الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم : اللغة والأدب العربي.

التخصص: علوم اللسان وتحليل الخطاب.

البنية الحجاجية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش – تناول تداولي.

مذكرة مقدم لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة:
حمداني نسيمة

إشراف الدكتور:
بوعلام طهراوي

لجنة المناقشة:

1- أد/ الحواس مسعودي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر2	رئيسا
2- د/ بوعلام طهراوي	أستاذ محاضر –أ-	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3- د/ بوعلي كحال	أستاذ محاضر –أ-	جامعة البويرة	عضوا مناقشا
4- دة/ كاهنة دحمون	أستاذة محاضرة –ب-	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الدراسية: 2015/2014

كلمة شكر:

الحمد لله والشكر لله على توفيقه لي في إتمام هذا البحث

وخالص شكري لكل من ساعدني لإنجازه.

نسيمة

مـــــقدمـــــة

يعتبر الحجاج من المواضيع القديمة التي تناولها الفلاسفة بالدراسة والتحليل، وهو أيضا من المواضيع المتجددة التي أعيد النظر فيها وفي آلياتها وتطبيقاتها، عُرف منذ العصر اليوناني إذ ارتبط بالبلاغة عند أرسطو، مرورا بالثقافة العربية في عصورها المختلفة ووصولا إلى المرحلة المعاصرة بمختلف اتجاهاته.

وقد طبقت آليات الحجاج على مختلف أنواع الخطاب اللغوي ومنها الخطاب الشعري، ذلك أننا نجد في الشعر وظائف مختلفة منها الوظيفة الإقناعية جنبا إلى جنب مع الوظائف الأخرى التي حددها جاكبسون، ومع تسليمنا بوجود شعر حجاجي، فإننا نسلم أيضا بأن قوة الحجة تختلف من نص شعري لآخر وذلك تبعا لتجربة الشاعر وصدق معاناته وارتباطها بمعاناة أشمل وأوسع، وعلى هذا الأساس اخترنا مدونة شعرية تنتمي إلى شاعر طالما عبر عن قضية أسالت الكثير من الحبر ولا تزال ألا وهي قضية الوطن والإنسان الفلسطيني لينتقل من خلالها **محمود درويش** من التجربة الوطنية الخاصة إلى التجربة الإنسانية في عمومها، وذلك من خلال دراسة الحجاج في ديوانه "**لا تعتذر عما فعلت**" الصادر عن دار رياض الريس سنة 2004 ببيروت.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن الحجاج لقي _باعتباره آلية من الآليات اللغوية_ اهتماما من طرف الدارسين الغربيين انطلاقا من فكرة أن اللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية تظهر في بنيتها (المعجمية، الصرفية، النحوية، والدلالية)، فكانت نتيجة ذلك مجموعة من الدراسات التي اهتمت بالحجاج بمستوياته المختلفة البلاغية منها والتداولية، أنتجت فيما بعد مجموعة من الاتجاهات والمدارس في دراسة الحجاج.

غير أن هذا الموضوع لم ينل حظه الكافي في الدراسات العربية التي لا تعدو أن تكون مجرد ترجمات لما جاء عن نظرية الحجاج في التقاليد الغربية منذ القديم وإلى اليوم، كما اتسمت هذه الدراسات بأنها دراسات مختصرة نشرت على شكل مقالات في المجلات العلمية المختلفة، والملاحظ على هذه الدراسات -مع قلتها- هو عدم اهتمامها بالجانب التطبيقي على أنواع الخطاب المختلفة، ولَئن كنا لا نعدم وجود التطبيق في بعضها إلا أنه يكون موجها للخطاب القرآني بصورة كبيرة، ثم بصورة قليلة للخطاب الإشهاري، وبصورة أقل بكثير للخطاب الشعري، ولكنه لا يهتم بتجليات الحجاج في الخطاب الشعري ككل وإنما يركز على قصيدة واحدة في الغالب لشاعر ما أو مجموعة قصائد لشعراء مختلفين.

وانطلاقا من هذا النقص جاء بحثنا يحاول سد بعض هذا الفراغ الذي خلَّفته الدراسات السابقة لذلك سنعمد فيه إلى تطبيق الحجاج على ديوان شعري كامل محاولين بذلك إظهار البنية الحجاجية

كإستراتيجية تسهم في تماسك الخطاب ككل ويظهر ذلك من خلال تلاحم القصائد فيما بينها لتعطينا خطابا حجاجيا متكاملا.

تهدف دراستنا هذه إلى توضيح مجموعة من النقاط المتعلقة بموضوع الحجاج في مستويين مختلفين، مستوى تنظيري يهتم بمختلف التنظيرات للحجاج في إطار الاتجاهات التي تناولته قديما وحديثا وأهم الآليات التي اتبعتها هذه الأخيرة في كشف الحجاج داخل النص بلاغيا ولغويا، واهتممنا أيضا في هذا الجانب من الدراسة بتبين أن الشعر هو الآخر خطاب حجاجي إقناعي إلى جانب أنواع الخطابات الأخرى، ومستوى تطبيقي وفيه استنباط لآليات الحجاج من ديوان كامل لمحمود درويش وهو كذلك تأكيد لما سنبينه في الجانب النظري من الآليات اللغوية والبلاغية المختلفة، ولأجل تحقيق هذه الأهداف كان لزاما علينا تتبع خطوات العمل المنهجي من أجل تحقيق الأهداف المسطرة التي يتوخاها هذا البحث وذلك باتخاذ خطة بحث محددة.

جاءت خطة بحثنا مقسمة إلى فصلين يسبقهما مدخل تناولنا فيه التداولية من ناحية المفهوم والنشأة وعلاقة الحجاج بها وطرحنا فيه أيضا علاقة الحجاج بالعواطف من جهة وبالشعر من جهة أخرى، انتقلنا بعدها إلى الفصل الأول الذي عنوناه بـ: الحجاج آلياته واتجاهاته تناولنا فيه مفهوم الحجاج لغة واصطلاحا وكذا أهم الآليات الحجاجية اللغوية والبلاغية والشبه منطقية والتي ضمت السلم الحجاجي كل هذا في المبحث الأول، أما المبحث الثاني فقد خصصناه لاتجاهات الحجاج قديما وحديثا، ففي القديم تناولنا بداية الدراسات الحجاجية التي سبقت **أرسطو** مرورا بما جاء به الأخير وأهم الأفكار التي طرحها عن البلاغة الحجاجية، وتوقفنا عند إسهامات الدراسات العربية ومدى وعيها بهذا الموضوع، أما حديثا فقد تناولنا الدراسات الحجاجية المعاصرة من خلال إحياء التراث الأرسطي وتطويره مع **برلمان وتيتكا** (Perlman et Tytica) ونظرية الحجاج في اللغة مع **ديكرو وأنسكمبر** (Anscombre et Ducrot) وانتهاء بنظرية المساءلة مع **ميشال ماييير** (M. Meyer).

أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي خصصناه للآليات الحجاجية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش ضم هو الآخر مبحثين، المبحث الأول خصصناه للآليات البلاغية بمستوياتها الثلاث الأساليب البيان والبديع، والمبحث الثاني خصصناه للآليات اللغوية/ التداولية في الديوان ففي الجانب اللغوي الصرف تناولنا أدوات التعليل والشرط والتكرار أما الجانب التداولي فتناولنا فيه أدوات السلم الحجاجي الروابط والعوامل، وختامها خاتمة ضمت أهم ما توصلنا إليه من نتائج.

من خلال هذه الخطة حاولنا الإجابة عن جملة من التساؤلات منها:

- هل يمكن تطبيق الحجاج كآلية للإقناع على الشعر باعتباره مدونة تخيلية؟

- ماهي أهم الآليات الحجاجية المتجلية عند دراسة الخطاب الشعري؟

- فيم تتمثل أهم اتجاهات الحجاج قديما وحديثا؟

- وما هي أهم الآليات الحجاجية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت"؟

ونظرا لطبيعة الموضوع الذي اخترناه والتي تقتضي جزأين جزءا نظريا وآخر تطبيقيا ارتأينا أن نعتمد على **منهج وصفي تحليلي**، كان حظ الفصل الأول الوصف باعتبار أننا قدمنا جوانب نظرية، وكان التحليل من حظ الفصل التطبيقي باستخراج النماذج الحجاجية المختلفة وتحليلها تحليلا حجاجيا على قدر المستطاع محاولين تجنب تحميل النص ما لا يحتمله، وكان مرشدنا لهذا كله مجموعة من الدراسات التي سبقت بحثنا.

من الدراسات العربية التي تناولت الحجاج بشكل موسع نوعا ما واعتمدنا عليها كثيرا ما قام به الباحث اللساني المغربي **حافظ إسماعيل علوي** عندما قام بجمع وتنسيق مجموعة من الأبحاث لدارسين أكاديميين _ ثمانية وأربعين دارسا _ متخصصين في مجال الدراسات الحجاجية في مصنف سماه "**الحجاج مفهومه ومجالاته (دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)**" والذي قدمه في خمسة أجزاء عرض في كل جزء منها جانبا من جوانب الحجاج على النحو التالي:

1- الجزء الأول: حدود وتعريفات.

2- الجزء الثاني: مدارس وأعلام.

3- الجزء الثالث: الحجاج وحوار التخصصات.

4- الجزء الرابع: الحجاج والمراس.

5- الجزء الخامس: نصوص مترجمة.

بالإضافة إلى كتاب "**أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**" من إعداد **حمادي الصمود**، وفي هذا الكتاب عمل حمادي الصمود على تكوين حلقة بحث جمع فيها نخبة من الدارسين الباحثين قصد النظر في الحجاج وعلاقته بالبلاغة، والبحث في الحجاج وأصنافه وتقنياته وذلك بالانطلاق من بداية التنظير عند أرسطو وصولا إلى مختلف الأبحاث الحجاجية المعاصرة.

كما اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المراجع التي تناولت موضوع الحجاج من أهمها: "**تاريخ نظريات الحجاج**" **لفيليب بروتون وجيل جوتيه**، "**استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية**

تداولية)" لظافر الشهري، "الحجاج بين النظرية والتطبيق" لباتريك شارودو "اللسان والميزان أو التكوثر العقلي لطه عبد الرحمان وغيرها من المراجع العربية والمترجمة، بالإضافة إلى بعض المراجع الأجنبية التي اهتمت بنظرية الحجاج في اللغة مثل كتاب: " Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives" وكتاب Jean Claude Anscombre et Oswald Ducrot, "L'argumentation dans la langue".

وأكيد لا يخلو أي بحث من بعض العقبات التي تعترضه والتي اعترضتنا بدورنا منها صعوبة الوصول إلى بعض المراجع خاصة منها المراجع الأجنبية، وكذا عدم التنسيق بين الجامعات فيما يخص إعارة الكتب للطلبة الذين لا ينتسبون إليها وغيرها من الصعوبات التي لم تزدنا إلا إصرارا على مواصلة دربنا.

وأخيرا أرجو من الله العلي القدير أن أكون قد حققت ولو النزر القليل من الفائدة في هذه الدراسة التي خصت الحجاج على قدر الجهد المبذول فيها، كما لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بشكري لأستاذي المشرف الدكتور **بوعلام طهراوي** على صبره علينا طوال مدة إنجاز هذا البحث، وخالص شكري أيضا لكل من ساعدني من قريب أو من بعيد.

المـــدخـــل

المدخل:

1) التداولية المصطلح والنشأة.

1-1/ مفهوم التداولية:

أ: الجذر اللغوي لمادة (دوَّل).

ب: المفهوم الاصطلاحي للتداولية.

1-2/ نشأة التداولية.

1-3/ علاقة الحجاج بالتداولية.

2) الطاقة الحجاجية للشعر:

2-1: منزلة العواطف في الحجاج.

2-2: الشعر والحجاج.

1) التداولية المصطلح والنشأة.

عرفت التداولية كاتجاه لساني حديث ظهر وازدهر في البحوث الحديثة، وركز على جوانب في الخطاب كانت مبعدة في الاتجاهات السابقة كالبنيوية والتوليدية ألا وهي مقام الخطاب وعناصره (المرسل والمرسل إليه والسياق).

وقبل الخوض في هذا الاتجاه وظروف نشأته وجب التعريف به.

1-1/ مفهوم التداولية:

أ: الجذر اللغوي لمادة (دوَّل):

جاء في لسان العرب عن مادة (دوَّل): « تداولنا الأمر أخذناه بالدُّوال. وقالوا دواليك أي مداولة على الأمر (...) ودالت الأيام أي دارت، والله يداولها بين الناس، وتداولته الأيدي أخذته هذه مرة وهذه مرة»[1]، ومن هذا الضبط اللغوي لمادة دوَّل يتبين لنا أن لفظة تداول تعني انتقل، أي الانتقال من أمر لآخر مما يؤدي بالضرورة إلى التفاعل كما يمكن أن نستنتج من هذا التعريف اللغوي وجود مشاركين أو أكثر في التداول.

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح التداولية مصطلح حديث لم يرد بهذه الصيغة في المعاجم العربية القديمة إلا ما جاء على صيغة "دوَّل" كالتداول وغيرها، أما عن هذا المصطلح في اللغات الأجنبية فهو ترجمة من المصطلح الإنجليزي (Pragmatics)، ومن الفرنسية (La pragmatique) أي التداولية وهي مأخوذة من الجذر اليوناني(pragma) والذي يعني العمل (الفعل) action، ومنه اشتقت الصفة اليونانية(pragmatikos) التي تحيل على كل مايتعلق بمعاني العمل أو الفعل[2]، أما عن معناه فهو «يقترن في الفرنسية بالمعنيان التاليان "محسوس" و"ملائم للحقيقة"، أما في الإنجليزية فإن كلمة (pragmatic) تدل في الغالب على "ماله علاقة بالأعمال والوقائع الحقيقية"»[3]. وكثيرا ما يحدث الخلط بين هذا المصطلح ومصطلح آخر هو (La

---

[1]) أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، م5، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، مادة (دوَّل)، ص328.

[2]) قاموس أكسفور الحديث لدارسي اللغة الإنجليزية (إنجليزي-إنجليزي- عربي)،university presse، 1998، ص577.

[3]) فيليب بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ط1، 2007، ص17.

pragmatisme) الذي يعني النفعية وهو مذهب يتخذ القيمة العملية التطبيقية قياسا للحقيقة[1]، وترجم أيضا بمصطلح آخر هو الذرائعية.

ب: المفهوم الاصطلاحي للتداولية (La pragmatique):

تعددت وجوه تعريف التداولية وذلك نظرا لاهتمام الباحث من جهة ومجال دراسته الذي يحدد من خلاله مفهومها من جهة أخرى، «فقد يقتصر الباحث على دراسة المعنى، وليس المعنى بمفهومه الدلالي البحث، بل المعنى في سياق التواصل (...) وقد يعرفها انطلاقا من اهتمامه بتحديد مراجع الألفاظ وأثرها في الخطاب (...) كما قد تعرف التداولية من وجهة نظر المرسل»[2]، وهذه الاختلافات في وجوه تعريف التداولية تبين لنا أنها اهتمت بعناصر الخطاب كلها بما في ذلك السياق.

ومن بين التعريفات التي قدمت لمصطلح التداولية تعريف **جاك موشلر** (J.Moeschler)، إذ يقول عنها: «هي دراسة استعمال اللغة في مقابل دراسة النظام اللساني»[3]، وما يقصده موشلر من هذا التعريف أن التداولية تدرس الخطاب في الاستعمال أي أن الخطاب مرتبط بظروف إنتاجه التي لها تأثير واضح عليه إذ تتشابك بنية النص مع المحيط الخارجي بكل ما يحمله لتعطي لنا المعنى، في مقابل دراسة الخطاب في حد ذاته أي دراسته كنظام لساني مستقل بعيد عن مختلف ظروف إنتاجه، فالتداولية تدرس استعمال اللغة لا اللغة في حد ذاتها، وهو الأمر الذي ركزت عليه اللسانيات سابقا وبالتحديد البنيوية والتوليدية التي درست اللغة كنظام في ذاتها ولذاتها بعيدا عن مختلف السياقات مهتمة بالمستويات المختلفة (الصوتية والتركيبية والدلالية).

كما قدم كل من **ديكروو جان ماري سشايفر** (Ducrot & J.M. Schaeffer) تعريفا للتداولية في إطار حديثهما عن مقام الخطاب إذ يقولان في تعريفها: «دراسة لهيمنة المقام على معنى العبارة (إنها تداولية مكونات الوصف اللساني)»[4]، فالتداولية حسبهما تهتم بدراسة مقام الخطاب الذي له مكانة في تحديد دلالته فهو المهيمن عليه، وهما يقصدان بالمقام «مجموع الظروف التي نشأ

---

[1]) ينظر: جاك موشلار وآن روبول، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2003، ص28.

[2]) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2004، ص22.

[3]) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الباحثين، دار سيناترا، تونس، ط2، 2010، ص21.

[4]) أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2007، ص677.

التعبير في وسطها (الكتابي أو الشفاهي)»[1] فهذه الظروف تخص كل ما يتعلق بالخطاب من المحيط المادي وهوية المتخاطبين والفكرة التي يريدون إبلاغها وعلاقتهم ببعضهم لأن هذه الظروف تساعدنا في فهم دلالة الخطاب، كما يضيفان تعريفا آخر ليس بعيدا عن التعريف الأول بقولهما:«دراسة إمكانات العمل المسجلة في اللغة»[2] وهو ما عملت نظرية الأفعال اللغوية على تأكيده.

وإلى جانب هذه التعريفات التي قدمها الدارسون الغربيون نجد تعريفات لدارسين عرب أولوا عناية بهذا المجال الجديد في الدرس اللساني العربي، ومن بينهم **صلاح فضل** الذي يقول في تعريف التداولية: «هي التي تعنى بتحليل عمليات الكلام والكتابة، ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها، خلال إجراءات التواصل بشكل عام، مما يجعلها ذات طبيعة تنفيذية عملية»[3]، فالتداولية حسب فضل تهتم بتحليل الكلام المنطوق والمكتوب على حد سواء مع الاهتمام بظروف القول عامة، كما يضيف إليها خاصية محددة وهي كونها (تنفيذية عملية)، فهي ليست عبارة عن اهتمام باللغة فقط بل تهتم بظروف التواصل ككل، وتربط القول بلحظة قوله مراعية بذلك اختلاف ظروف القول وأحوال السامع والمتكلم وأغراض القول التي لها دور في تحديد المعنى.

ومن التعريفات العربية للتداولية أيضا ما قدمه الباحث **مسعود صحراوي** الذي يعرفها على أنها «نسق معرفي استدلالي عام يعالج الملفوظات ضمن سياقاتها التلفظية، والخطابات ضمن أحوالها التخاطبية»[4]، فهو يتفق مع ما جاء سابقا من تعريفات للتداولية من أنها تهتم بسياق التواصل وأنها تدرس استعمال اللغة، ولكنه يركز على نقطة مهمة في تعريفه هذا ألا وهي اعتبار التداولية "نسقا معرفيا" لا يقتصر على الاهتمام بالخطاب اللساني وحده بل تشترك فيه اختصاصات مختلفة، فقد «استهدفت (التداولية) معرفيا البلاغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والمنطق والأدب واللسانيات وحقول معرفية أخرى تتقاطع جميعا في دراسة مكنون القول ومجريات التلفظ بوصفه فعلا لغويا متجذرا في السياق الاجتماعي الذي يؤطر حركة الأفراد»[5]، فالتداولية بهذا تمثل حلقة وصل بين هذه الحقول المعرفية المختلفة في دراستها لاستعمال الملفوظ في الطبقات المقامية المختلفة.

---

[1]) أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ص677.
[2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1، 2004، ص10.
[4]) بحث: مسعود صحراوي، في الجهاز المفاهيمي للدرس التداولي المعاصر، ضمن كتاب: حافظ اسماعيلي علوي،التداوليات علم استعمال اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص32.
[5]) نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل (قراءات نصية تداولية حجاجية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص105.

1-2/ نشأة التداولية:

تعد التيارات الفلسفية والمنطقية اللبنة الأولى لظهور تيار التداولية «فنشأة التداولية توافقت تقريبا مع نشأة العلوم المعرفية»[1]، ذلك أن المهتمين بهذا الحقل المعرفي فلاسفة لغة ومناطقة،ولكن تجدر الإشارة إلى أنه «ليس للدرس اللساني المعاصر مصدر واحد انبثق منه، ولكن تنوعت مصادر استمداده إذ لكل مفهوم من مفاهيمه الكبرى حقل معرفي انبثق منه»[2]، ويعود ظهور هذا المصطلح إلى ما قدمه الباحث الأمريكي **شارل موريس**(Ch. Morris) سنة 1938 عندما قام بدراسة اللغة الطبيعية وعند تقسيمه لعلم العلامات إلى ثلاثة أقسام، وهي:

1- التركيبية: وتهم علاقات العلامات بالعلامات الأخرى.

2- الدلالة: وتدرس علاقاتها بالواقع.

3- التداولية وتهتم بعلاقات العلامات بمستعمليها واستعمالها وآثارها.[3]

فبهذا التقسيم استطاع **موريس** أن يتجاوز حدود اللغة الضيقة إلى العلامات التي تعطي دلالات مختلفة (التركيبية، الدلالية، التداولية) غير أن البداية الفعلية للاهتمام بالتداولية كفرع جديد في دراسة اللغة أثناء الاستعمال يعود إلى ما قدمه **أوستين**.

اعتبر المؤرخون لهذا المنهج أن نشأة التداولية يعود «إلى سنة 1955 عندما ألقى **جون أوستين** (Jhon Austin) محاضراته في جامعة هارفارد ضمن برنامج "محاضرات وليام جيمس" (William James lectures)»[4]، هذه المحاضرات التي اعتبرت الانطلاقة الفعلية لنشوء التداولية ضمن ما أسماه أوستن نظرية أفعال الكلام التي التقطها علماء اللغة وتدارسوها فأصبحت من أهم مقولات التداولية.

وملخص نظرية الأفعال اللغوية أننا عندما نتكلم فإننا ننجز أفعالا «فقد أدخل **أوستين** في سلسلة محاضراته المخصصة للفلسفة مفهوما سيصبح محوريا في التداولية، وهو مفهوم العمل اللغوي مدافعا بذلك عن الفكرة القائلة بأن اللغة في التواصل ليس لها أساسا وظيفة وصفية بل لها وظيفة عملية»[5]، وقد نشرت هذه المحاضرات بعد وفاة أوستن تحت عنوان "كيف نفعل الأشياء بالكلمات"،

---

[1]) جاك موشلار وآن روبول، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص27.
[2]) مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005، ص17.
[3]) ينظر: باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي الصمود، دار سناترا، تونس، (دط)، 2008، ص442.
[4]) جاك موشلار وآن روبول، المرجع السابق، ص28.
[5]) جاك موشلر وآن روبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص22.

وهذا المفهوم انبثق من رحم الفلسفة التحليلية التي ضمت عدة فلاسفة اهتموا بالظواهر اللغوية ودرسوها دراسة تداولية*.

وقد تطورت هذه النظرية على يد تلميذه **جون سورل** الذي قام «بإعطائها صيغتها النموذجية النهائية»[1]، إذ بين هذان الفيلسوفان أننا عندما نتكلم ننجز أفعالا من خلال ما نتلفظ به، وما يمكن أن يقال عن نشأة التداولية أنها لم تنشأ كنظرية خاصة وإنما هي نتاج لتشابك العديد من التيارات التي تشترك في عدد من الأفكار، منها[2]:

- سيميائيات **بيرس**

- نظرية أفعال الكلام (وقد تم الحديث عنها سابقا)

- دراسة الاستنباطات التي يقوم بها المشاركون في التفاعل **غرايس**(Grize)

- الأبحاث حول التلفظ اللغوي التي تنامت في أوربا مع بالي، ياكبسون، بنفنست، كوليولي ...

- الأبحاث حول المحاجة

- دراسة التفاعل اللغوي

- بعض نظريات التبليغ/الاتصال كنظرية بالو آلتو.

أما عن ظهور هذا الحقل المعرفي في الدراسات العربية الحديثة فقد كانت مرحلة الثمانينات مرحلة لنضج هذا التيار وبداية للاهتمام المكثف به من خلال مجموعة من الدراسات المقدمة في هذا المجال، ومن المساعي التي عملت على تقديم هذا المنهج ما قام به الفيلسوف المغربي **طه عبد الرحمان** منذ فترة مبكرة إذ قدمه كأداة لدراسة التراث، كما أنه عمل على إعطاء المقابل العربي لهذا المصطلح يقول: «وقد وقع اختيارنا منذ 1970 على مصطلح "التداوليات" مقابلا للمصطلح الغربي "براغماتيقا" لأنه يوفي المطلوب حقه، باعتبار دلالته على معنيي "الاستعمال" و"التفاعل"

*الفلسفة التحليلية نشأت في العقد الثاني من القرن العشرين في فينا بالنمسا على يد الألماني غوتلوب فريجه في كتابه "أسس علم الحساب"، وقد عمل أصحاب هذا الاتجاه على إعادة صياغة الإشكالات والموضوعات الفلسفية على أساس علمي واتخذوا من اللغة الطبيعية موضوعا للدراسة لمعرفة العالم، من أهم أعلامها: هوسرل، كارناب، فتغنشتاين، أوستن، سيرل.

[1]) مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص10.

[2]) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص102.

معا»[1]، ثم توالت بعده الدراسات التداولية بين ترجمات لهذا المنهج من اللغات الأجنبية، ودراسات أخرى تهتم بالجذور التاريخية له في الموروث العربي القديم، بالإضافة إلى دراسات تطبيقية اهتمت بتطبيق أفكار هذا المنهج على نصوص تواصلية مختلفة.

1-3/ علاقة الحجاج بالتداولية:

يعد الحجاج موضوع بحثنا «مجالا غنيا من مجالات التداولية»[2] إذ يعتبر أحد أهم المفاهيم التي تم إعادة صياغتها وإعطائها بعدا تداوليا جديدا وذلك مع تطورات الدرس اللغوي المعاصر إذ «أصبح من جديد أسلوب العصر»[3] وهذا ما سنبينه عند حديثنا عن الحجاج عند **برلمان وتيتكا** اللذين أعادا الاهتمام بالحجاج من خلال اهتمامهما بالموروث الأرسطي، كما أنه يدخل ضمن درس التداولية المدمجة «وهي نظرية دلالية تدمج في الشفرة اللغوية مظاهر عملية القول»[4]ويعد **ديكرو وأنسكمبر** من رواد هذا الاتجاه الذين اهتموا بالحجاج وسيأتي الحديث عنهما لاحقا.

ولعل ما يبين أكثر أن الحجاج من شأن التداولية خضوعه لشروط عملية التواصل «إذ نجد الخطاب الحجاجي يخضع ظاهريا وباطنيا لقواعد وشروط القول والتلقي مايعني انتماء القول أو النص الحجاجي إلى مجال التداوليات»[5]، ففي النص الحجاجي نجد مخاطبِا يرسل خطابا إلى متلق يهدف من خلاله إلى إقناعه بدعوى معينة في مقام وظروف معينة، وهذه الاهتمامات (المخاطب، النص، الملقي والمقام) هي نفسها اهتمامات التداولية.

كما نجد طه عبد الرحمان يؤكد في كتابه أصول الحوار وتجديد علم الكلام على صفة التداولية في الحجاج -باعتباره خطابا طبيعيا- « فهو تداولي لأن طابعه الفكري مقامي واجتماعي إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة ومطالب إخبارية وتوجهات ظرفية ويهدف إلى الاشتراك جماعيا في إنشاء معرفة عملية إنشاء موجها بقدر الحاجة»[6].

بالإضافة إلى ذلك فإن الكثير من أفعال الكلام لها وظيفة حجاجية، وهذا ما بينه ديكرو الذي استعان بنظرية أوستن لتوضيح ذلك، وهذا في قوله «لقد انطلقنا من ملاحظة عامة أنه كثير من

---

[1]) طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص28.

[2]) خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009، ص105.

[3]) باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، تر: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2009، ص6

[4]) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص83.

[5]) رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، العدد2، الكويت، المجلد40، أكتوبر-ديسمبر 2011، ص68.

[6]) طه عبد الرحمان، المرجع السابق، ص65.

الأفعال الكلامية لها وظيفة حجاجية توجه المتلقي إلى نتيجة محددة أو تصرفه عنها»[1]، فهذه الأفعال تعمل على توجيه المتلقي لقبول أمر ما أو دحضه، وقد عرفت نظرية أفعال الكلام التداولية اهتماما بمختلف أنواع الأفعال اللغوية والفعل اللغوي الحجاجي من بينها.

2) الطاقة الحجاجية للشعر:

2-1/منزلة العواطف في الحجاج:

لعبت العواطف في نظرية الحجاج دورا مهما فقد اهتمت بهذا الموضوع مجموعة من النظريات التي حاولت التعامل مع المكون العاطفي وعلاقته بالحجاج، فمنها ما يثبت قيمته ودوره الإيجابي في الإقناع وبالتالي أهميته في الحجاج، ومنها من يرى أنه يمثل عائقا ومغالطة من المغالطات التي لا تسمح بالحكم السديد من قبيل الحجة القائمة على الشفقة والحجة القائمة على استدعاء الجمهور.

عرف الاهتمام بهذه القضية منذ أرسطو الذي تعد نظريته أهم النظريات الحجاجية في القديم التي أولت أهمية للعواطف، فقد خصص أرسطو المقالة الثانية من كتابه الخطابة لتبين كيفية التأثير في النفوس وبالتحديد الحكام والطرق التي يستخدمها الخطيب لذلك، كما وضح كذلك مجموعة من المشاعر (الخوف، الأمن، الخزي، الغضب، الحسد ...) والتي يستثيرها الخطيب في النفوس.

بين أرسطو أن التصديقات التي نحتال بها ثلاثة أنواع «فمنها ما يكون بكيفية المتكلم وسمته، ومنها ما يكون بتهيئة للسامع واستدراجه نحو الأمر، ومنها ما يكون بالكلام نفسه قبل التثبيت»[2]، فالنوع الثاني يقوم على التأثير في السامع واستدراجه وهنا يلعب الخطيب دورا في إثارة عواطف المستمع، وبهذا استطاع أرسطو أن يربط بين العواطف والحجاج وذلك من خلال عنصر التأثير.

كما بين أرسطو أننا لا نعطي نفس الأحكام دائما «فليس إعطاؤنا الأحكام في حال الفرح والحزن ومع المحبة والبغضة سواء»[3]، فحالتنا النفسية والشعورية لها دور كبير في أحكامنا وبالتالي في درجة اقتناعنا بأمر ما أو عدم اقتناعنا به.

أما في العصر الحديث فنجد بعض النظريات الحجاجية المعيارية التي ترى أن استمالة العواطف من بين الحجج التي يستعملها الناس في الحياة اليومية، غير أن هذه الدراسات لم تستبعد

---

[1]) Oswald Ducrot , Les échelles argumentatives, Editions de minuit, Paris, 1980, p15.
[2]) أرسطو طاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، (دط)، 1979، ص10.
[3]) المصدر نفسه، ص10.

العقل والمنطق من العملية الحجاجية، «ويعد المنطق اللاشكلي (informal logic) من أبرز هذه النظريات وقد بدأت ملامح هذا الاختصاص تتشكل في أمريكا الشمالية خلال السنوات السبعين من القرن الماضي على يد مجموعة من الباحثين أخذوا على عاتقهم دراسة ما يعتمده المتكلمون في الحياة اليومية من المسالك في الاستدلال استنادا إلى منطق يختلف عن المنطق المستلهم من الرياضيات»[1].

وقد اهتمت هذه الدراسات بتحليل الحجج والحكم عليها حتى تتمكن من تميز الحجاج الصحيح من الحجاج المغالطي «فالهدف الأساسي من المنطق اللاشكلي هو وضع عدد من القواعد في ضوئها يتم تحليل الحجج وتقويمها والسؤال عما إذا كانت الحجج التي يدعم بها المتكلم زعمه أو موقفه أو وجهة نظره وجيهة ومقنعة»[2]، وقد توصل أصحابها إلى أن استعمال العواطف أمر سلبي يؤدي إلى التقليل من قيمة الحكم الذي يكون مصدره العقل والمنطق لا العواطف.

تبلورت هذه الفكرة مع اتجاه آخر تأثر بالمنطق الصوري وباللسانيات التداولية هو اتجاه التداولية الجدلية (pragma-dialectics) الذي اعتبر من أبرز الإضافات المعاصرة لنظرية الحجاج، ويرى أصحابه أن إدخال العواطف في الحجاج مغالطة من المغالطات وأن الحجاج لا يستقيم إلا إذا خلا منها، ولكن في التطورات الأخيرة لهذا الاتجاه أعيد النظر في مكانة العواطف وقد أعطي لها مكانه إذ استطاع بعض الدارسين أن يثبتوا أن الحجاج القائم على الحجج العقلية والمنطقية ليس هو النموذج الوحيد والأرقى للحجاج بل هناك مسلك آخر في الحجاج يقوم على استحضار العواطف داخل الخطاب وبنائها بناء حجاجيا يساعد على تبرير هذه العواطف التي يشعر بها المتكلم ويحمل المتلقي على تصديقها وتبنيه لها[3].

لقد ارتبط الحجاج بالمنطق والقدرة على ترتيب الأفكار لإقناع المتلقي وقد استبعدت منه العواطف غير أن هذه النظرة بعيدة عن الحجاج، فهذا الأخير يهتم كثيرا بالعواطف سواء من جهة الملقي أو المتلقي، فالملقي يلجأ إلى العواطف لإظهار ما يشعر ويحس به ويهدف من جهة أخرى إلى استمالة المتلقي وعواطفه، فلكي تكون الحجة أكثر إقناعا ينبغي تزويدها بعناصر شعرية أو عاطفية ففي بعض الخطابات تكون الحجج العاطفية أكثر إقناعا من الحجج المنطقية والعقلية وهو حال الشعر.

[1]) حاتم عبيد، منزلة العواطف في نظرية الحجاج، مجلة عالم الفكر، ص245.
[2]) المرجع نفسه، ص246.
[3]) ينظر: المرجع نفسه، ص248.

2-2/ الشعر والحجاج:

إن أهم صفة تطلق على الشعر هي صفة التخييل فقد ارتبط الشعر بالخيال ذلك أن الشاعر يستعمل مختلف الصور ليخرج شعره في صورة تختلف عن الفنون الأخرى كالخطابة التي تستعمل الأسلوب المباشر، لذلك ارتبطت مقولة "أعذب الشعر أكذبه" بقدرة الشاعر على الخروج عن المألوف، غير أنه لا يمكن اعتبار الجانب الجمالي التخيلي الهدف الوحيد للشعر وأن الشاعر لا يهدف إلى أمر آخر غير المتعة الجمالية.

وانطلاقا من هذه الفكرة طرحت فكرة إمكانية أن يكون الشعر حاملا في طياته الحجاج، أو بصيغة أخرى هل يمكن للشعر أن يكون آلية للإقناع؟ وهل يهدف الشاعر من خلال شعره إلى الإقناع بلغة جمالية تأثيرية؟ فالشاعر لا يكتفي في شعره بالصيغ الإخبارية الخالصة بل يسعى إلى اختيار تلك الصيغ الطافحة بالإحساسات لأنها أكثر إقناعا من الصيغ الأولى.

