وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

حجاجية السخرية في شعر أحمد مطر

دراسة تداولية

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

تخصص: **أدب عربي حديث ومعاصر**

إعداد الطالب: **محمد مزليني**

إشراف الدكتورة: **نعيمة زواخ**

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الصفة	الرتبة	المؤسسة
نسيبة العرفي	رئيسا	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2
نعيمة زواخ	مشرفا ومقررا	أستاذ محاضر-أ-	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة
انشراح سعدي	عضوا	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2
ليلى قاسحي	عضوا	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2
نصيرة غماري	عضوا	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة
سليمة مدلفاف	عضوا	أستاذ التعليم العالي	جامعة علي لونيسي البليدة

السنة الجامعية: 2024/2023 م

شكر وتقدير

أتوجه بالشكر لكل من ساندني في إنجاز هذه الأطروحة وعلى رأسهم الدكتورة "نعيمة زوّاخ" والأستاذ " فصيح مقران" والأستاذة "انشراح سعدي" وعائلتي الصغيرة والكبيرة وشيخي العلّامة عبد الله بن عبد القادر الجديديّ الجزائريّ ثم الشنقيطيّ فالزيتونيّ، وأساتذة جامعتيْ الجزائر 2 وعُنابة وأساتذة السيتام وطلبتها.

أتوجه بالشكر أيضا للجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة هذه الأطروحة ومناقشتها فلكم منّي كل الشكر والتقدير.

إهداء

إلى والدايَ رفعا لا خفضا

إلى زوجي وإلى وليّ عهدي " أحمد "

إلى كلّ من علمني حرفا

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة:

تعدّ السخرية واحدة من الأساليب القديمة التي مارسها الإنسان وسعى من ورائها إلى تقويم الاعوجاج بمحاولة إصلاحها أو التشهير به، غير أنّها لا تتأتى للجميع ولا يمكن توظيفها إلا من لدن خبير بها عليم بمكامن الخلل حتى تكون أسرع إلى النفاذ، أذعن للقبول والاستجابة، فالسخرية إذن وسيلة ننتقد بواسطتها عيوبنا أو عيوب الآخرين الأمر الذي يفضي إلى أحد أمرين: إمّا الضحك والتخفيف من وطء العيب، وإمّا إثارة غضب المسخور منه واستفزازه، وفي كلٍّ قصدٌ إلى النقد والتوجيه أو قصد إلى محض الذمّ.

وتتجلّى وظيفة السخرية في فضح قبح السلوك البشري والكشف عن الجوانب المظلمة في المجتمعات والمؤسسات، وهي سرّ اختيار هذا التوجه في الكتابة – التي عرفتها مختلف الحضارات في مختلف الأزمنة – السخريةَ أسلوبا أدبيا مميّزا؛ فقد عرف الأدب العربي السخرية كما عرفها الأدب الغربي، واكتسحت جميع الأجناس الأدبية؛ الشعرية منها والنثرية.

ولا يكتمل مفهوم الأدب الساخر إلا من خلال اكتمال الحلقة التواصلية التي يشترك فيها فاعلان رئيسان وهما مبدع السخرية ومتلقيها الذي لا يقلّ دوره عن دور سابقه أهمية، فيما يمتثل النص بناء لغويا يعكس الصورة الجمالية والدلالية التي تدفع بعجلة هذا الأدب إلى الرقي والتطور. ولعلّ أرقى أوجه السخرية –كما أومأنا سابقا–

حين تأتي في قالب حجاجي يثبت من خلاله المتكلّم صحة دعواه والأسباب التي حملته على السخرية مدافعا عن مواقفه وآرائه، علما أن الموقف الحجاجي يفترض وجود ثلاثة أطراف رئيسة هي: المحاجِج، الحجة، المحاجَج.

وفي هذا الإطار وقع اختيارنا على مدوّنة تعجّ بالسخرية وتتمثل في شعر أحمد مطر، ومن ثمّ ارتأينا أن نتّخذ لافتاته موضوعا حجاجيا وفق مقاربة تداولية، نظرا لتشبعها بالأسلوب الساخر المصوغ في طابع حجاجي يسعى الشاعر من خلاله إلى اكتساب دعم المتلقي وإقناعه بصحة دعواه أو بسداد حكمه الذي أطلقه على المسخور منه، متوسّلا بآليات حجاجية يستند إليها فنّ السخرية أساسا لتحقيق ذلك، بلغة شعرية تزاوج بين الجد والهزل، والواقع والخيال، والمرارة والأسى، والطموح والأمل... لغة تسترعي كثافتها الدلالية انتباه القارئ وتدعوه إلى الاطّلاع على بعض المجالات المعرفية لفك شفرتها، بغض النظر عمّا تحمله في طياتها من وعي جمعيّ. وقد عمدنا إلى ذلك انطلاقا من إشكالية كبرى حاولنا الإجابة عنها في متن الأطروحة، وهي:

كيف وظّف أحمد مطر حجاجية السخرية في أشعاره السياسية؟ وما مدى تأثيرها على المتلقي؟

تفرّعت عنها جملة من التساؤلات وهي كالآتي: ممن سخر؟ لماذا سخر، متى سخر؟

وقد تطلّب الموضوع ونمط الخطاب الشعري الخاص بأحمد مطر، ومن ثمّ طبيعة البحث الذي يقتضي الوقوف عند جميع أركان العملية التواصلية من مرسل ومتلقٍ ورسالة، التوسّل بأدوات النظرية التداولية لأننا نقدّر بأنّها الأدوات المناسبة التي تتيح لنا التحكم في سير مراحل البحث، مستعينين بالمنهج الوصفي التحليلي في مختلف مراحل البحث، قصد الكشف عن مضمرات الخطاب الساخر في شعر أحمد مطر ومحاولة تأويل المقاصد البعيدة والقريبة ومدى تأثيرها في المتلقي، عبر آليات إقناع خاصة تمّ الجمع فيها بين الآراء القديمة والحديثة عند العرب والغرب على السواء، من خلال تتبع آليات الحجاج العقلية واللغوية والبلاغية وكيفية اشتغالها في الخطاب الشعري عند أحمد مطر، معتمدا على تنظيرات بيرلمان خاصة في تصوره الجديد حول الحجاج بعد أن أسماه البلاغة الجديدة في كتابيه "مصنف في الحجاج"، و"الإمبراطورية الخطابية" ونظرية الحجاج اللغوي التي جاء بها ديكرو ضمن كتابه "القول والمقول" وكذلك أفدنا من نظرية أفعال الكلام لأوستن وتلميذه سيرل، دون أن ننسى آراء فيليب بروتون وكريستيان بلانتان وباتريك شارودو. أما أعلام الوطن العربيّ الذين أدلوا بدلوهم في هذا الحقل فقد كان معظمهم من الساحة المغاربية ولعلّ أبرزهم طه عبد الرحمان خاصة في عمليه "اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، وفي أصول الحوار وتجديد علم الكلام" وعبد الله صولة بكتابيه "الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية"، و" في نظرية الحجاج

(دراسات وتطبيقات)"، ومحمد العمري، ومحمد مشبال، ومحمد الولي، مع بعض الإسهامات الجزائرية متمثلة في مسعود صحراوي في كتابه " التداولية عند العلماء العرب".

وعلى هذه المعطيات أرسيت أركان بحثي الموسوم "حجاجية السخرية في شعر أحمد مطر مقاربة تداولية" وتقوم على فصل نظري بمبحثين وثلاثة فصول تطبيقية يضمّ كلّ فصل بدوره مبحثين، حيث تطرقت في المبحث الأول من الفصل النظريّ إلى مفاهيم عامّة حول السخرية أتبعتها بتحديدات اصطلاحية ذيّلتها ببعض القضايا منها: الحاجة إلى السخرية، شخصية الساخر، السخرية في القرآن الكريم، السخرية في الفلسفة والبلاغة، فن السخرية في الأدب، السخرية أسلوب حجاجيّ، ثمّ وجدت أنّه من الضرورة بمكان التطرق إلى العلاقة بين السخرية والتهكم، أدرجتها تحت عنوان: السخرية والبعد التهكمي، وقد بينت من خلال ذلك الوجه التهكّمي للأدب الساخر مشيرا في الوقت نفسه إلى (شخصية المتهكم، ودواعي التهكم والحاجة إليه، ثم حاولت المقارنة بين السخرية والتهكم لاستظهار بعض أوجه الاختلاف فيها).

ثمّ عرّجت في المبحث الثاني على تاريخ السخرية في الأدب العربي، وعنوانه "السخرية في الأدب العربي بين القديم والحديث" عالجت فيه موضوع السخرية عند شعراء النقائض لاسيما عند جرير والفرزدق، ثم اخترت عبد الله البردّوني ومظفر النّواب نموذجين للأدب الساخر الحديث.

يأتي بعد ذلك الفصل التطبيقي الأول الموسوم: "حجاجية المفارقة في نصوص أحمد مطر"، وحاولت فيه مقاربة المفارقات الأسلوبية والدلالية التي انطوى عليها الخطاب الشعريّ المدروس مقاربة حجاجية صدّرت مبحثه الأول بـ: بتحديدات اصطلاحية ثم شرعت في إجراء تلك المفاهيم على المدونة، حيث جاءت العناصر كما يلي: (المفارقة لغة واصطلاحا، حجاجية مفارقة العناوين من خلال مفارقة التضاد، ومفارقة انقلاب الحقيقة)، وجعلت المبحث الثاني لحجاجية مفارقة النهايات من خلال حجاجية المفارقة عند الحاكم والمحكوم، وحجاجية مفارقة النهايات على ألسنة الحيوانات، ثم حجاجية مفارقة الشخصيات خاصة الشخصية السلطوية كشخصية المخبر والسّجان).

فيما تمّ إنجاز الفصل التطبيقيّ الثاني بالتركيز على: الآليات اللغوية للخطاب الحجاجيّ الساخر لدى أحمد مطر، حيث تعرضت في المبحث الأول منه إلى: حجاجية التّكرار اللفظي الساخر، وحجاجية التداخل اللغوي الساخر. كما خصصت المبحث الثاني للحديث عن حجاجية أفعال الكلام الساخرة واكتفيت فيها بالاستفهام والأمر والنهي، ثم الحديث عن الخطاب الحجاجيّ والعلائق التناصية مع القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

أمّا الفصل التطبيقي الثالث فقد اشتغلت فيه على تحليل الآليات البلاغية للخطاب الحجاجي الساخر لدى أحمد مطر؛ حيث جعلت المبحث الأول للحديث

عن: حجاجية الأساليب البيانية الساخرة في المدونة محل الدرس، القائمة على التشبيه والاستعارة وتأكيد الذم بما يشبه المدح والكناية، أمّا المبحث الثاني فخصصته لحجاجية الأساليب البديعية الساخرة كحجاجية الجناس، والتقابل بنوعيه مع محاولة دحض تلك الآراء التي تحصر البلاغة في الصورة الجمالية التي تطرب الأذن وتروح عن النفس دون التأثير في المتلقي، هذا وذيّلنا كل فصل من الفصول الثلاثة بخاتمة تحوصل أهم القضايا المتطرق إليها.

وفي الختام أودّ أن أشكر كلّ من ساندني ورافقني في مسار إنجاز الأطروحة على رأسهم الدكتورة المشرفة نعيمة زواخ التي أغدقت عليّ بغزارة علمها وسعة صبرها وتفانيها في إشرافها على الرسالة وحرصها على كل صغيرة وكبيرة فيها، دون أن أنسى البروفيسور فصيح مقران الذي فتح لي أبواب مكتبته القيّمة وأمدّني بكتب ورسائل غاية في الأهمية، وأساتذة جامعة الجزائر 2 وطلبتها، وأساتذة جامعة باجي مختار بعُنابة وطلبة "السيتام" وعائلتي، وكلّ من أسهم من قريب أو من بعيد في دفع عجلة بحثي هذا صوب المناقشة، فلكم مني كل الشكر والتقدير والامتنان.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

السخرية في الخطاب الأدبي وأبعادها الحجاجية

تمهيـــــد

تتميّـز السـخرية فـي صـورها الفنيـة المختلفـة (الأدب، الكاريكـاتير، المسـرح وغيرها) بوظيفتها النقدية الرامية إلى تجلية الحقائق الملتبسة ودفع المظاهر المشينة، فهـي أداة تكـبح جمـاح المتعـالين علـى الـنظم الجمعيـة، وعصـا يقـوّم بهـا اعوجـاج السلوكات الخارجـة عن نطـاق الأعراف، ووسيلة من وسـائل تغيير الواقـع المعيش، كالواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي والفكري، إلى جانب ما تؤديه من وظيفة تنفيسية تتمثل في إعطاء فسحة للساخر ولمن يسخر باسمهم كي يكسر حاجز الخوف ويعبر من خلالها عن همومه وأوجاعه وآرائه وطموحاته بأساليب بلاغية تضمر أكثر ممّا تصرّح.

وقد اقترن وجود هذا الفن بوجود الإنسان، ومارسه على مدى عصور طوال. وهو ليس سلوكا فرديا ولا جماعيا محدودا في إطار الفرد الواحد أو الجماعة الواحدة، بل يمتد إلى أبعد من ذلك، فهو متغلغل في الأمّم والحضارات ضارب في أعماق التاريخ– كما سيتبيّن لنا لاحقا– مستمر ومتجدد بتجدد الحياة.

وقبل التطرق لتحديدات السخرية تحديدا اصطلاحيا كان لزاما علينا أن نبحث أولا في دلالاته المعجمية.

المبحث الأول:

تعرّض اللغويون والنقاد قديما وحديثا لمفهوم السخرية لغة واصطلاحا بتحديده تحديدا دقيقا مميزينه عن المصطلحات القريبة منه في الدلالة ومبينين دوره وآثاره ودوافع استعماله والنتائج المرجوة منه.

1-1- مفهوم السخرية:

1-1-1 **لغـــــة** :جاء في لسان العرب " سخِر منه وبه سخِر، وسخرا بالضم، وسُخرة وسِخريا وسُخريا وسُخرية: هزئ به(...) يقال سخرت منه ولا يقال سخرت به (...)، وقال الأخفش: سخرت منه، وسخرت به، وضحكت منه، وضحكت به كلٌ يقال"[1] ، أما في تاج العروس فتتمحور معانيه حول الضحك والتندر والهزء والعجب من الآخر [2]، ومن هنا يتبين أنّ المعنى اللغويّ للسخرية ينحصر في الإذلال والتحقير والاستهزاء بالآخر والحط من معنوياته سواء أكانت السخرية موجهة لفرد أم لجماعة.

1-1-2-اصطلاحا: يهدف فن السخرية بدرجة كبيرة إلى تقويم الاعوجاج، وليس معنى هذا تنزيه كل الساخرين من الخطأ نتيجة انحراف بعضهم إلى غايات ومقاصد

[1] ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، مج 2، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، مادة سخر، ص 1682.

[2] ينظر الزبيدي محمد مرتضى، تاج العروس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مراجعة أحمد مختار عمر، عبد اللطيف محمد، محمد الخطيب، طبعة الكويت، الكويت، ج3، مادّة سخر، ص 266.

غير حميدة تكرس مبادئَ وقيما مشينة، وهو ما يقرّه شوقي ضيف حيث صنفها إلى نوعين ذاهبا إلى أن: " السخرية أرقى أنواع الفكاهة، لما تحتاج من ذكاء وخفاء ومكر وهي لذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة والكتّاب الذين يهزؤون بالعقائد والخرافات ويستخدمها الساسة للنكاية بخصومهم، وهي حينئذ تكون لدغا خالصا، وقد تستخدم في رقة، وحينئذ تكون تهكما إذ يلمس صاحبها لمسا رقيقا".[1] وبالفعل فإنّ للسخرية وجها سلبيا يجعل منها سلوكا اجتماعيا مقيتا، إذا تعلّق الأمر بالحطّ من شأن الآخر أو الاستهزاء بخلقته أو بهيئته.

1-1-3-الحاجة إلى السخرية:

يُعدّ اللجوء إلى السخرية طريقة ناجعة في إصلاح المجتمعات وتقويم سلوكاتها، إذ إنّنا لا نسخر من غيرنا إلّا إذا "وجدنا فيه مغايرة لطبيعة المجتمع وشذوذا عن واقع الحياة، فالحياة تحبّ أن ترى أثرها في الأحياء من نشاط وحيوية وحركة، فإذا وجدت غير ذلك ثارت عليه، ومن ثورتها السخرية والضحك والتهكم، يهتدي إليها محبو الحياة الذين يشعرون بمسئولية خاصّة نحوها، والذين اختارتهم ليكونوا حفّاظا عليها حتى دون أن يدركوا أسرار هذا الاختيار"[2]كما أننا قد نسخر من ذواتنا في

[1] شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، دس، صَ 111.

[2] حامد عبد الهوال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1982، ص 29.

قالب ضاحك حتى نقلل من حدّة الصدمات المتوالية التي قد تصيبنا نتيجة الأخطار المفاجئة، أو الهجمات المباغتة التي تهدد حياتنا.

ولطالما كانت السخرية إلى جانب ذلك سلاحا فعّالا في الردع والدّفاع عن القيم الجمعية والحضارية فقد انبثقت السخرية في المرحلة الإغريقية من فيض الحوارات الفلسفية وخطاباتهم مرتكزة على البعد الأخلاقيّ ومتجاوزة القيم المشينة بتجديد الخطاب وإعادة النظر في السائد من الأفكار المتداولة[1] ومن ثمّ فإن السخرية قد تعمل أحيانا على توحيد الصفوف ولمّ الشمل شريطة أن تمارس ممارسة أخلاقية بعيدا عن الازدراء والغلو والحسابات الشخصية الضيقة.

1-1-4- شخصية الساخر:

يعرف الساخر على أنّه الشخص "الذي يمارس نمطا من التفكير الناقد المستهزئ بالحالة التي يعيشها من أجل الكشف عن تناقضها ومفارقتها وإبراز عيوبها، سواء أكان بأسلوب عفوي أم قصدي أم فلسفي أم أدبي، فالممارسة الساخرة هي تذمر واضح من حالة سيئة"،[2] وهذا ما يظهر في الخطاب الأدبي السياسي؛ حيث يكون الأديب بشكل عام والشاعر بشكل خاص في مفترق الطرق إمّا بمحاباة

[1] ينظر أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص 26.

[2] رائد عباس، فلسفة السخرية عند بيتر سلوترديك، دار منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2016.

السلطة والتستر على جرائمها وتجاوزاتها والفوز بالمناصب والجاه، وإمّا بالتشهير والدّفاع عن مطالب الشعب التي قد تردي به قتيلا أو غريبا أو سجينا، كما قد يلجأ إلى التخفي وراء العبارات الضمنية والقوالب الهزلية الساخرة البعيدة عن المباشرة المجنبة للمساءلات.

وإذا كان بعض النقاد يرون في السخرية " نتيجة اعتزاز الساخر بنفسه من حيث استصغاره لغيره"،[1] فإنّ بعضهم الآخر يرى الإنسان على أنّه "أعمق المخلوقات ألما لذلك كان لابدّ من أن يعادل ألمه بالضحك، ليحافظ على توازنه "[2] وفي المقابل هناك من يصف الإنسان الساخر بأنه " إنسان نشيط وعبقري ومعتز بحياته، وأخ للأحياء أمثاله، وهذا الانتماء الواعي يكسبه قوة كبيرة، وقدرة خلاّقة على منح الحياة كل اهتمامه، وكل إمكانياته على النقد والمعارضة والمقاومة والكفاح، فهو إنسان ثوري التكوين في الواقع، وإن لم يستخدم أسلحة الحرب التقليدية المعروفة، فإنّ سلاحه الموهبة والقدرة الغلاّبة على مواجهة النقائض والنقائص والتعرف على عناصر الانحراف فيها، وعلى صياغة الأساليب المناسبة لكشفها وإبرازها ووضعها في الضوء العام لتكون هدفا لأكثر من عين، ونقطة التقاء كل اهتمام ".[3] ولهذا فإنّ

---

[1] Albères René Marill, Le Comique et l'ronie, Edition Hachette, Paris, France ,p3 (ترجمة الباحث)

[2] فريديريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته (كتاب العقول الحية)، تر محمد الناجي، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2002، ص 6.

[3] حامد عبد الهوال، السخرية في أدب المازني، ص 31، 32.

شخصية الساخر لا تنفك أن تكون جزءا لا يتجزأ من المحيط الذي يعيش فيه، باعتبار أنّ الإنسان ابن بيئته، يتفاعل مع الوسط الذي ينشأ فيه سلبا أو إيجابا، دون إغفال جانبه النفسيّ والوجدانيّ والعاطفي لما له من أهمية بالغة في تكوين شخصيته وتوجيه أيديولوجياته مع ما يتوافق معها.

وليس كلّ ساخر إنسانا مثاليا يواجه بسخريته أعداء الإنسانية، بل قد تجده ممّن يوظفون هذا الفنّ بدافع الحسد والعدوانية أو بغرض التكسّب، أو حبّا في الظهور والشهرة، فيما تبرز النزعة القبلية والقومية التي كانت وما تزال تنخر مجتمعنا العربي على وجه الخصوص بوصفها أحد أهم أسباب الكتابة الساخرة، ومن أجل هذا كان حريا بنا أن نضع الأعمال الأدبية الساخرة في ميزان النقد، محاولين استبطان مقاصدها والوصول إلى غاياتها المنشودة.

1-1-5- السخرية في الخطاب القرآني:

يتجلى الخطاب الساخر في القرآن الكريم في أسلوب التعريض بأعداء الدّين من مشركين ومنافقين بغرض كشف عيوبهم وتناقضاتهم، إذ كثيرا ما يصور سلوكاتهم وردود أفعالهم ومنطق تفكيرهم فيصور هزلية تنزلهم المنزلة التي يستحقون، من ذلك قوله تعالى مخاطبا أبا جهل ﴿ **ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ**﴾[سورة الدخان، الآية 49]، ففي هذه الآية سخرية تهكمية من المتكبرين الذين يجحدون نعم الله ويكفرون بها ويستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير" وهو على معنى الاستخفاف

والتوبيخ والاستهزاء والإهانة والتنقيص، أي قال له: إنك أنت الذليل المهان، وهو كما قال قوم شعيب لشعيب: ﴿..**إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ**﴾ [سورة هود، الآية 87] يعْنون السفيه الجاهل على أحد التأويلات على ما تقدم".[1] كما أنّ للسخرية نصيبا من التعاريف الأخرى حسب زاوية النظر والحقل المستعملة فيه كما هو الحال في علوم الفلسفة والبلاغة.

1-1-6- السخرية في الفلسفة والبلاغة:

عرّف الأدباء والفلاسفة الغرب والعرب السخرية كل من منطلقاته، وأقدم تعريف هو ما جاء به أرسطو الذاهب إلى القول بأنها الاستعمال المراوغ للغة وهي عنده من أشكال البلاغة، ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح[2]، لذلك فهي ترتكز عنده على أسلوب خاصّ يعمد فيها البليغ إلى صياغة الجمل صياغة لغوية مكثفة دلاليا يلجأ من خلالها إلى تقنية التخفي ويتجنب العبارات المباشرة في إيصال الرسالة المرجوة، وهي كما يصفها ذات قيمة نقدية لأنها" أحقّ بالرجل الكريم

[1] محمد بن عبد الله بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق عبد اللهبن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ج 19، ص 135.

[2] ينظر أرسطو، فن الخطابة، تر عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون العربية العامة، بغداد، العراق، ط 2، 1986، ص 34.

الحر، أجدر به من الخب المخادع، إذ عن طريق الضحك يبحث الساخر عن لذته الخاصة، أما المهرج فيبحث عن لذة الغير".[1]

لقد عرف تاريخ الأدب الساخر نماذج كثيرة سارت وفق هذا المنحى، والقالب الأمثل لمثل هذه المقامات هو تأكيد الذم بما يشبه المدح، إذ يجعل السامع يصدّق للوهلة الأولى ما يسمعه بينما الحقيقة هي عكس ذلك، غير أنّ تصديق المتلقي الكلام الحرفي ليس هو الغرض من استخدام هذا الفنّ، ففي الكلام تعريض لا بدّ أن يفهمه السامع عن طريق التأويل المستأنس بالسياق، وهذا الأسلوب أنفذ وأشد تأثيرا؛ إذ إن تأكيد الذم بما يشبه المدح انتقاد لشيء ما في قالب ثناء، ولا يعرف كنهه إلا من هم على دراية بلغة العرب وباستعمالاتها البيانية.

وتأكيد الذم بما يشبه المدح " من البديع المعنوي، وهو ضربان: أحدهما: أن يستثنى من صفة مدح منفية عن الشيء صفة ذم، بتقدير دخولها في صفة المدح، ومعلوم أن نفي صفة المدح ذم، فإذا أثبتت صفة ذم بعد هذا النفي الذي هو ذم جاء التأكيد... كقولك: فلان لا خير فيه إلا أنّه يسيء إلى من يحسن إليه، والضرب الآخر: أن يثبت للشيء صفة ذم، ويعقّب بأداة استثناء تليها صفة ذم أخرى له،

[1] أرسطو، الخطابة، تر عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2008، ص 243.

كقولك: فلان فاسق إلا أنه جاهل "،[1] فمثال الضرب الأول قول ابن رومي من الخفيق:[2]

خيرُ ما فيهُم ولا خيرَ فيهم ** أنّهم غيرُ آثمي المُغتابِ

ومعنى البيت أنّه " أراد وصفهم بقلة الخير والمعروف وما فيهم من الخير إلا أنهم لا ينكرون على من عاب أحدا في مجالسهم ولا يمنعونه عن ذلك"[3]، ومثال الثاني قول الشاعر من الطويل:[4]

هو الكلب إلّا أنّ فيه ملالة وسوء مراعاة وما ذاك في الكلب

والسخرية في الأدب لها استعمالها الخاص وتعريفها الخاص أيضا وقد يتباين هذا التعريف أو يتقارب بحسب الجنس الأدبي المستعملة فيه.

1-1-7- فن السخرية في الأدب:

للسخرية في الأدب واللغة" دلالات وصيغ مختلفة مثل الاستفهام الساخر والأمر الساخر والنداء الساخر والنهي الساخر والتشبيه الساخر والاستعارة الساخرة

[1] بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدة، دار الرفاعي، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1988، ص37.

[2] ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002 ص 684.

[3] المؤيد بالله، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية بيروت، ط2، ج3، ص 74.

[4] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ضبط يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د ط، دس، ص 315.

والكناية الساخرة والاقتباس الساخر والتضمين الساخر وغيرها من معاني وإشارات ساخرة يعبر عنها شعرا ونثرا، فالسخرية بهذا المعنى لا تحمل معنى نفسيا وأخلاقيا وحسب، بل تعني مذهبا فلسفيا موجها ضد الميتافيزيقا "[1]، فقد قلنا سالفا بأنّ السخرية فن وأنّ الساخر فنان ماهر في إيصال رسائله التي تكون غالبا مشفرة، وبطريقة سلسلة، إلا أنّه يجب أن يكون على مقدار كبير من الصبر والتجلد في وجه التبعات التي تلحقه نتيجة هذه الممارسة، فهو في ميدان قتال، لأنه يكشف عورات وثغرات خصومه، وهو ما قد ينتج عنه رد قاس من قِبَل المسخور منه، فتكون العواقب وخيمة على الساخر.

أمّا السخرية البناءة حسب رأينا، فهي التي تنتقد سوء الأخلاق والطباع وهي عيوب ذات طبيعة اجتماعية وسياسية كالبخل مثلا، وهذا ما ناقشه موليير في مسرحيته "البخلاء"، وفولتير في أشعاره، وهيغو في رواياته، وكالجبن والخيانة، وهي التي طبعت نصوص شاعرنا "أحمد مطر" الساخرة على وجه الخصوص، أمّا السخرية من الصفات الخَلقية فقد وردت في التراث الشعري القديم –ولا يخلو منها الشعر الحديث والمعاصر– ولعلّها أكثر بروزا في شعر النقائض وهو جانب من الشعر الساخر الذي لا يمكن إهماله بصرف النظر عن قيمتها الأخلاقية. وبما أنّ الساخر لا يغير من واقع الأمر شيئا إذا ما انتقدها، فكان الأحرى به أن يوجه سهامه

[1] رائد عباس، فلسفة السخرية عند بيترسلوترديك، نقلا عن نصار ناصيف، باب الحرية انبثاق الوجود بالفعل، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2010، ص195.

صوب الممارسات لا صوب المحسوسات حتى يحقّق غايته التقويمية والردعية، وكثيرا ما يتجلى ذلك في فضح تجاوزات الساسة وأعداء الإنسانية وإبراز تصرفاتهم علنا كي ينالوا جزاءهم ويحتاط منهم، فيُروَّح تبعا لذلك عن المكروب والمقهور.

1-1-8- السخرية أسلوب حجاجيّ:

لقد اهتمّ علماء التداولية بالخطاب الساخر الذي يأتي في قالب حجاجيّ وفي ثنايا كلام الخطباء والأدباء أو عامة النّاس، من أجل إقناع المتلقي بالرسائل المبثوثة أو رغبة منهم في زيادة إقناعهم، فالسخرية عند باسكال مثلا تأتي في صور أسلوبية عدّة منها قلب المعاني بنقائضها، والتكرار والتداخل اللغوي، والتصوير الكاريكاتيري الأدبي الساخر. وهي -كما يرى الناقد- لا تقتصر على قلب المعاني، وإلاّ فإنّ شريحة كبيرة من المجتمع سيغيب عنها هذا الخطاب لما تقتضيه رمزيته وإيحائيته من تأويل.[1]

أما الخطاب الشعريّ الساخر فإنّه لا يخلو من أدبية تدعمها تقنية الإضمار؛ أي إخفاء المعاني الحقيقية باللجوء إلى توظيف آليات تداولية إقناعية تؤثر في المتلقي تأثيرا بالغا، لأنها مختارة بعناية، علما أنّه كلما أضمرت الدلالة كلّما كان التأثير أقوى، وغالبا ما ترتكز هذه الآليات على الاستعارة والتشبيه والتضمين

[1] Voir :Jean Sareil, l'écriture Comique, Puf écriture, Paris, France, 1'er edition 1984 ,p 15.

والتورية... ومن ثمّ فإنّ ما يميّز الحجاج في الخطاب الشّعري، عن النقد الاجتماعي والخطاب السياسي والوعظ الديني، هو تلك الشعرية المتمثلة في تناول موضوع السخرية بالأسلوب الأدبي" فالسخرية إذن يمكن أن تكون أسلوبا في الإقناع والاحتجاج إذا استعملت الاستعمال الصحيح والسليم بحيث تخاطب العقل، وليس المشاعر والأحاسيس، وقد سعت إلى تحقيق النفع وليس حصد العداوة"[1] وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بمفاهيم مجاورة كالتهكم والمفارقة.

1-2-السخرية والبعد التهكمي:

إنّ السخرية أسلوب هزل يراد به الجد في كثير من الأحيان وهي لذلك تتقاطع مع التهكم في الوظيفة التربوية التأديبية في الآليات والأساليب المستعملة أيضا.

1-2-1-التهكّم لغة:

يعدّ التهكم ألصق المفاهيم بالسخرية والأكثر تداخلا معها؛ لتقاربه مع الخصائص التي احتواها مصطلح السخرية؛ فقد جاء في اللسان أنّ المتهكم هو " المتقحِّم على مالا يعنيه الذي يتعرض للناس بشرّه؛ وأنشد: تهكّم حربٌ على جارنا وألقى عليه له كَلكَلا،(*)وقد تهكّم على الأمر وتهكم بنا: زرى علينا وعبث بنا...

[1] عبد الله الكدالي، الهزل والسخرية من منظور فلسفات الأخلاق المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018.

(*) كلكَل (مفرد): ج كلاكل: صدر، أو هو ما بين الترقوتين أناخ عليه البؤس بكَلكله: ثقل عليه وضغط.

وتهكمت البئر: تهدّمت"،[1] ومن معانيه أيضا " الطعن المتدارَك والتبختر والغضب الشديد والتندم على الأمر الفائت والمطر الكثير الذي لا يطاق"[2].

والتهكّم وإن كان من الألفاظ الشائعة في كلام العرب وشعرِهم، فإنه غاب بصريح العبارة في القرآن الكريم، كما أنني لم أقف عليه في الأحاديث النبوية الشريفة إلاّ ما جاء من حديث محمد بن إسحاق أنّ عامر بن الطُّفَيْل قتل أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ذات يوم، فقَامَ حَسَّانُ بْنُ ثَابِتٍ يُحَرِّضُ بَنِي أَبِي بَرَاءٍ عَلَى عَامِرِ بْنِ الطُّفَيْلِ: وأخذ ينشد من الوافر:

بَنِـــي أُمِّ الْبَنِـــينَ أَلَـــمْ يَـــرُعْكُمْ وَأَنْـــتُمْ مِـــنْ ذَوَائِـــبِ أَهْـــلِ نَجْـــدِ
تَهَكُّـــمُ عَـــامِرٍ بِـــأَبِي بَـــرَاءٍ لِيَخْفِـــرَهُ وَمَـــا خَطَـــأٌ كَعَمْـــدِ

فَحَمَلَ رَبِيعَةُ بْنُ عَامِرٍ عَلَى عَامِرِ بْنِ الطُّفَيْلِ فَطَعَنَهُ بِالرُّمْحِ فَوَقَعَ فِي فَخِذِهِ وَأَشْوَاهُ وَوَقَعَ عَنْ فَرَسِهِ.[3] ومجمل دلالات التهكّم أنّه باعث على الحط والتقليل من

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة هكم، ص 4681.

2 الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، تحقيق محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005، ج 4، مادة هكم، ص 188.

[3] ينظر الطبراني، المعجم الكبير، حمدي بن عبد المجيد السلفي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1983، ج 20، ص 358.

قيمة الآخر من خلال التنكيل والتعريض به ونبش عيوبه قصد إظهارها في ملأ من الناس، وفي ذلك يقول عامر بن حصين من الطويل:[1]

يغني حُصَيْنٌ بالحجاز بناته وأعيا عليه الفخر إلا تهكّما

هذا مجمل ما تضمنته المعاجم العربية، كما أنّ أهل الاصطلاح لم يبتعدوا كثيرا عن هذا المفهوم، كما أنّهم تطرقوا لشخصية المتهكم والمقصديات المنشودة من وراء استخدامه هذا الأسلوب.

1-2-2- اصطلاحا:

يتداخل مفهوم التهكّم مع مفهوم السخرية، فيتقاطعان في الغاية أو المقصدية التي تكون غايتها نقدية، ويفترقان في الأسلوب؛ إذ إن السخرية ظاهرها هزل وباطنها جد، أما التهكم فظاهره جد وباطنه هزء " وهو في الاستعمال عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء، أي بإنزال التضاد منزلة التناسب على سبيل الاستعارة التهكمية "،[2] وأمثلة ذلك كثيرة في القرآن الكريم، ومنه قول ربنا عن الكفار﴿ **فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيم**﴾[سورة الانشقاق، الآية 2]،" قيل إنّ مثل ذلك قد يستعمل على سبيل التهكم نحو:" تحية بينهم ضرب

[1] المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 6، دس، ص 321.

[2] فخر الدين الرازي، التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط1، 1937.

وجيع "، تنبيهاً أنّ السار لهم الإخبار بالعذاب الأليم، فما الظن بما وراءه؟".[1] فالمتهكم أدرى بأحوال غريمه، أعلم بمكامن الضعف والخلل فيه.

1-2-3- شخصية المتهكم:

لعل ما يجعل المتهكّم ذا شخصية قوية هو أنّ أقواله وأفعاله تتسم بالجرأة والاندفاع والمواجهة، وتسعى إلى انتقاد المتهكَّم منه بشتى الوسائل، رغبة في الحطّ من قدره، وإمعانا في إبراز عيبه، وقد شاع هذا النمط بكثرة عند العرب قديما" فتقول للرجل تستجهله: يا عاقل وللمرأة تستقبحها: يا قمر"[2]وقد ظهر هذا النمط جليا في أشعارهم ومنه قول أبي نُوَاس من الطويل:[3]

إِذَا مَا تَمِيمِيٌّ أَتَاكَ مُفَاخِراً ... فَقُلْ: عَدِّ عَنْ ذا كَيْفَ أَكْلُكَ للضَّبّ؟

فالاستفهام في عَجُزِ البيت "على جهة التهكم به والهزء والسخرية، والغرض به الجد، والمعنى في هذا عَدِّ عن المفاخرة التي أنت تطلبها فإنها مرتبة عالية سنية، ولكن حدثني عن أكلك للضبّ كما هي عادتك، فهو يماثل التجاهل كما ترى وإن

[1] الراغب الأصفهاني، تفسير الراغب الأصفهاني، تحقيق ودراسة: د. محمد عبد العزيز بسيوني، كلية الآداب، جامعة طنطا، ط1، 1999، ج1، ص 122.

[2] الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002، ص 232.

[3] ديوان أبي نُوَاس برواية الصُّوْلي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010، ص 387.

كان بينهما تفرقة ظاهرة."[1] فهذا هجاء تهكمي مدقع أنزل الشاعر به خصمه أدنى المنازل بأسلوب مفحم، وكلمات قاسية، مزج فيها الشاعر الجد بالهزل، ذلك أن أبلغ الهجو كما يحدّده الجرجاني هو" ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهُل حفظه؛ وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس"[2] فلولا أنّ الحاجة دعت إليه لما كان له أثر ولما أخذ كل هذا الاهتمام والصيت.

1-2-4- الحاجة إلى التهكم:

التهكم لون من الألوان الفنية الساخرة، استعمله الكتّاب والشعراء ووظفوه في أعمالهم بغية إيصال رسائل مشفرة ورغبة في التنفيس عن كروبهم ومآسيهم، من خلال قالب هجائي مشحون بالألفاظ وما حوته تجارب السنين، بنسج قويّ الحبكة، قريب الصلة بالواقع المعيش، شديد التأثر به، فخطوا بهذا الفن خطوة إلى الأمام، وجدّدوا في القصيدة العربية، وندّدوا بما اعترى النفس البشرية من سوء، في محاولة لاستئصال الداء، وإعادة الأوضاع الحياتية لأيامها التي فطر الله الناس عليها.

[1] المؤيد بالله، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ج 3، ص 46.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، مصر، ط 4، 1966، ص 24.

المبحث الثاني

2-1- السخرية في الشعر العربي بين القديم والحديث:

لم تكن السخرية مختصة بأدباء القرون الأُول كسقراط وأفلاطون وأرسطو.. إلخ دون غيرهم بل كان للعرب نصيب منها، ولربّ تال بلغ شأو مقدم في حسن توجيهها واستمالة الطرف الآخر المسخور منه بحثّه على الإقرار بعيوبه وانزلاقاته بالإذعان لرسائل الساخر أو بحمله على ذلك كما هو الحال مع شعراء النقائض.

2-1-1- السخرية في شعر النقائض (جرير والفرزدق أنموذجا)

تغنّى العرب منذ القديم بالشعر وجعلوه ديوانهم، فكان الشاعر لسان قبيلته يذود عنها في كل وقت وحين، وكلما كان شعره بليغا كلما ارتقى سلم القبيلة، لأهميته ودوره البارز في الدفاع عنها بذكر مآثرها وفضلها والإعلاء من شأنها، فتعددت الأغراض الشعرية بين مدح وهجاء وفخر وحماسة ورثاء ... إلخ، وتنوعت بذلك أساليب القول الشعري بين العاطفي والوصفي والحجاجيّ.

وتميّز العصر الأمويّ بشيوع شعر النقائض نتيجة الصراعات السياسية والتوجهات الدينية والقيم الأخلاقية المتباينة بين القبائل – خاصة مع جرير والفرزدق والأخطل– فقد كان هذا الأخير " أمدحهم وأوصفهم للخمر، والفرزدق أفخرهم، وجرير

أهجاهم وأنسبهم، وأجمعهم لفنون الشعر"[1]، وقد "ترك شعراء العرب تراثا ضخما ومتنوعا من الشعر، وتميز بعض الشعراء عن غيرهم في فنّ الشعر والتفوق فيه على أقرانهم وبرعوا فيه حتى أصبحوا روادا كبارا في بعض أغراضه، سواء أكان رثاء أم وصفا أم هجاء أم مدحا. وقد اقترن كل غرض من هذه الأغراض بشاعر من الشعراء حتى بات اسم الشاعر مقترنا بما عرف عنه من غزل وهيام كجميل ومجنون ليلى في الحب، أو من بديع الوصف كابن الرومي، أو من صدق الرثاء كالخنساء، أو من مديح كالنابغة أو من حماسة وفخر كعنترة في الحماسة والفخر أو من هجاء كجرير والفرزدق،[2] وقد تميز هذان الأخيران بشعر النقائض ذي الطابع الساخر فلا يخلو ديوان شاعر منه.

2-1-2-السخرية في شعر جرير*:

يعدّ جرير أبرز شعراء النقائض لطريقته الخاصّة في قرض الشعر؛ حيث عرف بأسلوب السخرية والتهكم من الخصوم، وكانت لسخريته الشعرية وقع في النفوس، وتأثير بالغ أودى بحياة بعضهم لحدّة ألفاظها وبلاغة صورها الجريئة، كقتل خالد بن

[1] ديوان جرير، مقدمة كرم البستاني، دار بيروت للطباعة، 1986، ص 5.

[2] ينظر: أبو عُبيدة معمر بن المثَنَّى، كتاب النقائض (نقائض جرير والفرزدق) ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، مقدمة الكتاب.

* جرير: هو جرير بن عطية الخطفي، نشأ في اليمامة وفيها مات ودفن، عدّ من فحول شعراء العصر الأموي.

صفوان للعبدري[1]، وجرير للراعي النميريّ وقصة جرير مع الراعي النميريّ مشهورة إذ يُروى أنه" كان عرادة النميريّ نديماً للفرزدق، فقدم الراعي البصرة، فاتّخذ عرادة طعاما وشرابا، ودعا الراعي، فلما أخذت الكأس منهما، قال عرادة: يا أبا جندل، قل شعرا تفضل به الفرزدق على جرير، فلم يزل يزين له حتى قال من البحر الكامل:[2]

يا صاحبيَّ دنا الأصيل فسيرا ... غلبَ الفرزدقُ في الهجاء جريرا

وحين وصل الخبر إلى جرير كان ردّه أن ارتجل قصيدة تجاوزت السبعين بيتا في سوق مِربَد* هجا فيها الراعي النميريّ مخلفا جرحا عميقا في نفسه وأثرا اجتماعيا كبيرا في قبيلته، حتى أصبح الفرد فيها يستحي أن يذكر اسم قبيلته لِما لحقها من الذل والعار جرّاء هذه الأبيات، وكان أشدّها وقعا وأكثرها إيلاما تلك التي قال فيها من الوافر:[3]

إذا غضبت عليك بنو تميمٍ حسبتَ الناسَ كلَّهم غضابا

فغضَّ الطرفَ إنّك من نُميرٍ فلا كعباً بلغتَ ولا كلابا

---

[1] ينظر عبد الكريم المروزيّ، الأنساب، تحقيق عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني وغيره، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ط1، 1962.

[2] أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، تحقيق: محمد إبراهيم حور – وليد محمود خالص، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات، ط2، 1998، ج2، ص 594.

*مِربَد: مكان كان يجتمع فيه الشعراء بالبصرة.

[3] المرجع نفسه، ص 595.

فقد قيل إنّ الراعيّ النميريّ لم يلبث إلّا زمنا ثم مات كمدا لما خلفته قصيدة جرير –الموسومة بالدامغة– من أثر في نفسه وفي قبيلته بقيت آثاره جلية حتى إنّ الرجل منهم كان يخجل أن ينتسب لقبيلته.

وقد كانت لجرير حوادث أخرى، إذ يذكر لنا أهل السيرة قصته مع الفرزدق– خصمه اللدود– ومنافسه على الزعامة الشعرية؛ فهذا ينقش على صخر، وذاك يغرف من بحر –كما يقال–فقد راح الفرزدق يهدد راوية جرير المكنّى "بمِربَع" لأنه تجرأ على أبيه ذات يوم، فبعد أن وصلت تهديدات الفرزدق لمربعٍ مسامعَ جرير لم يلبث إلا ساعة من نهار حتى هجاه بقصيدة ساخرة أفحمه بها ونكّل به وبقومه، وقد تضمنت بيتا عدّ من أهجى ما قالته العرب، وهو قوله من الكامل:[1]

زعم الفرزدق أن سيقتل مِربَعًا أبشر بطول سلامة يا مربع

بيد أنّه أصبح موردا في زماننا هذا حيث يقال في حق الجبان الذي يبرق ويرعد دون أن يفي بوعده فتبقى أقواله مجرد حبر على ورق.

هكذا كان أسلوب جرير أسلوبا لاذعا في السخرية من خصومه ودحض حججهم، ونبذ سلوكاتهم، خاصة الأخطل والفرزدق، ولا يقل هذا الأخير أهمية عن جرير إذ كان له اللسان السليط هو الآخر عند هجاء الخصوم والسخرية منهم.

[1] المصدر نفسه، ص 272.

2-1-3-السخرية في شعر الفرزدق*:

تفاخر الفرزدق بنسبه بذكر آبائه وأجداده ومآثر قبيلته في شعره، إذ كان النسب هو السهم الذي صوبه في كثير من الأحيان تجاه خصومه – خاصة جرير– لأن هذا الأخير نشأ في أسرة ليس لها نسب أو جاه يكاد يذكر أو يتفاخر به، ولا تكاد تخلو قصائد الفرزدق من الثناء والتمجيد لقبيلته، موازاة مع سخريته من جرير والأخطل، وما من شكّ في أن لنشأته دورا في صقل شخصيته الشعرية فقد " تجوّل في البادية، فتطبّع بطبائعها: من قوة شكيمة، وغلظة جفاف، وتعالٍ على المجد، يعضده في ذلك شرف أصل وكرم محتد"،[1] والرجل لا يتمّ له كلام دون هجائه لهما " فهو حين يهجو جريرا يسلبه كلّ الفضائل والقيم فيجعله خاملا عن طلب المجد والعلا، ابن حمارة وحمار، لم يرث عن أبويه وقومه إلا حظائر الماشية والزرائب.."،[2] هكذا كانت تصاريحه، وكذلك شعره إذ يقول في قصيدته من الكامل والتي مطلعها:[3]

لمـــنِ الـــديارُ كأنهـــا لـــمْ تحلـــلِ بَـــينَ الكِنَـــاسِ وَبَـــينَ طَلَـــحِ الأعـــزَلِ

وَلَقَـــدْ أرَى بـــكِ ، وَالجَديـــدُ إلـــى بِلـــىً مـــوتَ الهـــوى وشـــفاءَ عـــينِ المجتلـــي

* الفرزدق: همّام بن غالب بن صعصعة، كني بأبي فراس، ولقب بالفرزدق لجهامة وجهه وضخامته، ولد بالبصرة ونشأ فيها.

[1] ديوان الفرزدق، شرح وضبط وتقديم علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص 5.

[2] ديوان الفرزدق، ص 9.

[3] ديوان الفرزدق، ص 493.

إلى أن يقول:

يا ابن المراغة أين خالـــــــــــك؟ إنّني خالي حُبيشٌ ذو الفعال الأفضَلُ

خالي الذي غصب الملوكَ نفوسَهُم وإليه كان حِبَاءُ جَفْنَةَ يُنْـقَـــــــــلُ

إنّا لنضرب رأس كل قبيلـــــــــة وأبوك خلف أتانه يَتَقَمّـــــــــــــلُ

وشُغلت عن حَسَب الكرام وما بَنَوا إنّ اللئيم عن المكارم يُشْغَـــــــــــلُ

فسخرية الفرزدق كانت مؤسسة على بنية الواقع، حين راح يفاضل بين أجداده وأجداد جرير ويحط من قدر أجداد خصمه بعد أن ألبسهم لباس الذل بتحقيرهم وتسفيه أحلامهم وبإلصاق كل مشينة بهم، بينما يرفع من قدر أجداده بتمجيدهم وذكر مآثرهم وشرفهم وسؤددهم؛ فكانت حججه المثبتة قوية موجهة صوب المتلقي لغاية إقناعية، وقد قال في قصيدة أخرى من الطويل يهجو فيها جريرا ويضع من قبيلته، ويتفاخر بقبيلته:[1]

إن تـــك كلبـــا مـــن كليـــب، فـــإنّني مـــن الـــدّارميّين الطّـــوال الشّقاشـــقِ*

نظـــلّ نـــدامى للملـــوك، وأنـــتم تُمَشّـــوْن بالأربـــاق مِيـــل العَواتـــق**

---

[1] ديوان الفرزدق، ص 410.

* الشِّقْشِقةُ: لَهاةُ الْبَعِيرِ وَلَا تَكُونُ إِلَّا لِلْعَرَبِيِّ مِنَ الإبل، وَقِيلَ: هُوَ شَيْءٌ كالرِّئة يُخْرِجُهَا الْبَعِيرُ مِنْ فِيهِ إِذَا هَاجَ، لسان العرب، ج 10، ص 185، مادّة شقشق.

** الأرابق جمع ربق وهو: الحبْلُ والحَلْقةُ تُشَدُّ بِهَا الْغَنَمُ الصِّغَارُ لِئَلَّا تَرْضَع، ينظر اللسان، ج 10، ص 112، مادة رَبِقَ.

وإنّـــا لتـــروى بـــالأكف رماحنـــا، إذا أُرعشـــت أيـــديكم بالمعـــالق***

وإنّ ثيـــاب الملـــك فـــي آل دارم، هـــم ورثوهـــا، لا كُلَيـــبُ النواهـــق

فالفرزدق يسخر من جرير بزعمه أنّ بني كليب– وهي قبيلة جرير– أبخل الناس، وأشبههم بالبهائم في الأكل والشرب واللُبس، جبناء في ساحة الوغى، عكس قبيلته، فهي ذات الشرف والنبل والشجاعة – حسب ادّعاء الفرزدق– فازدوجت بذلك "أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع، فكانت إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهادها للمخاطب، كأنه يراها رأي العين"[1]، ويبقى السّجال متواصلا بين هذين الشاعرين حتى آخر يوم في حياتهما، وكأنهما خلقا ليهجو أحدهما الآخر، وكأن الأرض على بسطتها ورحابتها لا تتسع إلاّ لأحدهما.

فهذه نماذج من العصر الأموي وما تلته من عصور أخرى احتدم فيها الصراع السياسي والتنازع القبلي، وعاد التعصب القبلي بعد أن أفل وحجب في صدر الإسلام، وإن كانت غايات السخرية كما ذكرنا سابقا من الذود عن القبيلة والعشيرة والدفاع عن الثوابت والتكّسب وإعلاء راية الإسلام ضد أهل الكفر، فإنها في العصر

*** المِعْلق: قَدَحٌ يعلِّقه الرَّاكِب مِنْهُ، وَجمعه مَعَالق. أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص 163.

[1] طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2004، ص 38

الحديث تختلف بشكل كبير عما كانت عليه في العصور الأولى لاختلاف المقاصد والمآرب، ولتعدد الرؤى والمفاهيم.

2-2-السخرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

تنوعت أساليب السخرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر نتيجة تأثر أصحابها بالأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية، ونتيجة تأثرهم بأساليب القدامى، فمنهم من اقتفى أثرهم شكلا ومضمونا كأحمد شوقي وسامي البارودي وحافظ إبراهيم ومنهم من خالفهم شكلا ومضمونا كنازك الملائكة ومحمود درويش وأدونيس وغيرهم كثير، ومنهم من تتبع أثرهم شكلا وخالفهم مضمونا فانتهج طرقا وسبلا أخرى للوصول إلى مقاصده كما هو الحال مع الشاعر اليمني عبد الله البردّوني،[1] والشاعر العراقي مظفر النواب.

