مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٠)، العدد (١)، ص ص ٢٧٣-٣٢٨، (محرم ١٤٣٨هـ/ أكتوبر ٢٠١٦)

البُعْد الحِجَاجي في قصيدة (الدمعة الخرساء) لإيليا أبي ماضي (ت ١٣٧٧هـ)

د. خلود بنت عبداللطيف الجوهر
الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بالأحساء
جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود الإسلامية

ملخص البحث. تكتسب هذه الدراسة أهميتها من الموضوع والمنهج، ذلك أنَّ الدراساتِ الشعرية عادةً ما تقتصر على رصد الخصائص الفنية ذات الصلة باللغة الشعرية والإيقاع والخيال والإمتاع بصفة عامة، وتتجافى معظم هذه الدراسات عن المقاربة التداولية الحجاجية التي ظلت إلى حدٍّ كبير تحتضنها الدراسات المهتمة بالأجناس السردية كالمناظرة والخطابة وغيرها؛ فمن ثم جاءت هذه الدراسة لتعضدَ الانفتاحَ على آليات الحِجاجي في الشعر، وذلك من خلال تتبع المقومات الحجاجية في قصيدة ((الدمعة الخرساء))، وتتمثل تلك في حجاجية الأسلوب، وحجاجية الصورة، والروابط الحجاجية، فقد تضافرت هذه المحاور في القصيدة دعمًا للجوانب الإقناعية والإمتاعية في آنٍ.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا مُحمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين، أمَّا بعد، فقد اختلف الدارسون في دراسة الشعر باختلاف مناهجهم النقدية ومنطلقاتهم الفكرية، وقد فتحت المناهج النقدية الحديثة الباب واسعًا لتناول الموضوعات الشعريَّة المدروسة بطرقٍ جديدةٍ، ومن بين تلك المناهج (التداولية) و(الحِجاج). وكان للبحث الحِجاجي دورٌ بارزٌ في الكشف عن كثيرٍ من المقومات الشعرية التي تختزنها النُّصوص والتي كانت ثاويةً خلف الأساليب اللغوية والإيقاعية المرافقة للقول الشعري والمميزة له عن غيره من الأجناس الأدبية، ويَؤول البعد الحِجاجي للشعر إلى طبيعة الرسائل التي يحملها ويسعى إلى تبليغها للمتلقي، وقد كانت (الدمعة الخرساء) لإيليا أبي ماضي مثالاً للقصيدة التي راوحت بين الإمتاع والإقناع.

ويعدُّ إيليا بن ضاهر أبو ماضي من شعراء المهجر، ولد ١٣٠٦هـ/١٨٨٩م، في قرية (المحيدثة) بلبنان، من أعضاء (الرابطة القلمية)، سكن الإسكندرية ثم هاجر إلى أميركا، إلى أن توفي ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م، وقد نشر ديوانيه: (ديوان إيليا أبي ماضي) بمقدمة جبران خليل جبران، و(الجداول) بمقدمة ميخائيل نعيمة، وأصدر ديوانه الآخر (الخمائل)، ومهما يكن من أمر فإنَّ سيرة إيليا أبي ماضي قليلة موازنة بينه وبين شعراء عصره[١]، ولا غرو في ذلك؛ إذ يقول في رسالة بعثها إلى عيسى الناعوري: "أما سيرة حياتي فليس فيها ما يستحق النشر"[٢].

---

(١) لمزيد بيان عن حياته، ينظر: إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، عيسى الناعوري، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٧٧م، وديوان إيليا أبو ماضي: شاعر المهجر، ٢٠-٩٢، تقديم: جبران خليل جبران، تصدير: د.سامي الدهان، دراسة: الشاعر الفقيد زهير ميرزا، دار العودة، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٦م، والأعلام، ٣٥/٢، الزركلي، دار العلم، الملايين، بيروت، ط١٤، ١٩٩٩م.

(٢) إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، ١٣.

ولا تخطئ العين أنَّه ينزع منزع التفاؤل، وهي نزعةٌ عميقةُ الجذور في نفسه مبثوثةٌ في قصائده كقصيدته (ابسمي)[٣]، و(فلسفة الحياة)[٤]، و(ابتسم)[٥]، و(كن بلسما)[٦]، و(كم تشتكي)[٧]، وإنْ كانت - أحيانًا- هذه النزعة يعتريها شيءٌ من الكآبة والحزن[٨]، وقد اهتمَّ به غير دارسٍ، وانماز الخطاب الحجاجي في قصيدة (الدمعة الخرساء) بِمحاولة الشاعر إقناع زوجه (دوروثي) [٩] بأطروحته؛ لئلا تجزع من الموت، إذ يذكر لها أنَّ بعده إيابًا ونشورًا، وحبًّا متجددًا ونورًا، وسوف تعود صاحبته خميلةً، أو فراشةً، أو نسمةً، وهلمَّ جرًّا من الصور الزاهية المبهجة؛ مما استطاع إقناع زوجه بأطروحته، فصارت تتبسم مبديةً علامات الرضا والسرور؛ مما يشي بأنَّ الشاعر وفِّق في أن يبثَّ في نفسها قدرًا من التفاؤل في الحياة والتصالح مع الموت، وإن كان هو نفسه لم يكن مقتنعًا بما ذهب إليه؛ إذ تراجع عن ذلك في آخر القصيدة، إلا أنَّ الباحثة يهمُّها الشِّقُّ الأول الذي تأسست عليه هويَّة الخطاب الحجاجي في النص، ولعلَّ الشاعر كان مدركًا وواعيًا بأنَّه يمارس سلطة الحجاج على زوجه، وذلك ما يفهم من قوله: (إذ راقها التمثيل والتصوير)، فعناية الشاعر بِخطابه الحجاجي الذي انتهى إلى إقناع زوجه بالرضا وإبداء التبسُّم؛ ذلك ما جعل الباحثة تختار هذه القصيدة لكشف الأدوات الحجاجية، واستكناه الأبعاد الإقناعية فيها.

---

(٣) مطلعها: (إبسمي كالوردِ في فجرِ الضياءْ وابسمي كالنجمِ إنْ جنَّ المساءْ)، الديوان، ١٢٤.

(٤) مطلعها: (أيُّهذا الشَّاكي وما بك داءٌ كيفَ تَغْدُو إذَا غدوتَ عليلا؟) المصدر السابق، ٦٠٤-٦٠٦.

(٥) مطلعها: (قال: السماءُ كئيبةٌ! وتجهَّما قُلتُ: اِبتَسم يكفي التَّجهُّم في السَّمَا)، المصدر السابق، ٦٥٥-٦٥٦.

(٦) مطلعها: (كُنْ بلسمًا إنْ صارَ دهرك أرقمَا وحلاوةً إنْ صارَ غيرُكَ أرقمَا)، المصدر السابق، ٦٥٧-٦٥٩.

(٧) مطلعها: (كمْ تشتكي وتقولُ إنَّك معدمُ والأرضُ ملككَ والسَّمَا والأنجُمُ؟) المصدر السابق، ٦١٠-٦١٢.

(٨) جاء ذلك في دراسة الشاعر: زهير ميرزا للديوان، ٧٩.

(٩) إيليا أبو ماضي، ٥٦، جورج ديمتري سليم، دار المعارف، (د.ت)، ١٩٧٧م.

وسيركز البحث على هذه الأطروحة، وكيف اختار الشاعر جملةً من التقنيات الـحِجاجية متـخذًا من القصيدة مـجالاً رحبًا لتغيير اعتقادها وتصحيح مسير تفكيرها بالتواصل والحوار "والعرض"(١٠) و"الاعتراض"(١١)؛ وقد أتاح له النَّصّ ذلك؛ لأنَّ الشعر بعامة ضرب من ضروب التواصل؛ ومن ثم فهو نصّ حِجاجيّ، وهل ثـمة تواصل من غير حجاج؟(١٢).

وبـحسب كثير من الباحثين الذين اشتغلوا في الدراسات الـحِجاجية فإنَّه لا يـخلو أي خطاب من مضامين حِجاجية(١٣)؛ إذ إنَّ المرسل كاتبًا كان أو متحدِّثًا يهدف إلى إقناع المتلقي، وهذا يتطلب منه توظيف كلّ ما يملكه من طاقاتٍ حجاجيةٍ، وقد كان يظن أنَّ الـحِجاج حكرٌ على النثر، والجدل والخطابة خاصَّة، لكن الدراسات الحديثة أثبتت أنَّ له حضورًا في أيّ خطابٍ شعريًّا كان أم نثريًّا؛ شريطة أن يكون الهدفُ من القول رسالةً يحملها ويتغيا المرسل تبليغها.

---

(١٠)"العرض: (أن ينفرد العارض ببناء معرفة نظرية سالكًا في هذا البناء طرقًا مخصوصةً يعتقد أنَّها ملزمة للمعروض عليه)...، فالعرض بهذا الاعتبار هو ادَّعاء من حيث إنَّ: العارض يعتقد صدق ما يعرض...، ويقيم الأدلَّة على مضامين عرضه"، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ٣٨-٣٩، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.

(١١) "الاعتراض: (أن يرتقي (المعروض عليه) إلى درجة من يتعاون مع (العارض) في إنشاء معرفة نظرية مشتركة، ملتزمًا في ذلك أساليب معينة يعتقد بأنها كفيلة بتقويم العرض وتحقيق الإقناع)"، وأضاف -أيضًا- أنَّ الاعتراض بذلك استجابي وسجالي؛ لأنَّه ينازع قول العارض. المرجع السابق، ٤٢-٤٣.

(١٢) مقدمة كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته: دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة،١/٤٠، تحرير وإشراف: د.حافظ إسماعيلي علوي، إنجاز مجموعة من المؤلفين، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.

(١٣) من ذلك ما ذكره د. طه عبد الرحمن: "لا خطاب بغير حجاج"، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ٢١٣، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، والحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ٦٧-٧٠، أ.د. سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، عمَّان، ط٢، ١٤٣٢هـ، وآليات الحجاج وأدواته، في كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، ١/ ٤٠، د. عبد الهادي بن ظافر الشهري، ٢١٧/١.

وقد أرتأيت أن يكون عنوان البحث (البعد الحجاجي في قصيدة الدمعة الخرساء لإيليا أبي ماضي)؛ إذ ثمة تباين بين المقصد الحجاجي والبعد الحجاجي؛ إذ الأول: هو الصريح المباشر كالخطاب الانتخابي، والمرافعة، أما الثاني: فهو المضمر وغير المباشر، وهو ملازم لخطابات متعددة جدًّا، بوصفه جزءًا لا يتجزأ من أي خطاب(١٤). وتحاول الباحثة دراسة القصيدة من خلال مقدمة، وتمهيد عن الحجاج والشعر، وثلاثة مباحث: الأول/ حجاجية الأسلوب، والثاني/ حجاجية الصورة، والثالث/ الروابط الحجاجية، ثمَّ خاتمة اشتملت عليها أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة.

(١٤) لمزيد بيان، ينظر: البعد الحجاجي في أقصوصة (القلعة) لجمال الغيطاني، مُحَمَّد نجيب العمامي، ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته، ٨٦٧/٢.

تمهيد

الحجاج والشعر:

إنَّ الحجاجَ لم يكن بدعًا في البلاغة، فقد كانتْ جذورُه ضاربةً منذ القدم، فهو من ثمرات نظرية أرسطو في الخطابة والجدل، وترسخ هذا الفهم في المعاجم، يقول ابن منظور: "الحُجَّة: البُرْهان؛ وقيل: الحُجَّة ما دُوفِعَ به الخصم...، حاجَجْتُه أُحاجُّه حِجاجًا ومُحاجَّةً حتَّى حَجَجْتَه، أي: غَلَبْتُه"(١٥)، وهو وطيد الصلة بالتواصل الإنساني ومن ثمَّ بدأت الدراسات الحديثة تتَّجه إلى دراسته في مجال الشِّعر(١٦).

ولا يظهر الحجاج بوجهٍ سافرٍ في الشِّعر كما في الخطابة والجدل والمناظرة، حيث يتجلى الإقناع فيها بوضوحٍ ويحتل مركز الصدارة، وإنْ كان فيها من خيال فيظهر في خفاء، أما في الشعر فيأتي الإقناع تاليًّا للإمتاع، ويظهر الإمتاع بجلاء، حيث تُعطى الأهمية للتأثير الجمالي ويُنزع بالقول نزوعًا عاطفيًّا يخاطب الوجدان لكنه تأثير لا يَخلو من حجاج.

ولاريبَ في أنَّ الحجاج "برغم استناده أساسًا إلى الاحتمال قد يتضمن أيضًا عناصر برهانية بمعنى ضرورية، لا يرقى إليها الشك"(١٧)؛ إذ من خصائص الحجاج: "كسب تأييد المتلقي في شأن قضية

---

(١٥) لسان العرب، مادة: (ح ج ج)، ٣/ ٥٣، ابن منظور، اعتنى بتصحيحه: أمين مُحمَّد عبد الوهاب، مُحمَّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٤١٩هـ.

(١٦) من أبرز تلك الدراسات الحديثة على سبيل المثال لا الحصر: الحجاج في هاشميات الكميت، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (٤٠)، ١٩٩٦م، وبلاغة الحجاج في الشعر العربي: شعر ابن الرومي نموذجًا، إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، والحجاج في شعر أبي العلاء المعري، الباحث: عماد سعد محسن شعير، رسالة مرقونة في كلية الآداب بحلوان، ٢٠٠٨م، والحجاج في الشعر العربي: بنيته وأساليبه، أ.د. سامية الدريدي، والبعد الحجاجي للشعر السياسي، د. خالد يعقوبي، أطروحة مرقونة في جامعة القرويين، في كلية اللغة العربية بمراكش، ٢٠١٠م.

(١٧) البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ٢٢٥، مُحمَّد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، ٢٠٠٥م.

أو فعل مرغوب فيه من جهة، ثم إقناع ذلك المتلقي عن طريق إشباع مشاعره وفكره معًا حتَّى يتقبل ويوافق على القضية أو الفعل موضوع الخطاب"(١٨)، وقد وُصف الشعر بأنَّه: "الحُجةُ القاطِعةُ عند الخِصَام"(١٩).

وقد رأى بيرلمان وتيتكاه أنَّ الحجاج "هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"(٢٠).

ورغم ارتباط الحجاج بالجدل والخطابة عند أرسطو وغيره ممن تأثَّر بمنهجه في التفكير، واقترانه بالمنازعة الفكرية بين الأنداد -إلا أنَّ شُرَّاح أرسطو من الدارسين العرب جعلوا الشعر ضمن أقسام المنطق وأدرجوه في مرتبة متأخرة عن البرهان والجدل والخطابة والسفسطة، ونظروا إليه بوصفه حقلاً لغويًّا حاملاً للرسائل يمكن بوساطته إنشاء أو تثبيت أو تغيير الاعتقادات، انطلاقًا من قدرته على التأثير.

وقد ضمَّن حازم القرطاجني هذا المعطى في تعريفه للشعر؛ إذ يقول: "كلام موزون مُقفًّى من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه؛ لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمَّن من حسن تخييل له ومحاكاة"(٢١)، ويتضح أنَّه أضاف التخييل إلى باقي التحديدات العربية السابقة التي اعتنت بالوزن والقافية والمعنى وجعل (التحبيب) و(التكريه) مطلبًا جوهريًّا في العملية الشعرية، وهي سبب لطلب الشيء أو الهرب منه حسب درجة الإقناع والاقتناع الحِجاجيين خاصَّةً، إنَّ التصرف بالمعاني عند حازم "لا يخلو من أن

---

(١٨) الحجاج والاستدلال الحجاجي (عناصر استقصاء نظري)، حبيب أعراب، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد (١)، يوليو، سبتمبر، ٢٠٠١م.

(١٩) عيون الأخبار، ٢/٢٠٠، ابن قتيبة، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.

(٢٠) Perelman et Tyteca, *Traité de l'argumentation,op.cit. P 5.*، نقلاً عن الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ٢٧، د. عبد الله صولة، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.

