

العلاقة بين الخطاب البلاغي والتصوير الفني في الخطاب الشعري المغربي المعاصر

La relation entre les aspects argumentatifs et l'illustration artistique dans le discours poétique marocain contemporain

د. بنهشوم غالي*

Résumé:

Eu égard à l'importance dont jouit l'argumentation en tant que l'une des théories modernes ayant assimilé bon nombre de genres discursifs, notre étude se propose de faire une analyse argumentative de quelques textes poétiques marocains contemporains à partir des points suivants :

- précision de la nature de la relation entre les genres oratoire et poétique aux niveaux imaginaire et persuasif ;
- examen des techniques argumentatives qui ornent le texte poétique marocain contemporain (signification du titre, ossature du texte, technique de répétition, dialogue et argumentation, double argumentation, lexique, verbes, noms et lettres, etc.)
- examen des lieux d'interaction entre l'aspect argumentatif et les images artistiques et esthétiques que recèlent les textes choisis.

Mots-clés : Mécanismes – Argumentation – Discours poétique – Marocain

تهدف هذه الدراسة إلى القيام بتحليل حجاجي لنصوص شعرية مغربية معاصرة فكما هو معلوم فإن الخطاب الشعري ليس مجرد علائق تركيبية بين الجمل والألفاظ والوحدات أو الصياغات اللغوية، أو نسيجا جماليا، أو نقلا لتجربة شعورية ذاتية فقط، إنه إلى جانب

* جامعة المولى إسماعيل - المغرب

ذلك يقوم بمجموعة وظائف غائية يهدف إلى التأثير والإقناع والحجاج¹، ليدفع المتلقي إلى تغيير أفكاره ومعتقداته وتقويم سلوكه ومواقفه تجاه الآخر، والحجاج باعتباره ظاهرة لغوية يهيمن على مختلف أنواع الخطاب سواء أكان فلسفياً أو أدبياً أو دينياً أو شعرياً، أو غير ذلك، فإنه يعتمد على مجموعة من الآليات اللغوية والميكانيزمات الفنية، لمقاربة هذه الأنواع.

وبناء على هذه الأهمية التي أضحت للحجاج باعتباره من النظريات الحديثة التي استوعبت جل أنواع الخطاب، فإننا أثرنا اعتماده في مقاربة النص الشعري المغربي المعاصر بغية تحقيق الأهداف الآتية :

- 1- استجلاء بعض المظاهر الحجاجية في النص الشعري؛
- 2- رصد بعض التقنيات الحجاجية التي تؤثر في فضاء النص الشعري المغربي المعاصر؛
- 3- رصد لعناصر التفاعل بين الطابع الحجاجي والصور الفنية والجمالية التي تختزنها النصوص المختارة.

جرت العادة عند كثير من الباحثين أثناء تفصيلهم لأنواع الخطاب الحجاجي إقصاء-بوعي أو بغير وعي-للخطاب الشعري وحصرهم إياه في الجانب الفني والجمالي، دون الالتفات إلى جانب أساسي يختزنه هذا الخطاب وهو الجانب الاستدلالي الإقناعي، علما

1 - تهدف نظرية الحجاج إلى دراسة التقنيات الخطابية الهادفة إلى إثارة الأذهان وإدماجها في الأطروحة المقدمة ، وتفحص أيضا شروط انطلاق الحجاج أو نموه ، وما ينتج عنها من آثار " :

chaim Perlman, le champ de l'argumentation, paris , presse universitaires de france. P13

ينظر مفهوم الحجاج ووظائفه ومجالاته :

chaim perlman et lucie olbrechts-tyteca ; traite de l'argumentation. La nouvelle rhetorique ; editions de l'universite de bruxelles , Belgique p 24-25 , .

حمو النقاري، التحاجج ، ط1، (الرباط ، منشورات كلية الآداب ، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 134، السنة 2006).

طروس محمد ، النظرية الحجاجية، من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط1، (الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، 2005). يعتبر هذا الأخير الحجاج: نظرية خطابية ، تدرس التقنيات الخطابية في علاقتها بوظيفتها الحجاجية التأثيرية.

أنه من جملة الوظائف الأساسية التي يتضمنها هذا الخطاب، إلى جانب الوظيفة الانفعالية والتوجيهية، ثمة وظيفة إقناعية حجاجية يسعى من خلالها النص بكل مكوناته اللغوية والبلاغية إقناع المتلقي بطيمة الرسالة الشعرية، بناء على أسلوب حجاجي استدلالي. وقد نص العديد من النقاد والفلاسفة على الطابع الحجاجي الإقناعي للخطاب الشعري في مقدمتهم حازم القرطاجني الذي حاول التمييز بين جنسي الخطابة والشعر على المستوى التخيلي والإقناعي فانتهى إلى أنه "ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها. وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة"²، فالشعر من هذا المنطلق مبني على "التخيل، وقد يستعمل مكونات الإقناع الخطابية ضمن هيمنة العنصر الذاتي"³. وهذا الفهم الموضوعي التقاطعي لوظيفتي التخيل والإقناع المنوطتين بجنسي الشعر والخطابة،⁴ ينأى بالتوجه الذي أصبح يتبناه بعض اللسانيين أمثال تولمان⁵ Tolman، القائم على التعارض بين الحجاج والشعر، لأن الأول -في نظره- يتأسس ويقوم على الابتدال: في حين يقوم الثاني على الرؤية الفردية. نفس الرأي نجده عند بول ريكو⁶ الذي يشدد على ضرورة

2 - القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، (بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1986)، ص 362،

3 - محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ط1، أفريقيا الشرق -المغرب 1999، ص 510.

4 - هذا التقاطع الوظيفي " يروم خدمة المبدأ الأساس الذي يقوم عليه الخطاب بشكل عام، وهو إلقاء الكلام من النفوس موقع القبول حتى تتأثر لمقتضاه"، قادم أحمد: شعرية الإقناع في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 101.

5 -ينظر في الموضوع: العزاوي أبو بكر، الخطاب والحجاج، ط1، (الرباط، وزارة الثقافة المغربية، 2007) ص 36-37. ينظر تولمان إلى الحجاج من زاوية منطقية، فهو يستدعي التقنيات المنطقية، بهدف التقويم العملي للحجاج يقول "الذي يطابق المنطق هو صفة القائل أو المقول الحجاجي...وقوانين الحجاج تطبق بنفس الطريقة سواء وصلنا إلى النتائج بواسطة الحساب أو بواسطة قفزة سريعة" النظرية الحجاجية، ص 59.