2-2-1- عند عبد الله البردّوني:*

تميزت قصائد البردّوني بأسلوب السخرية والتهكم بعد أن تردّت الأوضاع الاجتماعية وتأزمت الحياة السياسية وطغت المحسوبية وحبّ الأنا على المشهد

[1] ينظر محمد مزليني، نعيمة زواخ، ليلى قاسحي، آليات السخرية في شعر عبد الله البردّوني، ضمن مجلة الكلمة، المجلد7، العدد 1، إصدار مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، الجزائر، ص 555، 556.

*عبد الله البردوني شاعر يمنيّ، أصيب بالعمى في صغره، داع صيته بعد إلقائه قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" في مهرجان الموصل حين كان ضيف شرف فيه، وقد حضر المهرجان قامات كبيرة في الشعر والأدب عموما كنزار قباني والجواهري..، كما تميزت أشعاره بمهاجمة الأنظمة السياسية والتشهير بجرائمها.

اليومي فصار المواطن يرى نفسه غريبا في موطنه، كمثل قوله في مطلع قصيدة" من حماسيّات (يعرب الغازاتي)"[1]:

نحـــــن أحفـــــاد عنتـــــرة نحـــــن أولاد حيـــــدرة
كلّنـــــا نســـــل خالـــــد والســـــيوفِ المشـــــهّرة

إلى أن يقول:

فـــي الملاهـــي لنـــا الأمـــام فـــي الحـــروب المـــؤخّرة
حـــين (صـــهيون) يعتـــدي يصـــبح الكـــلّ مقبـــرة
نحـــن فـــي اللّهـــو أقويـــا ء وفـــي الحـــرب مســـخرة
إنّنـــا أجـــبن الـــورى عنـــدما الحـــرب مســـعرة
نحـــن أبطـــال يعـــرب عنـــدما نلعـــب (الكـــرة)

كما تميزت عناوين قصائد البردّوني بأسلوب المفارقة الساخرة أيضا، وقد جاء بها الشاعر في مواطن كثيرة من قصائده، كوسمه لقصيدة بـ"**عازف الصمت**" وأخرى بـ " **عام بلا رقم**" وثالثة بـ " **ربيعية الشتاء**"[2]، فإتيانه بالمفارقة هنا لتأكيد التفريق على وجه التضاد، وتكرير اللفظ يدلّ أولا على توهم التماثل فيما تعلق به، فإذا اختص كل من اللفظين بما ارتبط به تمت المفارقة وزاد التبيين لما هو مغروس في النفس

[1] ديوان عبد الله البردّوني، الأعمال الشعرية 1-12، مكتبة الأرشاد، صنعاء، ط4، المجلد2، 2009، ص 1030.

[2] ينظر ديوان عبد الله البردّوني، الأعمال الشعرية 1-12، المجلد 1،2، فهرس المحتويات.

والطبع من حب الموازنة[1]، ومن الشعراء المعاصرين الذين وظفوا أسلوب الحجاج الساخر في كتاباتهم الشعرية الشاعر العراقي مظفر النّواب في قصائده التي حملت سمة التمرّد على النظم السياسية العربية منذ منتصف القرن العشرين.

2-2-2- عند مظفّر النواب:*

اتسمت قصائد مظفر النّواب بالحدّة في معالجة القضايا المختلفة فأصبح عرضة للملاحقة السياسية "حيث ألقت المخابرات الإيرانية القبض عليه وهو في طريقه إلى روسيا هربا من بطش النظام العراقي واشتداد التنافس الدامي بين القوميين والشيوعيين، حيث أُخضع للتحقيق البوليسي وللتعذيب الجسدي والنفسيّ، لإرغامه على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها، وقد سلمته السلطات الإيرانية إلى الأمن السياسي العراقي، فحكمت عليه المحكمة العسكرية هناك بالإعدام، إلّا أنّ المساعي الحميدة التي بذلها أهله وأقاربه أدّت إلى تخفيف الحكم القضائيّ إلى السجن المؤبد، ثم إلى الفرار منه".[2] ومن أشهر قصائده قصيدة "**قمم**" التي راح يسخر فيها من اجتماعات

[1] ينظر نبيلة إبراهيم، فن القص (في النظرية والتطبيق)، دار مكتبة غريب، القاهرة، دس، ص134(بتصرف).

* مظفر عبد المجيد النواب: شاعر عراقي ولد ببغداد سنة 1934، من عائلة عريقة تتذوق الفنون والموسيقى وتحتفي بالأدب، يمتد نسبها إلى الإمام موسى بن جعفر الكاظم، حكمت إحدى ولايات الهند سابقا، ويرجع أصولها إلى شبه الجزيرة العربية، والتي رحلت بعدها صوب العراق واستقرت هناك. ينظر مظفر النواب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الأوديسة، ص 5.

[2] مظفر النواب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 5، 6 (بتصرف).

الساسة العرب وقراراتهم التي لا تقدّم ولا تأخر في مصير الأمّة العربية ومعاناة شعبها، ويقول في مقطعها الأول:

قمم

قمم...

معزى على غنم

جلالة الكبش.

على سمو نعجة

على حمار

بالقِدم

وتبدأ الجلسة

لا

ولن

ولم.

إلى أن يقول:

ما أقبح الكروش من أمامكم

وأقبح الكروش من ورائكم

ومن يشابه كرشه فما ظلم

قمم .. قمم .. قمم

قمم.

وغيرها من القصائد التي نضحت بمرارة الأسى على حال الشعوب العربية وتأزّم أوضاعها وتولّدت نتيجة السياسات الظالمة والقرارات الجائرة – على حد رأي الشاعر – كقصيدة "**عروس عروبتكم**" وقصيدة "**المسلخ الدولي وباب الأبجدية**"، وقد سار على نهج هذين الشاعرين (البردّوني ومظفر النواب) طائفة من الشعراء في شتى بقاع الوطن العربي والإسلامي، ولكلّ أسبابه ومسوغاته التي ينطلق منها ويسعى من ورائها إلى التأثير في المتلقي وحمله على تبنّي أفكاره والإذعان لها بأساليب مختلفة تراوحت بين ضروب الحجاج اللغوي والعقلي والبلاغي، واتسمت بروح المفارقة والطابع الساخر.

الفصل الثانـي

حجاجية المفارقة

في نصوص أحمد مطر

المبحث الأول:

لقد مارس الشاعر العراقي أساليب السخرية في شعره وتفنن في استعمالها لمحاجة المتلقي ومحاولة إقناعه بفحوى الخطاب، ومن بين هذه الأساليب المستعملة أسلوب المفارقة.

1-1- مفهوم المفارقة:

1-1-1-لغة:

جاء في معاجم اللغة العربية القديمة أنّ أصل المفارقة (فَرق) وهو بمعنى الظهور أو البروز والاستبانة " فَرَقَ: بدا المشيب في مَفْرَقه وفَرَقِه، وفرَقت الماشطة رأسها كذا فرقا، وفرَقَ لي الطريق فُروقا وانفرق انفراقا، إذا اتجه لك طريقان فاستبان ما يجب سلوكه منهما".[1] والتفرّق والافتراق سواء كما جاء في اللسان، وَمِنْهُمْ مَنْ يَجْعَلُ التَّفَرّق للأَبدان والافْتِراقَ فِي الْكَلَامِ؛ يُقَالُ فَرَقْت بَيْنَ الْكَلَامَيْنِ فافْترقَا، وفَرَّقْتُ بَيْنَ الرَّجُلَيْنِ فَتَفَرّقا.[2]

[1] أبو القاسم الزمخشريّ، أساس البلاغة، ضبط محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2009، مادة فرق، ص 475 – 476.

[2] ينظر ابن منظور، لسان العرب، مج 10، مادّة فرق، ص 300.

1-1-2- اصطلاحا:

يُذكر لفلاسفة اليونان-كأفلاطون وأرسطو- ولكتابهم وشعرائهم-كسوفوكليس ويوريبيدس وإسخيلوس- فضل السبق في تجسيد آلية المفارقة في خطبهم وأعمالهم الأدبية، ولعلّ أبرز من اشتهر في خطبه بتوظيف آلية المفارقة من خلال تصنّع البلاهة، هو أفلاطون، وهي عنده بمثابة "الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس".[1] وقد اختلف النقاد قديما وحديثا في تحديد ماهية المفارقة تحديدا اصطلاحيا دقيقا؛ كون المصطلح ذا طبيعة زئبقية يختلف مفهومه باختلاف سياقات استعماله، على أن كثيرا منهم عدّه والسخرية سواء، كما ذهبت إليه الدكتورة " نبيلة إبراهيم " في كتابها: فن القص بين النظرية والتطبيق.

لقد رجّح أهل الاصطلاح: أنّ المفارقة آلية من آليات السخرية، ومنعم النظر في المعاجم الأدبية العربية الحديثة وكتبها النقدية يرى أن السخرية تقابل عندهم لفظة Ironie والمفارقة تقابل لفظة Paradoxe.[2] وتقترب دلالة المفارقة هاهنا من الدلالة الفلسفية التي مفادها أنها " إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات "[3] علما أنّ هذا

[1] د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، (المفارق وصفاتها)، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، مج 4، ص 140.

[2] ينظر مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة (معجم بأهم مصطلحات الكتاب)، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 376.

التعريف لم يحط إلاّ بجزئية من جزئيات المفارقة كما يذهب إلى ذلك الكثير من النقاد؛ كونها لا تقتصر على التناقض مع الآراء الشائعة والمواضيع المتّفق عليها، بل تأتي في أثواب أخرى: كالتورية، والتصوير الشعري الكاريكاتوري، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، والتلاعب اللفظي.

يرى د. سي. ميويك Muecke D.C أنّ "التعريف القديم للمفارقة –قول شيء والإيحاء بقول نقيضه– قد تجاوزته مفهومات أخرى؛ فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المتغيِّرة "[1] ومن ثم فإن المفارقة ليست قولا بل هي علاقة وطيدة يؤسسها المتكلّم وفق نمط يتلاءم مع طبيعة المتلقي، سواء أكان هذا المتلقي عاما أم خاصا، حاضرا أم غائبا وعليه أن يفك شفرات الكلام وخيوطه حتى يكشف عن المقاصد المنشودة، التي تتطلب عملية تأويل ليست بالبساطة المعهودة، لذلك تعدّ المفارقة " ذات أهمية خاصة، بحكم أنها لغة شاعرة، لا مجرد محسن بديعي"،[2] بما أنها ذات غاية إقناعية في الأساس، تنشد التأثير في المتلقي من خلال جعله يذعن للرأي ويقتنع به، أو تطمع في زيادة مستوى الإقناع لديه.

[1] د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، (المفارق وصفاتها)، ص 42.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبي المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 162.

1-2- حجاجية المفارقة في العناوين:

تعدّ العناوين في النصوص الأدبية عامة والنص الشعري خاصة عتبة نصية تستوقف الدارسين، بما أنها تدخل فيما يعرف عند كثير من النقاد في "الخطاب الموازي"؛ فهي غالبا ما تحمل شحنات دلالية عميقة تنشد القارئ الناقد الذي يجتهد في فك شفراتها حتى يصل إلى مراميها.

وفيما يتعلق بالمدونة محلّ الدراسة، فإننا نجد جلّ الدواوين الشعرية عنونها صاحبها بـ "**لافتات**"؛ فهذه اللفظة على قدر كبير من الأهمية لأنها بمثابة نقطة الالتقاء بين الكاتب وجمهوره، لما تتميّز به اللافتات من كثافة دلالية على الرغم من قلة الألفاظ المهيكلة بشكل يتناسب وطبيعة الموضوع المطروق، زيادة على ما تحمله من قوة إقناعية إنجازية، وأولى تلك التأثيرات تكون على مستوى العنوان؛ كونه العتبة الأولى لفهم النص وسبر أغواره خاصة إذا تميز بحس السخرية المبنيّ على أسلوب المفارقة، إذ إن العنوان في النص الشعري لا يقل أهمية عن متنه، بل قد يضاهيه في بعض الأحيان " ومن الواضح أنّ العنوان بتحديده للمخاطبين وتسميته لهم كان يؤدي أحد أهم وظائفه ألا وهي اختيار قرائه، وتعيين أولئك الذين يقصدهم بخطابه ويروم الوصول إليهم، إلّا أنّ هذه الوظيفة لم تكن تنفصل عند العرب قديما عن

وظيفة تسمية معنى النص وإعلان قصد مؤلفه وغرض موضوعه"[1] كما هو الحال في قصائد أحمد مطر.

تنوعت عناوين قصائد الشاعر بتنوع شرائح المجتمع الذي يعيش فيه، والسمة التي تميّزها هي روح المفارقة فيها، والتي تراوحت بين مفارقة التضاد أو المفارقة اللفظية، ومفارقة المواقف التي تمتاز بمخالفة السائد والمعهود، كما سيتبيّن لنا في ما يلي.

1-2-1- مفارقة التضاد:

تنطوي مفارقة التضاد اللغوي في عناوين أحمد مطر على أبعاد تداولية محضة لا يمكن إدراكها إذا توقفنا عند الدراسات البنيوية التي عادة ما تهمل مقاصد الخطاب والسياقات الخارجية التي تُعدّ أهم ما يتعيّن على الدارس مراعاته" فكلما كان المبدع واعيا بكثافة الحياة وتعقيداتها وكارثية وقائعها، وبالفلسفات المغذية لتلك الوقائع كانت مفارقاته متشظية الدلالة، عميقة البعد بعيدة المرمى، ومتشابكة الأهداف"[2]، وهذه بعض النماذج التي تنمّ عن هذا النوع من المفارقات في عناوين أحمد مطر:

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص 44.

[2] بشرى البستاني، شعرية المفارقة بالحرب: قراءة في إكليل جواد الحطاب، مقال موقع الناقد العراقي، alnaked- aliraqi.net/article/8714، 2011/10/23.

1-2-1-1- صباح/ ليل:

يتميّز الحجاج وفق الحجج "**شبه المنطقية**" عند أحمد مطر بأسلوب السخرية الذي له دور كبير في تعرية الواقع ومهاجمة السلطة الحاكمة بكل أجهزتها، من خلال توظيف قياس التمثيل الذي هو عبارة عن إثبات حكم يتشارك مع حكم آخر في بعض الخصائص، "وترتكز حجة التماثل على إقامة تماثل بين منطقتين متباعدتين من الواقع يسمح بنقل خصائص إحداهما المعروفة إلى الأخرى"[1]، وبناء على هذه التقنية يطل علينا أحمد مطر بقصيدة عنوانها "**صباح الليل يا وطني**"،[2]وفيها تبدو جملة العنوان في صيغة تحية متنافرة من حيث البنية الدلالية؛ كونها ألّفت بين كلمتين غير منسجمتين؛ فالليل والنهار يتعاقبان ولا يلتقيان، لكن الإيحاءات التي يتضمنها هذا العنوان تختلف مراميها باختلاف زوايا النظر، فالشاعر يسعى من وراء هذا العنوان إلى تأسيس سلم شبه منطقي تتسلسل فيه الحجج في قالب مرتب ترتيبا ممنهجا يتفق والغايات الإقناعية التي تستند "على الإفهام والحجج العقلية لتبني منظور الخطاب، علما أن كلا من عمليتَيْ الإقناع والتأثير تخاطبان مستويَيْ الإدراك والإحساس لدى الكائن، لذلك يصعب الفصل بينهما في نسيج

[1] فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ت محمد مشبال، عبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013، ص 119.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011، لافتات 5، ص 202.

الخطاب الحجاجي"،[1] ومن ثم تتضح المفارقة في عبارة "**صباح الليل يا وطني**" على النحو التالي:

- الأصل أو المقيس عليه: الليل
- الفرع أو المقيس: النهار
- العلّة: أن خاصية الليل انتقلت إلى النهار
- الحكم: أن اليوم ساعاته كلها مظلمة

ما يلاحظ أن الشاعر تلاعب في هذا العنوان بناموس كوني يتحدّد في ارتباط الصبح بضياء الشمس لا بعتمة الليل من أجل تحقيق مقصدية مهمة أراد إشراكنا فيها، وقد تمثلت في الدلالات التي ترتبط بالقصد المعلن الذي أراد أن يؤثر به على المتلقي من خلال رسالة مفادها أن السلطة العراقية الحاكمة عاثت في الأرض فسادا، ويظهر ذلك في قمع الحريات، ومصادرة الحناجر، وفرض سياسات مجحفة في حق مواطني هذا البلد الذي لطالما كان مصدرا للإشعاع العلمي والثقافي، وملجأ لمن لا ملجأ له، ومنارة القاصي والداني من جميع أقطار الدول الإسلامية، لكن يومه الآن غير أمسه، وغده سيكون أكثر ظلمة من يومه، وهذا ما يعبّر عنه الشاعر في المتن قائلا:

صار الظلام دامسا.

[1] أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة (معجم بأهم مصطلحات الكتاب)، دار المدارس، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2011، ص 168.

لو سافر المرء إلى أعماقه

لمات في حادثة اصطدام !

قلنا هنا سيكفي.

لم يبق شيء عندنا لم ينطفي .

لم يكتف النّظام !

******

خلاصة الكلام مدّ النظام كفّه ..

وأطفأ الظلام!

ويرتبط السياق التداولي (الزماني والمكاني) الذي قيلت فيه هذه القصيدة ارتباطا وثيقا بظرف الإبعاد الذي عاناه الشاعر خاصة ضد أولئك الذين كانوا سببا في تهجيره قصرا إلى دولة الكويت[1]، مما جعله يلجأ لوضع عنوان ينبض بالمفارقة والتهكم.

[1] ينظر خارج النص (أحمد مطر.. لافتات ضد الظلم)، وثائقي الجزيرة، تاريخ البث على اليوتيوب 2017/12/3 شهادات فائق منيف، آخر من حاور أحمد مطر، حمزة عليان، مدير مركز المعلومات والدراسات بجريدة القبس الكويتية، فاتح القرشي، كاتب وصديق أحمد مطر، عبد المنعم الشويلي حاصل على دكتوراة في شعر أحمد مطر، علوان السمان ناقد وقاص عراقي، فاضل ثامر رئيس الإتحاد العام للأدباء والكتاب بالعراق سابقا. https://youtu.be/9Q9ADGBvMZM

1-2-1-2-حيّ/ ميّت:

وتظهر المفارقة جليا من خلال عنوان قصيدة "**الحي الميت**"؛[1]حيث يسعى الشاعر من خلال هذا العنوان لدحض الفكرة التي مفادها أن أثمن ما في الحياة هو الحرية، فيأتي بخبر أوّل "**الحي**" لمبتدأ محذوف تقديره أنا، وخبر ثان "**الميّت**" للمبتدأ نفسه أو لمبتدأ محذوف آخر تقديره أنا، وهذه العملية لا تبدو منطقية إذ جمعت بين ضديْن غاية في الطباق، نجدهما في غاية المنطقية ضمن الحديث النبوي الشريف الذي يرويه أبو موسى الأشعري بسند صحيح عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنّه قال: ﴿**مَثَلُ الذِي يَذْكُرُ رَبَّهُ والذِي لَا يَذْكُرُهُ مَثَلُ الحَيِّ وَالمَيِّتِ**﴾؛[2]حيث باعد الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بين الصنفين وفرق بينهما بواسطة أداة العطف باعتبارهما شيئين لا يجتمعان أبدا، والحال أنّ الشاعر ألّف بين المتناقضين، لأنه بنى قصيدته على السخرية الهادفة المتقدة، التي ترمي إلى الكشف عن مواطن الخلل، بواسطة شحذ سلاح الكلمة ضد السلطة الجائرة في قالب هزلي إقناعي لأن " السخرية سلاح نافذ في الجدال، ومن يرد المحافظة على احترام الآخرين له، عليه أن يعمل على تجنّبه بأي ثمن، فالرجل الحكيم لا يقدّم – بدون تروٍ– قضية مغلوطة وإلا تعرّض للسخرية، بل حتى من يغيّر رأيه، حين يقع في التعارض، سيصبح هزأة إذا

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 36.

[2] البخاري، صحيح البخاري، دار طوق النجاة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج8، ص88.

لم يكن قادرا على تبرير ذلك"،[1] وهذه الإستراتيجية اتبعها الشاعر في بناء القصيدة حيث تدرّج في نسج خيوطها بعد أن أورد جملة من الاستشهادات تعد أساس الحقيقة عنده:

المعجزات كلّها في بدني

حيّ أنا

لكنّ جلدي كفني !

أسير حيث أشتهي

لكنّني أسير !

هذه إذن هي الحياة التي أراد الكاتب أن يصوّرها لنا، حياة تحت دائرة السلطة والاستخبارات، حياة توثَّق فيها كل تفاصيلك حتى تلك التي تقضيها مع أقرب الناس إليك، حياة – كما قال عنها في قصيدة أخرى– مليئة بالمخبرين، حتى إنّك لتجد بين المخبر والمخبر مخبرا،[2]فالشاعر تحت رقابة السلطة وأعينها لأنّه أراد أن يجهر بصوته، أراد أن يكشف الحجب عن مجتمعه بقطع حبل العبودية الذي يخنق الشعوب العربية من حكامها الدكتاتوريين قرونا طويلة بصوت لم يُكتب له الحياة، بصوت قُتل قبل أن يولد، عُذّب قبل أن يستجوب، نُفي قبل أن يرمم شيئا من

[1] الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2014، ص 60.

[2] ينظر أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 41، 42.

تفاصيله وأحلامه، فأصبحت الروح ميتة في جسد حي مليء بكدمات الشرطة، واستجوابات المخبرين، ورفس البنادق.

إن معجم "**الأسر**" ذو أبعاد دلالية كثيرة؛ فهو يدلّ على الخضوع والخنوع بعد المقاومة، وله دلالات أخرى مرتبطة بالمنفى والغربة والاغتراب، كما أنه يدلّ أيضا على حقيقة الأسر في سجون السلطة المستبدة، التي نكلّت بأهل الشاعر حين أعدمت أخاه – بعد أن رفض الشاعر المشاركة في إحياء مهرجان تموز الموسمي في العراق – وقامت بتهديد عائلته بجرم تحريض ابنها على الشغب.[1]

1-2-1-3- صاحبة الجهالة # صاحبة الجلالة

تتوالى عناوين قصائد أحمد مطر لتشكّل لنا صورا هزلية تنبع من مرارة الأسى ووحشة الغربة وتكالب الأصدقاء قبل الأعداء، ليطل علينا بعنوان غاية في المفارقة البلاغية" **صاحبة الجهالة**"[2] يكون الشاعر قد قدّم بواسطته أوراق اعتماد جديدة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، بعد أن أصبح فن السخرية بأبعاده الحجاجية ملازما له.

ولا شك أنّ الشعر العربي القديم وظف هذه الأساليب الساخرة التي نجدها عند كثير من الشعراء لكنه لم يشغل كل دواوينهم ولم يكن طابعا يسم خطابهم الشعري، فقد تراوح بين قصيدة وأخرى، وتمظهر في مناسبات وسياقات معيّنة، لكن السخرية

[1] ينظر خارج النص (أحمد مطر.. لافتات ضد الظلم)، وثائقي الجزيرة، https://youtu.be/9Q9ADGBvMZM

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، إني مشنوق أعلاه، ص 328.

متأصلة في أعمال شاعرنا؛ فإن قلت أحمد مطر قلت شعر السخرية، فكان الأسلوب الساخر هو ذلك الرجل؛ إذ لا تكاد تخلو قصيدة منه حتى تلك التي نعى فيها صديقه "ناجي العلي"، الذي أهرقت الموساد الصهيونية دمه ذات يوم في مدينة (لندن).[1]

يحمل هذا التركيب "**صاحبة الجهالة**" مفهوما جديدا يختلف عن المفهوم السائد، استطاع أن يفرض نفسه على المتلقي بفضل بنائه بناءً حجاجيا ساخرا المراد منه هدم كبرياء الآخر والحط من قيمته، هذا الآخر الذي عادة ما يلجأ إلى تلميع صورته وتزييف الوقائع وإشاعة الدعاية الكاذبة لأغراض وأهداف ومصالح ضيقة.

ومن ثمّ فإن مثل هذه العناوين المفارقة تشكّل تعريفا جديدا لظاهرة أو شخصية اجتماعية أو سياسية ما، ويُطلق عليه النقاد التعريف التعاقدي، وهو تعريف "يتوخى خلق مفهوم جديد، بواسطة تعاقد بين المتحاورين، بابتكار عبارة جديدة، أو إعطاء عبارة موجودة معنى جديدا"،[2] وهذا تماما ما قصد إليه الشاعر، ولن يتسنى لنا إدراك المراد من هذا العنوان "صاحب الجهالة"، إلا إذا تأمّلنا فحوى هذه القصيدة مترامية الأبعاد، قاتمة الاستشراف، بعيدة النبال في تصوير الواقع المزري الذي يعيشه المثقف العربي تحت ظل الأنظمة العربية، ومما جاء فيها قوله:

مرّة، فكّرت في نشر مقال

[1] ينظر خارج النص (الحرب على ناجي العلي) وثائقي الجزيرة، تاريخ البث https://youtu.be/WQ1QKYQuiJo2016/11/6

[2] محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 27.

عن مآسي الاحتلال

عن دفاع الحَجَر الأعزل

عن مدفع أرباب النضال !

وعن الطّفل الذي يحرق في الثّورة

كي يَغرَق في الثّورة، أشباه الرّجال !

******

قلّب المسؤول، أوراقي وقال:

اجتنب أي عبارات تثير الانفعال

مثلا :

خفّف (مآسي)

لمَ لا تكتب (ماسي)

أو (مواسي)

بهذا الأسلوب يبرز الشاعر حجم التضييق والرقابة المفروضتيْن عليه وعلى أمثاله من الكتاب، كيف لا وقد كان تحت وطأة التهديد وكانت لافتاته تُراقَب باستمرار– من قبل رئيس تحرير صحيفة " القبس ووزارة الإعلام الكويتيتين" – ؟ لأنها كانت تحرّض –في نظرها– على الثورة ضد الأنظمة، والحقيقة أنها كانت تدعم القضايا العادلة، مسلطة الضوء على المواضيع المحرمة في المجتمعات العربية.

والجدير بالذكر أنّ القصيدة مرتبطة ارتباطا وثيقا بزمن كتابتها، فقد نظمها بعد نفيه رفقة الرسام الكاريكاتوري الفلسطيني ناجي العلي للمملكة المتحدة، وقد عمدت جل الدول العربية إلى حظر هذه اللافتات ومنع نشرها، فكانت تنتقل بين النخب والأوساط الاجتماعية خلسة في أقراص مضغوطة، بسرية تامة، لخطورة مضامينها، ولشعاراتها الرنانة، المتشبعة بروح الثورة والتمرد والدعوة إلى التغيير.[1]

وإذا قمنا بتأويل عبارة "**صاحبة الجهالة**" على أنها جملة اسمية محذوف أحد طرفي إسنادها، نقول بأنّ الشاعر أتى بخبر معرفة بعد أن أضيف إلى اسم محلى بألف ولام وأضمر المبتدأ الذي تقديره "هذه صاحبة الجهالة"، وكأنه يشير إلى أن منبع بؤر الفساد ظاهرة جليّة لدى الجميع وهي المؤسسات ووسائل الإعلام أو ما تسمى بالسلطة الحاكمة، غير أن الجميع دون استثناء يخشى التطرق لمثل هذه الموضوعات حتى لا يعرّض نفسه وأهله لبطش السلطة بكل مقوماتها وأجهزتها القمعية الحاضنة لها. أما إضافة لفظة صاحبة إلى الجهالة فهي إضافة مفاجئة تخرق أفق انتظار المتلقي جرّاء ربط كلمتين متنافرتين ربطا غير مألوف؛ ذلك أنّ المضاف "صاحب" عادة ما يرتبط ارتباطا وثيقا بالمضاف إليه "الجلالة"، وغيره من الإضافات المحمودة كصاحبة الجاه، وصاحبة الشرف "والمعرف بالإضافة: هو اسم

[1] ينظر خارج النص (أحمد مطر.. لافتات ضد الظلم)، وثائقي الجزيرة، https://youtu.be/9Q9ADGBvMZM.

نكرة أضيف إلى واحد من المعارف السابق ذكرها، فاكتسب التعريف بإضافته"[1] فالشاعر يتعمّد استبدال نسق يحمل دلالة صادمة بالنسق الكلاسيكي المتعارف عليه، من أجل بلوغ أقصى درجات الانتقاص من الشخصيات المستهدفة بالنقد، وهذا في ذاته حجة قائمة على الواقع لا يملك المتلقي إلّا أن يسلّم بها، ويقتنع بوجهة نظر الشاعر في شخصيات عامة عرفت بالتملّق والزيف، وبشحن وسائل الإعلام لصالحها تلك التي لطالما لمّعت صورتها أمام الرأي العام والمجتمع المدني، لأنّها جزء من منظومة الفساد، ومرآة تعكس مظاهره..

نجد الشاعر قد وضع نفسه على محكّ مع جمهوره وقرائه لأنه يَعْرِض صورة لم يعتادوا على رؤيتها، ويظهر حقائق قد تخفى عن شرائح معيّنة من المجتمع، لذلك جاء بجملة من الحقائق والمشاهد ليدعّم بها حججه، وليقنع طبقات مجتمعية غير واعية.

وتظهر عملية الإقناع فيما عكسته هذه اللافتات من آثار تجلّت في نسبة المقروئية، والتي تجاوزت المليون نسخة في التسعينيات في بلدان المغرب العربي،[2] وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على أن تلك اللافتات لقيت قبولا واستحسانا؛ بعد أن رفعت شعارات رفض لا شعارات مطالبة بداية من العنوان، حيث زوّدت بمعاني

[1] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2010، مج 1، باب الاسم وأقسامه، ص 119.

[2] ينظر خارج النص (أحمد مطر.. لافتات ضد الظلم)، وثائقي الجزيرة، https://youtu.be/9Q9ADGBvMZM.

وصور بلاغية عملت "على إعطاء لغة الخطاب شكلا جماليا متحركا، وأخرجت اللغة من الجمود والرتابة إلى الحركة والتنوع، فأصبح الخطاب سهل التذوق، سريع الفهم، وتقوم تلك الصور المجازية باستحضار الصور وتقريب الأفكار على نحو مؤثر"،[1] وهذا ما سعى إلى تحقيقه أحمد مطر من خلال عنوان يصدم القارئ للوهلة الأولى، وهو عنوان يضمر بعض الحقائق الشائكة.

1-2-2- مفارقة قلب الحقائق:

مفارقة قلب الحقائق واحدة من المفارقات البارزة في شعر أحمد مطر وقد تجلت في عناوينه خاصة بعد أن أكسبها الشاعر شحنة حجاجية كبيرة.

1-2-2-1- الماء # الغربال

يميل أسلوب أحمد مطر نحو مخالفة المعقول والمتعارف عليه، قصد جلب انتباه المتلقي إلى القضية الجوهرية التي تشغله ورغبةً في إشراكه فيها، والأسلوب -كما يراه فيليب بروطون- هو المرحلة الثالثة في بناء الخطاب الحجاجي[2]ويعني به "اللحظة التي نختار فيها الألفاظ والصور التي نستعملها، ويعلق الأسلوب بالصياغة اللغوية للخطاب"[3]، ومن أمثلة الصور الغريبة التي أوردها صاحب اللافتات، تأليفه

[1] محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، ص 190.

[2] رأى فيليب بروطون بأن الأسلوب هو المرحلة الثالثة في بناء الخطاب الحجاجي بعد الوصف والترتيب، ينظر فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، تر محمد مشبال وعبد الواحد التهامي، ص 139، 140.

[3] فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ت محمد مشبال و عبد الواحد التهامي، ص 140.

بين عنصرين لا يلتقيان: الماء والغربال في قصيدة أسماها" **الماء في الغربال**"،[1] فمن وراء هذا الإغراب تختفي حقيقة مسكوت عنها مفادها أن الغربال*– الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بأهل الريف – أضحى يستخدم أداة لتخزين الماء بدل غربلة طحين الحبوب وغيرها من الشوائب، ويا لها من صورة تجسد المفارقة بعينها، فكيف لآلة تتميّز بالثقوب الكثيرة أن تتحوّل إلى آنية يصب فيها الماء؟ ويبدو أنّ القصد من وراء هذا الربط بين المتنافرين، تسليط الضوء على المعاناة النفسية التي يعيشها المثقف العربي جراء الأزمات والخيبات المتتالية التي تذهب بأحلامه وطموحاته شيئا فشيئا:

ذاب بكفّك القلم

وذبت من فرط الألم

واستوطنتك غربة

واستوطن الغربة همْ

فلا تحرّكت يدٌ

ولا اشتكى السّكوت فم

وأنت لم

تكفّ عن زرع المُنى

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 6، ص 241.

* الغربال: أداة تشبه الدُّف ذَات ثقوب ينقّى بهَا الْحبّ من الشوائب، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ج 2، ص 648.

في تربةٍ لا يجتنى

من غرسها إلا النّدمْ

إنّ القياس المضمر الذي لجأ إليه أحمد مطر آلية محاجّة بالغة الأثر على المتلقي، عمد من خلالها إلى إضمار المقدمتين الكبرى والصغرى والنتيجة مدرجا هذا المتلقي في خطته الحجاجية، ودافعا إياه إلى أن يستنتج بنفسه أحد تلك الأركان المحذوفة، الأمر الذي يفضي به إلى الاقتناع بالقضية المعروضة عليه كما فعل الشاعر في القصيدة السابقة، ويمكننا تصوّر ذلك بالشكل التالي:

- المقدمة الكبرى: المنطوق: **ذاب بكفّك القلم/ وذبت من فرط الألم/ واستوطنتك غُربة/ واستوطن الغربة هم** المفهوم= (لو أنّك توقفت عن التفكير فيما يرهقك ويشغل بالك لكان خيرا لك).
- المقدمة الصغرى: المنطوق: **فلا تحركت يد/ ولا اشتكى السكوت فم=** المفهوم= (لكنك لم تفعل ذلك).
- النتيجة: المنطوق: **وأنت لم/ تكف عن زرع المُنى/ في تربة لا يُجتنى/ من غرسها إلا الندم،** المفهوم= أي أنّ جزاء ذلك هو (أنك ستبقى في غيابات الهم والنكد وتعيش حياة تعيسة).

فلفظة الماء –وهو رمز الحياة والبقاء– تحمل مقصدية جديدة في نص العنوان؛ فكلّ دلالات الأصالة والتجذر المرتبطة بنهريْ دجلة والفرات وكذلك دجلة العوراء أو

ما يعرف بشط العرب–مكان ميلاد الشاعر في قرية التنومة التي لطالما تغنّى بجداولها وأنهارها وبساتينها– أصبحت من الماضي، أو كالسراب الذي يحسبه الظمآن ماء.

لقد تعمّد الشاعر الإتيان بهذا التركيب كي يوصل رسالة مفادها أنّ الشعوب العربية خدّرت فأصبحت لا ترى الأشياء على حقيقتها، كما أشار أيضا إلى التغيرات الحاصلة في مجتمعه، بعد أن أضحى الرويبضة* هم من يحتكرون الكلمة والسلطة كما في قصيدة "**فتوى أبي العينين**"،[1] ولهذا الأسلوب طاقة تأثيرية تهيمن على ذهن المتلقي فتجعله يذعن لوجهة نظر الشاعر، إذ يأتي في قالب ساخر تُستعمل فيه اللغة استعمالا غير منطقي تعكس لا منطقية الأحداث ولا معقوليتها، وتفضي إلى نتيجة مفادها أن الأمة العربية قد أصابها السفول والانحطاط جراء إسناد المناصب وتوزيع المسؤوليات على من ليسوا أهلا لها، فضاعت بذلك البلاد، وضاعت معها حقوق العباد بعد أن فقدوا الأمل في العيش الكريم(**في تربة لا يجتنى/ من غرسها إلا النّدم)**؛ ومن ثم فإن المقاصد غير المعلنة أو مضمرات القول تدعو المتلقي إلى البحث عنها (أو تحريها)، ذلك" أن الإضمار استتار لا عن عدم قصد إليه، بل هو

* الرويبضة: هو السفيه الذي يتحدث في أمر العامة، ففي الحديث ((بينَ يدي الساعةِ سنُونَ خدَّاعةٌ، يُتَّهمُ فيها الأمينُ، ويُؤْتَمنُ فيها المتَّهمُ، وينطق فيها الرُّويبضةُ)). قالوا: وما الرويبضَةُ؟ قال: ((السَّفيه ينطق في أمرِ العامَّة))، ابن رجب الحنبلي، جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثاً من جوامع الكلم، تحقيق محمد الأحمدي أبو النور، ط 2، 2004، ج1، ص 142.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 5، ص 202.

استتار مراد أصالة"،[1] وقد أدرك أحمد مطر أهمية هذا الأمر فاستغله في تمرير رسائله وأفكاره في شكل تواصلي ناجع.

1-2-2-2- الطب # الضرر

برزت المفارقة أيضا في عنوان "**الطب يضر بصحتك**"؛[2] كون الطب مهنة حيادية إنسانية تقي صاحبها المتاعب، ومع أنّ صدر الطبيب مقبرة ترقد تحت ركامها آلاف الأسرار التي لا تنبش ولا تمس، فإن له خصوصيات -كما يرى- تنتهكها محاكم التفتيش والاعتقال صباح مساء؛ لأنه في نظر العملاء المتخفين (الخلايا النائمة) مصدر خطر قد يضر بمصالح الدولة ويهدد كيانها، ويجب أن تخضع أعماله ومؤلفاته للرقابة، بل قد يقع تحت رحمة المقصلة التي لا تعرف رحمة ولا شفقة؛ فالمقصلة عدوة كلّ من تسوّل له نفسه معارضة الرأي الواحد، وإن كنت ذات يوم طبيبا وأجريت بحوثا لها مفردات ودلالات تتقاطع مع مفردات السياسة ودلالاتها، فاعلم أنك – في رأي أحمد مطر – سلّمت رقبتك طواعية للمقصلة:

لي صاحب

يدرس في الكلّية الطّبية

تأكّد المخبر من ميوله الحزبية

وقام باعتقاله

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 146.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 55.

حين رآه مرّة

يقرأ عن تكوّن ((الخلية))!

إنّ في هذا العنوان تناقضا صارخا بين بحوث الطبيب ومراميه، وبين السلطة الحاكمة وتهمها الموجهة إليه، وقد تعمّد الشاعر اللجوء لمثل هذه المفارقة حتى يظهر لمتلقي الخطاب حجج السلطة الواهية في ممارسة الظلم والجبروت على أفراد المجتمع عامة والمثقفين خاصة، إذ إنها لا تعتمد على أي مبررات ولا تخضع لمقاييس قانونية حتى؛ **(تأكد المخبر من ميوله الحزبية/ وقام باعتقاله/ حين رآه مرة/ يقرأ عن تكون ((الخلية))!)**، فالنظام القامع المستبد – حسب رأي الشاعر–لا يعطي للمتهم أي حق في الرد، فهو يستجوبه في الوقت الذي يكمم فمه، ويحرق مقلتيه قبل أن يعرض عليه بعض الصور، ويثقب طبل أذنيه ليقذف عليه وابل التهم قبل أن يأذن له في الأخير بحق الردّ كما قال الشاعر في قصيدة "**يحيا العدل**":[1]

حبسوه

قبل أن يتّهموه!

عذّبوه

قبل أن يستجوبوه!

أطفأوا سيجارة في مقلتيه

عرضوا بعض التصاوير عليه:

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 70.

قل.. لمن هذي الوجوه؟

قال: لا أبصر.

.. قصّوا شفتيه!

طلبوا منه اعترافا

حول من قد جنّدوه.

لم يقل شيئا

ولمّا عجزوا أن يُنطقوه

شنقوه

وما يزيد من قوة حجج الشاعر أنه دعّمها بحجج قانون القلب– وهو أحد قوانين السلّم الحجاجي–ومقتضى هذا القانون "أنه إذا كان أحد القولين أقوى من الآخر، فإن نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله"[1]، وفي هذا إشراك للمتلقي في عملية الاحتجاج، أي إن الحكم سيكون مشتركا بين أحمد مطر وجمهور المتلقين من خلال الوصول إلى قناعة لديهم مفادها أن النظم الدكتاتورية لا تفرق في إصدار الأحكام التعسفية بين صغير وكبير، ولا بين مثقف وجاهل، ولا بين مجرم وبريء، وتجدر الإشارة إلى أن تحقيق هذا المقصد يقوم في بعض الأحيان على حساب الشعرية، من حيث يفضي إلى افتقار بعض ومضاته من الخصائص الشعرية التي

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 278. وأول قوانين السلم الحجاجي قانون الخفض، والثاني قانون تبديل السلم، ينظر: م ن، ص 277، 278.

تطبع الشعر المعاصر، ويمكن تفسير ذلك بأن همّ الدفاع عن القضايا العادلة كان هو المسيطر على فكره ولغته في جل قصائده، على أن ذلك لا يعني نفي الشاعرية إلا عن بعض الخطابات المباشرة، لكن يمكن الإقرار بأن السمة البارزة والغالبة على شعر أحمد مطر هي النزعة الحجاجية، علما أنّ للبلاغة مقاصدَ أبرزها الغاية الجمالية والبعد الحجاجي الإقناعي وهما غايتان لا يكادان ينفكان عنها، وقد تظهر إحداهما على حساب الأخرى، بل قد تتجلى في ثوبها.

1-2-2-3- أقزام# طوال

"**أقزام طوال**"[1] عنوان آخر يفاجئنا به أحمد مطر من خلال مفارقته القائمة على التناقض، ذلك أن القزامة أو داء التقزم حالة مرضية تصيب الإنسان فيتوقف نمو جسمه، بسبب نقص في نشاط الغدة النخامية،[2] إلا أن الشاعر يستعير هذه الحالة المرضية ليدك بها حصون هؤلاء الذين يتطاولون على غيرهم، ويتقاتلون على ما ليس من حقهم، ولأن هذه الحالة المرضية لا تبشر بأي تطور أو تغيّر بل هي رهينة الجمود والثبات، فأقزام الشاعر هممن هذا القبيل،(**رأسنا ضاع فلم نحزن/ ولكنا غرقنا في الجدال/ عند فقدان النعال)** ولهم تأثير سلبي في مجتمعهم، لا تتقدم بهم الدول ولا تزدهر، إذ إنّ عيبهم خَلقي ملازم لهم أبد الدهر(**لا تنادوا رجلا/ فالكلّ أشباه رجال).**

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 75.

[2] ينظر مجموعة من الباحثين، معجم المصطلحات الطبية، إصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج2، ص 88.

هكذا أراد الشاعر من خلال هذا العنوان المتشبع بروح المفارقة الساخرة، توجيه ذهن المتلقي إلى مسلّمة استحالة تحوّل القزامة إلى الطول، وهذه حجة مستمدة من الواقع لا يمكن إلاّ قبولها؛ فقد أتى بنكرة موصوفة من باب التهكّم والتعريض والحطّ من قيمة المسخور منهم، لأن النكرة ما دلّ على غير معيّن. كما جاء بمحسن بديعي تمثل في الطباق(أقزام ≠ طوال) لا من أجل توضيح العنوان وكشف اللَّبس عنه، بل من أجل إثارة الغموض والتساؤل لدى المخاطَب.

إنّ الفهم الحقيقي للعنوان ومراميه وأبعاده التداولية لا يتأتى إلا من خلال استكشاف أغوار القصيدة، لأنّ لفظة الأقزام لها دلالات كثيرة قد ترتبط بالسلطة الحاكمة أو بالشعب، وقد تطرق موضوعا دون آخر، وحتى يزيل المتلقي اللَّبس وتتضح لديه مقاصد الشاعر، يتعيّن عليه فكّ رموز هذا الخطاب، خطاب بدأه بالنداء من شأنه انتباه السامع، فينعم النظر في فحوى الخطاب، بعد أن يتجاوز عتباته:

أيّها النّاس قفا نضحك

على هذا المآل

رأسنا ضاع فلم نحزن

ولكنّا غرقنا في الجدال

عند فقدان النّعال!

يسير أحمد مطر على منوال الشاعر العربي الجاهلي "امرئِ القيس" حين راح يبكي ويستبكي ويقف ويستوقف حزنا وأسفا على فراق الأحبة، غير أنّ الشاعر أراد توجيه السامع لأبعاد أخرى بحشده جملة من الحجج حتى يقنع المتلقي بفحوى خطابه، موظفا من أجل ذلك رابطا حجاجيا تمثل في الرابط الحجاجي "لكن"، وقد تحقق الحجاج في هذه المقطوعة الشعرية بفضل هذا الرابط لأنّ وروده أدّى إلى توليد طاقة حجاجية إضافية، كما مكّن من الربط بين ملفوظين حجاجيين **(رأسنا ضاع فلم نحزن/ ولكنّا غرقنا في الجدال)** ربطا تساندیا جعلهما يتجهان إلى تعزيز النتيجة المضمرة نفسها، كما أنّه أدّى إلى تقديم إرشادات تحدّد وجهته الحجاجية،[1] و"لكن" حرف نصب ذو وظيفة استدراكية توكيدية اكتسب هذا البعد الحجاجي الساخر من أجل دفع عجلة المشهد الهزلي وترسيخه في ذهن السامع المتلقي حتى يخرق أفق انتظاره ويزيد من مرارة الأسى وقتامة المشهد عنده، ويكشف له عن حالات التشظي والانقسام الحاصل بين أوساط هذه المجتمعات، هذه المجتمعات التي تساوت فيها عقولهم ونعالهم**(ولكنّا غرقنا في الجدال/ عند فقدان النّعال)** اعترى كلامهم اليومي البلادة والموضوعات الساقطة، ونسوا أو تناسوا القضايا الكبرى، كقضية فلسطين والمسجد الأقصى، الجولان والأراضي المغتصبة، الأقلية المسلمة المستضعفة في مشارق الأرض ومغاربها...هكذا كان عنوان الشاعر وهكذا كانت

[1] ينظر الراضي رشيد، الحجاجيات اللسانية عند إنسكومبر وديكرو، مجلة عالم الفكر، العدد 1، مج 34، الكويت، 2005، ص235، 236.

مراميه التي لا تخلو من عنصر المفاجأة والسخرية وقوة الإقناع لديه، قوة استمدها من الأوضاع التي عايشها، وعانى صعوباتها التي رمت به خارج بلاده، وخارج مكانته ومستواه، وخارج فكره ومبتغاه.

المبحث الثاني

2-1- حجاجية المفارقة في النهايات:

مثلت نهايات قصائد أحمد مطر علامة فارقة لما تضمنته من معان مختزلة وحقائق صادمة عرت الوقائع وكشفت المستور وأماطت الحجب عن كثير من الأسرار المفجعة والاتفاقيات المشبوهة والتواطؤات المفضوحة.

2-1-1- حجاجية المفارقة عند الحاكم والمحكوم:

تمثل نهايات القصائد الهاجس الذي يثقل كاهل الأدباء عموما والشعراء خصوصا، ذلك أن النهاية آخر ما يعلق بذهن المتلقي، فتكون بذلك الفيصل في الحكم على جودة القصيدة من عدمها، غير أنّ الشاعر العراقي أحمد مطر خالف السائد والمعهود من خلال تسخير النهايات لمحاجّة المتلقي بخرق أفق توقعه، من خلال الانزياح بأفكاره بعيدا عن السائد والمأمول إلى عوالم أخرى تتّضح بالسخرية، وتضع القارئ أمام حيرة تجعله أقرب إلى الإذعان وقبول الخطاب من ذي قبل.

ومن خلال الشواهد الشعرية اللاحقة سيبيّن الشاعر طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والعناوين الفرعية المعتمدة هي عناوين القصائد نفسها.

2-1-1-1-"مفقودات"

عمد أحمد مطر إلى تغيير نمط الحجج من خلال الإتيان بحجج قائمة على بنية الواقع، لأنها أقرب إلى التصديق والقبول من غيرها ولأنها " تستخدم الحجج شبه

المنطقية للربط بين أحكام مسلّم بها وأحكام يسعى الخطاب إلى تأسيسها وتثبيتها وجعلها مقبولة مسلّما بها، وذلك بجعل الأحكام المسلّم بها والأحكام غير المسلّم بها عناصر تنتمي إلى كلّ واحد يجمع بينها، بحيث لا يمكن التسليم بواحد دون أن يسلّم بالآخر"[1]،وهذا ما نجده في قصيدة "**مفقودات**" حين راح الشاعر يسرد أوجاع ومآسي شعبه، وقد جسده في صورة الصديق "حسن"، الذي هو رمز للصمود والنضال، والوقوف في وجه السلطة المستبدة الغاشمة:[2]

زار الرّئيس المؤتمن

بعض ولايات الوطن

وحين زار حيّنا

قال لنا:

هاتوا شكواكم بصدق في العلن

ولا تخافوا أحدا .. فقد مضى ذاك الزمن.

يبدو الخطاب عاديا ولا يثير الريبة في نفس المتلقي، لأنّ الرئيس ادّعى الشفافية، وطالب كل مواطن أن يتحلى بها، أثناء بث الشكاوى دون أي خوف أو رهبة أو تذمر نتيجة تكرار مطالبهم فلا بأس إن تكررت، والحجة التي استند إليها هي أن زمن الفساد قد ولّى وجاء زمن الاستماع لصوت الشعب، فهذه الأقوال

[1] عبد الله صولة، في نظرية الحجاج (دراسات وتطبيقات)، ميسكيلياني، تونس، ط1، 2011، ص 49.
[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات2، ص 104.

والتطمينات التي بثها الرئيس في أول لقاء في قلوب المواطنين المستضعفين، جعلت "حسن" يتشجع ويقف أمام الملأ مطالبا الحكومة بأبسط مقومات المعيشة:

يا سيدي

أين الرغيف واللبن ؟

وأين تأمين السكن ؟

وأين توفير المهن ؟

وأين من

يوفّر الدواء للفقير دونما ثمن ؟

يا سيدي

لم نر من ذلك شيئا أبدا.

إن وعديات الحاكم(هاتوا..لا تخافوا...)*أعقبتها تصريحات المواطن البسيط التي تشي بشعوره براحة تدلّ على تصديق وعوده وتطميناته، وقد تمثلت في استفساره عن بعض القضايا الاجتماعية اليومية **(أين الرغيف واللبن/ وأين تأمين السّكن/ وأين توفير المهن/ وأين من/ يوفر الدواء للفقير دونما ثمن)؟** وهذه الاستفهامات المتتابعة من قبل "حسن" تعكس انجلاء الخوف، وتشير إلى انفتاح نافذة الحرية أمام هذا المواطن ولو لبرهة من الزمن حتى يعبّر عن همومه، فهذه التطمينات من شأنها

* وذلك بإظهاره حسن النية وعزمه على المضي قدما في تحسين الأوضاع وتحقيق المطالب، قصد امتصاص غضب الشعب وتجنبا لردة فعل يكون أثرها سلبيا على كرسيّ الحكم.

أن تخفف عنه وطأ القلق والارتباك والأسى، إنّه يمثل صوت الشعب الضائع، المجرَّد من أبسط حقوقه، الغارق في أوحال الفقر والجوع:

قال الرّئيس في حزن:

أحرق ربّي جسدي

أكلّ هذا حاصل في بلدي ؟!!