تفطن **حازم القرطاجني** إلى طاقة الشعر الإقناعية إلى جانب صفته التي تميزه وهي صفة التخيل، وقد وضح ذلك من خلال مقارنة بين الخطابة والشعر، إذ يقول في درجة حضور الإقناع والتخييل فيهما «وقد تقدم أن التخييل هو قوام المعاني الخطابية، واستعمال الإقناع في الأقاويل الشعرية سائغ إذا كان ذلك على وجه الإلماع في الموضع بعد الموضع. كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع (...) لأن الغرض في الصناعتين واحد وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه»[1].

فالهدف من الشعر كما من الخطابة هو التأثير في النفوس عن طريق الكلام، لذلك جاز استعمال الإقناع في الشعر حتى يحدث التأثير في المتلقي، كما جاز استعمال التخييل في الخطابة التي من أهم صفاتها الإقناع، غير أن لكل واحد (الشاعر والخطيب) طريقته في التأثير.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن اختلاف حضور الحجاج من خطاب لآخر وذلك تبعا لنوع الخطاب والهدف منه إذ«نميز بين الحجاج الذي يحدد بأنه التعبير عن وجهة نظر في ملفوظات عديدة أو ملفوظ واحد حتى في كلمة واحدة وبين الحجاج باعتباره طريقة في تنظيم مجموعة ملفوظات»[2] لكن هذين النوعين ليس متنافرين إذ يمكن أن نجدهما في الخطاب الواحد، فالخطاب الشعري يستعمل الحجاج للإقناع من جهة ولكن يعيد تنظيم الملفوظات الحجاجية بطريقة جمالية تناسب الشعر من جهة أخرى.

---

[1]) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط3، 1986، ص361.

[2]) باترك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص69.

وما يبين أيضا الصفة الحجاجية للشعر هو اعتماده على اللغة، فالشعر خطاب يقوم بالدرجة الأولى على اللغة و«النصوص الشعرية لغوية أساسا وما قُدَّ من اللغة –وهي ذات وظيفة حجاجية- مؤهل بطبيعته لاحتضان الحجاج وإجرائه على أنحاء مختلفة»[1]، فمادامت اللغة في حد ذاتها حاملة للحجاج والنص الشعري نص لغوي بالدرجة الأولى فهو بالتالي قابل لاحتضان الحجاج في طياته، وبالإضافة إلى ذلك لا يمكن لنا الحديث عن خطاب بدون حضور الحجاج «فلا خطاب بغير حجاج»[2] والنص الشعري هو الأخر خطاب حجاجي.

واللغة الشعرية مقصودة لذاتها إذ تتخذ من الغموض والانزياح أو المجاز حججا في حد ذاتها«فلا حجاج بغير مجاز»[3]، ذلك أن ما يميز الشعر هو لغته الشعرية التي تعيد تركيب العلاقة بين الدال والمدلول بصورة جمالية وغامضة في الوقت نفسه، فالدلالة ليست وحدها المقصودة في الشعر بل الكيفية التي نصل بها لهذه الدلالة واللغة التي نستعملها لها دخل كبير في ذلك، وهو ما يبرر تعدد التأويلات في الشعر.

والأمر الآخر الذي يبين الصفة الحجاجية في الشعر هو أنه يحمل آراء ومعتقدات ومواقف الشاعر التي يريد أن يوصلها للآخرين ويقنعهم بها، ولكن في حلة جمالية تخاطب عواطف المتلقي قبل عقله، فالشاعر يهدف إلى التأثير في المتلقي وتوجيهه الوجهة التي يريدها وبالتالي تغير موقفه أو رأيه، ولا يمكنه أن يصل إلى ذلك إلا إذا وظف الحجاج في شعره.

---

[1]) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص56.
[2]) طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص213.
[3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول:

الحجاج آلياته واتجاهاته قديما وحديثا

المبحث الأول: تعريف الحجاج والآليات الحجاجية.

1/ تعريف الحجاج: (Argumentation).

أ/ التعريف اللغوي للجذر (حجج).

ب/التعريف الاصطلاحي.

2) آليات الحجاج.

أ/ الآليات اللغوية.

أ_ 1/ حروف وألفاظ التعليل.

أ_ 2/ الآليات اللسانية النصية.

ب/الآليات البلاغية.

ب_ 1: الأساليب البلاغية.

ب- 2: الصور البيانية.

ب- 3: المحسنات البديعية.

ج/ الآليات الشبه المنطقية(السلم الحجاجي).

ج- 1/ الروابط الحجاجية.

ج- 2/ الصيغ الصرفية:

1/ تعريف الحجاج: (Argumentation).

أ/ التعريف اللغوي للجذر (حجج):

عرَّفت المعاجم العربية المختلفة الجذر (حجج) تعريفا لغويا محددا وأعطت مختلف المعاني التي تحيل عليها هذه المادة والتي يمكن استخراج عدة مشتقات منها مثل: الحجة، الحجاج، التحاج، الاحتجاج، المحاجة، والمحاججة وغيرها من المشتقات التي تجمعها المادة.

وقد جاء في لسان العرب عن مادة حجج: «الحج = القصد»[1]، وهنا دلالتها قريبة من معنى القدوم، لذا يقال حج بيت الله أي قصده، يضاف إلى هذه الدلالة (القصد) دلالة أخرى ذكرها ابن منظور في قوله: «والحجة: البرهان، وقيل الحجة ما دفع به الخصم. قال الأزهري: الحجة الوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة»[2]، فمن خلال هذا التعريف للحجة يتبين لنا أن ابن منظور يساوي بين الحجة والبرهان فهما مترادفان عنده.

ومن خلال تعريف ابن منظور الأخير يمكن أن نستنتج أيضا دلالة أخرى غير مباشرة عند قوله "ما دفع به الخصم"، أي ما جادل به الخصم، وهذا دليل على أن الحجة تعني عنده الجدل وهي الدلالة التي نجدها أيضا في المعجم الوسيط إذ جاء فيه: «حاجه محاجة وحجاجا: جادله، وفي التنزيل العزيز: (ألم تر إلى الذي حاج إبراهيم في ربه)، واحتج عليه: أقام الحجة وعارضه مستنكرا فعله، (تحاجوا): تجادلوا»[3] فهنا الحجة تقابل الجدل، وتجدر الإشارة إلى أن الجدل الذي ذكر في المعجم الوسيط له دلالة سلبية وخاصة في الآية التي ذكرت فيه، ولكننا نجد دلالة ايجابية في الجدل في قوله تعالى «وجادلهم بالتي هي أحسن» سورة النحل/ الآية 125.

وقد ذكرت هذه اللفظة في القرآن الكريم في عدة مواضع وبدلالات وصيغ مختلفة أيضا منها في قوله تعالى «قل فلله الحجة البالغة» سورة الأنعام/الآية 149، وأيضا في قوله «يا أهل الكتاب لم تحاجون في إبراهيم» سورة آل عمران/الآية 65، وفي قوله أيضا «ها أنتم هؤلاء حججتم فيما لكم به علم فلم تحاجون فيما ليس لكم به علم» سورة آل عمران/ الآية 66، وغيرها من الآيات التي جاءت فيها هذه اللفظة فقد وردت ثلاثة وثلاثين مرة في القرآن، ففي سورة آل عمران وحدها ذكرت ست مرات وفي سورة البقرة أربع مرات.

---

[1]) ابن منظور، لسان العرب، م4، مادة (حجج)، ص37.

[2]) المصدر نفسه، ص38.

[3]) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2004، ص156.

ومن خلال هذه التعريفات يمكن القول أن الحجة في اللغة لها معان مختلفة يتحكم فيها السياق الذي ترد فيه وأهمها كما ورد:

1) القصد
2) البرهان
3) الجدل.

أما عن لفظة (Argumentation) في اللغة الفرنسية فتدل على مجموعة من المعاني حسب قاموس روبير هي[1]:

- القيام باستعمال الحجج.

- مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة.

وما يتبين لنا من خلال هذه التعريفات وجود طرفي العملية التخاطبية الذين تتحقق من خلالهما العملية الحجاجية التواصلية، بالإضافة إلى الخطاب الذي يرتبط به الحجاج وفيه تختلف طرق وأساليب ومضامين الحجج، فلا بد من وجود محاجج (متكلم) يقدم حجج لإقناع مستمع.

ب/التعريف الاصطلاحي:

عرف الاهتمام بالحجاج منذ القديم وذلك لارتباطه بالبلاغة وبالكلام ارتباطا وثيقا فالإنسان يستعمله في كلامه في مختلف نواحي الحياة، ولذلك نجد له تعاريف متعددة متقاربة من جوانب ومختلفة من جوانب أخرى وذلك تبعا لاتجاه ونوع البحث الذي قدم التعريف في إطاره.

كما يرجع هذا التعدد والتشعب في مفهوم الحجاج إلى تعدد مجالاته واستعمالاته وكذا تباين مرجعياته بين الخطابة والفلسفة والقضاء وغيرها، ولذلك نجد حجاجا بلاغيا خطابيا وآخر لساني لغوي وحجاج فلسفي منطقي وقضائي وغيرها من أنواع الحجاج.

ومن التعريفات التي قدمت للحجاج محاولة الجمع بين سمته اللغوية والفكرية المنطقية ما قدمه **جيل دكلارك** (Gilles Declercq)في قوله عنه: «أداة لغوية وفكرية تسمح باتخاذ قرار في ميدان

[1]) Petit Robert , Dictionnaire de la langue française, 1ere édiction, paris, p :99.

يسوده النزاع وتضفى عليه المجادلة»[1]، إذ تتحد اللغة والفكر من أجل الوصول إلى قرار واتخاذ جانب معين في ظرف يسوده النزاع والجدل وذلك باستعمال مختلف الحجج التي ترمي إلى الإقناع.

كما يمكن أن نقول عن الحجة التي يتخذها الحجاج أداة له للإقناع بأنها «إما تمش ذهني يقصد إثبات قضية أو دحضها، وإما دليل يقدم لصالح أطروحة ما أو ضدها»[2]، فالحجة هنا تنقسم إلى قسمين:

- تمش ذهني بمعنى أنه يعتمد البرهان العقلي من أجل إثبات قضية أو دحضها وهنا يكون الإثبات ذهنيا منطقيا.

- وإما دليل يقدم لصالح أطروحة ما أو ضدها وهذا الدليل إما أن يكون ماديا وهو بعيد عن الحجاج الذي نحن بصدد دراسته، وإما دليل قولي وهو ما نلمسه عند المتكلم الذي يهدف إلى التأثير في الآخر بتقديم دليل على ما يقوله كتقديم الإمام آية قرآنية تدعم ما يذهب إليه.

كما قدم **منغنووشارودو** تعريفا آخر للحجاج على أنه «نشاط لغوي واجتماعي غايته دعم أو إضعاف مقبولية وجهة نظر متنازع فيها لدى مستمع أو قارئ وذلك بعرض كوكبة من القضايا قصد تبرير أو (دحض) هذه الوجهة أمام قاض عقلاني»[3]، فهذا التعريف يتفق مع ما جاء من تعريفات سابقة ولكنه يضيف صفة اجتماعي للحجاج إلى جانب صفة لغوي ذلك أن الحجاج لا يخص فردا معينا وإنما يتجه نحو الجماعة، كما أن هذا التعريف يتجه أكثر إلى الحجاج القانوني الذي يقدم في المحاكم حيث يكون الحكم عقلانيا.

وقد بين **شارودو** أن الحجاج هو في الحقيقة بحث مزدوج عن الحقيقة بحث ذو طابع عقلي وبحث تأثيري، كما أنه يتعلق بما يقال سواء كان شفويا أو كتابيا فهو يدخل في مجال النشاط القولي بالتحديد، لذلك استبعد شارودو الطرق الأخرى الغير لغوية من دائرة الحجاج[4]، وهو ذو طابع عقلي لأنه ينظر إليه من ناحية التجربة الشخصية والاجتماعية للفرد والتي لها إطار زماني ومكاني محدد، وبحث تأثيري لأنه يتجه إلى التأثير في الطرف الآخر بهدف الإقناع.

---

[1]) Gilles Declercq , L'art d'argumenter،نقلا عن: سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص24.

[2]) صابر الحباشة، التداولية والحجاج، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2008، ص68.

[3]) باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص70.

[4]) ينظر: باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ص14-15.

وقد حدد باتريك شارودو مجموعة من العناصر الأساسية التي يجب أن تتوفر لكي يوجد حجاج وهي:

«- خبر عن العالم يجب أن يمثل إشكالا بالنسبة إلى شخص ما من حيث مشروعيته

- فاعل يلتزم بهذه الإشكالية (قناعة) وينشئ برهنة لمحاولة تأسيس حقيقة لهذا الخبر

- فاعل آخر مهتم بالخبر نفسه إشكالية وحقيقة هو الذي يشكل هدف الحجاج».[1]

فنحن لا نستطيع أن نقول عن الحجاج حجاجا إذا لم تتوفر قضية (إشكالية) تمثل قناعة لشخص ما يهدف إلى إقناع طرف آخر بها عن طريق البرهنة علي حقيقتها ومحاولة التأثير في الآخر من أجل إقناعه بها.

وتجدر الإشارة إلى أنه ارتبط بمصطلح الحجاج جملة من المصطلحات التي تعد في بعض الأحيان مرادفة له في نواح أو مختلفة عنه في نواح أخرى، نذكر منها "الإقناع" الذي يعد مرادفا للحجاج ولا يختلف عنه إلا في درجة التوكيد بل هو من أهداف الحجاج فقد عرف الحجاج في أحيان كثيرة على أنه فن الإقناع، يضاف إلى ذلك مصطلحات أخرى مثل "البرهان والاستدلال" وغيرها وهي مصطلحات تميل إلى إعمال العقل أكثر.

وما يمكن أن نخلص إليه من هذه التعريفات أن الحجاج استراتيجية خطابية يعرض فيها الباث مجموعة من التبريرات والحجج والتعليلات التي تدعم أقواله من أجل التأثير في المتلقي وتغير رأيه وموقفه أي الوصول إلى نتيجة معينة، فهدف المتكلم ليس فقط تغيير اعتقاد المتلقي وسلوكه دون وعي منه بل هدفه التأثير الواعي في المتلقي وذلك من خلال نشاط لغوي متشبع بأنشطة فكرية، فهو ينتج عن درجة عالية من الثقافة لدى المتكلم إضافة إلى دراية بالآخر الذي يرغب في التأثير فيه.

[1]) باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ص13.

2) آليات الحجاج:

تعددت آليات الحجاج وتنوعت بتنوع الأهداف التي من أجلها وضعت الحجة، وكذا تنوع النصوص وسماتها الطاغية عليها بين نص شعري وآخر نثري وكذا الهدف المتوخى من هذا النص أيضا، ولعل أهم هدف من النصوص الحجاجية هو الإقناع وهذا الأخير نفسه ينقسم إلى قسمين «يمثل أحدهما العلامات غير اللغوية، سواء كانت مصاحبة للتلفظ أم لا، مثل الأدلة المادية على وقوع الجريمة أو ما يصاحب التلفظ من تنغيم وإشارات جسدية وهيئة معينة، في حين يمثل القسم الآخر ممارسة الخطاب بما يناسب العمل الذهني، وذلك يتجسد باستعمال اللغة الطبيعية»[1]، والقسم الثاني هو الذي يهمنا ذلك أن القسم الأول له مجاله إذ يدخل في إطار الحجاج القانوني والقضائي، أما الثاني فيدخل في مجال الخطاب مهما كان نوعه ويتجلى في مجموعة الآليات والتقنيات اللغوية والبلاغية والشبه منطقية.

وهذا ما سنتعرض له في هذا العنصر إذ سنقوم برصد مجموعة من الآليات التي يتميز بها الخطاب عامة والخطاب الشعري خاصة، وسنحاول أن نبين هذه الآليات بنماذج شعرية من دواوين محمود درويش مع بعض الشرح.

أ/ الآليات اللغوية:

ويمكن أن ندرج ضمنها مجموعة من الأدوات والأساليب اللغوية التي تؤدي وظيفة حجاجية ومنها:

أ-1/ حروف وألفاظ التعليل:

ويقصد بها كل الأدوات اللغوية والوحدات المعجمية التي يستعملها المتكلم من أجل توضيح السبب أو العلة «إذ لا يستعمل المرسل أي أداة من هذه الأدوات إلا تبريرا أو تعليلا بناء على سؤال ملفوظ به أو مفترض»[2]، ومن هذه الأدوات والألفاظ نجد:

- **حروف وأدوات التعليل:**

يستعمل المتكلم في حديثه جملة من الأدوات التي تحمل معنى السببية وهو في استعماله لها يرمي إلى تعليل موقفه والاحتجاج له وبالتالي إقناع المتلقي بما يقول، ومن هذه الأدوات نجد:

---

[1]) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص454.

[2]) المرجع نفسه، ص478.

- **لأن:** وهي من ألفاظ التعليل حيث يستعملها المتكلم في خطابه الحجاجي ليبرر موقفا أو فعلا أو لينفيه بناء على مجموعة من التساؤلات المقدمة، وكمثال على ذلك نورد المقطوعة الشعرية التالية لمحمود درويش من قصيدة (وعاد .. في كفن) من ديوان "أوراق الزيتون":

قولوا لها: لن تحملي الجواب

فالجرح فوق الدمع .. فوق الحزن والعذاب !

لن تحملي .. لن تصبري كثيرا

لأنه ..

لأنه .. مات، ولم يزل صغيرا[1]

فالشاعر هنا يعلل عدم حصول أم الشهيد على الجواب لتساؤلاتها عن ابنها المسافر بموته هذا الموت غير المتوقع والذي يحمل معه جرحا لا يحتمل ولن تستطيع الأم الصبر عليه، فحتى الشاعر نفسه يجد صعوبة في إخبارها عن سبب عدم رجوع ابنها فقد تردد في البداية ليعلمها مستعملا نقاط الحذف (لأنه ..) للدلالة على صعوبة الموقف، ثم استعملها مرة أخرى عند إخبارها بموته (لأنه .. مات) وللاحتجاج على هذا الموقف الصعب بين الشاعر سبب صعوبته بصغر سن المتوفي الذي يحمل هو الآخر عدة دلالات فالشهيد الصغير لم يختبر الحياة ولم يعشها ويتعرف على نواحيها المختلفة فقد خطفه الموت قبل هذا.

- **اللام وكي التعليليتين:**

اللام وكي من ألفاظ التعليل أيضا وهي من الأدوات اللغوية الحجاجية التي تستعمل للتعليل الحجاجي، إذ ترد اللام التعليلية في حالة "لام الجر" التي لها اثنا عشر معنى من بينها التعليل[2]، أما كي فترد هي الأخرى في موضعين: «إذا وقعت بعد أن المصدرية لفظا، إذا وقعت بعد لام التعليل»[3].

---

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2005، ص29-30.

[2]) ينظر: علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، دار الأمل، الأردن، ط2، 1993، ص269.

[3]) المصدر نفسه، ص254.

وفي المقطوعة التالية من قصيدة (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر) من ديوان "آخر الليل" نجد درويش يستعمل اللام وكي التعليليتين، إذ يقول:

أخذوا بابا .. ليعطوك رياح

فتحوا جرحا ليعطوك صباح

هدموا بيتا لكي تبني وطن

حسن هذا .. حسن

نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبيا[1]

فالشاعر هنا يفتح باب الأمل حتى في الأمور التي يتبين لنا فيها الدمار، فهو يعلل الألم والدمار بأمور تفتح باب التفاؤل لعيش حياة أفضل، وهو هنا يرد على تساؤلات كثيرة لطفل يسأل أباه من أجل المعرفة، ولكي يحتج الشاعر على كلامه استعمل أداتين تعليليتين ليبين موقفه وعزمه عن الصمود في وجه هذا الدمار من خلال رؤية إيجابية للأمور من حوله، فكل فعل سلبي للعدو يواجهه الشاعر بفعل إيجابي ورؤية مستشرقة تحمل معها نظرة لغد جميل.

- أدوات وأسماء الشرط:

يستعمل الشرط أيضا للتعليل وبالتالي الإقناع والحث أيضا، فجملة الشرط تعتبر مقدمة تليها نتيجة جملة جواب الشرط التي تعتبر في العادة مكملة للشرط، والشرط قسمان، ويظهر التعليل في الشرط على طريقتان: إما في التراكيب الشرطية الظاهرة، وإما في التراكيب الشرطية المضمرة[2]، ففي الأولى يكون الشرط ظاهرا من خلال جملة الشرط وجوابها مع أداة الشرط أو اسم الشرط وفي الثانية يكون الشرط مضمرا يدل عليه جواب الشرط (السبب) والتسلسل الذي يؤدي إلى النتيجة.

وكنموذج للشرط نورد المقطوعة التالية لمحمود درويش من قصيدة "أبي" من ديوان "عاشق من فلسطين":

وأبي قال مرة:

الذي ماله وطن

---

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، ص11.

[2]) ينظر: عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص480.

ماله في الثرى ضريح

.. ونهاني عن السفر![1]

الشاعر حاول من خلال هذه المقطوعة أن يبين لنا أهمية الوطن حتى للشخص الميت متخذا من الشرط وسيلة لذلك، فمن ليس له وطن يعيش فيه ويكون شخصا مسافرا متنقلا بالضرورة لن يكون له مكان يدفن فيه، فالإنسان في العادة يدفن في أرضه بين أهله فإذا فقد هذه الأرض سيفقد كل حقوقه فيها حتى مكان دفنه.

- **ألفاظ التعليل:**

نجد بعض الألفاظ الدالة على السببية التي يستعملها المتكلم في كلامه من أجل أن يقدم مجموعة من الحجج التي يقنع بها المتلقي، ومن هذه الألفاظ نجد:

- المفعول لأجله:

جاء في تعريف المفعول لأجله بأنه: «ما ينصب من المصادر لأنه عذر لوقوع الأمر، فانتصب لأنه موقوع له، ولأنه تفسير له لما كان»[2] وهو بهذا يدل على السبب الذي يؤدي إلى البرهنة على الحدث أو القول لذلك فهو يؤدي دورا حجاجيا.

وكمثال للمفعول لأجله نذكر المقطع التالي من قصيدة "بيروت" من ديوان "حصار لمدائح البحر"، يقول فيها:

عودوا مرة أخرى

فلم نذهب وراء خطاكم عبثا

مراكبنا هنا احترقت

وليس سواكم أرض ندافع عن تعرجها وحنطتها[3]

---

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، ص155.

[2]) أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر، الكتاب (كتاب سيبويه)، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ص367.

[3]) محمود درويش، المصدر السابق، ج2، ص528.

فالشاعر وهو يخاطب ضحايا بيروت ويحثهم على العودة إلى ما كانوا عليه سابقا يؤكد لهم أنه هو وكل المقاومين لم يتتبعوا خطاهم "عبثا"، فالمفعول لأجله هنا "عبثا" أدى دورا حجاجيا إذ بين به الشاعر أن السبب وراء تتبع الخطى لم يكن بدون مبرر فحتى الحال لا تسمح بذلك مستعينا بقصة طارق بن زياد عندما أحرق السفن لجيشه حتى لا يتمكن من الهروب من المعركة ويشد من أزرهم "مراكبنا هنا احترقت"، ودعوة الشاعر هنا دعوة مجازية فضحايا قصف بيروت من المستحيل أن يعودوا ولكن الشاعر يطمح إلى إبقائهم في الذاكرة.

- لفظة السبب:

تستعمل لفظة السبب للدلالة على التعليل أيضا وترد على وجهان إما «بذكر كلمة السبب تلفظا»[1]، وإما ترد بالمعنى أو بلفظ آخر مرادف يدل على السبب، ونجد استعمال هذه الكلمة كثيرا في الخطابات النثرية وخاصة الخطب السياسية، وهي قليلة الورود في الشعر لأنها تستعمل في الأسلوب التقريري بدل الأسلوب الشعري الجمالي.

وكمثال على استعمال هذه اللفظة في الشعر نجد محمود درويش استعملها في جداريته في قوله:

أما أنا - وقد امتلأت

بكل أسباب الرحيل-

فلست لي

أنا لست لي

أنا لست لي[2]

فالشاعر حدد أسباب عدم امتلاكه لذاته التي امتلأت بأسباب الرحيل المعروفة عند القارئ سلفا وخاصة المتتبع لشعر درويش وحياته، ذلك أن الشاعر كان قد أجرى عملية جراحية لقلبه، كانت بمثابة تجربة كبيرة مع الموت أثبتت له أنه لا يملك روحه على عكس أشياء أخرى امتلكها حددها من قبل في أسطر عديدة مثل اسمه وأشياء مادية، ولكن ليس روحه التي لا يملكها والتي لم يصبها

[1]) عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص479.

[2]) محمود درويش، الأعمال الجديدة، دار رياض الريس، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص437.

الموت هذه المرة ولكن الشاعر على قناعة أنه سيكون له موعد آخر معه وهي حال أي نفس إنسانية فالفناء هو ما ينتظر الإنسان مهما طالت حياته أو قصرت.

أ_ 2/ الآليات اللسانية النصية:

عرف النص الحجاجي اعتماده على أدوات لسانية نصية خاصة بالخطاب تعمل على انسجامه واتساقه من جهة وتؤدي وظيفة حجاجية من جهة أخرى، ومن هذه الأدوات نجد:

- **الإحالة:**

تعرف الإحالة النصية بأنها «علاقة دلالية (...) وتنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسيين: الإحالة المقامية، والإحالة النصية، وتتفرع الثانية إلى: إحالة قبلية وإحالة بعدية»[1]، وللإحالة دلالة على الاقتصاد اللغوي وعدم التكرار، وقد تربط الإحالة بين عنصرين لغويين داخل النص، أو تربط بين عنصر لغوي وعنصر خارج النص وتندرج ضمن الإحالة مجموعة الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

وكنموذج للإحالة النصية نذكر المقطوعة التالية لمحمود درويش من ديوان "حالة حصار" إذ يستخدم ضمير المتكلم نحن إضافة إلى ضمير الهاء، فيقول:

نخزن أحزاننا في الجرار، لئلا

يراها الجنود فيحتفلوا بالحصار ...

نخزنها لمواسم أخرى،

لذكرى

لشيء يفاجئنا في الطريق

فحين تصير الحياة طبيعية

سوف نحزن كالآخرين لأشياء شخصية[2]

---

[1]) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص17.

[2]) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص207.

فالشاعر في هذه المقطوعة اتكأ على ضمير الجماعة نحن في تعبيره عن معاناة شعبه وتحمله لهاته المعاناة والشاعر واحد من هذا الشعب وهو جزء لا يتجزأ منه يجمعه المصير الواحد، فقد صور لنا الشاعر (نحن) الفلسطيني في مقابل (هو) الآخر العدو الصهيوني الذي يريد حزن هذا الشعب من خلال حصاره ورغبته بالاحتفال بهذا الحصار الذي سيقود هذا الشعب إلى الانهزام والاستسلام، ولكن هيهات لهذا الشعب أن يستسلم ويحزن بل ظل يخبئ حزنه حتى لا ينكسر أمام هذا العدو وحتى لا يسمح له بالاحتفال بحزنه وانكساره وهذا دليل على صموده، فسيحزن الشعب فقط عندما يعيش حياة طبيعية سيحزن لأسباب شخصية، وحتى يقنعنا الشاعر بعمق المعاناة بين لنا أنه هو نفسه يخوض هذه التجربة مع العدو من خلال استعماله للضمير المستتر "نحن" بدل "هم" فهو ينقل لنا تجربة يعايشها شخصيا، ويضاف إلى ضمير المتكلم نحن الذي يربط بين عنصر لغوي وآخر غير لغوي (الشعب الفلسطيني) ضمير آخر هو الهاء في كلمات (يراها، نخزنها) فنحن لا نستطيع أن نفهم السطر الثاني والثالث دون العودة إلى السطر الأول الذي يبين لنا على ما يحيل إليه ضمير الهاء العائد على (أحزاننا).

- **الحذف:**

يعرف الحذف بأنه «علاقة داخل النص (...) وهي علاقة قبلية»[1]، فالمتكلم يلجأ إلى الحذف ولكن تبقى بعض القرائن لغوية ومقامية تدل على المحذوف والحذف هو الآخر له دلالة على الاختصار وعدم التكرار، وقد يحمل الحذف دلالة حجاجية إذ يسمح للمتلقي أن يكمل رؤيته للموضوع كما أنه يسمح له بتعدد التأويلات والمشاركة في الموضوع المطروح وإبداء رأيه فيه.

وكنموذج للحذف نذكر المقطوعة التالية لمحمود درويش من قصيدة " عاشق من فلسطين" من الديوان الذي يحمل نفس العنوان

رأيتك ملء ملح البحر والرمل

وكنت جميلة كالأرض .. كالأطفال .. كالفل[2]

من خلال قراءتنا لهذين السطرين يتبين لنا أن الشاعر قام بحذف جملة (وكنت جميلة) فالأصل في السطر الثاني هو: (وكنت جميلة كالأرض، وكنت جميلة كالأطفال، وكنت جميلة كالفل)، فقد

[1]) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص21.

[2]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، ص90.

لجأ الشاعر إلى الحذف بهدف تفادي التكرار ولهدف جمالي هو الربط بين هذه العناصر الثلاث (الأرض، الأطفال والفل) والتي تلتقي في سمة واحدة هي الجمال تاركا للقارئ إدراك هذه السمة.

- **الوصل:**

يعرف الوصل بأنه «تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق»[1]، فالنص عبارة عن مجموعة من الجمل والوحدات المتتالية تربط بينها عناصر ليشكل النص وحدة متماسكة، ومن هذه الأدوات نجد الواو، أو، وثم وغيرها.

وكنموذج للوصل نذكر المقطوعة التالية من الجدارية:

لا أحس بخفة الأشياء أو ثقل

الهواجس. لم أجد أحدا لأسأل:

أين "أيني" الآن؟ أين مدينة

الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم

هنا في اللاهنا في اللازمان

ولا وجود[2]

فالشاعر يصف لنا تلك اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت فلا هو مدرك لما هو موجود ولا هو مدرك لما يدور حوله، فقد استطاع الشاعر أن ينقل تلك الأحاسيس وغرابتها باستعماله للوصل (الواو وأو) بين مختلف الإحساسات، والتي تبين حيرة الشاعر وعدم معرفته أهو حي أم ميت.

- **التكرار اللغوي (المعاودة):**

نجد في بعض الخطابات التكرار اللغوي الذي يمس كلمة أو عبارة، فالكاتب يكرر الكلمة أو الجملة نفسها أو مرادفا لها بهدف الإقناع وتقوية الحجة ففي كل مرة يتم فيها التكرار يزداد التوكيد على الفكرة المراد إيصالها، ويختلف التكرار بين تكرار للفظة أو تكرار لعبارة وقد يكون التكرار أكبر من ذلك ليشمل فقرة أو أكثر.

---

[1]) محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص23.

[2]) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص443.

وكنموذج لتكرار لعبارة نذكر نموذج من قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا" من ديوان "أحبك أو لا أحبك" إذ يكرر الشاعر عبارة "ولكنها وطني" فيقول:

من الصعب أن تعزلوا

عصير الفواكه عن كريات دمي ..

ولكنـها وطنـي

من الصعب أن تجدوا فارقا واحدا

بين حقل الذرة

وبين تجاعيد كفي

ولكنـها وطنـي

ولا فوارق بين المساء الذي يسكن الذاكرة

وبين المساء الذي يسكن الكرملا

ولكنـها وطنـي[1]

فهذا الامتزاج بين الشاعر ووطنه القدس أراد الشاعر أن يؤكد عليه ويقنعنا به من خلال تكراره على أن القدس وطنه حتى النخاع فكرر جملة (ولكنها وطني)، ويتجلى هذا الامتزاج في امتزاج جسمه بأرضه وخيراتها كما أنه بهذا يثبت لنا بأن فلسطين وطن له شرعية الوجود كغيره من الأوطان من جهة، ومن جهة أخرى أكد لنا بأن فلسطين بلد موجود فعلا بمختلف مظاهرة التاريخية والجغرافية.

ب/الآليات البلاغية:

تعتبر البلاغة من أنجع الآليات الحجاجية وذلك لما تحمله من طاقة تأثيرية عن طريق استمالة المتلقي بمختلف الأساليب والصور البيانية والبديعية «فأهمية الوسائل البلاغية تكمن فيما توفره من جمالية قادرة على تحريك وجدان المتلقي والفعل فيه فإن انضافت تلك الجمالية إلى حجج متنوعة

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، ص105.

وعلاقات حجاجية تربط بدقة أجزاء الكلام وتصل بين أقسامه أمكن للمتكلم تحقيق غايته من الخطاب أي قيادة المتلقي إلى فكرة ما أو رأي معين ومن ثمة توجيه سلوكه الوجهة التي يريدها»[1].

ومن أجل أن يصل المتكلم إلى غايته هذه وجب عليه أن يغترف من معين البلاغة وأن يتخذها وسيلة من وسائله التي يهدف من خلالها إلى استماله الغير، ذلك أن البلاغة والحجاج مرتبطين «فلما كان مجال الحجاج هو المحتمل وغير المؤكد والمتوقع، فقد كان من مصلحة الخطاب الحجاجي أن يقوي طرحه بالاعتماد على الأساليب البلاغية والبيانية التي تظهر المعنى بطريقة أجلى وأوقع في النفس»[2]، فالبلاغة وسيلة من وسائل تقوية الحجة وهنا يكمن الارتباط بينهما.

وسنركز فيما سيأتي من آليات بلاغية على تلك الآليات المتواجدة في الشعر، والتي يستعملها الشعراء عادة في توضيح التجربة الشعورية التي تكون في العادة حججها مرتبطة أيما ارتباط بالبلاغة الحجاجية.

ب-1/ الأساليب البلاغية:

يستعمل المتكلم عدة أساليب خبرية وإنشائية في كلامه يهدف من خلالها إلى إقناع المتلقي برأي أو موقف ما، وما يمكن أن يلاحظ على هذه الأساليب البلاغية أنها لا تؤدي وظيفة واحدة ودائمة وهي الوظيفة الجمالية بل قد تؤدي وظائف أخرى «فمعظم الأساليب البلاغية تتوفر على خاصية التحول لأداء أغراض تواصلية ولإنجاز مقاصد حجاجية ولإفادة أبعاد تداولية»[3]، فالأبعاد التواصلية والحجاجية والتداولية هي الأخرى من وظائف البلاغة إلى جانب الوظيفة الجمالية تتآزر فيما بينها لتعطينا خطاب متعدد الأبعاد.

ومن هذه الأساليب التي يكثر استعمالها في الشعر نجد:

ب-1-1: الاستفهام:

يستعمل الشاعر في شعره الاستفهام باعتباره «طلب الفهم، وهو استخبارك عن الشيء الذي يتقدم لك علم به»[4]، فنجده يستعمل هذا الأسلوب بطرق مختلفة تناسب طبيعة الشعر، ففي بعض

---

[1]) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، ص120.

[2]) صابر الحباشة، التداولية والحجاج، ص50.

[3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان للنشر والتوزيع،الأردن، ط4، 1997، ص168.

الأحيان يستعمل الشاعر أسئلة ويجيب عنها سواء كانت أسئلة ظاهرة ومباشرة أو متوقعة وذلك لأغراض حجاجية «إذ إن طرح السؤال يمكن أن يضخم الاختلاف حول موضوع ما إذا كان المخاطب لا يشاطر المتكلم الإقرار بجواب ما، كما يمكن أن يلطف السؤال بين الطرفين من اختلاف إذا كان المخاطب يميل إلى الإقرار بجواب غير جواب المتكلم»[1]، كما يمكن أن يكون السؤال لهدف الاستفسار عن أمر أو التشكيك فيه أو سؤال بهدف التأكد وغيرها.

