم اعتماد الإشاريات المكانية في اللافتات، بصورة بارزة، قياسا على استخدام الشاعر للإشاريات الشخصية؛ لأنّ قصائده يغلب عليها أسلوب الومضات، مما يحول دون التفصيل في الأمكنة لضيق المساحة المتاحة.

-تحوّلت الإشاريات الزمانية في الخطاب الشعري لأحمد مطر إلى إحالة غير محدّدة المعالم، ومن ثمة فقد استخدمها تمويها للقارئ بمرجع زمني متوهم، لإضفاء شرعية على طبيعة الأحداث وتسلسلها في القصيدة.

-أسهمت بعض الإشاريات الزمانية على ربط ملفوظات اللافتة ربطا حجاجيا بين النتيجة وسببها.

-وظف الشاعر بعض أسماء الأعلام القاعدية عبر شبكة علائقية، تشاكل فيها الحضور المرجعي الشعري مع الغياب المرجعي الواقعي، رغبة منه في إحالة القارئ على مرجعيّات متنوعة تاريخية وفلسفية ودينية، انتهج فيها أسلوبين:

-أسلوب مباشر صريح يتم فيه استحضار الأسماء قصد ذاتها، وبما تحيل إليه من صفات ومواقع.

-أسلوب غير مباشر يتم فيه استحضار الأسماء لتحقيق غاية خارج ذاتها، وجعلها قناعا يتخفّى وراءه الشاعر لتمرير ما يشاء من مواقف وأفكار.

- لم يقتصر توظيف أحمد مطر لأسماء الأعلام المحيلة على الشخصيات البارزة، بل عمد أحيانا إلى استخدام أسماء من عامة الناس، لا يمكن التكهّن بمرجعيّتها بسهولة دون أن يلقي ظلالا نستطيع من خلالها أن نكتشف هويّاتها.

-انبثقت عن الإشاريات الشخصية والمكانية والزمانية والأسماء القاعدية وظيفة حجاجية، عملت على تحديد وجهة الخطاب والفعل الكلامي المنجز.

-ما دام الخطاب الشعري خطابا تخييليا، فمن الطبيعي أن تُعطّل فيه الأعمال المتضمّنة في القول التي تفيد الإخبار، ويُستعاض فيها بالأفعال الكلامية غير المباشرة، التي أضفت على الخطاب مزيدا من الفائدة واللّذة والتأثير.

-تضمّنت اللافتات أصنافا أربعة من الأفعال الكلامية وهي التقريريات، والتوجيهيات والوعديات والتعبيريّات؛ فالتقريريات تمثّلت في جملة الأفعال الإخبارية التي دلّت على قوى إنجازية مباشرة، وأخرى مستلزمة، أما المباشرة فهي الوصف والإخبار، والتقرير، أما القوى الإنجازية المستلزمة فهي: النفي والإثبات والتأكيد والمدح، والتحقير، والتوجيهيات أو الطلبيّات فتندرج تحتها مجموعة من الأفعال الكلامية مثل: الأمر، النهي، الاستفهام، النهي، الاستفهام، النداء، وتضمّنت قوى إنجازية مستلزمة وهي الإنكار، التهكم، والتوبيخ، والتعظيم، والوعديّات اتخذت شكل الوعد والوعيد والتهديد، والتحذير، وأخيرا التعبيريّات التي أفصحت ما يختلج بصدر قائلها من امتنان لمجرّد الإدلاء بالفعل.

-تعذّر ورود الصنف الخامس من الأفعال الكلامية —حسب تصنيف سيرل- الإيقاعيات؛ لأنه خطاب تخييلي بالدرجة الأولى، وليس خطابا يصدر عن مؤسسة تشريعية، يترتّب عنها أحكام لمجرّد الإدلاء بالفعل.

-انبثقت عن مختلف الأفعال الكلامية البسيطة وظائف تواصلية كالتهكم، والتوبيخ، والتعظيم، في حين حصيلة تلك الوظائف مجتمعة شكلت فعلا كلاميا مركبا (الحجاج).