شكرا على صدقك في تنبيهنا يا ولدي

سوف ترى الخير غدا .

تتوالى الحوارات وتوشك قصة المعاناة على النهاية فَتُحَلُّ بذلك عقدة القصيدة، إلا أنّ الشاعر يفاجئ المتلقي بسطور أخرى تصيبه بالوهن، وترسم على محيّاه صورة حزينة، من خلال حبكة أراد بها أحمد مطر تعرية الواقع، وكشف زيف تلك الأقنعة البرّاقة الخدّاعة، التي توشك أن تسقط عند أول محطة، عند أول تهديد يمس بكرسيِّ سلطتها وكيانها.

ففي زيارة ثانية للمنطقة نفسها وأمام الشعب نفسه، يعود الرئيس وتعود معه وعوده السابقة، ويعود الشعب للمطالبة بحقوقه، إلا أنّ الشاعر يفاجئ المتلقي من خلال إطلاقه الرصاصة الأخيرة التي يقصم بها ظهر كل رافض لحججه ضد السلطة وأساليبها القمعية وممارساتها السرية في آخر بيت يشكّل بيت القصيد الذي بفضله تزداد قناعة المخَاطب، بعد تعرّفه على حقيقة هذه السلطة الحاكمة وطريقة

تعاملها مع اللافتات المتمردة، فتتقلص الفجوة بينه وبين صاحب الدعوى الذي يقف بنفسه متحديا السلطة، ومطالبا الحكومة بمطالب صديقه حسن نفسها الذي اختفى فجأة، بل يزيد على ذلك، وينطق بما يعجز عنه كل مواطن، إذ يقول وبكل جرأة وشجاعة:

معذرة يا سيدي

وأين صاحبي ((حسن)) ؟!

إن المتأمل في فحوى هذا الخطاب، يرى الشاعر وهو يوظف جملة من الحجج المتسلسلة، لا ليقنع المتلقي ويحرك فيه النخوة والقومية فقط، بل ليسخر أيضا من حال هذه الشعوب وما آلت إليه من ضعف وهوان، وما "حسن" إلا ذلك المواطن الحر الذي يرفض أن يكون أداة في أيدي الحكام والسلاطين، يبيع دينه ووطنه بعرض من الدنيا، إنّ حسن رمز للعروبة الضائعة في أوكار الفساد، المتستّرة في جلابيب المكر والخداع، إن حسن– وهو الاسم المستعار لصديقه ناجي العلي– أنقى وأنظف رجل عرفه الشاعر وعايشه– كما قال ذات يوم–[1] وقد أكمل الشاعر الطريق وحيدا بعد أن اغتالت الموساد الصهيونية صديقه لأنه تمادى في مطالبه، وحلم بحياة أبسط ما يقال عنها إنها عادية، ليس من ورائها إسقاط حكم، ولا تشكيل حزب منافس

[1] خارج النص (أحمد مطر.. لافتات ضد الظلم)، وثائقي الجزيرة تاريخ البث 2017/12/3.https://youtu.be/9Q9ADGBvMZM

للحزب الحاكم، وليس من ورائها عمالة أو جوسسة أو تهديد لأمن الدولة وشعبها، فهي تنحصر في توفير أدنى متطلّبات العيش الكريم من عمل ومسكن.

2-1-1-2-"الله أعلم"

تنوعت أساليب الشاعر الإقناعية من خلال تقنيات الحجاج العديدة التي وظفها مما أعطت المفارقة قوة دفع، وهذه المرة عن طريق حجة السلطة إذ يقول في قصيدة "**الله أعلم**":[1]

أيّها النّاس اتّقوا نار جهنّم

لا تسيئوا الظنّ بالوالي

فسوء الظّن في الشرع محرّم

أيّها النّاس أنا في كل أحوالي

سعيد ومنعّم

ليس لي في الدرب سفّاح

ولا في البيت مأتم

ودمي غير مباح وفمي غير مكمّم

فإذا لم أتكلّم

لا تشيعوا أنّ للوالي يدا في حبس صوتي

بل أنا يا ناس.. أبكم !

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 25.

إنّ حجة السلطة تستند في الأساس إلى الأعراف والقيم الاجتماعية والأخلاقية المتعارف عليها بين أوساط المجتمع حتى وإن اختلفت وتفاوتت من بيئة لأخرى، "وتختلف السلطة في حجة السلطة وتتعدد تعددا كبيرا فقد تكون "الإجماع" أو "الرأي العام" أو "العلماء" أو "الفلاسفة" أو "الكهنوت" أو "الأنبياء"، وقد تكون هذه السلطة غير شخصية Impersonnelle مثل "الفيزياء" أو "العقيدة" أو "الدين" أو " الكتاب المقدّس"، وقد يعمد في الحجاج بالسلطة إلى ذكر أشخاص معيّنين بأسمائهم على أن تكون سلطة هؤلاء جميعا معترفا بها من قبل جمهور السامعين، في المجال الذي ذكرت فيه"،[1] وقد تبيّن من خلال النّص الذي بين أيدينا توظيف الحجج السلطوية من حيث توافقها مع المتواضع عليه في المجتمع العربي الإسلامي، لاسيّما ذلك المنتمي إلى حقل الدين كحجج الترهيب التي تراوحت استعمالاتها بين أسماء وأفعال **(اتقوا، النار، سوء الظن، الشرع، محرم)** والتي لا يمكن استبطان مقاصدها إلا بتتبع السياقات الخارجية المحيطة بالنص التي من شأنها توجيهنا إلى معرفة إيديولوجية الكاتب، وطبيعة مجتمعه، والأوضاع السائدة في زمن التلفظ بهذا الخطاب.

فالقصيدة بالنظر إلى بنيتها اللغوية السطحية لم تبح بأي سر، بل جاءت على تراتبية منطقية يعرفها القاصي والداني، مفادها أنّ الإنسان إذا ابتعد عن المظاهر التي تعكر صفو حياته، كالتدخل فيما لا يعنيه، والاهتمام بشؤون غيره، كان حريا

[1] عبد الله صولة، في نظرية الحجاج (دراسات وتطبيقات)، ص 52، 53.

على الآخر أن يبتعد عنه ويجتنب أذيته، لكننا إذا أدركنا طبيعة الشاعر الثورية ضد الحكومات المستبدة، يمكن استجلاء المضمر من آخر بيت يُستشف فيه نقد الواقع **(قلت ما أعلمه عن حالتي/... والله أعلم!)**، وهو رفض السلطة الحاكمة في قالب تختفي ملامحه الهزلية لتطفو على السطح، وما أسلوب النداء المستعمل في هذه اللافتة **(أيّها النّاس اتقوا نار جهنم/ أيّها النّاس أنا في كل أحوالي سعيد ومنعم/ بل أنا يا ناس.. أبكم)** إلا أداة تنبيه تدعو جموع المتلقين المفترضين إلى قبول توجهاته التي راح يزرعها في طريقهم على مراحل بشكل تسلسلي وممنهج. والملاحظ أنّ ياء النداء هي أكثر أدوات النداء استعمالا " فهي لنداء البعيد أو من هو بمنزلته من نائم أو ساه، فإذا نودي بها من عداهم فلحرص المنادى على إقبال المدعو عليه ومفاطنته لما يدعوه له".[1]

أمّا البعد الساخر في هذا الخطاب فيتمثّل في الجمع بين المؤتلف والمختلف؛ ذمّه السلطة والثورة على أساليبها من جهة، وتبرئته الحاكم – من أي تهم قد تطاله إذا تعرض في يوم من الأيام إلى ضرر أو ألمّت به فاجعة – من جهة أخرى، وهذا تناقض صريح، غير أنّه تناقض قد يتآلف ركناه عند الشاعر ويتمم بعضه بعضا، فتبرئة الحاكم هي أكبر تهمه إذا علمنا أنّ السخرية تتميز بقلب الأدوار لغايات بلاغية بعيدة أبرزها إفحام المتلقي لا مجرّد إقناعه بفحوى الخطاب **(لا تشيعوا أنّ**

[1] جار الله الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993، ج1، ص 413.

للوالي يدا في حبس صوتي/ بل أنا يا ناس.. أبكم!) ناهيك عن بالغ أثرها في حال صعّد من حدّتها بواسطة الإضمار..

2-2- مفارقة النهايات على ألسنة الحيوانات:

تطرقت كتابات أحمد مطر إلى كثير من المواضيع ذات الصلة بالواقع العربي، فالإنسان ابن بيئته كما يقول علماء الاجتماع، وأبرز تلك القضايا التي تناولها في شعره، قضية المجتمع الفلسطيني وبيت المقدس، حيث راح الشاعر يسلط الضوء على هذه القضية الحساسة والمغيّبة عن الساحة العالمية بحجج واهية كمعاداة السامية واضطهاد الأقلية اليهودية في فلسطين، والواقع – كما يحاول تجسيده- غير ذلك، وهو أنّ الصهاينة باتوا في تزايد كبير نتيجة الهجرة الجماعية المدعومة من الغرب إلى فلسطين، وعمليات الاستيطان المتزايدة[1]، نتيجة سياسات الترحيل القصري مع هدم المنازل أو الاستيلاء عليها والاعتقال والقمع الممنهج.

2-2-1- دلال:

إنّ الكلّ يدرك هذه الحقيقة حتى الحيوان فيما يزعم الشاعر، ويتجلى ذلك في قصيدة "**دلال**"[2] وفيها يُجري حوارا على لسان النملة والفيل:

النملة قالت للفيل:

قم دلّكني

[1] ينظر الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني2021، الفلسطينيون في نهاية عام 2021، رام الله، فلسطين، ص 21.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 7، ص 286.

ومقابل ذلك ضحكني !

وإذا لم أضحك عوّضني

بالتقبيل والتمويل.

وإذا لم أقنع .. قدّم لي

كلّ صباح ألف قتيل !

إن توظيف أحمد مطر للحيوان في لافتاته – بجعله العنصر المحرك لدواليب القضايا المثارة – ذو أبعاد ومقاصد كثيرة، فلطالما وظف الشاعر العربي الحيوان قديما وحديثا في أعماله، تغنّى بقوته وشجاعته وصبره على القتال في ساحات الوغى تارة، وجعله مطية للوصول إلى أهدافه ومقاصده تارة أخرى، وربما جعل منه قناعا يستتر خلفه خوفا وهروبا من المتابعة السلطوية، كما فعل "ابن المقفع" في الكتاب المنسوب إليه "كليلة ودمنة"، أو اتخذ منه وسيلة تربوية كديوان "الشوقيات" لأحمد شوقي حيث وضع قصصا شعرية في جزئه الأخير على ألسنة الحيوانات والطيور.

لم يكن توظيف أحمد مطر للنملة والفيل في هذه القصيدة اعتباطيا، فالنملة– كما هو متداول في العرف الاجتماعي–رمز للجد والنشاط والمثابرة والعزم على تحصيل رزقها، وهي مستعدة في سبيل ذلك أن تحمل أضعاف وزنها، "وسميت النملة نملة لتنمّلها وهو كثرة حركتها، وقلة قوائمها.. والنمل عظيم الحيلة في طلب الرزق،

فإذا وجد شيئا أنذر الباقين ليأتوا إليه"،[1] وقد صُورت في القرآن تصويرا مذهلا جسّد حنكتها وحسن تدبيرها ورباطة جأشها في قصة نبي الله سليمان عليه السلام وجيشه، لمّا قامت تنذر أهل قريتها من النمل بخطر الرفس من قبل جيش سيدنا سليمان عليه السلام حتى لا تغدو حطاما:﴿**حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ**﴾[سورة النمل، الآية 18] كما استدعى الشاعر الفيل وألصق به صفات غير صفاته فجعل العَتَهَ*والغفلة صفتين ملازمتين له، ويتأتى هذا من سؤال النملة الاستنكاري **(ما المضحك في ما قد قيل؟!)**، ولعل ارتباطه التاريخي بحياة الإنسان ورحلاته وحروبه سببٌ في توظيف الشاعر له والتمثيل به.

إنّ لفظ النملة من حيث المعنى المعجمي لا يدلّ على التأنيث، بل هو اسم جنس مشترك " فكلمة نملة لا تدلّ إلا على فرد واحد من هذا النوع دون دلالة على تذكير ولا تأنيث فقوله: { نملة } مفاده: قال واحد من هذا النوع، واقتران فعله بتاء التأنيث جرى على مراعاة صورة لفظه لشبه هائه بهاء التأنيث وإنما هي علامة الوحدة ".[2]

[1] كمال الدين الشافعي، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، ج2، ص 497.

* عَتَهَ الرجل: نقص عقله، أي صار معتوها، ينظر، معجم الغني، مادة عَتَهَ.

[2] الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير (تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد)، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، د ط، ج 19، ص 1997.

يخالف الشاعر ما هو سائد ومتوقع حين يجعل من النّملة القائد على صغر حجمها، وضعفها، إذ يقول:

تسخر منّي يا برميل ؟

ما المضحك في ما قد قيل ؟ !

غيري أصغر

لكن طَلبت أكثر مني

غيرك أكبر ..

لكن لبّى وهو ذليل ؟

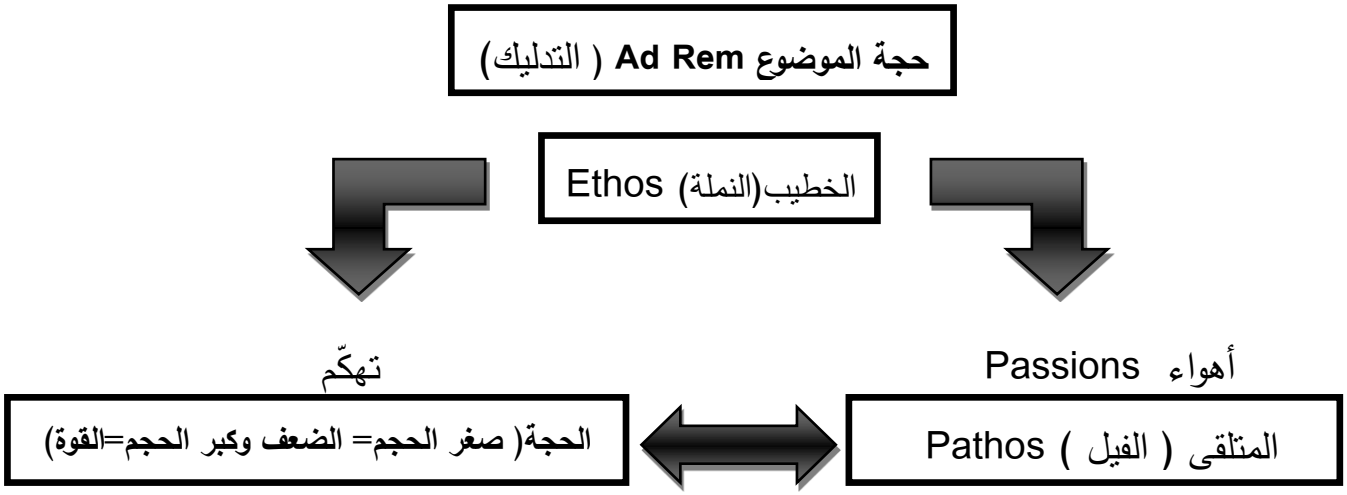
بينما جعل من الفيل المقود، والشاعر يجري مناظرة طرفاها فيل ونملة تسعى للوصول إلى مبتغاها باستخدام آليات ادّعاء تقيم بها الحجة على الفيل، وهذا ما لمسناه في الشطر الأول من القصيدة، وقد استعانت النملة بجملة من الأوامر قصد إقناع خصمها وجعله منساقا وراء طلباتها ومراداتها وآرائها التي تؤمن بها، ذلك " أنّ المنطوق لا يكون خطابا حقا، حتى يحصل من الناطق صريح الاعتقاد لما يقول من نفسه وتمام الاستعداد لإقامة الدليل عليه عند الضرورة؛ ذلك لأن الخلو عن الاعتقاد يجعل الناطق، إما ناقلا لقول غيره، فلا يلزمه اعتقاده، وإما كاذبا في قوله، فيكون عابثا في اعتقاد غيره"؛[1] فاعتقاد المتكلم بصدق دعواه، من شروط نجاح الخطاب،

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص 225.

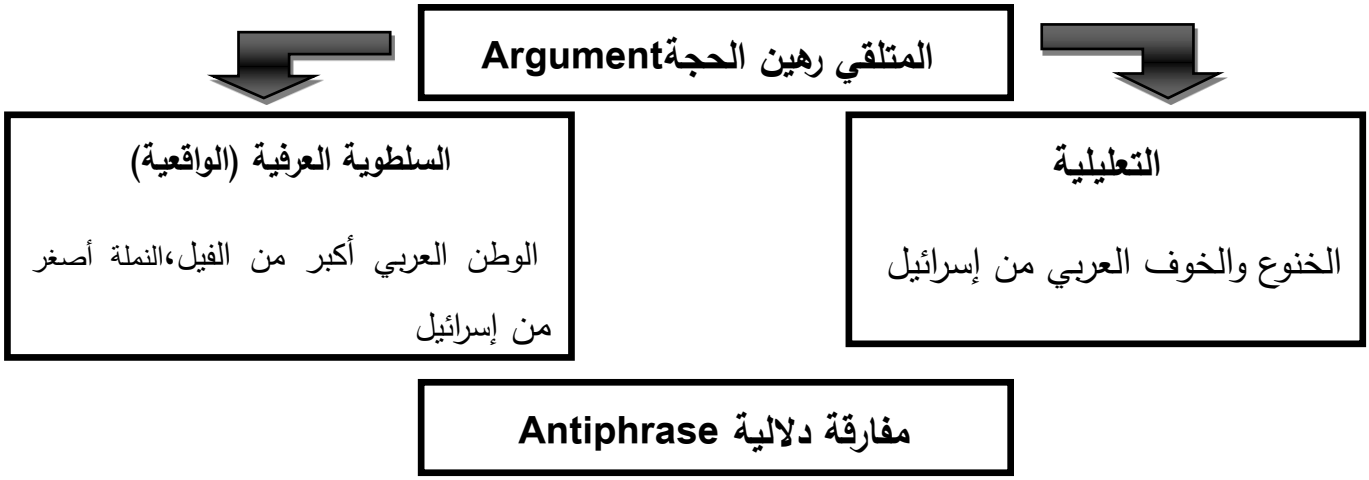
غير أن الفيل جعل يثور على مطالب النملة وأوامرها بضحكة تحمل في طياتها الاستخفاف والحطّ من شأن هذه المخلوقة الضئيلة الضعيفة،**(تسخر مني يا برميل؟/ ما المضحك في ما قد قيل؟!)** وإذا بها تجابهه، بجملة من الحجج القوية المدعومة بحجج السلطة العرفية بعد أن شاطت غضبا: **(غيري أصغر../ لكن طلبت أكثر مني./ غيرك أكبر../ لكن لبى وهو ذليل).**

إنّ الحجج التي جاءت بها النملة مؤسسة على بنية الواقع**(أكبر منك بلاد العرب/ وأصغر مني إسرائيل)**، هذا الواقع الذي لا يمكن للفيل إنكاره، ومن ثمّ جعلته أقلّ تعنّتا وأقرب إلى الإذعان وقبول الحجج من ذي قبل، لأنها مبنية بناء متينا يرتكز على وقائع ومواضعات لا يُعتَرَض عليها، ولا يُتنَازع فيها غالبا، حتى وإن كانت غير مشاهدة؛ لأنّ المحاجّة لا تصدر من فراغ بل لها منطلقات يتفق عليها كلّ من الباث والمتلقي، وتشكّل هذه المشتركات اللّبنة الأولى في الجدار المتين الذي من شأنه أن يتصدّى للثغرات التي قد يحدثها المحاجَج، فضلا عن كونها مدعومة بسياقات خارجية لا يمكن أن تعتريها التضليلات، ما يجعلها أقرب إلى الموضوعية ولكن في قالب جمالي بلاغي تمتزج فيه جمالية الخطاب مع قوة الإقناع، ولتوضيح هذا النوع من الحجج، نستعين بهذا المخطط الذي وضعه " فيليب بروطون Philipe Breton"[1]:

[1] ينظر، فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، تر محمد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، ط1، المركز القومي للترجمة القاهرة، 2013، ص 36.



الصّراع العربيّ[الفيل] والإسرائيلي[النملة]



انقياد الفيل للنملة (انقياد الأكبر للأصغر)

تحْدث صدمة النهاية في آخر سطرين **(أكبر منك بلاد العرب/ وأصغر مني إسرائيل)**، فيدرك المتلقي أنّهما يشكّلان الركيزة التي بنت النملة خطابها الحجاجي عليها، بعد أن ألقت جملة من المطالب والأوامر حاول الشاعر من خلالها تغيير بوصلة القارئ كليا بعد أن جرَّت النملة الفيل إلى هذه المحاجّة حيث هيمنت على

الحوار وغلبت حجتها حجة الفيل، لتظهر بذلك خيوط الخطاب المضمر وتتكشف رؤى النص، وتتشكل ملامحه، بإعلان الشاعر عن وجهة نظره صراحة، تلك التي يدعو المتلقي إلى تبنيها لأهميتها وتأثيرها وعظم شأنها، يظهر ذلك في تصريح النملة عند محاجّة الفيل في البيتين الأخيرين **(أكبر منك بلاد العرب/ وأصغر منّي إسرائيل)**.

يتضح جليا أن النملة في هذا النص الشعري تقوم بدور المندّد بجرائم الاحتلال الصهيوني من خلال حجاجية السخرية المعتمدة على التمثيل والتعريض كقولها: **(يا برميل)**، والإيحاء **(غيرك أكبر/ ...لكن لبّى وهو ذليل)**، ومختلف أساليب التصوير الفني المعبّرة عن شدة التذمّر من الأوضاع التي تشهدها الأمة العربية والإسلامية التي باتت تشبه الفيل – في مقارنة ضمنية– من حيث كبر الحجم، وتحوّلها إلى غثاء كغثاء السيل، تتداعى الأمم عليها وتتقاسمها، فكانت أرض فلسطين من نصيب شرذمة من أهدتهم إياها بريطانيا – ممثلة في وزير خارجيتها "بلفور Balfour"– إلى اللورد "ليونيل والتر روتشيلد" قائد الحركة الصهيونية تحقيقا لوعده المشؤوم الذي نصّ على تمليك اليهود الأرض المقدسة، وكان ذلك سنة 1917 في وُريقة لا تتجاوز أسطرها الخمسة عشر وقد جاء فيها "إنّ حكومة صاحب الجلالة تنظر بعين الاعتبار إلى إقامة وطن قومي للشعب اليهودي في فلسطين، وستبذل قصارى جهدها من أجل تسهيل تحقيق هذا الهدف على أن يُفهم بشكل صريح أنّه لن يؤتى بعمل

من شأنه أن يضر بالحقوق المدنية والدينية للطوائف غير اليهودية الموجودة في فلسطين، ولا شيء قد يمس حقوق اليهود أو أوضاعهم السياسية في البلدان الأخرى"،[1] وقد استطاعوا من ثم أن يُنشئوا فيها دولة داخل دولة، على الرغم من أنف الشعوب العربية وتحت أعين أنظمتها وقوادّها، وفي هذا السياق أتى الشاعر بقياس مضمر بغية إقناع المتلقي بوجوب رفض الأوضاع الكارثية التي تسود المجتمعات العربية نتيجة التخاذل والضعف والهوان، وبالإمكان تحديد القضية المعروضة في القصيدة بهذا الشكل:

– المقدمة الكبرى: المنطوق:(**غيري أصغر../ لكن طلبت أكثر مني**)المفهوم= لو أنّ الأمة العربية الإسلامية اتّحدت لما أُغتصبت فلسطين.

– المقدمة الصغرى: المنطوق: **غيرك أكبر../ لكن لبى وهو ذليل** المفهوم = (لكنها لم تفعل ذلك).

– النتيجة: المنطوق:(**أكبر منك بلاد العرب/ وأصغر مني إسرائيل**) المفهوم= فلسطين تحت سيطرة الاحتلال الصهيوني.

[1] سدا أوزالكان، وعد بلفور الذي غير مصير الشرق الأوسط، تر إسراء محمد، مراجعة ماشتة أونألمش، أركان للدراسات والأبحاث والنشر، 2018، الجيزة، مصر، ص2.

2-2-2- الثورة والحظيرة:

تفصح خطابات أحمد مطر الشعرية عن أنّه ما كان لهذا الاحتلال أن يجد له أرضا صلبة يستقر فيها لولا تواطؤ عدد من قادة العرب وزعمائهم مع اليهود، في اتفاقيات سرية مهدت لتغلغلهم في أرض فلسطين ونيل موافقة رؤساء العالم بمن فيهم بعض الرؤساء العرب آنذاك كما جاء في قصيدة "**الثور والحظيرة** ":[1]

الثور فرّ من حظيرة البقر

الثور فرّ.

فثارت العجول في الحظيرة

تبكي فرار قائد المسيرة.

وشكّلت على الأثر

محكمة.. ومؤتمر.

فقائل قال: قضاء وقدر.

وقائل: إلى سقر.

وبعضهم قال: امنحوه فرصة أخيرة

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار العروبة، بيروت، ط1، 2011، لافتات 1، ص 21.

لعلّه يعود للحظيرة.

وفي ختام المؤتمر

تقاسموا مربطه .. وجمّدوا شعيره.

لم يرجع الثور

ولكن

ذهبت وراءه الحظيرة !

لن نجانب الصواب إذا اعتبرنا هذه القصيدة أجرأ ما كتبه أحمد مطر حول الأنظمة العربية وخذلانها للقضية الفلسطينية، ولعلّ الرجوع إلى السياق التاريخي الذي قيلت فيه يعين على استيعاب بعض القضايا الشائكة التي أشارت إليها، فهي من باكورات قصائده التي نظمها لمّا كان محررا صحفيا في جريدة القبس الكويتية، وهي تتحدث عن مرحلة مفصلية في تاريخ العرب والعالم أجمع، على لسان حيوان ساخر متمثل في الثور، حيث أضحى هذا الحيوان المحرك الرئيس لحيثيات هذه المرحلة وأحداثها.

إنّ لتقدم الاسم على الفعل في قوله: **(الثور فرّ من حظيرة البقر)** دورا بارزا في ترسيخ دلالات جديدة لا تؤديها الجملة الفعلية؛ فلئن كان هذا التغيير في ترتيب الوحدات لا يمسّ المعنى العام للجملة، فإن تصديرها بالاسم يضيف إلى ذلك المعنى

دلالات التوكيد والثبات والاستقرار، إذ إنّ الجملة الاسمية" تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء ليس غير، بدون نظر إلى تجدد ولا استمرار"،[1]عكس الفعل الذي يتميز بالتحول والتبدل، ذلك أنّ الجملة الفعلية "موضوعة لإفادة التجدّد والحدوث في زمن غير معيّن مع الاختصار"،[2] وقد يفيد الاسم – إذا تقدم– التخصيص(القصر)*

وتظهر بلاغة الخطاب الإقناعية من خلال تقديم المسند إليه (**الثور**) من أجل تحقيق مقصد وهو تعجيل المساءة؛ ويمهَّد لذلك بالاستحواذ على ذهن المتلقي وجلب انتباهه عن طريق ذكر خبر سيِّئ يتوقف عنده المتلقي، ويذعن لفحواه، بيد أن مجيئه في صدارة القصيدة زاد من طاقته التأثيرية.

وظّف الشاعر الثور وجعله أحد شخوص قصيدته، والغاية من تصوير واقعة فراره هو تحقيق مقاصد أراد أن يلفت إليها انتباه المتلقي (**الثور فرّ من حظيرة البقر/ الثور فر**)؛ لأننا إذا ربطنا سياق إنتاج النص مع الظروف السياسية آنذاك، علمنا أن للنص غايات وأهدافا أبعد وأبلغ من أن نحصرها في قصة كمثل التي ساقها الشاعر.

---

[1] السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2009، ص 51.

[2] السيد الهاشمي، م ن، ص 51.

*كقوله تعالى ﴿ **إياك نعبد** ﴾، والمعنى أننا لا نعبد سواك، فلو تقدم الفعل على الفاعل والمفعول به لما اقتصرت العبادة على الله وحده إذ إن الأذهان قد تنصرف لغيره جلّ وعلا، فـ" الْحَصْرُ الْمُسْتَفَادُ مِنْ تَقْدِيمِ الْمَعْمُولِ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: إِيَّاكَ نَعْبُدُ حَصْرٌ حَقِيقِيٌّ لِأَنَّ الْمُؤْمِنِينَ الْمُلَقَّنِينَ لِهَذَا الْحَمْدِ لَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ"، الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص 183.

ولعلّ حالة الفرار تلك توحي إلى ظاهرة الهرولة نحو التطبيع العربيّ مع الكيان الصهيوني من خلال إبرام اتفاقية "كامب ديفد" المشؤومة سنة 1979 بين أمريكا والكيان الصهيوني، وبين مصر بزعامة رئيسها آنذاك "أنور السادات"؛[1] حيث تضمنت بنوده العلنية الإقرار بدولة إسرائيل، وبإقامة علاقة سلام بينها وبين الدول العربية في تجاهل تامّ للقضية الفلسطينية وجرائم الاحتلال، فكان ردّ فعل الدول العربية لا يعدو تنديدات واستنكارات لم تتجاوز الحناجر، وأقصى ما فعلته أن اكتفت بتجميد عضوية مصر في جامعة الدول العربية مدّة عشر سنوات، فكان هذا الردّ أشبه بترويض ثور هائج.. وهذا ما عبّر عنه الشاعر بقوله:

وفي ختام المؤتمر

تقاسموا مربطه .. وجمّدوا شعيره.

لئن لم تكن هذه المقصدية هي الغاية الأسمى من الخطاب الشعري الذي بين أيدينا، فإنها جزء لا يتجزأ منه لأهميتها ودورها الفعّال في التأثير على المتلقي، ذلك أنّ "العملية الكلامية بمختلف وظائفها تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية وتمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة".[2]

[1] ينظر اتفاق كامب ديفيد وأخطاره (عرض وثائقي)، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ط1، 1978، مقدمة الكتاب.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 169.

وجدير بالذكر أنّ الألفاظ التي استعملها الشاعر لا تكاد تخرج عن الحقل الدلالي للسياسة وما يتبعها من القرارات التي لا تعدو كونها تصريحات خطية وكلامية لم تحظ بالتنفيذ، والحال أنّها ترمي إلى التخفيف من وطء الغليان المتصاعد في الشارع العربي الثائر رفضا لمخرجات هذا الاتفاق **(فقائل قال: قضاء وقدر/ وقائل: لقد كفر/ وقائل: إلى سقر/ وبعضهم قال: امنحوه فرصة أخيرة/ لعله يعود للحظيرة)**.

أما صدمة النهاية في هذه القصيدة، فقد صنعها فرار جماعة الثيران من الحظيرة وجريها خلف الثور السبّاق إلى الاستسلام لناحره، مع أنّه وُوجِه من قبل بالعقاب، وفي هذه الصورة الكاريكاتورية **(وبعد عام، وقعت حادثة مثيرة/ لم يرجع الثور/ ولكن/ ذهبت وراءه الحظيرة!)** إشارة ضمنية توحي بهرولة عديد الدول العربية نحو عدوّها سواء بترسيم العلاقات معه أم بمباركتها أم بتأييدها، كلٌّ وإستراتيجيته الخاصة.

ويبدو أنّ هذه القصيدة تحمل نظرة الشاعر الاستشرافية، لأن مخرجات ذلك القرار المجحف، ما زال يلقي بظلاله على الفلسطنيّين خاصة والشعوب العربية عامتها، ويتجلى ذلك في لهاث عدد من الأنظمة العربية والإسلامية في الوقت

الراهن وراء التطبيع بذرائع متباينة كحماية الحدود ونبذ التطرف والعنصرية، ونشر السلام في العالم.[1]

وما جعل النهاية صادمة للمتلقي هو مخالفتها لمتوقعه، وأمّا التباسُها بمرارة السخرية فيكشف عن سر الأحداث والعلاقات السياسية في تلك الحقبة، ويزيل اللّثام عن الأدوار التي لعبها القادة العرب وعلى رأسهم "أنور السادات" في تعزيز وجود الصهاينة في العالم العربي بعد أن كانوا على مرمى حجر من الزوال.

وقد لجأ الشاعر لقياس الخُلْفِ بهدف إقناع المتلقي بحجج شبه منطقية، وقياس الخُلْفِ هو "القياس الذي يثبت المطلوب بإبطال لنقيضه، وذلك لأن الحق لا يخرج عن الشيء أو نقيضه، فإذا بطل النقيض تعيّن الأصل وهو المطلوب، وسمى هذا القياس خلفا؛ أي باطلا، لا لأنه باطل في نفسه، بل لأنه ينتج الباطل على تقديم عدم أحقية المطلوب، أو لأنه يثبت المطلوب بإبطال نقيضه"،[2] وبالإمكان توضيح هذا النوع من الحجج في ما يلي:

- المقدمة الكبرى: المنطوق: **(لم يرجع الثور/ ولكن/ ذهبت وراءه الحظيرة !)**

المفهوم= لو أن الثور لم يبادر بالفرار لما فرّ بقية القطيع.

[1] ولا يتأتى ذلك – حسب هذه الرؤية – إلاّ بمؤاخاة السامية وابتداع دين جديد موحّد للأديان السماوية –في زعمهم– يسمى الديانة الإبراهيمية، ينظر عز الدين عناية، الأديان الإبراهيمية (قضايا الراهن).

[2] عوض الله حجازي، المرشد السليم في المنطق الحديث، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط6، ص 177.

- المقدمة الصغرى: المنطوق:(**الثور فرّ من حظيرة البقر/ الثور فر**) المفهوم= لكن الثور فرّ

- النتيجة المضمرة: لا يلام القطيع على فراره

ولا تخفى علامات السخرية والتعريض في هذا المشهد من اندفاع القطيع خلف الثور البليد، أي من قرار بقية الدول المسارعة إلى التطبيع مع الكيان الصهيوني الغاصب، في حين كانت من قبل من المعارضين المشجّبين، الأمر الذي أسفر عن نيّات الساسة الحقيقية وفضح كذبهم.

2-3- حجاجية مفارقة الشخصيات:

تعدّ الشخصية – سواء أكانت حقيقية أم وهمية– المحرّك الأساس لأي عمل فنيّ أو أدبي، لما تتمتّع به من وظائف فعّالة تعمل على الربط بين الأزمنة والأمكنة والأحداث، بغض الطرف عمّا ترتسم على وجوهها من ملامح الجد أو الهزل، وعمّا إذا كانت تخاطب نفسها أو جمهورا ما، وبذلك تتحول" إلى نمط اجتماعيّ يعبّر عن واقع طبقيّ، ويعكس وعيا إيديولوجيا"[1]، ولا بدّ في هذا المقام أن يختار المبدع شخوصه بعناية إن أراد النجاح في تجسيد أفكاره وتحقيق أهدافه التواصلية، لأن تأثيرها في بعض الأحيان يطغى على تأثير اللغة الشعرية.

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص 39.

وتجدر الإشارة إلى تنوع الشخصيات في قصائد "أحمد مطر"، بيد أنها ارتبطت بأهداف ومرام منحصرة في قضايا محدّدة ولكنها جوهرية لعلّ أبرزها استبداد السلطة الحاكمة، والقضية الفلسطينية، وألم الاغتراب، ومعاناة المثقف العربي. وما يميّز شخوص الشاعر العراقي، انفصام الشخصية تارة، وحب التملّك والاستحواذ على أملاك الغير تارة أخرى؛ فأقوالها غير أفعالها، وتصوراتها تعارض ممارساتها في الواقع، إذا وعدت أخلفت، وإذا أُؤتمنت خانت، وإذا خاصمت نكلّت بضحاياها.

لم يتوان الشاعر في الكشف عن حقيقة الحاكم العربي باعتباره حاكما مستبدّا – كما يجزم بذلك – لأنّه يرى فيه رأس الفساد والباعث عليه، من خلال تسليطه المخبرين على عامة الناس، والسّجانين على تعذيبهم، وأمره علماء البلاط بالحثّ على عدم الخروج عن الحاكم، وتوجيهه المثقفين لتلميع صورته أمام الرأي العام؛ لأنّ الحاكم يمثّل منبر السلطة الذي يرتفع منه صوت الزيف والتضليل حتى في المنام كما يرى الشاعر في قصيدة " **الحلم الخائن**":[1]

قلت للحاكم: هل أنت الذي أنجبتنا ؟

قال: لا .. لست أنا

قلت: هل صيرك الله إلها فوقنا؟

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 5، ص 209.

قال: حاشا ربنا

قلت: هل نحن طلبنا منك أن تحكمنا؟

قال: كلا

قلت: هل كانت لنا عشرة أوطان

وفيها وطن مستعمل زاد عن حاجتنا

فوهبنا لك هذا الوطنا؟

إلى أن يقول:

فلماذا لم تزل، يا ابن الكذا، تركبنا؟

... وانتهى الحلم هنا.

أيقظتني طرقات فوق بابي:

افتح الباب لنا يا ابن الزنا.

افتح الباب لنا.

إن في بيتك حلما خائنا!

تعددت الشخصيات المستهدَفة من قبل الشاعر بدءا بالسلطة الحاكمة التي لها ذراع القانون الطّولى بسن القوانين وتنفيذها عبر أجهزتها خاصة القمعية كالمخبرين والسّجّانين، وسنفصل بين هذه الأجهزة فيما يلي من عناصر.

2-3-1- حجاجية المفارقة في الشخصية السلطوية:

تجلت الشخصية السلطوية بوضوح في اللافتات السبع، كونها -حسب ما يعتقده الشاعر- الباعث الأقوى على الفساد وما انجرّ عنه من قمع الحريات ومصادرة الحناجر، يقول في قصيدة "**خِطة**":[1]

حين أموت

وتقوم بتأبيني السلطةْ

ويشيّع جثماني الشرطةْ

لا تحسب أنّ الطاغوتْ

قد كرّمني.

بل حاصرني بالجبروتْ

وتتبعني حتى آخر نقطةْ

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2011، لافتات3، ص 120.

كي لا أشعر أنّي حر

حتى وأنا في التابوتْ!

يلاحظ أن الشاعر اعتمد في محاجّة المتلقي على سلالم حجاجية يسند بعضها بعضا ويشحذه، الأمر الذي يجعل بنية النص متماسكة، وقضاياه منسجمة، وكلّ ذلك يُسهم في كسب المتلقي إلى صفّه وحثه على الاقتناع بوجهة نظره، ومن ثمّ لم يأت هذا الترتيب المنطقي للحجج اعتباطا، بل قصد إليه الشاعر قصدا، فإذا تأملنا بناء نصوصه، وجدنا مقدماتها مقدّمات صارخة تلفت انتباه المتلقي، ومتونها تستحوذ على عقله وتدعوه إلى التفكّر، ونهاياته محطّات يقف عندها في معظم الأحيان راضخا لا رافضا، إذ عادة ما يحسن الشاعر نسج خيوط ما يعرضه من قضايا.

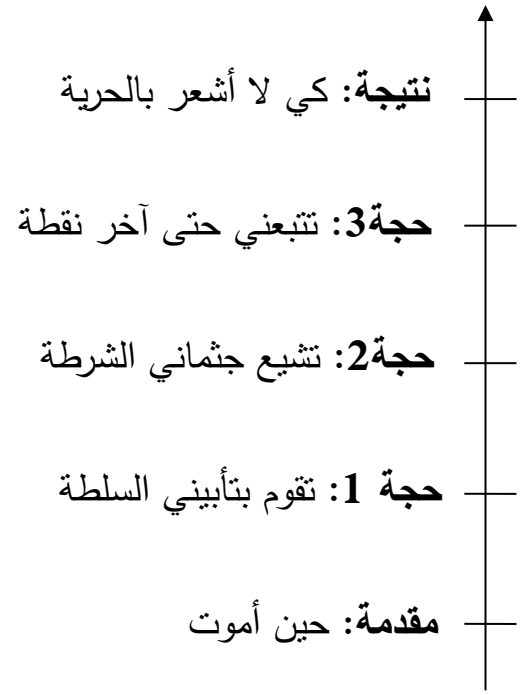
ويمكن تحديد السلم الحجاجي بأنّه "عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية وموفِّية بالشرطين التاليين:

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

ب- كل قول كان في السلم دليلا على مدلول معين، كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه".[1]

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 277.

فالشاعر في النص أعلاه –"خطة"– يستشرف موته، ويتوقع طريقة تحضير مراسم دفن جثمانه، وظروف وصوله إلى القبر، ويركن في ذلك إلى حجج متناسقة في سلم تصاعدي يبدأ بحجة هي الأضعف بين أخواتها وينهي كلامه بأقوى حجة.



إن مكمن المفارقة الحجاجية في هذا النص، يتّضح عند النظر في ترتيب الحجج لأن في اهتمام السلطة بالشاعر أهدافا وغايات غير محمودة، أهمها تضييق الخناق عليه، وهي تفعل ذلك معه من المهد إلى اللحد، وبما أنّها هي من ستتكفل بمراسم جنازته إمعانا في كبت حريات الناس حتى وهم جثث هامدة، فلقد صوّر الشاعر الميّت وهو محاصر مخافة أن ينتفض من تابوته فيفزع قاتلوه، وهي صورة تبرز مدى الظلم والاستعباد، تمكّن الشاعر بواسطتها أن يكسر أفق توقع القارئ ويستحوذ على مشاعره ويأخذ بفكره إلى أبعد الحدود؛ فبعد مقدمة الموت، يسوق

حججا متسلسلة زمنيا، ابتداء بالحجة الأضعف وتجلت في تأبين* السلطة لجثمانه، وتبعتها حجج تشييع الشرطة لها، فاتّباعها إيّاها، ليصل بالمتلقي إلى أقوى الحجج تأثيرا وهي المصادرة على حقّ الموت بعيدا عن أعين السلطة المستبدة.

وبالإمكان إخضاع هذه الحجج التراتبية لقانون النفي أو قانون تبديل السلم، و"مقتضى هذا القانون أنه إذا كان القول دليلا على مدلول معين، فإن نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله".[1]

تتسع الفجوة شيئا فشيئا بين الشاعر والسلطة المستبدة بعد أن حلّ اليأس مكان الأمل نتيجة الركود الحاصل في شتى مجالات الحياة، ويظهر خطاب الشاعر بأبعاده الثورية مع كل قصيدة ينظمها، وحتى لا يفقد الخطاب حجاجيته ومن ثم تأثيره، كان لا بد أن يعمد إلى تجديد آلياته وتغيير خططه بما يخدم مقاصده التي يريد تبليغها المتلقي، فـ" المنطوق به لا يكون كلاما حقا حتى تحصل من الناطق إرادة توجيهه إلى غيره؛ وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يُعدّ متكلما حقا، حتى ولو صادف ما نطق به حضور من يتلقفه، لأن المتلقف لا يكون مستمعا حقا حتى يكون قد ألقي إليه بما تلقف، مقصودا بمضمونه هو أو مقصودا به غيره بوصفه واسطة فيه"،[2]على ألاّ تتوقف المقصدية عند حدّ الإخبار والسرد للوقائع بل

* التأبين: خطبة تلقى تكريما للميّت وإشادة بمآثره.

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 278.

[2] طه عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص 214.

تتجاوزها إلى أبعد من ذلك، إلى الغاية الأسمى التي يأخذها كل متكلّم في الحسبان؛ وهي استمالة الطرف الآخر لفحوى هذا الخطاب وإقناعه به، وهذا ما فعله أحمد مطر حين رتّب حججه وصوّبها بشكل غير مباشر تجاه المتلقي الضمني، مستعينا في تحقيق ذلك بشيطان الشعر كما جاء ذكره في قصيدته الموسومة "**أعوذ بالله**"؛ حيث لجأ إلى الأسلوب الحواري لاستدراج المخاطَب والإيقاع به حتى يستسلم لحججه ويذعن إليها، يقول فيها:[1]

شيطان شعري زارني

فجنّ إذ رآني

أطبع في ذاكرتي ذاكرة النسيان

وأعلن الطّلاق بين لَهجتي ولَهجتي

وأنصح الكتمان بالكتمان!

قلت له: كفاك يا شيطاني

فإنّ ما لقيتُه كفاني

إيّاك أن تحفر لي مقبرتي

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 28.

بمعول الأوزان.

فأطرق الشيطان

ثم اندفعت في صدره

حرارة الإيمان

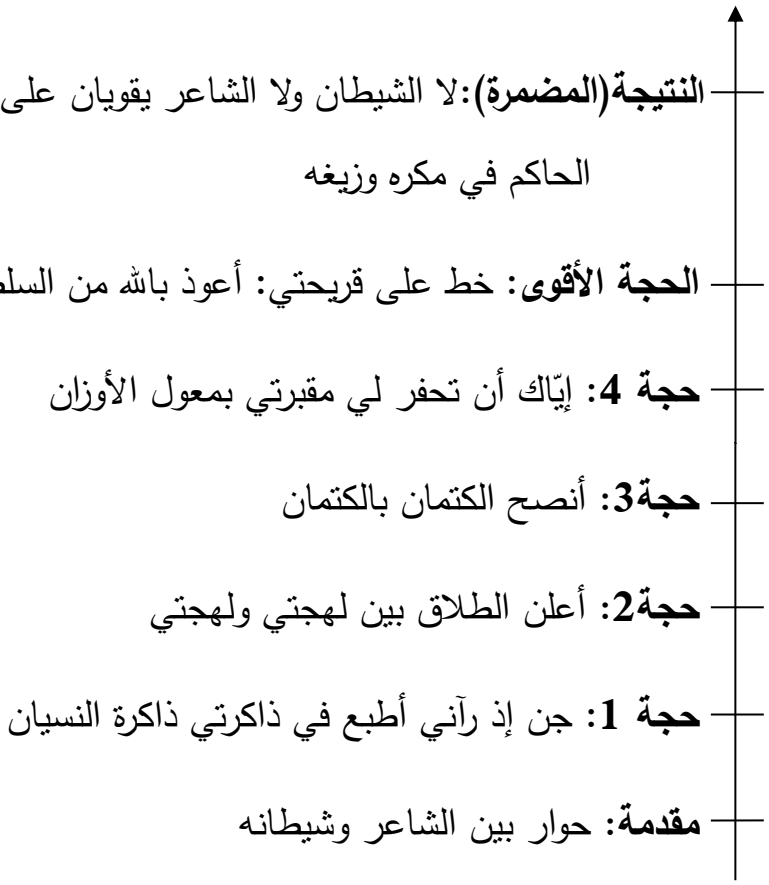
وقبل أن يوحي لي قصيدتي

خطّ على قريحتي:

أعوذ بالله من السلطان !

في هذه القصيدة يقوم الشاعر باستدراج المتلقي لرأي ما، مفاده أن السلطة الحاكمة المستبدة أشدّ ضررا وخطرا وأكثر مكرا وخداعا من شياطين الجن، وساعد تسلسل الحجج شبه المنطقية في تقويته ومحاجة المتلقي به.، كما أن تماسك الحجج جعلها تخضع لسلم النفي أو قانون تبديل السلم، ومعناه أن نفي الحجة مؤد إلى نفي مدلول الخطاب، مثال:(با ⇦ نا) (⇦ ¬با ⇦ ¬ نا)[1]ويمكن توضيح تراتب الحجج المساقة في هذا الرسم البياني:

[1] "با" ترمز إلى القول الطبيعي أيا كان، والعلامة الأولى" ⇦ " إلى اللزوم والعلامة الثانية ا¯إلى النفي، ينظر اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 277،278.



أرى أن المقصدية الكبرى من وراء إشراك الشاعر لشيطانه في هذا النص الشعري لم تكن عبثية، حيث استعان بما هو مرتسم في ذهن المتلقي حول الشياطين من صفات تجسد ألاعيبه وتسويفه ووساوسه التي من شأنها إيقاع الإنسان في المعاصي والمحظورات، فالحجة الأولى تمثلت في ضرب من الجنون أصاب الشيطان لمّا رأى الشاعرَ يسعى لمحو كل ما كان عالقا في ذاكرته، لينتقل بنا إلى الحجة الثانية وهي إعلان الطلاق مع الكلمات التي لطالما أبدع في نسجها وتوظيفها لخدمة أغراضه ومآربه، ليثبت حجة ثالثة هي أقوى من سابقاتها وهي عبارة عن توقف الشاعر عن الكلام والتزامه الصمت حيال ما يحدث من حوله، منتقلا إلى أخرى تضمّنت تحذيرا موجّها لشيطانه بألاّ يورّطه فيما يجعله ينظم الشعر مرة ثانية،

ليختم بالحجة الأكبر والأقوى والتي حوت كل الحجج، وأظهرت ما كان خفيا حين أراد الشاعر إقناع من حوله باستسلام الشيطان واعترافه بقلّة حيلته أمام من هو أكثر مكرا وأشد زيغا عن الطريق وأعظم تزيينا للباطل وأبعدهم عن الحق، وقد تجسد هذا في السلطان، فهو الآمر الناهي، وهو مركز الشر وبؤرة الفساد بل هو الورم الذي ينخر جسد الوطن ويضعفه – في تقدير الشاعر–لأن فساده مستشرٍ في كل مكان، بين الحشود والجدران، وتحت الأبواب والوسائد، وفي الأسواق والمحلات، وفي الطرقات(**شيطان شعري زارني/ فجن إذ رآني/ أطبع في ذاكرتي ذاكرة النسيان/ وأعلن الطلاق بين لَهجتي ولَهجتي/ وأنصح الكتمان بالكتمان!**)،وكل هذا بدعم سراياه المتمثلة في المخبرين الذين لهم كل الصلاحية في الاعتقال والاستجواب وتوجيه التّهم لكل من يتمرّد على وليّ أمرهم، فالأجهزة الأمنية لا تقل شأنا عن الحاكم في بثّ الرعب والذعر في قلوب الناس، فهي أذرعه، وسمعه، وبصره لذلك وجّه الشاعر إليها أصابع الاتهام.

2-3-2- حجاجية المفارقة في أجهزة السلطة:

لم تسلم أجهزة السلطة من سخرية الشاعر العراقي نتيجة كونها طرفا رئيسا في الفساد الحاصل وشريكا فعّالا في تأزم الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية.

2-3-2-1- المخبر:

أشرنا سابقا إلى أن ما يميز آلية السلالم الحجاجية هو أن الحجج فيها على تفاوتها يقوي بعضها بعضا، مما يجعل النص متسق البنية، ومنسجما مع المخاطَب ومع سياق التخاطب، وفي المقابل ما يميز شعر "أحمد مطر" هو قوة الكلمة ووقعها في نفسية المتلقي، لأنها ترتبط بسياقات وأحداث تاريخية غيّرت أوضاع شعوب من حال إلى حال، وتعبّر عن أحوال الطبقة الهشةّ، بأسلوب حجاجي ساخر يمتزج فيه الجد بالهزل، ويخترق كل الطابوهات، ليكشف عن خفايا السلطة العميقة، ويدق مسامير كلماته الثورية المتمردة في وجوه مخبريها وأذنابها وعملائها، إذ يقول في قصيدة "**التقرير**":[1]

كلب والينا المعظّم

عضّني، اليوم ومات!

فدعاني حارس الأمن لأعدم

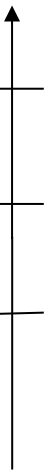
بعدما أثبت تقرير الوفاة

أنّ كلب السيد الوالي

تسمّم!

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 53.