(٢١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٧١، القرطاجني، تحقيق: مُحَمَّد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.

يكون مثبتًا لشيء ... أو مبطلاً أو مُسَويًّا بين شيئين أو مُباينًا بينهما أو مُرجّحًا أو متشككًا"(٢٢).

ولا ريبَ في أنَّ هذه الفرضيات التي جاء بِها هي من صميم البعد الحجاجي للشعر الذي يزاوج بين الإمتاع والإقناع، إلا أنَّ الإقناع الشعري يكون عبر التخييل الذي يوظف لتمرير الرسائل وجعل المتلقي منصاعًا لمقتضى القول الشعري. إنَّ غاية الشعر هي إحداث الأثر المرغوب في نفس السامع على نحو غير مباشر بوساطة الخيال، فإذا كان الأثر مباشرًا انقلب الشعر خطابة(٢٣). إنَّ "التخييل له تركيب حِجاجي؛ لأنَّه يعتمد دائمًا على الربط بين أشياء العالم، وفق علاقات من قبيل المسلمات العقلية، أو من قبيل ما هو مألوف الدلالات المتداولة للغة"(٢٤)، فقوة التأثير لا تتأتى إلا بحسن موقع التخييل من النفس حينما يحسن موقع التخييل من النفس حينما يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثُّر النفس بمقتضى الكلام؛ ومن ثَمَّ كان الشعر المراوح في معانيه خيرًا من الذي لا مراوحة فيه(٢٥).

والقصد بالمراوحة بين المعاني أن يستعمل الشاعر قليلاً من المعاني الخطابية الإقناعية، كما يستعمل الخطيب قليلاً من المعاني الخيالية الشعرية لدعم حجاجيَّة الشعر؛ لأنَّ "صناعة الشعر تستعمل قليلاً من الأقوال الخطابية كما أنَّ الخطابة تستعمل يسيرًا من الأقوال الشعرية؛ لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك المحاكاة"(٢٦).

ومن هذا المنطلق يكون الـحِجاج من صفات الشعر عندما ينهض بالإقناع وتبليغ الرسائل؛ ومن ثَمَّ يمكن استغلاله في التربية وتقويم السلوك والحث على الأخلاق الحسنة بوساطة الصور البيانية، إلا أنَّه

---

(٢٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ١٣.

(٢٣) نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ١٨١، عصام قصبجي، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٨٠م.

(٢٤) الإقناع بواسطة الخيال، ٥٤-٥٥، د. حميد لحميداني، مجلة جذور، النادي الأدبي بجدة، ج٤، م٢، جمادى الآخرة، ١٤٢١هـ، سبتمبر، ٢٠٠٠م.

(٢٥) المنهاج، ٣٦١.

(٢٦) المصدر السابق، ٢٩٣.

يَـجب التأكيد علـى أنَّ الخيـال والصـور البيانيـة لا يـحققان التصـديق إلا عندما يدعمان بمـا يـرجِّح الاحتمـالات من الأمـور العقليـة التـي يستسيغها العقل.

وقد أجاد أحد الباحثين في رؤيته للحجاج والشعر؛ إذ يرى أنَّـهما مهارتان، فالأولى: تنتمي إلى العقل، والأخرى: تنتمي إلى الفن، وفي المزج بينهما يكمن الجمال في الحقيقة، يقول في ذلك: "الاحتجاج مهارة عقلية، والشعر مهارة فنية، وفي الجمع بينهما بـهذه الطريقة يـجد القارئ لذة شرب الحقيقة في كوب من الـجمال"(٢٧).

المبحث الأول: حجاجية الأسلوب

١- حجاجية الكلمة:

إنَّ الكلماتِ ذات البعد الحجاجي كثيرةٌ في قصيدة الدَّمعة الخرساء، ولكن التحليل يقتضي أنْ نركِّز على الكلمات المهيمنة والمشكلة للنواة المركزية داخل النَّصِّ، وقد سبق وأشرنا إلى أنَّ (الموت) و(الحياة) شكلتا نواتين مركزيتين امتدَّ تأثيرهما إلى باقي أجزاء القصيدة. بل إنَّ المتلقي لا يخرج من قراءة النَّصِّ إلا واللفظتان عالقتان بذهنه بكل تفاصيل وتجلِّيَّات هذا التعلق.

وقد كان (للموت) و(الحياة) هيمنة على باقي المكونات، بل كانت الكلمات الأخرى امتدادًا أو شرحًا أو تصويرًا لهاتين النواتين المركزيتين في النَّصِّ مع ما رافق ذلك من سعي إلى ترسيخ الاعتقادات أو تغييرها حسب المنحى الحجاجي ذي الصلة بالخيال الشعري الكامن في القصيدة والمرتبط بالرؤية الفلسفية للموت والحياة مِنْ لدن الشاعر، وكيفية اقتداره على ترويج ذلك بالأساليب الشعرية.

---

(٢٧) الاحتجاج العقلي والمعنى البلاغي: دراسة فلسفة الإقناع والإمتاع في الأنساق والأساليب والمواقع الاحتجاجية البلاغية وموازينها النقدية، ٣٨٨، د. ناصر السعيدي، النادي الأدبي بالرياض، ط١، ١٤٣٤هـ.

ولذلك فإنَّ الكلمة الحجاجيَّة هي تلك التي تكون قابلة لاكتساب معانٍ إضافية تبعًا للسياق الذي ترد فيه، وفي هذا الصدد يقول عبد الله صولة: "إنَّ للكلمة خصائص في ذاتـها تستمدها من اللغة ومن التداول، وتجعلها مؤهلةً بطبيعتها لتكون ذات صبغة حجاجيَّة، وترشحها لتكون من معجم الخطاب الحِجَاجي، وقوام جداوله اللغوية، وإنَّ لـها في الخطاب -بناءً على تلك الخصائص- حركة تقصي فيها غيرها وتعوضه وتـحلُّ مـحله؛ ليكون الخطاب أوغل في الـحِجاج، وأذهب في الإقناع"(٢٨)، وقد سمَّى تلك الـخصائص: "خصائص الكلمة الـحِجاجية"(٢٩)، وتلك الحركة بـ "حركة الكلمة الـحِجاجية"(٣٠).

ومعنى ذلك أنَّ الكلمة تستمدُّ حجاجيتها من خلال خصائصها وحركتها، أمَّا الخصائص فذاتية مستمدَّة من اللغة والتداول أي ما تحيل عليه في نفسها من قبل مستعمليها. لكنَّها في الآن نفسه قابلة لتحوز على معانٍ أخرى مرهونة بالسياقات المختلفة التي ترد فيها.

ولذلك فإنَّ السياق هو الذي يحدد المطلوب من الكلمة، ويقصي ما سواه من المعاني غير المقصودة، لكن د. عبد الله صولة مع ذلك يحتفظ للكلمة بتأثيرها في السياق بالقدر الذي يكون السياق مهمًّا في جعلها ذات معنى يراد من خلاله دون سواه. وقد عبَّر عن ذلك في موقعٍ آخرَ عندما وضحَّ أنَّ للكلمات شحناتٍ دلالية تؤثر في السياق وتكسب الخطاب "الذي ترِدُ فيه (وقعًا معنويًّا) خاصًّا وبُعدًا حجاجيًّا أعمق في علاقته بمتلقِّيه"(٣١).

سأحاول أن أقدّم نموذجًا لحجاجية الكلمة من خلال المقاربة الحجاجية للعنصر المهيمن في هذه القصيدة (الموت)، وذلك من خلال هذه الدلالات:

---

(٢٨) الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ٧٤.

(٢٩) المرجع السابق نفسه.

(٣٠) المرجع السابق نفسه.

(٣١) الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ٧٤.

– الدمعة الخرساء/ الموت(٣٢):

أَكَـــذَا نَمُـــوتُ وَتَنْقَضِـــي أَحْلامُنَـــا فِي لَحْظَـــةٍ، وَإِلَى الـــتُّرَابِ نَصِـــيرُ؟

يمكن القول إنَّ لفظة (الموت) في هذا النَّصِّ الشعري زاوجت بين الدلالة المعجمية والدلالة السياقية، فالموت يعني النهاية والانقضاء، وقد حرص الشاعر على استحضار هذا المعطى في القصيدة. إنَّ انقضاء الأحلام والمصير إلى التراب من التوابع التي تتصل بالموت اتصالاً مباشرًا. إلا أنَّ رؤية الشاعر لا تقف عند حدود الوصف، فالموضوع المطروق معلومٌ عند المتلقي بالضرورة. والفرق بين فهم الشاعر وفهم الإنسان العادي هو كيفية تصوّر المعنى وتصويره، أو لنقل بعبارةٍ أخرى: هو القدرة على تقديم المعنى مصورًا فجعل هنا (الموت) يخترق الحواجز ويقدم في شكلين متعارضين مقاميًّا وحجاجيًّا.

- صورة الموت لدى المرأة.
- صورة الموت لدى الشاعر.

وفي كلتا الحالتين يكون المتلقي إزاء أدلَّة عارضة: فالمرأة عرضت أدلَّة على بشاعة الموت، وأدلة معترضة: فالرجل اعترض عليها وقدَّم أدلَّة مغايرة. إنَّ العرض والاعتراض إذن استمدا أهميتهما انطلاقًا من اختلاف زوايا النظر، فالمرأة نظرت إلى الموت من زاوية متشائمة بخلاف الرجل الذي كان متفائلاً.

– الموت/ المأساة:

اكتسب لفظ (الموت) هذا المعنى من خلال التداول والاستعمال في الحقل الإنساني عمومًا، وبقي هذا المفهوم ساريًّا في تصور المرأة لهذه النهاية المحتومة والغامضة التي تضع حدًّا لطموحات الإنسان وكيانه. وقد جعل الشاعر من الأعراض التي تلحق بجسم الإنسان مدخلاً إلى التدليل على النظرة المأساوية والمتشائمة(٣٣):

قَالَـتْ وَقَـدْ سَـلَخَ ابْتِسَـامَتَهَا الأَسَـى صَـــدَقَ الـــذَّي قَـــالَ: الحَيَـــاةُ غُـــرورُ

(٣٢) الديوان، ٣٦٣.

(٣٣) الديوان، ٣٦٢، ٣٦٣.

أَكَـــذَا نَمُـــوتُ وَتَنْقَضِـــي أَحْلاَمُنَـــا فِي لَحْظَـــةٍ، وَإِلَى الـــتُّرَابِ نَصِـــيرُ؟
وَتَمُـــوجُ دِيـــدَانُ الثَّـــرَى فِي أَكْبُـــدٍ كَانَـــتْ تَمُـــوجُ بِهَـــا المِـــنَى وَتَمُـــورُ

إنَّ هذا الكلام يمتاح من الواقع للدفاع عن النظرة التشاؤمية، وجعل منطق الخوف مدعومًا بمجموعة من الأدلَّة ذات الصلة بما هو مرعب من (الموت)، ذلك أنَّ شيئًا يتبعه انقضاء الأحلام قهرًا، ووجوب طمر الجسد في التراب نظرًا لما يؤول إليه بفعل التحلل عندما يفقد الحياة، وما يلحقه من تموج الديدان في الأكبد بدل الأماني والأحلام، لا يمكن إلا أن يُنفِّر من الموت.

وقد اختار الشاعر الكناية (تموج ديدان الثرى في الأكبد) عدولاً عن المعنى المباشر (تتحلل الأجسام)؛ لما للجملة الأولى من وقعٍ حجاجي يجعل القول أشدَّ تأثيرًا من غيره؛ لأنَّه يخاطب في المتلقي نوازعَ الخوف والرعب والبغض. فلا شيء أبغض للمرء من منظر جسدٍ مُتحلل تتداعى عليه الديدان كالأمواج فلا تترك منه شيئًا، ولا شيء أكثر إثارةً للتقزز من منظر (الأكبد) وهي تتحول إلى كتلة من (الديدان المتحركة) كأنَّـها أمواجٌ هادرة، وقد حصر الشاعر هذا المنظر المرعب بـ (الأكبد)، وقدَّمه دليلاً على بشاعة الموت ودافعًا إلى كرهه؛ لأنَّه يُدرك تمام الإدراك أنَّ مخاطبة نوازع المتلقي من أهم طرائق الاستدلال العاطفي في الحجاج .

وبعد هذا فلا يمكن للمرء أن يحب شيئًا تكون هذه نتائجه المباشرة. وقد لجأ إلى هذه الطريقة في التعبير للرفع من الشحنة الحجاجيَّة السلبية للقول وتوجيه الكلام توجيهًا حجاجيًّا يصعب الاعتراض عليه؛ فكيفما كان اعتقاد المتلقي، فإنَّه لا يمكن أن ينكر أنَّ الموت نـهايةٌ للأحلام، وأنَّ الديدان نتيجةٌ من نتائج تـحلل الأجسام، وإنْ صحَّت هذه المعطيات- وهي صحيحة بالتأكيد- فإنَّ أبشع ما قدْ يتصوَّره المرء هو (الموت).

– الموت/حياةٌ أخرى:

في مقابل النظرة المأساوية التي دافعت عنها المرأة في (الدمعة الخرساء) حاول الشاعر أن يُقدِّم بديلاً متفائلاً يقوم على تأويلٍ مغاير، ويمتدَّ في عمقه إلى الحقل الديني الذي يبشِّر بالبعث والنشور، ويجعل الموت جسرًا إلى عالمٍ آخر، قال الشاعر معترضًا(٣٤):

فَأَجَبْتُهَا: لِتَكُنْ لِدِيدَانِ الثَّرَى أَجْسَامُنَا إِنَّ الجُسُومَ قُشُورُ

لاَ تَجْزَعِي فَالموتُ لَيْسَ يَضِيْرُنَا فَلَنَا إِيَابٌ بَعْدَهُ وَنُشُورُ

إنَّ هذا الاعتراض على تصوَّر المرأة للموت، لم يستطع أن يلغي أدلتها وإنما حاول أن يوجّه الكلام توجيهًا حِجاجيًّا مغايرًا. فالشاعر يعترف ضمنيًّا أنَّ الموت نهايةٌ مأساوية في قوله: "لتكن لديدان الثرى أجسامنا"، وهذا القول لم يدحض الأدلَّة السابقة بل سلَّم بِها، ولكنَّه استدرك عليها بالقول: "إنَّ الجسوم قشور"، وهي عبارة تفرغ الكلام السابق من محتواه ومن طاقته الحجاجية حين جعل الحديث عن الديدان والثرى والتحلل المرعب مسألة غير ذات جدوى حجاجيًّا؛ لأنَّ هذه الصورة البشعة التي تستحيل إليها الجسوم شكلية وليست جوهريَّة. فالديدان إنما تنال من الأجسام فقط، والأجسام قشور لا قيمة لها.

وقدَّم للموت بعد ذلك صورةً أخرى تشكِّل بديلاً لما تعورف عليه، وهو أنَّ الموت بدايةٌ لحياة أخرى، وعالمٌ تملأه السعادة الأبدية(٣٥):

فَإِذَا طَوَتْنَا الأَرْضُ عَنْ أَزْهَارِهَا وَخَلاَ الدُّجَى مِنَّا وَفِيهِ بُدُورُ

فَسَتَرْجِعِينَ خَمِيلَةً مِعْطَارَةً أَنَا فِي ذُرَاهَا بُلْبُلٌ مَسْحُورُ

يَشْدُو لَهَا وَيَطِيرُ فِي جَنَبَاتِهَا فَتَهِشُّ إِذَا يَشْدُو وَحِينَ يَطِيرُ

أَوْ جَدْوَلاً مُتَرَقْرِقًا مُتَرَنِّمًا أَنَا فِيهِ مَوجٌ ضَاحِكٌ وَخَرِيرُ

أَوْ تَرْجِعِينَ فَرَاشَةً خَطَّارَةً أَنَا فِي جَنَاحَيْهَا الضُّحَى الموشُورُ

---

(٣٤) الديوان، ٣٦٣.

(٣٥) الديوان، ٣٦٣، ٣٦٤.