-تحكّمت في عملية فهم وتأويل الأفعال الكلامية في الخطاب الشعري المكوّنات اللسانية، بالإضافة إلى معطيات برغماتية المتمثلة في السياق والمتكلّم.

-تعدّ الوظيفة الحجاجية من أهم الوظائف التداولية التي لازمت الأفعال الكلامية، داخل الخطاب الشعري لأحمد مطر، وتجلّى الحجاج بخاصة في الفعل التأثيري الذي قال به أوستين، وتفاوتت حجاجية الأفعال الكلامية داخل الخطاب بناء على الأغراض التخاطبية.

-أدّت الروابط الحجاجية أغراضا استدلالية حجاجية في الخطاب الشعري، لا سيّما الروابط (لكن، بل، حتى)، التي شكلّت حضورا بارزا ومتميّزا في اللافتات، انتقل بموجبها الخطاب الشعري من بنية إبلاغية إلى بنية حجاجية، بإكسابها الحجج التي تليها طاقة حجاجية، أسهمت في إعطاء مصداقية للأطروحة المدافع عنها.

-تنوعّت الآليّات التي يدخل في نسيجها الرابط الحجاجي "لكن" المخفّفة منها والثقيلة، مجسّدة تعارضا حجاجيّا فرض قيودا دلاليّة على التأويل.

-بالرغم من توفّر الرابط "بل" في العديد من اللافتات إلا أنها جاءت في أغلبها دالة على الإضراب الإبطالي، أما دلالتها على الإضراب الانتقالي فقد لامسنا ندرتها في اللافتات.

-استعان الشاعر بالعوامل الحجاجية، ولاسيما النفي بأنواعه الثلاثة، وإنّما، والنفي والاستثناء بإلا، لتوجيه الخطاب وجهة حجاجية، من خلال حصر فكرة واحدة، وتكثيفها، لينجرّ عنها بلورة موقف شعوري عند المتلقي، مآله الهيمنة على ذهنه، واستدراجه للإذعان للنتيجة التي يودّ الشاعر أن يوصلها إليه.

-أكسب العامل الحجاجي "كاد" الملفوظ الشعري طاقة حجاجية، بتقليص تعدّد نتائجه، ووضع المتلقي أمام نتيجة واحدة مقصودة.

-وظّف النّفي توظيفا حجاجيا –في أحيان كثيرة– للسخرية من الواقع الحالي.

-ضيّق العامل الحجاجي "القصر" تعدد النتائج المستفادة من الملفوظ الشعري، ليجعل المتلقي في مواجهة حجاجية وأمام نتيجة واحدة.

-رسمت المفارقة طريقها إلى شعر أحمد مطر، متّخذة أشكالا متعدّدة، وبكيفيات مختلفة، يجمع بينها التّعارض الدلالي بين المعنى الظاهري والمعنى الخفي المقصود.

-امتدّت خيوط المفارقة في اللافتات لتعمّ بناء النص كلّه، التي تنمُّ عن وعي في التوظيف، وتأصّلها في شعره.

-اتسمت مقاربة المفارقة بالتعقيد بسبب تداخل مكوّناتها من لافظ وملفوظ وتلفّظ وملفوظ له، ناهيك عن طبيعتها الترميزية، التي تطلّبت فائضا من العمل الإنتاجي والتأويلي، وترتّب عنها انتهاك قاعدة الوضوح التي ما فتئت تؤجّل كشف بنيتها التواصلية التداولية الحقيقية، مورّطة متلقّيها في البحث عنها.

- لم تتضمّن لافتات أحمد مطر إلا نماذج قليلة من المفارقة الدرامية، ناهيك عن مجيئها ضمن بنية التناص.

-التحمت العناصر الواقعية والعناصر الخيالية في المفارقة الفنتازية، مشكلة نصّا تواصليّا قابلا لتعدّد القراءات، جاعلا منها الشاعر آلية من آليات المفارقة الساخرة، التي لها وقع نفسي على المتلقي، يصل إلى حدّ استفزاز مشاعره الإنسانية، ومن ثمة توجيه غضبه نحو الممارسات التي تستهدفها سخريته.