كما يمكن أن تستعمل الأسئلة بهدف دفع الغير إلى إبداء رأيه إذ « إنها وسيلة هامة من وسائل الإثارة ودفع الغير إلى إعلان موقفه إزاء المشكل المطروح»[2]، وفي الشعر عادة ما تكون الأسئلة في حد ذاتها حجاجا إذ نجد الكثير من التساؤلات التي لا تحمل أجوبه وهي قريبة من الأسئلة الفلسفية مثل الأسئلة التي تتحدث عن المصير وعن الوجود والتي يهدف الشاعر من خلالها إلى الإقناع بفكرة ما أو الابتعاد عنها، كما نجد الشعراء يستعملون السؤال والجواب في الحوار.

وكنموذج للأسئلة الحجاجية نأخذ المقطوعة التالية من قصيدة "الأرض" من ديوان "أعراس" لمحمود درويش إذ يقول:

يسألون عن الأرض: هل نهضت

طفلتي الأرض !

هل عرفوك لكي يذبحوك؟

وهل قيدوك بأحلامنا فانحدرت إلى جراحنا في الشتاء؟

وهل عرفوك لكي يذبحوك؟

وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا في الربيع؟[3]

فالشاعر يصف هنا معاناة شعب سلبت أرضه هذه الأرض التي يسألها الشاعر أسئلة محددة وهي الأرض الشاهدة على مجزرة أخرى من مجازر الاحتلال ولكن هذه المرة كانت المجزرة فوق احتمال الأرض مجزرة راح ضحيتها أطفال أبرياء خمس بنات استشهدن أمام مدرستهم الابتدائية، فالأرض هنا ليست الأرض التي نعرفها ولكن الأرض الأم الشاهدة على مذبحة البنات ومذبحة

---

[1]) ظافر الشهري، استرتيجيات الخطاب، ص484.

[2]) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، ص141.

[3]) محمود درويش، الأعمال الأولى ج2، ص298.

أحلامهم فالشاعر هنا أوصل لنا هذه المعاناة بطريقة الأسئلة تاركا أجوبتها للقارئ الذي سيحكم على الوضع الذي آلت إليه الأرض الشاهدة على المجزرة.

ب-1-2: الأمر والنهي:

تعتبر صيغي الأمر والنهي من الأساليب الإنشائية التي يوظفها المتكلم عادة في الكلام، ويستعملها الشعراء لأغراض مختلفة إذ يعرف الأمر على أنه «طلب الفعل على جهة الاستعلاء»[1]، أما النهي فيعرف على أنه «طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة وهي المضارع مع (لا) الناهية»[2].

وتستعمل صيغتي الأمر والنهي - إلى جانب الاستفهام - في الحجاج لغرض الإقناع وذلك أنهما «تحملان معنى الدعوة ومن ثمة تبدو صلتهما بالحجاج وثيقة لأنهما يهدفان إلى توجيه المتلقي إلى سلوك معين تحدده أطروحات الشاعر ومبادئه»[3]، وبالتالي قد يقتنع المتلقي بهذه الوجهة أو بهذا الرأي ويتبناه ويصبح هو نفسه يدعو إليه.

وكنموذج للأمر نذكر المقطوعة التالية من قصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضة" من ديوان "أرى ما أريد"، يقول:

خذني إلى سفر -

قليل الموت في شريان عود

خذني إلى مطر -

على قرميد منزلنا الوحيد

خذني إلي لأنتمي لجنازتي في يوم عيدي

خذني إلى عيدي شهيدا في بنفسجة الشهيد[4]

---

[1]) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص149.

[2]) المرجع نفسه، ص154.

[3]) سامية الدريري، الحجاج في الشعر العربي القديم، ص149.

[4]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، ص229.

فالشاعر في هذه المقطوعة يناشد العودة إلى مكان يعرفه وهو ملك له ولكنه بعيد عنه حيث منزله الوحيد، وقد استعمل فعل الأمر (خذني) الذي كرره عدة مرات في قصيدته للدلالة على رغبته الشديدة في العودة التي يستشرفها الشاعر ويستبق حدوثها منذ بداية القصيدة، وقد أظهر الشاعر عدم قدرته على العودة وبعد المسافة بينه وبين هذا المنزل/الوطن في استعماله فواصل كتابية بينه وبين هذه الأماكن، ولكن هذه المسافة تختفي عندما يعود الشاعر إلى علاقته بنفسه في السطرين الأخيرين إذ يمتزج الحزن (جنازتي) بالفرح (عيدي) حيث يصبح يوم الشهيد يوم عيد.

وكنموذج للنهي نذكر المقطوعة التالية من ديوان "أزهار الدم" من قصيدة "لا تتركيني"، يقول:

وطني حبيبك، فاسمعيني

لا تتركيني

خلف السياج

كعشبة برية،

كيمامة مهجورة[1]

فالشاعر في مقطوعته هذه يخاطب هذه الأنثى/الوطن مستعملا النهي (لا تتركيني) الذي بدأ بداية من عتبة العنوان ليتكرر في كامل القصيدة، إذ يستند الشاعر إلى التشبيه في حالة ما إذا تركته ليصف حاله بعدها (كعشبة برية، كيمامة مهجورة) لذلك فهو يطلب منها البقاء بصيغة النهي مبينا قيمتها بالنسبة إليه في السطر الأول من القصيدة فهي تمثل الوطن بالنسبة إليه والحال أن الشاعر معروف أنه بلا وطن فقد سلب منه مسبقا وهذا من أجل أن يقنعها بالبقاء.

ب-2/ الصور البيانية:

إن للبيان بمختلف وجوهه الاستعارة والكناية والتشبيه « دور كبير في الحجاج والإقناع، لأنه من جهة أولى يؤدي وظيفة استدلالية، ويتوجه بالأساس إلى عقل المخاطب، ولأنه من جهة ثانية يؤدي وظيفة نفسية ويستهدف التأثير في نفسية المخاطب»[2] والتأثير جزء أساسي للإقناع لأنه حتى يقتنع المتلقي بما تريد لابد من استمالته بمختلف الطرق.

---

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، ص236.

[2]) حسن المودن، حجاجية المجاز و الاستعارة، ضمن كتاب: حافظ اسماعيلي علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته،ج3، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص161.

ومن بين الصور البلاغية التي نجدها في الشعر نذكر:

ب-2-1: الاستعارة الحجاجية:

تعتبر الاستعارةمن أكثر الوجوه البيانية التي تستعمل للحجاج ذلك أن الاستعارة تضطلع بوظيفة حجاجية كبيرة بما تمنحه للكلام من عمق وقوة دلالية «فالعلاقة الاستعارية هي أدل ضروب المجاز على ماهية الحجاج»[1]، ويظهر هذا الدور في تقريبها المعنى إلى ذهن المتلقي.

تظهر الاستعارة في الشعر بشكل أكبر ذلك أن هذا الأخير يعمد إلى تعميق المعنى وإخراجه في صورة بهية، ولا يلجأ الشاعر إلى استعمال الاستعارة إلا ليقينه أنها «أبلغ من الحقيقة حجاجيا»[2]، فتكثيف المعنى وتقديمه في صورة مختصرة بليغة هو ما يطمح إليه الشاعر حتى يصل إلى التأثير في المتلقي وبالتالي إقناعه.

وكنموذج للاستعارة في شعر درويش نذكر المقطوعة التالية من قصيدة "يكتب الراوي: يموت" من ديوان "هي أغنية هي أغنية"، يقول:

ليس لي وجه على هذا الزجاج

الشظايا جسدي

وخريفي نائم في البحر

والبحر زواج[3]

وظف الشاعر في هذه المقطوعة صورة استعارية (خريفي نائم) على سبيل الاستعارة المكنية إذ شبه الخريف بشخص نائم حذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه (نائم)، وقد وردت هذه الاستعارة وسط تشبيهين بليغين (الشظايا جسدي) و(البحر زواج) وهي تحيل على دلالة رمزية فالخريف هنا ليس المقصود منه فصل من فصول السنة بل هو رمز للشيخوخة وانتهاء دورة الحياة الوشيكة للشاعر حيث يلعب فيها جسده دور الشظايا المكسورة من الزجاج للدلالة على التشتت الذي يعيشه الشاعر ويعيشه وطنه.

---

[1]) طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص233.

[2]) ظافر الشهري، استرتيجيات الخطاب، ص494.

[3]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، ص81.

ب-2-2: التشبيه:

يعتبر التشبيه (التمثيل) هو الآخر بمختلف أنواعه آلية من آليات الإقناع القوية في البلاغة العربية، فالمتكلم يأتي به ليثبت وجه الشبه بين أمرين مختلفين يجمع بينهما بطريقة جمالية تؤدي إلى الإقناع، وقد أيقن الجرجاني هذا الدور للتشبيه في الحجاج بقوله: «وإن كان حجاجا كان برهانه أنور وسلطانه أقهر وبيانه أبهر»[1].

والتشبيه على اعتبار أنه «عقد الصلة بين صورتين ليتمكن المرسل من الاحتجاج وبيان حججه»[2] مثل الاستعارة يقوم على أساس المشابهة أيضا وإن كانت الاستعارة أقوى منه من حيث كفاءتها في التأثير والإقناع.

وكنموذج للتشبيه نذكر المقطوعة التالية من "الجدارية"، يقول:

ما قلت للظل: الوداع. فلم أكن

ما كنت إلا مرة- ما كنت إلا

مرة تكفي لأعرف كيف ينكسر الزمان

كخيمة البدوي في ريح الشمال[3]

شبه الشاعر انكسار الزمان لحظة الوداع بخيمة البدوي التي تنكسر أمام الريح الشمالية التي تهب عليها فتقوض أسسها بعد المجهود الكبير الذي يبذله البدوي في صنعها، بعد المجهود الكبير الذي يبذله البدوي في صنعها، فالشاعر لم يعش هذه التجربة إلا مرة واحدة ولكنها كان كافية ليدرك قمة الانكسار التي تحدثها، وقد استعان بهذا التشبيه ليقنعنا بقوة ذلك الانكسار وتأثيره على نفسيته.

ب-2-3: الكناية:

تلعب الكناية دورا حجاجيا كبير إذ يلجأ إليها الكاتب لإثبات وجهة نظره وكذلك إقناع المتلقي قارئا كان أو مستمعا، وتعرف الكناية على أنها «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى»[1]، وفيها يتم التعبير عن المعنى تلميحا لا تصريحا.

---

[1]) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص119.

[2]) ظافر الشهري، استرتيجيات الخطاب، ص497.

[3]) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص441.

وهذا نموذج للكناية من ديوان "حالة حصار" ليقول فيه:

أيها الواقفون على عتبات البيوت

أخرجوا من صباحاتنا

نطمئن إلى أننا

بشر مثلكم[2]

استعمل الشاعر في هته المقطوعة كناية عن موصوف وهو الواقف على الباب على العتبة بالتحديد فلا هو داخل ولا هو خارج، وقد استعمل الشاعر هذه الكناية ليبين مكانة هذا الواقف الذي يسد الباب وهو العدو الصهيوني الذي وقف على عتبة أرض غيره فلا فلسطين بيته فيدخلها معززا، ولا هو خرج منها ليعود إلى أرضه التي لم يجدها فاغتصب أرض غيره التي يطالبه الشاعر بالخروج من صباحها حتى يحس الفلسطينيون أنهم بشر دلالة على أن العدو الصهيوني يعامل الفلسطينيين معاملة أدنى من البشر، والشاعر كي يقنعنا استعمل هذه الكناية (الوقوف على عتبة الباب) لعلمه أنه فعل غير محبب في التراث العربي لأنه يعتقد أنه يسد باب الخير والرزق.

ج-2/ المحسنات البديعية:

يعد البديع وجها آخر من وجوه البلاغة التي يمكن أن يضطلع بوظيفة حجاجية وذلك لما يحمله من جوانب دلالية وجمالية وموسيقية ذات أثر حجاجي، وهذا يعني أن مفهوم البديع يتجاوز انحصاره في الجانب التحسيني والتزييني، «إذ أن له دورا حجاجيا لا على سبيل زخرفة الخطاب، ولكن بهدف الإقناع والبلوغ بالأثر مبلغة الأبعد»[3]، وذلك بمختلف وجوهه والتي من أهمها: حسن التعليل، الطباق، المقابلة، الجناس وغيرها من المحسنات التي نجدها في الخطاب الإقناعي.

ومن بين الفنون البديعية التي نجدها تتكرر في الشعر بصفة عامة وشعر درويش بصفة خاصة ولها دور حجاجي واضح: الطباق، الجناس، المقابلة، حسن التعليل وغيرها، وسنحاول إعطاء بعض النماذج لبعضهذه المحسنات من شعر درويش:

الجناس: نموذج من القصيدة التسجيلية "مديح الظل العالي"، يقول:

---

[1]) عبد العزيز عتيق، علم المعاني البيان البديع، دار النهضة العربية، بيروت، (دت)، ص397.

[2]) محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص186.

[3]) ظافر الشهري، استرتيجيات الخطاب، ص498.

عرب أطاعوا رومهم

عرب وباعو روحهم

عرب .. وضاعوا

سقط القناع[1]

فالجانب الموسيقي الذي تحدثه الألفاظ (باعوا، أطاعوا، ضاعوا) له دور حجاجي يستشفه القارئ من خلال إدراكه لتخلي العرب عن واجبهم في حماية الأقصى من يد الصهاينة، وذلك الضعف الذي باتوا يعانون منه، وظهور حقائق بعد سقوط الأقنعة التي كشفت الكثير وإن لم يكن كل الحقيقة لأن القناع الذي يخفي الوجه الحقيقي لم يظهر بعد فالقناع الذي سقط ما هو إلا قناع القناع.

الطباق: نموذج من قصيدة " يوميات جرح فلسطيني" من ديوان "حبيبتي تنهض من نومها"

أين أهلي؟

خرجوا من خيمة المنفى، وعادوا

مرة أخرى سبايا[2]

الشاعر في هذا المقطع الذي بدأه باستفسار عن مكان أهله يستند على التضاد في إجابته (خرجوا/عادوا) ليبين لنا حالة أهله والتي ترمز إلى كل شعبه خرج من منفاه عائدا إلى وطنه ولكن عندما عاد وجد نفسه سبيا، فقد أصبح وطنه ملك لغيره وهو مجرد لاجئ أو سبي في يد الاحتلال يوجهه كيفما شاء ويذله قدر ما استطاع، فلا هو عاد واستعاد حريته ولا هو بقي في منفاه مستبعدا فهو في وطنه يعاني السبي.

ج/ الآليات الشبه المنطقية(السلم الحجاجي):

ويندرج ضن هذه الآليات ماعرف عند ديكرو بالسلم الحجاجي الذي يتجسد من خلال مجموعة من الأدوات اللغوية والصيغ الصرفية التي تجعل من الحجج مرتبة ترتيبا محددا من أقواها إلى أضعفها، وسنكتفي هنا بإعطاء تعريف محدد لهذه الأدوات والصيغ مع بعض الأمثلة الشعرية من

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، ص349.

[2]) المصدر نفسه، ج1، ص358.

شعر درويش على أن نعود للحديث المفصل عن السلم الحجاجي وقوانينه في المبحث الثاني عند حديثنا عن نظرية الحجاج في اللغة.

تندرج ضمن السلم الحجاجي الكثير من الأدوات والروابط الحجاجية ، وسنحاول هنا التركيز على نوعين منها: الروابط الحجاجية (لكن، بل، حتى) وأفعل التفضيل وصيغ المبالغة نظرا لتكررها كثيرا في الشعر وسنحاول إعطاء مثال لكل نوع.

ج-1الروابط الحجاجية:

- **لكن:** هي من أكثر الروابط الحجاجية التي لها دور حجاجي فعال في ترتيب السلم الحجاجي ويقابله في اللغة الفرنسية الرابط (mais) «ومعنى لكن في جميع مواضعها الاستدراك»[1] الذي يظهر لنا مدى حجاجيتها، إذ الاستدراك هو «السبيل إلى منح الحجة التي تأتي بعدها قوة أكبر وبالتالي يغدو المدخل المسوغ لطلبات لاحقة»[2]، ومعنى الاستدراك هو أن تستدرك حكم ما قبلها فيأتي نفي هذا الحكم بعدها وبمعنى آخر تصحيح حكم بحكم آخر.

وتظهر حجاجيتها أيضا في كونها تقع بين حجتين متنافيتين الثانية عكس الأولى إذ «لـ (mais) أي لكن الخاصية الحجاجية العجيبة المتمثلة في أنها تؤلف بين علاقة القوة الحجاجية وعلاقة التناقض الحجاجي وتجمع بينهما»[3] بحيث يكون الحكم الثاني الذي يعينه المتكلم عكس الحكم الأول أو مناقضا له من ناحية ولكنه من ناحية أخرى يكون مكملا له ما يعطي الحجة قوة إقناعية مميزة.

ولتوضيح هذا الدور الحجاجي للكن نأخذ المقطوعة التالية من قصيدة درويش المشهورة "بطاقة هوية" من ديوانه "أوراق الزيتون" يقول فيها:

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني ... أذا ما جعت

---

[1]) الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص591.

[2]) عبد الهادي بن ظافر الشهري، آليات الحجاج وأدواته، ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج2، ص104.

[3]) جاك موشلر وآن روبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص301.

آكل لحم مغتصبي

حذار ... حذار ... من جوعي

ومن غضبي[1]

الشاعر في هذه المقطوعة يعطينا احتمالات لعلاقته مع مغتصبه وكيف يتعامل معه هذا المغتصب الذي سلب الأرض وامتلكها وشرد سكانها وجوعهم يبين له الشاعر أنه سيختلف في معاملته عن ما اعتاد عليه

وقد بين الشاعر هذين التناقضين باستعماله (لكن) التي بينت تدرج الشاعر في إعطاء حججه ويمكن أن نبيت ذلك بالسلم التالي:

(ن) التحذير من التجويع والغضب

- (ق3)آكل لحم مغتصبي

(لكن)

- (ق2)لا أسطو على أحد

- (ق1)لا أكره الناس

فالحجة (ق1) و(ق2) مناقضة تماما للحجة التي جاءت بعد لكن في (ق3) وما يلاحظ على استعماله للكن أنها جاءت مشروطة (إذا جعت) ليبين أنه لا يتعمد إيذاء المغتصب ما لم يكن هو البادئ في الظلم.

- **بل وحتى**: ويقابلهما في الفرنسية الرابط(même) هوالرابط الحجاجي الثاني الذي نجده في السلم الحجاجي والذي له دور هو الآخر في العملية الحجاجية، وقد جاء في تعريف بل أنها «حرف إضراب»[2] بمعنى والإبطال أو الانتقال من أمر إلى أمر وفي كلتا الحالتين تكون الحجتين متنافيتين، وأما عن دورها الحجاجي فيكمن «بذلك النفي لما يسبقها وهي درجة أولى في السلم

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، ص83-84.

[2]) الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني ، ص235.

والإثبات لما يليها وهو أرقى درجة في الحجاج لما له من قيمة إقناعية»[1]، إذ تكون الحجة التي قبلها منفية أما الحجة التي بعدها مثبتة والحجة الثانية أكثر قوة من الحجة الأولى لأنها تأتي مثبتة وهو ما يؤدي أكثر إلى الإقناع.

أما حتى والتي «هي حرف له عند البصريين ثلاثة أقسام: يكون حرف جر وحرف عطف وحرف ابتداء. وزاد الكوفيون قسما رابعا وهو أن يكون حرف نصب ينصب الفعل المضارع وزاد بعض النحويين قسما خامسا وهو أن يكون بمعنى الفاء»[2] وعلى تعدد معانيها لها دور في السلم الحجاجي باعتبارها رابطا يعمل على عطف الجزء على الكل وهو ما أكده ابن يعيش في قوله: «حتى الواجب فيها أن يكون ما يعطف بها جزء من المعطوف عليه إما أفضله كقولك مات الناس حتى الأنبياء أو أدونه كقولك قدم الحجاج حتى المشاة»[3]، فالمثالين السابقين يبينان لنا عطف حتى الجزء (الأنبياء) على الكل (الناس) في المثال الأول الذي يدل على أفضلية الأنبياء على الناس ولكنهم متساوين معهم في الموت، أو عطف الجزء (المشاة) على الكل (الحجاج) في المثال الثاني.

وتظهر حجاجية حتى في اعتبار أن ما يأتي قبلها أضعف حجة مما يأتي بعدها ذلك نظرا أن التخصيص هو أكثر إقناعا «وتظهر عملية التقوية للحجة (renforcement) في حركة التوجيه الذي تقوم به حتى في إخراج الملفوظ من العام إلى الخاص ومن الكل إلى الجزء وفي هذا التمشي رفع للغموض وتعدد للمفاهيم»[4] إذ إن الخاص يرسم للمرسل إليه الطريق المحدد للوصول إلى النتيجة مباشرة.

وكنموذج من شعر درويش عن الرابط (بل) نذكر المقطوعة التالية من قصيدة "وعاد في كفن" من ديوان "أوراق الزيتون" هته القصيدة التي حاول فيها الشاعر أن يبين حالة شاب استشهد وعاد في كفن بإعطاء ملخص صغير لحياته وكيف عاش وصعوبات الحياة التي مر بها حتى صار شابا يعول عليه، وقد قدم نفسه من أجل وطنه حيث ذهب ولم يعد كما بين لنا الشاعر حالة أمه التي تنتظر عودته بشوق وكل أحبابه وأصدقائه الذين يتساءلون عن مكانه ومتى يعود وهو نموذج للشاب الفلسطيني المدافع عن أرضه، يقول:

---

[1]) عزالدين ناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، مكتبة علاء الدين للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011، ص142.

[2]) الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني ، ص542.

[3]) ابن يعيش، شرح المفصل، ج8، دار صادر، بيروت، (دط)، ص96.

[4]) عز الدين ناجح، المرجع السابق، ص136.

يا أصدقاء الراحل البعيد

لا تسألوا كثيرا

بل اسألوا متى

يستيقظ الرجال [1]!

في هذه المقطوعة نبه الشاعر أصدقاء الراحل أن لا يسألوا عن الشهيد ومتى يعود لأنه على يقين أنه لن يعود لأن رحلته هذه المرة رحلة بلا عودة، بل الأحرى بهم أن يسألوا (متى يستيقظ الرجال) حتى تحرر هذه الأرض من يد المغتصب الصهيوني وقد استعمل الشاعر الرابط بل في تدريج حججه للوصول إلى هذه النتيجة (استيقاظ الرجال)، ويمكن التمثيل لذا التدرج بالسلم التالي:

(ن) استيقاظ الرجال

- (ق2) اسألوا

(بل)

- (ق1)لا تسألوا كثيرا

فما يلاحظ عن استعمال الشاعر للرابط (بل) أنه رتب به الحجج من الأضعف إلى الأقوى فكانت الحجة التي جاءت بعد بل مثبتة (اسألوا) بصيغة الأمر أقوى من الحجة التي قبلها (لا تسألوا كثيرا) والتي تفيد النفي رغبة من الشاعر للوصول إلى نتيجة محددة (يستيقظ الرجال) في إشارة منه للتقاعس في دفاعهم عن فلسطين.

وكنموذج للرابط (حتى) نذكر المقطوعة التالية لدرويش من قصيدة "مزامير" من ديوان "أحبك أو لا أحبك" إذ أعطى لنا الشاعر في هذه القصيدة صورة عن وطنه والحالة التي يعيش فيها هذا الوطن المبعثر على الملفات والمتطاير على شظايا القذائف والذي يحتاج إلى تضحيات عظام من أبناء من أجل حريته، يقول:

ولكي أحافظ على ملكية سمائي البعيدة

يجب أن لا أملك حتى جلدي

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، ص13.

أيها الوطن المتكرر في المذابح والأغاني

لماذا أهربك من مطار إلى مطار

كالأفيون ...[1]

فالشاعر يدرك جيدا قيمة وطنه الذي لابد للوصول إليه من تضحيات كبيرة وكثير حتى يصل إلى سماء هذا الوطن، وقد استعمل الشاعر الرابط (حتى) للدلالة على قيمة التضحية المقبل عليها متدرجا من الأعم إلى الأخص، ويمكن التمثيل لكلامنا هذا بالسلم التالي:

(ن) الحفاظ على ملكية الوطن (السماء)

- جلدي (ق1)

حتى

- لا أملك شيئا

فقد تدرج الشاعر في تبين ما لا يملك بصفة عامة (لا أملك) وقد خص الجلد (حتى جلدي) للدلالة على حجم تضحيته للوصول إلى وطنه هذا الوطن الذي يتكرر ذكره في المذابح والأغنيات والذي يرحل مع الشاعر أينما ذهب.

إضافة إلى هذه الروابط الحجاجية هناك روابط أخرى مثل: أي التفسيرية، فضلا عن إلا للحصر... وغيرها من الروابط التي لها دور حجاجي كبير في السلم الحجاجي ونجدها في الخطب والرسائل والكتابات ذات الطابع العلمي خاصة ويقل استعمالها في الشعر بل قد يندر.

ج-2/ الصيغ الصرفية:

تلعب الصيغ اللفظية بأنواعها دورا حجاجيا لما لها من قوة إقناعية من خلال استعمال الصيغ المختلفة وسنكتفي هنا بنوعين من الصيغ: صيغ المبالغة وأفعل التفضيل لأن لها صلة مباشرة بالشعر موضوع دراستنا، فصيغ المبالغة تعرف على أنها «أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه ومن ثم سميت صيغ المبالغة، وهي لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي، ولها أوزان أشهرها خمسة: فَعَّال، مِفْعَال، فَعُول، فَعِيْل،فَعِل»[2]، فتأكيد

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، ص20.

[2]) عبده الراجحي، في التطبيق النحوي والصرفي، ص453-454.

المعنى وتقويته والمبالغة فيه هي ما يجعل من صيغ المبالغة تخدم الحجاج فالمتكلم لا بد له لإقناع غيره من التوسل بمختلف هذه الصيغ حتى يصل إلى بغيته وصيغة المبالغة تفيد في إثبات درجة الفعل أو القول المراد إثباته.

وكمثال لصيغة المبالغة نذكر المثال التالي من قصيدة "رسالة من المنفى" من ديوان أوراق الزيتون، يقول:

الليل -يا أماه- ذئب جائع سفَّاح

يطارد الغريب أينما مضى ..

ويفتح الأفاق للأشباح[1]

فالشاعر وهو يتحدث عن غربته التي يحسها جراء ابتعاده عن عائلته التي لا يعرف عنها شيئا، يخاطب أمه واصفا لها وحشة الليل في المنفى متخذا من التشبيه وسيلة لذلك إذ شبهه بالذئب الجائع وأضاف إليه صيغة المبالغة سفَّاح على وزن "فعَّال" حتى يثبت لها مدى وحشته، هذا الليل الذي يطارد الغرباء في غربتهم حتى يوصلهم إلى الهذيان ربما لطوله أو لقسوته أو بهما معا والذي يستهدف الغرباء بالتحديد وهو ما زاد من ألم الشاعر وحزنه إذ كل الظروف في غربته ضده حتى الليل بات سفاحا يطارده.

وأفعال التفضيل هي الأخرى لها دور حجاجي إذ «تستعمل العربية للتفضيل (اسما) يصاغ على وزن (أفعل) للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة معينة وزاد أحدهما على الآخر فيها»[2] فهذه الزيادة لها دلالة حجاجية، كما «يكمن دور أفعال التفضيل الحجاجي في أنه يتضمن صيغا تمكن المرسل من إيجاد العلاقة بين أطراف ليس بينها أي علاقة بطبعها، كما أنه يمكنه من ترتيب الأشياء ترتيبا معينا»[3] من الأدنى إلى الأعلى أو العكس.

وكمثال لاستعمال الشاعر فعل التفضيل نذكر المقطوعة التالية من قصيدة "أنا يوسف يا أبي" من ديوان "ورد أقل"، يقول فيها:

وهمو أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب، والذئب

---

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى،ج1، ص46.

[2]) عبده الراجحي، المرجع السابق، ص470.

[3]) ظافر الشهري، استرتيجيات الخطاب، ص528.

أرحم من إخوتي .. أبت ! [1]

فالشاعر وهو يستلهم قصة سيدنا يوسف عليه السلام يبين لنا مدى قسوة أخوته عليه بمقارنتهم بالذئب الذي ردوا إليه سبب اختفاء يوسف عليه السلام عندما وضعوه في الجب متخذا من فعل التفضيل "أرحم" دليلا على شدة قسوة إخوته عليه أكثر من الذئب نفسه وإثباتا لتأثره بهذا الفعل.

بالإضافة إلى الروابط الحجاجية الصيغ الصرفية للسلم الحجاجي نجد نوع آخر من الوسائل الحجاجية مثل حجج الدليل التي يستدل بها المتكلم على كلامه كالآيات القرآنية والحديث النبوي والأمثال والحكم وغيرها، والتي يقدمها المتكلم كدليل يدعم به كلامه ولكنها نادرة التواجد في الشعر لطبيعته المميزة وتكثر في الخطب والرسائل.

[1]) محمود درويش، الأعمال الأولى، ج3، ص159.

المبحث الثاني: اتجاهات الحجاج.

1/ الدراسات الحجاجية القديمة

1-أ/ بداية البحوث الحجاجية عند الغرب.

1-ب/ أرسطو وتعميق الدرس الحجاجي.

1-ج/ الوعي العربي القديم بالدراسات الحجاجية.

2/ الدراسات الحجاجية المعاصرة.

2-أ/ بعث البحث الحجاجي الأرسطي وتطويره مع بيرلمان وتيتكا.

2-ب/ الحجاج في اللغة مع ديكرو وأنسكمبر.

2-ج/ الحجاج عند ميشال مايير في نظرية المساءلة (La Problématologie**).**

1/ الدراسات الحجاجية القديمة:

سنتعرض في هذا العنصر إلى الدراسات القديمة التي اهتمت بالحجاج سواء عند الغرب والمتمثلة خصيصا في البحوث اليونانية عند كل من كوراكس وسقراط والسفسطائيين وأفلاطون وكذا أرسطو باعتباره العلم الذي عمق الدرس في هذا المجال، أو البحوث الحجاجية عند العرب من ناحية التنظير والممارسة.

1-أ/ بداية البحوث الحجاجية عند الغرب.

يعود ظهور الحجاج في الدراسات الغربية القديمة إلى بداية الحضارة اليونانية والرومانية، فقد كان مجالا للدراسة والبحث من طرف الفلاسفة الذين أولوه عناية كل من وجهة نظره «ويعود ظهور النظريات الأولى في الحجاج إلى ما بين 440- 450 قبل الميلاد وذلك في صقلية اليونانية، والاسمان المرتبطان بهذا التأسيس هما كوراكس وتلميذه تيزياس»[1] وقد ارتبط هذان الاسمان أكثر بالخطب القضائية وطرق الحجاج فيها.

وما عرف عن الحجاج أيضا في هذا الوقت هو ارتباطه بالبلاغة «فمنذ القديم جعل اليونان من الحجاج موضوعهم الأثير وقد أحلوه من البلاغة محلا رفيعا»[2]، إذ لقي الحجاج اهتماما وعناية في كنف البلاغة التي اعتبرت مهدا له والإطار المثالي لنظريات الحجاج حتى في القرن العشرين، فقد كانا في مرحلة ما (الحجاج والبلاغة) مصطلحين مترادفين وهو ما سنجده عند أرسطو فيما بعد.

وما يمكن أن يلاحظ عن الدراسات الحجاجية القديمة عند الغرب أيضا أنها انقسمت إلى مرحلتين أو فترتين متمايزتين فترة ما قبل أرسطو وفترة أرسطو وهذا التقسيم لا يعني أن الدراسات المقدمة مختلفة وإنما تدل على اتجاه الدراسات اتجاهات جديدة ومتطورة عما كانت عليه قبل أرسطو وهو ما سنتعرض إلية ونوضحه فيما سيأتي من حديث، ومن بين أهم الأسماء التي تطالعنا في المرحلة الأولى من البحوث الحجاجية جملة من الفلاسفة منهم كوراكس سقراط وأفلاطون والسفسطائيين وغيرهم من الفلاسفة الذين كان لهم آراء في البلاغة والحجاج اختصت بطرق الإقناع.

---

[1]) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، تر: محمد صالح ناحي الغامدي، مركز النشر العلمي، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011، ص19.

[2]) باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والتطبيق، ص7.

- **كوراكس**:(Corax)

هو من الفلاسفة الأوائل الذين اهتموا بموضوع الحجاج القضائي ثم السياسي، إذ أصبح الكلام في عصره يمثل أداة السياسة ومفتاحها ووسيلة للإقناع وكذا السيطرة، وبذلك ظهرت البلاغة التي حملت الحجاج في طياتها، وقد «قدم كوراكس مجموعة من الآليات التي تساعد على الحجاج بطريقة فعالة أمام المحاكم، ما يفيد أن البلاغة ولدت في سياق قضائي ومن رحم التفكير في الطرق التي تسمح بوضع طريقة فعالة للكلام»[1]، وقد شمل هذه الأفكار كتيب قدمه كوراكس وقد ضاع ولم يصل منه إلا بعض الآثار التي استشهد بها أرسطو في كتبه.

وأهم ما قدمه كوراكس في مجال الخطاب الحجاجي هو ترتيب الخطاب البلاغي حيث قسمه إلى أجزاء أربعة هي «الاستهلال وسرد وتقديم الأحداث والمناقشة ثم الختام، وأصبحت بعد كوراكس أحد المعايير الرئيسية في الخطاب البلاغي ويمكن بصفة عامة القول أنها لا تزال إلى اليوم، تمثل معيارا عاما في الكلام الشفهي أو في الكتابة التي يراد منها الدفاع عن رأي ما»[2]، ففي الاستهلال يقوم الخطيب بلفت الانتباه تم بعدها يعرض موضوع قضيته ويناقشها بتقديم الحجج الداعمة لها والتي تثبت رأيه وفي الختام يعرض ملخصا لقضيته ودوافعه بعد أن قام بتحريك مشاعر المتلقي عند عرضه لها.

ما قدمه كوراكس أيضا إلى جانب تقسيم أجزاء الخطاب نسق لصيغ الاستدلال الحجاجية النمطية، والتي اخترع أولها وسماه الكوراكس على اسمه، والذي يقوم على دعم فكرة أن الشخص لا يمكن أن يرتكب فعلا ما وفقا للحجج التي يقدمها المدافع عن قضيته [3] ، حيث يستغل المتكلم ضعف هذا الشخص مثلا من ناحية البنية ليبين أنه لا يستطيع أن يقوم بفعل هذا الأمر وبالتالي فهو بريء منه.

- **السفسطائيون**: (Les sophistes)

لقد كان للسفسطائيين دور كبير وجوهري في عديد المجالات كالنحو والفصاحة و النقد وكذا البلاغة وبالتحديد الحجاج، واعتمد السفسطائيون على اللغة وقوة الكلمة وقدرتها الإقناعية إذ اهتموا «ببنية كل من الكلمة والجملة، وبحثوا في السبل الممكنة التي بها يتحقق الإقناع وتغير مواقف الآخرين، وقد استعانوا في سبيل تلك الغاية بخبرة بالغة في مقامات الناس والقول معا وأيضا بآليات

[1]) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص21.

[2]) المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[3]) المرجع نفسه، ص22.

