مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- جامعة غليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 08/ العدد: 03 جوان (2022) - ص 119- 134

بلاغة الأسلوب في القصيدة المغربية المعاصرة

Rhétorique du style dans le poème arabe

الغالي بنهشوم
lghaliamine2008@yahoo.fr
جامعة مولاي إسماعيل-مكناس / المغرب

تاريخ الاستلام: 2021/09/18 تاريخ القبول: 2021/10/12 تاريخ النشر: 2022/06/16

ملخص البحث

تتوخى هذه المداخلة، استجلاء مستويات المنهج الأسلوبي في الخطاب الشعري المغربي المعاصر من خلال تقديم قراءة أسلوبية في قصيدة الشاعر المغربي عبد الله راجع (أوراق متساقطة من ديوان أبي الطيب). نسائل من خلالها المنهج الأسلوبي وآفاقه الممكنة في مقاربة النص الشعري واستكناه مكوناته الإقناعية والحجاجية من زاويتين مختلفتين ومتكاملتين:

أولا-من زاوية العنوان.

ثانيا-من زاوية الأساليب البلاغية الحجاجية.

الكلمات المفتاحية: المنهج-الأسلوبية-الشعر - الحجاج- عبد الله راجع

ABSTRACT:

Nous essaierons à travers cette communication de démontrer la présence de la stylistique dans le discours poétique marocain contemporain à travers une lecture stylistique d'un textedu poète marocain Abdellah Rajea(Feuilles tombantes du recueil d'Almoutanabbi). Nous examinerons ici la stylistique et ses différentes possibilités dans l'approche du texte poétique, tout en relevant ses composantes argumentatives par le biais des deux perspectives suivantes, à la fois différentes et complémentaires :

1- à travers le titre ;

2- à travers les procédés rhétoriques et argumentatifs.

Mots clés : Méthodologie, Stylistique, Poésie, Argumentation.

مقدمة:

شهدت بداية القرن العشرين طفرة على مستوى البحوث والدراسات العلمية، من خلال الدعوة إلى ما يسمى بالأسلوبية التي تهدف إلى تشييد علم عام ومنهج خاص يدرس تقنيات الخطاب بجل أنواعه، حتى تصبح علما واسعا يشمل كل حياة الإنسان، تحتضن من خلاله مجموعة من العلوم الإنسانية والنظريات الحديثة؛ من قبيل اللسانيات والتداولية ونظريات التواصل وغيرها، إنها بكل بساطة تسعى نحو تأسيس منهج نقدي قائم الذات.

لقد هيمن مبحث الأسلوبية على جل الخطابات الشعرية والروائية والدينية والإشهارية والفلسفية وغيرها، لأن العصر الحديث أصبح – أكثر من أي وقت مضى- في حاجة ماسة إلى علم الأسلوب، بوصفه ممارسة إبداعيّة إقناعية، وتقنية ملائمة لمقاربة الأثر الأدبي .

لقد أدرك البلاغيون العرب الجدد أمثال: عبد السلام مسدي، وعبد الله صولة، وأبو بكر العزاوي وحمادي وصمود وصلاح فضل وغيرهم إلى التطور الحاصل في المناهج العلمية الغربية وما حققته من آثار إيجابية في استقراء الظاهرة الأدبية والنقدية والاجتماعية والدينية، فحاولوا من خلال استيعابهم للمناهج الحديثة، بث الروح من جديد في الدراسات العربية وتطبيقها على جل الخطابات بما في ذلك الخطاب **الشعري**، بعدما لاحظ هؤلاء جمود البلاغة القديمة وعجزها عن مسايرة التطور الحاصل في المناهج والعلوم الحديثة فعزوا سبب ذلك إلى الانحصار التدريجي للمجال البلاغي في فضاءات ضيقة، ولتجاوز هذا القصور المعرفي الناتج عن تخلف البلاغة عن التطور الحضاري والعلمي؛ اقترح البلاغيون الجدد إعادة النظر في تحليل الخطاب في محاولة حديثة جاهدة لبعث الحياة في البلاغة القديمة، في ثوب جديد وذلك بالتوسّل بالمنهج الأسلوبي/الأسلوبية، سعيا لتحليل الخطاب في إطار ما يسمى بالبلاغة الجديدة/ الحجاج كما أسماها أعلام الحجاج في العصر الحديث(بيرلمان وتيتيكا وماير وغيرهم). الشيء الذي فتح الباب مجددا نحو استئناف القراءة في بلاغة الخطاب الشعري من منطلق الأسلوبية.

وفي إطار اندماج الأسلوبية والحجاج واستفادة الأخير من الأولى يقول صابر الحباشة: "ليس الحجاج علمًا/فنًّا يوازي البلاغة، بل هو ترسانة من الأساليب والأدوات يتمّ اقتراضها من البلاغة (ومن غيرها، كالمنطق، واللغة العاديّة،...)، ولذلك فمن اليسير الحديث عن اندماج الحجاج مع البلاغة في كثير من الأساليب. ولمّا كان مجال الحجاج هو المحتمل وغير المؤكّد والمتوقّع، فقد كان من مصلحة الخطاب الحجاجيّ أن يقوّي طرحه بالاعتماد على الأساليب البلاغيّة والبيانيّة التي تُظهر المعنى بطريقة أجلى وأوقع في النفس. ولعلّه من الطريف بمكان الإشارة إلى أنّ الأساليب البلاغيّة قد يجري عزلها عن سياقها البلاغي لتؤدي وظيفة لا جماليّة إنشائيّة (كما هو مطلوب في سياق البلاغة) بل هي تؤدّي وظيفة إقناعيّة استدلاليّة (كما هو مطلوب في الحجاج). ومن هنا يتبيّن أنّ معظم الأساليب البلاغيّة تتوفّر على خاصيّة التحوّل لأداء أغراض تواصليّة، ولإنجاز مقاصد حجاجيّة، ولإفادة أبعاد تداوليّة"[1].

هذا التصور يؤكد التطابق الآلي بين الحجاج والأسلوبية وتبادل التأثير والتأثر في أفق التأسيس لمنهج أسلوبي حجاجي يروم قراءة مجموع الخطابات عامة والخطاب الشعري خاصة يقول(روبول) كذلك أثناء حديثه عن علاقة الأسلوبية بالحجاج: "لا مفر من البلاغة لأي حجاج دون أن يؤدي ذلك إلى التحريض"[2].

تتوخى هذه المداخلة، استجلاء مستويات المنهج الأسلوبي في الخطاب الشعري المغربي المعاصر من خلال تقديم قراءة أسلوبية في قصيدة الشاعر المغربي عبد الله راجع (أوراق متساقطة من ديوان أبي الطيب). نسائل من خلالها المنهج الأسلوبي وآفاقه الممكنة في مقاربة النص الشعري واستكناه مكوناته الإقناعية والحجاجية من زاويتين مختلفتين ومتكاملتين:

أولا-من زاوية العنوان.