يبدأ الشاعر قصيدته بسخرية في قالب مدح يُثني فيه على الوالي ويشيد به وبمكانته، والحقيقة عكس ذلك وهي ما نبّهنا إليها موقف الشاعر العراقي تجاه السلطة الحاكمة وتمرده عليها. ولكي يكشف ظلم السلطة – المتمثلة في المخبر– وما قامت به من مجازر، أتى بجملة من الحجج حتى يستجلب عطف السامع، فالنظم الدكتاتورية لا تعترف بحق الرد أو الدفاع عن النفس ضد أي اتهام يوجه إلى أفراد المجتمع، كيف ذلك وطرف النزاع الآخر من فئة السلطة الحاكمة؟! وهكذا تتصاعد الحجج بالشكل التالي:



تمظهرت المفارقة الساخرة في هذه القصيدة في أن الجناية حصلت من الكلب فاقتُصَ له، لأنه في نظر المخبر ضحية، ولأنه كلب الوالي الذي لا يرفض له طلب، فهو فوق الجميع، فوق أقرانه من الكلاب، بل هو أعلى مكانة من المواطن، وقد جاءت الحجج متسلسلة وداعما بعضها بعضا، على أن الحجة الأخيرة كانت أقوى الحجج لأنها بيّنت السبب الذي من أجله أُصدر قرار الإعدام في حق هذا المتهم، بعد أن أثبت التقرير بالأدلة الواهية أنّ المتهم كان سببا في مقتل الكلب.

ومن المسلّم به أن الشاعر لا يسعى بحجاجه هذا إلى أن يثبت حقيقة هذه الأحداث ويحاجج لها؛ لأن بعض الأمور يستحيل تصديقها أو استيعاب تفاصيلها لما فيها من مبالغة وإفراط في ذمّ السلطة وأعوانها، ولأن المخبر لا يكون دائما بتلك القساوة والوحشية التي ادّعاها الشاعر، لكن الغاية من مثل هذه الصور الشعرية هي لفت انتباه المتلقي، وحثّه على توجيه بوصلته نحو هذه الحكومات وسياساتها، حتى يتشكل له الوعي الكافي بالأوضاع السائدة، ولكي يأخذ حذره في كل خطوة يخطوها، أو كلمة تنبس بها شفتاه، فهو على مرمى حجر من الاعتقال إن فكر يوما في التمرد والانقلاب على الأوضاع كما أعلن عن ذلك في قصيدة "**الإرهابي**":[1]

دخلت بيتي خلسة من أعين الكلاب

أغلقت خلفي الباب.

نزلت للسّرداب

أغلقت خلفي الباب .

دخلت في الدولاب

أغلقت خلفي الباب .

همست همسا خافتا: (فليسقط الأذناب)

[1] أحمد مطر، الأعمال الشعرية، لافتات 6، ص 239.

وشت بي الأبواب!

دام اعتقالي سنة .. بتهمة الإرهاب!

يتضح جليا من خلال هذه القصيدة أنّ الحرية في بلاد المستبدين تعاني الأمرّين كونها تخضع للرقابة، وتصادر في كل وقت وحين.

إنّ خطاب الشاعر المباشر قد يفقد نوعا من قوة المحاجة كون الإضمار أقوى من الناحية الإقناعية، إلا أن السمة البارزة في هذا الشعر أنه ينبع من نفس متقدة عانت الأمرين وتعرضت لكل أنواع الاضطهاد مما أكسب كلامها الشعري نوعا من القوة الإقناعية " فكلما كان الشاعر صادقا في معاناته ساعيا إلى تبليغ خطاب ما، راميا إليه كلما كان شعره أكثر حجاجية"،[1] فالأنظمة التي لا تقبل النقد وتقمع الرأي الآخر وتدين قائله، هي أنظمة دكتاتورية، وخوفها من صرير القلم ليس أقل من خوفها من الانقلابات العسكرية، ويبدو أن الشاعر من وراء هذه القصيدة، يريد إقناع المتلقي بأن الوشاية أصبحت مهنة عند كثير من الناس، سواء أكانوا من المقربين أم من العامة، من الطبقة الحاكمة أم من الرعية (**أغلقت خلفي الباب/همست همسا خافتا:(فليسقط الأذناب)/ وشت بي الأبواب!/ دام اعتقالي سنة.. بتهمة الإرهاب!)**

[1] أبو بكر العزاوي، الحجاج في الشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 7، 1992، كلية الآداب بني هلال، ص 100، 101.

لأنها تجلب لهم – كما يتصورون– الرفاهية وتنفض عنهم غبار النكد، وتبعد عنهم سهام الاتهام ومعاداة السلطة، وتغدق عليهم الثناء والخيرات.

2-3-2-2- السجان:

لا تقلّ شخصية السجّان أهمية عن غيرها من الشخصيات الموظفة في شعر أحمد مطر لدورها البارز في إرساء معالم الفساد، والإسهام فيه بقسط وافر، كونها تخضع بدرجة أولى لسلطة الحاكم، وتنفّذ قراراته كما أرادها، فالسجان أداة للقمع والتعذيب والعنف الجسدي والنفسي والرمزي* كما تشير إلى ذلك قصيدة "**عدالة**":[1]

يشتمني

ويدّعي أنّ سكوتي

معلن عن ضعفه !

يلطمني

ويدّعي أنّ فمي قام بلطم كفّه!

* العنف الرمزي أو السلوك الجانح كما يعبّر عنه: "فالسلوك الجانح في مجتمع ما هو دوما مؤشر يتجسد في تصرف بعض الأشخاص الخارجين على القانون، للدلالة على ما يعتمل باطنيا في بنية ذلك المجتمع من اضطراب، وما يتراكم من عدوانية كامنة، قابلة للانفجار في ظروف معيّنة"، مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 9، 2005، ص 174.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 14.

يطعنني

ويدّعي أنّ دمي لوّث حدَّ سيفه!

فأُخرِج القانون من مُتحفِه

وأمسح الغبار عن جبينه

أطلب بعض عطفه

لكنّه يهرب نحو قاتلي

وينحني في صفه!

******

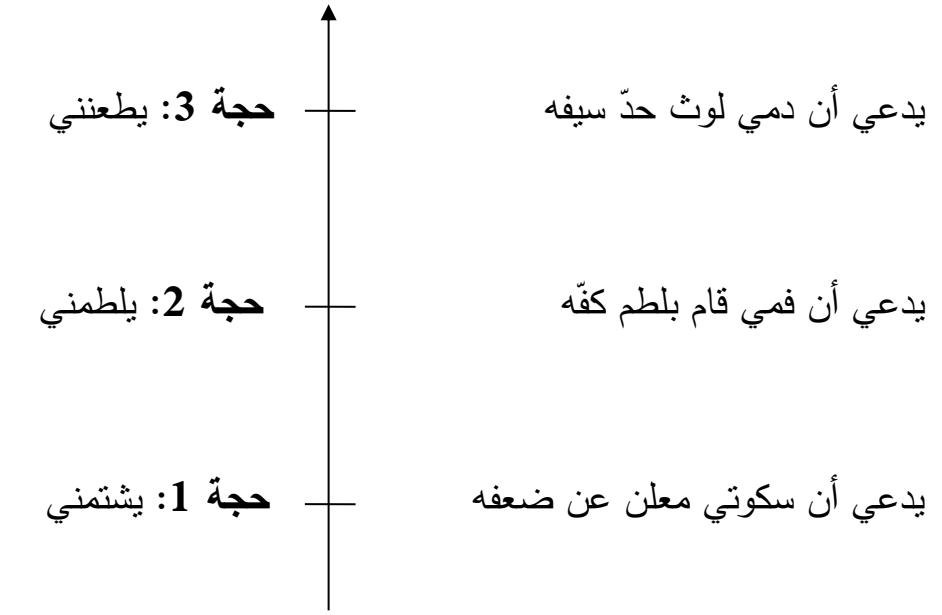
يقول حبري ودمي:

لا تندهش

من يملك ((القانون)) في أوطاننا

هو الذي يملك حق عزفه!

ويظهر التسلسل المنطقي للحجج وقوة الربط بينها من خلال الخطاطة الموضحة أدناه:



جاء الشاعر في الأبيات الأولى بحجة مفادها أن الظلم يقترفه السجّان فهو يعتدي ويسبّ ويشتم، ولكي يقوي حجته أقحم الشاعر السكوت وجعله هو الدافع لهذا الصنيع، ثم أتى بحجة ثانية تمثلت في اللّطم، وثالثة هي الأقوى تمثلت في الطعن، والسبب خلف تتابع هذه الحجج وتواليها، هو – في تقديري– رغبته في إقناع المتلقي أن ادّعاءات السّجان وأفعاله ليس لها مبرر، لأنها لا تنضبط بقانون، ولا تحتكم لأعراف، ولا تنبني على أدلة أو تقارير تدين السجين، وتجعله عرضة لمثل هذه الممارسات القمعية، يأتي الشاعر بذلك في قالب حجاجي ساخر تميز بروح المفارقة التي اتسمت بها شخصية السجّان المتناقضة كون أقواله تناقض أفعاله، ومقاصدها أقرب للعبثية منها إلى الواقع.

إلى جانب ذلك نلاحظ تعدّد الأصوات في قصيدة "**عدالة**" لغاية حجاجية أرادها الشاعر(**صوت الضحية، صوت السجان، صوت القاتل، صوت المثقف، صوت**

الضمير)، ذلك أن "خصائص التعدد الصوتي والتفنيد والتضمين، إضافة إلى الطبيعة المفارقة للسخرية المثبتة لظاهر كلام يبطله باطنه – سواء أكانت نفيا للشيء بإيجابه، أم ذما في معرض المدح، أم هزلا يراد به الجد، أم تهكما، أم كل ما يسمح به((الحجاج غير المباشر)) بتعبير بيرلمان– أشكال بلاغية مضمرة لنية التحاج بصيغة متفاوتة الأثر، لانبنائها جميعا على عنصر المواراة، الشيء الذي يوحي بكون السخرية مسافة غير قابلة للتفاوض، ويدعو إلى التفكير بكيفية اشتغال البنية التواصلية الساخرة"،[1] وقد سار الشاعر في قصيدة "**شكوى باطلة**" على هذا النسق حين جعل خطابه الحجاجي ذا طبيعة حوارية أشرك فيه المتلقي وجعله حكما في النزاع الدائر بينه وبين السجّان إذ يقول:[2]

بيني وبين قاتلي حكاية طريفة

فقبل أن يطعنني

حلّفني بالكعبة الشريفة

أن أطعن السيف أنا بجثّتي

فهو عجوز طاعن وكفه ضعيفة!

[1] أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص30.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص30.

حلّفني أن أحبس الدماء

عن ثيابه النظيفة

فهو عجوز مؤمن

سوف يصلّي بعدما يفرغ من

تأدية الوظيفة!

شكوته لحضرة الخليفة

فردّ شكواي

لأنّ حجتي ضعيفة!

تعددت أساليب السجّان والمصير واحد، إذ إن طرقه في التعذيب والتنكيل بالضحايا ممنهجة، تتميز بالقسوة تارة وباللّين تارة أخرى، وبالقسوة واللين معا تارة ثالثة، والقصد من وراء هذا الصنيع، تلميع صورة الحاكم أمام الرأي العام، وإرساء مبادئ الديمقراطية، وتحقيق مبدأ المساواة بين كل طبقات وأطياف المجتمع، وتمرير رسائل مفادها أن الأنظمة الحاكمة تحرص دائما على خدمة رعاياها، والوقوف معهم في السراء والضراء، في الأفراح والأقراح، والحقيقة بعيدة كل البعد – في نظر أحمد مطر– عن المأمول أو المطلوب، لأنّ السجّان قد يجعل من الضحية أداة لترهيب

الرعية، كما يفعل بين الفينة والأخرى مع المغضوب عليهم، المتمردين على الأحكام والدساتير، ذلك أن قرارات السجان من قرارات الخليفة **(شكوته لحضرة الخليفة/ فردّ شكواي/ لأن حجتي ضعيفة!)**.

إذن اتسمت هذه القصيدة بالمفارقة الدلالية الخاضعة لسلطة الحجاج؛ إذ تستهدف المثل العليا التي تجمِع عليها كل شرائح القرّاء، لأنها لصيقة إما بالمسلمات البديهية أو القوانين العلمية أو الأحكام شبه المنطقية والعرفية، بعيدة عن الإيهام والتمويه والتلبيس والمغالطة "ولا شك أن المستوى الثقافي للساخر يحدد قدرته على بناء السخرية، فكلما ارتفع مستوى الساخر كلما اعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة، موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس، وكلما تدنى هذا المستوى كلما اختل هذا التوازن بالميل إلى النقد الفج أو الإضحاك المجاني، وذلك باللجوء إلى أسهل الوسائل"،[1] وهذا ما لم يخف على أحمد مطر حين نوع في أساليب وطرق الربط بين الحجج وتصييرها سلاحا في وجه المتلقي الذي لا يجد سوى الإذعان والخضوع لها لما فيها من انسجام واتساق يجعلها أقوى إلى التصديق منها إلى الرفض **(حلّفني أن أحبس الدماء/ عن ثيابه النظيفة/ فهو عجوز مؤمن/سوف يصلي بعدما يفرغ من/ تأدية الوظيفة!)**.

[1] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2012، ص 92.

ولعلّ مقصدية الشاعر من وراء هذا الخطاب الحجاجي الساخر، هي إظهار أنّ العمليات الإعدامية أضحت وظيفة من الوظائف؛ تنجَز بدم بارد دون رحمة ولا شفقة، وأنّ السلطة أصبحت داعمة لهذه العمليات الإرهابية، مباركة لها سرا، رافضة لها علنا، ممارسة لها بين الحين والآخر.

خلاصة الفصل الثاني:

لقد تنوعت الوسائل الحجاجية شبه المنطقية في شعر أحمد مطر الساخر، بين قياس مضمر، وحجاج السلطة، وحجج قلب البرهان، والحجج المؤسسة لبنية الواقع، وكذا السلالم الحجاجية المجسدة في قانون النفي، ولقد كان لها دور بارز – لما اتسمت به من خصائص أسلوبية ولغوية مفارقة– في التأثير على المتلقي واستمالته، وحثه على الإذعان أو زيادة الإذعان لما أضمره أو أظهره من آراء وتوجهات سياسية كافرة بالأنظمة العربية وبساساتها.

الفصل الثالث

الآليات اللّغوية للخطاب الحجاجي

الساخر لدى أحمد مطر

المبحث الأول:

1-1- حجاجية التكرار اللفظي الساخر:

يعتبر التكرار أسلوبا لغويا وبلاغيا شائعا منذ القدم، والجدير بالذكر أنّ التكرار لا يكون ذا قيمة إلا إذا ابتعد عن الركاكة والرتابة والحشو، "ويحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها ويُخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستهانة بقدرها"،[1] ومما يستأنس به في هذا السياق ما ذكره الجاحظ حول ابن السماك "حين جعل ابن السمّاك يوما يتكلم وجارية له حيث تسمع كلامه، فلمّا انصرف إليها قال: كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه؛ لولا أنّك تكثر ترداده، قال: أردّده حتى يفهمه من لم يفهمه، قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد مله من فهمه".[2]

والتّكرار أنواع؛ منه ما تعلق بالبنية الصوتية ومنه ما تعلق بالبنية الإفرادية ومنه ما تعلق بالبنية التركيبية، ومنه ما تعلق بالبنية الدلالية، وقد تجلّت هذه البنى في قصائد أحمد مطر كثيرا، غير أننا سنكتفي بالتكرار الإفراديّ عند الشاعر حتى نكشف عن هذا الأسلوب ونبيّن مدى نجاعته في الوصول إلى المتلقي واستهداف إقناعه أو

[1] الخطابي، بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976، ص52.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، دار الهلال ومكتبته، بيروت، ج1، ص 105.

حمله على الإذعان، متتبعين بذلك مقصدية الشاعر ومستعينين بالسياقات الخارجية التي أسهمت في إنتاج هذه النصوص الساخرة.

إنّ التكرار أسلوب يحتاج إلى نوع من الذكاء في استخدامه وتوظيفه حتى يكون رافدا من روافد الحجاج، وأسلوبا من أساليب السخرية، ونمطا من أنماط التأثير على المتلقي واستمالته، "وليس هذا التكرار مجرد تقنية أسلوبية، فهو طريقة في تقديم أطروحة تسمح بإنتاج تأثير البروز، ورؤية الفكر الواحد من زوايا عديدة...إنه يصلح غالبا للربط بين حجج أخرى، تسهم مجتمعة في حزمة في اختلاق رؤية شاملة".[1]

1-1-1- ترسيخ الوعي بحقائق الأمور في نص "الحبل السُري":

إنّ أحمد مطر من خلال أسلوب التكرار ينشد غايات ومضامين خفية، وذلك بتكرير البنى الإفرادية التي هي مدار حديثنا" فتكرار اللفظة ذاتها في أكثر من موضع يعدّ من أفانين القول الرافد للحجاج المدعّمة للطاقة الحجاجية في الدليل والبرهان، لما له من وقع في القلوب، لاسيما في سياقات خاصة كالمدح والرثاء"،[2] وكذلك الهجاء والتهكم، وهذا ما يتجلى في قصيدة "**الحبل السُري**" إذ يقول فيها:[3]

أدري.. أجل أدري

[1] فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، تر محمد مشبال، عبد الواحد التهامي العلمي، ص 108.

[2] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2011، ص 168.

[3] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011، لافتات1، ص 17.

وأحبس الأشعار

أخشى من الأنياب والأظفار.

*** ***

أدري بأنّ النار

موقَدة.. من حطب الفقر

ليدفأ الدولار!

*** ***

أدري بأنّ الثار

سحابة تحبل بالأعذار

سيزأر الرّعد .. ولكن بعده

ستهطل الأمطار!

تميزت هذه المقطوعة الشعرية بتكرار لفظة " أدري" الدالة على المعرفة بحقائق الأشياء وطبيعتها وكنهها، فالدراية عكس الجهل، ومنه قول ربنا – معاتبا رسول الله صلى الله عليه وسلم حين جاءه ابن أم مكتوم مستفسرا عن شؤون دينه فانشغل بصناديد قريش عنه– ﴿**وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهُ يَزَّكَّى**﴾ [سورة عبس، 3] بمعنى: "وأي شيء

يجعلك عالما بحقيقة أمره؟"[1] إلا أنّ دراية الشاعر في هذه الأسطر لها مقصدية ساخرة؛ فهو يفصح مؤكدا بأنّه يعلم بكل ما يدور حوله؛ يعلم الصواب من الخطأ، المصلح من المفسد، الخير من الشر، لكنّه يحاجج متلقيه باستسلامه أمام مصيره وقدره المحتوم رغبة منه في إثارة الشفقة **(أدري.. أجل أدري/ وأحبس الأشعار/ أخشى من الأنياب والأظفار)**، وأملا في مشاركته إيّاه هذه القناعات، إذ ليس بمقدوره أن يفعل شيئا أمام هذا القدر، وقد تسلط عليه في شكل وحوش آدمية، تُسقط كل رأس أينعت، وتُبادر إلى قطفها قبل أن تُشكِّل خطرا على مصالحها، فشِعره محبوس خوفا من كيدهم وبطشهم**(أخشى من الأنياب والأظفار)**، والهوة تزداد اتساعا بين الطبقة الحاكمة والطبقة الوسطى أو الفقيرة، إذ وراء كل غني يتنعم بثرائه فقير أسهم في تجويعه وإذلاله، وكأنّ الثروة – حسب رأي الشاعر– رزق لا يساق بقدرة قادر بل يساق بترهيب وتخويف أبناء الجلدة، غير أنّ أمل الشاعر كبير في أن تمطر سماء الحرية فتغيب بها النفوس الجشعة، المتشبعة بحب الأنا، المغالية في تهميش الآخر، المسارعة إلى جمع ثروات الشعوب واستنزافها **(أدري بأن النار/ موقَدة.. من حطب الفقر/ ليدفأ الدولار!)**، فالشاعر هو صوت الشعب الذي يعرف كل خفايا السلطة ورجال الأعمال ذوي الثروات المشبوهة، إذ يحاججها بنبرة ساخرة ملؤها التفاؤل والإصرار على أنّ الحال سيتغير يوما ما **(أدري بأن الثأر/ سحابة**

[1] نخبة من أساتذة التفسير، التفسير الميسر، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف – السعودية، ط2 مزيدة ومنقحة، 2009، ج1، ص585.

تحبل بالأعذار/ سيزأر الرعد .. ولكن بعده/ ستهطل الأمطار!)، فالأيام تُتَداول بين الناس ولا تدوم لأحد، فلا بد لليل الشعوب المقهورة أن ينجلي، ولا بدّ لقيدها أن ينكسر حتى تنفض الغبار عنها، وتقف شوكة في حناجر أعدائها، أعداءِ الإنسانية.

وقد كرر الشاعر هذه الكلمات قاصدا بذلك محاجّة المتلقي **(أدري.. أجل أدري/ أدري بأن النار../ أدري بأن الثار..)**، وساعيا إلى إقناعه بأنّه – أي الشاعر–جزء لا يتجزأ من المجتمع يعيش كما يعيش هو، يفرح بفرحه، ويحزن بحزنه، حتى وإن عصفت به رياح الغربة.

الخطة الحجاجية:

ينطوي هذا المقطع على برنامج حجاجي يتكون من ثلاث قضايا تتسلسل فيه الحجج لتخلص إلى مفارقة:

- **القضية 1:**

أدري ـــــ (لكن) ـــــ أخشى من الأنياب والأظفار ـــــ أحبس الأشعار

ح1 رابط ح2 ن

الحجة 1: (أدري) = عدم الغفلة عما يجري من فساد ونهب وظلم...

لكن: رابط التعارض الحجاجي وجاء مضمّنا

الحجة2: (أخشى من ....)= الخوف من المفسدين والناهبين والظلَمة.. الذين تمّ تصويرهم على أنهم وحوش لهم أنياب وأظفار= علة الخوف مقنعة

النتيجة: أكتم ما أعرفه و(أحبس أشعاري)

- **القضية 2:** وتنطوي على مفارقة:

أدري ـــــــــ النار موقدة من حطب الفقر ـــــــــ ليدفأ الدولار

ح1 ح2 ن

الحجة1: (أدري) = تكرار الحجة التي مفادها أن الشاعر على دراية بكل الأوضاع الحياتية المزرية.

الحجة2: (النار موقدة....) = حجة تعليلية مفادها أن الثراء يبنى من استنزاف ثروات الشعوب.

النتيجة: الخضوع لتبعية الغرب.

- **القضية3:**

أدري بأن الثار سحابة ...ـــــ سيزأر الرعد ـــــ لكن ـــــــــ ستهطل الأمطار

ح1 ح2 رابط ن

الحجة1: (أدري بأنّ....)= تأكيد الشاعر انتباهه ومعرفته بحيثيات الأمور من حوله

الحجة2:(سيزأر الرعد) = ستتكالب علينا هذه الأنظمة واحدة تلو الأخرى

لكن: رابط للتعارض الحجاجي

النتيجة: سيسود العدل ويعلو على الباطل يوما ما.

1-1-2- الكشف عن أوجه العار العربي من خلال حكايات عباس:

وظف أحمد مطر التكرار- كتكرار الأسماء مثلا - بغرض إثبات أفكار معينة وتقوية المعنى " ذلك أنّ أسلوب التكرار يحتوي على كلّ ما يتضمنه أيّ أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنّه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة"[1]، وتتجلى قوة الشاعر في تكرير الألفاظ دون الإخلال بنظام القصيدة ورونقها كما في "**حكايات عباس**" التي يقول فيها:[2]

((عباس)) وراء المِتراس

يقظ .. منتبه .. حساس

منذ سنين الفتح .. يلمّع سيفه

ويلمّع شاربه أيضا ..

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965، ص 230.

[2] أحمد مطر، المجموع الشعرية، لافتات 1، ص 18.

منتظرا .. محتضنا دُفّه!

فقد تكرّر هذا الاسم في القصيدة اثنتي عشرة مرة إضافة إلى العنوان، وعباس رمز لكل إنسان لا يغار على عرضه ووطنه ولا يحرك ساكنا أمام الأزمات والنكبات، يدفن رأسه في الرمال إذا أحس بالخطر، ويملأ فمه ماءً إذا استشعر خطر السلطة وتهديداتها، ويطأطئ رأسه حتى حين يُهتك عرضه، وهولا يغيث ملهوفا، ولا يسارع لنجدة أيّ كان، حتى زوجه!

صرخت زوجته: عباس

أبناؤك قتلى عباس

ضيفك راودني عباس

قم أنقذني يا عبّاس

* *

عبّاس وراء المتراس

منتبه .. لم يسمع شيئا

زوجته تغتاب الناس!

إنّ قوة السخرية الموجهة لأفراد المجتمع الخارجين عن الأعراف، المنساقين وراء الإغراءات لم تأت عبثا، بل لها ارتباط وثيق بزمان كتابة هذه القصيدة ومكانها "إذ إنّها أولى القصائد التي تنشر في جريدة القبس الكويتية عام 1980"،[1] وفي هذا دلالة واضحة على أنّ الرجل مازال يشعر بوقع التهجير ومرارة الأسى على فراق الأهل والأحبة، بعد أن طُرد من وطنه العراق، فوَجد في الكويت ومجلة القبس الملاذ لبثّ شكواه وإيصال رسائله. وتكرار اسم "عباس" ليس وليد المصادفة بل هو مرتبط ارتباطا وثيقا بمثل عراقي يقول:" لمن تدخر سيفك يا عباس؟ لوقت الشدة"،[2] ولعلّ الشاعر يقصد من وراء هذا إلى الكشف عن حالة النفاق التي أصبحت السمة البارزة عند بعض الشعوب، وتكمن المفارقة هنا في أنّ عباس يدَّخر سيفه للتلميع والتباهي بينما كان يجب أن يفعل ذلك استعدادا للذود عن حسبه ونسبه، أما انتباهه هذا فلا يَعْدُو أن يكون مظهرا شكليّا يتجمّل به أمام الناس، فداره دوهمت، وعرضه انتهك، وماله سلب، ولم يحرك ساكنا، وكأن على رأسه الطير**(عباس وراء المتراس/ منتبه .. لم يسمع شيئا)**، ففي الأبيات رافد حجاجي آخر يدعم الحجاج التكراري الساخر، ويتمثل في تناص الأبيات مع سورة القمر **(ضيفك راودني عباس)**،من خلال قصة نبي الله لوط وضيوفه وذلك في قوله تعالى ﴿**وَلَقَدْ رَاوَدُوهُ عَنْ ضَيْفِهِ فَطَمَسْنَا أَعْيُنَهُمْ فَذُوقُوا عَذَابِي وَنُذُرِ**﴾[القمر،37] وثمة تناص آخر مع سورة يوسف في قصة امرأة عزيز

[1] خارج النص، أحمد مطر.. لافتات ضد النظام، وثائقي الجزيرة، 2017/12/03، https://youtu.be/9Q9ADGBvMZM

[2] المرجع نفسه.

مصر مع نبيّ الله يوسف عليه السلام حين راودته عن نفسه إذ يقول الله تعالى في محكم تنزيله﴿ **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ** ﴾ [سورة يوسف، 23]، وفي سورة الحجر وسورة هود أيضا.* والملاحظ في هذه القصة أنّ الأدوار في قصة عباس قد قلبت مقارنة مع قصة يوسف وامرأة العزيز إذ أصبح الضيف هو المراوِد وليس العكس، ويظهر أنّ الهدف من وراء هذا هو تقوية الحجة واستمالة المتلقي، فأمثال عباس كثر، وبسببهم تُسلب البلدان، وتداس الأوطان، وتهتك الحرمات، ويُصيَّر الأمر لمن ليس أهلا له، فتباع الأوطان بأرخص الأثمان.

الخطة الحجاجية:

ينطوي هذا المقطع على برنامج حجاجيّ يتكون من قضيتين متسلسلتيْ الحجج تخلص كلّ منهما إلى المفارقة والسخرية التهكمية:

-القضية1:

عباس وراء المتراس ⟸ ح1

يقظ.. منتبه.. حساس ⟸ ح2

يلمع سيفه ويلمع شاربه أيضا ⟸ ح3

* ينظر سورة الحجر من (66 إلى 71)، سورة هود الآية (7، 79).

منتظرا... محتضنا دفّه ⟸ ن

الحجة1: (عباس وراء المتراس) = انهزامية عباس واتصافه بالجبن.

الحجة2: (يقظ .. منتبه.. حساس) = النوم ... الغفلة... الجمود، وهذا من قبل المحاجة بالأضداد.

الحجة3: (يلمع سيفه ويلمع شاربه أيضا)= الاهتمام بالمظاهر وإغفال الأساسيات.

النتيجة: الركون والاستسلام.

- **القضية 2:** تنطوي على سخرية تهكمية ومفارقة:

صرخت زوجته..... ⟸ ح 1

ضيفك راودني عباس ⟸ ح 2

قم أنقذني يا عباس ⟸ ح 3

عباس وراء المتراس منتبه .. لم يسمع شيئا ⟸ ح 4

زوجته تغتاب الناس! ⟸ ن

الحجة1:(صرخت زوجته: عباس)= الصراخ إيذان بوقوع أمر جلل، وفيه إشارة إلى القضية الفلسطينية.

الحجة2: (أبناؤك قتلى عباس)= المجازر التي شهدها الشعب الفلسطيني كمجزرة صبرا وشاتيلا، ومجزرة دير ياسين.

الحجة3: (قم أنقذني يا عباس)= فلسطين تستنجد بعباس الذي هو رمز للعروبة

الحجة 4: (عباس وراء المتراس.. منتبه لم يسمع شيئا)= الدول العربية ترى مآسي الشعب الفلسطيني وتسمع استغاثته لكنها تدير له ظهرها.

النتيجة: فلسطين تتهم غيرها بما ليس فيهم، إذن لن نساعدها لأنها ليست جديرة بذلك.

1-1-3- شر البلية ما يضحك: ترديد فعل الضحك تعبيرا عن بلوغ المهازل منتهاها، في نص "كان يا مكان":

نجد الشاعر في قصيدة " **كان يا مكان**"[1] يوظف مصطلح الضحك توظيفا تهكّميا بواسطة تقنية التكرار، حيث يقول:

يضحكني العميان

حين يقاضون الألوان

وينادون بشمس تجريدية.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات1، ص 32.

تُضحكني الأوثان

حين تنادي الناس إلى الإيمان

وتسبّ عهود الوثنية.

يضحكني العريان

حين يباهي بالأصواف الأوروبية!

كان وياما كان

كانت أمْتنا المسبيّة!

تطلب صكّ الإنسانية

من شيطان!

وظّف الشاعر السخرية توظيفا يتلاءم وطبيعة المتلقي ويتوافق مع مكتسباته وأفكاره وميوله ومعتقداته، من خلال الأسلوب الخبري، إذ إنّ الحجاج بالأساليب الإخبارية–عند العرب– أقوى على المحاجّة من الإنشائية في كثير من الأحيان كاستعمالهم "الْجُمْلَةِ الْخَبَرِيَّةِ فِي غَيْرِ إِفَادَةِ النِّسْبَةِ الْخَبَرِيَّةِ، وَاسْتِعْمَالُ الِاسْتِفْهَامِ فِي التَّقْرِيرِ أَوِ الْإِنْكَارِ، وَنَحْوُ ذَلِكَ. وَمِلَاكُ ذَلِكَ كُلِّه تَوْفِيرُ الْمَعَانِي، وَأَدَاءُ مَا فِي نَفْسِ

الْمُتَكَلِّمِ بِأَوْضَحِ عِبَارَةٍ وَأَخْصَرِهَا لِيَسْهُلَ اعْتِلَاقُهَا بِالْأَذْهَانِ"[1] ومنه قوله تعالى ﴿**يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا**﴾ [مريم، 7] " وَمَعْنَى اسْمُهُ يَحْيى سَمِّهِ يَحْيَى، فَالْكَلَامُ خَبَرٌ مُسْتَعْمَلٌ فِي الْأَمْر".[2] كما أنّ الأساليب الخبرية قد تخرج عن سياقها لقصد التهكم والسخرية، ومنه قوله تعالى على لسان صاحب الجنتين ﴿**وَمَا أَظُنُّ السَّاعَةَ قَائِمَةً وَلَئِنْ رُدِدْتُ إِلَى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْرًا مِنْهَا مُنْقَلَبًا**﴾ [الكهف، 36] فالله تعالى "انتقل مِنَ الْإِخْبَارِ عَنِ اعْتِقَادِهِ دَوَامَ تِلْكَ الْجَنَّةِ إِلَى الْإِخْبَارِ عَنِ اعْتِقَادِهِ بِنَفْيِ قِيَامِ السَّاعَةِ، وَلَا تَلَازُمَ بَيْنَ الْمُعْتَقَدَيْنَ. وَلَكِنَّهُ أَرَادَ التَّوَرُّكَ عَلَى صَاحِبِهِ الْمُؤْمِنِ تَخْطِئَةً إِيَّاهُ، وَلِذَلِكَ عَقَّبَ ذَلِكَ بِقَوْلِهِ: وَلَئِنْ رُدِدْتُ إِلى رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيْراً مِنْها مُنْقَلَباً تَهَكُّمًا بِصَاحِبِهِ"،[3]والحال نفسه مع الخطاب المضمر لما له وقع في النفوس، وتأثير على العقول يجعل من الرسالة الحجاجية أسرع إلى التقبل والاقتناع بها من الخطاب المباشر، دون أن ننسى المقام والسياق، والظروف الملائمة التي تسهم في نجاح الخطاب الحجاجي.

إنَّ تكرار مادّة (ضحك) ينمّ عن سخط الشاعر على الأوضاع الاجتماعية، وما المفارقة الواقعة في ثنايا هذا النص من خلال هذه الثنائيات (**الشمس والعميان، الأوثان والإيمان، العريان والأصواف، المسبية والصك**) إلا أسلوب انتهجه الشاعر

[1] الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص 93.

[2] الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج16، ص 69.

[3] الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج15، ص 321.

بغرض السخرية من بعض أفراد مجتمعه المتنوع عرقيا، لأنهم بميولهم ورغباتهم هذه يسيرون عكس التيار ويخرقون النظم الكونية، فتدرجه في الضحك هو تدرج في زيادة المرارة والأسى على حال هذه الأوطان التي يقاضي عميانها ألوان الشمس، ويتباهى عريانها بملابس غيرهم، ويطالِب مستضعفوها جلاديهم بصك الحرية، والقصد من وراء هذا كله هو السخرية من وضع التبعية التي تميّز بعض الشعوب خاصة العربية.

الخطة الحجاجية:

تتضمن هذه القصيدة برنامجا حجاجيا يتكون من ثلاث قضايا تتسلسل فيها الحجج لتخلص إلى مفارقة مع آخر أسطرها، حتى تكشف عن مقصدية الشاعر:

- **القضية 1:**

يضحكني العميان ⟸ ح 1

حين يقاضون الألوان ⟸ ح 2

وينادون بشمس تجريدية ⟸ ح 3

الحجة1:(يضحكني العميان)= التعجب من حالة الذين أعمى الله بصيرتهم بانزياحهم عن الحق إذ العمى المراد هو عمى القلب.

الحجة2: (حين يقاضون الألوان)= يحكمون بين الناس، ويتكلمون في أمور دينهم ودنياهم بغير علم.

الحجة 3:(وينادون بشمس تجريدية)= ينادون بما لا يتوافق مع واقع حالهم وظروف حياتهم.

- القضية 2:

تضحكني الأوثان ⟸ ح 1

حين تنادي الناس إلى الإيمان وتسب عهود الوثنية ⟸ ح 2

الحجة 1:(تضحكني الأوثان)= التعجب من عبدة الأوثان والطاغوت الذين يتخذون آلهة من دون الله.

الحجة 2:(حين تنادي...)= حين يأمرون الناس بالبر وينسون أنفسهم.

- القضية 3:

يُضحكني العريان ⟸ ح 1

حين يباهي بالأصواف الأوربية ⟸ ح 2

كان يا ما كان ⟸ ح 3

الحجة 1:(يضحكني العريان)=السخرية من فاقد الملكية المجرد من أبسط حقوقه.

الحجة 2:(حين يباهي بالأصواف الأوربية) = الخاضع للغرب (التبعية الاقتصادية)

الحجة 3:(كان يا مكان) = دلالة على أن كل التطلعات والتوقعات هي وهم في حقيقة الأمر (حكاية خيالية أو أسطورة)

النتيجة العامة:(كانت أمتنا المسبية....)= الدول القوية لا تتأثر برياح الغرب، وتكون هي المبادرة إلى تغيير أوضاعها بنفسها، ولا تبقى رهينة الأمل والرجاء.

1-1-4-التكرير الدال على اليأس من صلاح الحكام، في قصيدة "ربما":

كل شيء في نظر أحمد مطر قابل للتحقق يوما ما ولو كان مستحيلا، إلا براءة الحكام من ذنب شعوبها؛ فذلك ضرب من الخيال، تنبئ بذلك سيرتهم وأفعالهم التي توحي بأنّ حالهم لن يتغير ولو طال الأمد، كما يصرّح بذلك في قصيدة "**ربما**" حيث يقول:[1]

ربّما الزّاني يتوب.

ربّما الماء يروب!

ربّما يُحمل زيت في الثّقوب!

ربّما شمس الضحى

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات2، ص 61.

تُشرق من صوب الغروب!

ربّما يبرأ إبليس من الذّنب

فيعفو عنه غفّار الذّنوب!

إنّما لا يبرأ الحكّام

في كلّ بلاد العُرب

من ذنب الشّعوب!

تدرّج الشاعر في حججه التي أعطاها بعدا آخر غير المتعارف عليه حتى يدفع المتلقي إلى قبول دعواه، حيث أراد الشاعر أن يجعل من اللّحظة التي يبني فيها حجاجه هي نفسها التي يبني فيها المتلقي قناعاته بفحوى هذا الخطاب ومضمونه من خلال تكرار لفظة "ربما" **(ربما الزاني يتوب./ ربما الماء يروب!/ ربما يُحمل زيت في الثقوب! ..)**، ولقد أضحت لفظة "ربّما" عند الشاعر تفيد بوجه من الوجوه اليقين، يقينه بأنّه لا رجاء في صلاح حال الأنظمة، فذاك أمر مستحيل، على أنه قد يُرجى من المستحيلات وغير المعقولات ولا المقبولات التغيير الذي لا يُرجى من الأولى، بحيث شكّل عامل الظنّ هاهنا حجة قوية تدفع المتلقي دفعا إلى الاعتقاد بيقينية الفكرة المعروضة بهذا الأسلوب الذي تمكّن الشاعر بواسطته أن يجعل من تكرير لفظة (ربما) خادما ورافدا للقصيدة، وليس عنصرا معيبا يعيق الوصول

بالقصيدة إلى الغايات المرجوة،[1] فهذا التوظيف أكسب التكرار قيمة حجاجية يظهر أثرها في الجو العام للقصيدة التي أراد من خلالها الشاعر أن يبين حقيقة الحكام الذين لن ينزلوا من أبراجهم العاجية، ولن يعتذروا إلى شعوبهم عن تقصيرهم في أداء واجباتهم تجاههم؛ لأن تحقّق ذلك غاية لا تدرك فكأن هؤلاء الحكام الظلمة قدر الشعوب المقدور.

1-1-5- السخرية من القعود في مجابهة قواعد أمريكا من خلال تكرير الدال:

قد يتجلى التكرار في صورة المشترك اللفظي،[2] ويتمثل في الألفاظ المتماثلة لفظا المختلفة معنى" وحدَّه أهل الأصول بأنه اللفظُ الواحدُ الدالُّ على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة"،[3] وقد استعان به الشاعر لمحاجة المتلقي وحمله على الإذعان لفحوى الخطاب.

إنّ القصد من استخدام الدال الواحد في سياقات لفظية مختلفة هو التمويه والتعريض ببعض القضايا السياسية الشائكة، والإشارة الضمنية لعلاقة أمريكا بصناعة الإرهاب الدولي تحت مسميات ورايات إسلامية (إشارة ضمنية إلى تنظيم القاعدة

---

[1] ينظر سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، بنيته وأساليبه، ص 171.

[2] ينقسم المشترك اللفظي إلى "مشترك خطي مثل لفظة (cousin) الذي يدل في اللسان الفرنسي على القرابة والبعوض، ومشترك صوتي مثلا (soi/soie، tante/tente) ويتفق الجميع على إقصاء الثاني من دائرة المشترك اللفظي"[2]، ماري نوال غاري بريو، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر عبد القادر فهيم شيباني، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2016، ص68.

[3] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج1، ص 292.

يوحي بها قوله:(.. **تنهض أمريكا لتبني قاعدة)**، أو بإرسائها القواعد العسكرية في البلاد العربية، فضلا عمّا يوحي به هذا الاستخدام من استهزاء من الحكام المتقاعسين والسخرية من نفاقهم السياسي؛ حيث تمّ إظهارهم بمظهر من يجعجع بلا جدوى ضد أمريكا **(كلهم يشتم أمريكا)**، بيد أنهم في واقع الأمر ليس بيدهم صنع القرارات بل بيد أمريكا نفسها **(إذا ما نهضوا للشتم/ تبقى قاعدة/ فإذا ما قعدوا/ تنهض أمريكا لتبني.. قاعدة)**، يقول في قصيدة "**قواعد**":[1]

بدعة

عند ولاة الأمر

صارت قاعدة

كلهم يشتم أمريكا.

وأمريكا

إذا ما نهضوا للشّتم

تبقى قاعدة.

فإذا ما قعدوا

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات1، ص 40.

تنهض أمريكا لتبني

.. قاعدة!

فالجذر اللغوي "قعد" جاء على ثلاثة معان مختلفة باختلاف السياق الذي وظفت فيه؛ حيث دلّت في المرة الأولى على القانون الذي يحظر خرقه في مقابل كلمة البدعة:[1] **(بدعة/ عند ولاة الأمر/ صارت قاعدة)**، وفي الثانية على نقيض القيام أي هيئة الجلوس بعد الوقوف[2]: **(وأمريكا/ إذا ما نهضوا للشتم/ تبقى قاعدة)**، ووردت في المرة الثالثة بمعنى المنشآت العسكرية الخاضعة للجيش:[3] **(فإذا ما قعدوا/ تنهض أمريكا لتبني/ .. قاعدة!)**.

فإلى جانب النّظرة الثاقبة والمعرفة العميقة بحيثيات الصراعات القائمة والمصالح المتداخلة لدول البترودولار، التي قد يتكالب بعضها على بعض إذا تعارضت المصالح، نجد الشاعر على دراية بخفايا النظام الإمبريالي الأمريكي وبمكره الذي يبيّته للإسلام وإن اختلفت الطرق وتنوعت الذرائع، وقد استأنس الشاعر بالمعجم العربي المرن والثريّ للدفع بالحجة قدما صوب المتلقي، حيث ساعد تكرير المادة

---

[1] القاعدة: هي قضية كلية منطبقة على جميع جزئياتها" الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، باب الكاف، ص 140.

[2] إذا جَلَسَ الرجل مُلْصِقاً فَخِذَيْهِ بِبَطْنِهِ وجَمَعَ يَدَيْهِ عَلَى رُكْبَتَيْهِ قِيلَ **قَعَدَ** القُرْفُصَاءَ، أبو منصور الثعالبي، اللغة وسر العربية، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2002، ص 141.

[3] القاعدة العسكرية: أرض في دولة ما تشغلها دولة أخرى لاستعمالها في أغراض حربية حسب الاتفاق الذي يبرم بين الدولتين، إبراهيم نجّار، أحمد زكي بدوي، يوسف شلالا، القاموس القانوني الجديد، ص 87.

المعجمية نفسها على توفير طاقة حجاجية قصد التأثير على المتلقي وحمله على الإذعان، ذلك"أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له، وتشييدا من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو في ذمه أو غير ذلك، ولا يأتي إلا في أحد طرفي الشيء المقصود بالذكر، والوسط عار منه؛ لأن أحد الطرفين هو المقصود بالمبالغة إما بمدح أو ذم أو غيرهما، والوسط ليس من شرط المبالغة، وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلا عيا وخطلا من غير حاجة إليه."[1]

لقد أسهم تكرير المادة نفسها بفضل تنوع سياقاتها ومدلولاتها في توجيه المتلقي توجيها حجاجيا مشوبا بالسخرية نحو المقصد المضمر وهو فضح الوجه الحقيقي للأنظمة العربية الموالية للإمبريالية الأمريكية.

1-2- حجاجية التداخل اللغوي الساخر:

يعدّ التداخل اللغوي واحدا من الأساليب الجديدة الموظفة من قبل الشاعر بمزجه بين لغتين أو أكثر في القصيدة الواحدة.

1-2-1- التداخل لغة: ورد في لسان العرب أنّ" تداخل الأمور: تَشابُهها والتباسُها ودخولُ بَعْضِهَا فِي بَعْضٍ والدِّخْلة فِي اللَّوْنِ: تَخْلِيطُ أَلوان فِي لَوْنٍ؛ وَقَوْلُ الرَّاعِي:

[1] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج3، ص 4.

كأَنَّ مَناط العِقْد، حَيْثُ عَقَدْنه... لَبانُ دَخِيلِيٍّ أَسِيل المُقَلَّد"،[1]وهذه المعاني نجدها في كثير من المعاجم العربية قديما وحديثا كما في "مختار الصحاح" و"المحيط" وكما في "المعجم الوسيط".[2]

1-2-2- ظاهرة التداخل في الحقل الأدبي:

يلجأ المتكلم إلى استعمال التداخل اللّغوي في خطاباته المتنوعة إما بطريقة واعية وإما بطريقة غير واعية؛ حيث يقصد في الأولى إلى تحقيق أهداف ومرام، بينما تكون الثانية نتيجة تأثره بلغة أجنبية. وقد يمس التداخل أحد المستويات الثلاثة:(الصوتي أو التركيبي أو الدلالي) أو كلّها "ولقد حفل اللسان العربي بألفاظ كثيرة نتيجة هذا الاحتكاك، وورد إلينا في كتب الدخيل والمعرب واللغات، وحملت هذه المتون ألفاظا أجنبية ذات النطق المخالف للنطق العربي، وقد مس هذا التأثير اللغة العربية في كثير من أبعادها وخاصة الدلالية منها".[3] وبالإمكان ملاحظة توجه أحمد مطر إلى استثمار مثل هذه الظاهرة في عدد من نصوصه الساخرة*علما أنه لم يكن يفعل ذلك نتيجة مكوثه الطويل بلندن وتأثر لسانه العربي باللسان الغربي فحسب، بل

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ج11، ص243.

[2] ينظر مادّة دخل في المختار الصحاح للرازي، ج 1، ص 102. والمحيط للصاحب بن عباد، ج1، ص 355. والمعجم الوسيط لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج1، ص 275.

[3] صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة، الجزائر، ط3، 2000، ص 124.

* القصائد التي وظف فيها الشاعر التداخل اللغوي هي: أحزان أصيلة، يوسف في بئر البترول، موعظة، السيدة والكلب، وسائل نجاة، جدلية.

كان يعمد إليه عمدا حتى يتم له تحقيق غايات ومقاصد بعينها، من ذلك ما جاء في النموذجين اللاحقين:

1-2-3- حجة الاستلاب الثقافي في نص "وسائل النجاة":

تعدّ قصيدة "**وسائل النجاة**" أولى القصائد التي وظّف فيها الشاعر هذا الأسلوب الفريد، وجعل منه أداة يحاجج بها المتلقي ويفحمه إذ يقول:[1]

أي إرهاب؟!

فما عندي سلاح غير أسناني

ومنها جرّدوني

لم تزل تؤمن بالإسلام

كلّا

فالنّصارى نصّروني

ثمّ لمّا اكتشفوا سرّ ختاني.. هوّدوني !

واليهود اختبروني

ثمّ لمّا اكتشفوا طيبة قلبي

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات5، ص193.

جعلوا ديني دُيوني

أيّ إسلام؟

((أنا نصرايهوني))!

لا يزال اسمك ((طه))

لا .. لقد أصبحت ((جوني)) !

إلى أن يقول على لسان السائل:

عربيٌّ أنت.

No, don't be Silly, they

ترجموني

قد يمثّل هذا التداخل مظهرا من مظاهر الاستلاب الثقافي الذي ما فتئ ينخر المجتمعات العربية ويعمق جراحها ويزيد خيباتها. أما بالنسبة لهذا النوع من الاستخدام اللغوي الذي استحدثه أحمد مطر، بأن زاوج في القصيدة الواحدة بين العربية والإنجليزية فلن نجانب الصواب إذا قلنا إنه يؤسس لنموذج شعريّ جديد(**عربيٌ أنت/ No, don t be Silly, they/ ترجموني**) لعل من غاياته إبعاد المتلقي عن الرتابة والنمطية وإخراجه من القوالب الجاهزة التي قد يكون لها

وقع سلبي على المخاطَب فيحصل بذلك الانسحاب وتنقطع العملية الحجاجية وتفشل مهمة الإقناع، فما من شكّ في أن إقحام الشاعر اللغة الأجنبية هي إضافة نوعية أحدثت الصدمة بمخالفتها المعهود، ولكنها إضافة موفقة خدمت النص شكلا ومضمونا، أما شكلا فبحسن السبك؛ أي بـ" قوة الربط بين أجزاء الكلام حتى إنه ليصعب الفصل بينها، وإلا لتغير المعنى تماما"،[1] حيث نجح الشاعر في ربط العبارة العربية بالعبارة الإنجليزية بأسلوب سلس لا يشعرنا بالانقطاع عن سياق الكلام، وأما مضمونا فنتيجة انزياح الشاعر نحو أبعاد حجاجية غايتها تسليط الضوء على مواضيع حساسة تمس قيم الشعوب ومبادئها وانتمائها الديني، ولعله أراد من وراء هذا أن يدفع تهمة الإرهاب عن المسلمين لأنهم أضعف من أن يحملوا السلاح، بما أنهم لا يملكون لا عدّة ولا عتادا ولا قوة ترهب عدو الله وعدوهم، بل حتى السلاح الطبيعي الوحيد الذي رُزقوه وهو الأسنان اقتُلع منهم **(فما عندي سلاح غير أسناني/ ومنها جردوني)**؛ لم تجرّد الشعوب الإسلامية من أسباب القوة والتمكن فحسب، بل جردت من كل ما من شأنه أن يثبت وجودها، من لغة ودين وثقافة... لقد أمسى اسم "طه" أو "محمدا" تهمة، لأنه يدل على عراقة الانتساب الحضاري، وعلى صاحبه أن يتبرأ منه **(لا يزال اسمك ((طه))/لا.. لقد أصبحت((جوني))!)**.

[1] محمد مهدي الشريف، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص 79.

إنّ التّهم الموجهة لهذا الشخص تدعو إلى السخرية وتبعث على الاشمئزاز في آن واحد، لأنها ليست تهما باطلة غير مؤسسة ولا منطقية فحسب، بل لا يمكنها أن تكون تهما، لكنها أصبحت كذلك بعد أن وضعوا الإسلام وكل ما يمتّ إليه بصلة في قفص الاتهام، فما كان من الشاعر إلاّ أن يصوغ مخطّط المسخ هذا في قالب تهكمي "ولا شيء أنفع حجاجيا من السخرية في الردّ على الخطاب المختلّ"،[1] لأنّ هذا الخطاب هو نتيجة الممارسات غير المشروعة والانتهاكات المفضوحة والادعاءات المزيّفة، فإن أردت أن تنعم بالهناء وتسلم من كيد الكائدين وبطش الجبارين، فكن نصرانيا أو يهوديا أو نصراهيونيا، وولاؤك لا ينتهي بالرِّدة بل بتغيير اللغة أيضا لأنها المحرّضة على الشغب والباعثة على الفساد، ولن يتخلص الغرب من رهاب الإسلام (إسلاموفوبياهم)* إلا إذا تخلصت أنت أيها العربي من كل ما له علاقة بتاريخك وماضيك، حتى لا تثير الشك، وحتى تكون إنسانيا وقطب سلام في أقوالك وأفعالك وتقريراتك**

[1] محمد العمري، منطق رجال المخزن وأوهام الأصوليين؛ عوائق الحداثة في المغرب ، منشورات جمعية وادي الحجاج للثقافة والتنمية، ورزازات، ط1، 2009، ص43.