إجراء اللغة بحسب المقاصد والظروف التواصلية مما حتم على محاوريهم التوسل بمناهج حجاجية مختلفة»[1]، وهو ما يظهر جليا في محاوراتهم مع أفلاطون وأرسطو فكانوا بذلك معلمين محترفين يعتمدون الحكمة والثقافة للإقناع.

اشتهر السفسطائيون بمعارضة الأطروحات والفرضيات المعروفة آنذاك فكانوا يعقدون مناظرات مع فلاسفة ذاك العصر، «ففي القول ومآتيه نازلهم أبوا الفلسفة الغربية أي أفلاطون وأرسطو فكان بين هذين وأولئك نوعان من الحجاج، حجاج بحجاج في مسائل فلسفية، وحجاج فيما ينبغي أن يكون الحجاج»[2]، فاستطاعوا بذلك أن يعطوا نظرتهم الخاصة إلى الحجاج والمقومات التي يقوم عليها، فقدموا أفكارا معارضة لمعاصريهم تبين مسارهم الذي رسموه، وفي الوقت نفسه أسهموا في دفع الفلاسفة الإغريقيين إلى دراسة القول الحجاجي والفلسفي.

ومن بين إسهامات السفسطائين في مجال البلاغة الحجاجية وضعهم لنظرية خاصة بقوة الكلام «وقد قاموا بذلك من خلال : أولا، الاهتمام بجمالية وقدرة اللغة الإقناعية، وثانيا بالنظر للكائن الإنساني ككل يحتويه القول»[3] ، فما يميز الإنسان حسبهم هو قدرته اللغوية هذه القدرة التي تمكنه من إقناع غيرة بما يريده، لذلك نجدهم أولوا القول الخطابي مكانة أعلى من القول العلمي نفسه.

وتأسيسا على قدرة الإنسان في القول أقام السفسطائيون فكرتهم لممارسة الحجاج على جملة من الأفكار الخاصة، ومن أهمها «فكرة "النفعية" المتعلقة "باللذة" أي الهوى وليس النفع المتعلق بالمثل أو الخير، وقد أفضت بهم هذه الفكرة إلى توجيه الحجاج بحسب مقتضى المقام الذي يدور فيه الحوار وذلك اعتمادا على توظيف سلطة القول (force du langage) في الاحتيال على الحقيقة والخير إذ كانا لا يخدمان غرض المحاجج»[4] فما يهم المتكلم هو قدرته على إقناع خصمه حتى وإن ابتعد عن الحقيقة واستعمل طرقا بعيدة عن الخير فهدفه هو تحقيق منفعته أولا، وهذه النقطة بالتحديد هي التي جعلت أفلاطون يعارض السفسطائيين ويقترح فكرة أخرى قائمة على الخير.

---

[1]) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة (بحث في بلاغة النقد المعاصر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2008، ص25.

[2]) هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب: فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1998 ص51.

[3]) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص23.

[4]) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، المرجع السابق، ص27.

وما يمكن أن نقول عن السفسطائيين أيضا أنهم وصلوا باهتمامهم بالقول ومتعلقاته حدا جعلهم يتخذونه مهنة يتكسبون بها من خلال تلقينهم أبناء الأعيان فن القول، وكذلك كان لهم أثر واضح في الدراسات والبحوث الحجاجية المعاصرة وفي المدرسة الظاهراتية.

- **سقراط**: (Socrate)

يعتبر سقراط من الفلاسفة الأوائل الذين طالبوا بتوسيع دائرة البلاغة لتشمل مختلف الخطابات وأن لا تقتصر فقط على المحاكمات والمجالس القضائية وهو الحال الذي كانت عليه في أثينا ذلك الوقت، «فسقراط لم يرفض البلاغة، ولكنه عرض توسيع دائرة استخدامها من جهة، وربطها بمناهج البحث عن الحقيقة من جهة أخرى فعندما يعرف سقراط فن البلاغة في "فيدر" (...) بأنه امتلاك التأثير على الأنفس فإنه يضيف أن هذا لا يتعلق فقط بالخطابات التي توجه في المحاكم والاجتماعات العامة، وإنما أيضا بتلك التي تستخدم في الاجتماعات الخاصة»[1]، فالكلام حسب فيدر في عمومه يحتاج إلى البلاغة باعتبارها أداة للتأثير في الغير ولا يجب أن تربط فقط بنوع محدد من الخطابات.

وقد اقترح سقراط نهجين يتيحان للخطباء اكتساب فن الإقناع، وهما التوليف (synthèse) والذي يسمح بتجميع عناصر مشتتة صوب شكل واحد، والتقسيم (التحليل) والذي يسمح بعملية معاكسة وهي تقسيم العناصر بإتباع ترابطها الطبيعي ويحرص الخطيب على عدم كسر أي جزء من أجزاء الخطاب، وقد سمى سقراط الشخص المتتبع لهذه الطرق "جدليا"[2]، ويتم بعد هذين النهجين الانتقال إلى الجمهور إذ يتطلب من المجادل أن يكون على دراية بالجمهور الذي يريد إقناعه.

- **أفلاطون**: (Platon)

يقوم فكر أفلاطون الحجاجي على نقده للسفسطائيين واعتباره إياهم أدعياء على العلم والمعرفة وقد أقام معهم محاورات من أجل رد حججهم وأفكارهم التي قدموها، ومن المحاورات المعروفة التي دارت بينه وبينهم محاورة جورجياس (Gorgias)* التي قدم فيها نقده وأفكاره حول الإقناع «ففي المقطع الأول من فرجياس فحص موضوع الخطابة في ضوء المقابلة علم (science) / ظن

---

[1]) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص25.

[2]) المرجع نفسه، ص26.

*) جورجياس أو فرجياس(485 ق.م) شخصية تاريخية من الشخصيات التي حاورها أفلاطون وهو من السفسطائيين الذين بقيت آثارهم ومحاوراتهم إلى يومنا هذا وقد خصص له أفلاطون كتابا سماه باسمه عرض فيه المحاورات التي دارت بينهم ورده عليه، من مؤلفاته كتاب "اللاوجود".

(opinion) وذكر أن الإقناع نوعان، إقناع يعتمد العلم وإقناع يعتمد الظن وهذا الثاني أي الإقناع بالاستناد إلى الظن هو موضوع الخطابة السفسطائية في رأيه»[1] وهو إقناع يقوم على المحتمل وبالتالي لا نكتسب من خلاله أي معرفة نافعة بل مجرد اعتقاد.

وقد تجاوز هذا الرأي لأفلاطون الإقناع عند السفسطائيين إلى البلاغة ككل إذ اعتبرها أداة تزينية تحقق اللذة وتطمس الفضيلة، وهو «الذي كان يرغب بجعل البلاغة أداة فكرية لخدمة البحث عن الحقيقة، وليس فقط آلية للإقناع بالآراء التي تتشكل خارجها، والواقع أن نقد أفلاطون أصبح في النهاية مفيدا للبلاغة إذ أثراها في طرقها وحججها الجديدة»[2]، كما أنه بين أن المبالغة في تزيين العبارة وتجميلها يؤثران على الحقيقة المنشودة.

ومن الأمور التي بحثها أفلاطون في محاورته أيضا وظيفة الخطابة «ففي المقطع الثاني من المحاورة قيم أفلاطون وظيفة الخطابة في ضوء المقابلة خير (Bien)/ لذة (Plaisir) ونزل تقيمه لهذه الممارسة القولية في إطار تصوره لما يحقق سعادة الإنسان»[3]، فهو يرى أن معياري العلم والخير هما أساس كل حجاج نافع للإنسان وكفيل بإسعاده، على عكس معياري الظن واللذة الذين يؤديان إلى خداع الإنسان وإبعاده عن الفضيلة.

وإلى جانب محاورة "فرجياس" هنالك محاورة أخرى هي محاورة "فيدر" (Phèdre) –شاب يوناني معروف بافتتانه بالقول السفسطائي- حاول أفلاطون من خلال محاورته أن يقنعه بالجوانب الجمالية للخطاب انطلاقا من قيمتي الخير والعلم على عكس الخطاب السفسطائي الذي افتتن به[4].

ولئن حاول أفلاطون أن يبين في محاورته الأولى موضوع ووظيفة البلاغة الحجاجية ، «فإنه في "فيدر" ألم بجوانب من الشكل في ذلك الحجاج وفي هذه المحاورة وقعت استثارة مسألية الجمال في الخطاب»[5]، فمحاورة أصلا كانت عن نصا حجاجيا في الحب والجمال.

ومما تقدم يتبين لنا أن «منهج أفلاطون إذا هو منهج ديني مثالي يحارب الظن والمراوغة والتزييف وتحقيق المآرب غير الشرعية بسلطة القول، وبالتالي فهو منهج غير سياسي نظرا إلى ما تبيحه السياسة من وسائل متعددة للوصول إلى غاياتها»[6] دون مراعاة الخير، ولا عجب أن

---

[1]) هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص63.

[2]) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص27.

[3]) هشام الريفي، المرجع السابق، ص64.

[4]) ينظر: المرجع نفسه، ص 64-71.

[5]) المرجع نفسه، ص72.

[6]) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص29.

أفلاطون رأى هذه الرؤية فهو الذي كان يرى أن عالم الموجودات الذي يعيش فيه الإنسان ما هو إلا محاكاة للعالم الحقيقي عالم المثل حيث الخير المطلق والفضيلة.

1-ب/ أرسطو (Aristote) وتعميق الدرس الحجاجي.

عرفت البلاغة الحجاجية تطورا وتعميقا بالدرس والتحليل والتوسيع مع أرسطو الذي اتخذ لها منهجا جديدا للدراسة عارض من خلاله آراء السفسطائيين وغلوهم، كما كانت أفكاره تتعارض في وجوه مع ما ذهب إليه أستاذه أفلاطون، فقد أعاد أرسطو للبلاغة مكانتها التي أسقطها عنها أستاذه وذلك من خلال كتابه "الخطابة" (La Rhétorique)، ولكن تجدر الإشارة إلى أن اهتمام أرسطو بالحجاج لم يكن فقط في هذا الكتاب ففي كتابي "المواضع" و"التبكيتات السفسطائية" تعرض لمسألية الحجاج[1] ولكن اشتهر أكثر بكتاب الخطابة لأنه أولى الحجاج فيه جل اهتمامه وركز على التفاعل الخطابي بين الأشخاص وغيرها من المسائل الحجاجية التي سنستعرضها في أسس الحجاج عنده.

بدأ أرسطو كتابه "الخطابة" بالحديث عن الخطابة والجدل (La dialectique) حيث رأى أنهما مرتبطان فالخطابة عنده نوع من الجدل إذ «إن الريطوريقة ترجع على الديالقطيقية، وكلتاهما توجد من أجل شيء واحد يشتركان في نحو من الأنحاء»[2]، غير أن الجدل عنده أعم من الخطابة فهذه الأخيرة جزأ منه.

كما قام أرسطو بتوسيع حقل الخطابة ليشمل مجالات أخرى غير القضاء فأصبحت المجالات التي تستخدم فيها الحجج تضم المجالس الاستشارية وكذا الاحتفالية التي تقام في أثينا[3]، وهذا ما يبدو من خلال تعريفه للخطابة بقوله: «الريطوريقة قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة»[4]، فليس هدف الخطابة الإقناع فقط بل معرفة طرق الإقناع الممكنة في كل الأمور

تناول أرسطو الحجاج في كتابه من وجهتين، الوجهة البلاغية والوجهة الجدلية، ففي الأولى ربط الحجاج بالإقناع وفي الثانية ربطها بالحوارية والانطلاق من مقدمات للوصول إلى نتائج، كما عمل على تخليص البلاغة من صفة الأخلاقية والحقيقة واقترح استخدام الصواب بدل ذلك، فقد «جعل أرسطو من البلاغة تقنية حجاجية لما هو قابل للصواب وليس للحقيقة (...) هذا الفصل المزدوج عن الأخلاق والحقيقة حرر البلاغة وسمح لها أن تتطور كتقنية ذات مشروعية في المناظرات

---

[1]) ينظر: هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص92.

[2]) أرسطو طاليس، الخطابة، ص3.

[3]) ينظر: محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج، مجلة عالم الفكر، ص26.

[4]) أرسطو طاليس، المصدر السابق، ص9.

داخل الفضاء العام للمدينة»[1]، وبهذا خلص أرسطو البلاغة مما كانت تعانيه مع سابقيه وخاصة مع أفلاطون الذي انتقدها واعتبرها أداة مضللة للحقيقة والخير.

وما يميز الحجاج الجدلي عند أرسطو أنه يقوم على فعلين أساسيين، «هذان الفعلان هما السؤال والجواب ولذلك سمى أرسطو أحد الطرفين السائل(Le questionneur) والطرف الثاني المجيب (répondant)»[2]، فالمتناقشون في الجدل عادة يكونان شخصين أو مجموعتين متكافئتين في العدد والمستوى يتناقشون في أمر ما، وعلى العكس في الحجاج الخطبي «السمة الأساسية هي إقصاء السؤال»[3] فهو غير مهم لأن أساس الخطبة هو ما يريد الخطيب أن يوصله إلى المتلقي فهدفه هو إقناعه بما يقدمه من أدلة وبراهين قولية، كما أن الخطيب يتوجه بكلامه إلى فرد أو مجموعة من الأشخاص وفي العادة تكون الخطبة موجهة إلى عامة الشعب وليس بالضرورة إلى طبقة معينة.

- أسس الحجاج عند أرسطو:

تقوم الحجج الأرسطية على عناصر ثلاث هي أساس الخطابة عنده وقد خصها أرسطو بأسماء معينة هي الإيتوس (Ethos) الباتوس (Pathos) اللوغوس (Logos) ما يقابلها في الخطاب المعاصر (الملقي المتلقي والخطاب)، وهي تتوزع على مقومات أخلاقية تخص الإيتوس، ومقومات عاطفية تخص الباتوس، ومقومات عقلية لغوية تخص اللوغوس.

وقد قدم أرسطو هذه المستويات الثلاث على حسب الكلام، «فالكلام نفسه مركب من ثلاثة: من القائل، ومن المقول فيه، ومن الذي إليه القول»[4]، وسنبدأ أولا بحجج الأيتوس (الملقي):

✓ **حجج الأيتوس:**

يمثل الإيتوس مجموعة من الصفات الأخلاقية ينبغي للخطيب أن يتحلى بها تجعل منه مثالا يحتذى به وبالتالي يكون موضع قبول لدى المتلقي قبل أن يشرع في تقديم خطابه ، وهذا ما دفع بأرسطو إلى تحديد هذه الخصال «فقد يكون المتكلمون مصدقين لعلل ثلاث، لأنا قد نصدق من قبل هذه الثلاثة الأوجه كلها دون التثبت، وهي: اللب والفضيلة والألفة»[5]، فهذه الصفات الثلاث

---

[1]) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص28.

[2]) هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص125.

[3]) المرجع نفسه، ص127.

[4]) أرسطو طاليس، الخطابة، ص16.

[5]) المصدر نفسه، ص81.

(اللب، الفضيلة، والألفة) حسب أرسطو هي الدافع الذي يجعل المتلقي يقبل الاستماع إلى الخطيب لأن «هذه الملامح الثلاثة المكثفة هي أساس الإقناع المستند إلى الجوانب الأخلاقية للخطيب أي الإيتوس»[1].

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن المقوم الأخلاقي هو الأساس الأول الذي يستند عليه المتلقي لإصدار حكمه وبداية اقتناعة برأي المتكلم.

- ✓ **حجج الباتوس:**

وهي الحجج المتعلقة بالمتلقي وتخص بالتحديد انفعالاته وعواطفه، وقد أفرد أرسطو المقالة الثانية من كتابه لتوضيح هذه العواطف وحددها بأربعة وعشرين نوعا بها يستطيع الخطيب أن يؤثر في السامع، إذا «الباتوس عند أرسطو هو ذلك الأثر الانفعالي (Effet émotionnel) الذي يحدثه الخطيب في السامع حتى يميئه نفسيا لتقبل فكرته والاقتناع برأيه»[2]، فبمجرد أن يبدأ الخطيب حديثه يضع في اعتباره استمالة عواطف المتلقي ذلك أن تعاطف الجمهور مع الخطيب يعتبر جزء مهما في نوع أحكامهم وبالتالي قناعتهم.

وقد بين أرسطو أن السامعين ثلاثة أصناف «فالسامع لا محالة إما: نظار وإما حاكم. والحاكم إما في المستقبلات وإما في اللائي قد كن، فالذي يحكم في المستقبلات كرئيس الجمع والذي يحكم في اللائي كالفاحص، وأما الناظر فللقوة فمن الاضطرار إذا يكون الكلام الريطوري ثلاثة أجناس: مشوري، مشاجري، وتثبيتي»[3]، أي هناك سامع شاهد على الخطاب وآخر يحكم على موقف حدث إما في الماضي أو يحدث في المستقبل، فالشاهد يكون في الخطاب التثبيتي (الاستدلالي)، والحاكم لما هو ماض يكون في الخطاب المشوري (الاستشاري)، والحاكم على أمر مستقبلي يكون في الخطاب المشاجري (القضائي).

بتحديد أرسطو لهذه الضروب الثلاثة من الخطب وعقده الصلة بين انفعالات المتلقي والغاية التي تهدف إليها الخطابة يكون قد «أنتج شيئا يمكن أن يكون "نظرية لمواقف الحجاج" وذلك بمحاولة فهم خصوصية كل موقف والقيم التي تحركها إجراءات الحجاج التي ترتبط به بشكل

---

[1]) محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج، مجلة عالم الفكر، ص29.

[2]) حاتم عبيد، الباتوس من الخطابة إلى تحليل الخطاب، ضمن كتاب: حافظ اسماعيلي علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته، ج4، ص68.

[3]) أرسطو طاليس، الخطابة ، ص16-17.

أساسي»[1]، ويبقى على الخطيب بعد أن ضمن ميل المتلقي إليه أن يتقن تقديم البراهين اللغوية في خطبته.

✓ **حجج اللوغوس:**

اللوغوس يمثل الحجج المنطقية واللغوية التي تستعمل في الخطبة وتتعلق بالقدرة الخطابية في البناء الحجاجي الإقناعي، وقد بين أرسطو أن مراحل بناء القول ثلاثة «إحداهن: الإخبار من أي الأشياء تكون التصديقات والثانية ذكر اللاتي تستعمل في الألفاظ، والثالثة أن كيف ينبغي أن تنسق أجزاء القول»[2]، أي البداية تكون بعرض الموضوع وتقديم الأدلة وترتيب أجزاء القول وأنهاها أرسطو بالحديث عن الأسلوب في المقالة الثالثة والأخيرة من كتابه حيث تحدث عن سلامة الأسلوب ووسائل تجميله وكيف ينبغي أن يكون القول في البلاغة ووسائل الأطناب وموافقة الأسلوب لمقتضى الحال موضحا كل هذا بأمثلة توافق ما قدمه[3].

كما بين أيضا أن «لكل نوع خطابي أسلوبا خاصا يليق به، فالأسلوب في الكتابة غيره في المناقشات، والأسلوب في الجماعات غيره في المحاكم»[4]، وذلك تبعا لنوع الخطبة ذاته فكل خطاب والأسلوب الذي ينبغي أن يتبع فيه، فحتى أسلوب الكتابة وأسلوب الحديث يختلفان فالأول أكثر دقة والثاني يحتاج إلى الحركة وتظهر فيه أخلاق المتكلم وانفعالات المتلقي.

وقد تحدث أرسطو إلى جانب هذا عن أجزاء الكلام فقال: «الكلام يتضمن جزئين، إذ لا بد من ذكر الموضوع الذي نبحث عنه ثم بعد ذلك نقوم بالبرهنة»[5]، أي أن المتكلم يعمد إلى خطة لإيصال ما يريده إلى المتلقي فيبدأ بعرض الموضوع ثم تقديم الدليل على صدق ما يقوله حتى تتم البرهنة على كلامه.

هذه باختصار جملة من الأفكار التي قدمها أرسطو عن القول الحجاجي ومراحل تقديمه والأسس التي يقوم عليها، وهي الأفكار التي كان لها صدا في الدراسات المعاصرة حيث أعاد الدارسون قراءة أرسطو من جديد وهو ما سنتحدث عنه في الدرس الحجاجي المعاصر.

---

[1]) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص31.

[2]) أرسطو طاليس، الخطابة، ص181.

[3]) ينظر: المصدر نفسه، ص181 وما بعدها.

[4]) المصدر نفسه، ص226.

[5]) المصدر نفسه، ص229.

1-ج/ الوعي العربي القديم بالدراسات الحجاجية.

لقي الحجاج في الدراسات العربية القديمة اهتماما سواء من ناحية الممارسة أو التنظير، ففي مجال الممارسة نجد فن المناظرة من بين أهم الفنون التي يتجلى فيها استعمال الحجاج، أما من ناحية التنظير فنجد الكثير من الدارسين الذين اهتموا بالحجاج من خلال الاهتمام بالبلاغة وإمكانية وقوعه في الشعر ومكانته في فن الخطابة وصفات الخطيب التي تمكنه من الإقناع صفات جسدية ونفسية.

وكما كانت البلاغة مهدا لظهور النظرية الحجاجية عند اليونان كانت عند العرب مرتبطة بها أيضا، فالبلاغة العربية تأثرت كثيرا بالبلاغة الأرسطية ولكن لكل واحدة من البلاغتين خصائصها التي تميزت بها مما أدى إلى بعض الاختلافات بينهما، إذ «تختلف البلاغة العربية عن الخطابة الأرسطية اختلافا ظاهرا من حيث ظروف نشأتها والحاجة إليها والتحولات التي وجدت في صلبها بتغير السياق التاريخي الحاضن لها»[1]، ولكن تتفقان من ناحية الاهتمام بالحجاج وباعتبار البلاغة آلية للإقناع.

وتجدر الإشارة قبل البدء في الحديث عن الحجاج عند العرب القدامى إلى أنهم خلطوا بين مصطلحي الحجاج والجدل في بعض المصنفات التي خصصوها للحجاج والجدل، لذلك نجد هذين المصطلحين في بعض الأحيان مترادفين عندهم، مثل ما نجده عند **أبو الوليد الباجي** إذ يقول عن الجدل: «وهذا العلم من أرفع العلوم قدرا وأعظمها شأنا لأنه السبيل إلى معرفة الاستدلال وتمييز الحق من المحال ولولا تصحيح الوضع في الجدل لما قامت حجة ولا اتضحت محجة ولا علم الصحيح من السقيم ولا المعوج من المستقيم»[2]، فالباجي خصص كتابه للجدل ولكنه استعمل مصطلح حجاج في العنوان وهو يقصد به الجدل، وهنا يظهر تأثر العرب بأرسطو فقد جمع أرسطو بين البلاغة والجدل.

- ✓ **المناظرة وجه من وجوه الحجاج:**

تعتبر المناظرة من بين الفنون الأدبية التي يتجلى فيها الحجاج بصورة واضحة، ذلك أن العارض والمعترض (طرفي المناظرة) يهدفان إلى إقناع بعضهما البعض وإقناع الجمهور الحاضر

[1]) حمادي الصمود، في الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص18.

[2]) أبو الوليد الباجي، المنهاج في ترتيب الحجاج، تح: عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 2000، ص8.

أو القارئ الذي يتوجهان له بالخطاب أو الشاهد على مناظرتهما بإعطاء مختلف الحجج التي تدعم ما يذهب إليه كل واحد منهما.

تعرف المناظرة بأنها: «النظر من جانبين في مسألة من المسائل قصد إظهار الصواب فيها، فالمناظر هو من كان عارضا أو معترضا وكان لعرضه أو اعتراضه أثر هادف ومشروع في اعتقادات من يحاوره سعيا وراء الإقناع والاقتناع برأي سواء ظهر صوابه على يد هذا أو على يد محاوره»[1]، فالمناظرة عبارة عن محاورة فكرية بين متحاورين أو أكثر يعالجون من خلالها موضوعا محددا، وقد تعالج المناظرة موضوعا أو تختص بنوع من أنواعه مثل ما نجده في شعر النقائض في العصر الأموي.

وتدخل المناظرة في جانب الإقناع العقلي الذي يعتمد فيه الجدل على عنصري القياس والمثل من أجل إثبات دعوة ما، كما يعتمد على البلاغة باعتبارها أداة من أدوات الحجاج، ولكن يغلب عليها الجانب الفكري على البلاغي، ويعتبر النص القرآني مؤثرا في نشأة المناظرة في التراث العربي نظرا لاعتباره نصا مركزيا قامت عليه جل الدراسات في الثقافة العربية.

وقد انتهج الفكر الفلسفي والبلاغي الإسلامي من أسلوب المناظرة طريقة في عرض الحجج مست مختلف المجالات المعرفية «فقد أقيمت مجالس للمحاورة عرفت بـ "المناظرات" كما وضعت تآليف على طريقة المناظرة في مختلف الميادين، وظهرت صنوف من الخطابات تقر بالمناظرة منهجا فكريا مثل: خطاب التهافت وخطاب التعارض وخطاب الرد وخطاب النقض وما إليها»[2]، وقد شملت المناظرة مختلف العلوم والفنون فكانت في الفقه والنحو والأدب وغيرها.

وقد بين طه عبد الرحمان أهمية المناظرة في تداول المسلمين من خلال غنى معجم المناظرة في اللغة العربية ومن هذا المعجم نجد: المحاورة، المخاطبة، المجادلة، المحاججة، المناقشة، المنازعة، المذاكرة، المباحثة، المجالسة، المفاوضة، المراجعة، المطارحة، المساجلة، المعارضة، المناقضة، المداولة، المداخلة وغيرها[3]، فالمناظرات في الثقافة العربية عرفت منذ القدم واتخذت عدة أشكال.

- ✓ **الفكر البلاغي والحجاج:**

تظهر البلاغة الحجاجية في الثقافة العربية القديمة من خلال بعض المؤلفات التي وضعت في البلاغة، ونذكر من هؤلاء الأعلام الذين أدخلوا الحجاج في مباحث البلاغة:

---

[1]) طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص46-47.

[2]) المرجع نفسه، ص69.

[3]) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- الجاحظ في كتابه البيان والتبين:

لقي أدب الجاحظ قراءة ودراسة وتأويلا من طرف الدارسين قديما وحديثا مست هذه الدراسات مختلف جوانب هذا الأدب نظرا لغنى مؤلفات وفكر الجاحظ، وقد ركزت بعض الدراسات المعاصرة للجاحظ على البعد التداولي الحجاجي لمؤلفاته، والبعد الأخير سنحاول أن نتبينه في مؤلف الجاحظ (البيان والتبين).

اهتم الجاحظ في كتابه البيان والتبين بكثير من الأمور التي تتعلق بالحجاج وما يجب على الخطيب أن يتصف به حتى يحقق غايته المنشودة من خطابه ويقنع المتلقي، وقد اهتم الجاحظ بالحجاج عند حديثه عن البلاغة وربطه بالبيان حتى تكاد الكلمتان تترادفان عنده، فقد عرف البلاغة على أنها «البصر بالحجة، والمعرفة بموضع الفرصة وأن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها»[1] وذلك من أجل الإقناع.

لقد كان اهتمام الجاحظ بالحجاج في كتبه الأخرى (الحيوان، البخلاء ...) من ناحية الممارسة، أي أنه كان يعطي حججا لكلامه ورواياته من إجل إثبات صحة ما يقوله، أما في كتابه "البيان والتبين" فقد حاول أن ينظر لبلاغة حجاجية تقوم على البعدين التخيلي والحجاجي أي «خلق تضافر بين صياغة الحجج وصياغة الأسلوب، أو ما يمكن نعته بتضافر الوظيفتين الحجاجية والشعرية»[2] من أجل تفعيل دور البلاغة في الإقناع، وهذا لأن البلاغة لها وجوه كثيرة «منها ما يكون في الاحتجاج»[3]، وهذا ما يبين لنا أن العرب اعتبروا الحجاج مبحثا من مباحث البلاغة ووجها من وجوهها تأثرا منهم باليونان.

وقد حدد الجاحظ في كتابه مجموعة من الصفات النفسية والجسدية التي لابد أن تتوفر في الخطيب حتى يكون قادرا على الإقناع، إذ يقول في تحديد الصفات النفسية والبلاغية للخطيب: «أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح قليل اللحظ متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمة ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، ولا يدقق المعاني كل التدقيق ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح ولا يصفيها كل التصفية، ولا يهذبها كل التهذيب»[4]، فالجاحظ في قوله هذا يعطينا جملة من الشروط التي لابد أن تتوفر عند الخطيب

---

[1]) أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998، ص88.

[2]) محمد مشبال، التصوير والحجاج: نحو فهم تاريخي لبلاغة نثر الجاحظ، مجلة عالم الفكر، ص160.

[3]) الجاحظ، المصدر السابق، ص116.

[4]) المصدر نفسه، ص92.

فمنها ما يتعلق بنفسيته (رباطة الجأش، سكون الجوارح)، ومنها ما هو متعلق بلغته إذ لابد من اجتماع آلة البلاغة لديه كما لابد أن يناسب المقال المقام، وعلى الخطيب أن لا يتكلف المعرفة وحسن الكلام في خطبته بتنقيحها وترتيبها بل عليه أن يجعلها تبدو عفوية حتى يقنع المستمع أكثر

وإلى جانب هذه الصفات النفسية وقدرة الخطيب البلاغية حدد الجاحظ صفات أخرى تتعلق بالجانب الفيزيولوجي والتي لها تأثير في خطابه «فطول القائمة، وضخم الهامة، ورحب الشدق، وبعد الصوت»[1] صفات لها تأثير مباشر على قدرة الخطيب على الإقناع.

وما يمكن أن يلاحظ على ما قدمه الجاحظ عند حديثه عن البلاغة الحجاجية أنه ركز على الإقناع في الخطاب الشفوي من جهة، ومن جهة أخرى نجده قد أولى عناية خاصة بالجانب المقامي للخطاب أي هيئة الخطيب ومكانته.

- أبو الهلال العسكري من خلال كتاب الصناعتين:

أعطى أبو الهلال العسكري هو الآخر تعريفا للبلاغة قريب من التعريف الذي قدمه الجاحظ، إذ يقول: «فالبلاغة التقرب من المعنى البعيد، والتباعد من حشو الكلام وقرب المأخذ وإيجاز في الصواب، وقصد إلى الحجة، وحسن الاستعارة»[2]، وما يمكن أن نستخلصه من قوله هذا أنه أعطى للبلاغة وظيفة حجاجية إلى جانب الوظيفة الجمالية التأثيرية.

إن أهم ما يميز الحجاج عند العسكري أنه ربطه بالشعر إذ بين أن الشعر هو الآخر يضطلع بوظيفة حجاجية إلى جانب الوظيفة الجمالية، فالشاعر يهدف بشعره إلى الإقناع أيضا، فالشعر عنده «هو الذي يملك ما تعطف به القلوب النافرة ويؤنس القلوب المستوحشة وتلين به العريكة الأبية المستعصية وتبلغ به الحاجة وتقام به الحجة»[3]، فالشعر قول جمالي يستهدف العواطف والقلوب ويحاول أن يؤلف بينها من أجل أن يصل إلى بغيته، كما تقام به الحجة على الكلام فالشعر نفسه حجة عند العسكري تستعمل للإقناع.

---

[1]) الجاحظ، البيان والتبين، ج1، ص121.

[2]) أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص47.

[3]) المصدر نفسه، ص49.

وقد بين العسكري أهمية استشهاد الشعراء واحتجاجهم بشعر سابقيهم وذلك قبل أن يعطوا هم شعرا يكون حجة للشعراء بعدهم، وذلك في فصل من كتابه الصناعتين سماه "في الاستشهاد والاحتجاج" وهو الفصل الحادي والثلاثون[1].

يضاف إلى هذين العلمين (الجاحظ والعسكري) عدة علماء اهتموا بالحجاج في الثقافة العربية القديمة من أمثال **حازم القرطاجني** في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، و**ابن وهب** في كتابه "البرهان في وجوه القرآن" وغيرهم من العلماء الذين اهتموا بمستويات الحجاج المختلفة.

يضاف إلى الحجاج في البلاغة العربية والعلوم اللغوية والمناظرات جانب آخر من الحجاج يتمثل في الحجاج في القرآن الكريم لما له من أهمية في إظهار جانب الحق ورد هجمات الكفار بالحجة والدليل، وما ورد عن أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام أيضا التي كان يرد بها ويثبت ما يقوله والتي استعملت بعده كحجة بين المسلمين.

وأهم ما يمكن أن نستخلصه عن الدراسات العربية القديمة في مجال الحجاج أنها لم تتعمق في دراسة الحجاج كمبحث خاص خصته بمصنفات وكتب، وإنما اكتفت ببعض الإشارات الخاصة في البلاغة العربية وعلوم القرآن والمناظرات التي كانت تقام.

2/ الدراسات الحجاجية المعاصرة.

عرفت الدراسات الحجاجية الغربية انتكاسة بعدما شهدته من تطور وازدهار في الدراسات القديمة بأثينا، وذلك راجع لعدة عوامل ساهمت الظروف التي كانت تعيشها أوربا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر على تطويرها.

وقد حدد الدارسون مجموعة من الأسباب لهذا التراجع «عزاها جلهم إلى موت المؤسسات الجمهورية وتسلط الحكام الطغاة في بعض الحقب التاريخية، ورآها آخرون كامنة في كون الحجج من حيث العثور عليها وترتيبها وطرائق الاحتجاج بها أمور تستعصي على التقعيد، بينما المجازات والصور تقبل –على خلاف ذلك- التحديد والتصنيف وتيسر من ثم للدارسين وضع مصنفات في شأنها»[2]، لذلك نجد أن البلاغة تحولت إلى أداة تزينية وفن للزخرفة القولية الجميلة وفقدت الكثير من أركانها التي كانت تقوم عليها فيما مضى وخاصة الإقناع والتأثير.

[1]) أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص416.

[2]) حاتم عبيد، الباتوس من الخطابة إلى تحليل الخطاب، ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج4، ص62.

غير أن هذه الانتكاسة التي شهدتها البلاغة عامة والبلاغة الأرسطية خاصة عرفت نهضة جديدة، عملت على بعثها مجموعة من الدراسات التي انكبت على دراسة الموروث الأرسطي والخروج بنظريات جديدة نقدته وطورته ، وهذا ما سنتعرض له عند حديثنا عن **بيرلمان** و**تيتكا**.

2-أ/ بعث البحث الحجاجي الأرسطي وتطوره مع بيرلمان وتيتكا.

يعتبر كتاب بيرلمان وتيتكا "Chaim Perlman et Lucie Olbrechts Tytica" (مصنف في الحجاج: البلاغة الجديدة "traité de l'argumentation –la nouvelle rhétorique") من بين أهم الكتب المعاصرة التي اهتمت بموضوع الحجاج وألمت بمختلف قضاياه، وقد ظهر هذا الكتاب سنة 1958 حيث طبع أول مرة وأعيد طبعه عدة مرات، حاول الكاتبان من خلاله إخراج الحجاج من سيطرة الجدل والمنطق.

قسم المؤلفين الكتاب إلى ثلاثة أقسام عرضا فيها مختلف أوجه الحجاج «ففي قسميه الأول والثاني خاصة تفصيل وتمثيل على ما به يكون الحجاج حوارا من أجل الوصول إلى الاقتناع La (conviction)، دون حمل على الإقناع (La persuasion)، وذلك من خلال حديث المؤلفين عن أطر الحجاج من ناحية وعن منطلقاته من ناحية أخرى، ولا يقل القسم الثالث من الكتاب أهمية عن القسمين الأول والثاني ففيه يعرض المؤلفين ببراعة ظاهرة التقنيات التي يقوم عليها الحجاج بالمفهوم الذي حدداه»[1]، وسنحاول عرض جل الأفكار التي وردت في مقدمة كتابهما مستعينين بترجمة رشيد الراضي الموجودة في كتاب (الحجاج مفهومه ومجالاته: نصوص مترجمة، الجزء الخامس).