ثانيا-من زاوية الأساليب البلاغية الحجاجية

أولا: حجاجية العنوان:

إن القراءة البصرية السيميائية واللغوية للعنوان "أوراق متساقطة من ديوان أبي الطيب" تشير إلى أننا أمام جملة اسمية، والجملة الاسمية دالة على الثبوت وانعدام الحركة، لكن فعل السقوط من الأعلى نحو الأسفل يخرج الجملة الاسمية من حيز السكون إلى حيز الحركة، وكأن الشاعر يثور منذ البداية على وضع اللغة التي تمثلها جملة القصائد الواقعة من ديوان المتنبي، ليضفي نوعا من الحركة على ما يتلو العتبة الأولى. وكأنه يحتج منذ البداية على فعل الاستكانة المصاحب لدلالة الجملة الاسمية، ومناط الاحتجاج تلك الصورة الاستعارية للقصائد المتناثرة من ديوان أبي الطيب، والتي تعرضت لفعل السقوط، كما تسقط الأوراق من الأشجار في فصل الخريف؛ لكن فعل السقوط في العتبة يحمل دلالة إيجابية مغايرة لما يحويه هذا الفعل من معنى سلبي، وفي ذلك إشارة من الشاعر على إفراغ الألفاظ من حمولتها الدلالية الأصلية وشحنها بدلالة أخرى تسعفه في تغيير منطق الأشياء؛ فتلك الأوراق المتساقطة من ديوان أبي الطيب لم تكن سوى مجموع القضايا الفكرية والثقافية والقومية والثورية التي يختزنها الديوان، والتي ستكون محور القصيدة الجديدة التي ستولد بعد حين من طرف الشاعر عبد الله راجع، مما يدل على وجود تناص يؤسس به العنوان كيانه الدلالي الخاص، ويؤسس به نصيته؛ فالشاعر يريد ربط الماضي بالحاضر بل وإعادة قراءته من جديد؛ عبر عملية الهدم والبناء، الإزاحة والحلول، إزاحة النص الأول ليحل محله النص الثاني، وإن جرت العادة ألا يبوح الشاعر بهذه التقنية الفنية، إلا أن عبد الله راجع كان يسمي الأشياء بمسمياتها، رغبة في تمكين المتلقي من تصور عدد من التوقعات التي تساعده على فهم النص وتأويله على الوجه الصحيح انطلاقا من مبدأ "الحلول" و"الإزاحة" ، كما يقول د. صبري حافظ: "استيعابنا للنص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أزاحه، أو الذي حل محله ليس فقط لأن

جدلية "النص" والنص "المزاح" جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن فعالية هذه الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأولى وتترك ترسباتها في شتى طبقات النص سواء أَوَعى النص ذلك أم لم يعه. وفكرة الترسيب sédimentation هذه من الأفكار الأساسية التي يطرحها "جاك دريدا في تعامله مع النصوص.."[3]، شريطة ربط النص بسياق وروده، فبدون هذا السياق يصبح من المستحيل الإمساك بتقاطعات النص الحقيقية. والكتابة الأدبية ليست سوى بؤرة تناصية تفرض قدرا من المعرفة الضمنية بنصوص أخرى سابقة[4]. ويبدو أن شاعرنا لم يترك مساحة كبيرة للمتلقي ليعمل عقله في البحث عن التقاطعات بين النص الأصل والنص النواة.

إن الطبيعة الحجاجية للعنوان تتبدى في أن الشاعر يقدمه على أنه دليل أو حجة تخدم نتيجة معينة؛ أو قل إن النص مجموعة من الحجج المتعاقبة التي ستفضي جميعها في النهاية إلى الأطروحة المجسدة في النتيجة/العنوان؛ فتوظيف شخصية أبي الطيب المتنبي في أول عتبة، هو في حد ذاته احتجاج، لأن الشاعر العربي القومي كان دائما يمثل لغة الاحتجاج في الشعر العربي بمواقفه وأرائه ودفاعه عن العنصر العربي واللسان العربي والوجه العربي، واستحضاره في أول عتبة إيذانا بأن القصيدة تعلن منذ البداية عن لغة الرفض المشحونة بلفظة" السقوط"، المستعارة للأوراق، وكأن الشاعر يضع القارئ أمام بنية زمنية تعود إلى فصل الخريف حيث تتساقط الأوراق من الشجر، لكن الأوراق المتساقطة هنا، غير تلك الأوراق، صحيح أن الجامع بينهما فعل السقوط، والكثرة والانتشار، والنكرة، لكن أوراق أبي الطيب غير أوراق الأشجار، فإسناد الشاعر الأوراق للديوان ولأبي الطيب تخرج الأوراق النكرة المسندة للأشجار إلى أوراق معرفة؛ قل هي مجموع قصائد أو أبيات أو أفكار أو قضايا، أو بنية جملية، أو بنية واقعية أو بنية حجاجية. إنه ينطلق من فعل السقوط ليحيل الدلالة القدحية للمصطلح إلى دلالة جديدة، وفعل الإحالة والإزاحة في حد ذاته فعل حجاجي. وتوظيف الشاعر للاستعارة باعتبارها "من الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم للوصول إلى الأهداف الحجاجية"[5] واستحضار التاريخ بكل حمولته الثقافية والأدبية والسياسية في الحاضر، فعل حجاجي لأن "العلاقة بين الأدب والتاريخ، في رؤية النقاد التاريخانيين الجدد New Historicists، تبدو حلزونية، وتبادلية، وتفاوضية أكثر من كونها مرجعية أو انعكاسا"[6]. أضف إلى ذلك مجموع الوسائل الحجاجية البادية في المضمون، والتي تمثل أسلوب التدليل بالنتيجة المعضدة بالحجة، انطلاقا من العنوان "أوراق متساقطة من ديوان أبي الطيب"، هي نتيجة عامة للحجج التي سيؤثث بها فضاء أوراقه الست/القصيدة، وسيستند فيها على أدوات لغوية وتركيبية وصيغ بلاغية، قدمت خدمة لنتيجة معينة يتوخاها؛ إن إسناد الأوراق المتساقطة إلى ديوان أبي الطيب يتضمن حجة، نتيجته هي استعارة أشعار أبي الطيب للتعبير بها وعنها في القصيدة الجديدة، ونتيجتها الثانية التعالق النصي بين الشاعرين انطلاقا من قاعدة الاستنباط أو الاستقراء الآتية:

مقدمة كبرى: أوراق متساقطة من ديوان المتنبي ⟵ قصائد

مقدمة صغرى: عبد الله راجع يلتقط الأوراق ويستعملها.

نتيجة: إذن :عبد الله راجع متأثر بأبي الطيب/يتناص.

النتيجة هنا مضمرة لم يبدها الشاعر، فقد ترك للمتلقي فسحة للاستنتاج اعتمادا على البنية اللغوية للعنوان، لا على مضمون الأقوال الإخبارية.