6 - ينظر :

paul ricour ; poetique, rhetorique et hermeneutique, in de la metaphysique a la rhetorique-bruxelles 1986

الفصل بين الشعرية والخطابية بدعوى التباين الحاصل على مستوى الوظيفة (التعجب والإقناع) وعلى مستوى مصدر النشأة لكل منهما. وهذا الرأي يتنافى مع طبيعة الشعر الذي يجعل من الوظيفة الحجاجية الإقناعية وسيلة من وسائله الفعالة المؤثرة في المتلقي. إن الخطاب الشعري بهذا المعنى هو خطاب حجاجي إقناعي يتخذ من اللغة وسيلة ومن الأفعال والأسماء والصفات والحروف والظروف والتراكيب النحوية والصور البلاغية، أدوات إجرائية كاشفة ورامزة - سنستفيد منها في تحليل الخطاب الشعري - نستجلي معالمها في ما يلي:

1- رصد بعض التقنيات الحجاجية في النص الشعري المغربي المعاصر: نظرا لتعدد التقنيات التي يتوسل بها الخطاب الشعري⁷، باعتباره خطابا لغويا يحوي جميع المظاهر التركيبية والبلاغية فإنني آثرت الاعتماد على بعضها فقط، ممن تواترت في ثنايا النص الشعري المغربي المعاصر كالحوار، و التكرار، والاستفهام والمعجم وروابط أخرى نحوية وتركيبية وتداولية. وممن لعبت دورا تأثيريا وإقناعيا في هذا الخطاب أخذنا بنصيحة عبد القاهر الجرجاني " إذا رأيتها [يقصد التراكيب] راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزاز في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر وحذف وأضمر، وأعاد وكرر..."⁸، وهذا الرصد النقدي لتقنيات الحجاج التركيبية، لا تبتعد عن تلك التقنيات التي اعتمدها رواد البلاغة الجديدة أمثال برلمان وتيتيكا اللذان جعلتا من المكونات الأسلوبية والتركيبية أدوات تقنية حجاجية "من نفي وشرط وتأكيد وعناصر بلاغية بديعية وبيانية ومعنوية-وأدوات ربط وعطف..."⁹، شكلت سمة بارزة في النص الشعري المغربي المعاصر؛ ولأن تحليل نص تحليلًا

7 - يصعب حصر مظاهر الحجاج في النص الشعري لأن الحجاج موجود في الأسماء والأفعال، والصفات، والظروف، والحروف، وفي التراكيب النحوية، والصور البلاغية، وفي كل ظواهر اللغة وغير اللغوية. العزاوي أبو بكر، الخطاب والحجاج، ص 35-36.

8 - دلائل الإعجاز، ص 85.

9 - ينظر :

chaim perlman et lucie olbrechts-tyteca ; traite de l argumentation ;p 223-213 .

محمد سالم الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص 116.

حاجيا بناء على تصور البلاغة الجديدة، ينطلق من فرضية " أن الحجاج يبني نفسه، داخل الخطاب، كنسق منظم للأحكام، أو الإثباتات أو القضايا"¹⁰. فإنني اعتمدت على مجموعة من التقنيات الحجاجية التي أثبتت فضاء القصيدة:

-تقنية الحوار: شكل الحوار سمة حجاجية، وعنصرا أساسيا في التركيب الفنية للقصيدة الشعرية المغربية المعاصرة، وظفه الشاعر المغربي ليقنع المتلقي بوجهة نظره بخصوص القضية التي يناقشها، وليحرك الأحداث، بشكل تدريجي حتى تصل مرحلة الصراع. ويمكن تقسيم الحوار بحسب تواتره في النصوص إلى نوعين: حوار خارجي وآخر داخلي، في الأول تتبادل الذات المبدعة أطراف الحديث مع الآخر أو مع نفسها، معبرا عنها بلغة المتكلم وصيغة المضارع الدالة على الحاضر، وقد تدخل الذات في صراع مع الآنا أو مع الآخر، بحسب طبيعة الموقف الذي يحدده السياق¹¹، ومن هذا المنطلق يبرز الجانب الحجاجي للحوار¹². خصوصا وأن التصور الجديد لمفهوم الحوار يمتد البحث إلى متلق متخيل ومتنوع، يربط الحجاج بحوار ثنائي، أو مداولة حميمية داخل الذات الواحدة، أو بأشكال أكثر تطورا وتعقيدا¹³ نستحضر في هذا الباب الحوار الدرامي الذي أجراه مصطفى المعداوي بينه وبين معشوقته وحبيبته الجزائر¹⁴، بعدما شكت له ظلم الغزاة،

10 -تصور جورج فينو لمفهوم الخطاب الحجاج ينظر: النظرية الحجاجية، ص 90.

11-يوظف الحوار باعتباره " موقفاً يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع، ويتطور بواسطة الحكمة والفعل، ورد الفعل، وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة لا تتفصل عن الشخصية...فالشخصية هي صانعة الحدث وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئاً واحداً"سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ط1، (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000)، ص 24.

12 -يشير العزاوي أبو بكر إلى أن الحوار هو " المجال الطبيعي الذي يقع فيه الحجاج بامتياز" الخطاب والحجاج ص 51.مرجع سابق.

13 -النظرية الحجاجية، مرجع سابق ص 44.

14-يشير الدكتور عباس الجراري إلى أنه "على الرغم من أن المغاربة كانوا منشغلين بقضيتهم الوطنية، سواء أيام الأزمات أو في السنوات الأولى لممارسة الاستقلال فإن جيل الشعراء -الشبان يومئذ-تجاوبوا مع الثورة الجزائرية، ملتحمين معها، ومحاولين إعطاءها أبعادا غير محدودة. ومن بين هؤلاء مصطفى المعداوي " ينظر: تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، (الرباط، منشورات النادي الجراري، مطبعة الأمنية، 1997)، ص 381.

وفي لحظة تجاوب صادقة مع الثورة الجزائرية، يخاطب الشاعر النسر العربي، الوسيط بينه وبين أخته الصغيرة/الجزائر:

يا أيها النسر المشرف بلدتي / سر في طريقك ساميا نحو الجزائر / فهناك لي جرح عميق / جرح يمزقه الغزاة / يا كم شكت أختي الصغيرة لي الغزاة / وأنا هناك يضمني الليل السحيق / زنزانتي تهب الدمار / تهب السموم¹⁵

من عمق الواقع المر الذي تعيشه الذات المتمزقة الأشلاء في الزمن السحيق، وفي هذا السجن الصغير الكبير، ينبعث صوت الشاعر نافثا سمومه ودماره في وجه الغزاة الذين سرقوا الثورة والحلم، راويا سلسلة الأحداث التي تدور في سجنه/موطنه متوجها بالخطاب إلى أخته الجريحة الجزائر، متخذا من النسر ومن سرب الحمام وسيلة تواصل بين ذاته هنا في منفاه /المغرب وذاته الأخرى هناك في الجزائر. هذا التمزق الذاتي بين هنا وهناك لا تلممه سوى نثر البشائر والحرية والسلام في أرض الحبيبة الجزائر: أسرب الحمام / إذا ما مررت بأرض الحبيبة / فلا تنس أن تتثرن البشائر / بأرض الجزائر / فلي إخوة وصبايا هناك / خرجن جميعا إلى المقصلة¹⁶.

وتتطور لغة الحوار الحجاجي الاستفهامي في النص الشعري المغربي، متخذة من القصة بأبعادها الفنية، شكلا تعبيريا، يعتمد السرد والحبكة والعقدة الفنية كتلك القصة الحوارية التي أدارها المختار السوسي بينه وبين الإليغيين، زمن النفي والسجن على نحو من القول: (يقولون وأقول):

يقولون صبرا إنه بك أجدر *** فقلت نعم لكنني كيف أصبر ؟
وقالوا تكلف ما استطعت فريما *** فقلت لقد حاولته ثم أقهر
وقالوا تجلد في الندى فقلت قد *** أباغت حيناً بالدموع تفجر
وقالوا تباعد ما استطعت فقلت قد *** تباعدت لكنني على الرغم أحضر
وقالوا أتبكي كل من قد تركتهم ؟ *** فقلت لعيش بينهم ليس يكفر¹⁷

15 - (أغنية للنسر العربي): ديوان الفروسية، ط1، (الدار البيضاء، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، 1987)، ص 38-39.