-وظف الشاعر مفارقة التنافر، التي ترتكز على التخالفات والتنافرات الضدية للألفاظ، فتتعانق المتناقضات فيما بينها، لتشي برؤية سوداوية لواقع معتم.

بيبليوغرافيا البحث

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

أولا:المصادر

1-أحمد مطر، الأعمال الكاملة، الحرية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

ثانيا :المراجع باللغة العربية:

2-آن ريبول وجاك موشلر، التداولية اليوم –علم جديد في التواصل- تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2003.

-أحمد المتوكل:

3-الخطاب وخصائص اللغة العربية –دراسة في الوظيفة والبنية والنمط-، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط-المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، .2010

4-اللسانيات الوظيفيّة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط2، .2010

5-قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان، الرباط-المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط1، .2013

6-المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي –الأصول والامتداد-، دار الأمان، الرباط، ط1، .2006

7-آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، .2013

8-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت.

9-أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت-لبنان، 1979.

-أفلاطون:

10-محاورة جورجياس، تر: أديب نصور، بيروت، 1966.

11-في السفسطائيين والتربية (محاورة بروتاغوراس)، تر وتقديم: عزّت قرني، دار قباء، القاهرة، 2010.

12-الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1993.

13-باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، تر: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2009.

-أبو بكر العزاوي:

14-اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط1، 2006.

15-الخطاب والحجاج، الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007.

16-حوار حول الحجاج، الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2010.

-بول ريكور:

17-نظرية التأويل -الخطاب وفائض المعنى-، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2006.

18-من النص إلى الفعل -أبحاث التأويل-، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

19-صراع التأويلات، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة، بيروت-لبنان، ط1، 2015.

20-الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، 2016.

-تزفيطان تودوروف:

21-مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف،ط1، 2015.

22-نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2012.

23-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

24-الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر ت 255 هـ)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

25-جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2، 2014.

26-جورج يول، التداولية، تر: قصي العتّابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2010.

27-جون.ر.سورل، الأعمال اللغوية -بحث في فلسفة اللغة-، تر: أميرة غنيم، دار سيناترا، تونس، ط1، 2015.

28-جون لانجشو أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة -كيف ننجز الأفعال بالكلام-، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2008.

29-جيرار جنيت، التخيل والقول، تر: الصادق قسومة، مراجعة: محمد كمال الدين قحة، دار سيناترا، تونس، ط1، 2014.

30-جيوفري ليتش، مبادئ التداولية، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2013.

31-حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2004.

32-حسن المودن، في بلاغة الخطاب الإقناعي، دار كنوز المعرفة، عمان-الأردن، 2014.

33-الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج: الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2014.

34-حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط3، 2010.

35-حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي -ظواهر بنائية ودلالية-، مطبعة أنفو، فاس-المغرب، ط1، 2015.

36-خالد ميلاد، الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة -دراسة نحوية دلالية-، تونس، ط1، 2001.

37- الخفاجي (ابن سنان ت 466هـ)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1982.

38-خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة -دراسة في استراتيجيات الخطاب-، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2012.

39-دان سبيربر و دريدي ولسون، نظرية الصلة أو المناسبة في التواصل والإدراك، تر: هشام إبراهيم عبد الله الخليفة، الكتاب الجديد، بيروت-لبنان، ط1، 2016.

40-ذهبية حمو الحاج، التداولية وإستراتيجية التواصل، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2015.

41-رشيد الراضي، المظاهر اللغوية للحجاج -مدخل إلى الحجاجيات اللسانية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت-لبنان، ط1، 2014.

42-ريم الهمامي، الاقتضاء وانسجام الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2013.

-رولان بارت:

43-الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

44-قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.

45-الزمخشري(أبوالقاسم محمود بن محمد ت538هـ)،تفسير الكشاف،درا المعرفة،بيروت-لبنان،ط.3،2009

46-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

47-سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم –من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه–، جدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2008.

48-سعد مصلوح، حازم القرطاجنّي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 2015.

59-السكاكي (أبو يعقوب ت 626 هـ)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1، 1983.

50-سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ت 180هـ)، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة.