ينقسم العنوان إلى بنيتين متعالقتين؛ الأولى: أوراق متساقطة تدل على معنى وحيد متجسد في تمثلنا الذهني الذي هو: تساقط الأوراق من الأشجار بفعل عامل الرياح في فصل الخريف، الثانية: "من ديوان أبي الطيب" المضافة إلى البنية الأولى "أوراق متساقطة": غير مجرى الدلالة الأولى وأحالها إلى دلالة أخرى من خلال عملية الربط بين الأوراق والديوان والوسيط الذي هو فعل السقوط المهيمن على كل أرجاء القصيدة، والذي يقابل بنية الشهادة والاستشهاد في النص الشعري لدى عبد الله راجع. أو بنية السقوط والانتظار عند محمد بنيس.

إن عدول عبد الله راجع عن الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية، يرجع لكون هذه الأخيرة أكثر حجية وأشد إقناعا للمتلقي؛ وفي هذا الإطار يقول بنفست "تهدف الجملة الاسمية إلى الإقناع وذلك عن طريق التعبير عن حقيقة عامة...وهي لا تبلغ عن معطى حدثي، لكن هي تضع حكما لا زمنيا دائما، والذي يعمل مثل حجة السلطة"[7].

ثانيا-من زاوية الأساليب البلاغية الحجاجية:

وظف الشاعر مجموعة من التقنيات والآليات البلاغية ذات أبعاد إقناعية، يهدف من خلالها المحاجج تنظيم الحجج، بشكل تسلسلي منطقي، بما يتناسب مع السياق والموقف. وتتصدر هذه التقنيات: الاستعارة والكناية والتشبيه والبديع والجناس والشاهد والمثل، والقياس الخطابي وغيرها من الأساليب الإقناعية التي تروم التأثير على المخاطب واستمالته، وتوجيهه نحو الوجهة التي يقصدها المتكلم حتى يتقبل المخاطَب قضية ما؛ فالشاعر لم يكتف في استمالة المتلقي وإقناعه بأطروحته وبوجهة نظره من خلال عرض حججه وأدلته، وإنما عضدها بأساليب تخييلية أكثر تأثيرا وإقناعا واستمالة وإذعانا، منها أسلوب:

2-1: **التشبيه والاستعارة**: سنقف عند بعض الآليات البلاغية الموظفة بكثرة في النص أقصد التشبيه والاستعارة اللذان يشكلان بؤرة حجاجية وتقنية جمالية، وأداة برهنة فعالة في الإقناع، استثمرها الشاعر للإفصاح عن أطروحته:(**مهترئ وجه الصحراء كقلبي، يتأرجح بين الظلمة والنور**). الأطروحة تنهض على تشبيه مقلوب: تشبيه الصحراء بقلب الشاعر ووجه الشبه الاهتراء والتيه والمتاهة.

يتبدى في الشاهد أن الشاعر يقدم حجة وهي شدة الحزن واليأس جراء ما يعتصره من ألم اتجاه واقع المدينة المهترئ؛ فالهم بات مصاحبا للشاعر ليلا ونهارا على السواء، بل إن هذا الحزن سيزداد حدة باستعماله للفعل (تأرجح) الدال على الحركة في تتابع الحزن بين زمنين متعاقبين، لا يكاد

أحدهما ينتهي حتى يبدأ الآخر وهكذا دواليك، والشاعر بهذه الحجة القوية قد قطع الطريق أمام من يشكك فيها، حينما عبر عن فكرة التعاقب بين الليل والنهار بالظلمة والضياء؛ فالهم ينمو في الليل كما في النهار على السواء. وبذلك استثمر الشاعر جمالية التشبيه لاستدراج المتلقي نحو المعنى الضمني للخطاب الذي يصور موقف الشاعر من واقع المدينة المهترئ الذي يشبه قلبه اليائس المحطم. غير أن الشاهد لا يختزن فقط أسلوب التشبيه، بل عضده الشاعر بالاستعارة لتشحن طاقته الحجاجية. من هنا يتبدى الاستدلال بواسطة التمثيل وهو أقرب الحجج إلى الشعر لقيامه على التخييل وأهميته الحجاجية ترجع إلى أن "الاستدلال بالتمثيل" يعمل على "تشكيل بنية واقعية تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه في العلاقات"[8]. فالقيمة الحجاجية في التمثيل ترجع إلى عدم قابليته للدحض بسهولة "ولذلك أكد الدارسون أنه يعسر على المرء أن يتصور إمكان ورود دليل مضاد بعد تشبيه أو استعارة يخدم النتيجة المعاكسة أما الأقوال العادية فيمكن بيسر إحلالها في سياقات الإبطال أو التعارض الحجاجي"[9].

(مهترئ وجه الصحراء كقلبي):

وضعنا الشاعر أمام استعارة مكنية؛ حيث استعار الاهتراء للوجه وهو للثوب البالي الممزق، على سبيل الاستعارة المكنية، للدلالة على الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر جراء الحزن والهم. كما استعار للصحراء وجها على سبيل الاستعارة التصريحية، للدلالة على واقع التمزق واليأس والشحوب للصحراء/المدينة. فكل من الوجه والصحراء يتقاطعان في صفة الاهتراء والشحوب والجفاف، جراء سياسة النهب والقمع والتشريد والقتل والنفي التي يتبعها النظام في حق أبناء الشعب. فكلاهما يعاني ظلم الإنسان، وكلاهما يحمل نفس الملامح. والتعبير عن طريق الصورة التشبيهية أو الاستعارية تؤدي بالمتلقي إلى التسليم لجمالية الصورة التي تؤدي به في النهاية إلى الاقتناع الكلي والإذعان النهائي لمضمون الأطروحة أو الحجة، ولا شك أن مزاوجة الشاعر بين الصورة التشبيهية والاستعارية لم يكن اعتباطيا، وإنما أراد من ذلك تقوية الصورة الحجاجية لحمل المتلقي على الإذعان من خلال تعرية واقع المدينة المتأزم الذي يشبه قلبه ووجهه المتجعد جراء الحزن والهم واليأس. وانتقال الشاعر بالصورة من التشبيه إلى الاستعارة أو العكس هو" انتقال من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها"[10]، ولجوء الشاعر إلى هذه التقنية البلاغية تقصَّد منها استمالة المتلقي لأنها أنجح وسائل المحاجة والإقناع الداعية إلى استفزاز مخيلة المتلقي التخييلية والعقلية.