16 - قصيدة: أغنية للسلام، ديوانه، ص 40، مصدر سابق.

تبدو العلاقة الحجاجية في هذا النص سلوكا جدليا، تروم تعديل أطروحة المتلقي وتنتجه نحو إقناعه، عبر تقنية السؤال والجواب، بين الذات والآخر، حيث الحوار يتطور شيئا فشيئا، فينتقل الفعل عبر أربعة مشاهد درامية حجاجية تتمو في ما يسميه "ديكرو" بالعلاقة الحجاجية¹⁸، تختزلها الحمولة الدلالية للأفعال التي وظفها الشاعر:

الصبر ← التكلف ← التجلد

النتيجة = البكاء جراء الهزيمة والقهر.

الحجة ← النتيجة

وتتوزع لغة الحوار في النص الشعري المغربي المعاصر تارة بين الحوار الخارجي كالذي مر بنا، والحوار الداخلي أو المونولوج، باعتباره "أحادي الإرسال تُعبر فيها شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلقٍ واحد، متعددٍ، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة"¹⁹. كما هو الحال في قصيدة الخمار الكنوني "ليل من حجر" حيث تعيش الذات على صراع بين الحلم والألم، تنفيه شخصية الشاعر بين متاهات السؤال الحجاجي في واقع يتوشحه السواد، وتهيمن عليه الظلمة فلا تدري نفس الشاعر إزاء هذا الموقف المليء بالتناقضات، أهي في زمن النشور؟ أم في لحظة فناء؟، خصوصا وأن هذه الجدران التي يستوطنها، قد أعشبت نارا ودخانا بدل خضرة وماء. وفي لحظة يتحول الحلم المطل من بين شقوق السور الجيري، إلى قلق وحيرة ينتهي باستفهام حجاجي "أم":

أمرُّ به : قبابٌ سطحها قرميدٌ ، / شقوقٌ سورُهُ الجيري ، / باب يرتمي في بيدُ /
هي الليلُ، هي الظلماءُ / أعشبتِ الجدرانُ / أم هذا نشور في المدى وفناء²⁰؟

17 - السوسي محمد المختار ، المعسول ، ط1 (الدار البيضاء، مطبعة النجاح، 1961) ، ج 1 / 74 .

18 - العلاقة الحجاجية: هي علاقة تربط بين الحجة التي تؤدي إلى نتيجة، بعيدا عن البرهنة والاستدلال المنطقي؛ فالصبر يؤدي إلى البكاء، كما الكلف والجلد. في إطار ما يسمى بالسلم الحجاجي ينظر :

Ducrot. O(1980). Les echelles argumentaves, minuit,paris. P18-27

19 - محمود إبراهيم ، الحوار في الخطاب المسرحي، مجلة الموقف الثقافي، ع 10 ، سنة 1997 - ص.52.

20 - الكنوني محمد الخمار، رماد هسبريس، ط1 (الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر، 1978). ص 18.

إذا كانت شخصية الشاعر في هذا المقطع تشارك نفسها في البطولة، في حوار داخلي تعقده الذات مع أحوالها النفسية المليئة بالألم والأمل، فإن هذه الشخصية أحيانا تبحث عن من يقاسمها سؤال الواقع والممكن عبر تقنية وظفها الشاعر المعاصر وهي التعالق بين الحدث والحوار، يوهم من خلاله المبدع وجود أصوات متعددة تتصارع في ما بينها، لكن سرعان ما ينقشع صوت يغرد وحيدا في تفاصيل القصيدة. لحنا سيزيفيا، يقول عبد الله راجع في هذا الإطار "إن الصراع الذي ينشب بين الشخصيات في العمل الدرامي يمكن أن يوجد صدى له في مجال التناقض والصراع بين الحالات النفسية والمواقف الفكرية والحياتية سواء تضمن النص الشعري شخصية واحدة أو أكثر من شخصيتين"²¹ مثل هذا النموذج الذي نقدمه للخمار الكنوني:

الريح والضباب لعنة الميناء / نبحر في البوغاز ، نمضي للجنوب / نقصد المعلوم لا المجهول / البر من ورائنا ، وضاق هذا الماء / متى الوصول؟ / بعد ساعة، أخفت؟ / النقر عبر اللوح والحديد / (ذاك صوت الماء) / واللحن خلف الموج / (صوت المبحرين للشمال، إنه أصداء) / وذلك اللماع في الأبعاد / (تلك غيمة سوداء)²².

فالنص يقدم صورة قائمة لنفسية الشاعر الموزعة عبر نوات متعددة وعبر مشاهد درامية مختلفة، فالرحلة تبتدئ على إيقاع الرياح وصورة الضباب التي تغطي ميناء وبحر البوغاز، وهذه الفوضى لحركة المهاجرين إلى الجنوب وإلى الشمال، وهذه الأصوات المنبعثة من نقر اللوح والحديد، الشبيهة بصوت الماء وهذا اللحن الذي تعزفه الأمواج الشبيه بصوت الصدى. وهذا وميض البرق اللماع الذي يشي بالانفراج، سرعان ما تلفه غيمة سوداء تغطي الميناء والبحر والنفس معا، فينتهي الشاعر من حيث بدأ. لا أمل يلوح في الأفق غير الضباب الذي تتعثر فيه الرؤية. وهذا الحمل الكاذب للغيمة السوداء. هذه المشاهد اتخذت بعدا حجاجيا، في قالب حوار داخلي حكائي سردي. أداره الشاعر بينه وبين نفسه تارة وبينه وبين أبطال وهميين وقوى غير ناطقة تارة أخرى، ولذلك توزع

21 -راجع عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ط1، (الدار البيضاء، منشورات عيون، 1987)، ج 1/199.

22 - رماد هسبريس، مصدر سابق، ص 21-22.

الخطاب الحوارى على ثلاثة أصوات: صوت الرعد والبرق، وصوت المبحرين/المهاجرين وصوت الماء. كل هذه الأصوات انصهرت مع صوت الشاعر -الذي يدير الحوار- في بوتقة واحدة، فاضحة للصراع الذي تعيشه الذات بين المنفى الاختياري و المنفى الإجباري..

من هنا تبرز أهمية الحوار بنوعيه، كتقنية أسلوبية حجاجية، تتلاءم مع الجو العام الذي يحكم طبيعة ونفسية الذات المعبرة، في علاقتها بالآخر/الواقع، أو في علاقتها بنفسها.

تقنية التكرار: يعرف السجلماسي "التكرار" بأنه: "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو النوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع، في القول مرتين فصاعداً، وهي اسم لمحمول يشابه به شيء شيئاً" في جوهرة²³. وهو خطاب يحمل المتلقي على الإقناع من خلال تكرار لوحات نغمية مؤثرة يهدف من خلاله الشاعر إيقاع المتلقي في شرك جمالية خطابه الحجاجي. نظراً لما تتركه هذه الوحدات من أثر انفعالي في نفس القارئ، كما تعكس في الوقت ذاته الموقف النفسي الذي تكابده الذات²⁴ والتكرار في المتن الشعري المغربي المعاصر يقوم على تكرار الحرف واللفظ والجملة، وظفه الشاعر كظاهرة أسلوبية وأداة جمالية مساعدة على فهم مغالقات النص وأبعاده... نستحضر في هذا الباب قول الخمار الكنوني:

23 - السجلماسي أبو القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، نجح علال الغازي، ط1 (الرباط، مكتبة المعارف، 1980). ص 476.