51-سيد قطب، التصوير الفنّي في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط17، 2004.

52-شكري المبخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية والدلالية، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006.

53-صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النّصي بين النظرية والتطبيق، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ط1، 2000.

54-صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1993.

55-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

56-طه عبد الرحمن، اللسان والميزان والتكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط2، 2006.

57-عادل فاخوري، محاضرات في فلسفة اللغة، دار الكتاب الجديد، بيروت-لبنان، ط1، 2013.

58-عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط.3

59-عبد العالي قادا، الحجاج في الخطاب السياسي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2015.

60-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد العبد ومحمد محمود التركيزي الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط3، 2001.

61-عبد الكريم السعيدي، شعرية السرد في شعر أحمد مطر -دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات-، دار السيّاب، لندن، دار اليقظة الفكرية، سوريا، ط1، 2008.

62-عبد الله الغذّامي، النص والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1994.

63-عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط2، 2007.

64-عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب -مقاربة لغوية تداولية-، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2004.

65-عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2011.

66-علي محمود حجّي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة -دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010.

67-عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة -مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي-، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

68-عمر أوكان، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

69-ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ط1، 1993.

70-فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2000.

71-فاطمة حسين العفيف، السخرية في الشعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2017.

72-فان دايك، النص والسياق –استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي-، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، 2000.

73-فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، ط1، 1987.

74-فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر حباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سورية، ط1، 2007.

75-فولفغانع إيزر، فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، تر: حميد لحمداني والجلالي كدبة، منشورات مكتبة المناهل، فاس.

76-القرطاجني (أبو الحسن حازم ت 1284 هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي.

-القزويني (جلال الدين الخطيب ت 739 هـ):

77- الإيضاح في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط1، 1904.

78-الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003.

79-كاترين كيربرات وأوريكيوني، المضمر، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2008.

80-كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّي في شعر أحمد مطر، منشورات ناظرين، ط1، 2004.

81-مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي –تنظير وتطبيق على السور المكية-، كلمة للنشر والتوزيع، أريانة-تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط1، 2015.

82-محمد أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2002.

83-محمد الزموري، شعرية السخرية في القصة القصيرة، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس-المغرب، 2007.

84-محمد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994.

-محمد العمري:

85-البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2005.

86-البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2010.

87-دائرة الحوار ومزالق العنف، كشف أساليب الإعنات والمغالطة مساهمة في تحليق الخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2002.

88-نظرية الأدب في القرن العشرين، تر وإعداد: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2004.

89-أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2013.

90-محمد خطابي، لسانيات النص -مدخل إلى انسجام الخطاب-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط2، 2002.

91-محمد سالم محمد الأمين طلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2008.

92-محمد صابر عبيد، مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2015.

93-محمد فكري الجزّار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة-مصر، 1995.

-محمد مشبال:

94-البلاغة والأدب –من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين، ط1، 2010.

95-البلاغة والخطاب، دار الأمان، الرباط-المغرب، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

-محمد مفتاح:

96-ديناميّة النص، المركز الثقافي، الدّار البيضاء، 1987.

97 -تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط4، 2005.

-ميخائيل باختين:

98-الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

99-شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التّكريتي، توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1986.

100-مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب –دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التّراث اللساني العربي-، دار التّنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

101-المرادي (أبو محمد الحسن بن عبد الله بن علي ت 749هـ)، الجنى الدّاني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1992.

-مريم فرنسيس:

102-في بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلامية)، ج1، وزارة الثقافة، سوريا، 1998.

103-في بناء النص ودلالته (نظم النص التخاطبي الإحالي)، ج2، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 2001.

104-ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2001.

105-نرجس باديس، المشيرات المقامية في اللغة العربيّة، مركز النشر الجامعي، منوبة-تونس، 2009.

106-نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي -المبادئ والإجراء-، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

107-هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: رشيد بن جدو، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، دار الأمان، الرباط-المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط1، 2016.

108-هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

109-هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية -نحو نموذج سيميائي لتحليل النص-، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، 1999.