قدم الشاعر في بداية المشهد لفظ الصحراء باعتباره فضاء يرمز للرحلة الشاقة وللتيه والجوع والعطش والتمزق، وهو فضاء معلوم لدى المتلقي. ولما كان الأمر كذلك استغل الشاعر هذا المعطى القبلي مستفيدا من معطياته وحيثياته، ليؤسس عليه أطروحته، من خلال عملية النقل لمعطيات

المكان الصحراوي المترسخ في المخيال العربي، وإلباسها للمكان المتحضر المدينة؛ وهذا الأخير تتخفى كثير من تفاصيله على المتلقي، فأراد الشاعر عبر عملية النقل والتقابل إضفاء نفس المعطيات والخصائص عليه، ليصبح هو الآخر/المدينة رمزا للتيه واليأس والقحط والذل والانحطاط الخلقي، والدليل الذي يقدمه الشاعر هو اعتقاد الفارس/الشاعر القادم من بعيد من عالم البادية أن الملاذ والأمل والحياة والرخاء والعطاء ميسر في المدينة، لكن الواقع كسر أفق انتظاره:

(أخطأتِ الخيل مواردها أو ظن الفارسْ

أن المدن المرضوضة قد تطفئ غُلَّته

هذا الاعتقاد والتصور الخاطئ سرعان ما سيصطدم بالواقع المرير للمدينة المعبر عنه هاهنا بلفظ: "المرضوضة" الدال على الانكسار والتلاشي، والتيه والضياع، والجفاف، وكأن الشاعر في سؤال حجاجي ضمني يقول كيف للمدينة بهذا المعطى الواقعي أن تطفئ غلة الشاعر المتعطش للتغيير ولحياة أفضل؟ وكيف يمكن للمدينة أن تُرويَ عطش الفارس القادم من بعيد وكأنه يتعقب السراب؟ هذه الأسئلة القلقة ما هي إلا انعكاس لعلاقة ذات الشاعر بالمكان السلبية، المتسمة بالحيرة والاضطراب والخيبة. وحتى يضفي على المشهد بعدا حجاجيا تخييليا، عمد إلى الاستعارة، فاستعار اسم المفعول(مرضوض) الذي يعني المكسور والمهشم للمدينة على سبيل الاستعارة المكنية، فحذف المشبه به وعبر بأحد لوازمه (مرضوض). للدلالة على واقع الحال في المدينة حيث الخراب والهزيمة وانحطاط الأخلاق والقيم الإنسانية النبيلة. ولأن "حاجة المحتج إلى الجمال ومن حاجة الجمال إلى قوة الإقناع"[11]: جعل الشاعر يحس أن الوصف الذي قدمه غير كاف لإقناع المتلقي بواقع الحال، فأردف الاستعارة المكنية باستعارتين مماثلتين؛ حينما استعار فعل الإطفاء: للمدن وللغلّة، على سبيل السخرية، سعيا لفضح المسكوت عنه في عالم المدينة. والنتيجة المحصل عليها في هذه الصورة الحجاجية والتخييلية ما هي إلا مقدمة كبرى للصورة التشبيهية التخييلية " **وجه الصحراء مهترئ كقلبي:** لمجموعة من الحجج المتبدية في الأساليب الحجاجية التي ساقها الشاعر في آخر مقطع ك (الحوار، والتكرار، الاعتراض، التضاد....)

مهترئ وجه الصحراء كقلبي، يتأرجح بين الظلمة والنور

(أخطأتِ الخيل مواردها أو ظن الفارسْ

أن المدن المرضوضة قد تطفئ غُلَّته – لو نبش الرمل تدفقْ

من بين أصابعه نهر يسقي أنحاء المعمورْ)

أين الرملُ؟ أُفتّح عيني وأبكي – أين الرملْ؟

أخطأتِ الخيلُ مواردها أو قُل عسكر في رئتي الليلْ

لقد حاول الشاعر من خلال هذه الورقة، شحن المتلقي بحجج عقلية وأخرى بلاغية جمالية، بقصد إقناع المتلقي بالقضية التي يدافع عنها، وقد تبين أن علاقة الشاعر بالمتلقي علاقة متوترة جدا، لا

يبدو فيها المتلقي سهل المراس، وأمام تعنته المبني حينا على الجهل بالحقائق التي تدفعه إلى إلصاق التهم بالغير، وسط جهل تام بالدور التاريخي المنوط به. سعى المرسل/الشاعر إلى إعداد ترسنة من الحجج المنطقية والبلاغية التي من شأنها أن تثير كوامن المتلقي من خلال عملية التقابل الزمني بين الماضي التليد، والحاضر العقيم، بين ماض يمثل النموذج وحاضر منهزم يتطلع نحو تغييره، وبناء عليه شكل الزمن التقابلي بنوعيه تداخلا سواء على مستوى الصورة أو التركيب أو الدلالة.

لقد كان الشاعر يتغى إقناع القارئ بشأن القضية التي يطرحها، من خلال إشباع مشاعره وفكره معا، ليقبل القضية ويوافق على الفعل موضوع الخطاب، وهذا ما جعل الخطاب الحجاجي موجها إلى العقل والقلب معا، من خلال التبرير العقلي معضدا بالصور والمحسنات البيانية؛ على اعتبار أن هذه الصور والأساليب البلاغية تقنيات تستدعيها جمالية التواصل والتلقي لكنها غير قادرة على الصمود والتّماسك أمام نفاذ العقل وتوقد الشك إن لم تعزز بحجج عقلية قوية تعكس المعتقد وتمحو الريبة وتحقق الإقناع[12].

يتبدى من خلال هذه التوقيعة أن الشاعر عبد الله راجع أسدل الستار على رحلته الطويلة المتعبة التي بدأت على إيقاع الكآبة والحزن، ووقع الأسنة والهلاك والبكاء على واقع الحال؛ فالدموع التي تسيل على الخد ويعتصرها القلب - والتي كانت موضع شك عند المتنبي- ليست سوى صورة صادقة لحالة اليأس التي انتابت الشاعر راجع في آخر الرحلة عند الورقة السادسة؛ لقد انتهى الشك باليقين فصرخة المتنبي التي افتتح بها الشاعر ورقاته باتت مسلكا وثكنة عسكرية يعسكر فيها حزن الشاعر عبد الله راجع، تبتدئ الرحلة إذن بالبكاء وتنتهي بشيء من لوازمه/الحزن . وهذه أبلغ صورة للاحتجاج.

2-2- أسلوب الحوار:

الحوار تفاعل بين طرفين، أحدهما يستفهم عن أمر أو قضية فيجيبه الآخر، فيحصل بينهما نقاش وجدال واعتراض ومحاورة فينتج عنه رفض أو قبول، ومن هذا المنطلق يتقاطع الحجاج مع الحوار على مستوى الوظيفة والأهداف؛ فالحوار فعالية حجاجية يوظفه الشاعر/المحاجج لإقناع متلقيه بالأطروحة التي ينافح عنها، ولذلك ألفيناه يفترض متلقيا ضمنيا يحاوره ويحاججه فيسأله فتارة يجيبه وتارة يحجم عن إجابته، فاتحا المجال أمامه لتشغيل مخيلته وفكره، وغالبا ما يتخذ المتلقي في النص الراجعي وضعيتين:

الأولى: الذات نفسها التي تعبر عن آمالها وأحزانها وعواطفها وتناقضاتها، وتستفسر عن دورها ووجودها ومدى قدرتها على التغيير من خلال فعل الكتابة والصدع بالحقيقة.