* الإسلاموفوبيا: أو رهاب الإسلام Islamophobia؛ وهو التحامل والكراهية والخوف من الإسلام أو من المسلمين، ذلك أن هيستيريا معاداة الإسلام المتزايد في الغرب، هي هيستيريا ناتجة من تبني رؤى مغالطة، ناتجة عن سوء فهم أو قد تكون مقصودة ، ينظر آصف حسين، صراع الغرب مع الإسلام، تر مازن مطبقاني.

** التقرير: هو مصلح شرعي بمعنى موافقة النبي صلى الله عليه وسلم على جواز قول أو فعل بالسكوت وعدم الإنكار أو بالموافقة عليه من باب الإباحة لا من باب الوجوب، ينظر ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د ط، د س.

حافظ الشاعر على بنية القصيدة كالإيقاع الشعري وحرف الروي (**أسناني/ جردوني/ نصّروني/هوّدوني !/ ترجموني**)، دون إغفال الجانب الحجاجي فيها حتى يزيل الحجب عن بعض الحقائق التي لا تظهر للملأ، ولأنّه "حينما يكون صرح الخطاب السياسي مختلا تكون السخرية الأداة المناسبة لكشف هذا الاختلال وتعريته"[1] كما في هذه القصيدة "**وسائل النجاة**" التي أشار الشاعر فيها إلى المسخ الثقافي الذي لحق بالأمة العربية، بعد أن جُردت من هويتها وجميع ثوابتها، وانصاعت إلى إغراءات الغرب وانحطاطاته الأخلاقية.

الخطة الحجاجية:

تنطوي هذه القصيدة على برنامج حجاجي يتكون من ثلاث قضايا تتسلسل فيها الحجج لتخلص إلى مفارقة:

-القضية 1:

فما عندي سلاح ـــــــ غير أسناني ـــــــ و ـــــــ منها جردوني!

ح1 ح2 رابط حجاجي ن

الحجة1: (فما عندي سلاح)= تجريد الشعوب من أسباب القوة والتمكّن.

[1] محمد الموساوي، عن تحليل محمد العمري للخطاب السياسي، ضمن كتاب البلاغة والخطاب، إعداد محمد مشبال، منشورات ضفاف، الجزائر، ط1، 2014، ص 305.

الحجة 2: (غير أسناني) = استئصال كل ما يمكن أن يشكل خطرا على العدو أو ما يثير الشبهة ويبث الشكوك.

الواو: رابط للتعارض الحجاجي، والواو هنا قامت بوظيفة مرتبطة بالنتيجة أي: ومع ذلك جردوني منها، أو: غير أنهم...

النتيجة: تجريد الأمة العربية والإسلامية من ثوابتها ومقوماتها ومكامن قوتها حتى تبقى خاضعة للسيطرة والتبعية بالابتعاد عن دينها ومظاهره السمحة.

- القضية 2:

لم تزل تؤمن.. / كلا فالنصارى نصّروني / ثم / لمّا اكتشفوا.. / هوّدوني

ح1 ح2 رابط حجاجي ح3 ن

الحجة 1: (لم تزل تؤمن بالإسلام/ كلا)= مناهضة الإسلام ومحاربته من قبل النظم الغربية.

الحجة 2: (فالنصارى نصّروني)= تعرض بعض فئات المجتمع العربي للمسخ الثقافي بالارتداد عن الإسلام إلى المسيحية لأغراض دنيوية.

ثم= رابط حجاجي الغرض منه ترتيب الحجج حسب قوتها.

الحجة 3: (لمّا اكتشفوا سرّ ختاني)= الخضوع التام لسياسات النصارى أو التجريدِ من الحقوق بالطرد والتنكيل.

النتيجة: (هوّدوني)=الشبهات كالأدلة في إقامة الحدود ومصادرة الحقوق.

- القضية 3:

اليهود اختبروني ـــــ ثم ـــــ لمّا اكتشفوا طيبة قلبي ـــــ جعلوا ديني ديوني

ح 1 رابط حجاجي ح 2 ن

الحجة 1: (اليهود اختبروني) = الحصول على المكاسب الاقتصادية والنفوذ لا يتمّ إلا عن طريق التطبيع مع اليهود بالاستكانة لمطالبهم ونزواتهم.

ثم: رابط حجاجي لترتيب الحجج حسب قوتها.

الحجة2: (لمّا اكتشفوا طيبة قلبي)= بالعمالة مع خصومهم وأندادهم، والدفاع عن المقدسات.

النتيجة:(جعلوا ديني دُيوني)= بتسليط العقوبات الاقتصادية والسياسية، وفرض الحصار، والتعتيم الإعلاميّ.

1-2-4- تسليط الحكومات العميلة على الشعوب في "السيدة والكلب":

إنّ أجود الشعر لا يقاس بجمالية صوره وبحسن سبكه واختيار ألفاظه فقط، بل يقاس أيضا بمضامينه ومراميه وقربه من نفسية المتلقي ومشاركته القيم الجماعية والإنسانية والتزامه بقضايا الأمة ودفاعه عنها في كل وقت وحين، فكثرة التصنع والالتزام ببعض القوالب التقليدية قد يحجّر القصيدة ويجعلها أقل فائدة، فينفر المتلقي

من سماعها، فلا يدرك بها الشاعر شأنا، ولا يرجو من ورائها نيل عطاء أو محمدة، فيطوى كلامه مع مرور الوقت ولا يروى، وقصائد الشاعر ليست من هذا القبيل فهي منذ عشرات السنين ما تزال المحرّض على الثورة، بعدم الخنوع للنظم الاستبدادية، لما تضمنته من أساليب تميزت بقوتها الحجاجية نتيجة مزجها بين العاميّ والفصيح، بين العربي والأجنبي، بين الجد والهزل، بين الواقع والخيال، فلقيت ما لقيت من القَبول.

يظهر نموذج آخر من نماذج التداخل اللغوي عند أحمد مطر في القصيدة الموسومة "**السيدة والكلب**" حيث يقول في مطلعها:[1]

يا سيّدتي.. هذا ظلم!

كلب يتمتّع باللّحم

وشعوب لا تجد العظم

كلب يتحمّم بالشامبو..

وشعوب تسبح في الدّم!

إلى أن يقول:

وشعوب مثل الأشباح

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 4، ص 147.

تفتات بقايا الأرواح

وتنام بأثناء النوم!

Who are they?

قومي

Do not mention them

قومك هم أولى بالذم

وبحمل الذّلّة والضّيم

هذا ظلم يا سيّدتي

أين الظّلم؟؟

ومن المتلبّس بالجرم؟!

أنا دلّلت الكلب ولكن .. هم

أعطوه مقاليد الحكم!

يبدأ الشاعر قصيدته بنداء البعيد مستعينا بحرف النداء "يا" وذلك في قوله: **(يا سيدتي..)**، وهذا النداء يحمل بين طياته شيئا من التذمر والتعجب من الأوضاع

المعيشة والمفارقات الحاصلة في المجتمعات المغلوبة على أمرها؛ بعد أن انقلبت الموازين بتغيّر نظام الحكم والحكام؛ فتبدلت الأولويات واعتلت العبيد مراكز أسيادها **(كلب يتمتع باللحم/ وشعوب لا تجد العظم)**، وقد تدرج الشاعر في الإتيان بالحجج تدرّجا يهدف من ورائه إلى تقوية موقفه، واستقطاب شرائح المتلقين بل وصنّاع القرار أيضا **(كلب يتحمم بالشامبو../ وشعوب تسبح في الدم!/ وشعوب مثل الأشباح/ تقتات بقايا الأرواح/ وتنام بأثناء النوم!)**.

الخطة الحجاجية:

تتضمن هذه القصيدة أسلوبا حجاجيا غاية في القوة والإقناع متمثلا في الحجاج بالمقارنة أو المقابلة، إذ إنّ " المقارنة في إطار الحجاج، تستعمل لتقوية دليل يدعم خلاصة أو حُكما وذلك بإحداث إمّا تأثير بيداغوجي (المقارنة من أجل الفهم والإفهام على نحو أفضل) عندما تكون المقارنة موضوعية، وإمّا تأثير تضليليّ (صرف انتباه الطرف المحاور إلى واقعة أخرى مماثلة تمنع، تحت غطاء التشابه، من تبيّن صحة الدليل) عندما تكون المقارنة ذاتية"،[1] وقد كان ذلك من خلال المقارنة عن طريق الاختلاف.

كلب يتمتع باللحم ⟺ شعوب لا تجد العظم

[1] باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب عن كتاب نحو المعنى والمبنى، تر أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2009، ص 88.

ح1

كلب يتحمم بالشامبو ⟺ شعوب تسبح في الدم

ح 2

كلب في حضنك يرتاح ⟺ شعوب مثل الأشباح

ح 3

- **الحجة1،2،3**:تبين هذه الحجج الثلاث المتوالية، أن المقارنة شاسعة بين هذا الحيوان (الكلب)- المتمثل في شخص المسؤول الفاسد المسلّط على الرعية من قبل ولي نعمته وراعيه الخفي- وبين شعوبه.

أنا دلّلت الكلب ⟺ لكــنهم ⟺ أعطوه مقاليد الحكم

ح **رابط حجاجي** **ن**

الحجة: (أنا دلّلت الكلب)= تمكين ولاة النعم كلابهم الآدمية بإعطائهم الشهرة وتوفير الأموال لتحقيق المكاسب واستعطاف الرأي العام قصد تمكينهم من الحكم.

لكن: رابط للتعارض الحجاجي.

النتيجة:(هم أعطوه مقاليد الحكم)= إن الشعب الذي لا يعرف حقوقه من واجباته، ولا يعرف المفسد من المصلح، حريّ به أن يعيش عيش الغبن والتخلف والمعاناة على يد من أسهم في إيصاله لسدّة الحكم.

كان للحوار دور بارز في هذه القصيدة من خلال تقنية المقابلة الحجاجية، علما أن الحوار يزيد النص قوة حجاجية، ودائما ما يستعين به الشاعر لإيصال رسائله وتأكيد صحتها ومصداقيتها لأنه " أهم أشكال التفاعل اللفظي، وهو المجال الطبيعي الذي يقع فيه الحجاج بامتياز، إذ إن الحوار الذي نجده في القصيدة يتم داخل مؤسسة معينة، وعندما نذكر لفظة "مؤسسة" فإنه يتبادر إلى ذهننا ما يمكن أن نسميه بالسلطة المعنوية للسائل، والذي لا بد للمسؤول من الخضوع لها"،[1] وقد خرج الشاعر عن المعهود باعتماد لغتين في خطاب واحد من خلال تقنية التداخل اللغوي بين شخصين أحدهما ذو لسان عربيّ وآخر إنجليزيّ، والقصد هو كشف زيف هؤلاء الحكام وتبيين مخططاتهم ومآربهم التي يسعون إلى الوصول إليها بتجويع الشعوب خدمة لمصالحهم ومصالح من وضعهم فهم دولة داخل دولة.

[1] أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص 53.

المبحث الثاني:

2-1- حجاجية أفعال الكلام الساخرة في لافتات أحمد مطر:

تعتبر الأفعال الكلامية من بين أهم تقنيات الحجاج اللّغوي وقبل أن نتقصّى تمظهرها وأثرها في شعر أحمد مطر، لا ضير من التعرّف على أهمية هذه التقنية في التداولية الغربية ثم التداولية العربية.

2-1-1-حجاجية أفعال الكلام:

- عند الغرب:

تُعدّ نظرية أفعال الكلام أو الأفعال اللغوية من أهم مرتكزات التداولية إلى جانب الحجاج والاستلزام الحواري، ومن أهم روادها جون لانكشو أوستن John Langshaw austin وتلميذه سيرل Searle الذي تبنى آراء أستاذه فيما بعد بزيادة أشياء وتعديل أخرى؛ كتقسيم أفعال الكلام الإنجازية إلى أفعال مباشرة وغير مباشرة، وقد رأى أوستن في كتابه "How to Do Things with Words" المترجم إلى "نظرية أفعال الكلام العامة" أن اللغة لا تقتصر على الجانب الإخباري فقط بل لها خصائص أخرى أبرزها الخاصية الإنجازية وقد أوضح ذلك في قوله:" لقد كان علينا أن نعتبر.. بعض الحالات التي تبين أنّ التكلم بشيء ما هو فعله وإنجازه، وكشفنا المعنى عن ذلك، وبعبارة أخرى لقد نظرنا في حالات أخرى من شأنها أنّه بواسطة

قول شيء ما by Saying أو في حالة قول شيء ماin Saying نكون منجزين لشيء ما"[1]

ولقد قسّم أوستن أفعال الكلام إلى ثلاثة أقسام وهي:(الأفعال القولية، الأفعال الإنجازية، الأفعال التأثيرية)[2]؛فالأول هو فعل كلام قولي acte locutoire والثاني فعل كلام متضمن في القول (إنجازي) acte illocutoire والثالث فعل كلام تأثيري acte perlocutoire، ويمكن تفصيل هذه الأنواع من خلال الجدول التالي:

[1] جون لانكشو أوستن، نظرية أفعال الكلام العامة (كيف ننجز الأشياء بالكلام)، تر عبد القادر قينيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص 23.

[2] ينظر أوستن، نظرية أفعال الكلام، ص 123.

<table>
<tr><td colspan="3">الفعل الكلامي[1]
وهو على ثلاثة أقسام:</td></tr>
<tr><td>فعل القول</td><td colspan="2">وهو الكلام المتلفظ به ذو الطبيعة الإخبارية.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">الفعل الإنجازي (متعلق بالمتكلم)</td><td colspan="2">وهو القول الذي نتلفظ به وينجر عنه إنجاز أشياء ما كمثل قولك لشخص: بعتك سلعتي، وأنت حر(إذا كان شخصا مسجونا)، وأنت طالق، وقبلت أن أزوجك ابنتي...إلخ، والأفعال الإنجازية على قسمين:</td></tr>
<tr><td>أفعال إنجازية صريحة/ مباشرة</td><td>أفعال إنجازية ضمنية/ غير مباشرة</td></tr>
<tr><td>ما دلت عليه صيغ (الاستفهام، النداء، النهي، الأمر، النفي...)</td><td>ما يفهم من سياق الكلام، لأنه يتضمن فعل الإنجاز دون الإشارة إليه كقول الأب لابنه: التدخين مضر بالصحة بمعنى: إياك أن تدخن</td></tr>
<tr><td>الفعل التأثيري (متعلق بالمتلقي)</td><td colspan="2">وهو قوة تأثير الفعل الإنجازي في المتلقي، ويتجلى ذلك في القيام بشيء ما أو الكف عن شيء ما.</td></tr>
</table>

[1] ينظر أوستن، المرجع نفسه، ص131،130،129.

يتبين من خلال هذا التقسيم الموضح في الجدول، أن الفعل الكلامي أو الفعل القولي يحمل شحنة حجاجية كامنة في ألفاظه " فقولك: أنا متعب.. يتضمّن حجة تخدم نتيجة مضمرة من قبيل: "سأنصرف إلى البيت" أو "أنا بحاجة إلى الراحة" ليكون قد حدّد لنفسه دورا تخاطبيا معينا، وحدد دورا آخر لمخاطبه، ويكون رد الفعل الممكن والمحتمل الذي يمكن أن يصدر عن كل واحد منهما متوقعا ومتنبأ به بحَسَب السياق. فالأدوار التخاطبية والاجتماعية عديدة ومتنوعة يمكن أن نذكر منها دور السائل ودور المجيب، دور المقترح ودور المعترض، الآمر والمنفذ.. إلخ. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن الأمثلة الأخرى التي قد توظف باعتبارها حججا تؤدي إلى نتائج ظاهرة أو مضمرة ".[1]

-عند العرب:

الجدير بالذكر أن العرب عرفت هذا النوع من الأساليب ومارسته في خطاباتها اليومية ومجالسها الأدبية، ولا شك في أن بقية الشعوب مارست أفعال الكلام في حياتها اليومية هي الأخرى، غير أن التنظير والتقعيد جاء مع أوستن وسيرل وبينيفيست Benveniste وديكرو Ducrot- الذي بيّن وظيفته الحجاجية- وغيرهم، ومن شواهد أفعال الكلام الإنجازية عند العرب الشيء الكثير، خاصة ما تعلق بالمفاخرة والسؤدد، وكان وقعها في القلوب شديدا إذ قد يصل ببعضهم إلى أن يتنكر

[1] أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 130.

لقبيلته أو يستحي من ذكرها إذا هجاها شاعر فحل، وقد تصرعن ذا اللّب لقوة أثرها ومرارة سخريتها، فهذا خالد بن صفوان* "كان في مجلس أحد الأمراء وكان المجلس حافلا وكان ضمن الحاضرين رجل قرشيّ من بني عبد الدار.. فأراد أن يحرج خالدا في هذا الجمع ليحرز اسما وشهرة فسأل خالدا عن نسبه، فانتسب له قائلا: أنا خالد بن صفوان بن الأهتم التميمي، فقال له القرشي بزهو وازدراء ما فعلت شيئا، إن اسمك لكذب فما أحد في الدنيا بخالد، وأبوك صفوان والصفوان هو الحجر البعيد عن الرشح وإن جدك لأهتم والصحيح خير من الأهتم**وكان خالد هادئا فأبطأ برده على الرجل فقد قال له: يا هذا إنك قد سألتني فأجبتك ومن حقي أن أسألك، فمن أنت؟.. فأجاب بخ بخ*** أنا من بني عبد الدار، فقال له خالد: لم تصنع بهذا النسب شيئا فمثلك من يشتم تميما في عزها وشرفها وقد هشمتك هاشم، وأمّتك أمية، وجمحت بك جمح، وخزمت أنفك مخزوم، ولوت بك لؤي، وغلبتك غالب، ونفتك مناف، وزهرت عليك زهرة، وأقصتك قصي، وبذلك قرشتك قريش فجعلتك عبد دارها

* هو خالد بن صفوان بن عبد الله بن عمرو بن الأهتم التميمي أحد فصحاء العرب وسمي الأهتم لأنه ضرب بقوس على فيه فهتمت أسنانه، ابن عساكر، تاريخ دمشق، تحقيق عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت، د ط، 1995، ج 16، ص 94، 95.

** الأهتم؛ من انكسرت أصول أسنان مقدمة فمه من أصولها، معجم الغني.

*** بخ بخ : اسم فعل يدل على الفخر، ابن منظور، لسان العرب.

ومنتهى عارها تفتح إذا دخلوا وتغلق إذا خرجوا"،[1] فللكلمة أثر بالغ، ووقع شديد في القلوب تفعل الأفاعيل وتردي الرجل قتيلا.

ويمكن الخلوص إلى أن مثل الفعل الكلامي وأثره، كمثل العمل المادي وما يحققه من منافع "فكما أنّ الأشياء تصنع من أجسام صلبة أو سائلة كان لها وجود قبلي فكذلك الأفعال الكلامية هي نتاج عناصر صوتية ونفسية وعقلية واجتماعية لها وجود فيزيائي وميتافيزيائي لغوي وميتا لغوي سابق على عملية التكلم، وهي بمثابة المادة التي ينتقي منها المتكلم ما يحتاجه وما يناسب الوضع الذي يكون عليه لصياغة عباراته"[2]، أما بالنسبة إلى قصائد أحمد مطر فقد تميّزت بقوة أفعالها الإنجازية التي لاحظنا أنها تتراوح بين أساليب الأمر والاستفهام والنهي والنداء لما لهذه الأساليب فاعلية في دفع عجلة الحجاج صوب المتلقي ناهيك إذا طعّمت بلمسات الشاعر الساخرة وما من شكّ في أنها تمثّل المرتكز وحجر الأساس في جل أعماله، وهو ما تجلى في كثير من أشعاره ذات الطابع التوجيهي كما سنلاحظ.

2-1-2- التوجيهيات Directifs (الأمر)

تتمثل القوة الإنجازية لفعل الكلام الطلبي (التوجيهي) (الأمر)، في سلطته على المتلقي المتأتية من سلطة الآمر الفعلية مادية كانت أم معنوية ممّا يُكسبها وقعا

[1] ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ج 4، 125.

[2] نعيمة زواخ، البعد الحجاجي في الخطاب القرآني من خلال بنيته الإيقاعية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، كلية اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، 2019/2018، ص 130، 131.

على القلوب، ويتجلى هذا الوقع في الانصياع والخضوع لطلب صاحب الخطاب، لاسيّما أن وظيفة الأمر هي " طلب حصول الفعل من المخَاطَب على وجه الاستعلاء مع الإلزام"،[1] مع العلم أنّ أسلوب الأمر قد يخرج لأغراض كثيرة تفهم من السياق؛ كالالتماس والتهديد والإباحة والإهانة وهلمّا جرا...[2]

وفي هذا السياق سنحاول الوقوف عند حجاجية السخرية بواسطة هذا الضرب من أفعال الكلام، وما يتفرع عنها من مقاصد أخرى كالإهانة والتحقير كما في قول ربنا ﴿**قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا**﴾[3] [الإسراء 50]. وقد شاع في الشعر العربي استعمال هذا الأسلوب الموجه لغرض السخرية والحط من قيمة الآخر لما له من أثر في نفسية المتلقي، فهذا جرير يسخر من خصمه الفرزدق ويحط من قدر قبيلته فيقول من الوافر:[4]

خذوا كحلاً ومجمرةً وعطراً ** فلستمْ يا فرزدقُ بالرجالِ

وشموا ريح عيبتكمْ فلستمْ ** بأصْحابِ العِنَاقِ وَلا النّزَالِ

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 56.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 56، 57.

[3] انظر السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة 57.

[4] ديوان جرير، مقدمة كرم البستاني، دار بيروت للطباعة، 1986، ص 343.

ولقد هاجم أحمد مطر أيضا الأصوات المتملقة المحسوبة على الدين، الداعية إلى الانقياد الأعمى للسلطة في جميع الأحوال، حتى ولو كان ذلك على حساب الدين والأعراف والقيم.

2-1-2-1- أبواق السلطة تتكشّف من خلال قصيدة "موعظة":

ورد الأمر بصيغة " افعل" بكثرة في أشعار أحمد مطر كون فعل الأمر ملزما لفعل الشيء أو تركه لما للآمر من سلطة ونفوذ وقوة على التغيير -كما ذكرنا سابقا- ولما تتسم به هذه الصيغة من المباشرة بعيدا عن الغموض والتلبيس، ولقد وظفه الشاعر على ألسنة شخوصه، لتحقيق أغراض كثيرة من بينها غرض السخرية فنجد الشاعر يقول في مطلع قصيدة "**موعظة**":[1]

مفتي الموائد الأبي

قال: استقم كما أمرت .. يا صبي.

فقلت: كيف؟

قال لي: امش كمشي اللولب !

ضحكت من (صراطه) ..

قال: تأدب يا صبي.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، ط1، 2011، لافتات 3، ص 114.

فقلت: كيف؟

قال: كن دوما قليل الأدب؟

فلا تقل: ها أنذا..

وانبح من المشرق حتى المغرب:

كان أبي

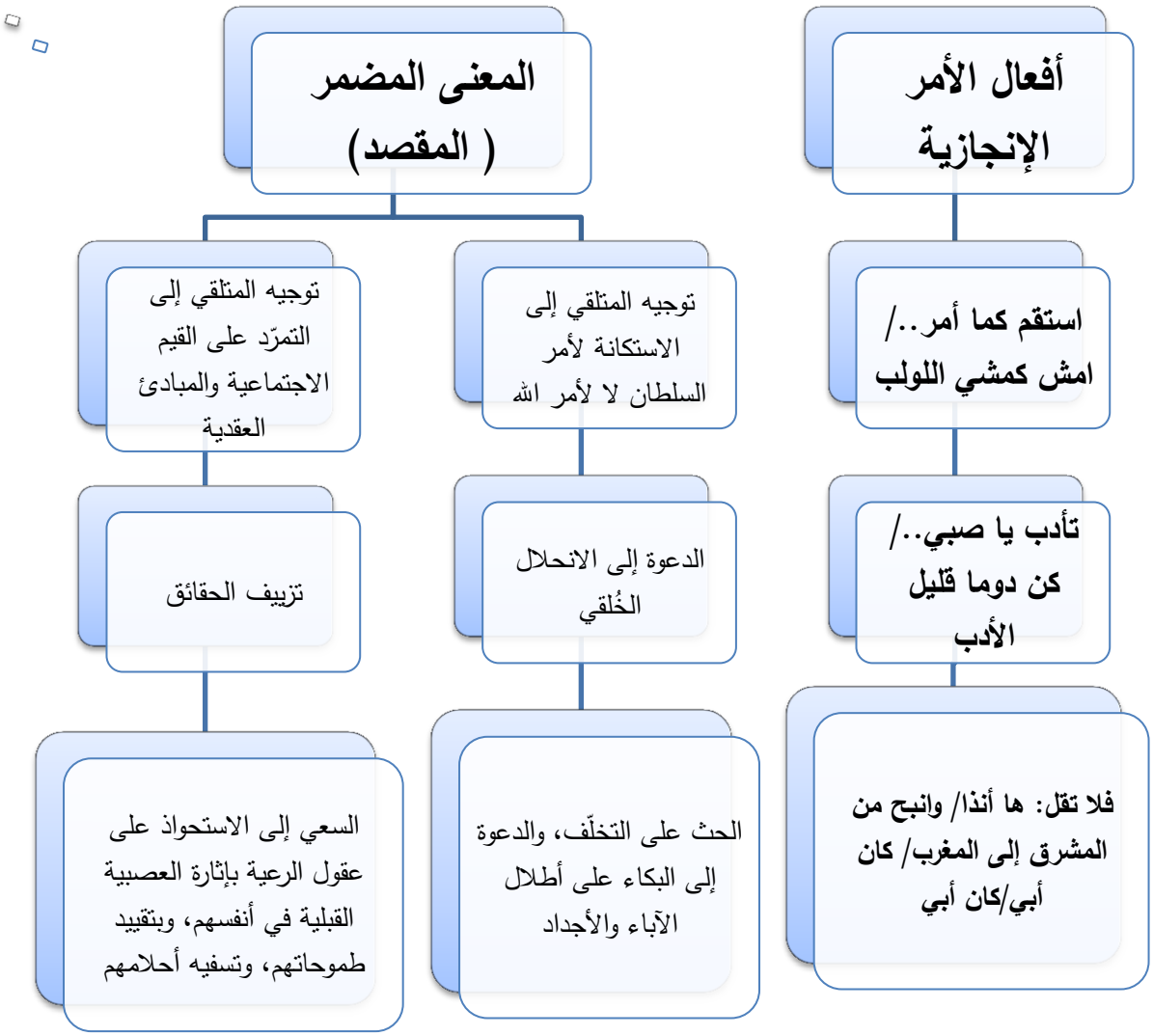
كان أبي !

يسلط الشاعر الضوء على ظاهرة ذميمة ما فتئت تنخر المجتمع العربي والإسلامي لمفاسدها وأثرها على المجتمع في شتى المجالات، هذه الظاهرة تمثلت في استخدام الأئمة والفقهاء من قبل الأنظمة المستبدة لتنفيذ أجنداتها، ولجعل القرارات السياسية أكثر مصداقية وأشد تأثيرا على المجتمع، لما للدين ورجاله من هيبة عند شرائح المجتمع باختلاف رتبهم ودرجاتهم العلمية. فمفتو الموائد هم الذين سخّرتهم السلطة لخدمة مآربها؛ ببث فتاويهم المخالفة لنصوص الشريعة والعمل بها **(قال لي: امش كمشي اللولب !/ قال: كن دوما قليل الأدب؟)**، وقد أتى الشاعر بنموذج ألبسه لباسا على مقاس نظام الحكم **(مفتي الموائد الأبي)** حتى يعطي لطرحه مصداقية أكبر لدى المتلقي، ذلك أنّ الشاعر– كما قال عبد الواسع الحميري–" إذا تمكن من مخاطبة ذوي الأقدار بما يريدون، وبالطريقة التي يريدون،

وفي الوقت الذي يريدون، فقد أمكن هذا المخاطب لخطابه منهم، أعني فقد جعل لخطابه الناتج في هذا السياق- والمحقق إرادتهم في المعنى والصورة والزمان- سلطة بالغة عليهم"[1].

إن توجيهات المفتي وإرشاداته تخالف السائد والمعهود لتضاربها مع المصالح الدنيوية والأخروية **(فلا تقل: ها أنذا../ وانبح من المشرق حتى المغرب:/ كان أبي/ كان أبي !)**، وهذا التضارب ناجم عن التغيرات الحاصلة في طبيعة هذه الفئة وطريقة تعاملها مع الوقائع والأزمات، إذ إنها أصبحت -في رأي الكاتب- أحبّ للبروز وأشوق على ملاقاة رجال السلطة والمال والتقرب منهم، فكان لهم ما أرادوا لأن الفائدة مستفادة ومرجوة بين الطرفين. ويلاحظ أن أفعال الأمر **(استقم، امش، تأدب، كن، انبح)** حملت قوة إنجازية، والسبب راجع لمركز هذه الفئة في المجتمع وثقلها وتأثيرها وتوجيهاتها، إلا أن توجيهاتها تدعو إلى السخرية لأنها لا تنسجم وطبيعة المفتي **(امش كمشي اللولب !/ كن دوما قليل الأدب؟/ فلا تقل: ها أنذا..)** كونها باعثة على الفساد ومؤذنة بخراب العمران، كما سنستشفه في هذا المخطط:

[1] عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله؟ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009، ص 257.



يواصل الشاعر قائلا:

فقلت: يا مولاي

هذا مذهب اللامذهب

ومذهب يذهب بالمذهب

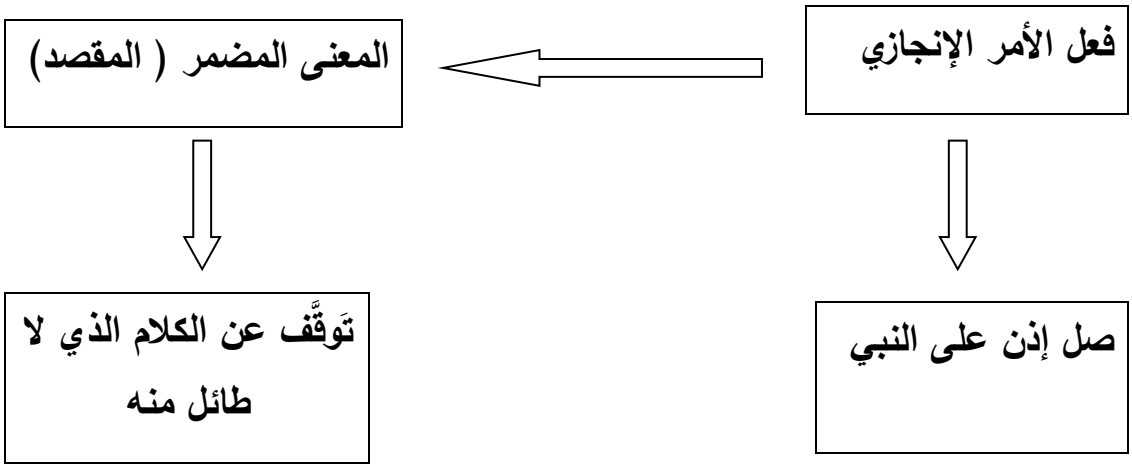
لا .. لن يكون مذهبي

وقال لي بالعربي:

You want to be really happy

صل، إذن، على النبي !

إن قوة الحجاج " ترتبط بما يؤول إلى أفعال داخل الحياة الاجتماعية بدوافع عقلانية لأن الاقتناع والتوافق إنما يؤولان إلى الالتزام بالفعل أو الإقرار به"،[1] وقد كان لذلك وقع على الطبقة الحاكمة بالاستماع لقرارات مفتي الموائد وتنفيذها لأنها في الأخير لا تصدر إلا من نفس محبة للنظام، ساعية إلى الإبقاء عليه، بكل السبل وبشتى الطرق، فبقاء المفتي من بقاء السلطة، ونستشف ذلك من خلال هذا المخطط التوضيحيّ:



[1] عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص91.

2-1-2-2- تقييد الحريات في "القصيدة المقبولة":

إن زمن التلفظ مهم جدا في العملية الحجاجية الإنجازية خاصة ما تعلق بالأساليب التوجيهية إذ " إن لحظة التلفظ هي المرجع للوصول إلى مقاصد المتكلم، ولهذا يجب الربط بين الفعل اللغوي والزمن الذي أنتج فيه ربطا قويا وبين الزمن والمتكلم، فمرجع الأداة التلفظية "الآن" هو لحظة التلفظ بها، لكن يصعب تحديد هذه اللحظة تحديدا دقيقا، فقد تدل لحظة التلفظ على الامتداد في الزمن "،[1] كما أن الأفعال الإنجازية ذات الطبيعة الحجاجية الساخرة لن تصل إلى أهدافها إذا لم تراع السياق وطبيعة المتلقي والظروف المحيطة به ومدى قابلية استجابته والتفاعل مع نوعية الخطاب المستقبل له، لذلك وجب على المتكلّم أن يأخذ في حسبانه هذه العوامل ومتغيراتها حتى يحقق أهدافه وتتضح مقاصده.

يقول الشاعر أحمد مطر في "**القصيدة المقبولة**" على لسان أحد أذرع النظام:[2]

اكتب لنا قصيدة

لا تزعج القيادة

(.....)

تسع نقاط؟ !

---

[1] خديجة بوخشة، حجاجية الحكمة في الشعر الجزائري، الدار الجزائرية، الجزائر العاصمة، ط1، 2016، ص 193.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 4، ص 146.

ما الذي يدعوك للزيادة

(.....)

سبع نقاط؟ !

لم يزل شعرك فوق العادة

(.....)

خمس نقاط؟ !

عجبا !

هل تدّعي البلادة؟

(.)

واحدة؟ !

عليك أن تحذف منها نقطة

احذف فلا جدوى من الإسهاب والزيادة

( )

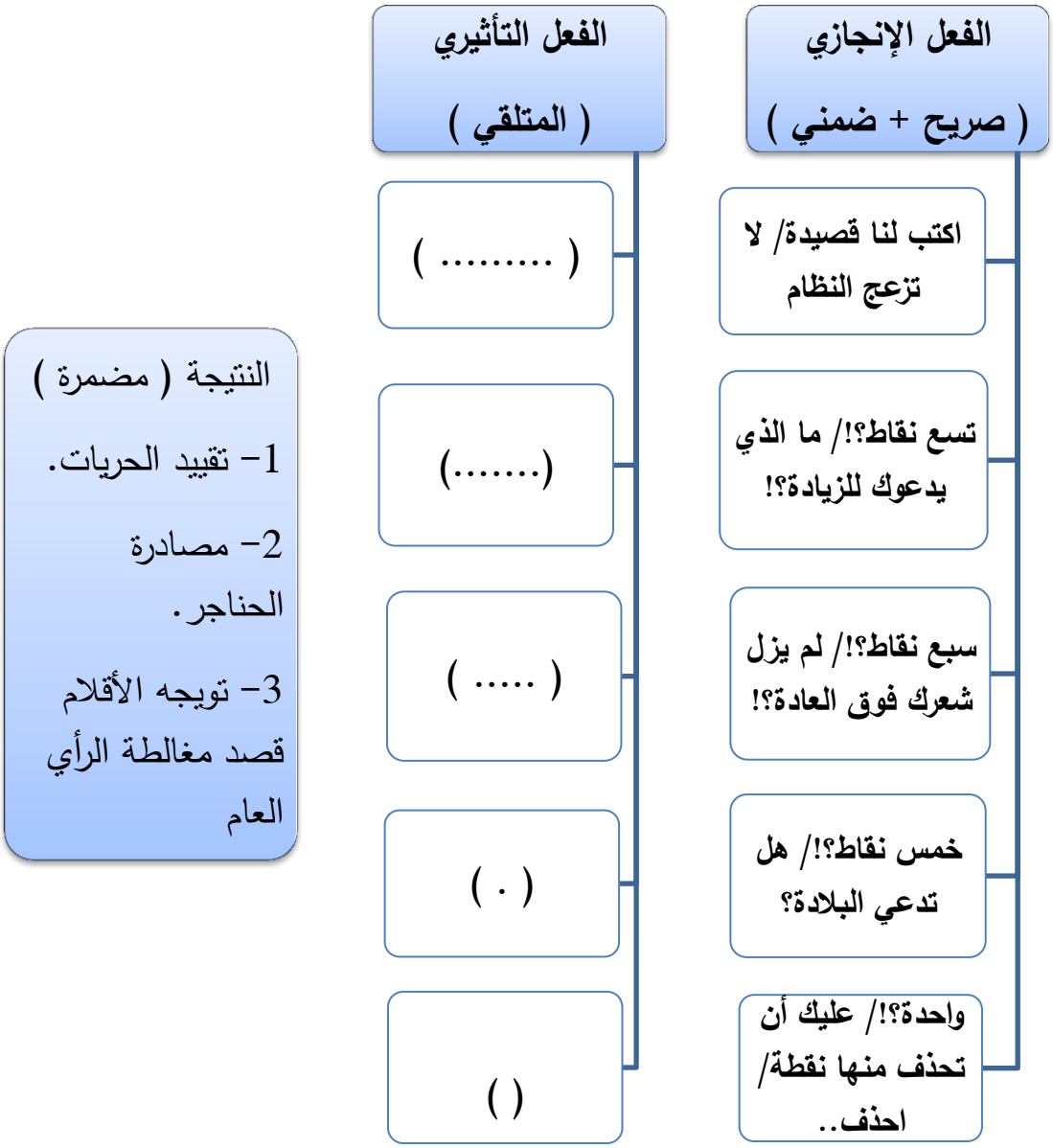
أحسنت هذا منتهى الإيجاز والإفادة

كان لفعل الأمر دور إنجازي تأثيري في هذه القصيدة لأنه أخضع الطرف الآخر لسلطته وجعله ملزما بتنفيذ مطالبه **(اكتب لنا قصيدة/ احذف فلا جدوى من الإسهاب والزيادة)** سواء اقتنع الطرف الآخر بتلك الحجج أم لم يقتنع بها، وقد

تضمنت هذه القصيدة حوارا غير مباشر بين طرفين؛ طرف يسعى إلى تبيين أن الإيجاز هو الأنجع لإصابة الهدف وإيصال الرسائل وتحقيق الغايات، وطرف يرى في الإطناب والاستطراد الوسيلة لبث الشكاوى وتنوير الرأي العام، غير أن هذا الحوار كان استبداديا في جل أطواره لأنه لا يخضع لمبدأ التكافؤ، ما يؤكد ذلك هو أنّ "الاستبداد بالكلام في الحوار يشكل ترجيحا لكفة أحد المتحاورين، وتقوية لموقفه، الأمر الذي يجعل من الاحتفاظ بالكلام وحيازة مبادرته آلية إقناعية"،[1] وهذا ما أراده الشاعر حين صور لنا الطرف الآخر في صورة المغلوب على أمره المذعن للرأي الملزَم بتنفيذه **(( ) / أحسنت هذا منتهى الإيجاز والإفادة).**

[1] عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشوران ضفاف وآخرون، بيروت، ط1، 2013، ص 193.

التحليل:


الفعل الإنجازي
(صريح + ضمني)
الفعل التأثيري
(المتلقي)
اكتب لنا قصيدة/ لا تزعج النظام
(.....)
تسع نقاط؟!/ ما الذي يدعوك للزيادة؟!
(.....)
سبع نقاط؟!/ لم يزل شعرك فوق العادة؟!
(.....)
خمس نقاط؟!/ هل تدعي البلادة؟
(.)
واحدة؟!/ عليك أن تحذف منها نقطة/ احذف..
( )
النتيجة (مضمرة)
1- تقييد الحريات.
2- مصادرة الحناجر.
3- توجيه الأقلام قصد مغالطة الرأي العام

2-1-3- عامل الاستفهام/الاستفهام الحجاجي:

يعرّف أهل البلاغة الاستفهام على أنّه "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"،[1]وقد ينظر إلى الاستفهام باعتباره عاملا حجاجيا لما يتمتع به من قوة إنجازية تسمح له بأداء دور مهم في إقناع المتلقي أو حمله على الإذعان، وقد ساعده على ذلك كثرة أغراضه وتنوع استعمالاته، لأنه كثيرا ما "يخرج لأغراض أخرى تفهم من السياق، كالأمر والنهي والتسوية والنفي والإنكار والتعظيم والتهويل والتهكم وغيرها كثير لا يسمح المقام بالإتيان بها،[2]وهذه الأغراض شائعة الاستعمال في كلام العرب، ومن المقاصد الكثيرة التي حققها الاستفهام في الخطاب القرآني التهكّم، من ذلك قوله تعالى ﴿**قَالُوا يَا شُعَيْبُ أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَنْ نَتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَنْ نَفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ**﴾[هود87]، قال بعض المفسّرين: "فَلَمَّا كَانَتِ الصَّلَاةُ أَخَصَّ أَعْمَالِهِ الْمُخَالِفَةِ لِمُعْتَادِهِمْ جَعَلُوهَا الْمُشِيرَةَ عَلَيْهِ بِمَا بَلَّغَهُ إِلَيْهِمْ مِنْ أُمُورٍ مُخَالِفَةٍ لِمُعْتَادِهِمْ- بِنَاءً عَلَى التَّنَاسُبِ بَيْنَ السَّبَبِ وَالْمُسَبِّبِ فِي مُخَالَفَةِ الْمُعْتَادِ- قَصْدًا لِلتَّهَكُّمِ بِهِ وَالسُّخْرِيَةِ عَلَيْهِ تَكْذِيبًا لَهُ فِيمَا جَاءَهُمْ بِهِ".[3]

وما يهمّنا من كل هذا هو غرض الاستفهام التهكّمي، الذي وظفه الشاعر في كثير من المواضع توظيفا حجاجيا صرفا يدعّم به توجهاته وآراءه النقدية في محاولة

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، 2010، ص 62.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 62،63.

[3] الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج 12، ص 141.

لجرّ المتلقي نحوها وإقناعه بصدقها إذا قُصد بها ذلك، حتى تستبين لنا طريق الشاعر في توظيف هذا الأسلوب ومعرفة مدى نجاعته في الوصول إلى المتلقي من خلال طابعه التهكمي في قصيدة "الرجل المناسب" وقصيدة "موازنة".

2-1-3-1- إثبات الحكم في "الرجل المناسب":

أولى القصائد التي حاولنا أن نبيّن فيها مدى نجاعة توظيف أسلوب الاستفهام -ذي البعد الحجاجي الإنجازي الساخر- قصيدة "**الرجل المناسب**" التي يقول فيها:[1]

باسم والينا المعظم

قرروا شنق الذي اغتال أخي

لكنّه كان قصيرا فمضى الجلّاد يسأل:

رأسه لا يصل الحبل

فماذا سوف أفعل ؟

بعد تفكير عميق

أمر الوالي بشنقي بدلا منه

لأني كنت الأطول !

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 67.

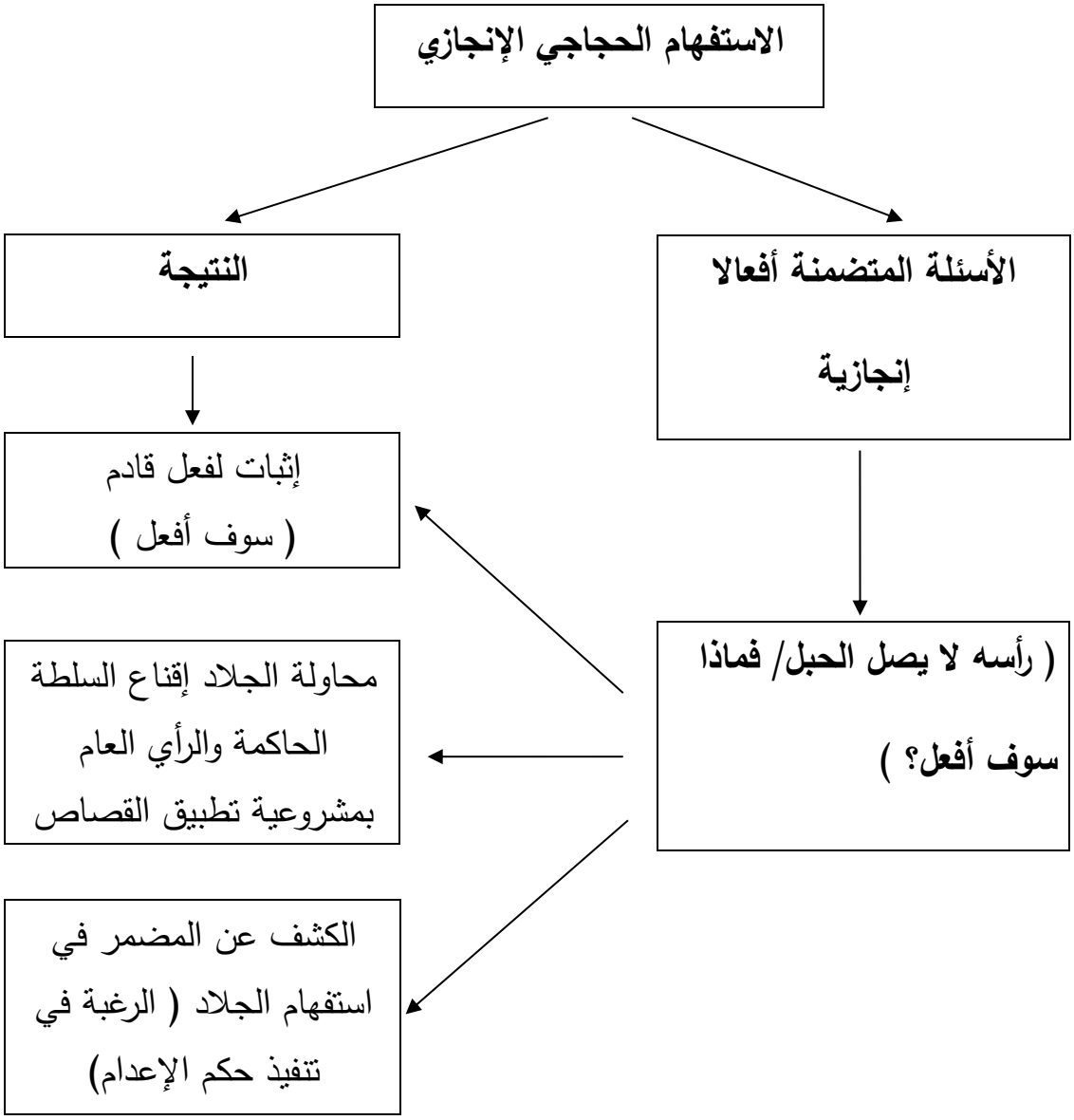
صيغت القصيدة بأسلوب تهكّميّ ساخر منحها القوة الحجاجية بدءا بعنوان القصيدة "**الرجل المناسب**" الذي يثير السخرية ويبعث على الاشمئزاز لأنه يوحي بنقيض هذا المعنى، وكل ما أشار إليه النص هو نتيجة القرارات الظالمة والأحكام الجائرة العبثية، إذ إن العبثية تكمن في إعدام المدّعي صاحب القضية الذي أراد أن يُقتصّ لأخيه المغتال، لا المدعىَ عليه، وهو المجرم الفعلي، فهذا المقطع يجسد المفارقة العجيبة في تطبيق عدالة هي الجور عينه، مفارقة الظالم الناجي من تبعات جرمه، والمظلوم الذي –بدل أن يحصل على حقوقه– يمعَن في ظلمه وذلك بأن يُحمّل العقاب الذي يتعيّن على ظالمه أن يطبّق عليه.

إن الفعل الإنجازي صادر من شخص الجلاّد الذي كانت له اليد العليا في إعدام الضحية مع العلم أن تساؤله لم يكن اعتباطيا، بل كان فيصلا ومؤثرا في السلطة الحاكمة **(لكنّه كان قصيرا فمضى الجلّاد يسأل:/ رأسه لا يصل الحبل/ فماذا سوف أفعل ؟)** لأنه دفعها (أي السلطة) من خلال السؤال إلى اتخاذ قرار سريع وعاجل يحفظ لها هيبتها، ويبقي على مكانتها، ولا يشوه صورتها أمام الرأي العام، والعجيب أن القرار جاء صادما: تسليط العقوبة على أخ الضحية **(بعد تفكير عميق/ أمر الوالي بشنقي بدلا منه)**، والسبب في ذلك لا يمكن أن يُعرف إلا إذا رُبط الكلام بالسياق العام للقصيدة –على أن الشاعر صرح في نهاية القصيدة بسبب غير معقول **(لأني كنت الأطول!)**– وفي تقديرنا أنّ الشنق هنا قد لا يكون

على حقيقته إذا علمنا مسبقا أن رفْض أحمد مطر المشاركة في مهرجان سنوي بالعراق، أدى إلى إعدام أخيه[1] مما دفع الشاعر إلى الهروب والنجاة من بطش السلطة حتى لا تكون خاتمته كخاتمة أخيه، الشنق إذن الذي أراده الشاعر يتجاوز المعنى الحقيقي، إلى كل أنواع الإعدام النفسي؛ فالاضطهاد شنق، والتهجير شنق، وتقييد حريات الرعية شنق، والمتابعات القضائية الجائرة شنق، وممارسة أساليب العنف الجسدية والمعنوية والرمزية شنق آخر.

تجدر الإشارة إلى تضمّن أسلوب الاستفهام هذا معنى السخرية **(فماذا سوف أفعل ؟)** لأن الجلاد بتساؤله هذا خالف المتعارف عليه عند المجتمعات جمعاء من أن المتهم بريء حتى تثبت إدانته، ومخالفته تجلّت في إلصاق التهم بأكثر الناس ضررا وحزنا على حادثة القتل، فكان حريا بهذا الجلاد أن يكون مدعاة للسخرية به والتهكم عليه.

[1] ينظر وثائقي الجزيرة، خارج النص: أحمد مطر.. لافتات ضد الظلم، 2017/12/3، https://youtu.be/9Q9ADGBvMZM



2-1-3-2- نفي الحكم في "موازنة":

قصيدة "**موازنة**" من القصائد التي اتسمت بتوظيف أسلوب الاستفهام توظيفا حجاجيا ساخرا،" فالكلمة يطلقها إنسان، تستطيع أن تكون عاملا من العوامل

الاجتماعية حين تثير عواصف في النفوس تغير الأوضاع العالمية"،[1] يقول أحمد مطر في مطلع هذه القصيدة:[2]

الذي يسطو لدى الجوع

على لقمته .. لصٌ حقيرٌ !

والذي يسطو على الحكم،

وبيت المال، والأرض..

أميرٌ !