110-ابن يعيش، شرح المفصل، ج8، إدارة المطبعة المنيرية، مصر.

111-أبحاث في الفكاهة والسخرية، ورشة 01، 02، 03، 04، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، 2008.

112-أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس.

113-التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، تنسيق: حمو النقاري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط-المغرب، ط1، 2006.

114-الحجاج -مفهومه ومجالاته-، ج1، ج2، ج3، ج4، ج5، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2010، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي.

115-الحجاج والاستدلال الحجاجي، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2001.

116-التداوليات وتحليل الخطاب، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي ومنتصر أمين عبد الرحيم، دار كنوز المعرفة، عمان، 2013.

117-نظرية التلقي، -إشكالات وتطبيقات-، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

118-Geoffry Leech, the principles of pragmqtics, longman, London and Newyork.

119-Jean Claude Anscombre et Gswald Ducrot, l argumentation dans la langue, Bruxelles.

120-Jean-Jacques Robrieux, rhétorique et argumentation, Armand Colin.

121-John.S.Searle, sens et expression, étude de théories des éditions de langage, traduction et préface: Joëlle proust, les éditions de Minuit, Paris, 1980.

122-Michel Mayer, logique, langage et argumentation, Hachette, 1982.

-Oswald Ducrot:

123-Dire et le dit, le édition de minuit, Paris.

124-Les échelles argumentatives, les édition de Minuit, Paris, 1980.

125-Steven Levinson, Pragmatics, Cambridge University Press, **1983**.

رابعا: المخطوطات

126-محمد مدور، الأفعال الكلامية في القرآن الكريم –سورة البقرة دراسة تداولية-، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013.

خامسا: الدوريات والمجلاّت

127-مجلة فصول، مجلد07، العدد 03 و04، الهيئة المعرفية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل-سبتمبر، 1987.

128-مجلة عالم فكر ونقد، عدد 16، فبراير، الرباط، 1999.

129-مجلة قراءات، جامعة بسكرة، 2010.

130-مجلة عالم الفكر، عدد 02، م 04، أكتوبر-ديسمبر، 2011.

131-مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-المغرب، عدد 05، 2014.

سادسا: المعاجم والموسوعات

132-أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1983.

133-أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عيّاشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط3، 2013.

134- باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2013.

135-جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، إشراف: عز الدين المجدوب، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط2، 2010.

136-دي.سي.ميويك، الموسوعة الفلسفية (المفارقة وصفاتها)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1

137-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، شوشبريس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1985.

138-ابن فارس (أبو الحسين أحمد ت941هـ)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج05، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

139-ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين ت711هـ)، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف.

140-نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1، 2010.

سابعا: المواقع الالكترونية

141-شبكة ألوكة، ط1، 2011، www.alukah.net.

142-تصفح بتاريخ 05-11-2016. www.alkotob.com

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول: بلاغة الحجاج: الأصول والامتداد	
تمهيد	09
1–الجهاز المفاهيمي الحجاجي: تحديدات اصطلاحيّة	10
1–1–الحجاج: المصطلح والمفهوم	10
1–2–الحجاج والبلاغة: تكامل أم ترادف؟	11
1–3–الحجاج والبرهان والجدل: تقاطع أم تباين؟	14
1–4–الجدل والخطابة	15
2–بلاغة الحجاج الغربية الكلاسيكية	16
2–1–الجذور الفلسفية لبلاغة الحجاج	16
2–2–في نشأة بلاغة الحجاج	18
3–البلاغة الجديدة	20

3-1-بلاغة الحجاج الجديدة	
3-2-بلاغة الحجاج الجديدة في بعض النماذج المعاصرة الرائدة	26
3-2-1-بلاغة بيرلمان الجديدة.	26
3-2-2-بول ريكور وبلاغة السرد.	28
3-2-3-ميشال مايير ونظرية المساءلة	29
3-2-4-ديكرو ونظرية الحجاجيات اللسانية	30
4-البلاغة العربية	32
4-1-منابت ودواعي نشأة البلاغة العربية	32
4-2-الحجاج والبلاغة العربية القديمة.	34
4-2-1-الجاحظ وسيميائية البيان	34
4-2-2-قدامة بن جعفر وشعرية البلاغة	35
4-2-3-ابن سنان الخفاجي وبلاغة الفصاحة	36