الثانية: الجماعة التي تمثل مخاطبا مباشرا يدعوها الشاعر إلى تبني موقف معين إزاء قضية معينة، والشاعر في هذا النص يحمل مجموعة من القضايا، والأطروحات يروم الدفاع عنها، موظفا تقنية الحوار الحجاجية لاستمالة المتلقي ومن هذه الأطروحات التي ساقها في سجال حواري بينه وبين

مخاطبه والذي غالبا ما يكون مغلفا بسؤال استفهامي استنكاري يدخله بعض البلاغيين تحت ما يسمى بتجاهل العارف فعادة ما يطرح السؤال وهو يعلم الجواب وغرضه هو تنزيل نفسه منزلة الجاهل العارف كأسلوب حجاجي يكون مدعاة للسخرية، وقد تكرر هذا المعطى في مجموع الورقات – نكتفي بذكر الورقات الأربع الأولى على سبيل التمثيل والتدعيم رغبة في توضيح المقاصد الحجاجية لأسلوب الحوار في النص:

-من ترى خبأ منكم وارث السقاء بالكوفة من جرد سيفا؟

تصمت الدنيا ولكن....

فالأطروحة في الورقة التي يحاجج بها الشاعر هو إثارة نخوة المتلقي من خلال تذكيره بالرموز الفاعلة في التاريخ العربي؛ فعبد الله راجع يوجه الخطاب للجماعة يسألهم عن مكان أبي الطيب المتنبي، رمز الشهامة والقومية والبطولة العربية الضائعة، ويستفسر في الوقت نفسه عن السيف العربي والمجد العربي والعزة العربية؟ لعله يثير النخوة والفروسية في محاوريه ومن ثمة إذكاء نار الثورة في نفوسهم. وأمام الصمت المطبق لهؤلاء، وانعدام فعل الحركة راح يبحث عمّن يشفي غليله؛ فوجد في شخصية المعري سبيلا لتحقق دعواه على اعتبار أن هذا الأخير هو أعرف الناس به وبمواقفه البطولية، لذلك رام التحدث بلسانه، إنه **تجاهل العارف** أراد من خلاله شاعرنا تمرير رسالة مفادها أن الجهل بمنجزات التاريخ وانعدام الوعي الاجتماعي مدعاة للفشل والخنوع والضياع. وهكذا ألفنا الشاعر في موقع سجالي حجاجي مستفهما ومستنكرا في الوقت ذاته، إنه يقيم حوارا بينه وبين ذاته المنشطرة إلى ذاتين: إحداها جاهلة والأخرى عارفة.

وترتفع لغة الحوار الحجاجية، عندما يصور الشاعر في مشهد درامي أقل ما يقال عنه إنه أشبه ما يكون بمسرح لساحة معركة أبطالها:

حرس، موت، رجال من عجين يمتطون الخيل/ اسكت

سكتت كل الدرابك

وعلى الأرض خيوط من دماء...

وصياح وسنابك

فكل من الموت والحرس والعسكر والخيل وطبول الحرب لوازم معجمية للحرب، تفسر أننا بإزاء معركة حامية الوطيس، معركة الكرامة ورد الأرض المغتصبة... لكن عدسة الشاعر لها رأي آخر؛ فهي تصور لنا مشهدا مليئا بالسخرية مغلفا بطابع حجاجي؛ فالذين يمتطون الخيل لم يكونوا عسكرا، إنهم رجال من عجين، حتى إذا حمي الوطيس ذاب الجليد، فتراهم يسقطون من أعلى خيولهم. يقبلون الضيم والخنوع والهزيمة، بمجرد ما يقال لهم "اصمتوا" يصمتوا، وإذا قيل لهم اسكتوا يسكتوا. ثم إن هذه الخيل التي ترمز هاهنا للشعب هي الأخرى ليست خيل حرب لأنها بدون سنابك، لا تصمد عندما يحمى الوطيس، فهي لم تتعود على الحرب ولم تروض على ذلك؟ أين طبول الحرب/الدربك التي همتها رفع

معنويات الجنود وتحميسهم على القتال، هي الأخرى لم تكن لتؤدي وظيفتها لأنها لم تعزف موسيقى الحرب. النتيجة: لا الحرس حرسا ولا الجنود جنودا ولا الخيل خيلا ولا الدرابك درابكا، فكل هذه اللوازم الحربية تتعطل أمام الأسلوب القمعي "اسكت+ سكتت"؟. ولعل هذا التعبير أرقى أسلوب حواري للاحتجاج على أمة لا تثور في وجه الظلم والقمع والإهانة؛ فالشاعر يشهد فجيعة شعب يعيش الاضطهاد، ولا يستطيع مواجهته، وفجيعة إنسان يرى أخاه الإنسان يساق إلي المذابح والجماهير مسمرة في مكانها وصامتة، إنها لا تعبر عن مواقفها، عفوا إنها تعبر بصمتها عن خنوعها. هكذا تصبح كل الأرض العربية منفى[13]، محمرة بدماء الرجال التي تساق إلى المذابح، في غياب أي ثورة حقيقية. فالشاعر في هذا المقطع يقدم الحجة معضدة بالنتيجة المضمرة تفهم من سياق المقام:

- النصر لا يكتب إلا بالدماء؛

- النصر في المعركة لا يتحقق بغير لوازم الحرب: السيف والفارس والقائد.. باعتبارها أدوات تحيل الهزيمة نصرا والذل انتصارا. ويبدو أن الشاعر قد استعمل هذه اللوازم على سبيل السخرية "لأن السيف والخيل رمزا العزة والنخوة انقلبا إلى شاهدين على هوان العرب وذلهم، بل إن السيف في حد ذاته يثير السخرية؛ لأن زمنه قد ولى وانقضى، كما ولت دولة العرب وخبت حميتهم على أوطانهم المستباحة"[14].

آت تسبقني لغة جبت لأتقنها أطراف المعمور

لغة تخرج من تيه الصمت البارد تخرج من أعماق الديجور

كي تملأ باسمك يا سيف الدولة

الشاعر يخاطب سيف الدولة ويحاوره، عبر ياء النداء الدالة على البعيد، وعبر لغة واصفة معبرة صادعة بالحقيقة، لغة تنبعث من تيه الصمت وعتمة الليل لتنفجر شمسا في واضحة النهار، فالشاعر يبشر بقدوم الفاتح الذي سيرفع الظلم عن البلاد والعباد، وسيطلق العنان للأفواه المكممة، لتعبر عن واقع الحال، مع الفاتح ستتحقق الآمال وستنتهي الأحزان. فهذا المقطع ينهض على دعوى يحاجج بها المخاطب الذي استسلم لواقع الحال وهي: الحاجة إلى قائد عربي مثل سيف الدولة قادر على الوقوف في وجه علوج الاستعمار، في وقت تخيم على الأمة الهزيمة والتيه والغربة والضياع، فالتعبير بواسطة شخصية تنتمي إلى الماضي البعيد عبر صيغة النداء البعيد، في إطار التقابل بين زمنين متناقضين: ماض عظيم كله انتصارات وحاضر سقيم، تنعدم فيه الحركة ويسوده الخذلان، والتعبير بأسلوب النداء الغرض منه لفت انتباه القارئ وتشويقه وإثارة دهشته لتغيير سلوكه إزاء ما يحدث من انتهاكات في حق الوطن. عبر عملية المقابلة القائمة على التوتر والتحسر على ماض تولى وحاضر مهترئ.