وبذلك يكون الشاعر قد أتاح للكلام شحنةً حِجاجيّةً مغايرةً للعرف ومسايرة للغيب، إنَّه يخاطب في المتلقي ما يعتقده الناس عن الحياة الأخرى من جزاءٍ وبعثٍ ونشور فجعل التفاؤل من مقتضيات الفناء.

– الحياة/ نقيض للموت:

لم يتطرَّق الشاعر للفظة (الحياة) بشكل مباشر، ولكنَّه ضمَّنها قصيدته بشكل مضمر؛ إذ لا يمكن الحديث عن (الموت) بمعزل عن (الحياة). فكلما ذُكر الموت أضمرت الحياة، وكلما ذكرت الحياة أضمر الموت. وكان مفهوم الحياة في هذه القصيدة شاملاً لمقتضياتها، فهي: أفراح وأحزان ومسرات وآلام وأحاسيس متقلِّبة بتقلب الأحوال، وهي عمومًا بخلاف (الموت) أو (الحياة الأخرى) المرتقبة.

وقد استطاع الشاعر أن يقدِّم تصورًا عميقًا للحياة الدنيا انطلاقًا من رؤيتين مختلفتين للحياة والوجود بين الرجل والمرأة، ففي عزِّ فرح المحبوبة رأى أنَّ حالها تبدَّل، فلا ترى الحسن في الكون على الرغم من كثرة الجمال، وأنَّ عنايتها بالجانب المظلم من الحياة طغت على الجوانب المضيئة منها(٣٦):

لاَ شَيءَ مِمَّا حَوْلَنَا وَأَمَامَنَا حَسَنٌ لَدَيهَا وَالجَمَالُ كَثِيرُ

سَكَتَ الغَدِيرُ كَأَنَّمَا التَحَفَ الثَّرَى وَسَهَا النَسِيمُ كَأَنَّهُ مَذْعُورُ

وبِهذين البيتين يلخص رؤية المرأة للحياة، فكل شيء أمامها يحيل إلى (الموت) حتَّى إنَّ (الأنجم الزهراء) آلت إلى (قبور)(٣٧):

وَكَأَنَّمَا الفَلَكُ المنَوَّرُ بَلْقَعٌ وَالأَنجمُ الزَّهْرَاءُ فِيهِ قُبُورُ

وعلى الرغم من تباين نظرة الشاعر لهذه الرؤية السوداوية إلا أنَّه لم يسلم من تأثيرها، ولم يصمد أمام هذا السيل الجارف من التشاؤم؛ لأنَّه

(٣٦) الديوان، ٣٦٢.

(٣٧) الديوان، ٣٦٢.

يتقاسم حياته مع امرأةٍ لها تصورها الخاص للوجود، فساقت إليه الشكوك وأعطى للحياة معناها الحقيقي فقال معترفًا(٣٨):

وَتَوَقَّفَــتْ فَشَــعَرْتُ بَعْــدَ حَــدِيثِهَا أنَّ الوُجُــــودَ مُشَــــوَّشٌ مَبْتُــــورُ

الصَّــيْفُ يَنْفُــثُ حَــرَّهُ مِــنْ حَوْلِنَــا وَأَنَا أُحِــــسُّ كَــــأَنَّنِي مَقْــــرُورُ

سَــاقَتْ إِلَى قَلْــبِي الشُّــكُوكَ فَنَغَّصَــتْ لَيْلِــي وَلَــيْسَ مَــعَ الشُّــكُوكِ سُــرُورُ

وهذا شأن الحياة عمومًا فهي مزيجٌ من الأحاسيس المتناقضة، لا تستقر على حالٍ، ومع ذلك فهي نقيض الموت في كل شيء؛ ولذلك يتشبَّث بِـها الإنسان على علاتِـها.

٢- حجاجية التركيب:

إنَّ القارئ لـ (لدمعة الخرساء) سيلاحظ أنَّ الشاعر بناها على أساسين متعارضين، طرفاها: الشاعر والمحبوبة؛ ولذلك غلب الحوار على النَّصِّ: **"قالت .... فأجبتها"**، لكن هذا الحوار لم يكن جدليًّا بالمعنى المنطقي للجدل حيث يسعى كلُّ طرفٍ إلى هزم الطرف الآخر، وجعله منقطعًا لا يستطيع التقدُّم في الـحِجاج والـحوار بتفنيد أدلَّته وتسفيهها، وإنما كان حوارًا هادئًا، استعرض فيه كلا الطرفين رؤيته للموت مع تقديم أدلَّة معضّدة تسوّغ هذه الرؤية أو تلك.

وهذا المعطى الحواري/الإقناعي جعل القصيدة تنحو منحًا خطابيًّا؛ إذ هيمنت الأساليب الخبرية على الأساليب الإنشائية، دون أن ينال ذلك من جمالها. وقد وقفت على الأساليب الإنشائية فلم أجد إلا نداءً ونـهيًّا، وأمرين، واستفهامين جاء أحدهما مكررًا في نـهاية القصيدة.

وقد اكتسبت القصيدة هذه الخصيصة من خلال طرائق العرض التي اعتمدها الشاعر، ذلك أنَّ الجمل الخبرية تتجاوز حدود الإخبار الخالص؛ لتمتاح من أسئلة الوجود وتمنح العبارة حيّزًا من التفكير؛

(٣٨) الديوان، ٣٦٣.

وللتدليل على ذلك فإنَّ المتلقي لا يكتفي بالمعنى الحرفي للأبيات كما في قول الشاعر(٣٩):

كَانَـتْ تُمَـازِحُنِي وَتَضْـحَكُ فَـانْتَهَى دَوْرُ المِـــزَاحِ فَضِـــحْكُهَا تَفْكِـــيرُ

قَالَـتْ وَقَـدْ سَـلَخَ ابْتِسَـامَتَهَا الأَسَـى صَـدَقَ الـذَّي قَـالَ: الحَيَـاةُ غُـرورُ

وكذلك في قوله(٤٠):

خـــيرٌ إِذَنْ مِنَّـــا الأَلَى لَمْ يُولَـــدُوا وَمـــن الأَنَامِ جَلامِـــدٌ وَصُـــخُورُ

فالأبيات هنا أخبار تحتمل الصدق والكذب، ولكنها لم تترك معزولة عن السياق، بل إنَّـها جزءٌ من سُلَّمٍ حجاجي يُقدِّم أدلةً مرتَّبةً ترتيبًا تصاعديًّا لخدمة نتيجةٍ معينةٍ، وهي أنَّ الموتَ يهزم الحياة، وأنَّ جمال الحياة وزينتها لا يصمدان أمام بشاعة الموت وفظاعته.

ومن ثمَّ فإنَّ من لم يُولَد -في نظر الشاعر- خيرٌ ممن وُلِدَ؛ لأنَّ تـجربةَ الـحياة مقرونةٌ بتجربة الممات، ولا شيء أفظع على المرء من مفارقة الدنيا إلى عالم لا يعرف منه إلا ما تراه العين من الجثث والقبور والظلام والديدان...، في مقابل جانب غيبي معروف لدى الناس لكنَّه غير مضمون. فلا أحد يعلم مصيره بعد الموت، حتَّى وإنْ حاول الشاعر أن يقرِّب هذا المصير عن طريق الإخبار عنه بما يعتقده(٤١):

فَسَـــتَرْجِعِينَ خَمِيلَـــةً مِعْطَـــارَةً أَنَا فِي ذُرَاهَـــا بُلْبُـــلٌ مَسْـــحُورُ

يَشْـــدُو لَهَـــا وَيَطِـــيرُ فِي جَنَبَاتِهَـــا فَـــتَهِشُّ إِذَا يَشْـــدُو وَحِـــينَ يَطِـــيرُ

أَوْ جَـــــدْوَلاً مُتَرَقْرِقًـــــا مُتَرَنِّمًـــــا أَنَا فِيـــهِ مَـــوجٌ ضَـــاحِكٌ وَخَرِيـــرُ

لكنه عاد ليعترفَ أنَّ ما أخبر به لا يعدو أن يكون وهمًا من نسيج الخيال(٤٢):

---

(٣٩) الديوان، ٣٦٢.

(٤٠) الديوان، ٣٦٣.

(٤١) الديوان، ٣٦٤.

(٤٢) السابق، ٣٦٥.

عَالَجْتُهَـــا بِالـــوَهْمِ فَهْـــي قَرِيْـــرَةٌ وَلَكَـــمْ أَفَـــادَ الموجَـــعَ التَّحْـــدِيرُ

ثم أنَّه سوف ينهزم أمام صلابة الواقع فقال مستدركًا(٤٣):

لَكِنَّـــنِي لَمَّـــا أَوَيْـــتُ لِمَضـــجعي خَشُـــنَ الفِـــرَاشُ عَلَـــيَّ وَهْـــوَ وَثِـــيرُ

فقد حامت على روحه الشكوك(٤٤):

حَامَـتْ عَلَـى رُوحِـي الشُّـكُوكُ كَأَنَّهَـا وَكَـــــأَنَّهُنَّ فَرِيسَـــــةٌ وَصُـــــقُورُ

وقد كانت الأساليب الإنشائية معدودةً في القصيدة لكنَّها محوريَّة في المراوحة بين المعاني حيث وظَّف الشاعر الاستفهام بوصفه "وسيلة هامَّة من وسائل الإثارة، ودفع الغير إلى إعلان موقفه إزاء مشكل مطروح"(٤٥)، جاء ذلك في قوله(٤٦):

أَكَـــذَا نَمُـــوتُ وَتَنْقَضِـــي أَحْلامُنَـــا فِي لَحْظَـــةٍ، وَإِلَى الـــتُّرَابِ نَصِـــيرُ؟

إنَّ الاستفهام هنا لا يراد منه طلب الفهم أو "طلب معرفة شيء لم يكن معلومًا قبل السؤال"(٤٧)، بل دلَّ على معنى التحسر بسبب مشكل أرَّق الزوجة وأضناها، والمشكل هنا هو سرعة انقضاء الأحلام؛ والمصير إلى التراب، مما يفضي بالمتلقي إلى الإقرار بأنَّ الزوجة تعيش حالةً عميقةً من الضيق والحزن والتحسر، وأنَّ التفكير في الموت كدَّر عليها صفو حياتها، ومن ثمَّ كرر الشاعر الاستفهام عينه، مختتمًا به القصيدة، والإشكال هنا: لِمَ كرر الشاعر الاستفهام الذي أتى على لسان الزوجة؟ وما الحكمة من جعله في خاتمة القصيدة؟ وهل هذا التكرار إقرار باقتناع الشاعر بسؤال الزوجة؟ وهل يشي هذا التكرار بانتقال إحساس الزوجة بالتأزم والضيق إلى الشاعر أيضًا مما أرَّقه وزعزع قناعاته؟

---

(٤٣) نفسه، ٣٦٥.

(٤٤) نفسه، ٣٦٥.

(٤٥) الحجاج في الشعر العربي: بنيته وأساليبه، ١٤١.

(٤٦) الديوان، ٣٦٣، ٣٦٥.

(٤٧) معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطوُّرها، ١٠٩، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.

وجاء الأمر في قوله(٤٨):

فَأَجَبْتُهَـــا: لِـــتَكُنْ لِدِيـــدَانِ الثَّـــرَى أَجْسَـــامُنَا إِنَّ الجُسُـــومَ قُشُـــورُ

إنَّ الأمر في البيت السابق (لتكن) لا يدلُّ على "طلب الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام"(٤٩)، وإنَّما يدلُّ على عدم الاكتراث والتحقير للفعل، وكأنَّه أراد أن يقول: (لا تـهتمي بالديدان فإنَّ شأنـها حقير لا تنال إلا من القشور).

وورد النهي في قوله(٥٠):

لاَ تَجْزَعِـــي فَـــالموتُ لَـــيْسَ يَضِـــيْرُنَا فَلَنَـــا إِيَابٌ بَعْـــدَهُ وَنُشُـــورُ

فالنهي في قوله: (لاَ تَجْزَعِي) لم يدل على "طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"(٥١)، وإنما دلَّ على النُّصح والإرشاد، وسيَّجه الشاعر بسياج المقام؛ لأنَّه أراد بالفعل أن تكفَّ عن الجزع من الموت مُقدِّمًا للمحبوبة سببًا يراه مقنعًا بذلك، وهو: "فلنا إياب بعده ونشور".

وجاء النداء والاستفهام والأمر في بيتٍ واحد في قوله (٥٢):

يَا لَيْـــلُ أَيْـــنَ النُّـــورُ؟ إِنِّي تَائِـــهٌ مُـــرْ يَنْبَثِـــقْ، أَمْ لَـــيْسَ عِنْـــدَكَ نُـــورُ؟

إنَّ النداء (يا ليل) والمعزز بالاستفهام (أين النور؟) والأمر (مُرْ يَنْبَثِقْ) كلها تقود المتلقي إلى أنَّ الشاعر قد بلغ أقصى التأزم والضيق؛ إذ تـمنَّى أن ينبثق النور في وسط الظلام، وأنَّـى لِـهذا الليل الحالك من نور، وإنْ طلب منه ذلك؟! إنَّـها مفارقة تنبئ عن حاجة الشاعر إلى النور بعدما أطبق عليه الشك والضيق عندما فكَّر في حقيقة الموت.

٣- حجاجية التقابل والتضاد:

---

(٤٨) الديوان، ٣٦٥.

(٤٩) معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطوُّرها، ١٨٤.

(٥٠) الديوان، ٣٦٣.

(٥١) معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطوُّرها، ٦٦٧.

(٥٢) الديوان، ٣٦٥.

إنَّ التعارض بين نظرة الشاعر ونظرة المحبوبة للموت، يعطي صورة عن تقابل الذوات في النَّصِّ: ذات الشاعر وذات المحبوبة، فكلاهما يحمل تصورًا لا يحمله الآخر عن الموت، وكلاهما يقابل بين الموت والحياة بوجه من الوجوه، و"التقابل من شأنه الإقناع"(٥٣).

لقد بُنيت (الدمعة الخرساء) على التناقض الحاصل بين الموت والحياة، والتصورات الحاصلة بين الأفراد حول هذين العنصرين المتقابلين، ولا يقف التقابل عند حدود الكلمات بل يمتد إلى تقابل الأصوات: متكلم/مخاطب أو متكلم/ غائب، وفي الالتفات من الخطاب إلى الغيبة، وأيضًا بين الخبر والإنشاء(٥٤).

وقد سعى الشاعر إلى ترسيخ هذه المنهجية التقابلية من بداية القصيدة عندما أعلن عن طرفي الحوار، ومهَّد للآراء المتعارضة بسياق بلاغي أتاح فيه للطرفين أن يتحاورا ويدلي كل واحدٍ منهما برأيه في موضوع مباغت(٥٥):

كَانَتْ تُمَازِحُنِي وَتَضْحَكُ فَانْتَهَى ... دَوْرُ المِزَاحِ فَضِحْكُهَا تَفْكِيرُ

قَالَتْ وَقَدْ سَلَخَ ابْتِسَامَتَهَا الأَسَى ... صَدَقَ الَّذِي قَالَ: الحَيَاةُ غُرورُ

أَكَذَا نَمُوتُ وَتَنْقَضِي أَحْلاَمُنَا ... فِي لَحْظَةٍ، وَإِلَى التُّرَابِ نَصِيرُ؟

وَتَمُوجُ دِيدَانُ الثَّرَى فِي أَكْبُدٍ ... كَانَتْ تَمُوجُ بِهَا المِنَى وَتَمُورُ

خَيرٌ إِذَنْ مِنَّا الأُلَى لَمْ يُولَدُوا ... وَمِنَ الأَنَامِ جَلامِدٌ وَصُخُورُ

لقد وضع الشاعر هذه الرؤية الفلسفية للموت في سياقٍ محددٍ مهَّد له بسماع عويل النائحات الذي حوَّل كل شيء إلى رؤية سوداوية نفثت فيها المحبوبة عن كل ما كانت تختزنه في صدرها عن الموت،

(٥٣) نظرية التأويل التقابلي: مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، ٣٠٨، مُحمَّد بازي، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ١٤٣١هـ.