وقبل البدء في عرض الكتاب، تجدر الإشارة إلى كتاب آخر ظهر في نفس الفترة مع كتاب برلمان وتيتكا اهتم هو الآخر بالحجاج لكاتبه تولمن ستيفان (Steephen Toulmin) بعنوان "استخدامات الحجاج" (Les usage de l'argumentation) اهتم بالحجاج وأوجه استخدامه وذلك في انجلترا بالتحديد[2].

حدد برلمان وتيتكا موضوع نظريتهما في الحجاج في كتابهما بقولهما: «فموضوع هذه النظرية هو دراسة التقنيات الخطابية الموصلة إلى استثارة أو تقوية مقدار ميل النفوس إلى الدعاوي التي

[1]) عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتيكاه، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص298-299.

[2]) ينظر: فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص41.

تعرضها عليها بغية التصديق بها»[1]، فالحجاج يقوم على مجموعة من التقنيات التي تؤدي إلى تسليم الأذهان بما يعرض عليها وتصديقه وهي التقنيات التي تم عرضها في الفصل الثالث من الكتاب.

وقد بين المؤلفان سبب وضعهما للكتاب إذ أرجعاه إلى إهمال كتاب وفلاسفة القرون الثلاثة التي سبقتهم موضوع الحجاج الذي عرف قبلا عند اليونان واهتمامهم بالبرهان العقلي فقط وخاصة ديكارت، فجاء كتابهما هذا «وثيق الصلة بانشغالات عصر النهضة والذي قبله أي بالكتاب اليونانيين واللاتينيين الذين درسوا فن الإقناع وفن الإفحام، وتقنيات المجادلة والمحاورة»[2]، ولهذا اعتبر كتابهما إحياء للتراث الخطابي اليوناني وبالتحديد خطابة أرسطو وهو ما يبينه العنوان الفرعي للكتاب (الخطابة الجديدة)، كما أنه طور النظرية الحجاجية القديمة وعمقها.

ومن بين النقاط التي ركز عليها الكاتبان في كتابهما وحدداها في المقدمة هي اهتمامهما بدراسة وتحليل الكلام المنطوق والمكتوب على حد سواء بل في بعض الأحيان يركزون أكثر على الكلام المكتوب إذ يقولان: «لا يمكننا الاقتصار على دراسة تقنية الخطاب المنطوق، بل أكثر من ذلك فبالنظر إلى الأهمية والدور الحديث للطباعة، فإن تحليلاتنا ستنصرف أساسا إلى النصوص المكتوبة»[3]، وهو عكس ما نجده في الخطابة الأرسطية القديمة التي اهتمت بالخطاب المنطوق على حساب الخطاب المكتوب.

ومن بين الأمور التي أولاها الكاتبان الاهتمام في كتابهما أيضا المخاطب (المستمع) نظرا إلى قدرته الفعالة في تحويل مجرى الحجاج «فحين يتغير المستمعين فإن الحجاج يغير مظهره، وإذا كان الهدف الذي يتوخاه هو دائما التأثير الفعال في النفوس، فلا يصح أن نتجاهل نوعية النفوس التي نسعى إلى إقناعها»[4]، فالخطيب لا يتجه إلى جمهور جاهل غير مدرك لخطابه وإنما يتوجه إلى التأثير في نفوس مخاطبين عقلانيين في مختلف مستويات المحاورة، وعلى هذا الأساس «يقسم المؤلفان الحجاج قسمين بحسب نوع الجمهور هما الحجاج الإقناعي (L'argumentation persuasive) وهو يرمي إلى إقناع الجمهور الخاص (L'auditoire particulier) والحجاج الإقتناعي (L'argumentation convaincante) وهو حجاج يرمي إلى أن يسلم به كل ذي

---

[1]) Ch. Prelman et Tytica, Traité de l'argumentation (la nouvelle rhétorique)، نقلا عن: رشيد رضي، ترجمة مقدمة كتاب "مصنف في الحجاج"، ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج5، ص64.

[2]) المرجع نفسه، ص64.

[3]) المرجع نفسه، ص66.

[4]) المرجع نفسه، ص67.

عقل»[1]، والنوع الثاني هو الأكثر ارتباطا بالحجاج نظرا إلى أنه يرتبط بالعقل ويتجه إلى أكبر عدد من الجمهور على عكس النوع الأول الذي يتميز بالذاتية والضيق.

وقد حدد الكاتبان اهتمامهما بالأدوات الخطابية التي تتوسم اللغة من أجل الإقناع «فالتقنية التي تستعمل اللغة لأجل الإقناع ولأجل الإفحام هي وحدها التي سيتم دراستها (...) فإن كل فعل يتوخى الميل يسقط خارج حقل الحجاج بمقدار عدم توسله باللغة كأداة للإسناد والتفسير، فذاك الذي يرسل المثال دون أن يقول شيئا وذاك الذي يستعمل الملاطفة أو اللطم يمكنه أن يحقق نتيجة معتبرة، إننا لن نعتني بهذه المسالك إلا حين يتم إجراؤها بالاعتماد على اللغة»[2]، فالأفعال غير اللغوية والتي لا تستعمل اللغة للإقناع خارجة عن مجال الدراسة في نظريتهما مثل التهديد أو التحريض أو غيرها من الأفعال الخارجة عن استعمالات اللغة، وكذلك يخرج من مجال دراستهما حالات التبريك واللعن التي تستعمل اللغة كأداة للتأثير وليس التواصل والحجاج.

لقد استطاع المؤلفان من خلال كتابهما هذا «أن يجعلا للخطابة بعدا عقليا يحفظها من أن تلتبس بالسفسطة والمغالطة والمناورة»[3]، وهو ما ظهر في اهتمامهما بمختلف نواحي الحجاج وتركيزهما على «اعتبار الحجاج حوارا بين خطيب وجمهوره»[4] وهي النقطة التي تعتبر أهم ما وصل إليها الكاتبان والتي سيكون لها بعد آخر في مجال النقد الأدبي ومجال علم اللسان إذ تتطور وتتبلور أكثر.

وما يمكن أن يقال عن كتاب "مصنف في الحجاج" أيضا أنه قدم نظرية فلسفية حجاجية أعطت «تصورا ينظر لأنواع البراهين والحجج المتنوعة بحسب المقامات والسامعين المعنيين، كما تقدم تصورا عميقا لمستويات حضور الكاتب في مكتوبه، ودرجات ذلك الحضور بوصفه حركة حجاجية يقصد بها مخاطب آخر ليس حاضرا، ولكن جميع أبعاده متصورة من لدن المؤلف»[5]، هذا المخاطب المحتمل سيكون له بعد آخر في نظريات القراءة والتلقي فيما بعد.

---

[1]) عبد الله صولة، الحجاج: أطره ومنطلقاته من خلال "مصنف في الحجاج –البلاغة الجديدة-" لبرلمان وتيتكا، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص301.

[2]) رشيد رضي، ترجمة مقدمة كتاب "مصنف في الحجاج"، ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج5، ص67-68.

[3]) عبد الله صولة،المرجع السابق، ص348.

[4]) المرجع نفسه، ص349.

[5]) محمد سالم محمد الأمين طلبة، مفهوم الحجاج عند برلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج2، ص183.

كما كان لكتاب "مصنف في الحجاج" أثر بالغ في النظريات الحجاجية التي جاءت بعده، فهو بمثابة حلقة وصل بين الدراسات الحجاجية القديمة التي أعاد إحياءها، وبين الدراسات الحجاجية المعاصرة التي استفادت منه وطورت نظرية الحجاج من مختلف الزوايا مثل الحجاج في اللغة عند ديكرو وأنسكمبر ونظرية المساءلة لميشال ماييز وغيرها وهو ما سنتعرض له فيما سيأتي.

2-ب/ الحجاج في اللغة مع ديكرو وأنسكمبر.

قدم كل من **أوزوالد ديكرو** (Oswald Ducrot) **وجون كلود أنسكمبر** (Jean Claud Anscombre) نظريتهما في الحجاج من خلال مجموعة من الكتب منها الكتاب المشترك بينهما تحت عنوان " الحجاج في اللغة" (L'argumentation dans la langue)، كما قدم ديكرو أفكار أخرى ومنطلقات لنظريته في كتاب منفرد له بعنوان "السلالم الحجاجية" (Les échelles argumentatives)، ويقوم جوهر نظريتهما على اعتبار الحجاج يكمن داخل اللغة دون سواها.

تندرج نظرية الحجاج في اللغة عند ديكرو وأنسكمبر ضمن التداولية المدمجة والتي تعتبر أن التداولية جزء مدمج في الدلالة فلا يمكن أن نجد دلالة خارج إطار اللغة، فاللغة هي الحاملة للدلالة، وبهذا كان «مجال البحث عندهما هو الجزء هو الجزء التداولي المدمج في الدلالة ويكون موضوع البحث هو بيان الدلالة التداولية (لا الخبرية الوصفية) المسجلة في بنية اللغة وتوضيح شروط استعمالها الممكن»[1]، وبهذا تكون اللغة قد حققت أعمال لغوية على اعتبار أن التداولية المدمجة بحث في القوانين الداخلية التي تحكم الخطاب.

وقد توصل الكاتبان من خلال نظريتهما هذه إلى «حقيقة خطابية بالغة الأهمية وهي وجود عوامل حجاجية التي تحضر جنبا إلى جنب في دلالة الجمل»[2] وهذا ما يدل عليه عنوان كتابهما ذاته "الحجاج في اللغة"، لتتعمق هذه الفكرة أكثر فيما بعد حيث تتماهى العلاقة بين القيم الحجاجية واللغة لتصبح اللغة ذاتها حجاجا أي لغة حجاجية.

يتمثل موضوع الحجاج في اللغة عند ديكرو وأنسكمبر في «بيان ما يتضمنه القول من قوة حجاجية تمثل مكونا أساسيا لا ينفصل عن معناه يجعل المتكلم في اللحظة التي يتكلم فيها يوجه قوله وجهة حجاجية»[3]، وهذا ما يبين لنا أن الحجاج عندهما كامن في بنية اللغة ذاتها من خلال الترابطات التي تربط بينها وهي ترابطات حجاجية طبعا، ولا دخل لأي مسوغات خارج اللغة في تحديد محتوى القول ودلالته.

يقدم الكاتبان مفهوما للحجاج انطلاقا من بنية اللغة ذاتها، إذ يقولان: « يقوم متكلم ما بفعل الحجاج عندما يقدم لنا قولا (ق1) (أو مجموعة أقوال) يفضي إلى التسليم بقول آخر (أو مجموعة

[1]) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص351.
[2]) حاتم عبيد، مفهوم الموضع وتطبيقاته في الحجاجيات اللسانية لأنسكومبر وديكرو، مجلة عالم الفكر، ص195.
[3]) المرجع نفسه، ص352.

أقوال) (ق2)»[1]فالقول الأول (ق1) يمثل الحجة التي يقدمها المتكلم والقول الثاني (ق2) هو نتيجة القول الأول التي يتوصل إليها المستمع أو يستنتجها، وبهذا يكون الحجاج «إنجاز لعمليتين: عمل التصريح بالحجة من جهة، ومن جهة أخرى عمل الاستنتاج سواء كانت النتيجة مصرح بها أو ضمنية»[2]، وعلى هذا الأساس يكون الحجاج محصورا داخل أبنية اللغة بالنسبة إلى ديكرو وأنسكمبر نظرا لاعتبارهما اللغة تقوم على وظيفة حجاجية من الأساس.

ميز ديكرو وأنسكمبر بين عمل المحاجة (acte d'argumenter) وعمل الاستدلال (acte d'inférer) على أساس أنهما عملين قريبين من بعضهما ولكنهما يختلفان، ففعل الاستدلال يستلزم إنتاج قول ما تكون فيه النتيجة (ن) على علاقة بالحجة (ق)، وقد حاول الكاتبان شرح معنى الاستدلال في قولهما «يقوم القائل (م) الذي يقول القول (ق) بعمل استدلال إذا أحال في الوقت نفسه الذي يقول فيه (ق) على حدث (س) معين يقدمه على أنه نقطة انطلاق لاستنتاج يؤدي إلى عملية قول (ق)»[3]، ولتوضيح هذا القول نستعين بالمثال التالي:

- أنت لا تنام جيدا (ق1).

- عليك بالتقليل من تناول القهوة (ق2).

فالنتيجة (ق2) التقليل من تناول القهوة كانت نتيجة لحدث سابق في (ق1) هو قلة النوم وعلى عكس الاستدلال فلا علاقة بين (ق1) و(ق2) في المحاجة، وعليه يتبين لنا أن «الحجاج والاستدلال ظاهرتين من مستويين مختلفين، فأساس الاستدلال هو علاقة اعتقادات المتكلم بحالة الأشياء أي ترابط الوقائع في الكون أما الحجاج فهو موجود في الخطاب وفي الخطاب فحسب»[4] متجليا من خلال علاقة ترابطية بين أبنية اللغة.

إن من أكثر المفاهيم المرتبطة بنظرية الحجاج في اللغة مفهومين أساسيين هما مفهوم السلم الحجاجي ومفهوم الربط الحجاجي، فقد قدمت التداولية المدمجة «الروابط الحجاجية باعتبارها أدوات تسهم في تحديد العلاقة التخاطبية بين المتكلمين من جهة وبين أطراف النص من جهة

[1]) Jean Claude Anscombre et Oswald Ducrot, L'argumentation dans la langue, Pierre Mardaga editeur, Bruxelles, 1983, p8.

[2]) Ibid, p11.

[3]) Ibid, p10.

[4]) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص362.

أخرى، بالإضافة إلى ذلك اهتمت التداولية بالسلالم الحجاجية داخل المنطوقات والأقوال»[1]، وذلك حسب تدرج الحجج وفق درجات في السلم للوصول إلى النتيجة.

1/ السلم الحجاجي:

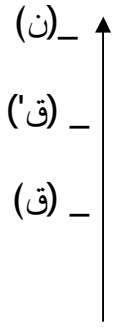
إن أهم ما يمكن أن نميز به اللغة الإنسانية من صفات هي صفة السلمية، فالمتكلم يستعمل في كلامه عناصر لغوية متنوعة تجعل الكلام يندرج ويتسلسل في دلالته وفق ما تقتضيه هذه العناصر من أجل الوصول إلى إقناع المتكلم والاحتجاج للكلام وهو ما أطلق عليه اسم السلم الحجاجي، وقد قدم طه عبد الرحمان تعريفا دقيقا للسلم الحجاجي في قوله: «هو عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية وموفية بالشرطين التاليين:

أ/ كل قول يقع في مرتبة ما من السلم يلزم عنه مايقع تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

ب/ كل قول كان في السلم دليلا على مدلول معين، كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه»[2]

أي أن السلم الحجاجي عبارة عن مجموعة من الأقوال (الحجج) مرتبة ترتيبا تصاعديا وفق شروط محددة قدمها ديكرو في كتابه "السلالم الحجاجية".

استعمل ديكرو مصطلح السلم الحجاجي للدلالة على أن الحجج ترتب تدريجيا وفق سلم وتنطلق من أضعف حجة إلى أن تصل إلى أقواها بالنسبة إلى النتيجة، وقد بين ديكرو هذه الفكرة من خلال الرسم التوضيحي التالي[3]:



بحيث تمثل (ق) و(ق') حجتين، و(ق') حجة أقوى من (ق) بالنسبة إلى النتيجة (ن)، وهذا ما بينه ديكرو في قوله: «نحن نقول أن الجملة (ق') أقوى من الجملة (ق) إذا كان كل قسم حجاجي

[1]) رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، ص87.

[2]) طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، ص277.

[3]) Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives, p18.

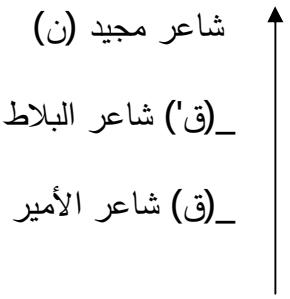
متضمنا لـ (ق') يتضمن أيضا (ق)، وإذا كان (ق') يفوق في كل مرة (ق)»[1]، ويمكن أن نوضح هذا الكلام بالمثال التالي:

- المتنبي شاعر مجيد (ن).

- فهو شاعر الأمير (ق).

- بل شاعر البلاط كله (ق').

فالنتيجة شاعر مجيد توصلنا إليها من خلال نتيجتين هما شاعر الأمير (ق) وشاعر البلاط (ق')، غير أن (ق') أقوى من (ق) لأن شاعر البلاط يعني أنه يمثل المملكة كلها فهو أشمل ويمكن التمثيل لهذا المثال بالمخطط التال



هذا في حالة ما إذا كان لدينا عدة حجج تؤدي إلى نتيجة واحدة، أما في حالة وجود حجة واحدة تؤدي إلى نتائج مختلفة فتكون لدينا نتيجة (ن') أقوى من نتيجة أخرى (ن)[2]، مثلما هو موجود في المثال التالي:

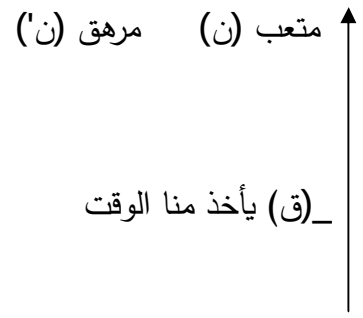
- الانتظار متعب (ن) ومرهق (ن')

- فهو يأخذ منا الوقت (ق).

ففي هذا المثال لدينا حجة واحدة يأخذ الوقت لنتيجتين متعب (ن) ومرهق (ن') ويمكن أن نوضحها في السلم التالي:

[1]) Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives, p20.

[2]) Ibid, p26.



وقد حدد طه عبد الرحمان ثلاثة قوانين للسلم الحجاجي جاءت مرتبة في كتابه "اللسان والميزان" على النحو التالي:[1]

- قانون الخفض.

- قانون تبديل السلم.

- قانون القلب.

إن أهم ما يمكن أن نستخلصه من نظرية السلالم الحجاجية هو أنها نظرية انبنت على فكرة «التدرج بين الأقوال والحجج في علاقتها بالنتائج واستلزام بعضها للبعض»[2]، وذلك وفقا لمبدأ القوة بين الحجج والنتائج.

2/ الربط الحجاجي:

يمثل الربط الحجاجي مجموع العلاقة بين النتيجة والحجة على اعتبار أنه يؤدي إلى انسجام الخطاب هذا الانسجام الذي يمس الحجة والنتيجة «فالعلاقة بين (ق) و(ن) ليست اعتباطية»[3]، ويعمل على إيصال المضمون للمستمع وقيادته إلى التسليم به أي إقناعه ومن هذا يمكن القول أن الرابط «هو علامة لغوية تربط بين عملين لغويين داخل القول الواحد، ونقول عن رابط أنه حجاجي إذا ما ربط بين عملين حجاجيين»[4] وهذين الأخيرين يؤديان إلى نتيجة أو نتائج محددة هي الهدف من الخطاب، ومنه تكون الروابط «أحد المؤشرات الحجاجية التي تسند معنى من المعاني إلى المقولات التي يتلفظ بها المتكلم، وبها يوجه دفة الحجاج بداية ونهاية، وافتتاحا وختاما»[5].

---

[1]) ينظر: طه عبد الرحمان، اللسان والميزان، ص277-278

[2]) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص364.

[3]) المرجع نفسه، ص375.

[4]) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص299.

[5]) رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي والتداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، ص101.

ويتم الربط الحجاجي وفق نوعين من المكونات اللغوية حسب ديكرو «أما النوع الأول فهو ما يربط بين الأقوال من عناصر نحوية مثل أدوات الاستئناف (الواو، الفاء، لكن، إذن ...) ويسميه روابط حجاجية، أما النوع الثاني فهو ما يكون داخل القول الواحد من عناصر تدخل على الإسناد مثل الحصر والنفي أو مكونات معجمية تحيل في الغالب إحالة غير مباشرة مثل "منذ" الظرفية و"تقريبا" و"على الأقل" ... إلخ ويسميه عوامل حجاجية»[1]، فالروابط تتعلق بأدوات الربط النحوية والتداولية مثل قولنا: التعليم في الجزائر مجاني ومتوفر على مختلف الوسائل لكن مستوى الطلبة متدني، فـ (الواو، في، على) روابط نحوية تربط بين عناصر الكلام و(لكن) رابط تداولي حجاجي، أما العوامل فتختص بالجملة ككل إذ تدخل عليها مثل قولنا: لا يوجد دخان بدون نار، فالنفي في هذه الجملة يمثل عاملا فيها.

وتجدر الإشارة إلى أن دراسة الروابط اللغوية في التداولية عرفت عند كل من أوستين وسورل، ولكن ديكرو وسع مجال من دراسة الروابط الحجاجية عند اهتمامه بألفاظ الخطاب على اعتبار أنها تؤدي وظيفة حجاجية إلى جانب الوظيفة اللغوية.

3/ القسم الحجاجي:

وهو من المصطلحات التي جاءت بها نظرية الحجاج في اللغة ويقصد به انتماء الحجج إلى نفس القسم إذ «نقول عن قولين (ق) و(ق') أنهما ينتميان إلى باب حجاجي واحدة يحدده قول (ن) إذا كان المتكلم يعتبر أن (ق) و(ق') بمثابة حجج لفائدة (ن)»[2]، بمعنى أنه إذا كانت حجتان أو أكثر تخدمان النتيجة نفسها فإن هذه الحجج بطبيعتها تنتمي إلى قسم حجاجي واحد.

هذا مجمل ما جاء عن نظرية الحجاج في اللغة في الكتابين المذكورين لديكرو وأنسكمبر وإن كانت هذه النظرية عرفت توسعات أخرى في دراسات قدمها المؤلفان سواء مشتركة أو منفردة تصب في موضوع الحجاج طورت من دراسته.

---

[1]) شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة ، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص376-377.

[2]) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص298.

2-ج/ الحجاج عند ميشال مايير في نظرية المساءلة (La Problématologie).

تعتبر نظرية **ميشال مايير** (M. Meyer) من النظريات المعاصرة في مجال الفلسفة والتي اهتمت بموضوع الحجاج من وجهة أخرى هي السؤال أو التساؤل ضمن ما عرف بـ "نظرية المساءلة" والتي أعطى من خلالها مايير تصورا للبلاغة والحجاج من خلال الربط بينهما، وهو ينتمي إلى «مدرسة بروكسل»[1] إلى جانب شايم برلمان، وقد قدم نظريته في مجموعة من الكتب «والتي من أهمها في مجال الحجاج والبلاغة (المنطق، اللغة والحجاج –اللغة والأدب –أسئلة البلاغة- الفلسفة والأهواء –في المساءلة ...)»[2]، وغيرها من الكتب.

انطلق ميشال مايير في نظريته من البحث عن نشأة السؤال في الثقافة الغربية منذ القديم فعاد «إلى الفلسفة اليونانية ليبحث فيها عن نشأة السؤال الذي اقترن بميلاد الفلسفة والنظر في أبعاده وخصوصياته»[3]، فتوصل إلى أن السؤال عرف لدى ثلاث أعلام هم سقراط، أفلاطون، وأرسطو الذين اهتموا بالسؤال ووظيفته في الفلسفة، وقد توصل مايير إلى أن دور السؤال عرف تراجع نظرا لإهمال الفكر الديكارتي الوجودي ودعواته إلى التفكير وهو ما أوصل الفكر الغربي إلى أزمة «ومرد هذه الأزمة هو موت الذات الديكارتية (le sujet Cartésien) المؤسسة للكوجيتو "أنا أفكر إذن أنا موجود" والذي سعى ديكارت من خلاله إلى إثبات وجود الذات من حيث هي موجود مفكر والبرهنة على وجودها بفعلها الذي هو الفكر لأن التفكير يفترض الوجود حتما»[4]، وقد اهتم ديكارت بإحياء هذه الذات من خلال البحث عن السؤال وتوضيح أهميته في إعمال الفكر.

أما فيما يخص علاقة نظريته بالمجال اللغوي عامة وبالحجاج خاصة فقد أعطى مايير مجموعة من الآراء حول الحجاج -الذي ربطه بالبلاغة- متصلة بطبيعة الكلام ووظيفته التساؤلية التي يؤديها باعتباره يولد النقاش الذي يدور حول السؤال المطروح، «إن الحجاج متعلق لدى مايير بنظرية المساءلة وهو يشتغل باعتباره ضرورة تؤدي إلى نتيجة أو موقف نحمل الغير على اتخاذه إزاء مشكل مطروح في سياق يوفر للمتخاطبين مواد ضرورية للقيام بعملية الاستنتاج المتصل بالزوج سؤال/جواب»[5]، فطرح السؤال يستدعي إجابة تمثل دعوة المستمع ورأيه في القضية موضوع

---

[1]) فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص104.

[2]) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص134.

[3]) محمد على القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشيل مايير، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص389

[4])المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]) المرجع نفسه، ص394.

النقاش وهذه الإجابة نفسها تولد هي الأخرى سؤالا آخر وهكذا ينشأ الخطاب الحجاجي الذي يقوم أساسا على المساءلة.

ومن أكثر الأشكال الكلامية التي يتجسد فيها الحجاج عند مايير متخذا من السؤال وسيلة دفع لفكرة ما أو رفضها الحوار «فالحجاج في نظره مرتبط ارتباطا وثيقا بالكلام وخاصة منه الحوار وما يحويه ويثيره من تساؤلات جدلية تدفع إلى الحجاج دفعا»[1]، فالحوار عادة يقوم على ثنائية سؤال وجواب حتى وإن كان السؤال ضمنيا وليس صريحا، فالسؤال الحجاجي بهذا يمثل حاجزا أو صعوبة أو ضرورة ملحة تؤدي إلى الاختيار واتخاذ القرار وهذا ما دفع مايير إلى اعتباره عمدة نظريته.

ربط مايير البلاغة والحجاج "بعلم الفصاحة"، فنقطة الانطلاق عنده لا تعود إلى أرسطو لأنه يرى أن بلاغته خاضعة للمنطق الافتراضي، وإنما اقتفى أثر **كانتليان** الذي جعل البلاغة علم الفصاحة والتي تؤدي إلى مجموعة من الأهداف[2]:

1/ الإقناع والإفحام، وخلق القبول.

2/ الإعجاب، والإغواء أو الاستدراج والتبرير لأفكار من أجل تمريرها كما لو كانت صحيحة أو لأنها صحيحة، أو الاعتقاد بأنها كذلك.

3/ تمرير قابلية صواب، والرأي، والمحتمل بواسطة أسباب جيدة وحجج مع اقتراح الاستنباطات أو استخراجها للآخرين.

4/ اقتراح ما هو ضمني من خلال ما هو مصرح به.

5/ تأسيس معنى مجازي واستنباط معنى حرفي، ومن أجل ذلك يتم استخدام صور أسلوبية وبعض الحكايات.

6/ استخدام لغة أدبية مجازية وأسلوبية.

7/ اكتشاف نيات من يتكلم أو يكتب.

وهذه الأهداف مجتمعة تؤدي إلى إقناع المتلقي ويمكن أن نستنتج منها مجموعة من النقاط الثابتة في نظرية مايير منها: اهتمامه بالجانب البياني والمجازي في اللغة فقد حظيت البلاغة في

[1]) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة ، ص135.

[2]) ينظر: فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص105.

نظريته بمكانة مرموقة لما لها من دور رئيسي في التعبير عن أهواء وانفعالات الإنسان، واهتمامه بالخطابين الشفوي والكتابي في الحجاج، كما يحتل المتلقي مكانة عنده باعتباره هدف الحجاج ويدخل ضمن العلاقات التخاطبية القائمة بين المتكلم والمتلقي الذي يلعب دورا في الحجاج.

ومن المفاهيم الأساسية التي جاء بها مايير في قضية الحجاج في نظرية المساءلة مفهومي الضمني والمصرح به، «فالمصرح به هو ظاهر السؤال أما ماهو ضمني فتلك الإمكانات المختلفة للإجابة عن السؤال الواحد»[1]، وهنا تظهر إمكانات البلاغة في تحديد المعنى وترتبط بالحجاج إذ تعمل الاحتمالات المتعددة للإجابة والتي يتوقعها المتكلم ويقصد إليها من سؤاله بإحداث الفارق المتوقع من السؤال وبهذا يحدث التأثير والإقناع وهنا يكمن الحجاج عند مايير.

[1]) محمد على القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشيل مايير، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص394-395.

الفصل الثاني:

الآليات الحجاجية في ديوان لا تعتذر عما فعلت

المبحث الأول: الآليات الحجاجية البلاغية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت".

1/ من ناحية الأساليب البلاغية:

1-أ: النهي.

1-ب: الأمر.

1-ج: الاستفهام.

2/ من ناحية البيان:

2-أ: الاستعارة والأسطورة.

2-ب: التشبيه.

2-ج: الكناية.

3/ من ناحية البديع.

3-أ: الطباق.

3-ب: المقابلة.

3-ج: الجناس.

تمهيد:

يعتبر محمود درويش من الشعراء المعاصرين الذين ذاع صيتهم على المستوى العربي والعالمي إذ كوَّن هو ومجموعة من الأدباء الآخرين ملامح الأدب المعاصر بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، ولد محمود درويش في 13مارس 1941 في إحدى قرى فلسطين وهي قرية "البروة" والتي حوَّل اليهود اسمها إلى أحيهود"[1] عاش فيها درويش مدة سبع سنوات فقط بعدها تعرضت هذه القرية للاحتلال الإسرائيلي عام 1948 ورحل كل سكانها ومن بينهم عائلة الشاعر في ليلة غريبة الأحداث متسارعة الزمن وجد درويش نفسه بعدها في لبنان.

عاش محمود درويش بعد الاعتداء على قريته واغتصابها حياته متنقلا من مكان إلى مكان، إذ عاد إلى فلسطين بعد عام من مكوثه في لبنان كلاجئ وانتسب إلى أحد المدارس في قرية "دير الأسد" التي أكمل فيها دراسته الثانوية عاش خلالها مغامرات جديدة بدأت تتضح له من خلالها ماهية الكيان الصهيوني الذي باتت علاقته به مباشرة، كما دخل الشاعر خلال عيشه في فلسطين «سجون إسرائيل أكثر من مرة وكانت المرة الأولى سنة 1961 (...) وكان عمر الشاعر آنذاك عشرين سنة»[2]، ثم توالت بعدها اعتقالات الشاعر وسجنه عدة مرات بالإضافة إلى الإقامة الجبرية.

انتقل محمود درويش من العيش في فلسطين إلى خارجها إذ كانت المرة الأولى له في السفر عام 1970 حيث سافر إلى موسكو للدراسة الجامعية من خلال بعثة دراسية دبرها له الحزب الشيوعي الإسرائيلي[3]، تلتها محطات مختلفة زار فيها درويش العديد من الدول العربية وبعض العواصم العالمية عاش فيها فترات متفاوتة ليعود في الأّخير إلى فلسطين بعد أن سمح له الكيان الصهيوني بذلك إلى غاية وفاته في عام 2008 مخلفا وراءه تراثا شعريا متنوعا جمع في مجموعة أعمال محمود درويش الشعرية بعدة أجزاء، من بين هذه الدواوين "أوراق الزيتون" "عاشق من فلسطين" "يوميات جرح فلسطيني" "حبيبتي تنهض من نومها" "العصافير تموت في الجليل" "لماذا تركت الحصان وحيدا" وغيرها والتي تمثل إنتاجه الأول بالإضافة إلى "لا تعتذر عما فعلت" "كزهر اللوز أو أبعد" وديوانه الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" الذي نشر بعد وفاته وبعض الكتابات النثرية مثل "ذاكرة النسيان" و"في حضرة الغياب" وغيرها.

---

[1]) ينظر: رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971، ص97.

[2]) المرجع نفسه، ص110.

[3]) ينظر: المرجع نفسه، ص116.

يعتبر ديوان "لا تعتذر عما فعلت" الصادر عن دار رياض الريس ببيروت سنة 2004م من الدواوين الشعرية التي صدرت لمحمود درويش والتي تمثل اتجاها جديدا في شعره إلى جانب مجموعة أخرى من الدواوين مثل: كزهر اللوز أو أبعد، أثر الفراشة، الجدارية وغيرها.

ينقسم هذا الديوان إلى ستة أقسام شعرية أولها كان بعنوان "في شهوة الإيقاع" والذي حوى جل قصائد الديوان وعددها سبعة وأربعون قصيدة ومن بينها القصيدة التي حمل الديوان عنوانها، أما الأقسام الخمسة المتبقية فهي عبارة عن قصائد منفردة وهي وفق الترتيب التالي: "طريق الساحل"، "لا كما يفعل السائح الأجنبي"، "بيت من الشعر/ بيت الجنوبي"، "كحادثة غامضة" و"ليس للكردي إلا الريح"، ففي القسم الأول من الديوان يتجه الشاعر إلى الذات في حوار طويل معها والبحث عن ذاته القديمة وكأنه لا يعرف نفسه، وفي الأقسام المتبقية من الديوان يتجه إلى الخارج في استكناه ذوات الآخر وعلاقتها بالعالم.

إن أهم ما يميز ديوان محمود درويش هذا هو محاورته الدائمة لنفسه والتي تتجلى في كثير من القصائد متبوعة بأسئلة عن نفسه وعن أناه حيث صوت الأنا ينفصل عن ذاته فكأن ذاته انقسمت إلى اثنين وأصبحت إحداهما غريبة عنه، وهذا ما أدى إلى العديد من التساؤلات الفلسفية التي ضمنها ديوانه.

ما يميز الديوان أيضا هو بدايته التي افتتحها درويش بنصف بيت لأبي تمام والنصف الآخر للشاعر لوركا واضعا لهما عنوانا: "توارد خواطر أو توارد مصائر".

لا أنتأنت

ولا الديار ديار [أبو تمام]

والآن، لا أناأنا

ولا البيت بيتي [لوركا][1]

هذان الشطران اللذين سيكررهما الشاعر في متن الديوان وبالتحديد في قصيدة " إن عدت وحدك" حيث كرر الشطر الخاص بأبي تمام (لا أنت أنت ولا الديار هي ديار) مع تغير في البيت بإضافة ضمير الغائب"هي" وشطر لوركا كرره في قصيدة "شكرا لتونس"، الشاعر في ديوانه هذا يريد أن

[1]) محمود درويش، ديوان لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2004، ص11.[1]

يثبت لنا ذلك التغيير الذي طال كل شيء بدءا من جسده إلى وطنه إلى الزمان والمكان ككل، فهو بمثابة مقارنة بين ما كان وما أصبح.

- **الآليات الحجاجية البلاغية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت":**

جاء ديوان "لا تعتذر عما فعلت" طافحا بالجانب البلاغي بمستوياته الثلاث سواء من ناحية المعاني التي تجسدت في مختلف الأساليب أو من ناحية البيان إذ تزاحمت الاستعارات والتشبيهات والكنايات بكل أنواعها أو من ناحية البديع حيث لعب الطباق والجناس والمقابلة دورا كبيرا في تجلية المعنى إلى جانب دوره التزييني كما كان له دور حجاجي فقد اعتمد عليه الشاعر في إيصال ما يرغب به للقارئ في صورة جمالية ولغة إنزياحية.