24 - يحقق التكرار تناغماً وتجاوباً بين الشاعر والمتلقي وهذا ما أكدّه الباحث مصطفى السعدني بقوله " يلجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليوظفه - فنياً - في النص الشعري المعاصر، لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره...ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظاً مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه، فتتري تجربته بثناء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة. الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتغني المعنى. « " البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط1، (منشأة المعارف، 1987). ص 172 .

هَسْبِيرِسُ " وما حَمَلَتْ من رَمَادٍ وماءٍ وبرقٍ وشيءٍ / تُناديكِ بِاسْمِكَ، / رِيحُ السَّهْوِ وقد حَرَكْتَ شَجَرَ النَّهْرِ، / وَجْهُ الغُبَارِ وقد مَلَأْتَهُ الكِتَابَةُ، / شَمْسُ المَحِيطِ وما لَوْنَتْ من سَفُوحٍ وَغَابٍ، / يَدُ الورقِ المُتَساقِطِ فَوْقَكَ غَبَّ المَسَاءِ، تُناديكِ بِاسْمِكَ .. / "هَسْبِيرِسُ" تُناديكِ بِاسْمِكَ في كُلِّ عامٍ، تُذَبِّحُ أبناءَهَا ونَقُولُ : / مِنْ خِلَالِ الرَّمَادِ رَأَيْتُكَ نَارًا، فَنَارُكَ فَيْكَ فَنَارُكَ فَيْكَ.²⁵ ..

جاءت قصيدة " التتين المرمري"، للشاعر الخمار الكنوني مشحونة بتكرار لوحدات معجمية بدأ بتكرار الحرف والعبارة وانتهاء بتكرار الجملة، وهكذا ألفينا تكرارا لهسبريس (مرتين)، وتناديك باسمك (ثلاث مرات)، والنار (ثلاث مرات) والرماد (مرتين). وهذا التكرار للكلمات المفاتيح تعكس طبيعة العلاقة بين العنوان "التتين المرمري" وبين الوحدات الأخرى المساعدة للعنوان الرئيسي، التي تحمل دلالة الاحتراق والفناء والانبعث من جديد من تحت الرماد، فحدايق هسبريس الرمز ذات التفاح الذهبي، تتعرض للنهب والسرقة وتتادي بأعلى صوتها التتين المرمري رمز للقوة والنار ليحرسها، من الخونة والغزاة الذين حولوا شواطئها وغاباتها الغناء إلى رماد تتقاذفه الرياح من كل مكان، في إشارة إلى ما يعتمل في نفسية الشاعر من اندثار واحتراق وألم وحزن، وسقوط وهزيمة وانبعث من جديد، إنها لغة حجاجية -تعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي- تلك التي يخاطب بها الخمار الكنوني أبناء أمته، ليلفت انتباههم إلى الخطر الداهم، وليحثهم على الثورة على الظلم والطغيان والسلب. وفي لعبة التكرار يمارس الشاعر أسلوب الاستمالة ليوقع المتلقي في شرك الذبذبات الصوتية الجميلة التي تتيحها تقنية التكرار ذات الدلالة النفسية والانفعالية التي تعكسها طبيعة السياق، وطبيعة الموقف الصارخ الذي يحتج من خلاله الشاعر على المجتمع وعلى المثقف لإقناعه بوجهة نظره سعيا لتغيير موقفه ودحض أفكاره المسبقة. متبنيا أسلوب الإقناع والدحض كآليتين مركزيتين، يستخدمهما الخطاب الحجاجي .

25 - قصيدة " التتين المرمري"، ديوان، رماد هسبريس، مصدر سابق، ص 58-59.

تقنية الاستفهام: وظفه الشاعر المغربي المعاصر أدوات الاستفهام المعروفة توظيفاً جمالياً في سياق التساؤل والحيرة، وانطلاقاً من جدلية الموت والحياة، واليأس والأمل. والخمار الكنوني عبر عن هذا القلق الشعري من خلال سؤال، الانتصار، في الماضي الذهبي، وسؤال الهزيمة في الزمن الحاضر، وبين الأمس واليوم يتلأأ وميض البرق وسط عتمة الليل لكنه فجأة يخبو فيتخذ من تحت الرماد ملجأ إنها ذات الشاعر المتقطعة الأوصال، في الأزمنة المتباعدة المتناقضة، تستفهم الزمن لتعبر عن واقع الحال من خلال التقابل بين الانتصار والانكسار، بين الماضي والحاضر. إن -التلاعب اللفظي الذي يقيمه الشاعر على ضفاف النص يسعى من خلاله إحداث تحولات جمالية قادرة على خرق التوقع لدى المتلقي، والتأثير فيه من خلال تكرار لوحات استفهامية تجسد صوت الأنا المحتجة الرافضة لواقع الهزيمة النفسية:

أكان انهزاما / لمن؟ / أو كان انتصارا / على من؟ / فها أنت ذا أيها البرق بعد اشتعالك / تسكن بين رمادك...²⁶

وترتفع لغة السؤال -التي تستند على دعائم ثلاث: التكرار والتضاد والحوار(على من؟/ لمن؟، أو كان انتصارا/أكان انهزاما) -فتتحول إلى استفهام استنكاري يلف الخطاب الحجاجي عند الخمار الكنوني: وهو شاهد عيان على الأرض الخضراء الغناء التي استنزفت خيراتها واستبيحت فلم يبق منها، لا ماء ولا هواء ولا ترابا بعدما انتقلت بالوصاية والوراثة من يد المستعمر إلى يد الخائن/ البورجوازية المتعفنة، لم تكن هذه الحقول المستنزفة سوى ذلك الجرح العميق الذي ينزف باستمرار من داخل الذات التي تتشبث بالأمل وسط لعنة الانكسار المعبر عنها حجاجيا بالاستفهام الاستنكاري التعجبي الدال على التوجع والحسرة، والمؤسس على الحوار والتكرار والتقابل بين وحدات معجمية معضدة:

من يد ليد تنتقل هذي الحقول : ترابا ، هواء ، وماء / ما بين لص قديم ولص جديد تحول تفاحها الذهبي / فهل كان ذلكم قدرا وقضاء ²⁷ ؟ .

26 - قصيدة ، غربة الماء ، ديوان :رماد هسبريس، مرجع سابق ص 71 .

27 - قصيدة "اليد العليا " المصدر نفسه: ص 55.

تعكس هذه القصيدة دور الكلمة الشعرية في كشف ظلمة الواقع وفساده وتناقضه، غير أن هذه الرؤيا المأساوية التي تعبر عن حالة الانكسار التي يعيشها الشاعر تقابلها "حركة نور تؤثر على إمكانية تجاوز حالة اليباب، التي يعيشها المجتمع في اتجاه حالة الخصب والانعثاق"²⁸. مما يشكل تعارضا حاجيا مهيمنا في ثانيا النص متخذاً من الاستفهام أداة فاضحة لذلك التعارض.