(٥٤) ينظر: التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، ٢٤٧، ٢٥٠، مُحمَّد بازي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ١٤٣١هـ.

(٥٥) الديوان، ٣٦٣.

واستطاعت أن تزعزع شعور الاطمئنان الذي كان يحسه الشاعر، فأنشأ بوساطة التقابل مفارقة بين لحظة المزاح والضحك والانشراح السائدة في فترة معينة ولحظة سماع عويل النائحات.

واستطاع الشاعر أن يغلّب الحزن والتشاؤم على الفرح والتفاؤل عن طريق الموازنة التي عقدها بين الموت والحياة من خلال الحديث عن النتائج، وتبيَّن أنَّ لحظات الحياة قصيرة جدًّا، وقد أعطاها الشاعر بيتًا واحدًا من القصيدة كلها(٥٦):

كَانَتْ تُمَازِحُنِي وَتَضْحَكُ فَانْتَهَى دَوْرُ المِزَاحِ فَضِحْكُهَا تَفْكِيرُ

وما تبقى من هذه الحياة -في نظر الشاعر- أنَّ الإنسان يقضيه في التفكير في مصيره (الموت)، وبذلك جعل الحياة مرتبطة به؛ لأنِّها تنتهي به ويظل رهينًا بالغموض الذي يلفُّ العالم الآخر أي: ما بعد الموت.

ولم تكن هذه النظرة التشاؤمية وليدة الفراغ أو رعدًا في سماءٍ صافية، بل قدَّمت المرأة وهي تحاور زوجها أدِّلة من الواقع تجعل تبنّيها لهذا الفكر المخيف مسنودًا بحجج واقعية ومركزة على الجوانب المرعبة من الموت خاصة تلك التي تخاطب عواطف المتلقي أكثر من عقله. وما اقتناص الشاعر لصورة الديدان وهي تفتك بالأكبد إلا نموذجًا للموجهات الحجاجية المراد من خلالها ترسيخ بعض المعاني في الأذهان والدفع بأخرى إلى الهوامش. فلم يقل الشاعر إنَّ الأجساد تتحلل وتتعفن ويلحق بها الفساد نتيجة لفقدان المقومات الحافظة للأجسام بسبب الموت، ولكنَّه عبَّر بطريقة مؤثرة ومثيرة في الآن نفسه؛ ليدعم نتيجة النظرة التشاؤمية للموت ويقدمها في أبشع صورها، ولا شكَّ في أنَّ هذا المعطى الحجاجي سيجعل المخاطب يستحضر نقيضه أي: الحياة وما يرتبط بها من حركةٍ وبهجةٍ وسرورٍ وآمال تملأ هذه الأكبد وتجعلها ملاذًا للعواطف النبيلة والأماني المتعددة. ولكن السؤال الدائم هو: ما قيمة الحياة إذا كان الموت خاتمتها؟

يجيب الشاعر عن هذا السؤال وغيره من الأسئلة ذات الصلة بموضوع الحوار بعد عناءٍ كبيرٍ وسعي راسخٍ إلى رؤية الموت من

(٥٦) الديوان، ٣٦٢.

زاوية متقابلة ومتفائلة، لكن جوابه كان مسبوقًا (بشك) سيق إليه من حوار المحبوبة فهيمن عليه وجعل اعتراضاته أقرب إلى الافتراضات منها إلى حجج يُراد بِها دحض أدلة المحبوبة(٥٧):

وَتَوَقَّفَتْ فَشَعَرْتُ بَعْدَ حَدِيثِهَا أنَّ الوُجُودَ مُشَوَّشٌ مَبْتُورُ

الصَّيْفُ يَنْفُثُ حَرَّهُ مِنْ حَوْلِنَا وَأَنَا أُحِسُّ كَأَنَّنِي مَقْرُورُ

وعند الانتهاء من سرد شكوكه دلف إلى الجواب/الاعتراض في محاولة منه إلى إفراغ حجج المحاور من فاعليتها، وتقديم بديلٍ آخرَ يمكنه أن يكون انتصارًا للتفاؤل في تصور الموت باعتباره بداية وليس نهاية، واعتبار ما يحيط به من فزع وتبدّل في الهيئات واندراس للمعالم إنَّما هو تغير يلحق القشور وليس الجوهر، ومن ثَمَّ ينفذ الشاعر إلى مقابلة الحجج العاطفية في تصوُّر المحبوبة للموت بِحُججٍ أخرى تخاطب في العواطف نوازع الاطمئنان(٥٨):

فَأَجَبْتُهَا: لِتَكُنْ لِدِيدَانِ الثَّرَى أَجْسَامُنَا إِنَّ الجُسُومَ قُشُورُ

لاَ تَجْزَعِي فَالموتُ لَيْسَ يَضِيْرُنَا فَلَنَا إِيَابٌ بَعْدَهُ وَنُشُورُ

ثم أضاف ردًّا على كلامها ومستغلاً للتقابل بين الرؤى(٥٩):

فَسَتَرْجِعِينَ خَمِيلَةً مِعْطَارَةً أَنَا فِي ذُرَاهَا بُلْبُلٌ مَسْحُورُ

يَشْدُو لَهَا وَيَطِيرُ فِي جَنَبَاتِهَا فَتَهِشُّ إِذَا يَشْدُو وَحِينَ يَطِيرُ

أَوْ جَدْوَلاً مُتَرَقْرِقًا مُتَرَنِّمًا أَنَا فِيهِ مَوجٌ ضَاحِكٌ وَخَرِيرُ

أَوْ تَرْجِعِينَ فَرَاشَةً خَطَّارَةً أَنَا فِي جَنَاحَيْهَا الضُّحَى المِوشُورُ

لقد حاول الشاعر أن يتتبع حجج المحبوبة الداعمة لنظرتِها التشاؤمية، وأن يأتي بمقابلات ضديَّة يستدلُّ بِها على وجاهة رؤيته

(٥٧) الديوان، ٣٦٣.

(٥٨) السابق، ٣٦٣.

(٥٩) نفسه، ٣٦٤.

التفاؤلية، وكان بناء النَّصِّ على التقابل داعمًا للتعارض الحاصل بين الرؤيتين؛ إذ لا يمكن للمخاطب أن يتلقى تصورًا بمعزل عن استحضار ما يقابله، ويتيح هذا التصرف فرصة للاختيار بين المتقابلين عن طريق عقد مقارنةٍ أو ترجيح كفَّةٍ من خلال مجموعة من العمليات العقلية التي يتوصل إليها المخاطب بنفسه ويصعب عليه إنكارها، وقد أدرك الشاعر هذه المعطيات الحجاجية فاستند إليها في العرض والاعتراض وقدم البدائل بعد أن عرض لأصناف الفرضيات التي قد يبنى عليها تصوُّر دون آخر.

إنَّ "التفكير بالمقابل والحِجاج بالمشابه أو المُفارِق يُحرك في المتلقي للخطاب عوالم من المعنى الواضح والمؤثر، فتتحول أفعاله ومواقفه من السلب إلى الإيجاب بما يحقق مقاصد التوسل عند المتكلم"(٦٠)، ولم يكتف الشاعر بالاعتراض على فهم المحبوبة فحسب، بل جعل التقابل حتَّى بين الفضاءات محورًا يدور حوله النقاش.

وكان التركيز على التقابل الحاصل بين الفضاءات عنصرًا مهمًّا في فهم علاقة الشاعر بِها، وعاملاً مساعدًا على كشف خصائص التقابل الحواري بين الشاعر والمحبوبة، والمقصود بالتقابل الحواري: "حضور حوار في نصِّ، سواء أكان حوارًا ذاتيًّا (المونولوج) أو حوارًا ثنائيًّا أو جماعيًّا"(٦١).

والمعنى يتضح للقارئ من خلال رصد الحوار وطبيعة السؤال والإجابات التي قدمها الشاعر؛ لأنَّها تتضمن "أدوات المحاججة"(٦٢) الموظفة في إيصال المعنى المرغوب بطريقة مباشرة يصرح بِها في الكلام أو ضمنية تستفاد من السياق، وكان استعراضنا للحوار في القصيدة داخلاً في رصد طبيعة التقابل بين الذوات المتحاورة.

وقد أبانت (الدمعة الخرساء) على تقابلٍ حواري يظهر التعارض الحاصل بين فهم الشاعر للموت بوصفه جسرًا للمرور إلى عالم تغمره

---

(٦٠) نظرية التأويل التقابلي، ٣٠٦.

(٦١) التأويلية العربية: ٢٥٢.

(٦٢) المرجع السابق، ٢٥٢.

السعادة والحركة الدائبة، وفهم المحبوبة التي ترى فيه أمورًا أخرى تناساها الشاعر إلى حين، فذكَّرته بالحقيقة المرَّة التي يقترن بِها الموت في تصورها. ولولا الحوار الذي دار بينهما ما كان لهذه المعاني أن تبرز إلى السطح، وقد أظهر هذا الحوار جانبًا من التقابل الحاصل بين النظرة المتفائلة ونظيرتها المتشائمة، وكلتاهما تختزل الرؤية الفلسفية للموت لدى مختلف أطراف الحوار.

كما أنَّ الشاعر حاول أن يجعل من التشاكل(٦٣)وسيلةً لانسجام النَّصِّ خاصَّة وأنَّ كلا الطرفين سعى إلى تنمية نواة معنوية تخصه، وذلك بتوظيف مجموعة من العناصر المعجمية والتركيبية والتداولية ضمانًا لانسجام الرسالة المراد تبليغها.

ويمكن الحديث في (الدمعة الخرساء) عن:

- تشاكل الموت: النائحات/ القبر/ الموت/ تموج الديدان/ الظلام/ السكون/ ...

- تشاكل الحياة: النشور/ تموج المنى/ الضحى/ الصباح/ الحركة/ الظبي الطليق/ الغدير/ الخرير/ الفراشة/ ...

لكن هذا التشاكل يستلزم تباينًا بين الرؤيتين، وقد أتاح للنَّصِّ أن ينمو من خلال رصد الحالات النفسية والموضوعية المتقابلة، خاصةً وأنَّ التقابل المركزي في النُّصوص يكون بين "موضوعين أو حالتين أو زمنين أو قيمتين أو وضعين، والذي يتبناه القارئ المؤوِّل من خلال دراسته الاستكشافية للنَّصِّ ككل"(٦٤)، وهذا التقابل المركزي يشكل ومضةً دلاليةً تؤسس للفهم.

وبِهذا التصور يكون التقابل من صميم البعد الحجاجي في القصيدة؛ لأنَّ بناءه على التعارض بين المواقف والتأويلات ساعد على استكناه المعاني الثاوية خلف العبارات، والوقوف على المضمرات التي شكَّلت

---

(٦٣) التشاكل هو: "تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجة التناص، ٢٥، مُحَمَّد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م.

(٦٤) التأويلية العربية: ٢٧٥.

ميسمًا طبع الاستدلال البلاغي في النَّصِّ، خاصة وأنَّ المعاني لم تكن متاحة بعيدًا عن ربط الكلام بالمقام والسياق التداولي الذي سيَّج القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

لقد حاول الشاعر أن يجعل القارئ في خضم الصراع بين نظرتين تقومان على أساس تعارضي، وجعل الموت موضوعًا للخلاف، فقدَّم تلك التَّصورات مؤازرةً بالأدلَّة والحجج الداعمة لكليهما وجعل النتائج في نهايات المقاطع، وترك القارئ يكابد متاهات التأويل ويعاني مزالق الشك والحيرة عندما مزج الإقناع بالإمتاع، وجعل الخيال مدخلاً حجاجيًّا أبان من خلاله عن قدرته على تصوّر الأشياء وتقريبها معللةً، ومستدلاً عليها من الواقع والخيال، ومصوِّرًا لها عن طريق استغلال التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز وغيرها من وسائل التصوير وتقديم المعاني محسوسة أو مجردة.

وكان للواقع نصيبٌ وافرٌ من هذه المساحة الحجاجية التي هيمنت على القصيدة، فنراه يقرّب المعاني بالحديث عن الحركة والسكون والقبر والروضة والحرِّ والقرِّ والسؤال والجواب والموت والنشور والفريسة والصقور وغيرها من المتقابلات الضدية التي كانت مطيَّة لتبليغ المعاني وترسيخها في الأذهان.

وإذا تأملنا الطباق في القصيدة نجده من أهم الأساليب المركزية فيها، وقد جعله الشاعر مطيَّة للاستدلال على الشيء بضدِّه في كثيرٍ من الأحيان، ومن أهمِّ المواقع التي وظَّف فيها الشاعر الطباق قوله(٦٥):

الصَّيْفُ يَنْفُثُ حَرَّهُ مِنْ حَوْلِنَا وَأَنَا أُحِسُّ كَأَنَّنِي مَقْرُورُ

سَاقَتْ إِلَى قَلْبِي الشُّكُوكَ فَنَغَّصَتْ لَيْلِي وَلَيْسَ مَعَ الشُّكُوكِ سُرُورُ

لَكِنَّنِي لَمَّا أَوَيْتُ لِمَضجعي خَشُنَ الفِرَاشُ عَلَيَّ وَهْوَ وَثِيرُ

ومن أهم المزايا الحجاجية للطباق أنَّه يضع الكلمة مع مطابقتها في السياق التقابلي نفسه؛ مما يتيح للمتلقي أن يختار توجُّهًا معينًا دون الآخر. وقديمًا قيل: بضدها تعرف الأشياء، وهذه التقنية في التعبير من

(٦٥) الديوان، ٣٦٣.

أكثر الوسائل تداولاً في الاعتراض الحجاجي؛ لأنَّ ما يصحُّ على الشيء لا يصح على ضدِّه، وقد استغل الشاعر الطباق للتعبير عن رأيه المناقض لتصوّر المحبوبة للموت والحياة، وهما في الأصل متضادان، والناس في تعارضٍ دائمٍ إزاءهما.

وكان لتوجيه العبارة هذا التوجيه الحجاجي دورٌ فاعل في ترسيخ رأي مقابل آخر؛ إذ عوض أن يقول الشاعر: إنَّ فكر المحبوبة قد شوَّش عليه قناعاته، وجعله يشكُّ في مبادئه حول الموت والحياة، استعاض عن ذلك بالقول: إنَّه في عزِّ الصيف الذي ينفث حرَّه كان مقرورًا. فأحدث التناقض بين الحرِّ والقرِّ، مفارقة في التعبير لا يمكن أن تمرَّ أمام المتلقي دون أن تسترعي انتباهه، وهي بذلك مناسبة لتمرير فكرةٍ أو تبليغ رسالةٍ تجعله يعقل تلك المفارقة بين أن يكون الجو حارًّا في الصيف، وأن يكون الشاعر مقرورًا، ويبحث عن السبب فيجده في كلام المحبوبة واستدلالها على بشاعة الموت، وجعلها كل شيء يمكن أن يستند إليه الشاعر في تزيينها لا يصمد أمام تماسك الأدلَّة التي ساقتها المحبوبة وشوَّشت بِها على قناعة الزوج المتفائل، فقال(٦٦):

وَتَوَقَّفَتْ فَشَعَرْتُ بَعْدَ حَدِيثِهَا أنَّ الوُجُودَ مُشَوَّشٌ مَبْتُورُ

كذلك الشأن في الجمع بين التنغيص والسرور والخشونة والفراش الوثير فإنَّها من الطباقات التي كان لها دورٌ في حجاجية الأسلوب؛ لأنَّها زاوجت بين الشيء ونقيضه على المستوى المعرفي وبَنَتْ بلاغتها على المفارقة بين أمرين يجتمعان، وهما ضدَّان يشير من خلالهما الشاعر إلى درجة التخبط التي أضحى يعيشها عندما ساقت إليه الشك وانهارت أدلته واعتقاداته أمام صلابة موقف المحبوبة وتماسك حججها.

وعمومًا إنَّ قيام (الدمعة الخرساء) على التعارض بين الذوات والمواقف جعل منها مجالاً لتنوع المسارات الحجاجية، ولم يكن البُعد الحجاجي عائقًا أمام جمال العبارة وتناغم الأساليب، بل كان للمراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية دورٌ في اعتلاء القصيدة مدارج الرفعة في التعبير والتصوير والتأثير.