وسنحاول فيما سيأتي توضيح هذا الدور الحجاجي ومواضعه وموضوعاته في مختلف قصائد الديوان.

1/ من ناحية الأساليب البلاغية:

اعتمد محمود درويش على كثير من الأساليب الإنشائية لأغراض حجاجية واضحة، فجاء الأمر والنهي والاستفهام موزعا على كل الديوان وأدى في كثير من القصائد دورا حجاجيا، ويمكن أن نتتبع هذا الاستعمال الحجاجي لهذه الأساليب على النحو التالي:

1-أ: النهي:

سبق وبينا كيف يعمل النهي على توجيه المتلقي منخلال طلب الامتناع عن الفعل بطريقة حجاجية وهو ما نجده في استعمال درويش له في هذا الديوان، فمن الملاحظ عن استخدامه للنهي الحجاجي هو وروده في قصيدتين تحملان النهي في عتبة العنوان وله دلاله مباشرة في القصيدة وهما قصيدتي "لا تعتذر عما فعلت" والتي اختيرت كعنوان للديوان وقصيدة "لا تكتب التاريخ شعرا"، وفي كلتا القصيدتين يخدم النهي دورا حجاجيا.

جاء النهي في قصيدة "لا تعتذر عما فعلت" في إطار محاورة الشاعر لنفسه فهو ينهى نفسه (آخري الشخصي) عن الاعتذار، وهو ما بينه الشاعر بقوله في بداية القصيدة:

لا تعتذر عما فعلت -أقول في

سري. أقول لآخري الشخص[1]

[1]) محمود درويش، ديوان لا تعتذر عما فعلت، ص25.

جاء هذان السطران في بداية القصيدة كنتيجة قدمها الشاعر ثم عرض حججها، فالشاعر يريد أن يقنع المتلقي ويقنع نفسه بأن ما ذهب من حياته لا يستوجب الاعتذار عنه لأحد وكانت حجة الشاعر أن لا شيء من حياته كان مخفي، فقد قام درويش باستحضار مجموعة الذكريات التي عاشها بالإضافة إلى الذكريات المشتركة للجماعة على شكل شريط وكأنه شريط يمر بذاكرته:

ضجر الظهيرة في نعاس القط/ عرف الديك/ عطر المريمية/ قهوة الأم/ الحصيرة والوسائد/ باب غرفتك الحديدي/ الذبابة حول سقراط/ السحابة فوق أفلاطون/ ديوان الحماسة/ صورة الأب/ معجم البلدان/ شكسبير/ الأشقاء الثلاثة والشقيقات الثلاث/ أصدقاؤك في الطفولة[1]

فالشاعر يرى أنه لم يخف شيئا فحتى الذكريات كانت (مرئية) كلها لا شيء خاف منها فالاعتذار=الخطأ، الظلم، الكذب، إخفاء الحقيقة، لكن الشاعر يرى أنه لم يخفي شيئا وهو ما تبينه الذكريات المستحضرة والتي يمكن أن تنتظم في شكل مجموعات على النحو التالي:

- عرف الديك، عطر المريمية، قهوة الأم، صورة الأب، الأشقاء الثلاثة والشقيقات الثلاث، أصدقاؤك في الطفولة = تمثل أصل الشاعر عائلته وتاريخه الواضح.

- الذبابة حول سقراط، السحابة فوق أفلاطون، ديوان الحماسة، معجم البلدان، شكسبير = ثقافة الشاعر ومنهله.

- ضجر الظهيرة، الحصيرة والوسائد، باب غرفتك الحديدي = نمط الحياة التي عاشها الشاعر.

فكل هذه الأمور واضحة لا شيء فيها مخفي بداية بحياة الشاعر وأصله وثقافته لذلك لاشيء يستحق الاعتذار حسب اعتقاد الشاعر.

اعتمد درويش أيضا على النهي في قصيدة "لا تكتب التاريخ شعرا" ليوصلنا إلى نتيجة معينة هي التزييف الذي يطال التاريخ إذا كتبناه شعرا مستندا على جملة من الحجج قدمها خلال القصيدة، مستبدلا الشعر بالسلاح على اعتبار أنه هو المؤرخ بدلا من الشعر وهي الحقيقة المسيطرة في هذا العالم :

لا تكتب التاريخ شعرا، فالسلاح هو

المؤرخ.[2]

[1]) محمود درويش، الديوان ، ص25-26.

[2]) المصدر نفسه ، ص97.

جاء عرض القضية (النهي) في أول سطر من القصيدة ليسرد لنا بعدها درويش مجموعة من الحجج تؤكد هذه النتيجة التي توصل إليها، يقول:

المؤرخ لا يصاب برعشة

الحمى إذا سمى ضحاياه ولا يصغي

إلى سردية الجيتار. والتاريخ يوميات

أسلحة مدونة على أجسادنا. «إن

الذكي العبقري هو القوي».[1]

الملاحظ على هذه الحجج أن الشاعر أعطاها كلا على حدة إذ فصل بينها بنقطة محددة لكل حجة أو سبب يمنع كتابة التاريخ شعرا ولكنها تجمع على رأي واحد وهو مبدأ القوة في التاريخ، فالتاريخ في نظر الشاعر كتب بالسلاح لا بالقلم وهو واضح من خلال ربط الشاعر كتابة التاريخ بقضية وطنه التي عرفت التزييف في كثير من نواحيها (التاريخ يوميات أسلحة مدونة على أجسادنا)، فالأرض أرض فلسطينية لها تاريخ وحضارة ولكن هذا التاريخ لم ينصف الإنسان الفلسطيني الذي يلاقي يوميا آلة الحرب الصهيونية التي تطبع على جسده تاريخا جديدا مكتوبا بقوة السلاح.

والملاحظ على هذا المقطع أيضا أن الشاعر بعد النهي (القضية) جاءت كل الحجج على شكل جمل اسمية تبين ثبات رأي الشاعر في كتابة التاريخ المتحرر من كل المشاعر من جهة وثبات الحقائق التي أوردها من جهة أخرى، وقد كرر درويش نهيه هذا في نهاية القصيدة ليؤكد على موقفه يقول:

فلا تكتبه

لا تكتبه، لا تكتبه شعرا.[2]

فكانت بدايته نهيا وختامه نهيا (نهي ⇦ أسباب النهي ⇦ تأكيد النهي)، فالعلاقة بين التاريخ والشعر علاقة تضاد حسب رأي الشاعر.

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص97.

[2]) المصدر نفسه ص99.

1-ب: الأمر:

يستخدم الشعراء الأمر لأغراض مختلفة منها النصح والإرشاد والمنع والحث أيضا بهدف الإقناع، ودرويش في ديوانه هذا اعتمد على الأمر في كثير من القصائد للإقناع بمختلفة القضايا والأفكار التي عرضها والتي سنحاول تبيانها.

عاد درويش إلى وطنه بعد فترة غياب طويلة غادرها شابا قويا لكنه عاد إليها كهلا يقترب من الشيخوخة والموت يوما بعد يوم، فراح يبحث عن ذلك الشباب الضائع الذي يذكره بهذا الفضاء الذي عاد إليه من جديد وهو ما عرضه في قصيدة "أنزل، هنا، والآن" يقول فيها:

وقد تذكرك البعوضة بالحياة

فجرب الآن الحياة لكي تدربك الحياة

على الحياة

وخفف الذكرى عن الأنثى

وأنزل

ها هنا

والآن

عن كتفيك ...قبرك[1]

اتخذ درويش من أسلوب الأمر في هذا المقطع وسيلة لإثبات أهمية الحياة ورغبته في العيش أطول محاولا إيجاد ذلك الرابط بالشباب الذي كان يعيشه مساندا قضية وطنه مما أدى إلى نفيه، فجاءت ثلاثة أفعال أمر (جرب، خفف، أنزل) متتالية تحث على الحياة، كما أن تكرار الشاعر للفظة الحياة أربعة مرات في سطرين لم يأتي عبثا، بل حاول من خلاله درويش أن يبين لنا رغبته في العيش وأهمية الحياة في أبسط المخلوقات (البعوضة) وخوفه من فكرة الموت والنهاية (قبرك)، حتى أن الحياة باتت أكثر أهمية من الأنثى (الحب) نفسها، فالشاعر «في عقله الواعي كان يرى

[1]) محمود درويش، الديوان، ص30

أنه تقدم في السن، وأن شهوته للحياة أقوى من رغبته بالحب أو خوفه من الموت»[1]، فالحب في نظر الشاعر يأتي بعد الحياة لأنه يرتبط بالشباب أما الرغبة في الحياة فترتبط بالخوف من الموت والاقتراب من الشيخوخة.

واستنادا على الأمر أيضا يبين لنا الشاعر ذلك التغير الذي طال المكان بعد العودة، ليفضل الشاعر البقاء في البيت المجازي الذي رسمه في مخيلته وبلغته، يقول في قصيدة "بيت من الشعر/بيت الجنوبي":

قال في آخر الليل: خذني إلى البيت

بيت المجاز الأخير ...

فإني غريب هنا يا غريب،

لا شيء يفرحني قرب بيت الحبيب

لا شيء يجرحني في طريق الحبيب البعيدة[2]

فالمكان تغير فعلا وكذا إحساس الشاعرتغير فقد عاد في (آخر الليل) دلاله على تقدمه في السن فلم يعد شيء يجلب له الفرح ولا شيء يجرحه في بيت الحبيب الذي من المفروض أن يكون المشتهى والملاذ الذي يرغب في العودة إليه ومن أجله، فهما مقدمتان تفضيان بنا إلى نتيجة حتمية هي تغير المكان من جهة والشعور بالغربة من جهة أخرى لذلك فضل الشاعر العيش في بيته المجازي فباللغة بنى الشاعر بيته وأصبح هو البيت الحقيقي:

فانفتح الخيال على مصادره

وصار هو المكان، هو

الحقيقي الوحيد[3]

---

[1]) تهاني عبد الفتاح، تجليات أسطورة البعث في ديواني "لا تعتذر عما فعلت" وكزهر اللوز أو أبعد"، لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، العدد1+2، سوريا، المجلد26، 2010، ص177.

[2]) محمود درويش، الديوان، ص146.

[3]) المصدر نفسه، ص42.

ولعل هذا ما يبين سبب احتفاء الشاعر كثيرا بلغته في هذا الديوان هذه اللغة التي مثلت الشاعر نفسه فكانت عنوانه الذي يدل عليه ويثبت وجوده ويضمن بقاءه لذلك اعتبرها هي أناه فالشاعر هو لغته هو شعره:

هويتي لغتي. أنا ... وأنا.

أنا لغتي. أنا المنفي في لغتي[1]

فاللغة هي ملاذ الشاعر من جهة وهي منفاه من جهة أخرى.

ومن نماذج الأمر الحجاجية في الديوان أيضا، ما نجده في قصيدة "أما أنا، فأقول لاسمي" إذ اعتمد عليه درويش في توضيح وطأة الاسم عليه وما بات يعانيه من جراء هذا الاسم (الشهرة)، يقول فيها:

أما أنا، فأقول لاسمي: دعك مني

وابتعد عني، فإني ضقت منذ نطقتُ

واتسعتْ صفاتك ! خذ صفاتك وامتحن

غيري ...[2]

أعطى الشاعر مجموعة أوامر لاسمه (دعك، ابتعد، خذ، امتحن) وكأن اسمه شخص عاقل يسمع كلامه يطالبه الشاعر بالانفصال لأنه لم يعد يستطيع التعايش معه، وهو ما يبين رغبة الشاعر في العيش حياة عادية لا ترتبط باسمه وشهرته وشعره الذي قدمه للعالم، فبريق الشهرة بات ثقيلا على كاهل الشاعر إلى درجة أنه رغب في الانفصال عنه، فحريته بدأت تضيق منذ بدأ شعره (ضقت منذ نطقت) وكلما زادت شهرته وشعره كلما ضاقت حريته أكثر وهذا ما أدى بدرويش أن يطالب اسمه بحريته:

أما أنا فأقول لاسمي: أعطني

ما ضاع من حريتي[3]

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص159.

[2]) المصدر نفسه، ص75.

[3]) المصدر نفسه، ص77.

فما ضاع من حرية الشاعر كان بسبب اسمه حسبه، فحتى الناس تعامله باسمه لا بشخصه لأنه لا يمثل ذاته بل بات شعره يمثله، كما أن رغبة الشاعر في العيش بشكل عادي وفي هذا العمر بالتحديد يبين لنا ذلك التعب الذي أصاب روح الشاعر مما دفعه إلى البحث عن الهدوء في كل شيء والهروب من كل ما يحمل في طياته تعبا.

1-ج: الاستفهام:

اعتمد درويش كثيرا على أسلوب الاستفهام في ديوانه هذا إذ نجد فيه ثلاثة وتسعون سؤالا مختلفا، انقسمت إلى نمطين من الأسئلة بعضها كان عبارة عن أسئلة فلسفية لا إجابة لها وردت في جل قصائد الديوان وبعضها الآخركانت على شكل حوارات (سؤال/جواب)، وبعض هذه الأسئلة أدت دورا حجاجيا كبيرا لإقناع المتلقي بمختلف القضايا التي طرحها درويش من خلال ديوانه.

استطاع درويش أن يعطي للحاضر والماضي كزمنين مختلفين دلالة مقارنة من خلال استعماله للسؤال في عدة قصائد من الديوان، ومن بين الأسئلة الفلسفية التي طرحها درويش :أأنت ياضيفي أنا؟، أأنت أنا كما كنا؟، أأنت أنا؟ وهي أسئلة عن الهوية وردت في قصيدة "في بيت أمي"[1] -هذه القصيدة التي حوت وحدها تسعة أسئلة- فالشاعر وهو يقابل صورته في بيت أمه القديم بعد أن عاد إليه يطرح أسئلة عن هذا الفرق بين ما كان عليه في الماضي وما أصبح عليه في الحاضر، «ومما زاد هول المأساة وعمق هوتها بين الماضي والحاضر أنها لم تصب المكان وحده بل أصابت الذات أيضا»[2] فتغير ذات الشاعر وصفاته الجسمانية شكل هاجسا لدى الشاعر بالإضافة إلى تغير المكان.

هذا النمط من السؤال الفلسفي الذي طرحه درويش على نفسه بعد انفصالها حسبه إلى شخصيتين مختلفتين، فالشخصية الأولى هي نفسه في مرحلة الشباب الذي يعيده من خلال الذكريات والذي ارتبط بدرويش في فلسطين:

هل كنت في العشرين من عمري،

بلا نظارة طبية،

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص23-24.

[2]) محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" للشاعر محمود درويش، مجلة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، العدد2، فلسطين، المجلد22، 2008، ص469.

وبلا حقائب؟[1]

وشخصيته الآن في الشيخوخة وهي عكس ما وصفها لنا في الماضي (أصبح في الستين من عمره، أصبح يرتدي نظارات طبية)، وقد أدى هذا الاستعمال للسؤال دلالة حجاجية مميزة استطاع درويش من خلالها أن يوصل لنا ذلك الفارق بين ما كان وما أصبح عليه بفعل الزمن، فالزمن يغير فينا الكثير إذ له سلطة قاهرة على أجسادنا من جهة كما أن له دلالة على اقترابنا من الموت والفناء، هذه المقارنة بيَّنها لنا درويش حتى من خلال استعماله الفعل الماضي "كنت" وهو الأمر الذي أدى بدرويش إلى تخطي جدار الزمن والبحث في المستقبل حتى يتمكن من رؤية أشياء ليس بالمقدور رؤيتها في الحاضر لأنها تدخل في عالم الغيب:

وقفزت عن هذا الجدار لكي أرى

مالا يرى

وأقيس عمق الهاوية[2]

فالجدار الذي يقصده الشاعر هنا هو جدار الزمن المستقبل، فرغبة الشاعر في رؤية المستقبل تبين لنا أنه متخوف من أمر ما وهو (عمق الهاوية) أو مدى اقترابه من الموت لأنه في مرحلة الشيخوخة ينتظر هذا الجبار متى سيظهر ومتى سيخطف عمره منه، كما يبين لنا هذا رغبته في الحياة أكثر.

هذا السؤال عن حقيقة الهوية بين ماض كان وولى وحاضر يعاش لم يكن سؤال تفرد به الشاعر في ديوانه هذا، بل تجاوزه إلى شخصيات أخرى ، فهاهو في قصيدة "كحادثة غامضة" يستحضر شخصية من شخصيات الأساطير وهي شخصية "إلكترا" ابنة الملك أجاممنون والتي قتلت أمها وزوج أمها انتقاما لوالدها تسأل هي الأخرى عن حقيقة أناها:

وحيث إلكترا الفتاة

تناجي إلكترا العجوز وتسألها: هل

أنا أنت حقا؟[3]

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص23.

[2]) المصدر نفسه، ص24.

[3]) المصدر نفسه، ص153-154.

وهذا ليثبت لنا الشاعر مرة أخرى أن تأثير الزمن في الذات يطال كل البشر حتى شخصيات الأساطير، فالتغير الفيزيولوجي يثير في أنفسنا تساؤلات عديدة عن حقيقة هذه الحياة والهدف من وجود البشر فيها وعن فكرة الموت التي ترتبط أكثر ما ترتبط بسن الشيخوخة والمرض.

يضاف إلى هذه الأسئلة الفلسفية التي جاءت بلا جواب أو جوابها مستنتج من قبل المتلقي الأسئلة التي وردت في الحوارات التي أجراها درويش داخل الديوان مع عدة ذوات ولقيت إجابات محددة أو إجاباتها كانت عبارة عن سؤال ، وقد لعبت هذه الحوارات دورا حجاجيا لأن «الحوار أهم أشكال التفاعل، وهو المجال الطبيعي الذي يقع فيه الحجاج بامتياز»[1] فبالتفاعل نقنع ونقتنع، وسنأخذ نموذجين من هذا النمط في حوارين مختلفين داخل الديوان.

اعتمد درويش على الحوار في قصيدة "لا أعرف اسمك" وهي عبارة عن حوار بين غريبين امرأة ورجل مجهولين لا يعرفان اسما بعضهما ويحاول كل واحد منهما معرفة اسم الآخر، حاول درويش من خلالهاالتأكيد على أهمية الوطن وإرتباط الثبات والاستقرار به.

المقطع الأول من الحوار:

- من أنتِ؟ ما اسمكِ؟

- ***سمني، لأكون ما سميتَني***

- لا أستطيع، لأنني ريح

وأنتِ غريبة مثلي، وللأسماء أرض ما

- ***إذن، أنا «لا أحد»***[2]

بداية هذا المقطع من الحوار كانت من الرجل يبحث عن اسم المرأة ليوصلنا الشاعر في الأخير إلى نتيجة توصلت إليها المرأة (لا أحد) استنادا إلى مجموعة من القضايا والمؤشرات التي أعطاها الرجل نفسه:

ق1- لا أستطيع لأنني ريح (دلالة على عدم الاستقرار والسفر الدائم).

ق2- أنت غريبة وللأسماء أرض (ارتباط الاسم بالمكان).

---

[1]) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2010، ص53.

[2]) محمود درويش، الديوان، ص103.

ن- أنا لا أحد

المقطع الثاني من الحوار:

- ***لأعرف اسمَكَ، ما اسمكَ؟***

- اختاري من الأسماء أقربها

إلى النسيان. سميني أكن في

أهل هذا الليل ما سميتني !

- ***لا أستطيع لأنني امرأة مسافرة***

على ريح. وأنت مسافر مثلي،

وللأسماء عائلة وبيت واضح

- فإذن، أنا «لا شيء» ...[1]

على عكس المقطع الأول جاءت بداية هذا المقطع مع سؤال المرأة عن اسم الرجل ليصل هذا الأخير إلى نتيجة محددة (لا شيء) استنادا على السببين الذين قدمتهما المرأة لعدم اختيارها لاسم له:

ق1- لا أستطيع لأنني امرأة مسافرة وأنت مسافر (تأكيد دلالة عدم الثبات).

ق2- للأسماء عائلة وبيت (تأكيد ارتباط الاسم بالمكان والعائلة).

ن- أنا لا شيء.

فمن خلال هذين المقطعين يتبين لنا اعتماد درويش على الحوار في تأكيد ارتباط الهوية بالمكان والعائلة بالاستقرار والثبات وهي الأمور التي افتقدها الشاعر في حياته وهو ما دفعه إلى التخلي عن فكرة العائلة.

[1]) محمود درويش، الديوان، ص104.

في حوار آخر من الديوان وبالتحديد في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام" يبين لنا الشاعر جانب آخر من عدم الامتلاك من خلال حوار بين سجين ينتظر الإعدام والحارس الليلي، يقول فيها:

وعند الفجر، أيقظني

نداء الحارس الليلي

من حلمي ومن لغتي:

ستحيا ميتة أخرى،

فعدل في وصيتك الأخيرة،

قد تأجل موعد الإعدام ثانية

سألت: إلى متى؟

قال: انتظر لتموت أكثر

قلت: لا أشياء أملكها لتملكني[1]

فالسجين الذي ينتظر الإعدام لم يعد يملك شيئا إلا الحلم، وحتى الحلم تدخل الحارس الليلي فيه(أيقضني) فعاد السجين إلى واقعه مرة أخرى لا يملك شيئا، فالشاعر يريد أن يثبت لنا أنه لا يملك شيئا يشد رغبته في الحياة أكثر ويوقظ في نفسه الخوف من الموت (لا أشياء أملكها لتملكني)، فهو سجين ينتظر الموت وهو في الأصل ميت ماتت فيه كل رغباته وبقيت روحه ساكنة في جسده تنتظر ذلك الجلاد ليفرقهما ولكن جلاده يريد تعذيبها أكثر وتكرار مشهد الموت مرارا وتكرارا أمامها من خلال تأجيل موعد الإعدام (انتظر لتموت أكثر) فالشيء الأصعب من الموت هو انتظار الموت في حد ذاته.

[1]) محمود درويش، الديوان، ص18.

2/ من ناحية البيان:

لعبت الصور البيانية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" دورا حجاجيا كبيرا إذ اعتمد عليها درويش في التأثير والإقناع، ومن بين هذه الصور نجد.

2-أ: الاستعارة والأسطورة:

بينا في الجانب النظري من هذا البحث قوة الاستعارة الحجاجية في تجلية المعنى وإعطائه قوة تأثيرية وإقناعية أكثر من التعبير العادي لأنها «تعطي دفعة قوية للخيال كي يفكر أكثر»[1]مما يسمح بتنشيطه، ودرويش في هذا الديوان اعتمد عليها كثير،وقد امتزجت الاستعارة بالرمز والأسطورة في الديوان لتعطي لنا مفهوما دقيقا وشاملا للتجربة الإنسانية المشتركة التي يعيشها الشاعر كغيره من الشعراء لذا نجده يعتمد على الاستعارة الرمزية والأسطورية في إقناع المتلقي بجملة من الأمور التي سنتعرض لها فيما يأتي.

يستند درويش على الاستعارة في قصيدة "سيجيء يوم آخر" واصفا ذلك اليوم المنتظر وهو يوم مرسوم بدقة في مخيلة الشاعر بكل التفاصيل الإيجابية التي تدفع إلى انتظاره، والذي هو عكس ما هو عليه اليوم، فهو يوم مشمس سلس خفيف الظل تتجلى فيه معاني الحياة والخصب، وقد بين ذلك درويش من خلال قوله:

يسيل الماء من ضرع الحجارة

لا غبار، ولا جفاف، ولا خسارة[2]

فالشاعر هنا استعمل الاستعارة التصريحية (يسيل الماء من ضرع الحجارة) للدلالة على عودة الحياة من جديد في ذلك اليوم الذي سيجيء حتما وهو اليوم الذي يمثل حلم الشعب الفلسطيني حيث لا غبار ولا جفاف ولا خسارة فيه، تدب الحياة من جديد في يوم موعود يكون السلام فيه هو الغالب، وقد مثلت الاستعارة في هذا القول القضية (ق) لتوصلنا إلى نتيجة أعطاها الشاعر بصيغة نفي للأمور السلبية (الجفاف، الغبار، الخسارة)، وتفجر الماء من الحجارة له دلاله الخصب والحياة وهو ما نجد له صدى في القرآن الكريم في سورة البقرة في قوله تعالى: «وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار وإن منها لم يشقق فيخرج منه الماء» البقرة/74.

---

[1]) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص145.

[2]) محمود درويش، الديوان، ص20.[2]

نجد كذلك درويش يستند إلى الاستعارة التمثيلية في توضيح تغير المكان في قصيدة "إن عدت وحدك" حيث شبه المنفى بشخص تغيرت ملامحه، يقول مخاطبا ذاته الأخرى:

إن عدت وحدك، قل لنفسك:

غير المنفى ملامحه ...

ألم يفجع أبو تمام قبلك

حين قابل نفسه:

«لا أنت أنت

ولا الديار هي الديار» ...[1]

وكأن المنفى شخص متنكر بملامح جديدة، فهذا المكان الذي عاد إليه ليس هو نفسه الذي تركه إذ سافر آخر الشاعر الشخصي من المنفى عائدا إلى وطنه ليجده منفى هو الآخر ولكن مع بعض التغيير ولكنه يبقى منفى مثل سابقه فقد تغير عن ما كان عليه عندما تركه، وقد اعتمد الشاعر على تجربة أبي تمام في عودته إلى الديار لإثبات فجعه من هذا التغيير فكما فجع أبو تمام فجع الشاعر، إذ تحول أبو تمام على يد درويش إلى رمز للمنفي العائد يحاول المقارنة بين شعوره وشعور أبي تمام عندما عاد إلى دياره ووجدها تغيرت "لا أنت أنت ولا الديار ديار" ولكن الفارق بينهما أن شعور درويش هو الذي تغير عن المكان فلم يعد المكان يشبه المكان.

أما عن الأسطورة في الديوان فقد اعتمد درويش على توظيف أسطورة **أدونيس** في قصيدة "نزف الحبيب شقائق النعمان" إله الخصب في الأسطورة اليونانية والكنعانية للدلاله على عودة الشعب الفلسطيني، وأدونيس ابن ملك قبرص كان جميلا وكانت ربة الحب والجمال**أفروديت (فينوس** أو **عشتروت)** حبيبته، وقد خرج أدونيس يوما في رحلة صيد وقتل من طرف خنزير بري ولما علمت أفروديت بذلك ذهبت بحثا عنه ولما وصلت إليه وجدت دمه في كل مكان وقد لاقى هو حتفه فأوعزت بنمو زهرة شقائق النعمان في محل دمه، وتخفيفا من آلام أفروديت سمح الإله **زوس** بعودة أدونيس كل عام في الربيع[2]، يقول درويش في مطلع القصيدة:

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص31.

[2]) ينظر: أ.نيهارت، الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، تر: هاشم حمادي، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1994، ص50-51.

نزف الحبيب شقائق النعمان،

أرض الأرجوان تلألأت بجروحه،

أولى أغانيها: دم الحب الذي سفكته آلهة،

وآخرها دم ...[1]

عمل درويش على توظيف الأسطورة بشكل جمالي للدلالة على عودة الشعب الفلسطيني فكما سفك دم أدونيس على الوديان والجبال يسفك الدم الفلسطيني ولكن لابد أن يعود هذا الشعب للاحتفال بالربيع في أرضه:

يا شعب كنعان احتفل

بربيع أرضك، واشتعل

كزهورها، يا شعب كنعان المجرد من

سلاحك، واكتمل ![2]

فلابد أن يعود الشعب الفلسطيني إلى أرضه ويحتفل هناك بربيعه وتفتح زهوره فيصبح هو ذاته رمزا للعودة لأنه بالأساس صاحب الأرض، ولتعميق هذا الوجود التاريخي والحضاري وإثباته استعمل درويش عبارة "شعب كنعان" بدل شعب فلسطين للدلالة على هذا البعد الحضاري الذي مثل فلسطين منذ عصور.

2-ب: التشبيه:

اعتمد درويش إلى جانب الاستعارة على التشبيه في كل قصائد الديوان مما جعل معانيه تتسم بالمشاركة في التجربة من خلال مختلف التشبيهات التي ضمنها ديوانه بالإضافة إلى تدعيمها الجانب الحجاجي من شعر درويش، «لكنه (التشبيه) لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثير الذي يحدثه التماهي بين الطرفين في الاستعارة»[3]، وكمثال للتشبيه الذي يؤدي دورا حجاجيا سنقوم بتحليل النموذجين الآتيين وتوضيح قصد الشاعر في كل منهما.

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص45.

[2]) المصدرنفسه، ص45.

[3]) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص147.

تغير الجانب الشكلي لقرية الشاعر التي عاد إليها مرة أخرى جسدها لنا من خلال التشبيه أيضا في قصيدة "لا كما يفعل السائح الأجنبي"، يقول فيها:

مشيت على ما تبقى من القلب،

صوب الشمال ...

ثلاث كنائس مهجورة،

سنديان على الجانبين،

قرى كنقاط على أحرف محيت[1]

فالشاعر عند عودته إلى وطنه بعد غربة دامت عشرين سنة عاد كأنه سائح أجنبي ولكنه لا يشبه أي سائح آخر، فلا هو غريب عن هذه الأرض التي سلبت منه يزورها كما يفعل أي سائح أجنبي، ولا هي ملكه حتى يكون مواطنا فيها لذلك شبه نفسه بسائح، بدأ لنا درويش المشهد بوصف المكان مركزا على التغير الذي طرأ عليه من خلال استعمال مفردات تدل على أثر المكان (ما تبقى، مهجورة، محيت) ليقنعنا بفكرة التغير التي طالت قريته حتى أصبحت تشبه أحرف محيت نقاطها وما بقي منها مجرد طلل فجاء التشبيه (كنقاط على أحرف محيت) نتيجة تدعم القضية (التغيير)، حتى كاد الشاعر لا يتعرف علي قريته:

لولا مخيلتي قال لي آخري:

أنت لست هنا [2]***!***

فلولا ما يحمله الشاعر في مخيلته عن هذا المكان لظن أنه مكان آخر وهو ما يثبت التغير الكبير الذي طال كل شيء.

النموذج الثاني للتشبيه الحجاجي نجده في قصيدة "لم يسألوا: ماذا وراء الموت" يصف لنا فيها الشاعر نمط الحياة المسلوبة منه هو وشعبه، يقول فيها:

قرب حياتنا نحيا، ولا نحيا. كأن حياتنا

حصص من الصحراء مختلف عليها بين

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص113.

[2]) المصدر نفسه، ص115.

آلهة العقار. ونحن جيران الغبار الغابرون.[1]

استطاع الشاعر من خلال هذا المقطع أن يوصل لنا من خلال التشبيه القيد الذي يعانيه الشعب الفلسطيني من خلال سلب حريته والتدخل في حياته، حتى لكأن حياته أرض صحراوية معروضة للتقسيم ومختلف عن حصصها بين الآلهة، وقد اختار الشاعر الصحراء بالتحديد لما تحويه من خيرات أصبح الكل يتسارع إليها ويرغب فيها بحثا عن مصادر الطاقة التي تضمن القوة لأي دولة امتلكتها وامتلكت سلطتها عليها، وآلهة العقار في هذا المقطع رمز للقوي المتحكم والمتجبر الذي يرغب في أخذ حصص من أرض ليست من حقه ولكن يأخذها بمبدأ القوة.

وحتى يوصلنا الشاعر إلى النتيجة (ن) حياتنا وليست ملكا لنا اعتمد على القضيتين التاليتين:

- (ق1) نحيا ولا نحيا (نمط من الحياة المقيدة شبه معدومة).

- (ق2) حياتنا حصص من الصحراء مختلف عنها (حياة مسلوبة).

وقد اعتمد الشاعر على الضمير المتكلم (نحن) للدلالة على مشاركته هذا التشتت والضياع الذي يعيشه هو وشعبه فهو يشكل جزءا من هذا السلب للحرية التي يعيشها الشعب الفلسطيني وخير دليل على ذلك نمط الحياة التي عاشها.

2-ج: الكناية:

تعتبر الكناية من الآليات الحجاجية البلاغية التي اعتمد عليها درويش في ديوانه وقد ترد الكناية عنده على شكل حجة تدعم نتيجة ما أو قد تكون هي نفسها النتيجة، ويلجأ الشاعر إلى الكناية عندما لا يريد أن يصرح عن مقصوده مباشرة «فيجيء إلى معنى هو تاليه ورديفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه، فيدل على المراد من طريق أولى»[2]وحتى يكون كلامه أبلغ في الأنفس وبالتالي أكثر إقناعا.

ومن بين الكنايات التي نجدها في الديوان وقد أدت دورا حجاجيا قول الشاعر في قصيدة "نزف الحبيب شقائق النعمان":

من حسن حظك أنك اخترت الزراعة مهنة

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص59.

[2]) بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط3، 1984، ص301.

من سوء حظك أنك اخترت البساتين

القريبة من حدود الله،

حيث السيف يكتب سيرة الصلصال ...[1]

فقد عمد الشاعر إلى حضارة بلاده من خلال استحضار تاريخها الحضاري والديني مستغلا الكناية للوصول إلى أهمية هذا الوطن وسبب تكالب العدو الصهيوني عليه فجاءت المقدمتان تؤكدان النتيجة:

(ق1)- اخترت الزراعة مهنة على اعتبار أن المنطقة تنتمي إلى الهلال الخصيب حيث بدأت الزراعة لأول مرة في الحضارة الإنسانية وعرف الإنسان من خلالها الاستقرار في مكان واحد بدل التنقل من مكان لآخر.

(ق2)- اخترت البساتين القريبة من حدود الله كناية عن مهبط الديانات السماوية الثلاث اليهودية المسيحية والإسلام.

(ن)- السيف يكتب سيرة الصلصال كناية عن المعاناة التي عاشها ويعيشها الشعب الفلسطيني عبرالعصور نتيجة هذه الحضارة الثقافية والدينية.

وقد جاءت المقدمتان عبارة عن كناية وكذلك النتيجة جاءت مكنية.

تتكرر الكناية في نهاية هذه القصيدة لتؤكد النتيجة نفسها في قول الشاعر:

لأولى أغانينا دم الحب الذي

سفكته آلهة،

وآخرها دم سفكته آلهة جديدة ...[2]

فالآلهة الأولى المقصود بها آلهة الأساطير وبالتحديد أسطورة أدونيس التي سبق الحديث عنها، أما الآلهة الثانية (آلهة الحديد) فهي كناية عن الدول المالكة للسلاح والتي تدعم الحرب على الدول الضعيفة المجردة من السلاح وتنتهك حرمة أرضها وتسلبها منها ومن بينها الشعب الفلسطيني الأعزل الذي يلاقي التقتيل والتعذيب من طرف هذه الآلهة، هدف الشاعر من خلالها إلى إقناعنا

[1]) محمود درويش، الديوان، ص45.

[2]) المصدر نفسه، ص46.

بذلك الدم المسفوك في هذين الزمنين ولئن كان دم أدونيس قد تحول إلى شقائق النعمان هذه الزهرة البهية فإن دم الشعب الفلسطيني دم مسفوك ولكن أمل العودة يبقى دائما يصاحب الشاعر.

وكمثال آخر للكناية نجد الشاعر في قصيدة "أما أنا، فأقول لاسمي"يتحدث عن ثقل اسمه الذي بات لا يستطيع تحمل وطأته عليه يقول:

حملتك حين كنا قادرين على

عبور النهر متحدين «أنت أنا»، ولم

أخترك يا ضلي السلوقي الوفي، اختارك

الآباء كي يتفاءلوا بالبحث عن معنى[1]

عرض لنا الشاعر رغبته في الانفصال محاولا إقناعنا وإقناع نفسه من خلال عرض أسبابه على شكل كناية:

(ق1) –حملتك حين كنا قادرين على عبور النهر معا أنت أنا كناية عن الشعور بالانفصال في الوقت الحالي في مقابل الاتحاد في الوقت السابق.