في هذه المقطوعة الشعرية يسخر الشاعر من حالة بعض الشعوب والمفارقات الحاصلة فيها، بعد أن انقلبت الموازين، وانتكست الفطرة، فأصبح الأمين لصا **(الذي يسطو لدى الجوع/ على لقمته .. لصٌ حقيرٌ !)** واللص أمينا**(والذي يسطو على الحكم/ وبيت المال، والأرض ../ أميرٌ !)**، بل إن الكراسي يُظفر بها على هذا الأساس- على حدّ قول الشاعر- فكلما زادت شرورك ودناءتك زادت معها فرص حصولك على المجد والسؤدد والمناصب وأصبحتَ أميرا! وكلما كنت شريفا عفيفا طاهر القلب، نقي السريرة كلما ألصقت بك التهم، ونُكّل بك وصرتَ حقيرا! وما يزيد

[1] مالك بن نبي، شروط النهضة، تر عمر كامل مسقاوي، عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، د ط، د س، ص 22.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 81.

هذه المقطوعة الشعرية قوة حجاجية وأثرا في نفس المخَاطَب استفهامات الشاعر المعبرة والمنجِزة في الوقت نفسه لأنها لا تنتظر جوابا بقدر ما تنفي أمورا، يقول في تتمة القصيدة:

أيها اللص الصغير

يأكل الشرطي والقاضي

على مائدة اللص الكبير

فبماذا تستجير؟

ولمن تشكو؟

أللقانون .. والقانون معدوم الضمير؟

أإلى خفِّ بعير

تشتكي ظلم البعير؟

ينبه الشاعر الضحية الموسوم "اللص الصغير" حتى يستفيق من سباته، فيأتي بأداة النداء ليلفت انتباه المتلقي إلى المفارقة الحاصلة بين طبقات المجتمع، فاللص الصغير هذا ليس إلا ضحية عبّاد الدرهم والدينار الذين استخدمتهم أنظمة الحكم لتمرير مخططاتهم وتجسيد أهدافهم، وتكمن إنجازية همزة الاستفهام في التأثير على

الضحية وجعله ينأى بنفسه عن تقديم الشكوى وطلب استرداد المطالب إلى من باعوا الذمم وخانوا العهود، كما أن هذا الاستفهام ذو طابع تهكمي لأن فيه سخرية من أولئك الذين يطالبون بحريتهم عند جلاديهم، وكأن الشاعر يشير إلى تلك المقولة الخالدة ومفادها: أن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، ذلك أن المسار التاريخي لكل الملوك والجبابرة يخبرنا بأنهم لن يعودوا إلى رشدهم ولن يكفوا عن اضطهادهم لأبناء جلدتهم إلا إذا زحزحوا عن كرسيهم عنوة، فهم كالبهائم كما يُعرّض الشاعر(**أإلى خفٍّ بعير/ تشتكي ظلم البعير؟**) وكما هو مبيّن في المخطط الآتي:

- الاستفهام الخارج إلى غرض النفي:

1- فبماذا تستجير؟ ⟸ ليس ثمة ما تستجير به

ح ـــــــــــــــــــــــ ن

2- ولمن تشكو؟ ⟸ لا يوجد من يسمع شكواك

ح ـــــــــــــــــــــــ ن

- الاستفهام التقريري:

-أإلى خف بعير؟..⟸ إنك أيها المخاطَب تشكو إلى خف بعير

ح ـــــــــــــــــــــــ ن

2-1-4- النهي:

يعرّف النهي بأنه " طلب الكفّ عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام"؛[1] فيأتي على وجه الاستعلاء إذا كان المتكلم أرفع درجة من المخاطَب، ويكون طلبا إذا كان أقل رتبة منه، والتماسا إذا تساويا.[2]

يتقاطع أسلوب النهي مع أسلوب الأمر في القوة الإنجازية المرجوة من المتكلم نحو المتلقي، والساعية إلى الإقناع أو مقاسمة الأفكار والأيديولوجيات "لأن أسلوبَي الأمر والنهي نابضان بالإثارة قادران على تحريك الوجدان وإحداث ما ينشد المتكلم تحقيقه في المتلقي من انفعال"،[3] ولقد وظف الشاعر أسلوب النّهي في قصائده كآلية حجاجية سعى من ورائها إلى إبطال قضايا بجحدها ونبذها والإتيان بأخرى معتمدا على التصوير الكاريكاتوري الساخر في تعرية القضايا وترسيخ المبادئ وجذب المتلقي وفق تسلسلات حجاجية واعية ومؤسَسة.

وصيغة النهي كغيرها من الصيغ الإنشائية تخرج عن أصل معناها إلى معان أخر، تُستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال، كالدعاء والالتماس والإرشاد والتمني والتهديد والتحقير أيضا، وغيرها من الأغراض،[4] وقد وظف الشاعر أسلوب النهي

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 60.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 60.

[3] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص 153.

[4] ينظر السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 60 ،61.

لغرض التحقير والاستهزاء في شعره، وهذا الغرض شاع منذ القدم في كلام العرب نثره وشعره، ومنه قول الحطيئة يهجو الزِّبْرِقَانَ بْنَ بَدْرٍ من البسيط:[1]

دع المكارم لا ترحلْ لبغيتها ** واقعد فإنّك أنت الطاعم الكاسي

ففعل النهي (لا ترحلْ) كان له دور إنجازي في التأثير على الخصم، بما يضمره من دلالة التحقير والحط من قيمة هذا الشخص الذي كانت له مكانة شريفة بين قومه، فالمكارم لا يُسافر إليها وإنما تكتسب بطيب المعاشرة وحسن الجوار، كما أن الشرفاء لا يطلبون المأكل والمشرب والملبس فتلك من ضروريات حياتهم بل يسعون إلى طلب المجد والسؤدد والعز، فالطاعم والكاسي كلٌّ منهما اسم فاعل يراد به اسم المفعول كرجيم بمعنى مرجوم، وقتيل بمعنى مقتول،[2] وهذا قمة التهكّم ومنتهاه، ولقد وظف الشاعر هذا الأسلوب في قصائده لمهاجمة السلطة والتنديد بحكمها الظالم وبالموالين لها ولإبراز ما خفي من عيوبها.

2-1-4-1- قمع الحريات في قصيدة " المتكتّم":

يراعي أحمد مطر في شعره الإنجازي ذي القوة الحجاجية حالة المخاطَب ومقام الخطاب والظروف المحيطة به حتى ينشئ خطابه، ولم يكن توظيفه أسلوب

[1] ديوان الحطيئة، رواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص 11.

[2] ينظر ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ج3، ص 197.

النهي اعتباطيا بل كان مقصودا لأن هذه الصيغة الإنجازية " تستدعي حضور حالة شعورية وذهنية تبدأ فاعليتها من منطقة (الإثبات) لأن الكفّ فعل يحصل بشغل النفس ضدّ المنهي عنه، فالمرسل لا ينهى المتلقي إلا إذا وجد عنده القدرة على الإنجاز"[1]، ولقد جاءت بعض قصائد أحمد مطر على هذا المنوال رغبة منه في إدراك القارئ لفحوى الخطابات المتعددة شكلا ومضمونا، وأملا في مشاركته إياها، وقد أدّت أشعاره ما عليها في استجلاب السمع وإصابة الهدف والتأثير على الطرف الثاني من خلال دحض أفكاره وحججه أو تسفيهها ومحاولة ترسيخ أفكار أُخَر وفق آليات حجاجية تتلاءم وطبيعة المتلقي، فنجده يقول في قصيدة "**المتكتم**": [2]

ألقيتَ خطابا في النادي،

وتلوتَ قصائد في المقهى،

ونقدتَ السلطة في المطعم

هل تحسب أنّا لا نعلم؟ !

-..... !

في يوم كذا ..

[1] انظر محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997، ص 297.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 5، ص 212.

حاورتَ مذيعا غربيا

وعرضتَ بتصريح مبهم

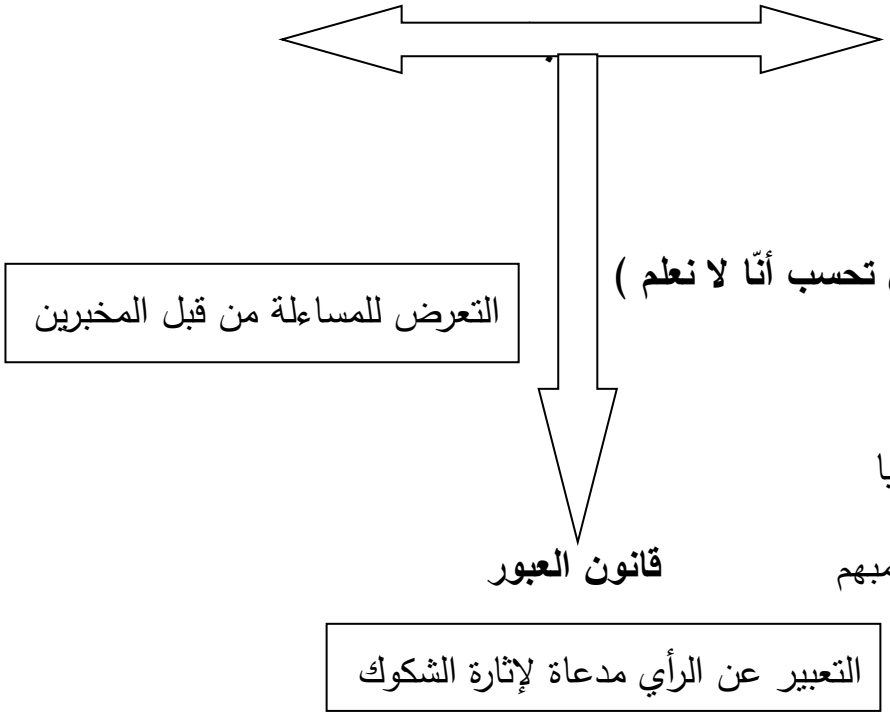
لغباوة قائدنا المُلهم

هل تحسب أنّا لا نعلم؟ !

-..... !

التحليل:

تنطوي هذه القصيدة على برنامج حجاجي ساخر متمثل في قضيتين جوهريتين تمثلتا في قمع الحريات وقتل الشعوب تحت ذرائع وهمية كما في المخطط الآتي:



يظهر لنا الشاعر مع توالي الأسطر الشعرية فظاعة هذا النظام وقساوته، وهذا ما يفصح عنه لسان المخبر:

لا تتكتم.

دافع عن نفسك .. أو تُعدم !

– ..... !

- **لا تتكلم؟**

افعل ما تهوى .. لجهنم.

* *

شُنق الأبكم !

يتبين من خلال استجوابات السلطة للمتهم أن جمهوريتها هي جمهورية الخوف والرعب والذعر لا جمهورية الأمن والسلم والحرية(**دافع عن نفسك.. أو تُعدم !**)، كما أنّ أسلوب النهي **(لا تتكلم؟)** كان له قوة إنجازية حجاجية كونه صادرا عن سلطة عليا بيدها زمام الأمور، علما أن النهي لا يؤدي الغرض الحجاجي إلا بـ" تواصل فعله التأثيري المشروط بحسن العرض، الموصول بدقة البسط حتى تثبت المحتويات الفكرية، وترسخ القيم التصورية التي ينوي المحاجّ إيصالها إلى جمهوره؛

ليقنعه بها، ويضمن يقينه من خلالها"،[1]وقد تمثلت قوة الحجاج في أن السلطة أذعنت لرأي المخابرات وتأثرت بقراراتها ورضخت لتقريراتها وهذا ما تجسد في خاتمة القصيدة **(شُنق الأبكم !)**

التحليل:

يحتجّ الشاعر على ظلم النظام وفساده من خلال قياس المغالطة الذي لجأت إليه السلطة، كونه" حجاجا كاذبا، أي أنه لا يحترم قاعدة من القواعد الضامنة لصحة القياس، فعدم الاحترام لقاعدة مخصوصة يولّد قياسا مغالطيّا مخصوصا"،[2]ويمكن توضيح هذه المغالطة فيما يلي:

-(**لا تتكتم/ دافع عن نفسك أو تعدم**): الدفاع عن النفس ضروري لدفع التهم

- (..... !): الرجل لا يستطيع التكلم لكونه (أبكم)

- (**شنق الأبكم**): إذن الرجل ميّت؛ أي صائر إلى الموت.

فالمقدمتان الأولى والثانية صادقتان، لكنهما لا ينسجمان مع النتيجة المتحققة، ويبدو أن مقصدية الكاتب من وراء كل هذا هو إظهار التضييق الذي تمارسه السلطة على الأصوات الرافضة للحكم المناهضة له، وكيفية تعاملها معها، وقد تجلى ذلك –

[1] علي الشعبان، الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل في نماذج ممثلة من تفسير سورة البقرة (بحث في الأشكال والاستراتيجيات)، تقديم حمادي صمّود، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص 379.

[2] كريستيان بلانتان، الحجاج، تر عبد القادر المهيري، دار سيناترا، تونس، 2008، ص 54.

وفق ما نصّت عليه الأبيات- في المحاكمات العسكرية السرية، وفي توجيه التّهم دون أدلة قوية أو حجج منطقية دامغة.

2-1-4-2- صورة الآخر في قصيدة "افتراء":

لطالما أظهر أحمد مطر تذمّره من الأوضاع السائدة في البلاد العربية وامتعاضه منها من خلال تقزيم حكوماتها وتسفيه أحلام شعوبها؛ تلك الشعوب التي تخضع لقانون الغاب، ولا تبادر إلى التغيير أو المواكبة، غير أن كتاباته الساخرة مسّت الأنظمة الغربية وشعوبها أيضا، لما ألحقوه بهذه البلدان من خراب على جميع الجبهات تحقيقا لنزواتهم اللامحدودة وأطماعهم، فكانت أمريكا على رأس قائمته المستهدفة؛ شعبا وحكومة، يقول في قصيدة "**افتراء**" على لسان متحاوريْن:[1]

شعب أمريكا غبي

كُفَّ عن الهراءْ

لا تدع للحقد

أن يبلغ حد الافتراءْ

قل بهذا الشعر ما شئت

ولكن لا تقل عنه غبيا.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 6، ص 231.

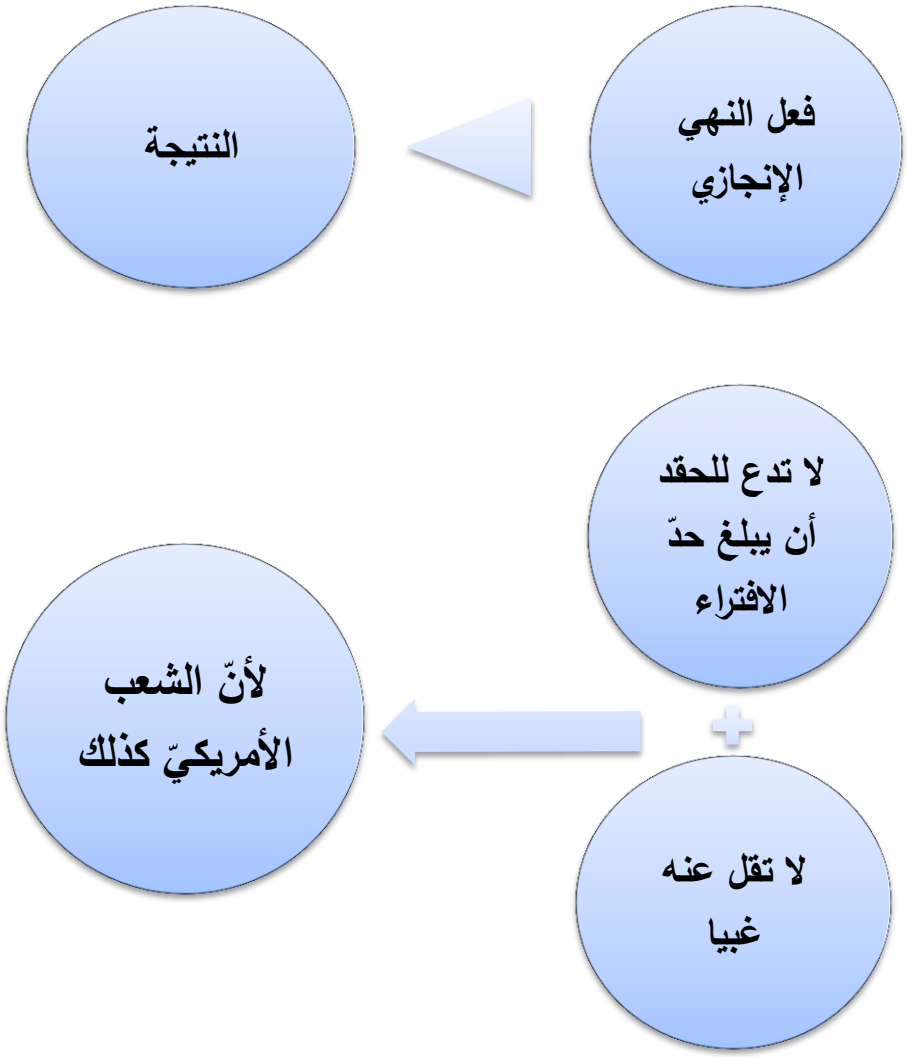
أيقولون غبيا

للغباءْ؟ !

تظهر مقصدية الشاعر من خلال استعماله أسلوب النهي **(لا تدع للحقد/ لا تقل عنه غبيا)** وتتمثل في الاستهزاء **و**التعريض بالشعب الأمريكي لانخداعه ببعض الأحداث المفبركة –حسب رأيه– كأحداث 11 ديسمبر 2001،[1] وحقيقة غزو أمريكا للعراق، واجتياح العراق للكويت، ويتضح من سياق الكلام أن الشاعر من الذين يرون بأن أحداث تفجير برجَيْ التجارة العالمية مثلا صناعة مخابراتية أمريكية خطّطت لهذه الهجمات ودعت إليها وإلى تبنّيها في سريّة تامة حتى يتسنى لها اختراق الأراضي العربية والإسلامية بذريعة محاربة الإرهاب واستئصاله، فكان الشعب العربي والإسلاميّ أكثر المتضررين من هذه الأحداث لا الشعب الأمريكي، لذلك حُكم على الشعب الأمريكي بالغباء كونه انساق وراء هذه الأحداث وتأثّر بخطابات الرؤساء والقادة وصدّقها، بعد أن وجّهت أصابع الاتهام آنذاك لزعيم القاعدة أسامة بن لادن، مما أدى إلى نشوب حرب بين أمريكا وأفغانستان تسببت في كراهية شديدة

[1] تمثلت أحداث 11 سبتمبر 2001 في استهداف برجيْ التجارة العالمية بنيويورك عبر طائرات مدنية مما أودى بحياة المئات من الأشخاص، ينظر نعوم تشومسكي، الحادي عشر من أيلول (الإرهاب والإرهاب المضاد) تر ريم منصور الأطرش، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

للعرب والمسلمين بعد أن ألصقت كل التهم بهم،[1] ويمكن التمثيل لقوة الفعل الإنجازي في هذه الأسطر ودوره الحجاجي وأثره في المتلقي من خلال المخطط التالي:



[1] ينظر كتاب شيلدون رامبتون، جون ستوبر، أسلحة الخداع الشامل، تر مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم، ط1، 2004.

2-2- الخطاب الحجاجي الساخر والعلائق التناصية عند أحمد مطر

للتناص دور كبير في زيادة الإقناع لدى المتلقي خاصة إذا كان متلبسا بالجانب العقديّ مستمدا قوته وأساليبه منه.

2-2-1- مفهوم التناص لغة

جاء في لسان العرب: "النَّصُّ: رفْعُك الشَّيْءَ. نَصَّ الْحَدِيثَ يَنُصُّه نَصًّا: رفَعَه. وَكُلُّ مَا أُظْهِرَ، فَقَدْ نُصَّ. وَقَالَ عَمْرُو بْنُ دِينَارٍ: مَا رأَيت رَجُلًا أَنَصَّ لِلْحَدِيثِ مِنَ الزُّهْرِي أَي أَرْفَعَ لَهُ وأَسْنَدَ. يُقَالُ: نَصَّ الْحَدِيثَ إِلى فُلَانٍ أَي رفَعَه، وَكَذَلِكَ نصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رفَعَتْه. ووُضِعَ عَلَى المِنَصَّةِ أَي عَلَى غَايَةِ الفَضِيحة وَالشُّهْرَةِ وَالظُّهُورِ. والمَنَصَّةُ: مَا تُظْهَرُ عَلَيْهِ العروسُ لتُرَى، وَقَدْ نَصَّها وانتَصَّت هِيَ، والماشِطةُ تَنُصُّ العروسَ فتُقْعِدُها عَلَى المِنَصَّة، وَهِيَ تَنْتَصُّ عَلَيْهَا لتُرَى مِنْ بَيْنِ النِّسَاءِ".[1] فالتنصيص هنا بمعنى الرفعة والظهور، لاسيما إذا علمنا أنّ الإسناد في علم الحديث هو ما" اتصل سنده مرفوعا إلى الرسول صلى الله عليه وسلم"،[2] وهو بمعنى التسجيل والتدوين أيضا وهذا الأخير أقرب إلى المصطلح النقدي المعاصر مما ذكر سابقا، وقد حصرت بقية المعاجم العربية القديمة كالقاموس المحيط وتاج

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة نصص، ج7، ص 97.

[2] محمود الطحّان، تيسير مصطلح الحديث، مكتبة المعارف، الرياض، ط 10، 2004، ص 170.

العروس والمعجم الوسيط وغيرها في هذه المعاني*، وهذا شيء بَدَهي إذا علمنا أن التناص مصطلح غربي حديث ظهر مع باختين Bakhtin ثم تبلور مع جوليا كريستيفاJulia Kristeva.

2-2-2-اصطلاحا:

يختلف التناص في مفهومه واستعمالاته عند العرب والغرب وهذا الاختلاف ظاهر بيّن في مفاهيمهم ورؤاهم.

2-2-2-1- أصول المصطلح عند العرب القدامى

التناص هو" أن يتضمّن نصّ أدبيّ ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النصّ الأصلي وتدغم فيه ليتشكّل نص جديد واحد متكامل"،[1]وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا المفهوم تناوله النقاد العرب قديما في أعمالهم، تحت مسمّيات مختلفة منها السرقات الأدبية فقد رأى الآمدي مثلا أن السرقات الأدبية " لا تكون إلا في المعاني الخاصية وفي البديع المخترع منها مما يظهر فيه فضل شاعر على شاعر، لا في المعاني العامية

* ينظر هذه المعاجم، مادة نصص.

[1] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، عَمان، الأردن، ط2، 2000، ص11.

التي هي مشتركة بين الناس"،[1] وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في العمدة وقبله الجاحظ في كتابه الحيوان حيث زعم أن السرقات الشعرية ضرورة تقتضى، وصورة تمتطى من قبل الأدباء وتتلاقح جيلا بعد جيل إذ" لا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تامّ، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلّا وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يَعْدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحقّ بذلك المعنى من صاحبه".[2]هذه هي آراء القدامى في السرقات الأدبية، فإن غاب عنهم المصطلح فالتصور حاضر في كتاباتهم، جلي متمظهر في تحليلاتهم وآرائهم النقدية.

2-2-2-2-أصول المصطلح عند الغربيين:

ترى الدراسات الغربية الحديثة والمعاصرة أنّ التناص أو التناصية Intertextualit"هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر، والمتناصّ هو مجموع النصوص التي يتماسّ معها عمل ما، قد لا يذكرها صراحة (إذا كان الأمر يتعلّق بالإيحاء) أو تكون مندرجة فيه (في مثل الاستشهاد) إنها فئة عامة من

[1] جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، ج 3، ص 233.

[2] الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ص 149.

الصلات تشمل أشكالا شديدة التنوع مثل المحاكاة الساخرة parodie، السرقة plagiat، الكتابة من جديد réécriture، الإلصاق collage"،[1] وقد عُدّت جوليا كريستيفا أول من جاء بهذا المصطلح –عند كثير من النقاد– مستفيدة من جهود ميخائيل باختين الذي تطرّق إليه في كتابه " شعرية دوستويفسكي" إلا أنّه استخدم مصطلح الحوارية أو متعدد الأصوات بدل التناص إذ يقول:" إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة كل ذلك يعتبر الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي"،[2] أما جوليا كريستيفا فيرجع إليها فضل السبق في التفرد بهذا المصطلح، فالنص عندها " ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"،[3] وقد استفادت الكاتبة كثيرا من كتابات أندريه مالروMalraux André ومن كتابات جان جيرودو Jean Giraudoux الذي يبدو أن النقاد الفرنسيين غمطوه حقّه حين تناولوا مضمون كلامه دون أن يحيلوا عليه قط،[4] وقد استفاد عديد الباحثين من تجربتها بعد أن طوّروا هذا المفهوم كما فعل جيرار جينات Gérard Genette بإعادة ترتيب مفاهيمه وضبط

[1] ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، د ط، 2012، ص 12،11.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 10.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 21.

[4] ينظر عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، د ط، ص 272.

آلياته وتحديد أنماطه وهي: البيونصية، والنصية المرادفة، وما وراء النصية، والنصية الاتساعية.[1]، وهذا ما يتضح جليا في قصائد أحمد مطر.

2-3- حجاجية التناص الديني الساخر لدى أحمد مطر

2-3-1- مع القرآن:

يعدّ التناص ظاهرة فنية تستدعي الوقوف كثيرا في شعر أحمد مطر، فلا تكاد تخلو قصيدة منه، سواء أكان لفظيا أم معنويا أم إيحائيا، خاصة التّناص مع القرآن الكريم، ويرجع السبب في ذلك إلى تمسك الشاعر بالمبادئ الدينية كونه مسلما بغض النظر عن كونه سنيا أم شيعيا، "إذ إنّ القارئ لشعر أحمد مطر يظهر له بوضوح حرص الشاعر على توظيف التراث الديني في شعره، فالنصوص القرآنية مختزلة والمعاني المستوحاة من القرآن كثيرة والإيحاءات والأفكار متعددة، ومظاهر التناص والتضمين منهج عند الشاعر"،[2] وما يميز تناصّات أحمد مطر قوّتها الحجاجية، لذلك استعان الشاعر بها حتى يعطي لخطابه مصداقية أكبر، ولكي يصل به إلى أبعد مدى في محاجّة المتلقي وإقامة الحجة على من وجّه سهامه صوبهم، دون أن يُغفل الجانب الساخر المتضَمَّن في التناص، إذ إنّ السخرية تنقسم إلى قسمين هما: "المحاكاة الساخرة(النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها،

[1] ينظر جيرار جينات، آفات التناصية المفهوم والتطور، تر محمد خيري البقاعي، الهيئة المصرية العامة للآداب، القاهرة، 1998، ص 42.

[2] عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2005، ص 18.

والمحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص".[1]

ظهرت ملامح التناص مع القرآن جلية في شعر أحمد مطر لتعبّر عن واقع يعجّ بالفساد وبقمع الحريات وملاحقة الأصوات المندّدة بالجرائم والتجاوزات وهذا ما سنستشفه في الحال.

2-3-1-1- مصادرة الحريات في " قلة أدب"

أولى القصائد التي يظهر فيها التّناص الحجاجيّ الساخر جليا هي قصيدة "**قلة أدب**"[2] إذ يقول فيها:

قرأت في القرآن :

((تبّت يدا أبي لهب))

فأعلنت وسائل الإذعان:

إنّ السكوت من ذهب.

أحببت فقري .. لم أزل أتلو:

((وتب

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 4، 2005، ص 122.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011، لافتات1، ص 13.

ما أغنى عنه ماله وما كسب))

فصودرت حنجرتي

بجرم قلة الأدب.

وصودر القرآن

لأنّه حرضني على الشغب !

يتناصّ الشاعر في هذه القصيدة مع سورة " المسد" التي يقول الله تعالى فيها: ﴿ **تَبَّتْ يَدا أَبِي لَهَبٍ وَتَب (1) مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ (2) سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ (3) وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ (4) فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ (5)**﴾ [سورة المسد] ومقصدية الشاعر من وراء هذا تسليط الضوء على انتهاكات السلطة والتضييق الذي تفرضه على طبقات الشعب وشرائح المجتمع بكل أنواعه وألوانه وأطيافه(**فأعلنت وسائل الإذعان:/ إن السكوت من ذهب.)**، فالسورة نزلت في عمّ الرسول صلى الله عليه وسلم عبد العزّى بن عبد المطلب المكنى بـ"أبي لهب" لما عرف عنه من معاداة للإسلام والمسلمين، فدعا عليه النبي صلى الله عليه وسلم بالخسران، وأمثاله–على حدّ قول الشاعر– ما زالوا إلى اليوم موجودين بل ويهيمنون على المراكز الحساسة الأمر المستغرب في بيئته العربية الإسلامية؟؟! التي يبادر رؤساؤها بعد تولي الحكم إلى القرآن الكريم لأداء القسم على أن تكون أقوالهم وأعمالهم موافقة لكتاب الله وسنة

رسوله صلى الله عليه وسلم، بينما تنقض أفعالهم عهودَهم وفي هذا التناقض حجاج ضمني ساخر مفاده أن السلطة الحاكمة في بلاد المسلمين أشد خطرا وأكثر فسادا، وأجرأ على الدين من أبي لهب **(فصودرت حنجرتي/ بجرم قلة الأدب)** الذي كان يجهر بما في نفسه صراحة دون لفّ أو دوران، فيما تعمد الحكومات المستبدة إلى الالتفاف على الدين وجعله مطية للدفاع عن مصالحها وتبرير تصرفاتها، بل إنها عادة ما تنقلب عليه وترى فيه المحرض على الشغب والمؤيد للانقلابات والثورات **(وصودر القرآن/ لأنه حرضني على الشغب !)**.

2-3-1-2-احتكار السلطة وبسط النفوذ:

إنّ حقد الشاعر على السلطة الحاكمة أكبر من أن يختزل بين دفّتي كتاب، لأنها في تقديره لم تترك شاردة في الأرض ولا واردة إلاّ ودنستها، والشعوب بين أيديها كالسفن التي تتلاطمها أمواج البحر، ففي قصيدة " **فبأي آلاء الشعوب تكذبان**"[1]نرى الشاعر يفقد الأمل في هذا النظام الدكتاتوري الذي يكرّس كل شيء لإجهاض أي ربيع آت:

غفتِ الحرائق..

أسبلت أجفانها سُحب الدخان

الكلّ فان

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 48.

لم يبق إلا وجه ((ربك)) ذي الجلالة واللّجان

ولقد تفجّر شاجبا

ومندّدا

ولقد أدان

فبأي آلاء الولاة تكذبان !

يُلاحَظ أن لجوء الشاعر إلى التّناصّ مع سورة الرحمان لم يكن اعتباطيا بل كان لمقصدية أرادها وسعى إليها من خلال مراعاة زمن التلفظ وطبيعة المتلقي الذي ينبغي عليه أن يتفاعل مع هذا الخطاب ويستجيب لمطالبه، ولا يحصل هذا التفاعل إلا إذا أحسن الشاعر توظيف اللغة واستثمار الظروف المحيطة بخطابه حتى يجد آذانا صاغية وقلوبا واعية وردة فعل إيجابية تتوافق مع ما يصبو إليه، "على أنّ هناك حالات أخرى لا يتحقق فيها هذا التواصل المثالي، سواء أكانت أحداثا طبيعية أم لغوية، فقد يقصد المرسل غرضا معينا ولكن المتلقي لا يدركه"،[1] فسورة الرحمان هي "عروس القرآن"[2] التي ذكر الله فيها نعمه وعدّدها، إلا أن الشاعر يستحضرها في خطابه الشعري ليعدد من خلالها مآسي الشعوب وجبروت الأنظمة الغاشمة حين

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 164.

[2] جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ج1، 195.

يقابل لفظة الإكرام- باللّجان **(لم يبق إلا وجه ((ربك)) ذي الجلالة واللّجان)** ولفظة ربكما- بالولاة **(فبأي آلاء الولاة تكذبان!)**، وفي استحضار هذه الآيات القرآنية ومعارضتها بعبارات تتوافق مع مقاصد الشاعر ضرب من المحاكاة الساخرة كما هو مبيّن في هذا الجدول:

النص الديني (سورة الرحمان) **Hypotexte**	المحاكاة الساخرة من قبل أحمد مطر Hypertexte
وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ(27)	لم يبق إلا وجه ربك ذي الجلالة واللجان
فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ (13)	بأي آلاء الولاة تكذبان
وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَام (24)	وله الجواري الثائرات بكل حان
خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ (14)	خلق المواطن مجرما حتى يدان

2-3-2- مع الحديث النبوي الشريف:

لم ينحصر التّناص الديني عند أحمد مطر في شقّه القرآنيّ، بل تعدّاه إلى الحديث النبوي الشريف لما لهذا الأخير من قوة حجاجية تأثيرية في المتلقي لا تقل

شأنا عن القرآن الكريم بعد أن وجّهها توجيها سياسيا محضا لخدمة أغراضه ومهاجمة السلطة الحاكمة وأذنابها.

2-3-2-1- مقاطعة أبواق السلطة:

يقول في المقطع الثالث من مطوّلته الموسومة بـ " **كيف تتعلم النضال في 5 أيام بدون معلم**":[1]

تريد أن تمارس النّضال

تعال

كلّ كثير مسكر .. قليله حرام.

فأعلن الصيام عن إذاعة النّظام

وأعلن الصّيام عن صحافة النّظام

وأعلن التّوبة ألف مرة

من خُطب الحكّام.

واستغفر الله على عمر مضى

صدّقت فيه مرّة .. وسائل الإعلام!

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 3، ص 132.

ثم التقط بملقط

ما قيل وما يقال

وارم به في سلّة الزبال

هذا هو النضال!

تتناصّ هذه الأسطر مع الحديث النبويّ الذي يرويه أنس بن مالك بسند صحيح أنّ النبيّ صلى الله عليه وسلم قال: ﴿**مَا أَسْكَرَ كَثِيرُهُ، فَقَلِيلُهُ حَرَامٌ**﴾[1] من خلال قانون الاجترار* الذي يُعرَّف على أنه " تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير"[2] لمهاجمة الأنظمة الفاسدة بكل هياكلها **(كلّ كثير مسكر .. قليله حرام./ فأعلن الصيام عن إذاعة النظام..)** خاصة منها السمعية البصرية التي تعمل على تغليط الرأي العام وتضليله خدمة للسلطة ورضوخا لها **(واستغفر الله على عمر مضى/ صدّقت فيه مرّة .. وسائل الإعلام!)** إذ إنها لا تقل خطرا عن المخبرين ورجال الأمن، وانغماسك في واحدة منها يجرك –على حدّ قول الشاعر– إلى

[1] ينظر مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرناؤوط، عادل مرشد، وآخرون، إشراف: د عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2001، ج 19، ص 150.

* ينظر محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985، ص 253. وإن كنت متحفظا على استعمال هذا المصطلح حالة التناصّ مع الوحيَيْن، وعلى التعريف الذي جاء به حين قال" وهذا القانون يسهم في مسخ النصّ الغائب لأنّه لم يطوّره ولم يجاوزه واكتفى بإعادته كما هو، مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لاسيما الدينية والأسطورية منها..."ص 43 إذ كيف للبشر أن يطوّر ويجاوز القرآن وقد تحدى الله به فطاحل العرب إنسها وجنّها على أن يأتوا بمثله إلاّ أنّهم عجزوا عن ذلك.

[2] أحمد ناهم، التناصّ في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004، ص 43.

الانغماس في البقية لكونها شبكة متشعبة ومتكاملة تخدم بعضها بعضا، بهدف تلميع صورة النظام بكل الوسائل وبشتى الأساليب.

2-3-2-2-رجال الدين ومحاباة السلطة:

"**أرجوزة الأوباش**"[1] قصيدة أخرى يتناصّ فيها الشاعر مع الأحاديث النبوية إذ يقول بعد بضعة أسطر:

وقادة السلام

- عليهم السلام -

يحيون في سلام

وواجب الوعّاظ قول الواجب

تُرمى لنا في الباب

مواعظ الأرباب:

قل يا أولي الألباب

قُصُّوا من الجلباب

واعفوا اللّحى .. وقصّروا الشوارب

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 6، ص 234.

وفي هذا تتّاص مع الحديث الذي يرويه عمر بن أبي سلمة عن أبيه عن أبي هريرة بسند حسن أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:﴿**أُعفوا اللّحى وخذوا الشوارب وغيّروا شيبكم ولا تشبَّهوا باليهود والنصارى**﴾،[1] والقصد هو التهكم من الحكّام **(وقادة السلام/ – عليهم السلام –/ يحيون في سلام)** فلا تخرج مؤتمراتهم واجتماعاتهم بقرارات حاسمة تغيّر الأوضاع وتبدّل الأحوال وترفع الغبن عن المجتمعات المقهورة، بل يتمخّض عنها تطبيع مع الكيان الغاصب، وحصار لدول مجاورة، أو إعلان حرب عليها لأسباب واهية ودوافع خبيثة.

ولا يقلّ رجال الدين عن الحكّام في تعكير الأوضاع بعد أن أصبحوا أداة لطمس الحقائق وتغييبها بحمل النصوص على غير مرادها خدمةً للسلطة وإرضاء لها، وقد تتّاص الشاعر مع الحديث ليزيد في قوة حجته وليبيّن هشاشة هؤلاء **(وواجب الوعّاظ قول الواجب)** والواجب هنا متعلق بما أمرهم به واليهم لا شرعهم حتى لا تطالهم المقصلة، وحتى لا يفقدوا مكانتهم المتبوَّءة.

خلاصة الفصل الثالث:

يتضح مما سبق أن آليات الحجاج اللغوي الساخرة لدى أحمد مطر تنوعت بتنوع القضايا المعالجة؛ كحجاجية التكرار الساخر، وحجاجية التداخل اللغوي الساخر، وحجاجية أفعال الكلام الساخرة، مسلّط االضوء على قضايا المجتمع العربي

[1] مسند الإمام أحمد بن حنبل، مؤسسة قرطبة، القاهرة، ج 2، ص 356.

عامة والعراقيّ خاصة؛ بتناوله لمواضيع السلطة الحاكمة وجورها، والفساد الاجتماعي ورجال الأمن، وسخريته من رجال الدين الموالين للسلطة .. إلخ.

كما أنّ الشاعر وظّف أسلوب التكرار توظيفا حجاجيا ناجعا أسهم في الوصول إلى المتلقي باستهداف قناعاته ومحاولة تغييرها مع ما يتوافق وأيديولوجيته، وقد أفضى التكرار الحجاجي الساخر إلى تفاعل المتلقي الضمني مع هذه الأساليب تفاعلا متفاوتا بين القبول والرفض لما جاء به الشاعر، مع الإقرار بابتعاد الشاعر عن التكرارات الركيكة والحشو الزائد، ما زاد الحجج قوة ونفاذا.

كان للتداخل اللّغوي دور بارز هو الآخر في محاجة المتلقي وحمله على الإذعان لفحوى خطابات الشاعر، حيث راح يمزج بين لغتين في النّص الواحد بغية إيصال رسائل مبطنة، وقد نجح في ذلك دون أن يؤثر على بنية النص وإيقاعه.

كما حملت أفعال الكلام الإنجازية شحنات حجاجية قوية ومؤثرة ذات مقصديات بعيدة من خلال توظيف أساليب الاستفهام والأمر والنهي توظيفا يخرج بها عن مراداتها الأصلية إلى مقاصد سياسية، وهو ما ساعد الشاعر على الدفع بقضاياه قدما، إلى جانب التناص –لاسيّما التناصّ الدينيّ (القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف)–حيث أدّى دورا مهما في تقوية الحجج واستمالة المتلقي إلى وجهة نظر الشاعر، لما يحمله هذا الأسلوب من سلطة تأثير لا تحظى بها الأساليب اللغوية والبلاغية الأخرى.

الفصل الرابع

الآليات البلاغية للخطاب

الحجاجى الساخر لدى أحمد مطر

المبحث الأول:

1-1-حجاجية الأساليب البلاغية الساخرة في شعر أحمد مطر:

تجلّت الأساليب البلاغية في شعر أحمد مطر تجليا كبيرا من خلال التشبيه والاستعارة والكناية والجناس والتقابل وغيرها من الأساليب، فأعطت للنص قوة وزادته جمالية، وأكسبته متانة وساعدته على التأثير في المتلقي. وقبل الحديث عن وظائف هذه الأساليب الحجاجية الساخرة نرى من الضروري التطرق إلى مدى أهميتها التاريخية سواء عند العرب أم عند الغرب.

1-1-1-الحجاج البلاغي عند العرب:

البلاغة بأقسامها الثلاثة (المعاني، البيان، البديع) هي أن يُتوخى أفصح العبارات وأجلى المعاني في أبدع الصور لبلوغ المقاصد المرادة في المقامات المناسبة لتلك المقاصد بواسطة أساليب يستطيع الأديب بفضلها أن يؤثر في المتلقي ويجلب انتباهه. ولقد اعتنى الدارسون العرب بهذه العلوم أيما اعتناء من خلال مؤلفات لا تحصى، ولا يخفى مدى شغف الأمم العربية بالإبداع الأدبي وتفننهم في نسج كلامهم وحبكه لتأدية مختلف الأغراض الجمالية والحجاجية، وقد كانت لهذه الأساليب أهمية كبيرة في العصر الجاهلي من خلال الخطب والأشعار " فكما كانت العرب تتكلم بالكلام المستقيم المعرب بلا لحن ولا اضطراب ولا فساد، وذلك قبل أن يوضع قواعد

النحو وإعراب الكلم؛ كذلك كانت تتكلم بالكلام الفصيح البليغ ولمّا توضع قواعد البلاغة وطرق الفصاحة والبيان.. فكان لها أثرها في إبراز المعنى وإظهار جماله وحسنه"[1]، وقد كان للأساليب البلاغية شأن كبير في صدر الإسلام فكان سيفا بتارا في وجه المشركين " فإلى جانب بلاغة الكتاب والسنة وخطب الخلفاء الراشدين وملاحظاتهم في نقد الكلام وبلاغته، فقد وجدت عدّة عوامل دعت إلى الاهتمام بصياغة القول، ونظم التراكيب، وتصوير المعاني صورا رائعة جذابة، ومن هذه العوامل الصراع حول العقيدة بين المسلمين والمشركين".[2] وكذلك الحال في العصرين الأمويّ والعباسيّ حيث استعملت الأساليب البلاغية للدفاع عن التوجهات السياسية والدينية بعد أن امتدّ الدين واختلط العرب بالعجم وتعددت التيارات الفكرية " فكان طبيعيا أن ينمو النظر في بلاغة الكلام وأن تكثر الملاحظات المتصلة بحسن البيان"[3]

إنّ الكلام البليغ "هو الذي يصوره المتكلِّم بصورة تناسب أحوال المخاطَبين، وحال الخطاب والمقتضى، وذكاء المخاطب... وليست البلاغة إذا منحصرة في إيجاد معان جليلة، ولا في اختيار ألفاظ واضحة جزيلة. بل هي تتناول مع هذين الأمرين أمرا ثالثا: هو إيجاد أساليب مناسبة للتأليف بين تلك المعاني والألفاظ، مما يكسبها

[1] ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2001، ص 18.

[2] ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص 24.

[3] ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص 26.

قوة وجمالا"[1]، وقديما عرّف الجاحظ البلاغة بأنّها " إصابة المعنى والقصد إلى الحجّة مع الإيجاز، ومعرفة الفصل من الوصل"[2]، والحال نفسه مع أبي هلال العسكري حين أوعز كلاما لمحمد بن علي رضي الله عنهما مفاده أنّ "البلاغة قول مفقه في لطف؛ فالمفقه: المفهم، واللّطيف من الكلام: ما تعطف به القلوب النافرة، ويؤنس القلوب المستوحشة، وتلين به العريكة الأبيّة المستصعبة، ويبلغ به الحاجة، وتقام به الحجّة؛ فتخلص نفسك من العيب، ويلزم صاحبك الذنب، من غير أن تهيجه وتقلقه، وتستدعي غضبه، وتستثير حفيظته".[3] وهذا المفهوم هو الذي نجده عند البلاغيين الجدد كما سيتضح في العنصر اللاحق.

1-1-2-الحجاج البلاغي عند الغرب:

اعتنى علماء التداولية الغربيون بالأساليب البلاغية أثناء تناولهم لظاهرة الحجاج، لاسيما بيرلمانPerelmen وتيتيكا Tyteca اللذين اصطلحا على دراستهما الحجاجية بالبلاغة الجديدة La nouvelle rhétorique في مصنفهما الموسوم بـ"Traité de l'argumentation " أو "المصنف في الحجاج (الخطابة الجديدة)"* حيث رأى بيرلمان أنّه " ليس من الجدّي أن نفكّر في بلاغة حديثة، بما فيها بلاغة

[1] أحمد السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 26، 27.

[2] الجاحظ، الرسائل الأدبية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 2002، ص 295.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص 46.

* ترجمه محمد الولي إلى العربية تحت عنوان المُصنف في الحجاج (الخطابة الجديدة)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2023.

الصور، خارج السيّاق الحجاجي"،[1]ولاحظ المهتمون بأنّ "الدراسات الحجاجية الغربية الحديثة لا تكاد تضيف شيئا إلى ما كان قاله القدماء عن وظيفة الصورة الفنية في الكلام من أنّها لجعل الغائب مشاهدا، ولإظهار المجرد في شكل محسوس، ولتقوية الشعور لدى المتلقي بحضور الأشياء من أجل حمله على الاقتناع أو الإذعان"،[2] وهذا ما يتضح جليا مع علم البيان وأساليبه الحجاجية.

1-2-حجاجية الأساليب البيانية الساخرة:

أ) البيان لغة: هو "مَا بُيِّنَ بِهِ الشيءُ مِنَ الدَّلَالَةِ وغيرِها. وبانَ الشيءُ بَياناً: اتَّضَح، فَهُوَ بَيِّنٌ، وَالْجَمْعُ أَبْيِناءُ ... وأَبَنْتُه أَنا أَي أَوْضَحْتُه. واستَبانَ الشيءُ: ظهَر وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى: آياتٍ مُبَيِّناتٍ، بِكَسْرِ الْيَاءِ وَتَشْدِيدِهَا، بِمَعْنَى مُتبيِّنات، وَمَنْ قرأَ مُبَيَّنات بِفَتْحِ الْيَاءِ فَالْمَعْنَى أَن اللَّهَ بَيَّنَها.."،[3]فالبيان هو إذن بمعنى الوضوح والظهور.

ب) اصطلاحا: البيان اصطلاحا هو" أصول وقواعد يُعرف بها إيراد المعنى الواحد، بطرق يختلف بعضها عن بعض في وضوح الدلالة العقلية على نفس ذلك المعنى"[4]، ومن قبل عرّفه الجاحظ بقوله هو" اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع

---

[1] شاييم بيرلمان، الإمبراطورية الخَطابية (صناعة الخطابة والحجاج) ، تر: الحسين بنو هاشم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2022، ص 66.

[2] عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، تونس، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2001، ص 563.

[3] لسان العرب، ج 13، ص 69، مادة بَيَنَ.

[4] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 181.

المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع".[1]

ويعني ذلك أن الأساليب البيانية تكمن أهميتها الحجاجية في أن المحاجِج يستطيع التعبير عن الكلام الواحد في صور شتى، وبأساليب متعددة قصد التأثير في المتلقي من خلال التفنن في صياغة العبارات والتلميحات والإشارات التي تأتي في شكل تشبيهات واستعارات وكنايات ومجازات من شأنها جذب سمعه، وترسيخ المعنى في ذهنه وملامسة القضايا التي تشغل ذهن المتلقي وتهيّئه لتقبّل الخطاب والإذعان له، على أن يؤخذ بعين الاعتبار مقام التلفظ والسياقات المحيطة به، ويتأكد هذا المنحى في خطاب أحمد مطر؛ حيث غالبا ما يسعى إلى اختيار ألفاظ قوية تحرك ذهن المتلقي وتجعله ينعم النظر في الخطاب ويحاول إدراك مقاصده، وقد يصل الأمر بالشاعر إلى إثارة حفيظته واستفزازه.

1-2-1- حجاجية التشبيه الساخر:

للتشبيه دور بارز في دفع عجلة الحجج صوب المتلقي بزيادة قوتها وإلباسها لباس المضمر الذي يكون غالبا ذا تأثير بليغ نتيجة المشابهة القائمة بين طريفين أو

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2002، ج1، ص 11.

عدّة أطراف مما يفتح أعين المتلقين على رؤى وزوايا ضيقة لم يكن للأساليب الأخرى قدرة على الولوج إليها وسبر أغوارها.

1-2-1-1- مفهوم التشبيه لغة واصطلاحا:

التشبيه لغة بمعنى "التمثيل، يقال شبْهُ هذا ومثيل هذا، واصطلاحا: عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قُصد اشتراكهما في صفة أو أكثر، بأداة لغرض يقصده المتكلم".[1] وأركان التشبيه أربعة: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، وللتشبيه قوة حجاجية كبيرة على المتلقي وأثر بليغ إذا ما أحسن الشاعر نسج عباراته وتوظيفها توظيفا حسنا ملامسا الواقع، بعيدا عن الغرابة والتكلّف، وتكمن أهميته في وظائف عدّة منها تجنّب الشرح والتفصيل ذلك أنّ "إدراك الشيء مجملا أسهل من إدراكه مفصلا. ومنها أنَّ حضور صورة شيء تتكرر على الحسّ أقرب من حضور صورة شيء يقلّ وروده على الحس وحال هذين الأصلين واضح. ومنها أن الشيء مع ما يناسبه أقرب حضورا منه مع ما لا يناسبه... ومنها أن استحضار الأمر الواحد أيسر من استحضار غير الواحد وحاله أيضا مكشوف. ومنها أن ميل النفس على الحسّيات أتم منه على العقليات"،[2] وقد برز هذا الأسلوب كثيرا في أشعار أحمد مطر باستعماله للتهكم من الأنظمة الحاكمة خاصة، ولنبذ التمييز العنصري والعرقي

[1] أحمد السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 183.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1987، ص 350.

والطبقي، وهذا ما سنحاول توضيحه في الفقرات الآتية تباعا بعد أن اخترنا نماذج نصية تعكس هذه الأبعاد كما سنرى:

1-2-1-2- حجة قمع الشعوب:

وظف أحمد مطر أسلوب التشبيه بأنواعه المتعددة (مرسل، مؤكد، بليغ، ضمني، تمثيلي...) حتى يعطي لخطابه قوة حجاجية يبرز مفعولها بواسطة استحضار ذهن المتلقي وجعله يعقد مقارنة بين طرفيْ التشبيه قصد الوصول إلى المعنى الخفي الذي يريده الشاعر ويسعى إليه، ويتلقاه مخاطَب له دراية بمضامين اللغة العربية وأساليبها، ويمكن أن نستشهد على هذا الأسلوب بقول الشاعر في قصيدة "**سواسية**":[1]

سواسية

نحن كأسنان كلاب البادية

يصفعنا النباح

في الذهاب والإياب

يصفعنا التراب

رؤوسنا في كل حرب بادية

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط 1، 2011، ص 44.