---

(٦٦) الديوان، ٣٦٣.

المبحث الثاني: حِجاجية الصورة

على الرغم من الفروق البلاغية التي وضعها البلاغيون بين المعنى وصور تقديمه عندما نظروا إلى طرائق التعبير وميَّزوا بين الأساليب في الجودة والرداءة فجعلوا تفاوت المراتب البلاغية مرهونًا بالقدرة على إتيان المعاني بالطرق التي هي أصحُّ لتأديتها، إلا أنَّهم لم ينظروا إلى الصورة بوصفها وسيلةً للإمتاع فحسب، وإنما هي وسيلةٌ للإقناع أيضًا. وتستمدُّ الصورة قدرتها على الإقناع بجعل القول دليلاً راسخًا على المعنى المراد تبليغه للمتلقي وجعل المتلقي مساهمًا في اكتشاف المعنى من خلال المقارنات والمعطيات التي يعقدها في ذهنه أو تلك التي يستنتجها من القول بالاستناد إلى المعطيات المتضمنة في الصورة؛ ولِهذا "كان الخيال عند عبد القاهر أداةً من أدوات الإقناع، ولكن بطريقته الخاصة، والتي تتخذ من الإحساس والمشاعر، ومسارب الوجدان طريقًا له"(٦٧).

ولا غرو فالخيال يرتبط بالقدرة على إيجاد صور ذهنية للمحسوسات والجمع بين أعناق المتنافرات، حيث يمنح القول مرتبةً تعلو مرتبة الإخبار وتجعله سامقًا يتسلق مدارج الرفعة اللغوية ويستولي على هوى النفوس فيجمع بذلك بين الإمتاع والإقناع؛ ومن ثَمَّ كان توظيف الصورة "يعلو توظيف ألفاظ الحقيقة؛ وذلك لأنَّ المخاطب لا يلجأ إلى استعمالها، إلا لوثوقه في أنَّها الأبلغ حجاجيًّا، وأنها تفيد ما لا تفيد الحقيقة، وذلك بفضل ما تضفيه على الخطاب من بعدٍ جمالي وفني من جهة، وما تمنحه اللغة من قوة حجاجية وإقناعية

(٦٧) مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين: دراسة تاريخية فنية، ٨٦، د. أحمد السَّيد الصاوي، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، ١٩٨٨م.

من جهة أخرى"[٦٨]، وقد رفض بعض البلاغيين أنَّ "يقوم التخييل بغير تعليلٍ ودليلٍ عقلي يهدي إلى المعنى المختفي وراء الصنعة"[٦٩].

وبرجوعنا إلى (الدمعة الخرساء) فإنَّ الشاعر ضمن قصيدته زمرةً من التشبيهات والاستعارات، ووظَّفها؛ بحيث يتوصل المخاطب "بنفسه إلى نتيجة الخطاب عبر تفكيك الصورة وتحليل ما خفي من معناها، فيصعب عندها رفض ما استنتجه وردُّ ما انتهى إليه تأويله"[٧٠].

(٦٨) حجاجيّة الصورة في الخطابة السياسيّة لدى الإمام عليّ رضي الله عنه، ٢١٥، ذ. كمال الزمانيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٢م.

(٦٩) التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، ٦١٠، حمادي صمود، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط٢، ١٩٩٤م.

(٧٠) دراسات في الحجاج: قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم، ١٢٧، د. سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٩م.

أ) حِجاجية التشبيه:

التشبيه أنواع، ولعل أعلاها حجة التشبيه البليغ الذي تكمن حجاجيته "ادِّعاء المنتج أنَّ المشبَّه عين المشبَّه به، هذا من جهة، ومن جهةٍ ثانية أنَّ المتلقي لا يهنأ ولا يطمئن حتَّى يظفر بوجه الشبه الذي سكت عنه المنتج، وظفرُهُ به ظفرٌ بالحجَّة"(٧١) .

ومن أمثلة التشبيه البليغ في القصيدة(٧٢):

فَأَجَبْتُهَا: لِتَكُنْ لِدِيدَانِ الثَّرَى أَجْسَامنَا إِنَّ الجُسُومَ قُشُورُ

إنَّ الحجاج يكمن هنا في الربط بين الحجة والنتيجة بطريقة تستند إلى التشابه الحاصل بين الأجساد والقشور في انعدام القيمة والمعنى المراد تبليغه أنَّ ديدان الثرى؛ إذ تأكل الأجساد بعد الموت فهي لا تأتي إلا على القشور من الكائن البشري.

وربما يستطيع شخص أن يجحد أنَّ الجسوم قشورٌ، ولكنَّه لا يسعه إلا أنْ يقبل أنَّ القشور لا قيمةَ لها؛ إذ المهم هو اللب والروح والجوهر، وقول الشاعر: (**الجسوم قشور**) دليلٌ على أنَّ الجسوم لا قيمة لها، فجاء بالقشور للاستدلال بِها على تفاهة الجسوم، ولا يتوصل إلى هذه النتيجة إلا بالانتقال من المعنى الظاهر للعبارة إلى معنى المعنى، أي: من المعنى الإخباري للقول إلى المعنى البلاغي ذي الصلة بالمقام. ذلك أنَّ قول الشاعر: (إنَّ الجسوم قشور) لا يسعى من خلاله إلى إخبارنا بفحوى العبارة، وإنما يضمر في كلامه هذا معنى بلاغيًّا لا يمكن التوصل إليه إلا بربط القول بالسياق والانتقال من المعنى الإخباري الظاهر إلى المعنى البلاغي المضمر وهذا الانتقال مع ما يلزمه من عمليات فكرية وتداولية هي لبُّ الحجاج في قول الشاعر.

ب) حجاجية الاستعارة:

---

(٧١) كتابة الجاحظ في ضوء نظريَّات الحجاج: رسائله نموذجًا، ٢٦١، د. علي مُحمَّد علي سلمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.

(٧٢) الديوان، ٣٦٣.

يُعدُّ الجرجاني "أول من استخدم آليات حجاجية لوصف الاستعارة"(٧٣)، فهو أول من قال بالادِّعاء في الاستعارة عندما ذكر "أنَّك إذا قلت: (رأيت أسدًا) فقد ادَّعيت في إنسان أنَّه أسدٌ، وجعلته إياه، ولا يكون الإنسان أسدًا"(٧٤)،

والاستعارة الحجاجية: "تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف العاطفي أو الفكري للمتلقي"(٧٥)، وتعدُّ من أهم الأدوات البلاغية التي يتكئ عليها الشاعر في الإقناع بوجهة نظره في الموت والحياة، وعندما نتأمَّل البيت التالي(٧٦):

وَتَحَـــيَّرَتْ فِي مُقْلَتَيهَـــا دَمْعَـــةٌ خَرْسَـــاءُ لاَ تَهْمِـــي وَلَـــيْسَ تَغُـــورُ

نجد أنَّ الشاعر استعار للدَّمعة صفة من صفات البشر، وهي (الخرس)، والخَرَسُ: ذهاب الكلام عِيّاً أَو خِلْقَةً(٧٧)، ولم يصف الشاعر تلك الدمعة بأنَّها دمعة غزيرة أو حزينة، أو محرقة إلى غير ذلك من الصفات الأخرى، إنما وصفها بأنَّها خرساء؛ ليثبت أنَّها دمعة ليست كسائر الدموع، بل دمعة لم تفصح عن مكنونِها، وهذه الأنسنة تعضِّدها أنسنات واستعارات أخرى مبثوثة في ثنايا القصيدة؛ لتبين سبب هذه الدمعة، ولم يكتف الشاعر بذلك فحسب، بل جعل الاستعارة عنوانًا لقصيدته: (الدمعة الخرساء).

ولا يخفى أنَّ العنوان هو عتبة القصيدة وهو تلخيصٌ مركَّز لمضامينها، وللعنوان قراءةٌ ضمنيةٌ تنفتح على جملةٍ من الأسئلة، منها: هل (الدمعة الخرساء) صورة لرؤية المرأة المتشائمة للموت؟ هل (الدمعة الخرساء) هي التي انحبست في مقتليه عندما داهمته الشكوك على فراشه الوثير، ولم يجد إجابة عن سؤال المرأة في رؤيتها للموت؟ هل (الدمعة

---

(٧٣) اللسان والميزان، ٣١٣.

(٧٤) دلائل الإعجاز، ٦٧، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢م.

(٧٥) اللغة والخطاب، ١٣٣، عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، ٢٠٠١م.

(٧٦) الديوان، ٣٦٢.

(٧٧) لسان العرب، مادة: (خ ر س)، ٥٩/٤.

الخرساء) عندما انحبست، انبجست على هيئة تكرار لسؤال الزوجة؟ أعجز الشاعر عن البوح عن (دمعته) أم وجد في ذلك غضاضةً؛ لذا أصبحت (خرساء)؟

إنَّ هذه الأسئلة التي يتيحها العنوان، وتستمد انفتاحها على كافَّةِ الاحتمالات والتأويلات تجعل من البناء الاستعاري منطلقًا إلى البحث عن الأجوبة الممكنة من خلال ربط الكلام بمقتضى الحال، والغوص في تفاصيل القصيدة وإعادة قراءة الاستعارات من منظور جمالي وإقناعي على حدٍّ سواء.

ومن ذلك قول الشاعر(٧٨):

وَتَمُوجُ دِيدَانُ الثَّرَى فِي أَكْبُدٍ كَانَتْ تَمُوجُ بِهَا المُنَى وَتَمُورُ

هذه الأكباد كانت ملاذًا للمنى والأحلام، ثم غدت مرتعًا لأمواج الديدان، وهي مقارنة ضمنية بين فترتي الحياة والموت، وقد اختار الشاعر أن يذكر كل فترة بمتعلقاتها، وترك للقارئ فرصة الخلوص إلى النتيجة بنفسه، فذكر أمواج الديدان تحتل بعد الموت فضاءً كانت تتدافع فيه الأحلام والأماني متلاطمة تلاطم الأمواج، وقدَّم (الديدان) في صورة تسوّغ تشبيهها بالأمواج؛ إذ جعلها تزحف متعرجة فذكر أنَّها (تموج) حتَّى يحدد طبيعة هذا الزحف الهادر الذي يشبه في حركاته حركة الموج يتبع بعضه بعضًا فيتكسر على شواطئ الأنهار والبحار.

لقد نظر الشاعر إلى حركة الديدان التي تشبه في انعطافاتها وتموجها حركة الموج، فاقتنص هذه المفارقة ورصد الحركة والصورة فقدَّم دليلاً قاطعًا على فظاعة الموت بتشبيه حركة الديدان وانعطافاتها داخل الأكباد بالأمواج داخل البحر، وهي صورة لصيقة بانعدام الحياة في أبشع مراتبها؛ إذ جعل تموج الديدان دليلاً على البشاعة وعلى مشروعية الإحساس بالتشاؤم، كما جعل استعارة (تموج ديدان الثرى) دليلاً على كثرتها وكثرة حركتها، حتَّى إنَّ تلك الأكباد تغص بالديدان دون أن يبقى منها مكان فارغ يمكن أن يتخيله المتلقي.

---

(٧٨) الديوان، ٣٦٣.

وعلى الرغم من بشاعة الصورة السابقة إلا أنَّها تقدم وصفًا دقيقًا للموت، إنَّها صورة تستند إلى الخيال إلا أنها لا تُغيّب واقع الحال؛ إذ تمزج بين الخيال والواقع، وهي بهذا الشكل دليلٌ على بشاعة الموت في خيال الزوجة، والمخاطب لا يسعه إلا أن يخلص إلى هذه النتيجة ويتبناها؛ لأنَّها مدعومة بالإضافة إلى الخيال بما يسندها في الواقع ثم إنَّها استنتاج يتوصل إليه من خلال العمليات الفكرية المتلاحقة، وكما يرى لوقرن من اليسير "أن ننفي ما يقوله من يتحدث إلينا أكثر مما يسهل أن ننفي ما نستنتجه نحن عن طريق عملية تأويلية"(٧٩) .

ج) حجاجية التمثيل:

وتكمن في "عقد الصلة بين صورتين؛ ليتمكن المرسل من الاحتجاج وبيان حججه"(٨٠)، ومن أمثلته في القصيدة(٨١):

فَتَجَهّمَـــتْ وَتَلَفَّتَـــتْ مُرْتَاعَـــةً كَـــالظَّبي أَيْقَـــنَ أَنَّـــهُ مَأْسُـــورُ

وَتَحَـــيَّرَتْ فِي مُقْلَتَيهَـــا دَمْعَـــةٌ خَرْسَـــاءُ لاَ تَهْمِـــي وَلَـــيْسَ تَغُـــورُ

فَكَأَنَّهَـــا بَطَـــلٌ تَكَنَّفَـــهُ العِـــدَا بِسِـــيوفِهِمْ وَحُسَـــامُهُ مَكْسُـــورُ

حيث شبَّه الشاعر علاقة محبوبته بالموت بعلاقة الظبي بآسره لحظة الأسر، وعلاقة البطل فاقد السلاح بعدوه لحظة الحصار والطوق.

إنَّ المتلقي قد يعترض على صورة الزوجة وسلوكها ،كما حاول الشاعر أن يجسد ذلك، وهي متجهمة ومرتاعة وفزعة، لكنَّه لا يمكنه أن يعترض على أنَّ الظبي يفزع مرتاعًا وعاجزًا عن الحركة عندما يتيقن أنَّه مأسور لا محالة، ولا يمكنه كذلك أن يعترض على أنَّ البطل المحاط بالأعداء وسلاحه مكسور لا تنفعه بطولته في شيء وقد طُوِّق من كل جانب ولا يملك إلا تجهمه في وجوههم بعد أن فقد سلاحه؛ ولذلك

---

(٧٩) الاستعارة والحجاج، ٨٨، ميشال لوقرن، ترجمة: د. طاهر عزيز، مجلة المناظرة، العدد (٤)، مايو، ١٩٩١م.

(٨٠) استراتيجيات الخطاب: مقاربة تداولية، ٤٩٧، د. عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

(٨١) الديوان، ٣٦٢.

فالعلاقة بين المحبوبة والموت تشبه العلاقة بين الظبي وآسره، والبطل مكسور السلاح وعدوه، إنَّها ليست علاقة وديَّة على الإطلاق.

ومن أمثلة حجاجية التشبيه التمثيلي في القصيدة قوله(٨٢):

فَسَتَرْجِعِينَ خَمِيلَةً مِعْطَارَةً أَنَا فِي ذُرَاهَا بُلْبُلٌ مَسْحُورُ

يَشْدُو لَهَا وَيَطِيرُ فِي جَنَبَاتِهَا فَتَهِشُّ إِذَا يَشْدُو وَحِينَ يَطِيرُ

أَوْ جَدْوَلاً مُتَرَقْرِقًا مُتَرَنِّمًا أَنَا فِيهِ مَوجٌ ضَاحِكٌ وَخَرِيرُ

أَوْ تَرْجِعِينَ فَرَاشَةً خَطَّارَةً أَنَا فِي جَنَاحَيْهَا الضُّحَى الموشُورُ

أَوْ نسْمَةً أَنَا هَمْسُهَا وَحَفِيفُهَا أَبَدًا تُطَوَّفُ فِي الرُّبَا وَتَدُورُ

تَغْشَى الخَمَائِلَ فِي الصَّبَاحِ بِلَيْلَةٍ وَتَؤُوبُ حِيْنَ تَؤُوبُ وَهْيَ عَبِيرُ

فمن اليسير على المخاطب أن يجحد أنَّها بعد الموت ترجع خميلة معطارة، والشاعر يرجع بلبلاً في ذراها، أو أنها تعود جدولاً مترقرقًا والشاعر موج فيه، أو ترجع فراشة خطارة، أو تكون نسمة والشاعر همسها وحفيفها، لكن لا يستطيع المخاطب أن يجحد أنَّ الخميلة يجوب فيها البلبل في حرية وانعتاق، وأنَّ الترقرق والخرير يكون للجدول حيث الحركة والحياة والجمال، وأنَّ الفراشة الخطارة نشيطةٌ ودائمة الحركة بجناحيها، وهما مركز حيويتها ومحور حركتها، وأنَّ النسائم لها رائحة طيبة في كل وقت وهي رمز للحياة، وهكذا في كل الأمثلة، فللمخاطب أن يعترضَ على مضمون الدليل لكونه جاء على لسان الشاعر، لكن لن يعترض على مضمون الضمان؛ إذ هو حاصل من عالمه، معتمدًا على كفاياته الثقافية والنفسية والعقدية، علاوةً على ذلك جاء نتيجة استنتاجاته وتأويله، ومن ثَمَّ فهو منه وإليه، ولا مفرّ منه إلا أن يسلم به(٨٣).