ويبدو أن الشاعر قد أحس أن دعواه، لم تتقرر بعد في ذهن متلقيه فلجأ إلى تعضيد أسلوب الحوار بالتقنية الحجاجية "يا" الدالة على النداء، وقد تعمد تكرار: يا سيف الدولة مرتين: لتقريرها وتثبيتها في ذهن المتلقي الشاك والمتردد. لحمله على الاعتقاد بأن الأمة الآن في حاجة إلى قائد عربي

مخلّص شبيه بسيف الدولة الحمداني. وهذا المطمح هو الذي حرص الشاعر على تأكيده وتكراره في نفس الورقة، حينما عبر عن سيف الدولة بصفة من لوازمه/الفاتح:

ويقولون بأن الشام غريبة!

منذ متى عششت الغربة فيها.... منذ متى والشام خيول

-وجهك أشعلها- فانطلقت باسمك يا فاتح

في سؤال استفهامي استنكاري ذي نبرة تعجبية انفعالية تأثرية تحمل طابعا حواريا غير مباشر، يرد الشاعر على من يدعي أن الشام غريبة، كيف يمكن أن تكون كذلك وسيف الدولة قد بدد غربتها، وأشعل فتيل ثورتها، واستحال خيولها الطينية إلى خيول فولاذية. وكأنه ينادي ويصرخ من بعيد باسم الفاتح/سيف الدولة ليقبل على حلب ثائرا على الظلم والاضطهاد.

وإذا نحن على أبوابك يا حلب

إن تكرار الشاعر لأسلوب النداء أربع مرات في ورقة واحدة، ثلاثة منها خصصها لسيف الدولة، وواحدة لمدينة حلب التي رمز بها إلى المدن العربية المضطهدة، يفسر علاقة التلازم بين الفاتح والمدينة، كما يوحي إلى خصيصة التخاطب والتحاور التي تعكس طبيعة التفاعل الحجاجي الذي يروم تبادل النقاش والجدال بين ذات الشاعر وذوات أخرى مفترضة، كما تعكس في الآن ذاته ردود أفعال المتلقي الناتجة عن سؤال ذي صبغة استفهامية حجاجية، تبادر إلى ذهن الشاعر فأراد من خلاله استفزاز مخيلة متلقيه عبر عملية الفلاش باك كدعوى مبطنة للحراك. وفي عملية التقابل بين الزمنين الماضي والحاضر-كحجة مقارنة بين الواقع الحالي المهترئ واقع الهزيمة والذل والسكينة، والماضي التليد- صرخة إنسان عربي مقهور ينادي بأعلى صوته واسيفاه. لعل سيف الدولة الحمداني -الذي يرمز به الشاعر هاهنا إلى البطل العربي المنتظر الذي لا يقبل الذل والهوان والخزي- أن يقبل بخيله محررا، وكأن الشاعر يجعل من نداء الاستغاثة للمرأة التي نادت بأعلى صوتها وا معتصماه في الزمن الماضي معادلا موضوعيا لصوت المدينة العربية في الزمن الحاضر التي تنادي وتستصرخ رموز المقاومة.

وأنا المالىء باسمك أسوار المدن المغلوقة في وجهي

سألوني عنك فقلت: حبيبي؟

عيناه حدود الوطن المتجدر في الرمل/ الغارق في التيه

إذا رابطت الأحزان على واجهة أو

خيم في الأفق النائي عسكر

مد يده إلى الخيل تشق سنابكها البيداء وكبر

ما وضع التاج على الرأس

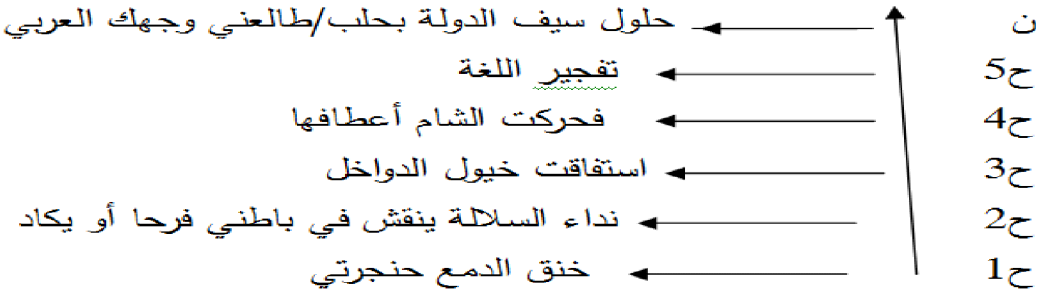
ولا عرفت جبته إلا رائحة الزعتر

مازال الشاعر يقيم حوارا مع ذاته ومع ذوات أخرى، حيث يسأل عن صفات الفاتح وملامحه وقدراته. وفي هذا السؤال امتعاض للشاعر من أمة تجهل تاريخها وشخوصها، فكأن السائل المتردد الشاك لا يقتنع بأسلوب المقاومة كخيار استراتيجي للمواجهة ولا برجالاتها، فأراد الشاعر أن يدفع به إلى الإذعان والقبول بهذا الخيار من خلال الإفصاح عن ملامح البطل الذي سيحقق آمال الإنسان العربي. فمن هو إذن؟ إنه المحرر للمدن المستعمرة، والفاتح للأسوار والحصون المغلقة، عيناه تمتد عبر تخوم كل الوطن، إذا نودي لداعية أجاب بعسكر لجب وخيول تشق سنابكها البيداء، رأسها في حلب وأطرافها في كل الأرجاء. هو البطل الذي لا يشق له غبار لا يضع التاج على رأسه ولا العطر على فساتينه الحديدية، لأنه اختار ساحة المعركة مسكنا والفرس مركبا والسيف النزاري خيارا للمواجهة.

في الورقات الثلاث السابقة كان الشاعر يقيم حوارا مع شخصية سيف الدولة عن طريق أسلوب النداء الدال على البعيد، لأن المساحة الزمنية الفاصلة بينهما بعيدة جدا، تزيد عن 16 قرنا، لكن الشاعر في الورقة الرابعة اختزل المسافة فجعل من سيف الدولة القائد الرمز على بعد خطوات يراه بأم عينه يدخل مدينة حلب فاتحا، لذلك وجه إليه الخطاب مباشرة بالقول وبدون حواجز زمنية من خلال ضمير المخاطب أنت (ثلاث مرات)، وضميري الياء والتاء. وكلها ضمائر ذات طاقة حجاجية حوارية ربطت المقدمات بالنتائج.