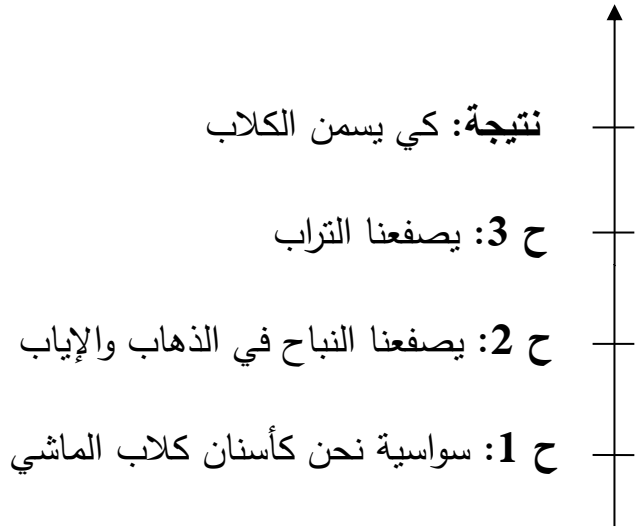
والزهو للأذناب

وبعضنا يسحق رأس بعضنا

كي تسمن الكلاب

إذ صدَّر الشاعر قصيدته بتشبيه مرسل* **(سواسية/ نحن كأسنان كلاب البادية)** غاية في التهكم والسخرية السوداء التي تنضح بمرارة الأسى على مآل الشعوب العربية المعبَّر عنها بضمير المتكلم الجمعي **(نحن)** والتي أضحت مطية القاصي والداني، تتداعى الأمم عليها كما تتداعى الأَكَلة على قصعتها **(يصفعنا النباح/ في الذهاب والإياب/ يصفعنا التراب)**،وهذه الأسطر الثلاثة هي من قبيل المجاز العقلي الذي وُظف لتقوية الحجج واستمالة المتلقي إليها، فجاء أقوى في الحجاج من التشبيه المرسل تام الأركان حيث أسند الصفع للنباح وللتراب ولعله يريد بهما الظلمة من أبناء الوطن الواحد المنتمين للتراب الواحد وهم الذين صيّرهم أسيادهم – المشبهون بالكلاب– إلى أداة لقمع الشعوب والتنكيل بهم تجويعا وتهجيرا وتقتيلا**(وبعضنا يسحق رأس بعضنا/ كي تسمن الكلاب)**، وسنحاول توضيح حجة القمع هذه في الخطاطة الحجاجية الآتية:

* التشبيه المرسل: هو التشبيه الذي ذُكرت فيه الأداة، كقول الشاعر: إنّما الدنيا كبيت نسجه من عنكبوت، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 201.



تدرَّج الشاعر في بثّ حججه بالأساليب البيانية التشبيهية بعد أن انتقل من التشبيه المرسل إلى التشبيه البليغ* إذ إن هذا أقوى في الاحتجاج من سابقه " فكلما كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج في إدراكه إلى إعمال الفكر، كان ذلك أفعل في النفس، وأدعى في تأثرها واهتزازها"،[1]كما سيتبيّن أيضا في الحجة المساقة في نص "الطفل الأعمى" وتتلخص في استنزاف الثروات:

1-2-1-3- حجة استنزاف الثروات:

يقول الشاعر في قصيدة " **الطفل الأعمى**":[2]

* التشبيه البليغ: هو ما حذفت فيه أداة التشبيه، ووجه الشبه، نحو: فاقضوا مآربكم عجالا، إنّما أعماركم سفر من الأسفار والتشبيه البليغ ما بلغ درجة القبول لحسنه، فكلما كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج في إدراكه إلى إعمال فكر، كان ذلك أفعل في النفس، وأدعى إلى تأثرها واهتزازها، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 203.

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 201.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات2، ص66.

وطني طفل كفيف

وضعيف.

كان يمشي آخر الليل

وفي حوزته:

ماء، وزيت، ورغيف.

فرآه اللص وانهال بسكين عليه

وتوارى

بعد أن استولى على ما في يديه

******

وطني مازال ملقى

مهملا فوق الرصيف

غارقا في سكرات الموت

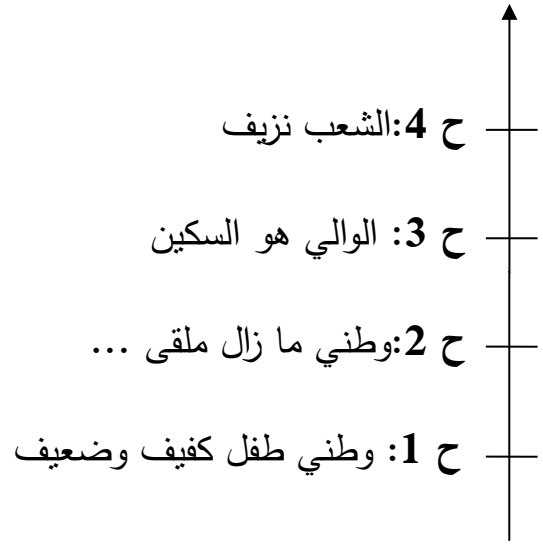
والوالي هو السكين

والشعب نزيف!

لقد أبدع الشاعر في تصوير حالة الشعب وبؤسه من خلال مجموعة من التشابيه البليغة، قوية الحبكة، جميلة التركيب، شديدة التأثير في المتلقي، فلا شيء ألصق بالقلب من رؤية طفل كفيف هزيل البنية، سقيمٍ يمشي في الظلام الحالك، دون بيت يَأويه، أو أهل يؤنسون وحشته (**وطني طفل كفيف/ وضعيف/ كان يمشي آخر الليل....)**.

ويمكننا ملاحظة كيف تدرج الشاعر في رسم سلم حججه لإقناع المتلقي أو حمله على الإذعان بعد أن شبّه حالة الوطن بالطفل الكفيف الذي لا حول له ولا قوة، مرورا بالهجوم المباغت الذي تعرض له من قبل والي البلاد وراعيها والمشبه– على وجه الاستعارة –باللص**(فرآه اللص وانهال بسكين عليه/ وتوارى)**، وصولا إلى النهاية المأساوية المفجعة التي تثير الشفقة في القلوب القاسية قبل الرحيمة، بعد أن أصبحت لنظم الاستبداد الكلمة العليا، والسلطة النافذة. فهذه الأقوال المتوالية إنّما سيقت ليثبّت بعضها بعضا وهي على تعددها تفضي إلى نتيجة واحدة يطالب فيها الشاعر سامعه من خلالها بالإذعان لها[1] وهي في هذا المثال واضحة جلية اعتمد فيها الشاعر على ترابط الحجج وتسلسلها مما جعلها سريعة النفوذ قوية التأثير في المتلقي.

[1] عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية ، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2011، ص 131، (بتصرف).



نستنتج من خلال هذا السلم الحجاجي أنّ الحجة الأولى التي أتى بها الشاعر **(وطني طفل كفيف وضعيف)** أقل درجة وقوة في التأثير على المتلقي من الثانية**(وطني ما زال ملقى)**، والثانية أقل درجة من الثالثة **(الوالي هو السكين)** وهكذا دواليك، إلى أن نصل إلى آخر حجة وهي الأقوى في التأثير والحمل على الإذعان، لما تتوفر عليه من خصائص ومميزات لا تتوفر في سابقاتها من الحجج **(الشعب نزيف)**، وكلّ ألوان التشبيهات الموظّفة في هذا المقطع بليغة: **(وطني طفل – الوالي هو السكين – الشعب نزيف)**.

1-2-1-4- حجة صفقة القرن:

يتضح أيضا التدرّج في الحجج المبنية على التشبيه، في قصيدة "**عاش يسقط**" إذ يقول في مطلعها:[1]

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر

ما لي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا!

وأنا ضعيف ليس لي أثر

عار عليّ السمع والبصر

وأنا بسيف الحرف أنتحر

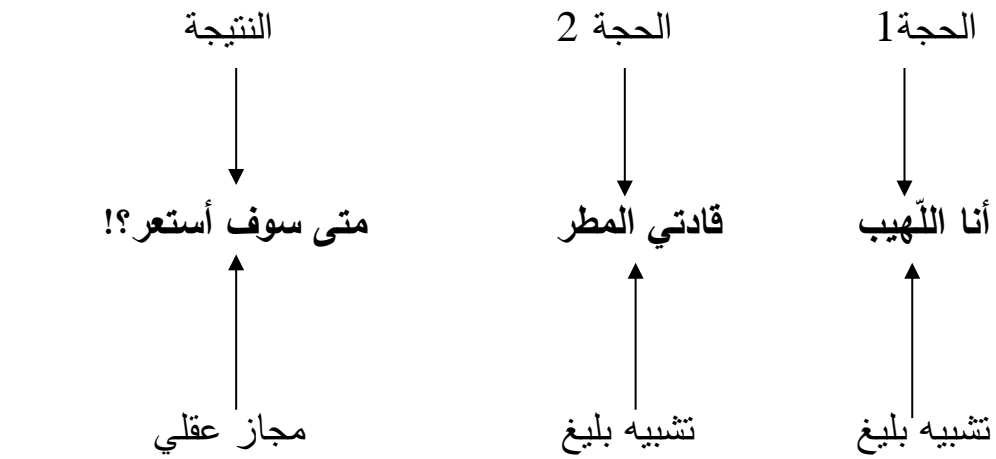
وأنا اللّهيب .. وقادتي المطر

فمتى سأستعر؟!

يدافع الشاعر في هذه القصيدة عن القضية الفلسطينية وعن المسجد الأقصى لما يحملان من رمزية ومكانة عند كل الشعوب العربية والإسلامية بجميع مكوناتها وأطيافها، وفضح تخاذلا لأنظمة العربية المستبدة وتهاونها في نصرتهما ووقوفها بينهما وبين نصرة الشعوب لهما، موظفا التشبيه البليغ في هذا المقطع في موضعين

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 27.

يتضمنان دلالة التهكم من حال الحكام المثبطين (**يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر/ ما لي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا!)**، وقد تمثّل التشبيه البليغ في إيراده لجملتين متقابلتين(**أنا اللهيب/ وقادتي المطر)**، قصد محاجة المتلقي وتوجيه فكره صوب الحكّام العرب وتنبيهه إلى أنهم هم المسؤولون عن ضياع فلسطين، وهم المسؤولون عن تعرّض الصهاينة لقُدُسيته، وهم المسؤولون في تحويل القدس عاصمة لهم، ويمكن رسم الخطاطة الحجاجية الخاصة بهذا النص ثم تحليلها فيما يلي:



الحجة 1: منطوقها:**(أنا اللهيب)**، مضمرها= أنا كاللهيب في سرعة الاشتعال والتوهج؛ وفي ذلك إشارة إلى حماسة الشعوب وسرعة انتفاضتها ضد تجاوزات العدوان، فقد عبَّر بضمير المفرد نيابة عن الجماعة لأنهم سواء في الثبات على نصرة فلسطين.

الحجة 2: منطوقها:**(قادتي المطر)**، مضمرها=مسارعة القادة في إخماد الثورات والانتفاضات وتثبيط عزائم الشعوب على نصرة القدس والمسجد الأقصى.

النتيجة: منطوقها:**(متى سوف أستعر؟!)**= استفهام جاء في موضع التهويل والحسرة ومعناه، مضمرها: أنني والشعوبَ العربية سنبقى مراقبين للأوضاع متحسرين على مآل فلسطين دون أن نحرك ساكنا، كما تضمر هذه النتيجة دلالة استعجال الثورة والتحسر على هذا التباطؤ، فاللهيب هنا عبارة عن شعلة **(أنا اللهيب)** بحاجة إلى من يسعرها، أي يزيد من قوة اشتعالها.

1-2-2- حجاجية الاستعارة الساخرة:

كان للاستعارة حضور بارز في أعمال أحمد مطر وقد وظفها توظيفا ساخرا وبكثرة في أشعاره لما تحمله من دلالات خفية ومقاصد مضمرة ووقع قوي على الأسماع والقلوب.

1-2-2-1- مفهوم الاستعارة لغة واصطلاحا:

الاستعارة لغة من قولهم "استعار المال: أي طلبه عاريةً، واصطلاحا: "هي استعمال اللفظ في غير ما وُضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"[1]، وأكثر ما تستعمل الاستعارة لأجل تحقيق أغراض جمالية وأخرى حجاجية، فهي حاضرة بقوة في استعمالاتنا اليومية لكونها " ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا، إنّ النسق التصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 227.

له طبيعة استعارية بالأساس".[1] ويُعدّ عبد القاهر الجرجاني " أول من استخدم آليات حجاجية لوصف الاستعارة؛ حيث أدخل مفهوم الادّعاء بمقتضياته التداولية الثلاثة ((التقرير)) و((التحقيق)) و((التدليل))، كما استفاد في ثنايا أبحاثه من مفهوم التعارض من غير أن يطرحه طرحا إجرائيا صريحا"[2]، وهذا ما يلاحظ جليا في قصائد أحمد مطر التي زخرت بأنواع الاستعارات المختلفة لإعطاء النصوص أبعادا حجاجية أخرى تتّسم بالضمنية وتبتعد عن المباشرة، وقد اخترنا نماذج نصية تعكس هذه الأبعاد كما سنرى:

1-2-2-2- حجّة تدنيس المقدسات:

لقد استعان أحمد مطر بالاستعارة لإقناع المتلقي بوجهة نظره، فالاستعارة عند الشاعر تهكمية أكثر منها جمالية تخييلة، ولعلّ مردّ ذلك إلى كون شعره ذا طابع سياسي صرف وهو ما يقتضي في كثير من المواقف التهكم والسخرية، وقد نبّه السّكاكي إلى هذه الوظيفة عندما أشار إلى أن "استعارة اسم أحد الضدين أو النقيضين للآخر بواسطة انتزاع شبه التضاد وإلحاقه بشبه التناسب يكون "بطريق التهكم أو التمليح...ثم ادّعاء أحدهما من جنس الآخر والإفراد بالذكر ونصب القرينة

[1] جورج لايكوف، مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996، ص 21.

[2] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص 313.

كقولك: إن فلانا تواترت عليه البشارات بقتله ونهب أمواله وسبي أولاده"،[1] ويلاحظ أنّ أحمد مطر عرف كيف يوجّه استعاراته هذا التوجيه إذ يقول في مطلع قصيدة " **ليس بعد الموت موت**":[2]

نحن في أوطاننا صرنا سبايا

ومطايا للمطايا

وعُراةً في العراءْ

وجياعا فقراءْ

غير أنّا

ننزف الثروة والزاد لأصحاب الحوايا

ولأصحاب الثراء

إلى أن يقول:

وعلى رنّة ناقوس الرزايا

فوق آبار الشقاء

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 375.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 84.

لم يزل يرقد بيت الله

محزونا.. جريح الكبرياء

لم يزل مرتديا ثوب الحداد

لم يزل تَغْسِله منا دموع ودماء

يُفهم من المقطع ما آلت إليه الأمّة العربية من حال يبعث على الحزن والأسى نتيجة الأوضاع المزرية والتبعية المقيتة التي أضحت صفة عليقة بها **(نحن في أوطاننا صرنا سبايا/ ومطايا للمطايا)**، فلم تخل دولة من تبعية حكّامها للغرب، ما جعل أشرف الأماكن وأقدسها– مكة المكرمة– يشهد أشدّ أيامه حزنا **(وعلى رنّة ناقوس الرزايا/ فوق آبار الشقاء/ لم يزل يرقد بيت الله/ محزونا..)**.

وقد جاء تهكّم الشاعر من السلاطين العرب في قالب استعاريٍّ يقول فيه: **(غير أنّا/ ننزف الثروة والزاد لأصحاب الحوايا/ ولأصحاب الثراء)**؛ حيث حذف المشبّه به "الدم" وأبقى على صفة النزيف الدالة عليه، ليعبّر عن حجم الأضرار التي خلّفها السلاطين والحكّام العرب بنهبهم خيرات الشعوب وثرواتها واستهتارهم بالمقدسات الدينية. كما نجده يستعير صفات الإنسان**(النوم، الحزن، الجروح)** في قوله: **(لم يزل يرقد بيت الله/ محزونا.. جريح الكبرياء/ لم يزل مرتديا ثوب الحداد/ لم تزل تغسله منا دموع ودماء)** للتعبير عن الاستهتار بالقيم الدينية والمساس بأهم رمزية إسلامية

تمثل أعظم مقدسات الأمة وهو بيت الله الحرام قبلة المسلمين- وهم كُثر- والذي يفترض أن يوحّد صفوفهم مثلما وحّد قبلتهم، والقرينة الدالة على ذلك هو الرداء الأسود الذي يغطي الكعبة والذي شبهه بثوب الحداد، مضمرا هيمنة العالم الصليبي عليه في الأسطر التالية: **(وعلى رنّة ناقوس الرزايا/ فوق آبار الشقاء/ لم يزل يرقد بيت الله)**، فالناقوس هو العلامة المميّزة للكنيسة، لكنها علامة دالة على انحراف الفطرة وثقل الخطايا التي يقتسمها أصحابها مع من يتولّونهم من خونة الأمة كما يوحي به النص.

ومن ثمّ فإنّ خطاب أحمد مطر ذو السّمة الاستعارية يقوم على التسلسلات الحجاجية الآتية:

نتيجة: لم تزل تغسله منّا دموع ودماء

ح3: لم يزل مرتديا ثوب الحداد

ح2: لم يزل يرقد بيت الله محزونا ..

ح1: ننزف الثروة والزاد

وبيان ذلك:

الحجة 1: منطوقها:**(ننزف الثروة والزاد)**، مضمرها= إن الطعن جرم يقوم به هؤلاء السلاطين والحكّام الذين استحوذوا على كل شيء.

الحجة 2: منطوقها: **(لم يزل يرقد بيت الله محزونا.. جريح الكبرياء)**، مضمرها= الإشارة إلى الهوان الذي أصاب الأمة الإسلامية.

الحجة3: منطوقها: **(لم يزل مرتديا ثوب الحداد)**، مضمرها= لم يعد السّواد الذي يغطّي أقدس مقدساتها(الكعبة)، سوى علامة على الحزن الشديد على هذه الحال التي طالت بطول العقود التي تعاقبت فيه السلاطين الذين سلّطهم الغرب لخدمة مصالحه.

النتيجة: منطوقها **(لم تزل تغسله منّا دموع ودماء)**، مضمرها= لم تزل الشعوب العربية تتحسر على ضياع معالمها المقدسة يوما بعد يوم ومَعْلَما بعد معلم دون أن تقوى على تغيير الأوضاع.

1-2-2-3- حجة تقييد الحريات:

يواصل الشاعر توظيف الاستعارات لجلب انتباه المتلقي إلى القضايا المطروحة قصد الوصول إلى المضامين المضمرة التي تحمل الغايات المنشودة؛" فالبلاغة لا يمكن أن تكون غير آبهة، أو أن تكون حَكَما غير مهتم بدعاوي الآخرين الأيديولوجية؛ لأنّ البلاغة بالفعل دائما تخدم دعاوي أيديولوجية معينة"،[1] وهذا ما يتّضح جليا في قصيدة "**بلاد الكتمان**":[1]

[1] James Berlin, Rhetoric and Ideology in the Writing Class

أكل الصمت فمي

لكنّني

أشكو من الصمت بصمتْ

خوف أن يأكلني

لو أنا بالصوت شكوتْ

ربِّ إنّ الصمت موتْ

ربِّ إنّ الصمت موتْ

كيف أحيا في بلاد

تكتم الصوت بإطلاقة إسكاتٍ

وحتى كاتم الصوت بها

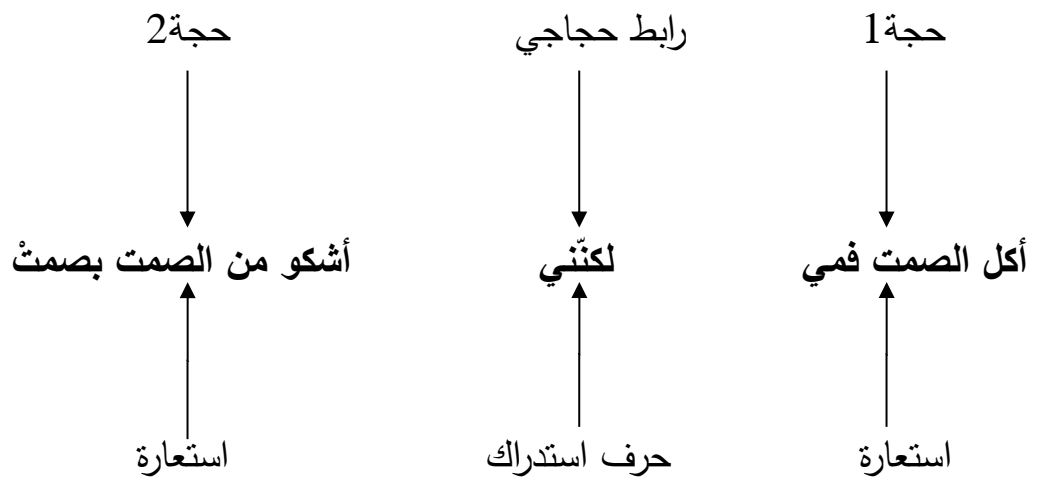
في فمه.. ((كاتم صوت))!

نقلا عن محي الدين محسب، المضمر الأيديولوجي في اللسانيات، ضمن مجلة فصول، المجلد 1/26، العدد 101، القاهرة، 2018، ص 320.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 62.

بدأ الشاعر باستعارة مكنية* ليبّين حجم المضايقات المفروضة عليه وعلى أقرانه من المنددين بالظلم، الرافضين لسياسة تكميم الأفواه **(أكل الصمت فمي)**، فجاء باستعارة مكنية شبه فيها الصمت بالوحش الذي يلتهم كل شيء وأبقى على شيء من لوازمه وهو الأكل، بل إنّه يجعل الأمر أكثر مأساوية بخوفه من الصمت نفسه، فالشاعر يشكو من الصمت لأنّ الصمت يخرسه ويمنعه من التعبير ويكبّل مشاعره ويكتم على آرائه، فللصمت سلطة طاغية وظالمة تفترس صاحبها كما يفترس الوحش ضحيته **(لكنّني/ أشكو من الصمت بصمتْ/ خوف أن يأكلني)**. وقد استعان الشاعر بجناس تام قصد تقوية حججه وإقناع مخاطبه بصحة دعواه في قوله: **(وحتى كاتم الصوت بها/ في فمه..** ((**كاتم صوت**))**!)** إذ إن المسدس كاتم الصوت يردي القتيل دون أن يثير الشكوك أو يلفت الانتباه، واستعماله هنا جاء للدلالة على الرقابة اللصيقة التي تفرضها الدولة بهياكلها على المجتمع بجميع مكوناته ونخبه، فالكل يعيش تحت هاجس الخوف من أن تطاله يد المقصلة أو حبل المشنقة أو رصاصة الجواسيس. وهكذا يمكننا تصوير الخطة الحجاجية القائمة على الاستعارة المكنية بهذا الشكل:

* الاستعارة المكنية: هي التي يذكر فيها لفظ المشبه فقط دون المشبه به، مع الإشارة إليه بذكر لازم من لوازمه، ينظر أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 229.



وإذن لدينا في المقطع المدروس:

الحجة 1: منطوقها:**(أكل الصمت فمي)**، مضمرها= يوجد قمع للحريات.

لكنّني: رابط التعارض الحجاجي الذي جعل الحجة الثانية أقوى في التأثير من الأولى.

الحجة 2: منطوقها:**(أشكو من الصمت بصمت)**، مضمرها= تصوير مبالغ فيه لقمع الحريات خاصة حرية التعبير وإبداء الرأي.

1-1-1- تأكيد الذم بما يشبه المدح:

وهذا الأسلوب من أشهر الأساليب عند العرب القدامى وقد سبق ذكر تعريفاته والإتيان ببعض الشواهد المتعلقة به في مدخل الأطروحة،* ونضيف إلى جانب ذلك أنه يؤتى به في حال أراد المتكلّم هجاء شخص بأسلوب مخادع فيأتي " بألفاظ

* ينظر الفصل الأول من الأطروحة، ص 28.

موجهة ظاهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنه يمدحه وهو يهجوه"،[1] الأسلوب الذي عادة ما يلجأ إليه أحمد مطر لاسيّما أثناء ذكره لبعض قادة العالم مبررا سقطاتهم في قالب تهكمي محض، كما سيتجلى لنا من خلال التحليل:

1-2-3-1- حجة تبعية حكّام دول العالم الثالث لأمريكا:

يوظف الشاعر هذا الضرب من الأساليب- تأكيد الذم بما يشبه المدح- لأغراض حجاجية لما فيه من سخرية لاذعة ممن يراهم أزّموا الأوضاع، ونهبوا البلاد، وباعوا الأوطان، وكرّسوا مبدأ البقاء للأقوى، إذ يقول في قصيدة" **نمور من خشب**":[2]

قُتل ((السادات)) .. و ((الشاه))هرب

قتل ((الشاه)) .. و((سوموزا)) هرب

و((النميري)) هرب

و ((دوفالييه)) هرب

ثم ((ماركوس)) هرب

[1] ابن أبي الإصبع العدواني، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة للنشر، ص 550.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ص 72.

كل.....* لأمريكا

طريد أو قتيل مرتقب!

كلهم نمر، ولكن من خشب

يتهاوى

عندما يسحق رأس الشعب

فالشعب لهب!

كل ... لأمريكا

على قائمة الشطب

فعقبى للبقايا

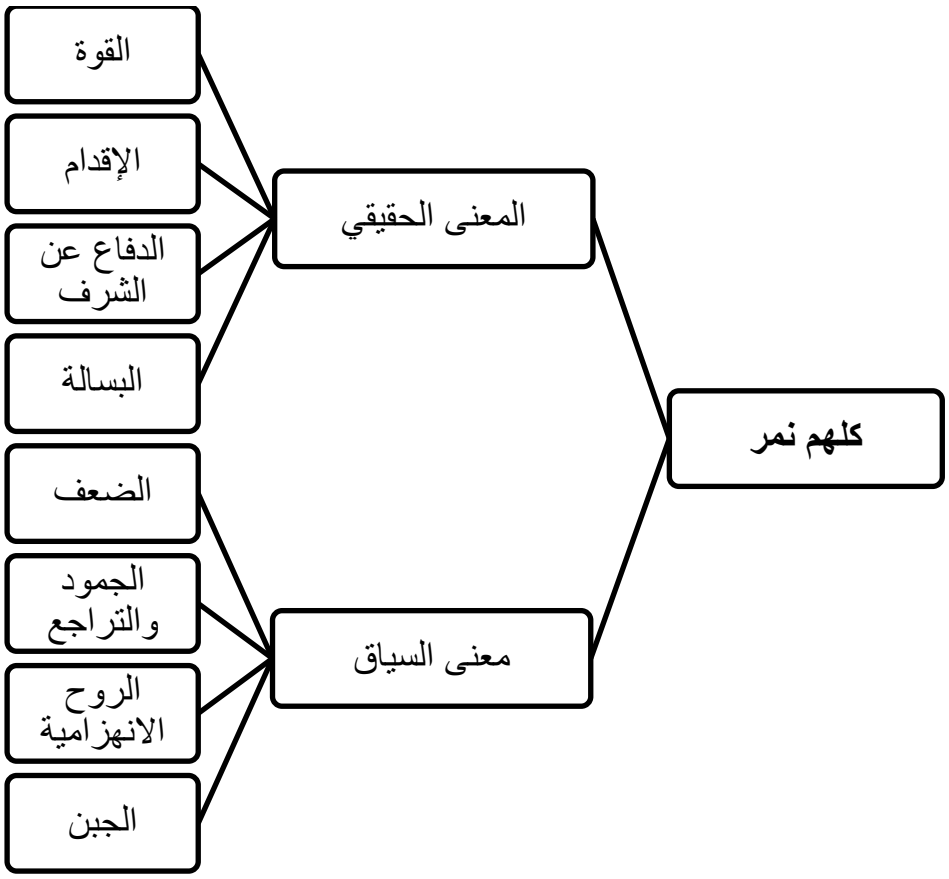
من سلاطين العرب!

إنّ قمع الشعوب واضطهادها –كما أضحى معروفا– من القضايا الجوهرية التي عالجها الشاعر وندّد بها مسلمةً كانت أم غير مسلمة، لأن الإنسانية – في نظره– سمة مشتركة بين الجميع، والحرية حق مكفول للجميع، لهذا استعرض الشاعر مجموعة من القادة من مختلف أنحاء العالم وراح يسخر منهم بأسلوب تأكيد

* تم حذف الكلمة في المرة الأولى والثانية لقبح معناها.

الذم بما يشبه المدح (**كلهم نمر، ولكن من خشب**)؛ فهو يرى في السادات والشاه وزومورا والنميري ودوفالييه وماركوس*رؤوس الاستبداد في بلدانهم، وأذناب أمريكا التي تتحكم فيهم كالدمى بعد أن نصّبتهم قادة على أوطانهم، وجعلت منهم أداة قمع الشعوب، لكنها ما لبثت أن سحبت منهم البساط باغتيال بعضهم تارة وبمطاردة بعضهم تارة أخرى، وبرسم صورة سيئة عنهم تارة ثالثة بعد أن استوفت مصالحها منهم (**كل ... لأمريكا/ طريد أو قتيل مرتقب!**). وخلاصة الفكرة التي أراد الشاعر إيصالها تجسدها الخطاطة الآتية:

*__السادات:__ عسكري سابق ورئيس جمهورية مصر المقتول وهو الموقع على معاهدة كامب ديفيد سنة 1978 التي تقضي بإحلال السلام مع إسرائيل، ينظر عبد الوهاب الكيالي، الموسوعة السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج 6، ص 75،76. **الشاه:** آخر ملوك إيران قبل الثورة الخمينية، نفسه، ج 6، ص 121. **سوموزا:** عائلة نيكاراغوية حكمت البلاد حكما ديكتاتوريا فاسدا منذ عام 1933 حتى سقوط أناستازيو سوموزا سنة 1979 وهروبه إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد انتصار الثورة الشعبية التي عمّت البلاد والتي قادتها الجبهة الساندينية، ج 3، ص 339. **دوفالييه:** رئيس هايتي ودكتاتورها، فرض عزلة مظلمة على هايتي وناصر السياسة الأمريكية في المجالات الدولية، نفسه، ج 2، ص 697. **ماركوس فيردينان:** أحد قادة الفيليبين الدكتاتوريين، ج5، ص 654.



ويبدو أنّ الشاعر لجأ إلى خاصية الاقتضاء من أجل تمرير رسائله ذات القوة الحجاجية، علما أن الكلام الاقتضائيّ "عنصر تواطؤ أساسي يربط بين الفاعلين في العملية التواصلية، ويتميز بعلاقته الوطيدة بالملفوظ؛ إذ يحيل عليه من خلال المكونات اللسانية والعلاقات التركيبية"،[1] فمقتضى كلام الشاعر – والذي يصعب رفضه أو مخالفته– يتمثل في تشبيهه الحكام الاستبداديين بالنمور الخشبية التي لا تنفع نفسا ولا تضرها، إضافة إلى كونها جسدا دون روح، توهم غيرها بما ليس فيها، فتُكشف حقيقتها عند أول اختبار.

[1] نعيمة زواخ، "إرساء منظومة القيم السيادية بواسطة التوجيه الحجاجي، مقاربة حجاجية– أسلوبية لأفعال الكلام في سورة يوسف"، ضمن كتاب الخطاب والدلالة دراسة تطبيقية على الخطاب القصصي القرآني، ideal kultur yayincilik، اسطنبول، 2022، ص 174.

1-2-3-2-حجة نهب الثروات واختلاس الخيرات:

يواصل الشاعر استعمال أسلوب تأكيد الذم بما يشبه المدح من باب التهكّم بالحكام والقادة العرب، لأجل تمرير رسالاته وتوجيه الأنظار صوبها لما تحمله من دلالات عميقة ورؤى استشرافية في بعض الأحيان، وكل ذلك رغبة منه في تغيير الأوضاع المتعفنة، واسترجاع الأوطان المسلوبة، ومساءلة الحكام والأنظمة الفاسدة ولو كان ذلك من خلال التشهير بهم وبجناياتهم كما يجهر بذلك في قصيدة "**دَوْرٌ**"*حيث يتهكم بالسلطة الحاكمة ويشّهر بها وبممارساتها.

إنّ أسلوب الذم بما يشبه المدح عند الشاعر مردّه إلى إرادة التأثير في المتلقي وحمله على فكّ رموز الخطاب واستيعاب مضامينه، فكلما اتّسم الخطاب بشيء من الغموض كلّما نجح في دغدغة المشاعر واستجلاب السمع وتحريض الفكر لمشاطرة وجهات النظر، فكيف إذا كان هذا الخطاب ذا طبيعة ساخرة ولغة متمردة رافضة للخنوع والخضوع، كما في المقطع الثاني من قصيدة "**إنصاف الأنصاف**"؟:[1]

وأمير المؤمنين

منصف في قسمة المال

فنصفه لجواريه

* ينظر أحمد مطر، لافتات 4، ص 157.

[1] أحمد مطر، لافتات 4، ص 160.

ونصفه لذويه الجائرين

وابنه – وهو جنين –

يتقاضى راتبا

أكبر من راتب أهلي أجمعين

في مدى عشر سنين!

ربنا .. هل نحن من ماء مهين

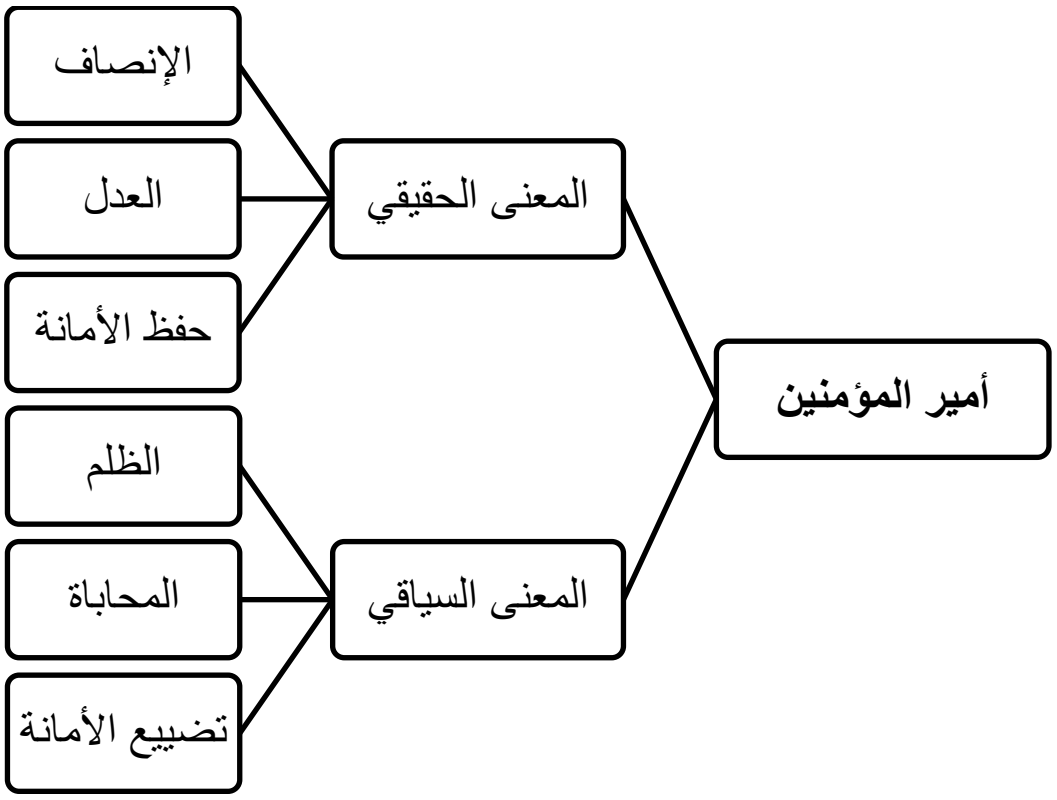
وابنه من ((بيبسي كولا))؟!

ربنا .. هل نحن من وحل وطين

وابنه من ((أسبيرين))؟!

يتضح أسلوب تأكيد الذّم بما يشبه المدح في قول الشاعر **(وأمير المؤمنين/ منصف في قسمة المال)**؛ إذ إن لفظة الأمير لا تطلق إلا على وجه الاستحباب والإقرار بشرعية الحاكم، بل إن الإنصاف في تقسيم المال من الأسباب التي ترفع من مكانة هذا الحاكم بين رعيّته، إلا أنّ الشاعر سينسف هذا الكلام نسفا مع توالي الأسطر **(فنصفه لجواريه/ ونصفه لذويه الجائرين)** ليخرجه من السياق الظاهر إلى السياق الضمني الخفي والذي يقصد به الكيل بمكيالين في تقسيم ثروات الشعوب،

فالأقربون(من الحاكم) أولى بالمعروف وأولى بنهب الأموال وغسلها أيضا، واستحواذهم على منصب الحكم يستلزم استحواذهم على أموال الشعب دون وجه حق **(وابنه – وهو جنين–/ يتقاضى راتبا/أكبر من راتب أهلي أجمعين..)**،فهي لا شكّ قسمة ضيزى جائرة تدعو إلى السخرية والتهكم من مثل هؤلاء. وسنحاول تلخيص هذا المعنى بالشكل التالي:



1-2-4- حجاجية الكناية:

الكناية ضرب من ضروب المجاز لها دوافعها وأسبابها وقد دفع بها الشاعر العراقي في قصائده دفعا قويا بإعطائها صبغة حجاجية ساخرة.

1-2-4-1- مفهوم الكناية لغة واصطلاحا:

الكناية " أن تَتَكَلَّمَ بشيءٍ وأُنتَ تُرِيدُ غيرَهُ، أو بِلَفْظٍ يُجاذِبُه جانِبَا حَقيقةٍ ومَجازٍ،"[1] وهي " كلام استتر المراد منه بالاستعمال، وإن كان معناه ظاهرا في اللغة، سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز، فيكون تردّد فيما أريد به، فلا بدّ من النّية، أو ما يقوم مقامها من دلالة الحال".[2] وهي عند الهاشمي " لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، نحو: زيد طويل النجاد. تريد بهذا التركيب أنّه شجاع عظيم"[3] وتنقسم الكناية إلى أربعة أقسام: تعريض وتلويح ورمز وإيماء.[4]

1-2-4-2- استعمالاتها عند العرب:

تتمثل أهمية الكناية في أنها رافد هام في الشعر، والكناية عند علماء البيان "هي أن يعبّر عن شيء، لفظا كان أو معنى بلفظ غير صريح من الدلالة عليه،

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة كنى، ص 1329.

[2] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 4، 2017، ص 153.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 254.

[4] ينظر الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 256.

لغرض من الأغراض، كالإبهام على السامع، نحو: جاء فلان، أو لنوع فصاحة، نحو: فلان كثير الرماد، أي كثير القرَى"[1]وهي أبعد أساليب علم البيان تأثيرا وأقواها نفاذا في محاجة المتلقي والتأثير عليه لأنّها تتكئ على المضمرات وتنشد المعاني بعيدة الإدراك، عميقة الدلالات، مسبوكة بأسلوب تنزلها أحيانا منزلة المثل، وقد كان هذا الأسلوب شائعا في كلام العرب وأشعارِها، "ومن الكنايات المستحسنة، والمعاريض المستملحة ما حُكيَ أَن عجوزاً وقفت على قيس بن سعد فَقَالَت: أَشْكُو إِلَيْك قلَّة الجرذان، فَقَالَ: مَا أحسن هَذِه الْكِنَايَة وَالله لأكثرنّ جرذان بَيْتك، وَأمر لَهَا بأحمال من تمر ودقيق واقط، وزبيب"[2] ومن الكنايات التي استخدمها أحمد مطر في إثبات إحدى حججه ما نجده في قصيدة "**ملحوظة**":

1-2-4-3- حجة نهب الخيرات:

يقول الشاعر على لسان أحدهم:[3]

ترك اللص لنا ملحوظة

فوق الحصير

جاء فيها

---

[1] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 153.

[2] الحريريّ، درة الغواص في أوهام الخواص، تحقيق عرفات مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1998، ص 41.

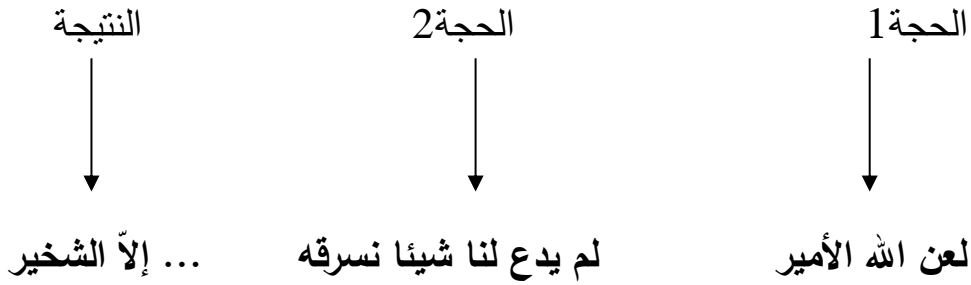
[3] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ديوان إني مشنوق أعلاه، ص 324.

لعن الله الأمير

لم يدع شيئا لنا نسرقه

... إلا الشخير!

سعى الشاعر من خلال قصيدة "ملحوظة" إلى تقبيح الظلم وتهجينه في عين المتلقي بعد أن ألبس خطابه ثوب الكناية، فتوظيفه الكناية في هذا السياق **(لم يدع شيئا لنا نسرقه/... إلا الشخير!)** كان أكثر تأثيرا في المتلقي في إيراد المعاني واستجلاب الأسماع من الإتيان به في خطاب صريح؛ إذ إن الحجاج بالكناية أو بغيرها من الأساليب البلاغية يسهم على نحو واضح في الحجاج بالإغراء.. وفي إبراز الإضاءات الجذَّابة والتلاعب بالقيم، خلافا للمنطق الصارم الذي يخص الحجاج بواسطة التعليل والتفسير.[1]، ويمكن رسم الخطاطة الحجاجية الخاصة بهذا النص ثم تحليلها فيما يلي:



[1] ينظر مارك بونوم، من حجاجية الوجوه البلاغية، تر محمد البقالي، ضمن مجلة فصول، المجلد 1/26، العدد 101، 2018، ص 451.

الحجة 1: منطوقها: (لعن الله الأمير)،مضمرها= الأمير سبب التضييق على أرزاق رعيته بنهب الأموال وإنفاقها فيما لا يخدم مصالح البلاد والعباد.

الحجة 2: منطوقها:**(لم يدع لنا شيئا نسرقه)**، مضمرها= أسهل الأشياء تملكا أضحت صعبة المنال بسبب هذا الأمير المستبد.

النتيجة= منطوقها: **(... إلا الشخير)** مضمرها= العَدَم أو الاستحالة في كسب قوت اليوم والانتفاع بخيرات البلاد.

1-2-4-4- حجة التذلل للسلطة:

إنّ السخرية بالكناية أشد وقعا في نفوس من هاجمهم أحمد مطر؛ لما تتميز به الكناية من خصائص وسمات تبعدها عن التصريح والمباشرة، ولأنّ "في الإظهار تحديدا للمراد، وقصرا للغاية، وفي الإطلاق اتساعا للخيال وسعة في التحليق والظنّ"[1] مما يؤدي بالأذهان إلى التسليم والاقتناع كما في قصيدة " **الحي الميت**":[2]

المعجزات كلها في بدني

حي أنا

لكنّ جلدي كفَني!

[1] عباس بيومي عجلان، الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية، مؤسسة شباب الجامعة، ط1، 1986، ص 213.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات1، ص 36.

أسيرُ حيث أشتهي

لكنّني أسيرْ!

نصف دمي (بلازما)

ونصفه خفيرْ

مع الشهيق دائما يدخُلُني

ويرسل التقرير في الزفير!

وكلّ ذنبي أنّني

آمنت بالشعر .. وما آمنت بالشعير

في زمن الحمير!

إنّ الشاعر يدرك طبيعة علاقة السلطة برعيتها– في بلاده على الأقل– إذ إنها علاقة راع برعيته بالمعنى الحقيقي للفظة؛ فالصفة المشتركة بين القطيع من الحيوانات والشاعر هي الأسر وتكبيل الحريات (**أسيرُ حيث أشتهي/ لكنّني أسيرْ**)، وهو يعي جيدا طبيعة الظروف المحيطة به، ويعلم علم اليقين أنّ الوشاة كالحصى في الانتشار وفي استراق السمع (**نصف دمي (بلازما)/ ونصفه خفيرْ**)، كما يدرك جيدا أنّ التعلم والتثقف عبء ثقيل على صاحبه يجرّه جرا إلى نهايات لا تحمد

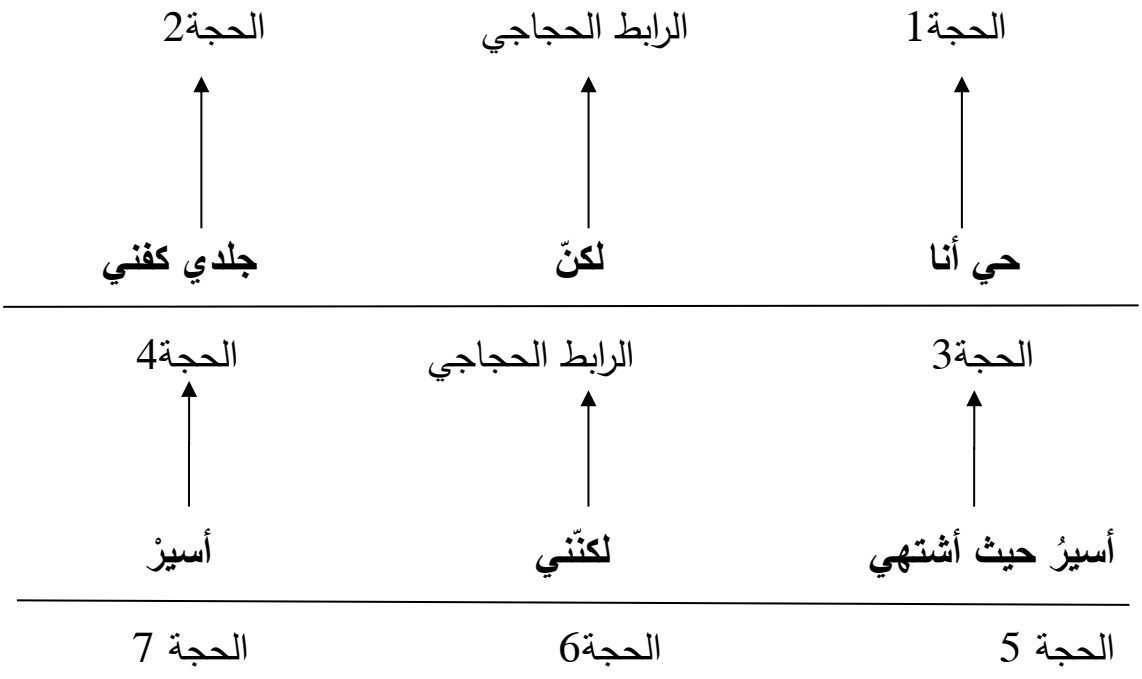
عقباها، إذ إن العلاقة التواصلية بين السلطة والرعية لا تتم إلا بواسطة المخبر والسّجان ورجال الأمن فهي علاقة استبدادية تقوم على طرف واحد، وفكر واحد ونتائج واحدة، كما أنّها تسلك سبيلا واحدا هو سبيل القمع والتعذيب والتنكيل بالخارجين عن الدائرة المرسومة لهم سلفا، علاقة شبيهة بعلاقة فرعون مع الأقباط وبني إسرائيل–كما يُفهم من خطاب الشاعر– حين كان فرعون يخاطبهم قائلا:﴿**مَا أُرِيكُمْ إِلَّا مَا أَرَى**﴾[1].

إنّ الشاعر لا يلوم السلطة وحدها، بل المواطن أيضا لدوره الرئيس في تردي الأوضاع وتفشّي السفول والتذلّل للسلطة على حساب المبادئ والقيم؛ يظهر ذلك من خلال التعريض بهم بأن كنّاهم بالحمير **(وكلّ ذنبي أنّني/ آمنت بالشعر .. وما آمنت بالشعير/ في زمن الحمير!)**ولم يختر الشاعر هذا الحيوان عبثا، فالمتعارف عليه أن له صورة وضيعة في ثقافة الشعوب، فهذا الزمن المكنى بزمن الحمير هو شر الأزمنة في منظوره؛ إذ اجتمع فيه فساد الحاكم مع فساد المحكوم، ويظهر أن الشاعر يدرك طبيعة المتلقي، ويعي أخلاقه ونزعاته، ومن ثمّ فهو يرى أنّ مخاطبته لا تتأتى إلا من هذا الموقع الذي رسمه له، فهو يرسم جسور التواصل التي تمكّنه من بلوغ متلقيه، وتجعل خطابه فاعلا مؤثرا فيه، ومحققا مقاصده.[2] وقد انطوت هذه

[1] ينظر سورة غافر، الآية 29.

[2] سعيد جبار، بلاغة الخطاب السياسي في أدبيات ابن المقفع، ضمن كتاب بلاغة الخطاب السياسي، إعداد وتنسيق محمد مشبال، دار كلمة وآخرون، أريانة، تونس، ط1، 2016، ص 156(بتصرف).

القصيدة على برنامج حجاجي يتكون من مجموعة حجج متسلسلة تحمل المتلقي على الاقتناع بالخطاب، مثلما هو مبيّن أسفله:



نصف دمي بلازما../مع الشهيق دائما يدخلني/ آمنت بالشعر.. وما آمنت بالشعير

في زمن الحمير

النتيجة

ولدينا في المقطع المتناول بالتحليل:

الحجة 1: منطوقها: **(حيّ أنا)**، مضمرها= أنا أتنفس كغيري من البهائم والطيور والحشرات.

لكنّ: رابط التعارض الحجاجي.

الحجة 2: منطوقها:**(جلدي كَفني)**، مضمرها= أنا جسد بلا روح نتيجة ممارسات السلطة ضدي ومضايقاتها لي ولأمثالي.

وتتابع الحجج في هذه المقطوعة الشعرية على التوالي:

الحجة 3: منطوقها:**(أسيرُ حيث أشتهي)**، مضمرها= التمتع بحرية الأنعام، حرية الذهاب إلى الأماكن المشتهاة دون فرض قيود.

لكنّني: رابط التعارض الحجاجي.

الحجة 4: منطوقها:**(أسيرْ)**، مضمرها= أسير الروح والفكر واللسان؛ بالتعتيم الإعلامي ومصادرة الأعمال التي تتعرّض للسلطة وتندد بأفعالها وتجاوزاتها.

الحجة 5: منطوقها: **(نص دمي بلازما.. ونصفه خفيرْ)**، مضمرها= هنالك رقابة لصيقة مفروضة علي وعلى الأحرار أمثالي من قبل الخُفراء أي الحرّاس أو رجال الأمن.

الحجة 6: منطوقها:**(مع الشهيق دائما يدخلني..)**، مضمرها= التضييق الأمني ومطاردة السلطة لي ولكلّ رافض للاستبداد في كل وقت وحين دون انقطاع.

الحجة 7: منطوقها: **(آمنت بالشعر.. وما آمنت بالشعير)**، مضمرها= التهكم بالمجتمع الذي أضحى كقطيع الأَحمرة التي تساق إلى المأسدة دون أن تشعر.

النتيجة: منطوقها:**(في زمن الحمير)**، مضمرها= الغباء والبلادة اللّتان تلازمان الحمار وجعلهما من خصائص المجتمع الذي يعيش فيه لكونه لا يلتفت لشيء من شؤون الدنيا –ولو كان نافعا – عدا الطعام كالحُمر تماما.