لقد استطاع الشاعر بهذا التمثيل أن ينقل الزوجة من كيفية الحياة بعد الموت بالكلام الحرفي إلى التفكير في التشبيه التمثيلي الذي جسَّد

(٨٢) الديوان، ٣٦٤.

(٨٣) ينظر: حجاجية الصورة لدى الإمام علي رضي الله عنه، ٢١٣.

معنى الحياة بعد الموت، فالبلبل يطير في جنبات الروضة، والجدول المترنم فيه الموج الضاحك، والفراشة الدؤوبة الحركة في جناحيها يتجلى الضحى، والنسمة التي تجوب الربا بعبيرها لها همس يغشى الخمائل، حيث يأوي إليهما الظبي والعصفور إذا اشتدَّ الحر، وهكذا الحياة بعد الموت حيث الحركة والجمال، والرياض والجنان.

إنَّ الشاعر يمطر الزوجة بزخات من الصور المفعمة بالأمل والتشبث بنظرته المتفائلة بأنَّ هناك حياةً ثانية جميلة، حيث يغدو الموت قنطرةً للعبور إلى ضفةٍ أخرى أجمل يعمها النور والحركة. فجاءت الصور متشابكةً ومتماسكةً خدمةً للإمتاع والإقناع بضرورة تغيير الاعتقاد المتشائم حول الموت فكان الحجاج وسيلةً لبلوغ هذا الهدف وغدت الصورة إقناعًا بالتخييل.

والسؤال هنا: لِمَ هذا الحرص على الإقناع بجمال الحياة بعد الموت؟ هل مردُّ ذلك إلى إمعان الشاعر في تغيير النظرة المتشائمة للموت عند المرأة أو هو التفاؤل فحسب؟ أو في زوايا قلبه خبايا؟ لاسيما أنَّه صرَّح -قبل إجابته لها- بأنَّ الشكوك قد نغَّصت عليه، وبعد أنْ طمأنها، أعلن أنَّه عالجها بالوهم، وكأنَّه أراد أن يقنع زوجه ونفسه في آنٍ.

ولعلَّ مردَّ هذه الزخات من الصور –فيما أرجّح- إلى الإمعان في إقناعها، وبذلك يكون التمثيل هنا للاستدراج "أي استدراج المتلقي في الانتقال من حالة التردد في قبول أمر مجرد قد لا يعرفه؛ لأنَّه لم يجربه، إلى أمر محسوس مشاهد من كل الناس"(٨٤)، إنَّ انتقال الذهن من فكرة الموت إلى الصورة الحسية المشاهدة المملوءة بالحركة والحيوية والحياة -مما يقرِّب الرؤية التفاؤلية للزوجة وييسر عليها الانعتاق من أسر الرؤية السوداوية التي لازمتها في نظرتها الفلسفية للموت والحياة بعيون متشائمة.

ولذا يرى د. عبد الله صولة "أنَّ في تأجيل الاعتراض بوساطة الانتقال بالمعنى من الحقيقة إلى المجاز استدراجًا للمتلقين إلى القبول

(٨٤)كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج، ٢٦٩.

بالأطروحة التي تعرضها عليهم الصورة"[٨٥] مدللاً على صحَّة ذلك، بقول ميشال لوقرن الذي ذكر أنَّ: "الاعتراض على قولنا: (فلان بليد وعنيد) أيسر من الاعتراض على قولنا: (فلان حمار)، والنكتة في ذلك أنَّ حكم القيمة في الحالة الأولى جاء مُصرَّحًا به من قبل المتكلم، في حين جاء هذا الحكم في الحالة الثانية مستنتجًا من قبل المتلقي فهو ثمرة تأويله لذلك القول. ولعمري إنَّ إنكار ما يعرضه عليك مخاطبك على وجه التصريح لأيسر من إنكار ما تستنتجه أنت بنفسك بوساطة مجهودك التأويلي"[٨٦].

فلو اكتفى الشاعر في إقناعه لزوجه بقوله: (رؤيتك متشائمة)، أو (لا تجزعي) أو ما إلى ذلك، فلن تقتنع المحبوبة بذلك، بل صرَّح الشاعر بأنَّه راقها التمثيل والتصوير؛ إذ اتخذه علاجًا لها بنقلها من حالة الحزن واليأس إلى حالة الفرح والتفاؤل بأنَّ القادم سيكون أجمل.

إنَّ الشاعر يلجأ إلى التمثيل والتصوير بوصفه وسيلةً من وسائل الإقناع، مُصرّحًا بذلك عندما قال[٨٧]:

فَتَبَسَمَتْ وَبَدَا الرِّضَا فِيَ وَجْهِهَا ... إِذْ رَاقَهَا التَّمْثِيْلُ وَالتَّصْوِيرُ

عَالَجْتُهَا بِالوَهْمِ فَهْيَ قَرِيْرَةٌ ... وَلَكَمْ أَفَادَ الموجَعَ التَّحْدِيرُ

إنَّ تتابع الصور الحجاجية المصورة لحالة الشاعر -تجعل من العسير على المتلقي جحود ما آل إليه الشاعر من حزنٍ وهمٍّ وضيقٍ عندما تسرب إليه الخوف والشك هو الآخر بعدما داهمته أسئلة الزوجة، فسلبت النوم من عينيه، وبدأت تراوده بعض أفكارها ولجأ إلى المكاشفة الذاتية عندما صرَّح أنَّ حججه كانت وهمًا أراد أن يغيّر به اعتقادًا راسخًا ببشاعة الموت.

وقد ذكر الشاعر أنَّ غايته هي إيهام المحبوبة، وطمأنتها والدفع بها إلى تغيير هذا الاعتقاد بوساطة الخيال، ولا غرو فقد "تزدوج أساليب الإقناع

---

(٨٥) الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ٥٧٧.

(٨٦) المرجع السابق، ٥٧٧، ٥٧٨.

(٨٧) الديوان، ٣٦٤، ٣٦٥.

بأساليب الإمتاع فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهاده للمخاطب، كأنَّه يراها رأي العين"(٨٨).

ويتضح أنَّ الصورة استطاعت أن تنهض بِهذا العبء في (الدمعة الخرساء) فجاءت الصور عمومًا مراوحة بين المتعة والحجة، وقد استمدت تفاصيلها وألوانها من الثقافة الإنسانية والواقع المعيش فتقررت النتائج؛ لأنَّ الأدلة لا تتعارض مع القناعات. ولا ريبَ في أنَّ هذا التوجّه مدعوم بالتجربة؛ لأنَّ "تقرير النتائج في الأذهان يكون أقوى كلما كانت الصورةَ واضحةً لدى المخاطب ومبنيةً على أسسٍ لا تتعارض مع قناعته"(٨٩).

المبحث الثالث: الروابط الحجاجية

إنَّ الروابط الحجاجية(٩٠) تربط بين الحجج والنتائج، إضافة إلى أنَّها تقوم بوظيفةٍ مهمَّةٍ، وهي إسناد المعاني إلى "المقولات التي يتلفَّظ بِها

(٨٨) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ٣٨.

(٨٩) بلاغة التمثيل عند الزمخشري، ١٢٥، د. أحمد قادم، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد (٣)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠١٣م.

(٩٠) يرى البعض أن هناك تباينًا بينهما، فالمقصود بالروابط: "مورفيمات إذا وجدت في ملفوظ تحول وتوجه الإمكانات لهذا الملفوظ، فهي لا تربط بين متغيرات حجاجية؛ أي بين حجة ونتيجة، أو بين مجموعة حجج، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما، وتضم مقولة العوامل أدوات من قبيل: ربما، تقريبا، كاد، قليلا، ما...إلا...، وجل أدوات القصر"، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، ٣٦، أ.د. قدور عمران، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٠م. بينما الروابط الحجاجية فهي"مورفيم من صنف الروابط (حروف العطف–الظروف)، فهو يربط بين وحدتين دلالتين أو أكثر، في إطار استراتيجة حجاجية واحدة"، المرجع السابق، ٣٧، أما د. عز الدين الناجح فيرى أن الروابط في عداد العوامل على غرار ما فعل قيقليون؛ "لأنها في نهاية المطاف توفر للملفوظ بعده الحجاجي"، لمزيد بيان ينظر العوامل الحجاجيّة في اللغة العربيّة، ١٥– ٣٥، د. عز الدين الناجح، مكتبة علاء الدين، تونس، ط١، ٢٠١١م.

المتكلم، وبِـها يوجِّه دفَّة الحجاج بداية ونـهاية، افتتاحًا واختتامًا"(٩١)، أي أنَّـها "تسند لكلِّ قول دورًا مُحددًا داخل الاستراتيجية الحجاجية العامة"(٩٢)،وتكمن أهمية الروابط الحجاجية أيضًا في قدرتها على توجيه الكلام توجيهًا حجاجيًّا "ويـجري هذا الوسم الحجاجي بتضمين الملفوظ مجموعة من العلاقات والإشارات التي تحدد كيف ينبغي تأويله وأي معنى ينبغي إسناده إليه، وتعتبر العوامل والروابط الحجاجية أهم موضع ينعكس فيه هذا التوجّه الحجاجي"(٩٣).

هناك عدة أنماط من الروابط الحجاجية، منها:

- "الروابط المدرجة للحجج (حتَّى، بل، مع ذلك، لأنَّ...).
- الروابط المدرجة للنتائج (إذن، لهذا، بالتالي...).
- الروابط التي تدرج حججا قوية (حتَّى، بل، لكن...)
- روابط التعارض الحجاجي (بل، لكن، مع ذلك)
- روابط التساوق الحجاجي (حتَّى، لا سيما)" (٩٤).

وسأقتصر على الروابط الحجاجية التي اشتملت عليها القصيدة، وهي:

الرابط الحجاجي (حتَّى):

أدرج د. أبو بكر العزاوي الرابط الحجاجي (حتَّى) ضمن الروابط التي يكثر استعمالها في العربية، والتي لـها علاقة قوية مع المعنى الضمني والمضمر(٩٥)، واشترط لمجيئها حجاجية أنْ يكون ما قبلها يشمل

---

(٩١) الاستدلال الحجاجي التداولي، ١٠١، رضوان الرقيبي، عالم الفكر، العدد (٢)، المجلد (٤٠)، اكتوبر/ ديسمبر، ٢٠١١م.

(٩٢) اللغة والحجاج، ٣٣، أبو بكر العزاوي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٩م.

(٩٣) الحجاجيات اللسانية عند انسكومبر وديكرو، ٢٣٤، رشيد الراضي، مجلة عالم الفكر، العدد (١)، المجلد (٣٤)، يوليو/ سبتمبر، ٢٠٠٥م.

(٩٤) اللغة والحجاج، ٣٦.

(٩٥) المرجع السابق ، ٦٠.

ما بعدها[٩٦]؛ وعمومًا "إنَّ ما يوجد قبل **(حتَّى)** يمكن اعتباره حجة أولى، وما يوجد بعد (حتَّى) حجة ثانية، لكن الفرق بينهما أنَّ الحجة الثانية، وبعبارة ابن يعيش[٩٧]، المعطوف يكون أقوى أثرًا في التوجيه الحجاجي من الحجَّة الأولى؛ لاشتماله على حُكْم قيمة سلبي أو إيجابي"[٩٨]، ويرى أبو بكر العزاوي أنَّ "الحجج المربوطة بواسطة هذا الرابط ينبغي أن تنتمي إلى فئةٍ حجاجيةٍ واحدةٍ، أي: أنَّها تخدم نتيجة واحدة، والحجَّة التي ترد بعد هذا الرابط تكون هي الأقوى؛ لذلك فإنَّ القول المشتمل على الأداة (حتَّى) لا يقبل الإبطال والتعارض الحجاجي"[٩٩]. وهو ما يقصد به النحاة "أن يكون ما بعدها غاية لما قبلها في زيادة أو نقص"[١٠٠].

وقد وردت (حتَّى) في القصيدة، في قول الشاعر[١٠١]:

الكَـــونُ أَجْمَـــعُ ذَاهِـــلٌ لِـــذُهُولِها حـــتَّى كَـــأَنَّ الأَرْضَ لَـــيْسَ تَـــدُورُ

الحجة الأولى	**/ الرابط/**	**الحجة الثانية**
معطوف عليه	**/ حتَّى /**	معطوف
عام/ كل		خاص/ جزء

الكَونُ أَجْمَعُ ذَاهِلٌ لِذُهُولِها **/ حتَّى /** كَأَنَّ الأَرْضَ لَيْسَ تَدُورُ

بعد التأمَّل في (حتَّى) بوصفها رابطًا حجاجيًّا، نجد أنَّها تربط بين صورتين مجازيتين لهما التوجّه الحجاجي نفسه (الكون أجمع ذاهل لذهولها) و(كأن الأرض ليس تدور) وهما تخدمان نتيجة واحدة، وهي

---

(٩٦) المرجع السابق، ٧٥.

(٩٧) يرى ابن يعيش أن (حتى) "لها في العطف شروط، أحدها: أن يكون ما بعدها من جنس ما قبلها..."، شرح المفصل، ٩٦/٨، ابن يعيش، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

(٩٨) العوامل الحجاجيّة في اللغة العربيّة ، ١٣٥.

(٩٩) اللغة والحجاج، ٧٦.

(١٠٠) الجنى الدَّاني في حروف المعاني، ٥٤٩، الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، وأ. مُحَمَّد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ.

(١٠١) الديوان، ٣٦٢.

الذهول، ذهول الكون لذهول الزوجة، ومن شدة الذهول كأنَّ الأرض توقفت عن الدوران، وهذا خلاف السائد من دوران الأرض.

ويتضح أنَّ الحجة الثانية التي جاءت بعد (حتَّى) دليلٌ أقوى على ذهول الزوجة، وهذا ما يقصده الشاعر بتوقف حركة الأرض من شدة الذهول، فالحجة تنتمي إلى الفئة الحجاجية نفسها، وتزيل اللبس المصاحب للتأويل وتجعل درجة الذهول المعبّر عنها أقوى؛ إذ (حتَّى) "ما يأتي قبلها أضعف أثرًا في إيصال النتيجة، في حين أنَّ ما يليها أقوى نجاعة في الحِجاج، وكلُّ هذا من جرَّاء أنَّ الجزء أكثر إقناعًا -لدقَّته- من الكلِّ، وأنَّ العام -لغموضه- أقلُّ نجاعة من الخاص"(١٠٢).

ويلاحظ -أيضًا- أنَّ الرابط (حتَّى) في هذا البيت الشعري قد أزال الالتباس الذي يمكن أن يحصل بتعدد التأويلات، فالإثبات والشمول أيضًا داخل في الحيز العام للعبارة، أي: (الجميع ذاهل دون استثناء)، وهو ما عبَّر عنه العزاوي بقوله: "هذه الأمثلة لا تقبل إلا تأويلاً واحدًا يكون فيه للسور الحيز الواسع والمجال الأكبر"(١٠٣)، فقول الشاعر(١٠٤):

الكَـــونُ أَجْمَـــعُ ذَاهِـــلٌ لِـــذُهُولِهِا حـــتَّى كَـــأَنَّ الأَرْضَ لَـــيْسَ تَـــدُورُ

يوجد السور (أجمع) داخل حقل الإثبات، والكلام لا يقبل إلا تأويلاً واحدًا، وقد كان لـ (حتَّى) أثرٌ بارزٌ في بناء المعنى بهذه الطريقة وتحصيل الانسجام الدلالي والحجاجي المرغوب.