حين طالعني وجهك العربي استفاقت خيول الدواخل كان
نداء السلالة ينقش في باطني فرحا أو يكاد
لم أكن سيء الظن حين مددت عيوني وقد
خنق الدمع حنجرتي/ كنت أكبر من قبلة أو وداعْ
وجهك العربي أعاد إليَّ انتمائي
فحركت الشام أعطافها.... زغردت – بح صوتي – وما حزن
الشعر يوما
أو انخسفت لغة الفؤاد
أنت فجرتها أيها المالئ الشام بالخيل شبرا فشبرا

تقترح النظرية الحجاجية اللغوية تصورا لفعل المحاججة في إطار التلازم بين قول الحجة ونتيجتها، وهذا التلازم قد يفضي أحيانا إلى تعدد للحجة في مقابل نتيجة واحدة، وقد يؤدي هذا التعدد إلى تفاوت من حيث القوة على مستوى السلم الحجاجي، كما هو الحال عند شاعرنا عبد الله راجع عندما كان بصدد التأسيس لأطروحته في الورقة الخامسة "حلول سيف الدولة بحلب= حينما طالعني وجهك العربي "قد ساق لها مجموعة من الحجج على الشكل الآتي[15]:



فهذه الجمل الحجاجية الحوارية تتضمن حججا تنتمي إلى نفس الفئة الحجاجية، وإلى السلم الحجاجي ذاته، وكلها تفضي إلى نتيجة واحدة وهي: "الأثر النفسي الذي خلفه سيف الدولة الحمداني عند قدومه إلى حلب فاتحا". فعلى هذا النحو يقدم الشاعر خلاصة أطروحته عبر هذا المرفأ والسلم الحجاجي الذي يربط مجموع الحجج بالنتيجة؛ فالقائد ليس بعيدا عن حصون حلب، هاهو وجهه العربي يطل من بعيد لينير تخوم الشام، ويستفز عقيرة الشاعر ويحرك كوامنه الداخلية، ويوجه بوصلته التي ضلت لزمن سحيق في الصحراء تائهة بين متاهات الهم والرمل، هاهو المعلم القائد يعيد رسم خريطة الوطن العربي من جديد، مشعلا لغة الحب عبر حوار رومانسي تنصهر فيه الذوات في ذات واحدة. هاهو وجهه المنير يعيد للشاعر انتماءه العربي، وللشام كبرياءها وشموخها، وللغة قواميسها وللروح عشقها الأبدي...؛ فالحجة الأولى تفسر الحالة النفسية التي يحس بها الشاعر عندما فتح عينيه في الآفاق ليرى وجه سيف الدولة يلوح في الأفق، فانفجرت عيناه فرحا باللقيا. وعلى الرغم من أن الحجة الأولى لا تفسر بشكل جلي طبيعة العلاقة بين الشاعر وسيف الدولة ولا تبرر بكاء الشاعر، فقد لجأ إلى توضيح ذلك من خلال الحجة الثانية التي حاول فيها العزف على الوتر الحساس لدى المتلقي وهي تذكيره بأهمية العنصر القومي/العروبة كمحرك أساسي وفاعل ومؤثر في استمالة المتلقي والتأثير فيه وإذعانه للقبول بفكرة "الحاجة إلى بطل قومي يغير واقع الأمة" ولذلك حاول الشاعر تعليل سبب بكائه الذي لم يكن بكاء ناتجا عن الحزن وإنما عن فرح وسعادة وعاطفة جياشة، وكأن السائل يسأل عن باعث البكاء. ولما كان مَقدم القائد باعثا أساسيا، للتحول النفسي من حالة اليأس والتيه والضياع والهزيمة إلى حالة انتصار وفرح وطرب، فإن الشاعر استرسل في تأكيد أطروحته وذلك بتقديم المزيد من الحجج ذات الطاقة التعبيرية الأكثر تأثيرا وفاعلية عند المتلقي حينما لجأ إلى توظيف الاستعارة الحجاجية ذات الوظيفة الحوارية، والإقناعية والتأثيرية حتى يأخذ بتلابيب المتلقي ويتلبس به، فالحجة/ استعارة مكنية" استفاقت خيول الدواخل" أضفت المزيد من التوضيح والإبانة والتأكيد للأطروحة أو النتيجة؛ فالشاعر الذي يمثل صوت الشعب كان راكدا مستسلما لواقع الحال، واقع القهر والهزيمة لكن مجيء القائد سيحرك المياه الراكدة والخيول المعطلة التي لم تعد تؤدي وظيفتها، لدخولها في حالة انتظار مزمن. إلى أن جاء القائد/الفاتح مصدر الحركة والبعث والثورة. والتعبير بلفظ الخيول المنتمي إلى حقل دلالي حربي في سياق الحديث عن حالة شعورية ونفسية، تفسر توق الشاعر إلى المقاومة والمواجهة بدل الاستسلام والاستكان. فالقول الاستعاري هاهنا له قوة

حجاجية عالية تضمن عنصرا دلاليا أقوى من سابقيه، ساقه الشاعر لخدمة أطروحته؛ فالصورة الاستعارية "لم تأت لتزيين وتجميل القول وتحليته فحسب بل تأتي كذلك لتنهض بوظيفة إقناعية"[16]، أي لتقنع المتلقي بأهمية دور القائد الملهم في تغيير الأوضاع. فالشاعر – ومعه الشعب- كانا في سبات عميق إلى أن جاء القائد بجيشه وعسكره فأفاق القوم من غفلتهم؛ والتعبير بلفظ الخيل الدال على الحركة والقوة والفعل، تعبير مجازي أراد منه الشاعر تصوير الحالة النفسية التي أحدثها وجود القائد.

إن دخول الفاتح إلى الشام، لم يكن ليؤثر على الشاعر وحده، بل امتد التأثير ليشمل الشام برمته؛ فهي الأخرى اهتزت وربت واستحالت جوانبها غابات غناء، وحقول خضراء ومياه عذبة جارية، بعدما طالها الجذب لسنوات عجاف، يفهم ذلك من خلال الحجة الثالثة "فحركت الشام أعطافها..." ويبدو أن الشاعر استغل مرة أخرى وهو يحاور ممدوحه الطاقة الحجاجية التي تتيحها الاستعارة والرابط الحجاجي الفاء، الذي ربط بين متغيرين حجاجين؛ الأول: "أعاد إليّ انتمائي" والثاني "فحركت الشام أعطافها..." وقد جاءا مباشرة بعد تقديم النتيجة/الطرح "حين طالعني وجهك العربي" للاستئناف والتوضيح والتفسير.

ولا شك في أن دخول الفاتح إلى الشام كان سببا مباشرا في "تفجير اللغة" التي شكلت حجة خامسة ساقها الشاعر لتأكيد أطروحته وتذكير المتلقي بحاجة الأمة إلى قائد عربي يعيد لها مجدها وقوتها ويسهم في تفتيق طاقة شعرائها.

إن الحجج التي ساقها الشاعر كلها مجتمعة تفضي إلى نتيجة واحدة علل بها أطروحته التي دافع عنها بقوة، رغبة في إقناع المتلقي بضرورة التغيير والانتقال من المهادنة والمساكنة إلى المقاومة والجهاد في سبيل القضية، خلف القائد النموذج والقدوة والمحبوب.