(ق2) –لم أخترك بل اختارك الآباء.

(ن) – الانفصال.

فرغبة الشاعر في الانفصال لم تكن من اختياره أو حبا منه في الانفصال بل جاءت نتيجة لعوامل خارجة عن قدرته حسب اعتقاده انشطار الروح من جهة والآباء من جهة أخرى، صحيح أن الاسم لم يكن من اختيار الشاعر بل من اختيار الآباء وهو حال جميع البشر ولكن شهرته وتاريخه الشعري كان من صنعه هو ولا دخل لاسمه وآبائه فيه، فالشاعر يرغب في التخفيف عن نفسه من هذا الشعور الذي يثقل كاهله بإلقاء اللوم على اسمه وآبائه.

3/ من ناحية البديع:

يلعب الجانب البديعي هو الآخر دورا حجاجيا يمتزج بالجانب الموسيقي من خلال ديوان "لا تعتذر عما فعلت" وسيأتي بيانه فيما يلي:

[1]) محمود درويش، الديوان، ص75.

3-أ: الطباق:

استغل الشاعر الطباق في غير موضع من الديوان ليثبت لنا عده قضايا اعتمد في تبيان جانبيها المتناقضين حتى يقنعنا، ذلك أن الطباق يعتمد عليه في الحجاج من خلال مبدأ الضد في الأشياء.

اعتمد درويش على الطباق في قصيدة "لا كما يفعل السائح الأجنبي" من خلال المقارنة بين شعوره وشعور فتاة جالسة على العشب محاولا أن يبين لنا نظرة كل منهما إلى الوقت من خلال اختلاف رغبتيهما، يقول:

المقطع الأول: على لسان الفتاة.

وفتاة على العشب تقرأ ما

يشبه الشعر: لو كنت أكبر،

لو كنت أكبر، لاستسلم الذئب لي ![1]

فالفتاة تتمنى الكبر فهي ترى فيه قدرتها على جعل الناس تميل لها من خلال توقعها للمستقبل.

المقطع الثاني: على لسان الشاعر.

قلت في السر: لو كنت أصغر

لو كنت أصغر عشرين عاما

لشاركتها الماء والسندويشات،

وعلمتها كيف تلمس قوس قزح[2]

وعلى عكس الفتاة الشاعر يتمنى الصغر ويتذكر قدرته فيه، ويمكن أن نستنتج من هذين المقطعين المقدمتين التاليتان ونتيجتهما:

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص133.

[2]) محمود درويش، الديوان، ص134.

(ق1) - لو كنت أكبر (مكررة مرتين) دلالة على الرغبة الشديدة.

(ق2) –لو كنت أصغر (مكررة مرتين) دلالة على الحسرة الشديدة.

(ن) – تقدم الزمن للأمام (المستقبل) / عودة الزمن للوراء (الماضي).

فحتى النتيجة جاءت متناقضة من خلال نظرتين متناقضتين فالفتاة تنشد الكبر بصيغة الترجي والشاعر يتمنى العودة للصغر فالفرق بينهما مثل الفرق بين التمني والترجي، إذ هذا الأخير«لا يكون إلا في الممكنات والتمني يدخل في المستحيلات»[1]، وهذا ليبين لنا الشاعر وجهات النظر المختلفة للزمن والعمر نتيجة فعله في كل منهما، فالفتاة في عمر يتوجه إلى المستقبل والشباب لذلك ترغب في أن تكبر، أما الشاعر ففي عمر يتوجه إلى الشيخوخة والاقتراب من نهاية العمر لذلك يتمنى العودة للوراء حيث موطن الشباب والقوة.

ومن بين المسائل الكثيرة التي احتفى بها الشاعر في ديوانه أيضا لغته التي تشكل عالما مناقضا للعالم الذي يعيش فيه، يقول في قصيدة "كحادثة غامضة":

خارجي داخلي

كلما ضاق سجني توزعت في الكل

واتسعت لغتي مثل لؤلؤة كلما عسعس

الليل ضاءت[2]

فاللغة عند الشاعر تمثل المدى الواسع المضاء في مقابل هذا السجن المظلم الذي يعيش فيه، وهو ما حاول الشاعر تأكيده من خلال الاستعانة بالطباق:

(ق1) –داخلي/ الضيق/ السجن

(ق2) – خارجي/ الاتساع/ التوزُّع في الكل

---

[1]) الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص323.

[2]) محمود درويش، المصدر السابق، ص155.

(ن) – سجنه داخلي وحريته منه لغته.

فثنائيات من قبيل (ضاق/ اتسعت، عسعس/ ضاءت) تمثل أنا الشاعر ولغته في مقابل السجن وما يحسه من ضياع وضيق، هذا الضياع الذي يجد الشاعر مهرب منه في لغته، فالسجن الداخلي حريته منه تكمن في لغته هذه اللغة التي حررت درويش وكشفته وكشفت قضيته للعالم كله وعلى المدى البعيد.

واللغة تتولد من خلال تقنيات لتعطي لنا كلاما مختلفا قد يصل إلى الغموض أحيانا وقد يصل إلى الوضوح أحيانا أخرى وهو ما يسمح بهذه الحرية النسبية التي يعطيها الكلام، يقول في *قصيدة "قل ما تشاء" واصفا هذا التولد:*

قل ما تشاء . ضع النقاط على الحروف.

ضع الحروف مع الحروفلتولدالكلمات،

غامضة وواضحة، ويبتدئ الكلام.[1]

فظهور عالم اللغة يكون من خلال:

(ق1) - النقاط على الحروف.

(ق2) - الحروف على الحروف.

(ن) – ولادة الكلمات غامضة وواضحة.

فمن خلال الترابط بين النقاط والحروف يولد الكلام في صيغتين متناقضتين ظاهريا ولكنهما متكاملتين (غامضة/ واضحة) فتنشأ اللغة منهما ويتجلى لنا عالم ووطن درويش الذي يتحدث عنه.

[1])محمود درويش، الديوان، ص95.

3-ب: المقابلة:

لعبت المقابلة هي الأخرى دورا حجاجيا إلى جانب الطباق، فهي مثله تعمل على توضيح المتناقضات ولكنها تختلف عنه في صفة الازدواجية التي تتمتع بها لأنها لا تكتفي بذكر متناقضتين اثنتين بل تتجاوزها إلى المقابلة بين أكثر من متناقضتين.

وقد عمد درويش إلي استخدام المقابلة في الديوان الذي بين أيدينا في وصف حالة الشعب الفلسطيني في قصيدة "قتلى ومجهولون"، يقول فيها:

قتلى ومجهولون. لا نسيان يجمعهم

ولا ذكرى تفرقهم ... ومنسيون في

عشب الشتاء على الطريق العام بين

حكايتين طويلتين عن البطولة والعذاب.[1]

فهذا الجمع بين المتناقضات كان نتاجه تشتت وضياع:

(ق1) - لا نسيان يجمعهم.

(ق2) - لا ذكرى تفرقهم.

(ن) – نسيان تشرد وضياع.

فالشعب الفلسطيني لاقى أنواع التشتت والعذاب حتى باتت عنوانا لشخصيته وهويته فقد قدم بطولات وتضحيات كثيرة وتلقى من خلالها العذاب والضياع وبقي منسيا على الطريق العام بلا أرض ولا وطن، فلا طريق واضح يوصله إلى أرضه التي سلبت منه فبقي كاليتيم مشردا، وحتى يصل درويش إلى هذه النتيجة (النسيان، التشرد، الضياع) عمد إلى المقابلة (لا نسيان# لا ذكرى، يجمعهم# تفرقهم) فلا هم مجتمعون يفرقهم النسيان، ولا هم متفرقون تجمعهم الذكرى فبقوا لاجئين رغم أن الشاعر قد عاد إلى وطنه ولكن عودته بقيت ناقصة.

هذا ما دفع الشاعر إلى الشعور بمشاعر مختلطة جمعت بين متناقضات كثيرة عبر عنها في قصيدة "إن عدت وحدك"، يقول:

---

[1]) محمود درويش، الديون، ص61.

ثم تبحث عن شعورك، خارج الأشياء،

بين سعادة تبكي وإحباط يقهقه ...[1]

فهذه العودة وحيدا بعد مدة طويلة إلى الأرض وكل هذه الغربة والغرابة التي يحسها الشاعر وهذا الانفصال في الروح والمكان جسدها لنا درويش من خلال هذا المزيج من الأحاسيس بين أن يكون سعيدا بعودته ولكن سعادته ناقصة باكية وبين الإحباط الذي أصابه لكل هذا التغيير، الداخلي النابع من الروح والخارجي النابع من المكان.

3-ج: الجناس:

يلعب الجناس دورا حجاجيا إلى جانب دوره التزييني والموسيقي الناتج عن النطق بالكلمات المتماثلة في معظم الحروف ففضيلته كما قال الجرجاني تظهر في «نصرة المعنى»[2]، وقد اعتمد عليه درويش في ديوانه من خلال الوصف في كثير من المواضع.

يقدم لنا الشاعر في قصيدة "وصف الغيوم" لوحة فنية رائعة للغيوم وهي تزين كبد السماء مستعينا بالجناس في صفتين جوهريتين في الغيوم، يقول:

خفيفة وشفيفة،

كالقطن تحلجه الرياح،

كفكرة بيضاء عن معنى الوجود.[3]

فلما كانت الغيوم خفيفة خفة القطن تلعب به الرياح، وبيضاء بياض الأفكار البريئة والإيجابية عن معنى الوجود كانت أهم صفاتها الخفة والشفافية، فحتى ونحن نقرأ هذه القصيدة نحس بتلك النشوة التي تعتري الشعور من هذا المنظر البهي ومن الموسيقى الخفيفة خفة الغيوم الناتجة عن النطق بهذه الكلمات .

يقول الشاعر أيضا في قصيدة "هي جملة اسمية" متحدثا عن ذلك المزيج من المشاعر الذي يعتريه مستندا على الجناس في انتظار القيامة والموت، يقول:

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص32.

[2]) عبد القاهر الجااجاني، أسرار البلاغة، ص5.

[3]) المصدر نفسه، ص89.

قلبي فائض

عن حاجتي، متردد بين بابين:

الدخول هو الفكاهة، والخروج هو

المتاهة، أين ظلي مرشدي وسط

الزحام على الطريق إلى القيامة؟[1]

فالشاعر بقي مترددا بين بابين باب الدخول وباب الخروج فكلاهما سيكون متبوعا بنتائج محددة فالدخول سيكون بداية للفكاهة ولكن الخروج سيكون ثمنه المتاهة وهذا ما زاد من حيرة الشاعر وتردده، وقد استند درويش إلى الجناس بين لفظتي: الفكاهة والمتاهة لتوضيح سبب ذلك التردد، كما يمكن أن نتبين جانب آخر من الجناس قد يساعد على الإقناع وهو جانب لفت الانتباه، فالكلمات المتجانسة في جل أحرفها تثير الانتباه أكثر من غيرها نظرا للجانب الموسيقي الذي تحدثه، وهو حال اللفظتين (الفكاهة والمتاهة) اللتان تعكسان شعوريين غريبين يؤدي فعلا إلى التردد.

[1]) محمود درويش، الديوان، ص93.

المبحث الثاني: الآليات الحجاجية اللغوية/التداولية في ديوان"لا تعتذر عما فعلت"

1/ من الناحية اللغوية الصرفة:

1-أ: أدوات التعليل (اللام/ لأن/ كي).

1-ب:الشرط.

1-ج: المعاودة (التكرار).

2/ من الناحية التداولية (أدوات السلم الحجاجي).

2-أ: الروابط الحجاجية.

- ✓ **لكن.**
- ✓ **الواو وأو.**

2-ب: العوامل الحجاجية.

- ✓ **الصيغ الصرفية.**
- ✓ **الاستثناء بإلا.**
- ✓ **النفي بلا.**

- **الآليات الحجاجية اللغوية/التداولية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت".**

1/ من الناحية اللغوية الصرفة:

1-أ: أدوات التعليل (اللام/ لأن/ كي).

تؤدي أدوات التعليل إلى توضيح سبب القيام بالفعل أو القول أو الامتناع عنه، وهو ما يضمن وظيفتها الحجاجية داخل النص الشعري الدرويشي، وسنحاول فيما سيأتي توضيح بعض النماذج وردت فيها اللام ولأن وكي وإعطاء جانب الحجاج فيها.

وكنموذج للام التعليل سنأخذ المقطوعة التالية من قصيدة "رجل وخشف في الحديقة" يقول الشاعر فيها:

أقول لصاحبي: من أين جاء ابن الغزال؟

يقول: جاء من السماء لعله «يحي»

رزقت به ليؤنس وحشتي[1]

هذه المقطوعة -التي جاءت على شكل حوار- جزء من قصيدة كتبها الشاعر عن **سليمان النجاب*** يصف فيها علاقته بخشف (ابن غزال) كان يملكه ومات ، وقد اعتمد النجاب في إجابته على سؤال درويش عن مصدر الغزال بالتشبيه إذ شبهه بيحي عليه السلام الذي رزق به نبي الله زكرياء بعد أن بلغ من الكبر عتيا معللا هذا الرزق الذي جاءه من السماء مستعينا باللام لتوضيح ذلك

رزقت به(ق) ←(السبب (اللام)— يؤنس وحشتي (ن)

ولعل هذا ما يبين شدة تأثر النجاب بموت ابن الغزال الذي كان بمثابة ابن له فهو كيحي بالنسبة لزكرياء عليهما السلام فموته بات يعني غياب المؤنس والرفيق.

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص65.

*) سليمان النجاب (أبو فراس) أحد مناضلي الحزب الشيوعي ومنظمة التحرير الفلسطينية، ولد عام 1934 برام الله وتوفي عام 2001 مخلفا إرثا نضاليا وفكريا، من أشهر عباراته: نحن الفلاحون أبناء الأرض وهم المحتلون مستوطنو الأرض.

وفي مقطع آخر من قصيدة "أنزل، هنا، والآن" يحث الشاعر نفسه على التفاؤل والأمل في عيش تجارب جديدة تنسيه فشل التجارب السابقة مستعينا بلام التعليل يقول:

أنزل، هنا، والآن عن كتفيك قبرك

وأعط عمرك فرصة أخرى لترميم الحكاية

ليس كل الحب موتا

ليست الأرض اغترابا مزمنا[1]

فما دام الشخص حيا لابد وأن يعطي لنفسه الفرص لتدارك ما فاته وتصحيح ما أخطأ فيه، وما دامت روحه لم تفارق جسده فلا بد أن يجد سببا يدفعه للعيش مرة أخرى دون التفكير في الموت بسبب الفشل، وستكون نتيجة الفرصة الثانية ترميم للحكاية الأولى

أعطي عمرك فرصة (ق) ←(السبب (اللام)) ترميم الحكاية (ن)

وقد استند درويش على تجربتين عاشهما هو شخصيا لتوضيح إمكانية البدء من جديد وهما تجربة الحب والاغتراب فكلاهما قد يتداركه الإنسان بتجارب جديدة تبعث في نفسه الأمل والرغبة في الحياة التي ما هي في النهاية إلا مجموعة تجارب نعيشها والذكي من يستفيد منها ومن أخطائه.

أما عن أداة التعليل (لأن) ومع قلة ورودها في النص الشعري الذي بين أيدينا فنجد الشاعر قد استعملها في قصيدة "السروة انكسرت" لتوضيح اختلاف الآراء المعلل من قبل المتحدثين داخل القصيدة، يقول فيها:

وقالت طفلة: إن

السماء اليوم ناقصة لأن السروة انكسرت

وقال فتى: كأن السماء اليوم كاملة

لأن السروة انكسرت[2]

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص29.

[2]) المصدر نفسه، ص64.

فلئن رأت الطفلة السماء ناقصة بسبب انكسار السروة فإن الفتى يراها عكس ذلك، وهذا راجع إلى اختلاف رؤية بعضهما للأمر

السماء ناقصة (ق) ← (السبب لأن) السروة انكسرت (ن)

السماء كاملة (ق) ← (السبب لأن) السروة انكسرت (ن)

وذلك راجع إلى أهمية السروة في شكل منظر السماء في نظر كل منهما، فالطفلة تراها مكملة لمنظر السماء وجزء منها بغيابها بدت السماء ناقصة ربما لاعتيادها على وجودها، أما الفتى فيراها تعيق ظهور السماء بشكل كامل وبغيابها اكتمل منظر السماء.

وفي علاقة الشاعر بالموت يبين لنا أنه سيكون له بداية جديدة معه عندما يموت، فالموت عنده ليس نهاية بل هو بداية، يقول في قصيدة "وأنا، وإن كنت الأخير":

إلى أن أكتب السطر الأخير

على رخام القبر

"نمت: لكي أطير" [1]

فالموت عند الشاعر هو بمثابة نوم، وهذا النوم جاء معللا له أسبابه بينها الشاعر من خلال استخدام أداة التعليل (لكي) فما بعد الموت/النوم طيران في المدى الواسع

نمت (مات) ← (السبب لكي) أطير (أتحرر)

والطيران هنا يقصد به الشاعر الحرية التي سينالها بعد أن يستيقظ من هذا النوم، فالموت هو بداية لحرية كبلتها كثير من الأمور حوله، العدو الصهيوني من جهة ووطأة الاسم من جهة أخرى.

نجد الشاعر في قصيدة "بغيابها كونت صورتها" يستند على أداة التعليل (كي) ليعطي لنا صورة الحلم المتحرر من رقابة الوعي، يقول:

هناك ما يكفي من اللاوعي

كي تتحرر الأشياء من تاريخها وهناك

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص22.

ما يكفي من التاريخ كي يتحرر اللاوعي

من معراجه[1]

ففي اللاوعي لا وجود لتاريخ الأشياء المتنازع عنها فاللاوعي سبب لانعدام الجانب التاريخي لأي شيء، والوطن يصبح حينها رسم جميل مقدم في الحلم متحرر من كل ما يعيق تواجده، ولكن أرض الشاعر لها تاريخ وحضارة كبيرة يكفي لكي تتجسد على أرض الواقع في يوم سيعود فيه الشاعر إلى هذا الوطن لأن التاريخ شاهد على تواجده.

1-ب:الشرط:

يمثل الشرط وجواب الشرط من الناحية الحجاجية حدان للقضية وحجتها، فجملة الشرط تقوم بعرض القضية (الحجة) وجملة جواب الشرط تعرض نتيجتها فإذا وقع الشرط وقع جوابه «بمعنى أن الشرط يستحق جوابه بوقوعه هو نفسه»[2]، وهو ما نجده في كثير من قصائد ديوان "لا تعتذر عما فعلت".

ومن بين القصائد التي استعمل فيها درويش الشرط بدلالة حجاجية ما نجده في قصيدة "طريق الساحل" في آخر القصيدة، يقول:

طريق يسد على الطريق

فيصرخ بي شبحي:

أن

أردت

الوصول

إلى

نفسك الجامحة

فلا

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص50.

[2]) الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص408.

تسلك

الطرق الواضحة[1]

فالشاعر في هذا المقطع يعتمد على الشرط من أجل إيصال نصيحة للراغب في الوصول إلى نفسه (إن أردت الوصول) هذه النفس المرتبطة بذاتها والراغبة في الوصول إليها يلزمها أن تسلك عدة طرق وما يميز هده الطرق أنها طرق غير واضحة، ولعل النهي (لا تسلك) زاد من قوة حجة الشاعر الذي بين لنا أهمية الطريق غير الواضح حتى في الجانب الهندسي لهذه الأسطر الأخيرة التي جاءت مخالفة لسير باقي أشطر القصيدة والتي جاءت على نمط موحد يخالفها فقط المقطع الأخير الذي قدم فيه الشاعر نصيحته، فكأن الشاعر يريد أن يوصل هذه الفكرة (سلوك الطرق الغير واضحة) حتى من خلال الشكل.

وكمثال للشرط الذي يستغرق القصيدة كاملة نذكر قصيدة "**لو كنت غير**"[2] التي اعتمد فيها درويش على الشرط في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة إذ تكررت جملة الشرط نفسها ولكن اختلفت جملة جواب الشرط (النتيجة) في كل مرة على النحو التالي:

- لو كنت غيري في الطريق (الشرط- مقدمة) ⟵ لما التفتت إلى الوراء (جواب الشرط- النتيجة).

- لو كنت غيري الشرط – مقدمة) ⟵ لانتميت إلى الطريق (جواب الشرط- نتيجة).

- لو كنت غيري في الطريق (الشرط- مقدمة) ⟵ لكنت أخفيت العواطف في الحقيبة (جواب الشرط- نتيجة).

- لو كنت غيري في الطريق (الشرط- مقدمة) ⟵ لقلت للجيتار دربني على وتر إضافي (جواب الشرط- نتيجة).

فجملة جواب الشرط كانت نتيجة لاحتمالات متعددة لنمط حياة الشاعر وتصرفاته لو كان شخصا آخر غير ما هو عليه الآن، ولكنه ليس شخصا آخر وهذا ما أدى إلى شعوره بالانقسام في شخصيته وهو الأمر الذي توصلنا إليه من خلال عدة قصائد تحدث فيها الشاعر عن انقسام ذاته إلى اثنتين (أنا وآخري الشخصي):

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص128-129.

[2]) المصدر نفسه، ص111.

كلما طال الطريق تجدد المعنى، وصرت اثنين

في هذا الطريق: أنا ... وغيري[1]

والواضح من خلال هذه القصيدة أن الطريق التي يقصدها الشاعر هي الحياة أو نمط الحياة، فلو أن الشاعر شخص عادي لما اضطر إلى النظر في الخلف وهو درب الشعراء في الحنين إلى الماضي واستلهام العبر وتوظيف الثقافات والأساطير في أشعارهم وهو درب الشعراء أيضا العيش حياة تختلف عن الأشخاص العاديين بين الشهرة والاختلاف في القدرة كما أن الأشخاص العاديين يميلون أكثر إلى كتم مشاعرهم وإخفائها (أخفيت العواطف في الحقيبة) على عكس الشعراء الذين يصوغونها في أشعارهم.

نجد الشرط في موضع آخر من الديوان لكنه يظهر في جزئية من جزئيات القصيدة ويؤكد نتيجة هدف الشاعر إلى إظهارها في سائر القصيدة وهي مكانة بدر شاكر السياب وقدرته الشعرية المتفردة التي تميز بها، يقول درويش:

أتذكر السياب ... إن الشعر يولد في العراق

فكن عراقيا لتصبح شاعرا يا صاحبي[2]

ربط الشاعر بين المقدرة الشعرية والعراق من خلال استحضاره لشخصية شاعر عراقي معروف (السياب) فكانت جملة الشرط لازمة ضرورية لجوابه

كن عراقيا (الشرط) تصبح ⟵ شاعرا (جواب الشرط).

وليس المقصود هنا أن الشعراء الآخرين من مختلف البلدان ليسوا شعراء وإلا لنفى الشاعر عن نفسه أيضا هذه الصفة ولكنه هدف إلى تبين فضل الشعراء العراقيين في الشعر ومقدرتهم خاصة منهم السياب.

1-ج: المعاودة (التكرار):

يعتمد درويش في ديوانه " لا تعتذر عما فعلت على التكرار بمختلف أنواعه سواء بتكرار العبارة

[1])محمود درويش، الديوان، ص112.

[2]) المصدر نفسه، ص121.

أو تكرار اللفظة أو تكرار المعنى وذلك بغرض الإقناع وتثبيت الفكرة في ذهن القارئ من جهة والعمل على «انسجام النص وتوالده وتناميه»[1] من جهة أخرى.

كرر درويش عبارة "لا شيء يعجبني"[2] والتي اتخذها كعتبة عنوانية خمس مرات في القصيدة وقد قدمها الشاعر على شكل حوار بين ركاب الباص الذين يمثلون مختلف طبقات المجتمع (مسافر، السائق، سيدة، الجامعي، جندي) ومعهم الشاعر الذي كان هو الآخر طرفا مباشرا في الحوار والذي تدخل بصوته في الأخير بضمير المتكلم (أنا) بعدما كان مجرد راو للأحداث داخل الباص، وقد كرر الشاعر هذه العبارة دلالة على الرفض لما هو سائد وهو شعور مشترك بين ذوات عديدة، ولكن ما يميز الشاعر عن هذه الذوات أنه لا يريد المواصلة إلى ما بعد المحطة لأنه ببساطة متعب من السفر.

وما يلاحظ على الفعل (يعجبني) أنه ارتبطت بالزمن الحاضر، فما لا يعجب الشاعر وركاب الباص هو الحاضر الذي ارتبط أكيد بالمكان والهوية، فالشاعر يواصل رحلة البحث عن الهوية وهذا ما يبينه على لسان الطالب الجامعي:

درست الأركيولوجيا دون أن

أجد الهوية في الحجارة. هل أنا

حقا أنا؟[3]

فتكرار التساؤل على الأنا هل هي ذاتها بين القديم والحديث يتكرر هنا ولكن هذه المرة جاء بعد بحث ودراسة عن الهوية.

وكنموذج لتكرار اللفظة نجد الشاعر يكرر لفظة "تُنسى" في قصيدة "تنسى، كأنك لم تكن" ثمان مرات في ثلاث مقاطع من القصيدة التي تتكون من ست مقاطع ترك ثلاثة منها لتوضيح سبب النسيان، ففي المقطع الأول وحده كررت اللفظة أربع مرات:

تنسى، كأنك لم تكن

تنسى كمصرع طائر

---

[1]) أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، ص49.

[2]) محمود درويش، الديوان ، ص85.

[3]) المصدر نفسه ، ص85-86.

ككنيسة مهجورة تنسى،

كحب عابر

وكوردة في الليل ... تنسى[1]

ثم كررها الشاعر مرتين في كل من المقطع الثالث والخامس فجاءت القصيدة على النحو التالي:

ذكر النسيان ⟵ سبب النسيان ⟵ ذكر النسيان ⟵ سبب النسيان ⟵ ذكر النسيان ⟵ سبب النسيان.

لقد حاول الشاعر من خلال هذه القصيدة أن يبين لنا النسيان الذي يطال كل شيء في عالم الشعراء وأسبابه، وذلك من خلال ذكر دورة حياة الشعراء الذين طالهم النسيان والذين سيطولهم بعد مدة، فكل شاعر سبقه آخر ويأتي بعده آخر (هناك من سبقت خطاه خطاي، وهناك من تمشي خطاه على خطاي) وهكذا تستمر دورة الشعر في الوجود بظهور شعراء واختفاء آخرين، وكل شاعر يمشي على نهج سابقيه وينظر فيما قالوه ويحاكيه بإضافة لمسته الشخصية، فحتى الشاعر نفسه يبحث عن شيء ما نسي الأوائل وصفه ليأتي بالجديد، يقول:

ربما نسي الأوائل وصف

شيء ما، أحرك فيه ذاكرة وحسا[2]

فالشاعر نفسه آيل للنسيان كسابقيه لذلك يحاول أن يأتي بشيء جديد لم يتناوله الشعراء قبلا أو لم يعطوه حقه من الوصف فيبدع فيه حتى يكون قدوة لمن سيأتي بعده، وعندما ينسى سينال حريته ويصبح حيا من جديد من خلال كلماته.

[1]) محمود درويش، الديوان ، ص81.

[2]) المصدر نفسه ، ص82.

2/ من الناحية التداولية (أدوات السلم الحجاجي):

2-أ: الروابط الحجاجية:

- ✓ **لكن:**

تعتمد لكن على تبين المعنى في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" من خلال ترتيب القضايا في السلم الحجاجي من الأسفل إلى الأعلى من أضعفها إلى أقواها وأقربها إلى المعنى وقد تكرر الرابط لكن كثيرا في الديوان فقد ورد في معظم القصائد وأدى في كثير منها دورا حجاجيا وكإحصاء له نقدم الجدول التالي للأسطر التي ورد فيها وعنوان القصيدة:

السطر	عنوان القصيدة
- ولكن لن تعود كما تركتك	- يختارني الإيقاع
- لكني قفزت من الجدار كي أرى	- في بيت أمي
- لكن الرياح هي التي ربته	- لا تعتذر عما فعلت
- لكن الديار هي الديار	- إن عدت وحدك
- لا حب لكني أحب قصائد الحب القديم	- سقط الحصان عن القصيدة
- لكني أفكر	- في القدس
- لكن الحمامة لم تغير عشها	- السروة انكسرت
- ولكن السماء اليوم كاملة	- السروة انكسرت
- لكن لم يمت مثلي ومثلك	- رجل وخشف في الحديقة
- ولكن قبل ما سأقول	- تنسى كأنك لم تمت
- لكني أريد نصيحة شعرية	- أما أنا فأقول لاسمي
- ولكني تعبت من السفر	- لا شيء يعجبني
- ولكن لا أراه	- هو هادئ وأنا كذلك
- لكن أعمار الغيوم قصيرة في الريح	- وصف الغيوم
- لكنه يبدو كذلك	- هي في المساء
- ولكن لم تجدني في الصباح	- في الانتظار
- ولكن السماء تسير عارية	- في الشام
- لكنها التجربة	- طريق الساحل
- ولكنني قلت في السر لو كنت أصغر	- لا كما يفعل السائح الأجنبي
- لكنه غيمة أينعت	- // // // // // //
- ولكني لا أصدق تاريخ إلياذة العسكري	- // // // // // //
- ولكنها لا تحرك صرختك الخاطفة	- بيت من الشعر / بيت الجنوبي
- لكنه صارم في نظام قصيدته	- // // // // // //
- لكن تأخرت	- // // // // // //
- لكن اسبارطة انكسرت	- كحادثة غامضة
- لكنه قد يفسر حاجتنا لاقتسام الجمال العمومي	- // //

ومن نماذج" لكن" الحجاجية في الديوان والتي اعتمدت على «خاصية الانعكاس»[1] فيها لتوضيح دورها الحجاجي، قول الشاعر في قصيدة "لا شيء يعجبني" جاء فيها:

أما أنا فأقول: أنزلني هنا . أنا

[1]) ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص510.

مثلهم لا شيء يعجبني، ولكني تعبت

من السفر.[1]

فالحجة الثانية التي جاءت مثبتة (تعبت) أكثر دلاله من الحجة الأولى التي ذكرها الشاعر (لا شيء يعجبني) والتي جاءت منفية، ويمكن أن نبين تدرج هذه الحجج في السلم على النحو التالي:

(ن) (التوقف عن السفر)

(ق2) تعبت من السفر

لكن

(ق1) لا شيء يعجبني

فالقضية (ق1) منافية للنتيجة إذا ما تأملناها فمن لا يعجبه شيء يسعى إلى تغيره، ولكن الحجة الثانية تعبت من السفر تبين لنا سبب رغبة الشاعر في التوقف عن السفر (فالتعب يستدعي التوقف) فكانت بذلك أكثر قوة وقربا من النتيجة من الحجة الأولى، ولكن هذا لا يعني أنهما متناقضتان بل متكاملتان فالحجة الثانية جاءت استدراكا للأولى.

المثال الثاني للرابط الحجاجي "لكن" من الديوان سنأخذه من قصيدة "سقط الحصان عن القصيدة" حيث يظهر مفهوم هام هو «مفهوم التناقض الحجاجي»[2] الذي تعمل لكن على إظهاره، يقول الشاعر فيها:

لا حب، لكني أحب قصائد

الحب القديمة، تحرس

القمر المريض من الدخان[3]

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص86.

[2]) جاك موشلر وآن روبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص301.

[3]) محمود درويش، المصدر السابق، ص38.

فكل ماهو ماض أو يدل على الماضي هو شيء إيجابي في نظر الشاعر فرغم عدم وجود حب في قصائده إلا أنه يحب قصائد الحب القديمة، فالشاعر قدم حكم منفي (لا حب) لكنه استدركه من خلال إعطاء الحكم النقيض باستعمال الرابط لكن (أحب) مما أعطى للحجة الثانية قوة أكثر من الحجة الأولى، ويمكن التمثيل لهذا التسلسل في تقديم الحجج بالسلم التالي:

(حب كل شيء له علاقة بالماضي)

(ق2) أحب

لكن

(ق1) لا أحب

فهذه المفارقة هي مفارقة بين الماضي والحاضر استطاع الشاعر إثباتها من خلال استحضار الرابط (لكن) للوصول إلى نتيجة هي حب الماضي وكل ما يتعلق به.

مثال ثالث عن الرابط الحجاجي لكن من الديوان في قصيدة "بيت من الشعر/ بيت الجنوبي" يقول فيها:

قد تغيرت يا صاحبي ... وانفطرت

فهاهي درجة الموت تدنو

ولكنها لا تحرك صرختك الخاطفة[1]

عن مناسبة القصيدة ذكر درويش أنها "في ذكرى **أمل دنقل**" والمقطع الذي ذكرناه هو جزء من حوار الشاعر معه، استعاده الشاعر من ذاكرته ليبين لنا صفة من صفات أمل دنقل وهي الهدوء في مقابلة الموت وعدم الخوف منه رغم اقترابه، وقد عمد درويش إلى إثبات ذلك من خلال الاستعانة بالرابط لكن في ترتيب الحجج على النحو التالي:

[1]) محمود درويش، الديوان، ص141.

(ن) الهدوء وعدم الخوف من الموت

(ق2) لا تحرك صرختك الخاطفة

لكنها

(ق1) درجة الموت تدنو

فالحجتان (ق1) و(ق2) متعارضان فاقتراب الموت من الإنسان وإحساسه بذلك يدفعه إلى الجزع والخوف وعند الشعراء يحرك أقلامهم، ولكن أمل دنقل بقي ساكنا في انتظار هذا المصير، والسبب جاء على لسان أمل دنقل:

لا شيء يثبت أني حي

ولا شيء يثبت أني ميت[1]

وما هذا المقطع إلا إثبات من الشاعر لذاته أنه لا يخاف الموت مثل دنقل والدليل على ذلك أن الشاعر تصور نفسه مع دنقل على ضفة الأبدية وأجرى معه هذا الحوار وجها لوجه.

✓ **الواو وأو:**

يؤدي الوصل والفصل في اللغة وظيفة حجاجية داخل النص «فالواو تضمن محادثيا علاقة تعاقب وترتيب»[2] مما يسمح بترابط النص وتماسكه، أما الفصل «فيمكن أن يؤول تأويلا إقصائيا أو احتوائيا»[3] وفي كلتا الحالتين قد يؤدي إلى الإقناع.

والجدول التالي يمثل إحصاء للواو وعدد تكرارها في كل قصائد الديوان:

عنوان القصيدة	عدد تكرار حرف الواو فيها
- يختارني الإيقاع	- تكررت الواو ست مرات
- لي حكمة المحكوم بالإعدام	- // // ثمان مرات
- سيجيء يوم آخر	- // // ست مرات
- وأنا، وإن كنت الأخير	- // // عشر مرات
- في بيت أمي	- // // سبع مرات
- لا تعتذر عما فعلت	- // // ست مرات
- في مثل هذا اليوم	- // // ثمان مرات
-أنزل، هنا، الآن	- // // عشر مرات
- إن عدت وحدك	- // // ثلاث مرات
- لم أعتذر للبئر	- // // خمسة عشر مرة

[1]) محمود درويش، الديوان، ص141.

[2]) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص203.