الرابط الحجاجي (إذن):

تعد علاقة الاستنتاج من أهم العلاقات المنظمة للأقوال والداعمة للترابط بينها، فالمتكلم "يستنتج النتيجة من حجَّة يقدِّمها فإذا بنتيجة الخطاب متولدة من رحم الدليل"(١٠٥) إلا أنَّ الشعر لا يتقيد بالصرامة المنطقية في هذا المضمار بل يتخذ أدوات الربط المدرجة للنتائج وسائل

(١٠٢) العوامل الحجاجيّة في اللغة العربيّة ، ١٣٤.

(١٠٣) اللغة والحجاج، ٨٢.

(١٠٤) الديوان، ٣٦٢.

(١٠٥) الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ٣٣٩.

للربط بين مكونات القول مع ترك مساحة كافية من المضمرات يتولى المتلقي كشفها بنفسه(١٠٦). وتعدُّ (إذن) من الروابط الحجاجية المدرجة للنتائج، فهي تربط بين الحجة والنتيجة، ومن ذلك قوله(١٠٧):

أَكَـــذَا نَمُـــوتُ وَتَنْقَضِـــي أَحْلاَمُنَـــا فِي لَحْظَـــةٍ، وَإِلَى الـــتُّرَابِ نَصِـــيرُ؟

وَتَمُـــوجُ دِيـــدَانُ الثَّـــرَى فِي أَكْبُـــدٍ كَانَـــتْ تَمُـــوجُ بِهَـــا المُـــنَى وَتَمُـــورُ

خَـــيرٌ إِذَنْ مِنَّـــا الأُلَى لَمْ يُولَـــدُوا وَمِـــنْ الأَنَامِ جَلامِـــدٌ وَصُـــخُورُ

الحجج: أكذا نموت/ وتنقضي أحلامنا / إلى التراب نصير/ وتموج ديدان الثرى في أكبد ...

الرابط الحجاجي: إذن

النتيجة: خير منا الألى لم يولدوا ...

لقد جعل الرابط (إذن) الحجج السابقة متساوقة تنتمي إلى فئة واحدة تسعى إلى تسويغ النتيجة التي جاءت عقبهما، وهي أفضلية من لم يولد على من ولد، وأفضلية الجلامد والصخور على الأنام، وأفضلية من لا يحسُّ على من يحسُّ ويَشْعر، وعبَّر عن ذلك بالجلامد والصخور. والأدلة على ذلك أنَّ الموت محتوم ويقضي على أحلام الذين ولدوا، وأنَّ فظاعة الموت المستفادة من تموج الديدان في الأكباد تحت الثرى كل هذه تجعل من لم يولد ومن لا يحس ومصير كل حيٍّ إلى التراب خيرًا ممن ولد؛ لأنَّه في حلٍّ من هذه التجربة القاسية.

الرابط الحجاجي (لكن):

يعد الرابط (لكن) من روابط التعارض الحجاجي؛ إذ يأتي للنفي والإثبات، يقول الزمخشري: "(لكن) للاستدراك، توسّطها بين كلامين نفيًّا

(١٠٦) المرجع السابق ، ٣٣٩.

(١٠٧) الديوان، ٣٦٣.

وإيجابًا، فتستدرك بِها النفي بالإيجاب، والإيجاب بالنفي"(١٠٨) ويستخدم هذا الرابط بغية الحِجاج والإبطال(١٠٩)، وهو من الروابط النمطية(١١٠).

وقدَّم كريستيان بلانتان شرحًا للاشتغال الحجاجي لهذا الرابط من خلال مثال: (ق لكن ك): (هذا المطعم جيد لكنه باهظ الثمن)، والنتيجة: (نذهب إليه أو لا نذهب إليه) حسب السياق التداولي للكلام(١١١)، فالملفوظ "صادق إذن، وإذا فقط كان المطعم في آنٍ واحدٍ باهظ الثمن وجيدًا"(١١٢).

إنَّ استعمال الرابط (لكن) يتطلب أمرين اثنين(١١٣):

- أنه يُقدِّم المتكلم (أ) و (ب) بوصفهما حجتين، فالحجة الأولى، موجهة إلى نتيجة معينة (ن)، أما الحجة الثانية فموجهة نحو النتيجة المضادة لها أي (لا - ن).

- أنه يُقدِّم المتكلم الحجة الثانية بوصفها الحجة الأقوى، وبوصفها توجه القول أو الخطاب برمته.

وعندما نتأمَّل البيتين الواردين في القصيدة(١١٤):

هِـــيَ كَالمسَـــافِرِ آبَ بَعْـــدَ مَشَـــقَّةٍ وَأَنَا كَـــــأَنِّي قَائِـــــدٌ مَنْصُـــــورُ

لَكِنَّـــنِي لَمَّـــا أَوَيْـــتُ لِمَضـــجعي خَشُـــنَ الفِـــرَاشُ عَلَـــيَّ وَهْـــوَ وَثِـــيرُ

فإنَّ الرابط الحجاجي (لكن) وقع بين حجتين:

الحجة الأولى / الرابط / الحجة الثانية

(أنا كأني قائد منصور / (لكنني) / (لما آويت لمضجعي خشن الفراش علي وهو وثير)

---

(١٠٨) الجنى الدَّاني في حروف المعاني، ٦١٦.

(١٠٩) اللغة والحجاج، ٥٧.

(١١٠) الحجاج، ١٢٠، كريستان بلانتان، ترجمة: عبد القادر المهيري، منشورات دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠م.

(١١١) الحجاج، ١٢١.

(١١٢) السابق، ١٢١.

(١١٣) اللغة والحجاج، ٦٢.

(١١٤) الديوان، ٣٦٥.

النتيجة الضمنية **النتيجة الضمنية**

السعادة والهناء بعد العناء لا سعادة ولا هناء

إذن النتيجة الضمنية الثانية معارضة للنتيجة الضمنية الأولى؛ لذا فالنتيجة التي يؤول إليها البيت هي النتيجة المضادة أي: أنَّ الحجج الموظفة التي تأتي قبل الرابط (لكن) لا تصمد أمام الحجة التي تأتي بعده، ومن ثمَّ فقول الشاعر: (خشن الفراش وهو علي وثير) يجعل شعور الشاعر بالسعادة التي يشعر بِـها المسافر العائد والقائد المنصور شعورًا رخوًا أمام صلابة شعور المرء بألم فقدان النوم وخشونة الفراش أثناء الحاجة إلى النوم.

الرابط الحجاجي (إذا):

يرى ديكرو أنَّ من يسمع جملة الشرط المصدرة بالأداة (إذا) لا يستنتج أنَّ فعل الشرط ينشأ منه جواب الشرط فحسب، بل يستنتج أنَّ جواب الشرط مرتـهنٌ بفعل الشرط؛ لذا يرى ديكرو أنَّ جملة الشرط محققة المفهوم، وعدَّ أنَّ التلفظ بالجملة الشرطية: (إذا جاء زيد فسينطلق عمرو) دون التفكير في المفهوم منها، وهو: (إذا لم يأت زيد فلن ينطلق عمرو) - ضربٌ من الكذب(١١٥).

ويستنتج من قراءة بيتي إيليا أبي ماضي(١١٦):

فَـإِذَا طَوَتْنَـا الأَرْضُ عَـنْ أَزْهَارِهَـا وَخَـلاَ الـدُّجَى مِنَّـا وَفِيـهِ بُـدُورُ

فَسَـتَرْجِعِينَ خَمِيلَـةً مِعْطَـارَةً أَنَا فِي ذُرَاهَـا بُلْبُـلٌ مَسْـحُورُ

أنَّ بنية الشرط: (فإذا طوتنا الأرض... فسترجعين خميلة معطارة ...) تعني أنَّه بـموت المحبوبة ينشأ عنه رجوعها روضة، والشاعر بلبلاً فيها، وليس هذا فحسب، بل يستنتج أيضًا أن رجوعها روضة رهين بِـموتـها، وكأني به أتى بفعل الشرط وأداته المحققة له (إذا)، من أجل أن يحبب إليها الموت، أو على الأقل أن يـجعلها تـهدأ نفسًا، وتقرُّ عينًا عوضًا عن القلق الذي أصابـها جراء التفكير في الموت.

---

(١١٥) ينظر: ما قاله ديكرو عن بنية الشرط وأداته (إذا) ، نقلاً عن العوامل الحجاجيَّة في اللغة العربيَّة، ٤٥.

(١١٦) الديوان، ٣٦٣، ٣٦٤.

إنَّ التلازم الحجاجي بين الشرط والجواب في هذين البيتين يصل إلى حقيقة أراد الشاعر أن يبثَّها وهي أنَّ الموت جسرٌ إلى حياة أخرى أبـهى وأزين من التي تعيشها المحبوبة في الدنيا التي تتشبث بها؛ ولذلك فإن التلازم بين طرفي الجملة الشرطية يجعل نظرة الشاعر للموت تأكيدًا لتصوره المتفائل؛ لأنَّه يُضمِّن الكلام جانبًا مما تتشبث به المحبوبة في هذه الدنيا، ويعطيه حكمًا أفضل مما تصورته حول الموت بوصفه سببًا في تموج الديدان والسكون والظلام، أي: أنَّ نتيجة طي الأرض للمحبوبين: هي رجوع المحبوبة خميلة معطارة، والزوج في ذراها بلبل مسحور.

الرابط الحجاجي النفي (لا):

عرَّف النفي ابن يعيش بقوله: "اعلم أنَّ النفي إنَّما يكون على حساب الإيجاب؛ لأنَّه إكذاب له، فينبغي أن يكون على وفق لفظه لا فرق بينهما إلا أنَّ أحدهما نفي والآخر إيجاب"(١١٧).

وتأمَّل د. عز الدين الناجح في تعريف ابن يعيش السابق للنفي بأنَّه (إكذاب)، فرأى أنَّ "في الإكذاب توجيهًا للملفوظ، وللمتقبّل نحو النتيجة التي يجب أن يصدق بِـها المتقبّل قصرًا"(١١٨).

وقد استخدم إيليا أبو ماضي النفي في قوله(١١٩):

لاَ شَـــيءَ مِمَّـــا حَوْلَنَـــا وَأَمَامَنَـــا حَسَـــنٌ لَـــدَيهَا وَالجَمَـــالُ كَثِـــيرُ

ففي البيت لا ينفي الشاعر الجمال، ولكن ينفي أن يكون هذا الجمال مرئيًّا للمحبوبة، والنتيجة: كل شيء لديها قبيح، والحقيقة أنَّ هذا التصور كاذب. وقد كان للرابط النفي (لا) دورٌ دلالي وحجاجي يسمح للمتلقي أن يملأ الفراغات المحتملة في القول بالمضمرات والتأويلات ذات الصلة بالسياق وما يتيحه من المعاني.

---

(١١٧) شرح المفصل، ١٠٧/٨.

(١١٨) العوامل الحجاجيَّة في اللغة العربيّة ، ٤٨.

(١١٩) الديوان، ٣٦٢.

الخاتمة

وبعد، فإنَّ الباحثة توصلت بعد معايشة للقصيدة إلى جُملةٍ من النتائج، أهمُّها:

-أضحت كلمتا (الموت/ والحياة) بؤرتين مهيمنتين على امتداد القصيدة، وقد طغت الجمل الخبرية على الجمل الإنشائية فيها؛ إذ لم يستخدم الشاعر من الجمل الإنشائية إلا الاستفهام والأمر والنهي والنداء في ستة مواضع فقط.

-تجلَّى التقابل بوصفه آلية من آليات الحِجاج؛ إذ قابل الشاعر بين رؤية المرأة للموت، ورؤيته لها؛ فاتسمت الرؤية الأولى بالتشاؤم، بينما الرؤية الثانية اتسمت بالتفاؤل.

-اتَّضح للباحثة أنَّ الشاعر استخدم الروابط الحجاجية في القصيدة بوصفها مفاصلَ رئيسة، وقد استخدمها استخدامًا مناسبًا فيما يرومه لتحقيق إقناع الزوجة/ المخاطب، ونوَّع بين الروابط المدرجة للحجج والروابط المدرجة للنتائج مفسحًا المجال لمكونات القصيدة لتتماسك، ولأبياتها لتتناغم بعضها مع بعض.

-اتَّكأ الشاعر على الصورة اتكاءً سافرًا في الحجج المبثوثة في هذه القصيدة بغية إقناع زوجه أنَّ الموت ما هو إلا جسر إلى حياة أخرى أجمل، وقد أجاد في تصوير المعاني وجعل الحوار ينأى عن التعبير المباشر؛ إذ منحَ للخيال مكانةً تسمو بالقول الشعري، مُصرّحًا بأنَّ التمثيل والتصوير قدْ أدَّى دوره في استمالة الزوجة، وإعادة الابتسامة التي اختفت من محياها بعد تفكيرها في الموت.

-شكَّلت القصيدة نموذجًا للنُّصوص الشِّعرية التي راوحت بين الإقناع والإمتاع، دون أنْ تتدحرج مرتبتها الفنية. وعلى الرغم من قيامها على الحوار والإقناع واتخاذها من الموت والحياة موضوعًا للمناقشة والحوار إلا أنَّها أكسبت هذا الموضوع نفسًا شعريًّا تعايشت فيه الآراء المتعارضة.

-ويمكن القول إنَّ قصيدة إيليا أبي ماضي (الدمعة الخرساء) قد أجابت عن تساؤل د.سامية الدريدي حينما طرحت قضية علاقة الحجاج بالشعرية، و "ما إذا كان حضور الإقناع في النَّصِّ يُدخل الضيم على أهم وظائفه، أي: الوظيفة الإنشائية الفنية أم قد يستقيم للشاعر الأمران معًا فيحتجّ للرَّأي، ويقنع بالفكرة من جهة، ويتفنن في القول ويطرب بسحر البيان من جهة ثانية؟"(١٢٠)؛ إذ لم يدخل الضيم على وظيفة الشعر، وانمازت القصيدة بتحليقها بجناحي الإقناع والإمتاع معًا في سماء التفاؤل، ولم تكن مقصوصة الجناح.

ولله الحمد أولاً وآخرًا، وصلّى الله وسلم على نبينا مُحمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

ثبت المصادر والمراجع

[١] الاحتجاج العقلي والمعنى البلاغي: دراسة فلسفة الإقناع والإمتاع في الأنساق والأساليب والمواقع الاحتجاجية البلاغية وموازينها النقدية، د. ناصر السعيدي، النادي الأدبي بالرياض، ط١، ١٤٣٤هـ.

[٢] استراتيجيات الخطاب: مقاربة تداولية، د. عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

[٣] الأعلام، الزركلي، دار العلم، الملايين، بيروت، ط١٤، ١٩٩٩م.

[٤] إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، عيسى الناعوري، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٧٧م.

[٥] إيليا أبو ماضي، جورج ديمتري سليم، دار المعارف، (د.ت)، ١٩٧٧م.

[٦] البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، أ.د. قدور عمران، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٠م.

(١٢٠) الحجاج في الشعر العربي: بنيته وأساليبه، ٩.

[٧] البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، مُحمَّد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، ٢٠٠٥م.
[٨] بلاغة الحجاج في الشعر العربي: شعر ابن الرومي نموذجًا، إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
[٩] التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، مُحمَّد بازي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ١٤٣١هـ.
[١٠] تحليل الخطاب الشعري: استراتيجة التناص، مُحمَّد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م.
[١١] التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، حمادي صمود، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط٢، ١٩٩٤م.
[١٢] الجنى الدَّاني في حروف المعاني، الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، وأ. مُحمَّد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ.
[١٣] الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، أ.د. سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، عمَّان، ط٢، ١٤٣٢هـ.
[١٤] الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، عبد الله صولة، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.
[١٥] الحجاج، كريستان بلانتان، ترجمة: عبد القادر المهيري، منشورات دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠م.
[١٦] حجاجيّة الصورة في الخطابة السياسيّة لدى الإمام عليّ رضي الله عنه، د. كمال الزمانيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٢م.
[١٧] دراسات في الحجاج: قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم، د. سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٩م.
[١٨] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود مُحمَّد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢م.