ولا يكاد جرح الشاعر يندمل وهو ينقل القارئ من مشاهد الفوضى في وطن سرقت منه الثورة، حتى يخلق مع النسر العربي بعيداً، لينقل مشاهد أخرى من القدس العربي، حيث الظمأ والردى والصحراء والقبور. فتكبر محنة الشاعر ويكبر معها السؤال والاستفهام حول فضاء رحب للاستشهاد والموت في سبيل القضية والكرامة، فوجد في القدس الملاذ الأخير:

تصُبُّين القبورَ / وتشربين / فتظماً الصحراءُ / ظَمِنَّا / والردى فيك / فأين نموتُ / يا عمه؟²⁹

تقنية التضاد: يشير كثير من النقاد والشعراء إلى أن التجربة الشعرية المغربية³⁰ محكومة ببنية ضدية: الهزيمة والانتصار، الحزن والألم، الليل والنهار، الماضي والحاضر، السقوط والانتظار، والشهادة والاستشهاد.. وهذه البنيات ذات الحمولة الدلالية المتشابهة، تتحكم في فضاء النص يقول إدريس الناقوري "إن مجرد استقراء عام للأشعار المنشورة منذ أوائل ستينات على الأقل يكشف وجود محورين يستقطبان معظم اهتمامات الشعراء المغاربة.... هما ظاهرتا الألم والأمل..."³¹ ولعل الواقع المزري الذي خيم على

28 - سعيد الفراع، الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، ط1، (فاس، مطبعة أنفو-برانت، 2011)، ص 159.

29 - المعداوي أحمد، قصيدة القدس، ديوان الفروسية، ط2، (الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2001)، ص 49

30 - يعترف بعض الشعراء بهيمنة الثنائيات الضدية في تجربتهم الشعرية؛ يقول عبد الرفيق الجواهري «.. بالرغم من الجو القائم المأساوي الذي يتخلل جميع قصائدي، فأني دائماً في النهاية أومن بانتصار الفقراء، أولئك الذين يشرق في قلوبهم الوطن رغم الأحزان...» د بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ط 2 (بيروت، دار التنوير، 1985) ص 402 .

31 - الناقوري إدريس، المصطلح المشترك ط 3 (البيضاء، دار النشر المغربية، دون تاريخ)، ص 233 .

المغرب بعد الاستقلال، المتسم بالخيبة والهزيمة والانكسار والرغبة في العبور، هو الذي أسهم في تكريس هذه الطيمة الموضوعاتية في جل الإبداعات المغربية منذ بداية الستينات .

ولا شك في أن التعارض الحجاجي الذي تختزله التنايعات الضدية. الفاضحة لعورات الواقع والطامحة لتغييره، يستخدمها الشاعر ليقيم الحجة والدليل على الطرح الذي يقدمه أمام المتلقي لتفسير العالم والوجود والواقع، ودفعه إلى الاقتناع عبر تقنيات حجاجية ، لغوية أو بصرية. يقول عبد الله راجع: في قصيدته " بكائية الحروف المهزومة ".
يا امرأة حين أخبرها في العين تباشر قتلي/ معذرة / أعرف أنني لن أمنحك إلا رائحة
القلق البائت / أعشق أو أرفض عشقي/ أرقص أو أدمي شفتي/ سيان، أنا القاتل
والمقتول، أنا الضاحك والباكي³².

أحشاء النص مليئة بالثنائيات الضدية فكل سطر شعري لا يخلو من تقابل ضدي: العشق/الرفض، الرقص/الإدماء، القاتل/المقتول ، الضاحك/الباكي. وقد كثف الشاعر من هذه الثنائيات، بغية إعطائها شحنة نفسية، تستجلي واقع الاندماج بين الذات والنحن، إلى درجة تحل فيه الذات مكان النحن، وذلك شكل تعبيرى جديد، أفرزه الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته³³، وعبر عنه الشاعر في إطار وعيه بالمسؤولية التي أضحت على عاتقه، ولذلك يلاحظ عبد الله راجع أن "أغلب النصوص التي تنتهي بالاندماج في النحن لا تتخلى فقط عن فرديتها وتميزها، لتقنع بهذا الاندماج، بل تقفز مباشرة لتصير المعبر عن النحن، حتى وهي تتخفى وراء ضمير المتكلم"³⁴. إن هذا الاندماج

32 - ديوانه، سلاما وليشربوا البحار، ط1، (الدار البيضاء، سلسلة الثقافة الجديدة، مطبعة الأندلس، 1981) ص 33.

33- نستحضر هنا واقع القمع الذي تعرضت له ، الحركات الاحتجاجية العمالية وكذا المنظمات الحقوقية ، والطلابية غداة الاستقلال من طرف السلطة: في ظل تدهور الأوضاع واستغلال النفوذ، وغلاء المعيشة، ونتيجة أفكارهم التقدمية التي اعتبرت خطرا ينبغي استئصاله.
2-القصيدة المغربية المعاصرة، مرجع سابق 122/2.

التقابل، يشير إلى وجود علاقة حجاجية بين كل ثنائية، تحكمها تلك الروابط الحجاجية المتمثلة في حروف: العطف (الواو/ أو) والنداء، والتعجب، وحروف الجر، وضمير المتكلم، وحروف النصب،... وهي روابط لغوية ونحوية، أسهمت في تراص النص أعلاه وفي انسجام وحداته الإيقاعية والدلالية. مما جعل الحجاج في النص أقوى وأبلغ في الإقناع و التأثير .

إن لجوء الشاعر إلى هذا النمط من التقابلات الضدية، شكل من أشكال الرفض والاحتجاج، على واقع اجتماعي مأساوي، تتخلل فيه الذات عن فرديتها وأنايتها، لتندمج في محيطها وتعبّر بصوتها عن صوت الجماعة. ولا شك أن عنوان القصيدة "بكائية الحروف المهزومة" بإيحاءاته ورمزيته ينسجم مع مكونات النص ودلالته، فنحن أمام جملة اسمية ومركب إضافي، فثمة هزيمة نفسية تؤدي بالنتيجة إلى البكاء، وهذا البكاء يحتاج إلى ترجمة حروفه عبر الكتابة والإبداع وإلى قراءة واعية لقتامة الرؤية لدى الجماعة/النحن المندمجة في الذات المبدعة/الأنا. مما يجعل المتلقي أمام تنائية كبرى: الأنا والنحن، تتفرع عنها تقابلات، فرعية خادمة لها ومساعدة. لكنها في النهاية مندمجة وإيجابية. مادامت هموم الذات تذوب في هموم الجماعة/ الوطن/ القضية.