[3]) المرجع نفسه، ص188.

- لا راية للريح	-	//	//	ست مرات
- سقط الحصان عن القصيدة	-	//	//	خمس مرات
- لبلادنا	-	//	//	أحد عشر مرة
- ولنا بلاد	-	//	//	تسع مرات
- لا شيء إلا الضوء	-	//	//	أحد عشر مرة
- نزف الحبيب شقائق النعمان	-	//	//	ثمان مرات
- في القدس	-	//	//	أحد عشر مرة
- بغيابها كونت صورتها	-	//	//	عشر مرات
- الأربعاء، الجمعة، السبت	-	//	//	ثلاث مرات
- زيتونتان	-	//	//	عشر مرات
- لا ينظرون وراءهم	-	//	//	أحد عشر مرة
- لم يسألوا: ماذا وراء الموت	-	//	//	سبع مرات
- قتلى ومجهولون	-	//	//	أحد عشر مرة
- السروة انكسرت	-	//	//	سبع عشر مرة
- رجل وخشف في الحديقة	-	//	//	تسع مرات
- هذا هو النسيان	-	//	//	أربع مرات
- تنسى، كأنك لم تكن	-	//	//	ثلاثة عشر مرة
- أما أنا، فأقول لاسمي	-	//	//	خمسة عشر مرة
- الحلم، ما هو؟	-	//	//	ست مرات
- الآن، إذ تصحو، تذكر	-	//	//	أربع مرات
- الظل	-	//	//	سبع مرات
- لا شيء يعجبني	-	//	//	ثمان مرات
- هو هادئ، وأنا كذلك	-	//	//	إحدى عشر مرة
- وصف الغيوم	-	//	//	إحدى عشر مرة
- هي جملة اسمية	-	//	//	سبع مرات
- قل ما تشاء	-	//	//	ست مرات
- لا تكتب التاريخ شعرا	-	//	//	اثنان وعشرون مرة
- ماذا سيبقى؟	-	//	//	مرة واحدة
- لا أعرف اسمك	-	//	//	تسع مرات
- هي في المساء	-	//	//	تسع مرات
- في الانتظار	-	//	//	ستة عشر مرة
- لو كنت غيري	-	//	//	اثنا عشرة مرة
- شكرا لتونس	-	//	//	عشر مرات
- لي مقعد في المسرح المهجور	-	//	//	اثنا عشرة مرة
- في الشام	-	//	//	عشر مرات
- في مصر	-	//	//	تسع مرات
- أتذكر السياب	-	//	//	ثلاثة عشر مرة
- طريق الساحل	-	//	//	تسعة عشر مرة
- لا كما يفعل السائح الأجنبي	-	//	//	سبعة عشر مرة
- بيت من الشعر/ بيت الجنوبي	-	//	//	خمسة وثلاثون مرة
- كحادثة غامضة	-	//	//	ثلاثة وعشرون مرة
- ليس للكردي إلا الريح	-	//	//	واحد وثلاثون مرة

وكنموذج للترابط الذي يحدثه رابط الوصل (الواو) نذكر قصيدة "**لبلادنا**"[1] والتي يصف فيها الشاعر بلاده وكيف قامت واو الحال بربط أجزاء النص بعضها ببعض حتى تضمن لنا نصا متماسكا لغويا ودلاليا من جهة، وحتى تقدم لنا حججه مرتبة ترتيبا يوصلنا بطريقة جمالية إلى بلاد الشاعر من جهة أخرى، وقد رسمها الشاعر بلغته حتى أضحت كأنها فسيفساء فنية تتجسد بكل أبعادها في أرض الواقع على النحو التالي:

[1]) محمود درويش، الديوان، ص39.

- وهي القريبة من كلام الله.

- والبعيدة عن صفات الاسم.

- وهي الصغيرة مثل حبة سمسم.

- وهي الفقيرة مثل أجنحة القطا.

- وهي المطوقة الممزقة التلال.

- وهي السَّبية حرية الموت اشتياقا واحتراقا.

(ن) بلادنا (بلاد الشاعر).

فالرابط (الواو) في هذه القصيدة قام بربط الحجج بعضها ببعض للوصول إلى نتيجة محددة سلفا ومنذ عتبة العنوان (لبلادنا) وهي نتيجة صريحة مكررة على طول القصيدة وبين كل صفة وأخرى إذ كررها الشاعر ست مرات بنفس اللفظ والصيغة، وبهذا أعطى لنا الشاعر صفات بلاده الجغرافية والتاريخية والدينية والحضارية من خلال استعانته بالتشبيه والكناية والاستعارة.

المثال الآخر لرابط الوصل (واو العطف) الذي عمل على تماسك النص وربط أجزائه نجده في قصيدة "وأنا، وإن كنت الأخير"، التي حاول من خلالها الشاعر أن يثبت لنا أنه استطاع أن يجد الكلمات المناسبة لصوغ القصائد رغم أنه "كان الأخير" دلالة على أنه من الشعراء المتقدمين وقد سبقه في هذا الميدان الكثير من الشعراء عبر العصور:

وأنا، وإن كنت الأخير،

وجدت ما يكفي من الكلمات ...[1]

الملاحظ على بداية القصيدة أنها بدأت بواو الوصل وقد تعمد الشاعر ذلك إذ وصل نفسه بسابقيه من الشعراء تأكيدا منه على أنه ليس الأول ولكنه استطاع أن يجد الكلمات، فهذه الحجة (وجدت ما يكفي من الكلمات) كانت نتيجتها (ولادة القصيدة) التي اعتبرها درويش بمثابة "رسم":

كل قصيدة رسم

سأرسم للسنونو الآن خارطة الربيع

[1]) محمود درويش، الديوان، ص21.

وللمشاة على الرصيف الزيزفون

وللنساء اللازورد ...

وأنا، سيحملني الطريق

وسوف أحمله على كتفي[1]

فعندما وجد الشاعر ما يكفيه من الكلمات اعتزم رسم قصيدة على شكل لوحة فنية تاركا المجال لخياله لإضافة ما لا يجده على أرض الواقع مستعينا بالرابط واو للوصل بين أجزائها، فبدل تكرار لفظة سأرسم اعتمد درويش على الواو لإكمال هذه اللوحة.

وعلى العكس من رابط الوصل (الواو) لم يرد الفصل (أو) كثيرا في الديوان، فقد ورد فقط إثنان وعشرين مرة فقط في القصائد التالية:

عنوان القصيدة	تكرار الرابط (او) فيها
- سيجيء يوم آخر	- مرة واحدة
- في مثل هذا اليوم	- أربع مرات
- أنزل، هنا، والآن	- مرة واحدة
- لا راية للريح	- مرتين
- السروة انكسرت	- مرة واحدة
- تنسى كأنك لم تكن	- // // //
- أما أنا، فأقول لاسمي	- // // //
- هو هادئ، وأنا كذلك	- // // //
- هي جملة اسمية	- مرتين
- لا تكتب التاريخ شعرا	- مرة واحدة
- في الانتظار	- // // //
- شكرا لتونس	- // // //
- طريق الساحل	- // // //
- لا كما يفعل السائح الأجنبي	- // // //
- كحادثة غامضة	- مرة واحدة
- ليس للكردي إلا الريح	- مرتين

وكنموذج لعلاقة الاحتواء في استعمال الرابط (أو) نأخذ قول الشاعر في قصيدة "في مثل هذا اليوم"، يقول فيها:

أقول: لست مواطنا

أو لاجئا

وأريد شيئا واحدا، لا غير

شيئا واحدا:

[1]) محمود درويش، الديوان، ص21.

موتا بسيطا هادئا[1]

فالعلاقة بين لفظتي (مواطن ولاجئ) ليست علاقة تضاد بل هما وجهان لشخص واحد هو شخص الشاعر وشخص الفلسطيني الذي تتبعه هذه الصفات أينما حل، وقد عمد الشاعر إلى استعمال رابط الفصل (أو) ليوصل لنا ذلك التعب الذي بات يعانيه والذي أوصله إلى تمني أمر واحد فقط "موتا هادئا".

وكنموذج لعلاقة الإقصاء التي تنتج عن استعمال الرابط أو في الديوان نذكر النموذج التالي من قصيدة "هو هادئ، وأنا كذلك"، يقول فيها الشاعر:

ثم أنظر نحو عينيه،

ولكن لا أراه ...

فأترك المقهى على عجل.

أفكر: ربما هو قاتل أو ربما

هو عابر قد ظن أني قاتل

هو خائف وأنا كذلك ![2]

جاء هذا المقطع بعد جملة من الأحداث حدثت للشاعر في مقهى حيث جلس إلى جانبه شخص يطابقه تماما في الملبس والتصرفات بقي كل منهما يراقب الآخر غفل الشاعر لبرهة فوجد الشخص الآخر قد انصرف،وقد اعتمد درويش على الفصل بـ"أو" في هذا المقطع لإعطائنا احتمالين متعارضين لاعتقاده هو وذلك الشخص يقصي تحقق أحدهما الآخر فإذا كان الشخص قاتلا سيقصي احتمال أن يكون عابرا وإذا كان عابرا سيقصي احتمال أن يكون قاتلا، وهذا ليبين لنا الشاعر سبب خوفه الذي أدى به إلى ترك المقهى.

---

[1]) محمود درويش ، الديوان، ص27-28.

[2]) المصدر نفسه، ص87.

2-ب: العوامل الحجاجية:

✓ **الصيغ الصرفية.**

- أفعل التفضيل:

تدل أفعل التفضيل على الزيادة أمر ما على آخر وقد سمى طه عبد الرحمان العلاقة بينهما بعلاقة التفاضل[1] وقد ورد ذكرها كثيرا في ديوان "لا تعتذر ما فعلت" أدت في بعض منها دور حجاجيا لدلاله على عدة أمور أهمها شدة الرغبة في شيء ما أو البعد عن أمر ما وغيرها.

عمد درويش إلى الاستعانة بأفعل التفضيل في قصيدة "لا شيء إلا الضوء" لتأكيد على بعد المكان الذي يطمح إليه،ما يبحث عنه الشاعر هو المكان الذي رسمه في مخيلته والذي بدأت انطلاقته من طفولته حيث كانت بدايته واقعية ولكن باقي المكان من بناء خيال الشاعر:

ومضيت أبحث عن مكاني

أعلى وأبعد

ثم أعلى ثم أبعد

من زماني[2]

فهذا المكان الذي لا يرتبط بزمن معين هو أبعد وأعلى من الزمن نفسه وقد أثبت الشاعر هذا البعد باستخدامه لأفعل التفضيل (أبعد وأعلى) والذين كررهما الشاعر رابطا بينها بأدوات الربط الواو وثم للدلالة على طول هذه المسافة من جهة وعلى عدم قبضه على هذا المكان من جهة أخرى، (فأين هو هذا المكان؟)، لا بد أنه الوطن الذي يسكن وجدان الشاعر الوطن الذي رسمه في مخيلته وبناه في شعره بدون ارتباط بزمن معين «لذلك ظل المكان هو القضية المؤرقة لدرويش في شعره، يبحث عنها في كل الاتجاهات والأزمان اللامحدودة بغية الإحساس بذاته ووجوده»[3]، فكان هذا العالم المثالي الذي بقي الشاعر يبحث عنه حتى بعد السماح له بالعودة إلى فلسطين متجسدا

---

[1]) طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص282.

[2]) محمود درويش، الديوان، ص44.

[3]) محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" للشاعر محمود درويش، مجلة النجاح، ص485.

بمكان يميزه الضوء الكثيف رمزا على للشفافية والسلام الدائمين حيث الراحة والطمأنينة، وربما هو مكان آخر من هذا العالم في الأبدية البيضاء التي طالما تخيلها الشاعر كثيرا في شعره.

هذا ما دفع الشاعر إلى تمني الموت للوصول إلى هذا المكان رمز التحرر والبقاء السرمدي والسلام الدائم، يقول:

وأريد موتا في الحديقة

ليس أكثر أو أقل ![1]

فالشاعر لا يريد أكثر من الموت ولا أقل منه في هذه الحياة، وقد اختار درويش مكان موته بدقة فالحديقة تتميز بوجود النبات والخضرة فيها رمز الحياة المتجددة دائما، وقد أدرك الشاعر غرابة هذا الطلب والاستغراب الذي سيتركه على القارئ فعمد إلى استعمال علامة التعجب في نهاية المقطع، ولكن بالعودة إلى ما سبق هذا الطلب والتعمق فيه ندرك الغاية منه.

- ✓ **الاستثناء بإلا:**

يؤدي الاستثناء هو الآخر دورا حجاجيا باعتباره عاملا من العوامل التي تدخل على الجملة فتغير من دلالتها، وقد اعتمد عليه درويش في ديوانه في المواضع التالية:

الشطر	عنوان القصيدة
- لا تعتذر إلا لامك - لا شيء إلا الضوء - لم أوقف حصاني إلا لأقطف وردة حمراء - ولا هنا إلا هناك - لا تتذكروا من بعدنا إلا الحياة - لا عرش لي إلا الهوامش - ما أنا إلا خطاي - لا تشهر سلاحك وانتظر إلا إذا كنت المؤلف - إلا القصيدة في التفاتتها إلى غدها تفكر بالخلود - لا نريد من الشيء إلا شفافية الشيء - لا أفكر إلا بصحتها - ليس للكردي إلا الريح تسكنه ويسكنها	- لا تعتذر عما فعلت - لا شيء إلا الضوء - لا شيء إلا الضوء - بغيابها كونت صورتها - لا ينظرون وراءهم - تنسى، كأنك لم تكن - لو كنت غيري - لي مقعد في المسرح المهجور - في مصر - بيت من الشعر/بيت الجنوبي - بيت من الشعر/بيت الجنوبي - ليس للكردي إلا الريح

ومن نماذج الاستثناء التي نجدها في الديوان ما جاء في قصيدة "لا تعتذر عما فعلت"، فوسط هذا الالتباس الذي كان يحسه الشاعر في نفسه والذي كان يبحث غيره عن دليل يثبت أن الشاعر

[1]) محمود درويش، الديوان، ص28.

هو نفسه هذا الشاب القوي الموجود في الصورة تأتي الأم لتثبت هذا الأمر، فيعطي لها درويش مكانة مميزة من خلال استعماله للاستثناء:

والتفتوا إلى أمي لتشهد

أنني هو ... فاستعدت للغناء على

طريقتها: أنا الأم التي ولدته،

لكن الرياح هي التي ربته.

قلت لآخري: لا تعتذر إلا لأمك [1]***!***

فالأم هي الوحيدة حسب درويش التي تستحق الاعتذار لأنها الوحيدة التي عرفت حقيقة الشاعر وأثبتت للمتسائلين أنه هو نفسه هذا الشاب، فجاء العامل إلا هنا بدور حجاجي إذ استعمله الشاعر في إثبات سبب تخصيص الأم واستحقاقها للاعتذار عما سواها، وما زاد من قوة حجاجية الاستثناء أن الشاعر سبقه بنهي، ويمكن أن نمثل لهذا الاستعمال الحجاجي للرابط إلا بالسلم التالي:

(ن) الأم الوحيدة التي تستحق الاعتذار

(ق2) اعتذر لأمك

- إلا (الاستثناء)

(ق1) لا تعتذر لأحد

وهذا الاستثناء كان بسبب أن الأم قد أعطت البرهان أو كانت هي البرهان القاطع على أنه هو نفسه الشاعر رغم أنها لم تربه بل ولدته فقط والرياح هي التي ربته في إشارة للشاعر عن نمط الحياة التي عاشها.

ومن نماذج الاستثناء التي ذكرت في الديوان أيضا ما جاء في قصيدة "تنسى، كأنك لم تكن" وهو ضرب خاص من الاستثناء «لأنه يتركب من صرفمين الأوَّل يفيد النفي والثاني يفيد

[1]) محمود درويش، الديوان، ص26

الاستثناء»[1] وذلك لتفعيل الدور الحجاجي وتحقيقه اكثر، يقول الشاعر في مقطع من هذه القصيدة مؤكدا لنتيجة وصل إليها سابقا، يقول:

أنا ملك الصدى

لا عرش لي إلا الهوامش. والطريق

هو الطريقة.[2]

أكد لنا الشاعر من خلال هذا المقطع أنه تكرار لسابقيه من الشعراء (ملك الصدى) ولكنه ملك بدون عرش فلم يبقى له إلا الهوامش لأن العرش قد استولى عليه سابقوه بدأ بالمهلهل وامرئ القيس ومختلف الشعراء عبر الأزمنة والعصور، وقد سبق وأن طرح الشاعر هذه القضية في أول قصيدة من قصائد الديوان "يختارني الإيقاع" في قوله:

أنا رجع الكمان، ولست عازفه

أنا في حضرة الذكرى

صدى الأشياء تنطق بي

فأنطق ...[3]

فالشاعر يرى أنه لم يبتكر الشعر ولكنه سار على نهج سابقة (رجع الكمان) فكان صدا لهم، وهو الأمر الذي عاد وأكده مجدد في قصيدة "تنسى، كأنك لم تكن"، ولكن الشاعر لجأ إلى الاستثناء (إلا) لترك باب الشعر مفتوحا فحتى وإن لم يبق له إلا الهامش فبإمكانه أن يجدد في الشعر وذلك بإيجاد الطريقة للشعر عن طريق البحث في ما وصف ربما بقي شيء لم يتفطن له من سبقوه.

نموذج ثالث للاستثناء بصيغة "ليس ...إلا" الذي ورد مرة واحدة في الديوان في قصيدة "ليس للكردي إلا الريح"، يقول فيها:

ليس للكردي إلا الريح تسكنه ويسكنها.

---

[1]) عز الدين ناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص60.

[2]) المصدر نفسه، ص72.

[3]) محمود درويش، الديوان، ص15.

وتدمنه ويدمنها، لينجو من

صفات الأرض والأشياء .../[1]

ويمكن تفصيل هذا المقطع على النحو التالي حتى يسهل فهم القضايا التي يطرحها:

- لا يملك الكردي شيئا (استثناء إلا) – يملك الكردي الريح.

فمع وجود احتمالات كثيرة للأشياء التي لا يملكها الكردي يستثني الشاعر امتلاكه للريح (والريح هنا دلالة على الحرية) وهنا «تظهر قيمة العامل (ليس ...إلا) في الحد من الغموض وتخصيص المفهوم وتحديده»[2]، فعبارة (لا يملك شيئا) فيها من الغموض ما يدفع للتساؤل ما الذي يملكه إذا؟ ولكن الاستثناء (إلا الريح) أعطاها بعض الوضوح عن طريق تخصيص امتلاكه للحرية وهي النتيجة التي أراد الوصول إليها.

✓ **النفي بلا.**

يحيلنا النفي في العادة على قضيتين إحداهما صادقة أو يوهمنا الشاعر بصدقها والأخرى المنفية تكون في العادة كاذبة، فالنفي تثبت الفرق بين قضيتين إذ «هو أظهر الشواهد التي تبرز الفرق بين الدلالة الصدقية والمعنى التداولي(غير الصدقي)»[3]، وقد يتم التصريح بالقضيتين معا أو قد يكتفي الشاعر بذكر القضية المنفية وتبقى القضية المثبتة مستنتجة.

واعتمادا على النفي يبين لنا الشاعر حالة المنفيون الراغبون في العودة إلى الأرض الباحثون عن الهوية في كل مظاهر الحياة الدائرة بينهم، ففي قصيدة "لا ينظرون وراءهم" ، يقول:

لا ينظرون وراءهم ليودعوا منفى،

فإن أمامهم منفى، لقد ألفوا الطريق

الدائري، فلا أمام ولا وراء، ولا

شمال ولا جنوب.[4]

---

[1]) محمود درويش، الديوان، ص163.

[2]) عز الدين ناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية، ص62.

[3]) جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص189.

[4]) محمود درويش، المصدر نفسه، ص57.

فالشاعر يؤكد عدم نظر هؤلاء المنفيون وراءهم لتوديع منفى تركوه ورائهم معللا ذلك بأنهم يعيشون دائما في منفى لا مكان لهم (لا أمام ولا وراء ولا شمال ولا جنوب)، فالنفي يقابلهم أينما ذهبوا، وهو حالهم منذ أن احتلت أرضهم فهم يدورون في حلقة دائرية من منفى إلى منفى، فمكانهم ضيق "يهاجرون من السياج إلى الحديقة" ص 57. هذه الهجرة القصيرة في المنفى يريد الشاعر أن يوصل لنا بها حالة الضياع التي يعيشها من لا وطن له فحتى كلمة"منفى" جاءت نكرة لتعزز هذا الضياع الذي يدل على المجهول الغير معروف.

ففي الغربة يعيش الشاعر معلقا فلا هو وطنه يحس به وبأنه جزء من ممتلكاته التي تجسد هويته ولا هو منفى كأي منفى آخر يكون بسبب جرم ارتكبه فكان عقابه النفي، هذا الشعور بالغربة التي تشبه المنفى أكده لنا الشاعر في قصيدة "شكرا لتونس" إذ يقول فيها:

أقول لها: سأمكث عند تونس بين

منزلتين: لا بيتي هنا، ولا

منفاي كالمنفى[1]

(ق1) تونس لا تساوي البيت

(ق2) تونس لا تساوي المنفى

(ن) لا بيت/ وطن للشاعر

فلا تونس بيته يعيش فيها كما يشاء ويحس بانتمائها لها يجمعه بها تاريخ الأجداد والأمجاد، ولا هي منفى يعيش فيه كأي منفى، فالوطن على هذا الاعتبار ليس مجرد رقعة جغرافية على خريطة العالم تجسد الانتماء بل هي هوية الشاعر تبين تكوينه الفكري والوجودي بكل أبعاده التاريخية والحضارية.

[1]) محمود درويش، الديوان، ص114.

الخـــاتمـــة

وصلنا إلى نهاية بحثنا هذا الذي خصصناه لدراسة موضوع من مواضيع التداولية وهو الحجاج وذلك من خلال البحث في آلياته واتجاهاته وتطبيقه على ديوان محمود درويش "لا تعتذر عما فعلت"، والذي يمكن أن نستخلص منه أهم النتائج التالية:

_ نتائج المدخل:

- التداولية كاتجاه لساني حديث عرفت تطويرا لدراسات متعددة وإحياء لدراسات أخرى إذ كانت اللبنة الأولى لظهورها التيارات الفلسفية والمنطقية فانبثق عنها عدة نظريات منها نظرية الأفعال اللغوية لأوستن وسورل ونظرية الحجاج.

- يعد الحجاج مجالا غنيا من مجالات التداولية التي أعيد صياغتها وإعطاؤها بعدا تداوليا جديدا من خلال التطورات التي لحقت بالدرس اللساني المعاصر.

- يتمتع الشعر بطاقة حجاجية إذ يعمل المكون العاطفي دورا إيجابيا في الإقناع وهي القضية التي عرفت اهتماما كبيرا من أيام أرسطو إلى العصر الحديث.

- يحمل الحجاج في طياته صفة الحجاج والإقناع إلى جانب أهم صفة تطلق عليه وهي التخييل، فالشعر يعمل على الإقناع وإحداث التأثير في المتلقي كغيره من الخطابات ولكنه يقنع ويؤثر بطريقة جمالية فنية.

_ نتائج الفصل النظري:

- عرف الاهتمام بالحجاج منذ القدم لارتباطه بالبلاغة وبالكلام عامة لذلك نجد له عذة تعريفات تبعا لاتجاه ونوع البحث الذي قدم التعريف في إطاره، وفي العموم يمكن القول أنه استراتيجية خطابية تعرض من خلالها مجموعة من التبريرات والحجج بهدف التأثير والإقناع.

- تعددت الآليات الحجاجية في الشعر بين الآليات اللغوية والنصية التي تهتم بالأدوات والألفاظ الدالة على العلة والسبب، والآليات البلاغية وهي أكثر حضورا في الشعر وذلك نظرا لطبيعته، وبين الآليات التداولية التي تدخل في إطار السلم الحجاجي من روابط وعوامل حجاجية.

- عرف الاهتمام بالحجاج منذ القدم انطلاقا من الدراسات الحجاجية عند الغرب وتحديدا عند أفلاطون وعرفت والسفسطائين وأرسطو وغيرهم، وقد ارتبطت الدراسات في هذه المرحلة ارتباطا وثيقا بالبلاغة والجدل، كما عرفت تطورا كبيرا مع أرسطو لتشمل مجالات متعددة منها القضاء والمجالس الاحتفالية والاستشارية.

- لقي الحجاج أيضا نصيبه في الدراسات العربية القديمة من الناحيتين ناحية التنظير وناحية الممارسة ومن الأسماء التي تطالعنا في هذا المجال نجد الجاحظ في كتابه البيان والتبين العسكري في كتاب الصناعتين حازم القرطاجني في المنهاج وغيرهم.

- أما في الدرس المعاصر فقد عرفت الدراسات الحجاجية بعثا للموروث الأرسطي مع برلمان وتيتكا من خلال كتابهما "مصنف في الحجاج 'البلاغة الجديدة)" بعد الانتكاسة التي عرفها في القرون السابقة.

- يضاف إلى هذه الدراسة دراسات أخرى منها ما قدمه ديكرو وأنسكمبر من خلال مجموعة من المؤلفات مشتركة بينهما ومنفردة في إطار ما يعرف بالتداولية المدمجة ودراسة ميشال ماييز حول نظرية المساءلة.

_ في الفصل التطبيقي:

- استخدم محمود درويش في ديوانه " لا تعتذر عما فعلت" مختلف الآليات البلاغية الحجاجية واللغوية/التداولية لإظهار وجهة نظر لنفسه وحياته التي عاشها وعلاقته بها ونظرة محددة للعالم المحيط به.

- مثلت ذات الشاعر في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" مزيجا مميزا بين الماضي والحاضر حتى بدت كأنها ذاتين منفصلتين تناجي الذات الحالية في الحاضر الذات الأخرى في الماضي حاول من خلال هذا الانقسام أن يبين لنا ذلك التغير الذي يلحق النفس البشرية.

- نظرا لطبيعة الشعر التخييلية جاء ديوان "لا تعتذر عما فعلت طافحا بالجانب البلاغي بمستوياته الثلاث، من ناحية المعاني التي تجسدت في مختلف الأساليب، ومن ناحية البيان إذ تزاحمت الاستعارات والتشبيهات والكنايات بكل أنواعها، ومن ناحية البديع حيث لعب الطباق والجناس والمقابلة دورا كبيرا من الناحيتين الجمالية والإقناعية التأثيرية.

- اعتمد محمود درويش على مختلف الأساليب البلاغية فكان النهي والأمر والاستفهام موزعا على معظم قصائد الديوان أدى في كثير منها دورا حجاجيا، وبعض من هذه الأساليب استغرق القصيدة كاملة والبعض الآخر كان نصيبه مقطع أو مقتطف من القصيدة.

- لعبت الاستعارة دورا كبيرا في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" في تجلية المعاني المختلفة وإعطائها بلغة انزياحية مؤثرة إلى جانب الأسطورة الرمزية التي تخللت بعض قصائد الديوان وأدت للمقارنة بين التجربة الإنسانية في مختلف العصور، بالإضافة إلى التشبيه والكناية.

- لعب الجانب البديعي هو الآخر دورا إقناعيا تأثيريا يمتزج بالجانب الموسيقي من خلال ديوان "لا تعتذر عما فعلت" فكان الطباق بيانا للجوانب المتناقضة من مختلف القضايا المطروحة، وكانت المقابلة توضيحا للمتناقضات، وكان السجع عاملا مؤثرا من خلال لفت الانتباه.

- عملت الأدوات اللغوية هي الأخرى دورا حجاجيا كبيرا في ديوان "لا تعتذر عما فعلت"، فقد وضحت ألفاظ التعليل السبب، ووضح الشرط حدود القضايا من خلال فعل الشرط ونتائجها من خلال فعل جواب الشرط، وقام التكرار بإثبات الأمور من خلال المعاودة والتأكيد عليها.

- كما كان للسلم الحجاجي حضورا إقناعيا كبيرا في الديوان من خلال مختلف الروابط والعوامل الحجاجية التي توزعت على الديوان، فمن الروابط نجد (لكن، الواو، أو) ومن العوامل الحجاجية نجد (أفعل التفضيل، الاستثناء، والنفي بلا).

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، دار الفجر الإسلامي، دمشق، ط6، 1404هـ.

1) المصادر:

- ابن يعيش، **شرح المفصل**، ج8، دار صادر، بيروت، (دت).

- أرسطو طاليس، **الخطابة**، تح: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، (دط)، 1979.

- أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر، **الكتاب (كتاب سيبويه)**، تح: عبد السلام ممد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988.

- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، م5، دار صادر، بيروت، ط4، 2005.

- أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط3، 1986.

- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، **البيان والتبين**، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998.

- أبو الهلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

- أبو الوليد الباجي، **المنهاج في ترتيب الحجاج**، تح: عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 2000.

- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط3، 1984.

- محمود درويش، **الأعمال الأولى**، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2005.

- محمود درويش، **الأعمال الجديدة**، دار رياض الريس، بيروت-لبنان، ط1، 2004.

- محمود درويش، **ديوان لا تعتذر عما فعلت**، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2004.

- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2004.

- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

- علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزعبي، **المعجم الوافي في أدوات النحو العربي**، دار الأمل، الأردن، ط2، 1993.

- **قاموس أكسفور الحديث لدارسي اللغة الإنجليزية** (إنجليزي-إنجليزي- عربي)،presse university.

2) المراجع:

أ/ المراجع العربية:

- أبو بكر العزاوي، **الخطاب والحجاج**، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2010.

- حافظ اسماعيلي علوي، **التداوليات علم استعمال اللغة**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

- حافظ اسماعيلي علوي، **الحجاج مفهومه ومجالاته**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

- الحسن بن قاسم المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992.

- خليفة بوجادي، **في اللسانيات التداولية**، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009.

- رجاء النقاش، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، دار الهلال، ط2، 1971.

- سامية الدريدي، **الحجاج في الشعر العربي القديم**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

- صابر الحباشة، **التداولية والحجاج**، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2008.

- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1، 2004.

- طه عبد الرحمان، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

- طه عبد الرحمان، **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998.

- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2004.

- عبد العزيز عتيق، **علم المعاني البيان البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، (دط).

- عبده الراجحي، **في التطبيق النحوي والصرفي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (دط)، 1993.

- عزالدين ناجح، **العوامل الحجاجية في اللغة العربية**، مكتبة علاء الدين للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011.

- فريق البحث في البلاغة والحجاج، **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1998.

- فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)**، دار الفرقان للنشر والتوزيع،الأردن، ط4، 1997.

- محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، **الحجاج في البلاغة المعاصرة (بحث في بلاغة النقد المعاصر)**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2008.

- مسعود صحراوي، **التداولية عند العلماء العرب**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005.

- نعمان بوقرة، **الخطاب الأدبي ورهانات التأويل (قراءات نصية تداولية حجاجية)**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

ب/ المراجع الأجنبية المترجمة:

- أ. نيهارت، **الآلهة والأبطال في اليونان القديمة**، تر: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1994.

- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2007.

- باتريك شارودو، **الحجاج بين النظرية والأسلوب**، تر: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2009

- باتريك شارودو ودومينيك منغنو، **معجم تحليل الخطاب**، تر: عبد القادر المهيري وحمادي الصمود، دار سناترا، تونس، (دط)، 2008.

- جاك موشلار وآن روبول، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2003.

- جاك موشلر وآن ريبول، **القاموس الموسوعي للتداولية**، تر: مجموعة من الباحثين، دار سيناترا، تونس، ط2، 2010.

- دومينيك مانغونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

- فيليب بروتون وجيل جوتييه، **تاريخ نظريات الحجاج**، تر: محمد صالح ناحي الغامدي، مركز النشر العلمي، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011.

- فيليب بلانشيه، **التداولية من أوستن إلى غوفمان**، تر: صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ط1، 2007.

ج/المراجع الأجنبية:

- Petit Robert , Dictionnaire de la langue française, 1ere édiction, paris

- Jean Claude Anscombre et Oswald Ducrot, L'argumentation dans la langue, Pierre Mardaga editeur, Bruxelles, 1983

- Oswald Ducrot , Les echelles argumentatives, Editions de minuit, Paris, 1980.

د/المجلات:

- **مجلة جامعة دمشق**، العدد1+2، سوريا، المجلد26، 2010.

- **مجلة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)**، العدد2، فلسطين، المجلد22، 2008.

- **مجلة عالم الفكر**، العدد2، الكويت، المجلد40، أكتوبر -ديسمبر 2011.

فهرس الموضوعات

العنصر: ..... **الصفحة**

مقدمة: ..... أ

المدخل: 5

1) التداولية المصطلح والنشأة: 7

1-1/ مفهوم التداولية: 7

1-2/ نشأة التداولية: 10

1-3/ علاقة الحجاج بالتداولية: 12

2) الطاقة الحجاجية للشعر: 13

2-1/ منزلة العواطف في الحجاج: 13

2-2/ الشعر والحجاج: 15

الفصل الأول: الحجاج آلياته واتجاهاته قديما وحديثا 17

المبحث الأول: تعريف الحجاج والآليات الحجاجية: 18

1) تعريف الحجاج: (Argumentation): 19

2) آليات الحجاج: 23

أ/ الآليات اللغوية: 23

ب/ الآليات البلاغية: 31

ج/ الآليات الشبه منطقية (السلم الحجاجي): 40

المبحث الثاني: اتجاهات الحجاج 47

1/ الدراسات الحجاجية القديمة: 48

1-أ/ بداية البحوث الحجاجية عند الغرب: 48

1-ب/ أرسطو (Aristote) وتعميق الدرس الحجاجي: 54

1-ج/ الوعي العربي القديم بالدراسات الحجاجية: 58

2/ الدراسات الحجاجية المعاصرة: 62

2-أ/ بعث البحث الحجاجي الأرسطي وتطوره مع بيرلمان وتيتكا: 63

2-ب/ الحجاج في اللغة مع ديكرو وأنسكمبر: 67

2-ج/ الحجاج عند ميشال مايير في نظرية المساءلة (La Problématologie): 73

الفصل الثاني: الآليات الحجاجية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت": 76

المبحث الأول: الآليات الحجاجية البلاغية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" 77

تمهيد: 78

الآليات الحجاجية البلاغية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت": 81

1/ من ناحية الأساليب البلاغية: 81

1-أ: النهي: 81

1-ب: الأمر: 84

1-ج: الاستفهام: 87

2/ من ناحية البيان: 92

2-أ: الاستعارة والأسطورة: 92

2-ب: التشبيه: 94

2-ج: الكناية: 97

3/ من ناحية البديع: 99

3-أ: الطباق: 99

3-ب: المقابلة: 102

3-ج: الجناس: 103

المبحث الثاني: الآليات الحجاجية اللغوية/التداولية في ديوان"لا تعتذر عما فعلت": 105

الآليات الحجاجية اللغوية/التداولية في ديوان"لا تعتذر عما فعلت": 106

1/ من الناحية اللغوية الصرفة: 106

1-أ: أدوات التعليل (اللام/ لأن/ كي): 106

1-ب:الشرط: 109

1-ج: المعاودة (التكرار): 111

2/ من الناحية التداولية (أدوات السلم الحجاجي): 114

2-أ: الروابط الحجاجية: 114

- لكن: 114

- الواو وأو: 117

2-ب: العوامل الحجاجية: 122

- الصيغ الصرفية: 122

- الاستثناء بإلا: 123

- النفي بلا: 126

الخاتمة: 129

قائمة المصادر والمراجع: 132

فهرس الموضوعات: 138