[١٩] ديوان إيليا أبو ماضي: شاعر المهجر، تقديم: جبران خليل جبران، تصدير:
د. سامي الدهان، دراسة: الشاعر الفقيد زهير ميرزا، دار العودة، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٦م.
[٢٠] شرح المفصل، ابن يعيش، عالم الكتب، (د.ط)، (د.ت).
[٢١] العوامل الحجاجيّة في اللغة العربيّة، د. عز الدين الناجح، مكتبة علاء الدين، تونس، ط١، ٢٠١١م.
[٢٢] عيون الأخبار، ابن قتيبة، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.
[٢٣] في أصول الحوار وتـجديد علم الكلام، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.
[٢٤] كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته: دراسات نظرية وتطبيقية محكمة في الخطابة الجديدة، تحرير وإشراف: د.حافظ إسماعيلي علوي، إنجاز مجموعة من المؤلفين، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
[٢٥] كتابة الجاحظ في ضوء نظريَّات الحجاج: رسائله نموذجًا، د. علي مُحمَّد علي سلمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
[٢٦] لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بتصحيحه: أمين مُحمَّد عبد الوهاب، مُحمَّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٤١٩هـ.
[٢٧] اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
[٢٨] اللغة والحجاج، أبو بكر العزاوي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٩م.
[٢٩] اللغة والخطاب، عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، ٢٠٠١م.

[٣٠] معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطوُّرها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.
[٣١] مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين: دراسة تاريخية فنية، د. أحمد السَّيد الصاوي، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، ١٩٨٨م.
[٣٢] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، تحقيق: مُحمَّد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.
[٣٣] نظرية التأويل التقابلي: مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، مُحمَّد بازي، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ١٤٣١هـ.
[٣٤] نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، عصام قصبجي، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٨٠م.

الحوليات والمجلات

[٣٥] حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (٤٠)، ١٩٩٦م.
[٣٦] مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد (٣)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠١٣م.
[٣٧] مجلة المناظرة، العدد (٤)، مايو، ١٩٩١م.
[٣٨] مجلة جذور، النادي الأدبي بجدة، ج٤، م٢، جمادى الآخرة، ١٤٢١هـ، سبتمبر، ٢٠٠٠م.
[٣٩] عالم الفكر، الكويت، العدد (١)، يوليو، سبتمبر، ٢٠٠١م.
[٤٠] عالم الفكر، العدد (٢)، المجلد (٤٠)، اكتوبر/ ديسمبر، ٢٠١١م.

الرسائل الجامعية

[٤١] البعد الحجاجي للشعر السياسي، د. خالد يعقوبي، أطرحوحة مرقونة في جامعة القرويين، في كلية اللغة العربية بمراكش، ٢٠١٠م.
[٤٢] الحجاج في شعر أبي العلاء المعري، الباحث: عماد سعد محسن شعير، رسالة مرقونة في كلية الآداب بحلوان، ٢٠٠٨م.

قصيدة (الدمعة الخرساء)

سَمِعَتْ عَوِيلَ النَّائِحَاتِ عَشِيَّةً ... فِي الحَيِّ يَبْتَعِثُ الأَسَى وَيُثِيرُ
يَبْكِينَ فِي جُنْحِ الظَّلاَمِ صَبِيَّةً ... إِنَّ البُكَاءَ عَلَى الشَّبَابِ مَرِيرُ
فَتَجَهّمَتْ وَتَلَفَّتَتْ مُرْتَاعَةً ... كَالظَّبِي أَيْقَنَ أَنَّهُ مَأْسُورُ
وَتَحَيَّرَتْ فِي مُقْلَتَيهَا دَمْعَةٌ ... خَرْسَاءُ لاَ تَهْمِي وَلَيْسَ تَغُورُ
فَكَأَنَّهَا بَطَلٌ تَكَنَّفَهُ العِدَا ... بِسيوفِهِمْ وَحُسَامُهُ مَكْسُورُ
وَجَمَتْ، فَأَمْسَى كُلُّ شَيءٍ وَاجِمًا ... النُّورُ، وَالأَظْلاَل، وَالدَّيْجُورُ
الكَونُ أَجْمَعُ ذَاهِلٌ لِذُهُولِها ... حَتَّى كَأَنَّ الأَرْضَ لَيْسَ تَدُورُ
لاَ شَيءَ مِمَّا حَوْلَنَا وَأَمَامَنَا ... حَسَنٌ لَدَيهَا وَالجَمَالُ كَثِيرُ
سَكَتَ الغَدِيرُ كَأَنَّمَا التَحَفَ الثَّرَى ... وَسَهَا النَسِيمُ كَأَنَّهُ مَذْعُورُ
وَكَأَنَّمَا الفَلَكُ المُنَوَّرُ بَلْقَعٌ ... وَالأَنجُمُ الزَّهْرَاءُ فِيهِ قُبُورُ
كَانَتْ تُمَازِحُنِي وَتَضْحَكُ فَانْتَهَى ... دَوْرُ المِزَاحِ فَضِحْكُهَا تَفْكِيرُ
قَالَتْ وَقَدْ سَلَخَ ابْتِسَامَتَهَا الأَسَى ... صَدَقَ الَّذِي قَالَ: الحَيَاةُ غُرُورُ
أَكَذَا نَمُوتُ وَتَنْقَضِي أَحْلاَمُنَا ... فِي لَحْظَةٍ، وَإِلَى التُّرَابِ نَصِيرُ؟
وَتَمُوجُ دِيدَانُ الثَّرَى فِي أَكْبُدٍ ... كَانَتْ تَمُوجُ بِهَا المُنَى وَتَمُورُ
خَيرٌ إِذَنْ مِنَّا الأُلَى لَمْ يُولَدُوا ... وَمِنَ الأَنَامِ جَلامِدٌ وَصُخُورُ
وَمِنَ العُيونِ مَكَاحِلٌ وَمَرَاوِدٌ ... وَمِنَ الشِّفَاهِ مَسَاحِقٌ وَذُرُورُ
وَمِنَ القُلُوبِ الخَافِقَاتِ صَبَابَةً ... قَصَبٌ لِوَقْعِ الرِّيْحِ فِيهِ صَفِيرُ
وَتَوَقَّفَتْ فَشَعَرْتُ بَعْدَ حَدِيثِهَا ... أَنَّ الوُجُودَ مُشَوَّشٌ مَبْتُورُ

الصَّـيْفُ يَنْفُـثُ حَـرَّهُ مِـنْ حَوْلِنَـا وَأَنَا أُحِـسُّ كَـأَنَّنِي مَقْـرُورُ
سَـاقَتْ إِلَى قَلْـبِي الشُّـكُوكَ فَنَغَّصَـتْ لَيْلِـي وَلَـيْسَ مَـعَ الشُّـكُوكِ سُـرُورُ
وَخَشِـيتُ أَنْ يَغْـدُو مَـعَ الرَّيْـبِ الهَـوَى كَالرَّسْـمِ لاَ عِطْـرٌ وَفِيـهِ زُهُـورُ
وَكَدُمْيَـةِ المِثَّـالِ حُسْـنٌ رَائِـعٌ مِـلءُ العُيـونِ وَلَـيْسَ ثَمَّ شُـعُورُ
فَأَجَبْتُهَـا: لِـتَكُنْ لِدِيـدَانِ الثَّـرَى أَجْسَـامُنَا إِنَّ الجُسُـومَ قُشُـورُ
لاَ تَجْزَعِـي فَـالموتُ لَـيْسَ يَضِـيْرُنَا فَلَنَـا إِيَابٌ بَعْـدَهُ وَنُشُـورُ
إِنَّا سَـنَبْقَى بَعْـدَ أَنْ يَمْضِـي الـوَرَى وَيَـزُولَ هَـذَا العَـالَمُ المَنْظُـورُ
فَالحُـبُّ نُـورٌ خَالِـدٌ مُتَجَـدِدٌ لاَ يَنْطَـوِي إِلاَ لِيَسْـطَعَ نُـوْرُ
وَبَنُـو الهَـوَى أَحْلاَمُهُـم وَرُؤَاهُـمُ لاَ أَعْـيُنٌ وَمَرَاشِـفٌ وَنُحُـورُ
فَـإِذَا طَوَتْنَـا الأَرْضُ عَـنْ أَزْهَارِهَـا وَخَـلاَ الـدُّجَى مِنَّـا وَفِيـهِ بُـدُورُ
فَسَـتَرْجِعِينَ خَمِيلَـةً مِعْطَـارَةً أَنَا فِي ذُرَاهَـا بُلْبُـلٌ مَسْـحُورُ
يَشْـدُو لَهَـا وَيَطِـيرُ فِي جَنَبَاتِهَـا فَـتَهِشُّ إِذَا يَشْـدُو وَحِـينَ يَطِـيرُ
أَوْ جَـدْوَلاً مُتَرَقْرِقًـا مُتَرَنِّمًـا أَنَا فِيـهِ مَـوجٌ ضَـاحِكٌ وَخَرِيـرُ
أَوْ تَـرْجِعِينَ فَرَاشَـةً خَطَّـارَةً أَنَا فِي جَنَاحَيْهَـا الضُّـحَى الموشُّـورُ
أَوْ نِسْـمَةً أَنَا هَمْسُـهَا وَحَفِيفُهَـا أَبَـدًا تُطَـوِّفُ فِي الـرُّبَا وَتَـدُورُ
تَغْشَـى الخَمَائِـلَ فِي الصَّـبَاحِ بِلَيْلَـةٍ وَتَـؤُوبُ حِـيْنَ تَـؤُوبُ وَهـي عَبِـيرُ
أَوْ تَلْتَقِـي عِنْـدَ الكَثِيـبِ، عَلَـى رِضًـى وَقَنَاعَـةٍ، صَفْصَـافَةٌ وَغَـدِيرُ
تَمْتَـدُّ فِيـهِ وَفِي ثَـرَاهُ عُرُوْقُهَـا وَيَسِـيلُ تَحْـتَ فُرُوعِهَـا وَيَسِـيرُ
وَيَغُـوصُ فِيـهِ خَيالُهَـا فَيَلُفُّـهُ وَيَشِـفُّ فَهْـوَ المنْطَـوي المَنْشُـورُ
يَأْوِي إِذَا اشْـتَدَّ الهَجِـيرُ إِلَيْهِمَـا النَّاسِـكَانِ: الظَّـبْيُ وَالعُصْـفُورُ

لَهُمَـــا سَـــكِينَتُهَا وَوَارِفُ ظِلِّهَـــا ... وَالمِـــاءُ إِنْ عَطَشَـــا لَدَيْـــهِ وَفِـــيرُ
أُعْجُوبَتَـــانِ- زَبَرْجَـــدٌ مُتَهَـــدِّلٌ ... نَامٍ تَـــدَفَّقَ تَحْتَـــهُ البَلُّـــورُ
لاَ الصُّبْحُ بَيْنَهُما يَحُـولُ وَلاَ الـدُّجَى ... فَكِلاَهُمَـــا بِكِلَيْهِمَـــا مَغْمُـــورُ
تَتَعَاقَـــبُ الأَيَّامُ وَهِـــيَ نَضِـــيْرَةٌ ... مُخْضَـــرَّةُ الأَوْرَاقِ، وَهْـــوَ نَمِـــيرُ
فَالـــدَّهْرُ أَجْمَعُـــهُ لَـــدَيْهَا غِبْطَـــةٌ ... وَالـــدَّهْرُ أَجْمَعُـــهُ لَدَيْـــهِ حُبُـــورُ
فَتَبَسَـــمَتْ وَبَـــدَا الرِّضَـــى فِي وَجْهِهَـــا ... إِذْ رَاقَهَـــا التَّمْثِيْـــلُ وَالتَّصْـــوِيرُ
عَالَجْتُهَـــا بِالـــوَهْمِ فَهْـــيَ قَرِيْـــرَةٌ ... وَلَكَـــمْ أَفَـــادَ الموجَـــعَ التَّحْـــدِيرُ
ثُمَّ افْتَرَقْنَـــا ضَـــاحِكَيْنِ إِلَى غَـــدٍ ... وَالشُّـــهُبُ تَهْمِـــسُ فَوْقَنَـــا وَتُشِـــيرُ
هِـــيَ كَالمسَـــافِرِ آبَ بَعْـــدَ مَشَـــقَّةٍ ... وَأَنَا كَـــأَبِيّ قَائِـــدٌ مَنْصُـــورُ
لَكِنَّـــنِي لَمَّـــا أَوَيْـــتُ لِمَضـــجعي ... خَشُـــنَ الفِـــرَاشُ عَلَـــيَّ وَهْـــوَ وَثِـــيرُ
وَإِذَا سِـرَاجِي قَـدْ وَهَـتْ وَتَلَجْلَجَـتْ ... أَنْفَاسُـــهُ فَكَأَنَّـــهُ المِصْـــدُورُ
وَأَجَلْـتُ طَـرْفِي فِي الكِتَـابِ فَـلاَحَ لِي ... كَالرَّسْـمِ مَطْمُوسًـا وَفِيـهِ سُـطُورُ
وَشَـرِبْتُ بِنْـتَ الكَـرْمِ أَحْسِـبُ رَاحَـتِي ... فِيهَـــا، فَطَـــاشَ الظَّـــنُّ وَالتَّقْـــدِيرُ
فَكَـــأَنَّنِي فُلْـــكٌ وَهَـــتْ أَمْرَاسُـــهَا ... وَالبَحْـــرُ يَطْغَـــى حَولَهَـــا وَيَثُـــورُ
سَـلَبَ الفُـؤَادَ رُواهُ وَالجَفْـنَ الكَـرَى ... هَـــمٌّ عَـــرَا، فَكِلاَهُمَـــا مَوتُـــورُ
حَامَـتْ عَلَـى رُوحِـي الشُّـكُوكُ كَأَنَّهَـا ... وَكَـــأَنَّهُنَّ فَرِيسَـــةٌ وَصُـــقُورُ
وَلَقَـــدْ لَجَـــأْتُ إِلَى الرَّجَـــاءِ فَعَقَّـــنِي ... أَمَّـــا الخَيَـــالُ فَخَائِـــبٌ مَـــدْحُورُ
يَا لَيْـــلُ أَيْـــنَ النُّـــورُ؟ إِنِّي تَائِـــهٌ ... مُـــرْ يَنْبَثِـــقْ، أَمْ لَـــيْسَ عِنْـــدَكَ نُـــورُ؟
أَكَـــذَا نَمُـــوتُ وَتَنْقَضِـــي أَحْلاَمُنَـــا ... فِي لَحْظَـــةٍ، وَإِلَى الـــتُّرَابِ نَصِـــيرُ؟
خَـــيرٌ إِذَنْ مِنَّـــا الأُلَى لَمْ يُولَـــدُوا ... وَمِـــنَ الأَنَامِ جَلامِـــدٌ وَصُـــخُورُ

The Argumentative Dimension (Al-Dama'a Al-Kharsa'a) Poem Ilia Abi-Madi (1377 A.H)

Kaloud Abdullateef Al-Johar
University of Imam Muhammad bin Saud Islamic University
College of Sharia and Islamic Studies/ Alahsaa branch
Arabic language Department

Abstract. This study is significant because of its theme and approach. That is, the poetic studies are usually limited to observing the relevant technical characteristics in the poetic language, rhythm, imagination and interestingness in general. Most of these studies are far from approaching pragmatic argumentation, which has been largely addressed by studies that are interested in narratology kinds such as, debate ,rhetoric and others. This study reinforces the openness in argumentation mechanisms in poetry by tracking these elements in his poem(Al-Dama'a Al-Kharsa'a), this can be represented by his style, linking and images. These themes are combined in the poem to support persuasive and interesting aspects at the same time.