إن الطابع الحجاجي في النص الشعري المغربي المعاصر، عرف تنوعا على مستوى الشكل والمضمون، ولم يقف عند حدود التكرار والتضاد والحوار، وإنما تعداه إلى أشكال حجاجية أخرى تمثلت في تلك الروابط النحوية والتركيبية والتداولية ونظرا لضيق المجال واستحالة حصرها فإنني ارتأيت انتخاب نموذج شعري للخمار الكنوني يحوي كثيرا منها، يقول الشاعر الكنوني:

أثمرتْ من حدود المحيطِ إلى النهر كل الحقول / فارتقت لغة، ولغات تزول / حينما
أزهرت لم تكن لغة البيع والغبن قد بدأت / لم تكن كلمات السماسرة ارتفعت / إنما عبرت
لغة هي بين الغناء وبين الذهول ... / وصلوا ليس للون لون، ولا للعبير عبير ! / هل
النهر أخضر، هل نزل الثلج في قمم الغرب، هل هبت الريح؟ / ليس يهم السماسرة
العابرين ! / عاينوها، أما انخسفت من حسابهموا؟ / سكتوا، وتكلمت اللغة المتعالية
النبر: / هذا لكم وعليكم، وهذا لنا وعلينا / سكتنا وما نتكلم أيا منا وتقول ! / (من يد

ليد تنتقل هذي الحقول ترابا ، هواء، وماء / وما بين لص قديم ولص جديد تحول تفاحها الذهبي / فهل كان ذلكموا قدرا وقضاء؟ / أبحرت بالحقول السفين / إلى أين، ليس تجيب العيون / فلو أن هذي الحقول تقول: كلوا جسدي واشربوني دماء / لما كان حقا... / ولو أنها دون أهل - ينامون أو يجهلون- / لما كان حقا.. / (هي الشجر المستباح لمن يعبرون / هي الثمر المستحيل لمن يزرعون) / وما كان حقا، وقد نزلت - في الموانئ أو في الموائد- / فوق رجال رأوها، رأوا راية الوطن / المستحيل عليها، بكوا... / إنها، إنهم: ³⁵ exporte du maroc

إن التحليل الحجاجي لهذه القصيدة، تقتضي رصد العلائق والروابط الحجاجية التي تملأ الفضاء من بداية النص إلى نهايته، فمن خلال التشاكل المعجمي والتركيبي والنحوي، ستتعري البؤرة الدلالية المتحركة في القصيدة والمؤسسة على المعاناة والضياغ والحلم، والسرقة..، يفسر ذلك من خلال احتواء النص على أساليب خبرية أثنت فضاء النص في بدايته وفي نهايته، لتفسح للأساليب الإنشائية في وسط القصيدة مساحة للاستفهام والسؤال والتعجب، وعليه حاول الشاعر عبر الأسلوب الخبري في بداية القصيدة -بنوع من الهدوء الذي يسبق العاصفة- وصف الحقول الأسطورية "هسبريس" ذات التفاح الذهبي، وينابيع المياه الجارية، والحدائق الغناء، في قوله: (أثمرت من حدود المحيط إلى النهر كل الحقول، حينما أزهرت لم تكن لغة البيع والغبن قد بدأت، لم تكن كلمات السماسة ارتفعت، إنما عبرت لغة هي بين الغناء وبين الدهول ...)، لكن هذا الإيقاع البطيء الهادئ سيتطور بحلول أحد الشخصيات البطلة في هذا المشهد وهم اللصوص، حيث تتعثر اللغة وتختلط الأساليب الإنشائية والخبرية دفعة واحدة في السطر الشعري (وصلوا ليس للون لون، ولا للعبير عبير! -ليس يهم السماسة العابرين! ...)، وتستمر لعبة التداول بين الأساليب الإنشائية (التعجب الاستفهام، النداء، الأمر، التمني..) والخبرية (التوكيد والنفي..التمني والرجاء). يستتكر من خلالها الشاعر فعل اللصوص الذين أتوا على الأخضر واليابس، فلم تعد الأرض خضراء ولا القمم ثلجية بيضاء، ولا الرياح قادرة على الهبوب/الحركة في صرخة تعجبية استنكارية (هل النهر أخضر، هل

35 - رماد هسبريس، مصدر سابق، ص 55-56.

نزل الثلج في قمم الغرب، هل هبت الريح؟). وفي غياب تام لأي فعل احتجاجي، من طرف المجتمع، تعلو نبرة الخطاب الحجاجي عند الشاعر من خلال الجمل الاعتراضية (- ينامون أو يجهلون - في الموانئ أو في الموائد-)، التي تؤدي وظيفة تأكيدية تقريرية تفهم من جهة منطوق الكلام الذي يعتمد فتح حوار من داخل الجملة المعترضة، فيتحقق التلاحم بينها وبين أجزاء السطر الشعري على المستوى الدلالي لا النحوي/لا محل لها من الإعراب، يصحبه تحقق على مستوى الإقناع والحجاجية؛ يجد ذلك تفسيره في عدم رضا الشاعر على لغة الصمت وغياب رد الفعل إزاء هذا النزيف الذي تتعرض له الأرض فأين الأهل/الحراس، أهم نائمون، أم يجهلون؟ كيف نقلت البضائع في الموانئ أمام مرأى ومسمع الجميع وما من خبر؟ كانت تلك جمل اعتراضية اتخذت طابعا استفهاميا تهكميا ونبرة حجاجية ساخرة، اختتم بها الشاعر قصيدته وهو يتطلع من خلالها بإيقاظ الضمائر الحية، ودفعهم للاحتجاج والتعبير. فليس هناك صوت غير صوت الكلمة المعبر عنها من خلال قناة الإبداع.

وإذا حاولنا البحث في التشاكل المعجمي لنستخلص منه الطابع الحجاجي، نلاحظ تداول وتكرار لثلاث وحدات معجمية: الحقول - اللغة - السماسرة، وتترتب عنها متتاليات لغوية:

- **الحقول** (أربع مرات): تتناسل منها: وحدات أخرى من جنسها أو معبرة عنها يستحضرها المتلقي عبر التداعي والإحالة: أثمرت، اخضرت - أزهرت - الماء - المياه - النهر - التفاح - الشجر - الزرع - التصدير - تراب - هواء.
- **اللغة**: (خمس مرات)، ودائرتها الدلالية هي: القول - الكلام - كلمات - السكوت - الغناء - النبر.
- **السماسرة**: ودائرتها الدلالية: الاستباحة - اللصوصية - الموانئ - السفن - الأكل - الشرب - الدم - العبور ..

إن القاسم المشترك بين هذه المفردات كونها جاءت اسمية للدلالة على السكون وانعدام الفعل الإيجابي، فالسماسرة يسرقون الحقول و اللغة عاجزة عن صد فعل السمسرة، وعجزها يكمن في عدم قدرتها إحداث التغيير في المجتمع وإيقاظه من غفلته، وتبصيره

بما يجري حوله من استنزاف للثروات. مما يفسر موقف الشاعر السلبي تجاه اللغة. وعدم قدرتها إلى الإقناع ودفع المتلقي نحو الفعل /الثورة.

ويبدو أن الشاعر استطاع عقد صلات منطقية بين المفردات المهيمنة في النص ودلالاتها، مما يفسر الدور الذي لعبته العلائق والروابط الحجاجية، في تأكيد الطابع الحجاجي المستخلص من النص من خلال تنضيد مكونات الزمن التصاعدي الحجاجي بالانتقال من الماضي إلى الحاضر لاستشراف المستقبل بواسطة الاستدلال الاستنباطي الذي يقوم على مقدمة كبرى ونتيجة، وهو ما يمثل جوهر الحجاج في النص الشعري بامتياز ف:

المقدمة كبرى هي : كل سمسار لص

المقدمة الصغرى = المستعمر سمسار .

النتيجة: المستعمر لص،

لقد وظف الشاعر لغة واصفة مستنبطة، تصور مشاهد اللصوصية وجهاتها ووسائلها وأماكن تصديرها. مستخدمة مؤثرات فنية تأسر المتلقي وتأخذ بتلابيبه متوسلة بآليات حجاجية، لخلق الانسجام بين عناصر النص وأجزائه، كل ذلك من أجل إقناع المتلقي ودفعه إلى تبني الرسالة الشعرية.