4-2-4-عبد القاهر الجرجاني من الغرابة الشعرية إلى المناسبة الخطابية	36
4-2-5-السكاكي والبلاغة العربية	37
4-2-6-حازم القرطاجني والبلاغة العلم الكلي	39
4-3-الحجاج والبلاغة العربية الحديثة والمعاصرة	41
خلاصة	46
الفصل الثاني: حجاجية الإحالة في لافتات أحمد مطر	
تمهيد	49
1-إشكالية المصطلح	50
2-إشكالية المفهوم	51
2-1-المفهوم اللساني	51
2-2-المفهوم الدلالي	51
2-3-المفهوم التداولي	52
3-نظرية جاكبسون في وظائف الكلام	54

4–الإحالة وآلية التّخاطب لبنفنيست	57
5–الإحالة وتعدّد الأصوات "الحجاج اللساني لديكرو"	58
6–بول ريكور وآليات الإحالة اللغوية والشعرية	60
7–وسائل الإحالة	64
7–1–الإشاريات الشخصية	64
7–2–الإشاريات المكانية	65
7–3–الإشاريات الزمانية	66
7–4–أسماء الأعلام القاعدية	67
8–حجاجية العنوان	67
9–حجاجية الإشاريات الشخصية	70
10–حجاجية الإشاريات الزمانية والمكانية	98
11–حجاجية أسماء الأعلام القاعدية	104
خلاصة	115

الفصل الثالث: حجاجية الأفعال الكلامية في لافتات أحمد مطر	
تمهيد	118
1-نظرية الأفعال الكلامية	119
1-1-مرحلة التأسيس	119
1-1-1-تصنيق أوستين للأفعال الكلامية	121
1-2-تصنيف سيرل للأفعال الإنجازية	123
1-3-مرحلة التوسيع مع غرايس	124
1-4-قواعد ومبادئ بديلة لمبدأ التعاون	126
1-4-1-مبدأ التأدب وضوابط التهذيب	126
1-4-2-مبدأ التواجه واعتبار العمل	127
1-4-3-مبدأ التأدب الأقصر واعتبار التقرب	128
2-حجاجية الفعل الكلامي	130
3-الأفعال الكلامية وتعدّد الأصوات	133

3-1-تعدد الأصوات والنفي	134
3-2-تعدد الأصوات والسخرية	135
4-الأفعال الكلامية والتخييل	136
5-الأفعال الكلامية في الدراسات العربية	138
6-حجاجية الإخباريات (التقريريات) Les assertives	140
7-حجاجية التوجيهيات (الأمريات) Les directives	151
8-حجاجية التعبيريات Les expressives	160
9-حجاجية الوعديّات Les commissives	172
خلاصة	178
الفصل الرابع: الروابط والعوامل الحجاجية	
تمهيد	181
1-الروابط الحجاجية في اللافتات	182
1-1-حجاجية لكن	183

1-2-حجاجية بل	193
1-3-حجاجية حتى	198
2-العوامل الحجاجية في اللافتات	203
2-1-حجاجية كاد	204
2-2-حجاجية النفي	209
2-2-1-حجاجية النفي الميتالغوي	211
2-2-2-حجاجية النفي الجدالي	217
2-2-3-حجاجية النفي الوصفي	219
2-3-حجاجية أدوات القصر والاستثناء	221
2-3-1-حجاجية إنما	221
2-3-2-حجاجية النفي والاستثناء بإلا	227
خلاصة	231

الفصل الخامس: حجاجية المفارقة في لافتات أحمد مطر	
تمهيد	234
1–التخييل والإقناع بين البلاغة ونظرية الحجاج	235
2–التخييل والتداول في مسار البلاغة العربية	237
3–المفارقة: دراسة في المفهوم والمصطلح	242
4–وظيفة المفارقة	246
5–أنواع المفارقة	248
5–1–حجاجية المفارقة اللفظية	248
5–2–حجاجية المفارقة الدرامية	260
5–3–مفارقة السخرية	278
5–4–حجاجية مفارقة التنافر البسيط	292
5–5–حجاجية مفارقة الفنتازيا	301
خلاصة.	315