يستمر إذن **الحوار** الأحادي الجانب بين الشاعر ومحبوبه/سيف الدولة، تارة وبينه وبين ذاته تارة أخرى وبينه وبين المتلقي المفترض تارة ثالثة وترتفع لغة العشق مع تطور الحوار بين الذات والآخر، عبر لغة البوح ذات الطابع الحجاجي التي كشف عنها الشاعر في الورقتين الخامسة والسادسة. وهي لغة تؤسس لخصيصة هامة طبعت شعر المتنبي، وجعلها عبد الله راجع مدخلا للتعبير عن طبيعة العلائق والوشائج بين الذات والآخر وهي مخاطبة الممدوح من الملوك مخاطبة المحبوب والصديق يقول الثعالبي "وهو مذهب له: تفرد به واستكثر من سلوكه، اقتدارا منه، وتبحرا في الألفاظ والمعاني، ورفعا لنفسه عن درجة الشعراء وتدريجا لها إلى مماثلة الملوك"[17]. ويبدو شاعرنا عبد الله راجع متأثرا بهذه الطريقة في مخاطبته لسيف الدولة مستعيرا صوت أبي الطيب:

أنت عودتني أن أراك فيشتعل القلب تومض
في الرئتين اللغات التي ما وعتها القواميس أبصر
فيك تضاريس قلبي فترشح كل الدواخل بالخيلاء
أنت علمتني الموت شوقا ولكنك الآن عودتني الكبرياء

القراءة الأفقية توضح أسلوب الحوار المستمد من لغة العشق العذري لدى شعراء الغزل في حديثهم عن الوجد والحب والجوى وغيرها من الألفاظ، في مخاطبة ممدوحه[18] الذي يتوسمه دائما محبوبا يسعى للتواصل معه. ولا شك في أن توظيفه لقاموس المحبين كان من باب استغلال الدلالات الإيحائية لألفاظهم للتعبير عن صورة مجسدة لهذه العاطفة[19]. والحقيقة أن لغة العشق التي توسل بها عبد الله راجع، ليست في الواقع إلا محاولة لتجسيد علاقة النبل والتسامي التي تتجسد في حالة الخلق الفني لمحاولة التعبير عن قوة العلاقة بينه وبين ممدوحه، والتي ليست في النهاية سوى علاقة حياة وإنماء وازدهار، وعلاقة توحد والتصاق وتواصل، وعلاقة تفتح واستشراف للمستقبل.

هكذا استطاع راجع في أسلوب الحوار الحجاجي أن يبتكر معجما شعريا في لغة المديح تتكون مفرداته من لغة الحب العذري والحسي، وذلك لأن الأمر لم يكن مجرد علاقة نفعية تجمع المادح والممدوح، بقدر ما كان تعلقا بقيم وقضايا عليا رآها الشاعر تتمثل في بعض ممن هم أحق بالمدح خاصة سيف الدولة[20].

أقول: حبيبي، فيشهق بالدمع قلبي

وهل كان قلب الأحبة من حجر أو خشب؟

في سؤال حجاجي استفهامي استنكاري يتوجه الشاعر نحو محبوبه/ممدوحه قائلا: أقول لك حبيبي، فيسبقني الدمع، وهل كان قلبي من حجر أو خشب؟

خلاصة:

إن الخطاب الشعري خطاب إقناعي، اعتمد على مجموعة من الأساليب الحجاجية، شكلت منهجا صالحا لبلاغة الخطاب، توسل بها الشاعر لاستدراج المتلقي وإقناعه والتأثير فيه عن طريق تقديم العلل التي تكون حجة مدعمة أو داحضة لفكرة أو أسلوب ما. ولا ينبغي أن ننكر أن المعطى الجمالي للخطاب، الذي لا تخرج مكوناته عن كونها مكونات لغوية، سواء أكانت مفردات أم تراكيب أم صور، هي بالنتيجة مطية للجانب الإقناعي للخطاب، ولأن الصورة وسيلة إقناع فعالة في الخطاب الشعري، فإنها لا تخرج هي الأخرى عن كونها أداة برهنة واستدلال، تتلمس الجانب التعبيري والتأثيري والإقناعي المؤسس على الحجاج.

وبناء عليه فإن بلاغة الحجاج -في اعتقادي- ارتهنت إلى منهج أسلوبي متكامل لا يركز اهتمامه فقط على استخراج الأوجه البلاغية المتعارف عليها في البلاغة المدرسية، وإنما يسعى إلى استدعاء كل الحقول التي اشتغلت باللغة والخطاب فيتداخل اللغوي بالمكون التداولي والمكون الحجاجي في تحليل الخطاب سعيا نحو تحقيق التكامل بين الوظيفتين الحجاجية الإقناعية والتصويرية الفنية، اعتمادا على مجموعة من الأساليب الحجاجية، الشيء الذي انعكس إيجابا في حصول انسجام تام بين عناصر الخطاب الشعري.

الهوامش:

[1] الحباشة ، صابر، التداوليّة والحجاج: مداخل ونصوص، ط1.(دمشق، دار صفحات للدراسات والنشر، 2008). ص50.

[2] روبول، أوليفي، هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟ ترجمة محمد العمري ضمن كتابه البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ص 234.

[3] صبري، حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، ط1(القاهرة، دار شرقيات للطباعة والنشر، 1996). ص-50. 49

[4] إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان نموذجاً د. محمد التونسي جكيب. ص 517.

[5] العزاوي، أبو بكر، الخطاب والحجاج، ، ط1(المغرب، وزارة الثقافة2007).ص105.

[6] عليمات، يوسف محمود، بلاغة الحِجاج في النص الشعري: دالِية الراعي النُّميري نَموذجا، مجلة جامعة دمشق، ع29، السنة 2013. ص 260.

[7] Emile benvenst; 1966; problems de linguistique générale 1; p: 162-163.

[8] william.brandt: the rhetoric of argumentation, usa 1970 p,32

[9] الدريدي، سامية، الحجاج في الشعر العربي، ط1.(إربد، عالم الكتب الحديث،2011). ص252. عيد، محمد عبد الباسط، في حجاج النص الشعري، ط1 (البيضاء، أفريقيا الشرق، 2013). ص74.

[10] جواهر البلاغة، ص245.

[11] الحجاج في الشعر العربي، ص 123.

[12] مدقن، هاجر، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف 2013، ص72.

[13] الرمز في شعر محمود درويش، ص 79.

[14] الحاج، نور الدين، عندما يجري الشعري برياح التشكيلي، مجلة عالم الفكر، ع3، المجلد 43، س2015. ص 232

[15] أخضعت هذا الترتيب تبعا لمضمون النص لا تبعا لتسلسل الأقوال، فترتيب الحجج لم ترد في النص على هذا النحو بل رتبتها بناء على قوة التدرج.

[16] الحجاج في الشعر العربي القديم، سامية الدريدي ص 407.

[17] يتيمة الدهر : ج191/1

[18] ينظر بعض النماذج في المصدر نفسه.

[19] ينظر: قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، أيمن عشماوي ص137.

[20] ينظر في الموضوع قصيدة المديح عند المتنبي، العشماوي ص 139-236، الفن ومذاهبه 313-415.