2- رصد لعناصر التفاعل بين الطابع الحجاجي والصور الفنية والجمالية التي تختزنها النصوص المختارة:

عرفت الصورة الشعرية تطوراً كبيراً في ظل التجربة الشعرية المعاصرة، بحكم استفادة الشعراء من الإمكانيات الجمالية والبيانية والبديعة التي أتاحها البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ويفضل ابتكار محسنات مستمدة من طاقات التفجير وإمكانات التأويل التي ابتدعها الشاعر المعاصر، وقد ساعده على ذلك استدعاؤه لمجموعة من التقنيات الفنية، ذات الطابع الحجاجي كالرمز والأسطورة والإيحاء وأخرى مرتبطة بالسرد والحوار والقصة والمنولوج . وكلها عناصر فسيقائية أثبتت فضاء النص الشعري، ابتدعها الشاعر المعاصر لتحقيق وظائف عدة في مقدمتها الوظيفة الإقناعية الحجاجية، وبناء عليه سنحاول أن نرصد مجموعة من الصور الفنية من خلال الطابع الحجاجي الذي يتوسمها

علما أن الصورة الفنية تعتبر من أهم الوسائل الإقناعية الحجاجية في الخطاب الشعري يتوسل بها الشاعر لاستدراج المتلقي وإقناعه وتغيير أفاقه المؤسس على نمطية قديمة نحو آفاق أخرى تجعل من الخيال عنصرا أساسيا ومستقزا. يقول الشاعر: حسن أمراني: أين يقعي المطر؟ / سيدتي / ربما ظل كالدمع مشتبكا بالحجر / ربما لم يزل حلما ضائعا / أو دعاء بحنجرة الليل لا يستجاب³⁶

تبدو الصورة التشبيهية هنا متعددة؛ تقوم على الثنائيات التالية: المطر/الدمع الحجر/العيون السماء/العيون، ويبدو أن المتلقي قد اعتاد تشبيه الدمع بالمطر والعيون بالسحاب، للدلالة على الراحة النفسية التي يحس بها الشخص بعد أن يفرغ همومه، لكن الصورة التشبيهية القائمة على تشبيه المطر بدمع مشتبك بالحجر، في بعده المجازي، تبدو غير مألوفة، ولا تؤدي المعنى الأول، وإنما دلالتها هنا سلبية، فالمطر الذي يتساقط أحجارا، لا يؤدي إلى اخضرار الأرض وحصول المنفعة كما معروف، وإنما يكرس وضعاً نفسياً متأزماً وقائماً، فإذا كان نزول المطر دليلاً على الخصب، وبكاء العينين دليل انفراج الحزن، و"طريقاً إلى راحة نفسية"³⁷ فإن نزول المطر حجراً، سيغير الدلالة، لتصبح الصورة معكوسة، فلا نزول الدمع سبباً للراحة النفسية، ولا نزول المطر حجراً سبباً لاختضار الأرض لتمائل طرفي الصورة في الدلالة النفسية. وحتى يقبل المتلقي الصورة الفنية الإيحائية في النص، عمد الشاعر إلى توظيف روابط حجاجية كالاستفهام الاستنكاري والحوار (أين يقعي المطر سيدتي؟)، ليقنع المتلقي بلا جدوى سقوط المطر، ولا جدوى من بكاء العينين، لأن الأسباب المؤدية للخصب وانفراج الدمع لا تعدوا أن تكون حلماً بعيد التحقق أو دعاء غير مستجاب، لا يتعدى ظلمة الحنجرة. من هنا تبدو الصورة المجازية في الحجاج والمؤسسة على مجموعة من الثنائيات التقابلية سبيلاً إلى تأكيد القول الشعري الحجاجي وتحقيق وظيفة غائية تروم الإقناع والتأويل. من خلال

36 - الشمس مقيرتي وخيلي الريح، القصيدة المغربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 241 / 1.

37 - القصيدة المغربية المعاصرة، 244، مرجع سابق، ، نختلف قليلاً أو كثيراً مع الشاعر والناقد عبد الله راجع في تمثل أبعاد هذه الصورة التشبيهية التي اعتبرها، صورة فاشلة لعدم تمازج البعد الدلالي بالبعد النفسي. ينظر: المرجع نفسه.

استخدام الشاعر لمعاني وعبارات غير مألوفة (يقعي المطر) ،تمثلها في ذهنه ومتخيله ، فحولها إلى صور حية ناطقة ومتحركة ليحمل المتلقي على الاقتناع بها. تبعا لمقصدية الحجاج وما يقدمه الشاعر من حجج يدفع بها المتلقي/الشعب المغربي إلى القيام بالفعل. من خلال عناصر التأثير الموظفة يقول بيرلمان "مادام الحجاج يسعى إلى الحصول على تصديق من يتوجه إليهم، فإنه كافتة مرتين بالمستمع الذي يريد التأثير فيه"³⁸.

صورة ثانية: يبدو أن الاستدلال قد يتخذ في الخطاب الشعري صبغة الاستقراء بحيث ينطلق الشاعر من الخاص نحو العام، ومن الجزء نحو الكل وفق مقصدية الاعتبار المستخلصة من حكاية مقتبسة من التاريخ أو الأسطورة مما يشكل منظورا ذا قيمة تمثيلية. وهذا ما ينعت بالاستدلال بواسطة المثال (مولينو وطامين 1988). وعليه، يمكن اعتبار التناص أهم مؤشرات هذا الاستدلال التطوري³⁹، الذي بات صورة من صور الحجاج الشعري، يقول المجاطي:

فيا أخت غرناطة الجوع / شقي قميصي / امسحيه على جبل الريف / واستخلصي من بقاياي / شيئا / سوى الخمر / والشهوة النابحة⁴⁰.

تحمل الأماكن والمدن التي عرج عليه الشاعر عدة دلالات ورموز، في أبعادها تتشكل الصورة الفنية الكبرى موزعة على صور صغيرة،

-غرناطة : عاصمة الخلافة الأندلسية، رمز للكبرياء والشموخ العربي وهي في نفس الوقت رمز للسقوط العربي المدوي؛

-أخت غرناطة: يقصد بها مدينة الدار البيضاء: التي سقطت في يد العدو وكانت رمزا للصمود والتضحية والمقاومة والتحرر، غدت في الزمن الحاضر رمزا للشهوة والخمر والقمار والردائل.

38 -chaim perlman et lucie olbrechts-tyteca ; traite de l argumentation. La nouvelle rhetorique ;p 24

39 - ينظر شكري إسماعيل، إستراتيجية التدريس بالكفايات: الأسس المعرفية والبلاغية، المركز الجهوي للتوثيق والتنشيط والإنتاج وحدة الإنتاج التربوي، برشيد -المغرب ص 21.

40 - قصيدة "الدار البيضاء"، ديوانه، رماد هسبريس، مصدر سابق، ص 67.

- **جبل الريف** : معقل الثوار والمقاومة، رمز للكرامة والعزة والتاريخ..