خاتمة	317
بيبليوغرافيا البحث	323
فهرس الموضوعات	337
ملخص	/

الملخص

الملخص:

سعى هذا البحث الموسوم بـ "المحاججة الشعرية في لافتات أحمد مطر –مقاربة نصية تداولية– إلى تأكيد نجاعة المنظور النصي التداولي الحجاجي في الكشف عن طبيعة الخطاب الأدبي عموما، والخطاب الشعري على وجه الخصوص؛ ذلك أن البنية الشعرية ليست بنية منغلقة ومعزولة عن سياقها، بل هي تركيب منفتح، وهنا تبرز أهمية البحث الذي يطمح إلى مقاربة لافتات أحمد مطر مقاربة نصية تداولية حجاجية، نحاول من خلاله استيعاب النظريات الحجاجية التي عالجت الخطاب الإنساني، ثم نطبق آلياتها على الخطاب الشعري لأحمد مطر، ممثلا في قصائده التي توزعت على ثماني دواوين عنونها باللافتات.

كما يروم البحث إلى التشديد على فعالية النص الشعري، ونجاعته في التأثير والتلقي، فلا سبيل إلى فهم النص الأدبي من منظور المقاربة النصية التداولية الحجاجية إلا بتضافر الشعري والتداولي، فتتحول بموجبها الأشكال الصوتية والتركيبية والمجازية إلى عناصر حجاجية للنص، تكون في الوقت ذاته قادرة على إقناع العقول والأذهان، واستمالة النفوس.

Résumé

Cette étude intitulée " argumentation poètique dans les banderoles d'Ahmed Matar " - approche pragmatique et textuelle -tente de consacrer l'efficacité de la vision textuelle pragmatique argumentative, dans l'exploration de la nature du discours littéraire en général et le discours poètique en particulier, du fait que la structure poètique n'est pas une stucture close et isolée de son contexte, mais une synthèse bien ouverte, et c'est ici que réside l'importance de notre étude qui aspire à une approche textuelle pragmatique argumentative des banderoles d'Ahmed Matar, dans laquelle on va tenter d'assimiler les théories argumentatives qui ont traité du discours humain, et d'en appliquer ses mécanismes sur le discours poètique d'Ahmed Matar, représenté ici par ses poèmes répartis en huit (8) recueils intitulés " banderoles ".

Cette étude insiste également sur l'efficacité du texte poètique et son bienfaisant dans la reception et l'influence, et pour ce, on ne peut comprendre le texte littéraire du point de vue de l'approche textuelle pragmatique argumentative que si on combine entre le poètique et le pragmatique, ce qui contribuera à la transformation des formes phonétiques , syntaxiques et métaphoriques en éléments argumentatifs du texte, qui soient capables de convaincre les esprits et de marquer les ames

Abstract:

This comparative, pragmatic textual research study, marked by the use of argumentation style in poetry in Ahmed Matar's poems, seeks to corroborate the effectiveness of the argumentative, pragmatic and textual approach in exploring the Arabic literary discourse more generally and poetic discourse in particular. The poetic structure is not decontextualized; rather, it is open and contextually bound. That said, this research sets the task to apply an argumentative, pragmatic and textual approach to analyze Ahmed Matar's poems. In so doing, we, also, make attempt to shed light over the argumentative theories, which address human discourse, and then we will apply their analytical tools on the poetic style and discourse of Ahmed Matar, as it is represented in his poems which are collected in eight poetical compositions commonly known as "*Lafitat*".

In addition, this research study stresses the importance and effectiveness of poetic text in influencing the readers views. Understanding the literary texts from a comparative, pragmatic textual and argumentative perspective should be linked with a combination of the poetic and pragmatic dimensions. Viewed in this light, then, the phonetic, grammatical and metaphorical aspects will become sources of argumentation in the text, and, simultaneously, a way to exert an impact on the readers.