- **القميص**: مرتبط بقصة يوسف عليه السلام مع زليخة، وظفه الشاعر في بعده الرمزي، فهو يحيل الأعمى بصيرا في إشارة إلى قوله تعالى " فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتد بصيرا "41. وهذا الرمز يشكل معادلا موضوعيا لذات الشاعر. بل إن هذه الأماكن المستعدة محمولة على مبادئ حجاجية تقوم بوظيفة الربط بين الحجة والنتيجة، بين الحجة والنقيض، فالقميص المشقوق حجة على براءة يوسف، وجبال الريف الشامخة حجة للصمود والمقاومة وغرناطة حجة للقوة والانكسار. وكلها حجج تؤدي إلى نتائج معروفة سلفا ومسلمات استنتاج منطقي إذ لا يمكن فهم براءة يوسف = نتيجة إلا من خلال مشاهدة القميص المشقوق الدال على الخيانة والبراءة معا. على الحجة والنقيض. ولا يمكن فهم جبال الريف إلا من خلال انتصارات شخصية عبد الكريم الخطابي. ولا يمكن معرفة أخت غرناطة إلا من خلال معرفة تاريخ غرناطة، فهناك حجة تؤدي إلى نتيجة، مسلمة تؤدي إلى استنتاج.

إن الصورة البلاغية التي يحاول المتلقي استجماع شظاياها من خلال الصور الأربعة الصغرى، تتوحد في بعدها الدلالي، عند محطة السقوط، والإحالة فالدار البيضاء استحالته إلى وكر للدعارة، بعدما كانت رمزا للمقاومة وسقوطها يشبه سقوط غرناطة الرمز التاريخي، كما يشبه في الوقت ذاته سقوط المقاومة في جبال الريف موطن الفارس عبد الكريم الخطابي. فهذا السقوط المدوي يحتاج إلى معجزة إلهية، كتلك التي أحالت يعقوبا بصيرا، وما استدعاء الشاعر لقميص يوسف إلا لأداء نفس المهمة على سبيل التمني والترجي والحلم.

وهكذا تصبح الرموز الثلاثة متشابهة ينتظمها عقد السقوط والاستحالة عبر زمنين مختلفين:

الزمن الماضي : الدار البيضاء ←	غرناطة ←	جبال الريف = الشموخ والتحدي
الزمن الحاضر. الدار البيضاء ←	غرناطة ←	جبال الريف = السقوط.

41 - الآية 95 من سورة يوسف.

إن الصور البلاغية المتعددة الأطراف في هذا النص هي بمثابة إوليات حجاجية وظفها الشاعر قصد إقناع المتلقي وتغيير رأيه وتطوير رؤيته للأشياء، وتبصيره بحقيقة الأمور، من خلال فضحه لهذا الواقع المزري، مستخدماً مبادئ حجاجية اعتمد فيها على الرموز الدينية والتاريخية ثم على الروابط اللغوية ذات البعد الحجاجي كالتمني والطلب والأمر والحوار المضمنة في النص، مما أكسب خطابه بعداً جمالياً وفنياً، تحقق بموجبه القصد الإقناعي الحجاجي. كما وظف الشاعر عنصر الاستقراء، الذي مكنه من الانطلاق من الجزء نحو الكل أي الانطلاق من التاريخ الممثل هنا في سقوط غرناطة وجبال الريف، والدار البيضاء، للوصول إلى استنتاج عام وهو سقوط القيم والمبادئ والمروءة والشعارات والثورة في المجتمع ككل. وقد سخر لهذا الاستقراء أنساقاً بلاغية وتركيبية وتناسية ورمزية، ليكسب خطابه بعداً حجاجياً إقناعياً.

صورة ثالثة: يلعب الرمز الأسطوري دوراً كبيراً سواء على المستوى الجمالي أو على المستوى الدلالي، وقد شكل الماء والهواء في التجربة الشعرية المغربية المعاصرة وعنه يقول أدونيس: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفياً وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم"⁴²، وتحقيق هذا الوعي يتطلب من الشاعر توظيف الأسطورة فنياً اعتماداً على تقنية معينة تدفع المتلقي إلى الاقتناع، فالصورة المجازية "شوارعنا مذبوحة" التي اختارها علال الحجام في قوله: شوارعنا في زمان الخيانة مذبوحة بسيوف الماغول / على شفتيها تضيق قواميس فرحتها⁴³.

جاءت على سبيل الكناية، قد أحدثت تشويشاً في متخيل القارئ، فهو لا يدري كيف تذبج الشوارع، فهو يحتاج إلى شفرات لفك مغالقتها، والشاعر يدرك حجم الغموض الذي تثيره الصورة، لذلك أردفها "بسيوف الماغول" فاستحالت الصورة من حالة الغموض التي يكتنفها إلى حالة الوضوح اعتماداً على تقنية الإيحاء والرمز، التي وظفها الشاعر؛ فـ

42 - زمن الشعر، ط3، (بيروت، دار العودة، 1983)، ص160.

43 - قصيدة " زمن الخيانة "، صحيفة المحرر الثقافي المغربي، 76/10/17.

الماغول" في التراث العربي رمز للبطش والتقتيل والتشريد والذبح، وتدمير الحضارات...، وبناء عليه حاول المتلقي تجميع طرفي الصورة المجازية المركبة:

الأولى: علاقة الذبح بالشوارع، = دماء

والثانية: علاقة الماغول بالسيف = آلة للذبح وإراقة الدماء.

فتتركب الصورة من الآتي: الشوارع ← الماغول ← السيوف = الدماء

وحتى تكتمل الصورة في الذهن ، فإنه يتطلب من الشاعر وضع المتلقي في السياق الذي استقى منه الشاعر هذا المشهد، نقصد " الشوارع المذبوحة"، في إشارة إلى القمع الممنهج الذي تمارسه السلطة على الحركات الاحتجاجية في الشارع، حيث الدماء تسيل على جوانبه كما سالت الدماء في شوارع بغداد إثر هجوم الماغول على المدينة. هكذا إذن يمنح الشاعر المتلقي فسحة تسمح بالتداعي الحر، ليوازن بين صورة "الذبح" التي استعاض بها الشاعر عن صورة القمع، الممارس في الشوارع، وبين صورة الذبح الماغولية، المترسبة في الذهن العربي.

إن الحجاج الشعري في هذه الصورة، قد توسل بمجموعة من الآليات منها ما هو بلاغي، ومنها ما هو تركيب (حروف الجر والإضافة، الماضي والمضارع)، ومنها ما هو تصويري إمتاع، تحقق عبر عبر عملية التداعي الحر، الذي يستفز مخيلة المتلقي ليعود به إلى الزمن الماضي قصد قراءته بلغة الحاضر. من خلال عملية التناظر والتشابه والموازنة وقياس الشاهد على الغائب، مما يشي كون الوظيفة الاستدلالية التي يرتهن إليها الخطاب عامة، والتي تجمع بين الوظيفة الإقناعية التي يوفرها الجانب اللغوي في الخطاب، والوظيفة الجمالية والإمتاعية التي يوفرها الجانب التصويري، تشكل لحمة للخطاب الشعري الحجاجي خاصة.

خلاصة:

يتبدى من خلال هذه المقاربة الحجاجية للنص الشعري المغربي المعاصر، والذي حاولنا من خلاله رصد بعض الآليات الحجاجية التي تحكمت فيه، أن الخطاب الشعري خطاب إقناعي، يجنح نحو تحقيق التكامل بين الوظيفتين الحجاجية الإقناعية والتصويرية الفنية،

اعتمادا على مجموعة من الوسائل والأدوات والروابط الحجاجية التي وفرت كثافة دلالية ولغوية وتصويرية، مما أدى إلى خلق انسجام بين عناصر النص الشعري المغربي المعاصر.