المبحث الثاني

2-1- حجاجية الأساليب البديعية الساخرة:

لا يقل علم البديع شأنا في استمالة القارئ وتوجيهه والتأثير فيه عقليا أو روحيا أو سلوكيا لكونه علما " يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ورعاية وضوح الدلالة، أي الخلو عن التعقيد اللغوي"،[1] ومقتضى الحال هو ما يعرف عند علماء التداولية بالسياق الذي ينبغي على المتكلّم مراعاته أثناء إنتاج الخطاب حتى يتحقق التواصل بينه وبين المخاطَب على أكمل وجه، ولعل الأساليب البلاغية بما فيها المحسنات البديعية " قد يتّم عزلها عن سياقها البلاغي لتؤدي وظيفة لا جمالية إنشائية (كما هو مطلوب في سياق البلاغة) بل هي تؤدي وظيفة إقناعية استدلالية (كما هو مطلوب في الحجاج) ومن هنا يتبيّن أنّ معظم الأساليب البلاغية تتوفر على خاصية التحول لأداء أغراض تواصلية ولإنجاز مقاصد حجاجية ولإفادة أبعاد تداولية"،[2] كما أنّ أقسام البديع إذا لم تؤدّ وظيفتها

[1] السيد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، باب العين، ص 127.

[2] صابر حباشة، التداولية والحجاج (مداخل ونصوص)، دار صفحات، دمشق، ط1، 2008، ص 50.

الحجاجيَّة في استمالة المتلقي أو حمله على الإذعان، فإنها لا تبرح أن تكون سوى زخرفٍ من القول يؤدي غرضه الجماليّ بعيدا عن بقية الوظائف الأخرى التي ينشدها المحاجِج، كالوظيفة التعليمية والتقويمية، وهذا ما نستشفه مع الجناس.

2-2- حجاجية أسلوب الجناس الساخر:

يعرف الجناس على أنّه " تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى، وهو ينقسم إلى نوعين: لفظيّ ومعنوي"،[1] وينقسم اللفظيّ بدوره إلى تام وغير تام*، كما أنّ " الجناس المعنويّ نوعان**: جناس إضمار، وجناس إشارة"،[2] ومن ثم فإن آلية التجنيس ظاهرة تتفق مع "مفهوم إيقاع ناشئ عن كثافة دلالية تصنعها هيمنة الكلمات التي تعدّ محرّكات النص الأساسية نحو ما يقوله الخطاب، تلك التي تُضفي إيقاعا دلاليا rythme sémantique من خلال إصرارها على العودة المتكرّرة،

[1] أحمد السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 288.

* " الجناس اللفظيّ التام: وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف وعددها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى. والجناس غير التام: ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة، ويجب ألا يكون بأكثر من حرف"، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 288 ،289.

** جناس الإضمار: أن يأتي بلفظ يُحضر في ذهنك لفظا آخر، وذلك اللفظ المُحضر يُراد به غير معناه، بدلالة السياق. أمّا جناس الإشارة: فهو ما ذكر فيه أحد الركنين، وأشير للآخر بما يدلّ عليه، وذلك إذا لم يساعد الشعر على التصريح به، أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 292 ،293.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 292.

عودة تنشئ آثارا إيقاعية بصرية "effets rythmiques – visuels".[1] وسنقتصر في دراستنا هذه على الجناس اللفظي لشيوعه في أشعار أحمد مطر، ولدوره الفعّال في التأثير على المتلقي وتوجيهه مع ما يتوافق ومقاصد الشاعر.

2-2-1- حجة تخاذل الحكومات الإسلامية في نصرة القدس:

نجد الشاعر يقول في قصيدة "**نبوءة**":[2]

اسمعوني قبل أن تفتقدوني

يا جَمَاعهْ

لست كذَّابا ..

فما كان أبي حِزبا

ولا أمي إذاعة

كلّ ما في الأمر

أنّ العبد

صلى مُفردا بالأمسِ

[1] ينظر نعيمة زواخ، البعد الحجاجي في القرآن الكريم من خلال بنيته الإيقاعية، ص 244، نقلا عن Dessons Meschonnic, Traité du rythme, Des verset des proses, éd, Dunod, Paris, 1998, p196.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 15.

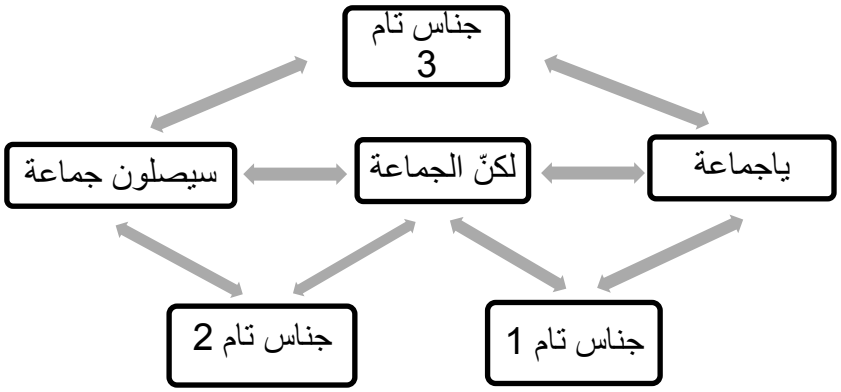
بالقدسِ

ولكنَّ ((الجماعةْ))

سيصلون جماعةْ!

أتى الشاعر في هذه القصيدة بجناس تام توزّع على أسطر القصيدة لإعطاء الموضوع المطروق بعدا أكثر عمقا، ولإكساب شعره نغمة موسيقية قد تساعد المتلقي على الإذعان لفحواه بعد أن صدّر خطابه بـ **(اسمعوني قبل أن تفتقدوني يا جماعه)** وصولا إلى قوله في السطرين الأخيرين:**(ولكنَّ ((الجماعةْ))/ سيصلون جماعةْ!)**، وقد كان قصده من تَكرار اسم الجمع المتمثل في لفظة "**جماعة**" تسليط الضوء على الخطاب أو ما يسمى باللّوغوس*Logos؛ أي إنّ الكلام لما يحمله من شحنات دلالية عميقة بعيدة المرامي، ذو غايات حجاجية كما في هذه القصيدة التي يُستشف من وراء توظيف لفظة "**الجماعة**" الأولى، استهداف القادة العرب والتشهير بهم لأنهم تخاذلوا في نصرة القدس وتصالحوا مع الكيان الصهيوني تطبيعا ومبايعة وتغافلوا عن تهويده وجعله عاصمة لهذا الكيان.

* "اللوغوس: الخطاب أو اللغة أو المعرفة النسقية (في مقابل الحدسية منها)، تحدد إحدى وظائفه الأساسية في ترجمة القضية محور الاختلاف بين الأطراف المتخاطبة، وتقليص المسافة الفاصلة بينهما أو الزيادة فيها، ومن ثمة تلازم أبعاده التفاعلية والاستدلالية والسياقية"، أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، (معجم بأهم مصطلحات الكتاب) ص 170.



الحجة 1: منطوقها: **(اسمعوني قبل أن تفتقدوني/ يا جَمَاعةْ)**، مضمرها=دعوة الشاعر الجماعة من أفراد الشعب للاستماع إلى خطابه قبل أن يُقتاد إلى غياهب السجن، أو يُغتال كما اغتيل صديقه الكاركاتوري ناجي العلي.

لكنَّ: رابط التعارض الحجاجي.

الحجة 2: منطوقها: ((**الجماعةْ**))، مضمرها= والمقصود هنا قادة العرب المتواطئين على التطبيع مع الكيان الصهيوني.

النتيجة3: منطوقها **(سيصلون جماعةْ!)**، مضمرها= التوافقات الحاصلة بين قادة العالم يدلّ على أنهم عون لبعضهم ولو على حساب الشعوب المسلمة خاصة.

2-2-2- حجة مجازر الاحتلال وتواطؤ الحكّام:

يظهر الجناس مرة أخرى في قصائد أحمد مطر ليسهم في تعرية الواقع والكشف عن بعض المواضيع الشائكة، وهذه المرة مع الكيان الصهيوني الغاصب، لأرض لبنان المعتدي على أهلها بالقتل والحرق والتنكيل والتهجير في مجازر لا تزال مدينة صبرا شاهدة على مآسيها ويظهر الجناس مرة أخرى في قصيدة "**القرصان**" ليذكّر الشاعر العالم بمآسي الاحتلال وجرائمه الشنيعة حين يقول في مطلعها:[1]

بنينا من ضحايا أمسنا جسرا

وقدّمنا ضحايا يومنا نذرا

لنلقى في غدٍ نصرا.

ويمَّمنا إلى المسرى وكدنا نبلغ المسرى.

إلى أن يقول:

وبعد الصّبر

ألفينا العدا قد حطّموا الجسرا

فقمنا نطلب الثأرا

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 25.

ولكن قام عبد الذات

يدعو قائلا: صبرا

فالقينا بباب الصبر آلافا من القتلى

وآلافا من الجرحى

وآلافا من الأسرى

وهدّ الحِمل رَحْمَ الصبر

حتى لم يطق صبرا

فأنجب صبرنا: صبرا

وعبد الذات

لم يرجع لنا من أرضنا شبرا

ولم يضمن لقتلانا بها قبرا

ولم يلق العدا في البحر

بل ألقى دمانا وامتطى البحرا

يظهر الجناس التّام في القصيدة في قوله: (حتى لم يطق **صبرا**/ فأنجب صبرنا: **صبرا**) فقصد باللّفظة الأولى الصمود وتحمل الصعاب تقول: صَبَرَ يَصْبِرُ صَبْراً، فَهُوَ صابِرٌ وصَبَّار وصَبِيرٌ وصَبُور، كما أنّ الصَّبر حَبْس النَّفْسِ عِنْدَ الجزَع،[1]وقصد بالثانية مدينة صبرا* اللبنانية والتي كانت شاهدة على أحداث دموية تسبب فيها الاجتياح الإسرائيلي لبيروت واحتلال جزء منها تحت ذرائع وهمية.

يتجلى دور الجناس في هذه القصيدة في كونه أعطى للنص إيقاعا موسيقيا فريدا من نوعه ساعد على اتساق النص وانسجام معانيه، وما زاد القصيدة قوةً أنّ الجناس لم يقصد لذاته ولم يتكلّفه الشاعر فكان بذلك خادما المعنى العام للقصيدة "فإنّك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، تبتغي به بدَلاً، ولا تجِد عنه حِوَلاً ومن ها هنا كان أحلى جناس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلّم إلى اجتلابه"،[2] وينطوي هذا المقطع على برنامج حجاجي تتسلسل فيه الحجج لتخلص إلى الحجة الأقوى المتضمنة في قالب جناسيّ تام:

---

[1] ينظر لسان العرب، ج4، ص 438، مادّة صبر.

* صبرا اسم حي بلبنان راح مع مخيم شاتيلا ضحية الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عشية اغتيال الرئيس المنتخب "بشير جميل" تحت ذريعة القضاء على ألفي وخمسمئة مقاتل فلسطيني، ينظر بيان نوَيهض الحوت، صبرا وشاتيلا (أيلول 1982) مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط1، بيروت، 2003، ص 3، 4.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، د ط، دس، ص 11.

وبعد الصبر ألفينا العدا قد حطّموا جسرا ⟸ **ح1**

فقمنا نطلب الثأرا ⟸ **ح2**

لكن قام عبد الذات يدعو قائلا: صبرا ⟸ **ح3**

وهدّ الحِمل رحْمَ الصبر... فأنجب صبرنا: صبرا! ⟸ **ح4**

الحجة 1: منطوقها **(وبعد الصبر ألفينا العدا قد حطّموا جسرا)**، مضمرها= لا يزال الكيان الغاصب على عهد آبائه في نقض المعاهدات والعهود جبلّته الغدر والخداع.

الحجة2: منطوقها**(فقمنا نطلب الثأر)**، مضمرها= المطالبة باسترجاع الحقوق التي طالتها أياد الكيان الغاصب وأعوانه من العرب الموالين له.

الحجة 3: منطوقها **(لكن قام عبد الذات يدعو قائلا: صبرا)**، مضمرها= الإشارة إلى أنّ المصير الذي لحق بحي صبرا ومخيم شاتيلا اشترك فيه جمع من الأنظمة الفاسدة التي سهلت على اليهود الدخول إلى الأراضي اللبنانية وسفك دماء شعبها ودماء الفلسطينيين وكل القاطنيين بتلك الأحياء من مختلف الجنسيات العربية.

الحجة4: منطوقها **(وهدّ الحِمل رحْمَ الصبر... فأنجب صبرنا: صبرا!)**، مضمرها= التنديد بالسياسات العربية المخزية وبجرائم الاحتلال الصهيوني الشنيعة.

كان للجناس دور بارز في الدفع بالحجج قدما نتيجة حسن التوظيف والابتعاد عن الحشو والتكلّف، والحال نفسه مع حجاجية التقابل أو التوازي الذي كان له شأن وقسط غير يسير في قصائد الشاعر وومضاته.

2-3- حجاجية التقابل أو التوازي:

يعدّ التقابل بنوعيه (الطباق، المقابلة) رافدا حجاجيّا مهما في علاقة المتكلّم بالمخاطَب إذ إنّ كثيرا من المعاني تتضح بالتضاد، وقد اعتنى أهل البلاغة بهذا الأسلوب أيّما عناية لوظائفه الجمالية والحجاجية، وتتجلى هذه العناية في قول الزركشيّ: "وَاعْلَمْ أَنَّ فِي تَقَابُلِ الْمَعَانِي بَابًا عَظِيمًا يَحْتَاجُ إِلَى فَضْلِ تَأَمُّلٍ وَهُوَ يَتَّصِلُ غَالِبًا بِالْفَوَاصِلِ".[1] أما في الدراسات الحديثة فيعدّ "التأويل التقابليّ إستراتيجية قرائية لصناعة المعنى يمكن الاشتغال بها؛ لفهم النصوص والخطابات وتفهيمها، وهي اختيار إجرائيّ أُسّه محاذاة المعاني بعضها ببعض، وتقريب بينها في الحيّز الذهني والتأويلي، عبر مواجهتها (وجها لوجه) لإحداث تجاوب ما، أو تفاعل معرفي، أو دلالي وتأويلي ".[2]

[1] بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ط1، 1957، ج 3، ص 462.

[2] محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب تأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 9.

ونجد أنّ التضاد في شعر أحمد مطر" ظاهرة حرية بالدراسة باعتبار الخطاب السياسيّ المؤسَس على مبدأيْ الرفض والمعارضة، فكان من الطبيعيّ أن تتجسد صورة من النقض والمعارضة تتجلى بين معالمها على مستوى الأدلة اللسانية المنتظمة ألفاظا وتراكيب على أنحاء من التضاد، وفي صورة من الدلالة على المنافسة وتضارب المصالح"[1]، وهكذا خرج في شعره إلى ضربين رئيسين من التوازيات الدلالية (طباق، مقابلة).

2-3-1-الطباق:

2-3-1-1- مفهومه لغة واصطلاحا: جاء في اللسان أنّ الطّبَقَ "غِطَاءُ كُلِّ شَيْءٍ، وَالْجَمْعُ أَطْباق، وَقَدْ أَطْبَقَه وطَبَّقَه انْطَبَقَ وتَطَبَّقَ: غَطَّاه وَجَعَلَهُ مُطَبَّقاً...وَقَدْ طابَقَهُ مطابَقةً وطِباقاً. وتَطابَقَ الشيئَان: تساوَيا. والمُطابَقةُ: المُوافَقة. والتَّطابُق: الِاتِّفَاقُ. وطابَقْتُ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ إِذا جَعَلْتَهُمَا عَلَى حَذْو وَاحِدٍ وأَلزقتهما"،[2] أمّا اصطلاحا " فالمطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدِّه في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة".[3] ولكون الطباق وسيلة حجاجية فقد استدعاها الشاعر في قصائده لإحداث نوع من الصدمات الذهنية التي تنتج عن الجمع بين المعنى وضده.

[1] رشيد شعلال، بلاغة التشكيل اللساني للخطاب الشعري، (نحو منهج لدراسة النص الشعري العربي قراءة في شعر البردّوني)، دار الوسام العربي، عُنابة، ط1، 2016، ص 235.

[2] لسان العرب، ج 10، ص 209.

[3] كتاب الصناعتين، ص 93.

2-3-1-2- حجة مأساة شاعر:

يتضح هذا المعنى جليا في قصيدة "**يوسف في بئر البترول**" إذ يقول الشاعر:[1]

سبع سنابل خضر من أعوامي

تذوي يابسة

في كف الأمل الدامي

أرقُبها في ليل القهر

تضحك صفرتها من صبري

وتموت فتحيا آلامي.

يا صاحب السجن نبّئني

ما رؤيا مأساتي هذي؟

فأنا في أوطان الخير

ممنوع منذ الميلاد من الأحلام!

وأنا أسقي ربّي خمرا

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 2، ص 92، 93.

بيدي اليمنى

ويدي اليسرى تتلقى أمر الإعدام!

تتجلى مظاهر الطباق بصورة واضحة في هذه المقطوعة الشعرية من خلال الثنائيات (خضر≠ يابسة، أمل≠ قهر، تموت≠ تحيا، يمنى≠ يسرى) إذ إنّ ألفاظها مكمّل بعضها بعضا، متممة للمعاني البعيدة التي قد لا تدرك لأول وهلة، وقد كان لها دور محوري في توجيه المتلقي والتأثير فيه نتيجة إيقاعها الدلالي وتأثيرها على حسّه وذهنه، ويستشف من تناصّ القصيدة مع سورة يوسف **(سبع سنابل خضر من أعوامي/ يا صاحب السجن نبّئني/ وأنا أسقي ربّي خمرا)*** إظهار الجانب المأساوي من حياة الشاعر نتيجة الاضطهاد والمراقبة المفروضة عليه من قبل السلطة، وكذا التعتيم الإعلامي عليه وعلى أعماله لخطورة مواضيعها، وللجرأة التي تميّز بها تناوله للقضايا السياسية والاجتماعية الكئيبة التي تشغل الشعوب العربية على وجه العموم والشعب العراقي على وجه الخصوص، ويمكن التمثيل لهذا من خلال المخطط الآتي:

*تناص مع قوله تعالى ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ﴾[يوسف، 43] وفي قوله تعالى على لسان السجينين ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾[يوسف، 36].

سبع سنابل خضر من أعوامي/ تذوي يابسة ⟸ خضر≠ يابسة

في كف الأمل الدامي/ أرقُبها في ليل القهر ⟸ أمل≠ قهر

وتموت فتحيا آلامي ⟸ تموت≠ تحيا

وأنا أسقي ربّي خمرا/ بيدي اليمنى ويدي اليسرى تتلقى... ⟸ يمنى≠ يسرى

- **الخضرة/ اليُبس:**

توحي ثنائية الخضرة وما يقابلها من يبس إلى طبيعة النظام الذي تحول إلى أداة لقمع الحريات، فالاخضرار رمز للحياة والأمل واليُبس رمز للفناء والشقاء وقد وظفا توظيفا تقابليا لقوة الإيحاء فيهما ولقصد تصوير حالة المجتمع ومآسيها اليومية مع السلطة الحاكمة في بلاده.

- **الأمل/ القهر:**

ثنائية أخرى تنضح بمعان كثيرة وتبرز تجارب عديدة عايشها الشاعر في مسار حياته؛ وقد أراد الشاعر أن يبرز الظروف التي يعيشها، فالأمل ينجرّ عنه ألم وقهر ومعاناة نفسية تتفاقم مع مرور الزمن، إذ لا شيء يوحي بقرب الفرج.

- **الحياة/ الموت:**

كأنّ الحياة والموت ثنائية ترادفية في نظر الشاعر، فالحياة التي يحرم فيها المرء من أبسط مقوماتها هي بمثابة الموت لكن مع وقف التنفيذ أصبحت عنده كالموت الذي ينقطع معه عمل الإنسان.

- **اليمين / اليسار**

اليمين واليسار ثنائية مرتبطة عند أحمد مطر بالبعد الثقافي الإسلامي، إذ إنّ أصحاب اليمين أهل الجنة وأصحاب الشمال هم أهل النار كما ورد ذلك في محكم التنزيل،* وقد لجأ الشاعر لهذه الثنائية لسرعة انصراف الذهن العربي إلى معانيها الضمنية، وأبعادها الخفية، وقد عبّر من خلاله هذه الثنائية عن المفارقات الحاصلة في بلاده.

2-3-1-3- حجة تكميم الأفواه:

وتتجلى القوة الحجاجية للطباق مرة أخرى في قصيدة "**ثورة طين**" التي يقول فيها:[1]

* "صِنْفٌ مِنْهُمْ أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ، وَهُمُ الَّذِينَ يُجْعَلُونَ فِي الْجِهَةِ الْيُمْنَى فِي الْجَنَّةِ أَوْ فِي الْمَحْشَرِ. وَالْيَمِينُ جِهَةُ عِنَايَةٍ وَكَرَامَةٍ فِي الْعُرْفِ، وَاشْتُقَّتْ مِنَ الْيُمْنِ، أَيِ الْبَرَكَةِ. وَصِنْفٌ أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ، وَهِيَ اسْمُ جِهَةٍ مُشْتَقَّةٌ مِنَ الشُّؤْمِ، وَهُوَ ضِدُّ الْيُمْنِ فَهُوَ الضُّرُّ وَعَدَمُ النَّفْعِ وَقد سميا فِي الْآيَةِ الْآتِيَةِ أَصْحابُ الْيَمِينِ [الْوَاقِعَة: 27] وأَصْحابُ الشِّمالِ [الْوَاقِعَة: 41] ، فَجُعِلَ الشَّمَالُ ضِدَّ الْيَمِينِ كَمَا جُعِلَ الْمَشْأَمَةُ هُنَا ضِدَّ الْمَيْمَنَةِ إِشْعَارًا بِأَنَّ حَالَهُمْ حَالُ شُؤْمٍ وَسُوءٍ، وَكُلُّ ذَلِكَ مُسْتَعَارٌ لِمَا عُرِفَ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ مِنْ إِطْلَاقِ هَذَيْنِ اللَّفْظَيْنِ عَلَى هَذَا الْمَعْنَى الْكِنَائِيِّ" التحرير والتنوير، ج 27، ص 285، 286.

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، لافتات 1، ص 18.

وضعوني في إناء

ثم قالوا لي: تأقلم

وأنا لست بماء

أنا من طين السماء

وإذا ضاق إنائي بنموّي

.. يتحطّم!

خيّروني

بين موت وبقاء

بين أن أرقص فوق الحبل

أو أرقص تحت الحبل

فاخترت البقاء

قلتُ: أُعدم

فاخنِقوا بالحبل صوت الببغاء

وأَمِدّوني بصمت أبديّ يتكلم!

يتضح جليا من خلال هذه القصيدة حجم المضايقات التي تمارسها السلطة على المثقفين وصنّاع الرأي، وذلك بإرغامهم على اتّباع طرق مرسومة لهم سلفا، على أن لا يحيدوا عنها وأن يسيروا فوق الحبل سير البهلوان **(بين أن أرقص فوق الحبل)** كي يقوا أنفسهم المشنقة **(أو أرقص تحت الحبل)** ، غير أنّ الشاعر من المتمردين الرافضين لكل مظاهر التطبيع أو الخنوع لهذا النظام المتسلط المستبد وإن كلّفه ذلك حياته **(فاخترت البقاء/ قلتُ: أُعدم)** فالموت بشرف دفاعا عن أحلام الشعوب وقضاياها، أهون عليه من التطبيل لنظام يستبيح دماء بني جلدته ليل نهار مع سبق الإصرار والترصد.

ح 1

خيّروني/ بين موت وبقاء ⟸ موت≠ حياة

ح 2

بين أن أرقص فوق الحبل/ أو أرقص تحت الحبل ⟸ فوق ≠ تحت

<u>فوق≠ تحت</u>

لهاتين اللفظتين دلالات متنوعة في الاستعمال العربي لعل أبرزها (فوق ⟵ الرفعة والشرف، تحت ⟵ الانحطاط والوضاعة)، ومقتضى كلام الشاعر يحيل على المعاني كلّها لأنّ التقرب من السلطة بالخنوع لمطالبها يجعل المواطن يتسلق سلّما لا يبلغه بطرق أخرى، كما أنّ معاداتها يجعله يقفز إلى مكان سحيق، وقد نهضت هذه الأبيات **(بين أن أرقص فوق الحبل/ أو أرقص تحت**

الحبل) على ركيزتين كانتا رافدا للعملية الإقناعية تمثلتا في: العنصر الجمالي ببنائه الجمالي المتفرّد اللافت لحس المتلقي، والمقتضى الدلالي المثير لاستغرابه ودهشته[1] مما أعطى للقصيدة بعدا آخر ودفعة أقوى في توجيه المتلقي واستمالته.

2-3-2- المقابلة:

للمقابلة أهمية لا تقل عن سابقاتها من الأساليب ودور فعال في رصد مواطن الخلل ومحاولة إصلاحه.

2-3-2-1- مفهومها لغة واصطلاحا:

المقابلة لغة بمعنى المعارضة تقول:" قَابَلَ الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ مُقَابَلةً وقِبالًا: عَارَضَهُ ... ومُقابَلة الْكَتَابِ بِالْكَتَابِ وقِبالُه بِهِ: مُعارَضته"[2] واصطلاحا "إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[3]،ومن المقابلة قوله تعالى ﴿**وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ**﴾[الأعراف، الآية 157]، أما في الاصطلاح البلاغي هي " أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب"[4] والمقابلة من أقوى طرق الحجاج، وقد قال الزركشي عن تقابل المعاني: "واعلم أنَّ فِي تَقَابُلِ الْمَعَانِي بَابًا عَظِيمًا يَحْتَاجُ إِلَى فَضْلِ تَأَمُّلٍ"[5]كما

---

[1] ينظر نعيمة زواخ، البعد الحجاجي في القرآن الكريم من خلال بنيته الإيقاعية، ص 246.

[2] لسان العرب، ج 11، ص540، مادة قبل.

[3] الصناعتين، ص 337.

[4] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 267.

[5] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص 462.

أننا بفضل التقابل" نفهم العالم المحيط بنا ونفهم ذواتنا وذوات الآخرين والقيم المتقابلة، ونستطيع أن نتفاهم بيننا وهذا مطلب إنساني وكون يحقق به الإنسان درجات رقيه المعرفي والتواصلي"[1]"

2-3-2-2- حجة خيانة العهود:

يظهر أسلوب المقابلة الساخر جليا من خلال قصيدة **أولويات**" التي يقول الشاعر فيها:[2]

بيت المال بلا مصراع..

ينضح في بيت المصروع

والزرع يغنّي تخمته ،

والشبع يئن من الجوع!

ولسان العاقل مقطوع.

وأعز عزيز مجرور..

وأذل ذليل مرفوع!

[1] محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرف بديلة بالنص والخطاب، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص 72.

[2] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ص 305.

وتراب الأوطان دماء

وسماء الأوطان دموع

وأخي في الله .. المخروع

يتقافز مثل اليربوع

يستفتي المفتي في جزع:

هل قتل النملة مشروع؟!

يسلط الشاعر الضوء على المفارقات المضحكة المبكية الحاصلة في وطنه من خلال أسلوب المقابلة؛ فثروات الشعب تنهب **(بيت المال بلا مصراع..)** دون أن يتمتع بها**(والشبع يئن من الجوع!)**، فأصبح أعزة أهلها أذلة وأذلتها أعزة **(وأعز عزيز مجرور../ وأذل ذليل مرفوع!)** نتيجة جور الحكام المتعاقبين على كرسيّ السلطة، ونتيجة خذلان الشعب بعضه بعضا بتغليبه المصلحة الشخصية على العامة **(وأخي في الله .. المخروع)**، وستبين الخطاطة الموالية بشاعة تلك المفارقات الحاصلة في بلاد المسلمين ومرارتها:

ح1

والزرع يغنّي تخمته ⟸ والشبع يئن من الجوع!

ح2

وأعز عزيز مجرور.. ⟸ **وأذل ذليل مرفوع!**

ح3

وتراب الأوطان دماء ⟸ **وسماء الأوطان دموع**

التحليل:

الحجة 1: منطوقها **(والزرع يغنّي تخمته ≠ والشبع يئن من الجوع!)**، مضمرها= الأرض أرض خير، تزخر بفيض النعم ما يكفي سكانها ويزيد، بينما أهلها يتضورون جوعا، وهي مفارقة صنعها الحكم الجائر بما فيه من سوء تسيير، وانعدام الكفاءة، وغياب العدالة.

الحجة 2: منطوقها **(وأعز عزيز مجرور..≠ وأذل ذليل مرفوع!)**، مضمرها=بينما يُنزّل الأشراف والأخيار منازل الذل بكل وسيلة من وسائل التقتيل والتهجير والمطاردة، يرفع الأنذال وينزّلون منازل العز والشرف بتمكينهم من المناصب وجعلهم أسيادا على الناس.

الحجة 3: منطوقها **(وتراب الأوطان دماء≠ وسماء الأوطان دموع)**، مضمرها= طغت الفواجع على المشهد العام، فتراب الأوطان الذي كان يباهي ذات يوم بخيراته وجداوله أصبح مكانا لسفك الدماء، ومصير الخارجين عن القانون المارق.

وقد أورد الشاعر هذه الثنائية التقابلية لما للسماء والأرض من فضل على الناس فبانقطاع خيراتهما تنقطع سبل الحياة.

يتضمن هذا الخطاب – كما في معظم خطابات أحمد مطر الشعرية– إشارة إلى جور الحكّام الذي تخطى الحدود، وبلغ عنان السماء في التضييق على حرية التعبير، وقمع الحقوق؛ فكل من تسوّل له نفسه المطالبة بأبسط حقوقه فإن ذلك يعني زعزعة كيان السلطة، وتهديد وجودها، وتشويه سمعتها، ما يعرّضه لخطر السجن أو القتل، لذلك وجب عليه التطبيل وتزييف الحقائق وتجنّب الطابوهات حتى يتحاشى غضبها ويظفر بحياته.

خلاصة الفصل الرابع:

لقد تنوعت الأساليب البلاغية؛ البيانية والبديعية في شعر أحمد مطر بتوظيفه التشبيه والاستعارة وتأكيد الذم بما يشبه المدح والكناية والجناس والتقابل بنوعيه؛ لكون هذه الأساليب أمكن في القلب وأسرع إليه نفاذا وهو ما حقق مقاصده.

وبيّن التحليل أنّ صرح الخطاب لم يكن ليكتمل بإيقاع هذه الأساليب وجمالية ألفاظها لولا الجانب الحجاجي فيها والذي ساعد على عرض رؤية الشاعر وتقويتها وجعلها محلّا للقَبول وأهلا لتبنيها من قبل المتلقي وأساس هذه الرؤية في جلّ القصائد، محاربة الفساد والنظم المستبدة والدفاع عن المقدسات والتشهير بعملاء

الغرب وأذنابه، والحث على عدم الاستكانة لهم ولو كان ثمن ذلك حياة الأفراد والجماعات.

خاتمة

انطلق بحثنا هذا من إشكالية كبرى أردنا الإجابة عنها في شعر أحمد مطر مدارها حول كيفية توظيف الشاعر الحجاج الساخر في أشعاره السياسية؟ وما مدى نجاعتها في التأثير على المتلقي؟ من خلال توظيفه للحجج المنطقية واللغوية والبلاغية في لافتاته لتبيين المضمرات وتبليغ المقاصد واستمالة المتلقي أو تغيير زاوية نظر تفكيره بطرق مختلفة وآليات متنوعة، ومن أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث ما يلي:

- لقد كان الشعر وما يزال المحرك الأساس لكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية؛ فهو منبر مهم يسعى من ورائه الشاعر إلى إيصال صوت الشعب إلى الطبقة الحاكمة وإلى صنّاع القرار بكلمات يمتزج فيها الجد بالهزل، ويغلب عليها الضمير الجمعي، وتسلط فيها الأضواء على مكامن الخلل قصد استئصاله أو التشهير به.

- اتسمت قصائد أحمد مطر ببساطة الألفاظ والتراكيب، بساطة كانت سمة بارزة كست روح الشاعر وعاشت معه حتى وهو في رحاب المملكة البريطانية التي لم يتخل في أثناء إقامته الجبرية فيها عن مبادئه وخصاله واعتزازه بوطنيته وصدق مشاعره تجاه العراق والأمّة العربية، فراح يدافع عن المقومات والحريات ويندد بالساسة والسياسات التي ما فتئت تعصف بحضارة الشرق ونضال الأجداد.

- تميزت قصائد أحمد مطر بطابع السخرية البارز في جل القصائد لكونه الأنسب في تصوير واقع الهموم والمشاق التي يكابدها المواطن العربي، وإخراج المشهد السياسي المتأزم في بلده العراق والذي أنتجته الحكومات المستبدة التي حوّلت دجلة والفرات مكانا لسفك الدماء وإهراقها بعدما كانا مصدرا للحياة وكسب الرزق.

- أحسن أحمد مطر توظيف آلية المفارقة التي أضافت إلى أسلوبه الساخر نوعا من الحدّة في عرض وجهة نظره، بداية من العناوين التي تميّزت بمفارقة التضاد ومفارقة قلب الحقائق، مرورا بالمتن الذي تجلت فيه مفارقة الشخصيات بطبائعها وازدواجية تصرفاتها وانفصام شخصياتها وبكشف حقائق مريرة عنها أظهرت الاختلالات الحاصلة في المجتمع، ووضعت اللثام عن تجاوزات خطيرة وأحداث مرعبة عصفت بكثير من البلدان العربية، دون أن ننسى ما أحدثته هذه المفارقات في النهايات من صدمات خرقت أفق انتظار المتلقي (سرد حقائق صادمة، وأحداث مروّعة تواطأ عليها عملاء الغرب وأذنابها).

- حمل أسلوب التكرار في هذه اللافتات على الصعيدين الإفرادي والتركيبي شحنات حجاجية قوية ساعدت على ترسيخ المعنى في ذهن الطرف الآخر قصد استمالته.

- استحدث الشاعر تقنية جديدة في لافتاته تمثلت في التداخل اللغوي من خلال المزج بين لغتين أو أكثر في القصيدة الواحدة استطاع من خلالها تبيين حجم

الاستلاب الثقافي الذي يعاني منه المجتمع العربي وذلك بمحاولة إيجاد مكامن الضعف والسعي إلى معالجتها، وقد أحدث إدخال الشاعر لهذه التقنية طفرة نوعية تجاوز بها القوالب الكلاسيكية الجاهزة والبعيدة عن الواقع المعيش في بعض الأحيان.

- تعتبر أفعال الكلام من أهم تقنيات الحجاج لأهميتها البالغة في توجيه المتلقي، ولكون اللّغة لا تعتمد على الجانب الإخباري فقط بل لها خصائص أخرى أهمها الإنجازية..، فقد استعان أحمد مطر بأساليب الاستفهام والأمر والنهي في إيصال الرسائل وإقناع الطرف الآخر بصحتها بوصفها أفعالا إنجازية تنطوي على شحنات تأثيرية تدفع المتلقي إلى القيام بفعل أو تركه.

- أدّى التناص الديني وظيفة حجاجية لا يستهان بها حيث استدعى الشاعر الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة استدعاء يطغى عليه جانب التعريض والاستهزاء من سلوكات وأوضاع معيّنة يبتغي من ورائها كشف تلاعبات السلطة ورجال الدين ووسائل الإذعان – كما يطلق عليها – الذين جعلوا الدينَ مطية لبلوغ المرامي ووسيلة لتحقيق الأهداف وكسب تأييد الشعب واحتكار السلطة والإطباق عليها.

- استعان الشاعر بالصور البيانية(استعارة، تشبيها، كناية...) والمحسنات البديعية (جناسا، طباقا، مقابلة...) باعتبارها وسائل حجاجية إضافة إلى كونها

عناصر جمالية، إذ عمل على التأليف بين الوظيفتين (الحجاجية والجمالية) ليكسب خطابه القوة والجمال اللذين من شأنهما زيادة مساحة القبول، حتى يكون أسرع إلى النفاذ، وأنجع في المحاجة.

The function of satirical literature aims to reveal the ugliness of human behavior and the dark sides of societies and institutions. The concept of satirical literature is not complete except through the completion of the communication circle in which two main actors participate, namely the creator of the satire and its recipient, whose role is no less important than the role of the previous one, noting that the situation of argumentation assumes the existence of three main parties: the argumentator, his opinion, and the argument. In this context, we chose a corpus full of sarcasm, represented by the poetry of Ahmed Matar, then we decided to take his sarcasm as an argumentative topic according to a pragmative approach due to their saturation with the sarcastic style made in an argumentative nature through which the poet seeks to gain the support of the recipient and convince him of the validity of his claim or the repayment of the judgment he made. Based on that we aim to answer those main questions: How did Ahmed Matar employ satire in his political poetry? What is the extent of its impact on the recipient? Who was mocked? Why did he mock, when did he mock? Based on these data, I established the foundations of my research entitled The Argument of Sarcasm in Ahmed Matar's poetry - a pragmatic approach devided on a theoretical chapter with two sections and three applied chapters, where we eend each of the three chapters with a conclusion that addresses the most important issues.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المدونة:

1. أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011.

الدواوين الشعرية:

1. ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
2. ديوان الأخطل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994.
3. ديوان الحطيئة، رواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.
4. ديوان الفرزدق، شرح وضبط وتقديم علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.
5. ديوان جرير، مقدمة كرم البستاني، دار بيروت للطباعة، د ط، 1986.
6. ديوان عبد الله البردّوني، الأعمال الشعرية 1-12، مكتبة الأرشاد، صنعاء، ط4، 2009.
7. ديوان مظفر النواب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الأوديسة، د ط، د س.

المعاجم العربية:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.
2. الزبيدي محمد مرتضى، تاج العروس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مراجعة أحمد مختار عمر، عبد اللطيف محمد، محمد الخطيب، طبعة الكويت، د ط، د س.

3. الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، تحقيق محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005.

المراجع العربية:

1. ابن أبي الإصبع العدواني، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة للنشر، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د ط، د س.
2. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د س.
3. ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د ط، دس.
4. ابن رجب الحنبلي، جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثاً من جوامع الكلم، تحقيق محمد الأحمدي أبو النور، ط2، 2004.
5. ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.
6. ابن عساكر، تاريخ دمشق، تحقيق عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت، د ط، 1995.
7. ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت.
8. أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2010.
9. أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

10. أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، تحقيق: محمد إبراهيم حور– وليد محمود خالص، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات، ط2، 1998.
11. أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2002.
12. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008.
13. أبي عُبيدة معمر بن المثَنَّى، كتاب النقائض (نقائض جرير والفرزدق)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
14. اتفاق كامب ديفيد وأخطاره (عرض وثائقي)، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ط1، 1978.
15. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، عَمان، الأردن، ط2، 2000.
16. أحمد ناهم، التناصّ في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.
17. أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.
18. البخاري محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار طوق النجاة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
19. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ط1، 1957.
20. بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدة، دار الرفاعي، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1988.

21. بيان نوَيهض الحوت، صبرا وشاتيلا (أيلول 1982) مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط1، بيروت، 2003.
22. الجاحظ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د ط، 2002.
23. الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003.
24. الجاحظ، الرسائل الأدبية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 2002.
25. جار الله الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق علي بوملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993.
26. الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، د ط، د س.
27. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1974.
28. جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د س.
29. جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل ، بيروت، ط3، د س.
30. الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني2021، الفلسطينيون في نهاية عام 2021، رام الله، فلسطين.
31. حامد عبد الهوال، السخرية في أدب المازني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر، د ط، 1982.
32. الحسين بنو هاشم، نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2014.
33. خديجة بوخشة، حجاجية الحكمة في الشعر الجزائري، الدار الجزائرية، الجزائر العاصمة، ط1، 2016.

34. الخطابي، بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976.
35. الراضي رشيد، الحجاجيات اللسانية عند إنسكومبر وديكرو، مجلة عالم الفكر، العدد 1، مج 34، الكويت، 2005.
36. الراغب الأصفهاني، تفسير الراغب الأصفهاني، تحقيق ودراسة: د. محمد عبد العزيز بسيوني، كلية الآداب، جامعة طنطا، ط1، 1999.
37. رائد عباس ، فلسفة السخرية عند بيتر سلوترديك، دار منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2016.
38. رشيد شعلال، بلاغة التشكيل اللساني للخطاب الشعري،(نحو منهج لدراسة النص الشعري العربي قراءة في شعر البردّوني)، دار الوسام العربي، عُنابة، ط1، 2016.
39. الزمخشري أبو القاسم، أساس البلاغة، ضبط محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2009.
40. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2011.
41. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبي المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
42. السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
43. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، د ط، 2010.
44. الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، 2017.
45. شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د س.

46. صابر حباشة، التداولية والحجاج (مداخل ونصوص)، دار صفحات، دمشق، ط1، 2008.
47. صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة، الجزائر، ط3، 2000.
48. الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير (تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد)، دار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، د ط، 1984.
49. الطبراني، المعجم الكبير، حمدي بن عبد المجيد السلفي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1983.
50. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.
51. طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2004.
52. عباس بيومي عجلان، الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية، مؤسسة شباب الجامعة، ط1، 1986.
53. عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشوران ضفاف وآخرون، بيروت، ط1، 213.
54. عبد الله الكدالي، الهزل والسخرية من منظور فلسفات الأخلاق، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018.
55. عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، تونس، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2001.
56. عبد الله صولة، في نظرية الحجاج (دراسات وتطبيقات)، مسكيلياني للنشر، تونس، ط1، 2011.

57. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، د ط، 2007.
58. عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله؟ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.
59. عبد الوهاب الكيالي، الموسوعة السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
60. عز الدين الناجح، العوامل الحجاجية في اللغة العربية ، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2011.
61. علي الشعبان، الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل في نماذج ممثلة من تفسير سورة البقرة(بحث في الأشكال والاستراتيجيات)، تقديم حمادي صمّود، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2010.
62. عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
63. عوض الله حجازي، المرشد السليم في المنطق الحديث، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط6، د س.
64. فخر الدين الرازي، التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، ط1، د س.
65. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، مصر، ط4، 1966.
66. كمال الدين الشافعي، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،د س.
67. المبرد، الكامل في الأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1997.

68. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
69. مجموعة من الباحثين، معجم المصطلحات الطبية، إصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، د ط، د س.
70. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012.
71. محمد العمري، منطق رجال المخزن وأوهام الأصوليين؛ عوائق الحداثة في المغرب، منشورات جمعية وادي الحجاج للثقافة والتنمية، ورزازات، ط1، 2009.
72. محمد الموساوي، عن تحليل محمد العمري للخطاب السياسي، ضمن كتاب البلاغة والخطاب، إعداد محمد مشبال منشورات ضفاف، الجزائر، ط1، 2014.
73. محمد الولي إلى العربية تحت عنوان المُصنف في الحجاج (الخطابة الجديدة)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2023.
74. محمد بازي، تقابلات النص وبلاغة الخطاب تأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
75. محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرف بديلة بالنص والخطاب، منشورات الاختلاف، ط1، 2013.
76. محمد بن عبد الله بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
77. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985.
78. محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

79. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ، ط1، 1997.
80. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
81. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص).
82. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005.
83. محمد مهدي الشريف، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
84. محمود الطحّان، تيسير مصطلح الحديث، مكتبة المعارف، الرياض، ط10، 2004.
85. محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال.
86. محي الدين محسب، المضمر الأيديولوجي في اللسانيات، ضمن مجلة فصول، المجلد1/26، العدد 101، القاهرة، 2018.
87. مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرناؤوط، عادل مرشد، وآخرون، إشراف: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2001.
88. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2010.
89. المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 6، د س.

90. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ت جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.
91. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.
92. نبيلة إبراهيم، فن القص (في النظرية والتطبيق)، دار مكتبة غريب، القاهرة، د س.
93. نخبة من أساتذة التفسير، التفسير الميسر، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المملكة السعودية، ط2 مزيدة ومنقحة، 2009.
94. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.

المراجع الأجنبية المترجمة:

1. أرسطو، الخطابة، تر عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2008.
2. أرسطو، فن الخطابة، تر عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون العربية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986.
3. باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب عن كتاب نحو المعنى والمبنى، تر أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2009.
4. جورج لايكوف، مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996.
5. جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.
6. جون لانكشو أوستن، نظرية أفعال الكلام العامة (كيف ننجز الأشياء بالكلام)، تر عبد القادر قينيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.

7. جيرار جينات، آفات التناصية المفهوم والتطور، تر محمد خيري البقاعي، الهيئة المصرية العامة للآداب، القاهرة، د ط، 1998.
8. د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، (المفارق وصفاتها)، تر عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.
9. شاييم بيرلمان، الإمبراطورية الخَطابية (صناعة الخطابة والحجاج)، تر: الحسين بنو هاشم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2022.
10. شيلدون رامبوتن، جون ستوبر، أسلحة الخداع الشامل، تر مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم، ط1، 2004.
11. فريديريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته (كتاب العقول الحية)، تر محمد الناجي، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2002.
12. فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ت محمد مشبال، عبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013.
13. فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، تر محمد مشبال وعبد الواحد التهامي العلمي، ط1، المركز القومي للترجمة القاهرة، 2013.
14. فيليب بروطون، جيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، تر محمد صالح ناحي الغامدي، مركز النشر العلمي، جدة، ط1، 2011.
15. كريستيان بلانتان، الحجاج، تر عبد القادر المهيري، دار سيناترا، تونس، 2008.
16. ماري نوال غاري بريو، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر عبد القادر فهيم شيباني، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2016.
17. مالك بن نبي، شروط النهضة، تر عمر كامل مسقاوي، عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، د ط، د س.

18. ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، د ط، 2012.
19. نعوم تشومسكي، الحادي عشر من أيلول (الإرهاب والإرهاب المضاد) تر ريم منصور الأطرش، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

الرسائل الجامعية

1. عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا ، نابلس، فلسطين، 2005.
2. نعيمة زواخ، البعد الحجاجي في الخطاب القرآني من خلال بنيته الإيقاعية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، كلية اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، 2019/2018.

المجلات والدوريات

1. أبو بكر العزاوي، الحجاج في الشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 7، 1992، كلية الآداب بني هلال، المغرب.
2. بشرى البستاني، شعرية المفارقة بالحرب: قراءة في إكليل جواد الحطاب، مقال موقع الناقد العراقي،2011/10/23،alnaked aliraqi.net/article/8714.
3. ريتشارد أندروز، البلاغة والسلطة، تر كرم أبو سحلي، ضمن كتاب البلاغة الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد (1/26)، العدد(101)، 2017.

4. سعيد جبار، بلاغة الخطاب السياسي في أدبيات ابن المقفع، ضمن كتاب بلاغة الخطاب السياسي، إعداد وتنسيق محمد مشبال، دار كلمة وآخرون، أريانة، تونس، ط1، 2016.
5. مارك بونوم، من حجاجية الوجوه البلاغية، تر محمد البقالي، ضمن مجلة فصول، المجلد 1/26، العدد 101، 2018.
6. محمد مزليني، نعيمة زواخ، ليلى قاسحي، آليات السخرية في شعر عبد الله البردّوني، ضمن مجلة الكلمة، إصدار مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، الجزائر،المجلد7، العدد 1، 2022.
7. نعيمة زواخ، "إرساء منظومة القيم السيادية بواسطة التوجيه الحجاجي مقاربة حجاجية– أسلوبية لأفعال الكلام في سورة يوسف" ضمن كتاب الخطاب والدلالة دراسة تطبيقية على الخطاب القصصي القرآني،ideal kultur yayincilik، اسطنبول، 2022.

المراجع الأجنبية

1. Albères René Marill, Le Comique et L Ironie, Edition Hachette, Paris, France.
2. Jean Sareil, L'écriture Comique, Puf écriture, Paris, France, 1'er edition 1984.

الوثائقيات

1. خارج النص (أحمد مطر.. لافتات ضد الظلم)، وثائقي الجزيرة، تاريخ البث على اليوتيوب 2017/12/3https://youtu.be/9Q9ADGBvMZM

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

الموضوع	الصفحة
المقدمة	**2**
الفصل الأول: السخرية في الخطاب الأدبي وأبعادها الحجاجية	**9**
تمهيد	**10**
المبحث الأول	**11**
1-1- مفهوم السخرية	**11**
1-1-1- لغة	**11**
1-1-2- اصطلاحا	**11**
1-1-3- الحاجة إلى السخرية	**12**
1-1-4- شخصية الساخر	**13**
1-1-5- السخرية في الخطاب الرّبّاني	**15**
1-1-6- السخرية في الفلسفة والبلاغة	**16**
1-1-7- فن السخرية في الأدب	**18**
1-1-8- السخرية أسلوب حجاجي	**19**
1-2- السخرية والبعد التّهكمي	**21**
1-2-1- التهكم لغة	**21**
1-2-2- اصطلاحا	**22**
1-2-3- شخصية المتهكم	**23**
1-2-4- الحاجة إلى التّهكم	**24**
المبحث الثاني	**26**
2-1- السخرية في الشعر العربي بين القديم والحديث.....	**26**
2-1-1- السخرية في شعر النقائض (جرير والفرزدق أنموذجا) ..	**26**
2-1-2- السخرية في شعر جرير	**27**
2-1-3- السخرية في شعر الفرزدق	**30**

2-2- السخرية في الشعر العربي المعاصر	**33**
2-2-1- عند عبد الله البردّوني	**34**
2-2-2- عند مظفر النّواب	**36**
الفصل الثاني: حجاجية المفارقة في نصوص أحمد مطر.....	**39**
المبحث الأول	**40**
1-1- مفهوم المفارقة	**40**
1-1-2- لغة.....	**40**
1-1-3- اصطلاحا	**40**
1-2- حجاجية المفارقة في العناوين.....	**42**
1-2-1- مفارقة التضاد	**44**
1-2-1-1- صباح / ليل	**44**
1-2-1-2- حي/ ميّت	**47**
1-2-1-3- صاحب الجهالة ≠ صاحب الجلالة	**49**
1-2-2-مفارقة قلب الحقائق	**54**
1-2-2-1- الماء ≠ الغربال	**54**
1-2-2-2- الطب ≠ الضرب	**58**
1-2-2-3- أقزام ≠ طوال	**61**
المبحث الثاني	**65**
2-1- حجاجية المفارقة في النهايات	**65**
2-1-1- حجاجية المفارقة عند الحاكم والمحكوم	**65**
2-1-1-1- مفقودات	**65**
2-1-1-2- الله أعلم	**70**
2-2- مفارقة النهايات على ألسنة الحيوانات	**73**
2-2-1- دلال	**73**
2-2-2- الثور والحظيرة	**80**

2-3- حجاجية مفارقة الشخصيات	**87**
2-3-1- حجاجية المفارقة في الشخصية السلطوية	**90**
2-3-2- حجاجية المفارقة في أجهزة السلطة	**97**
2-3-2-1- المُخبر	**97**
2-3-2-2- السّجان	**102**
خلاصة الفصل الثاني	**109**
الفصل الثالث: الآليات اللغوية للخطاب الحجاجي لدى أحمد مطر	**110**
المبحث الأول	**111**
1-1- حجاجية التكرار اللفظي الساخر.....	**111**
1-1-1- ترسيخ الوعي بحقائق الأمور في نص " الحبل السري "	**112**
1-1-2- الكشف عن أوجه العار العربي من خلال "حكايات عبّاس"	**117**
1-1-3- شرّ البليّة ما يضحك: ترديد فعل الضحك تعبيرا عن بلوغ المهازل منتهاها في نصّ " كان يا مكان "	**123**
1-1-4- التكرير الدّال على اليأس من صلاح الحكام في قصيدة "ربما".....	**127**
1-1-5- السخرية من القعود في مجابهة قواعد أمريكا من خلال تكرير الدال	**130**
1-2- حجاجية التداخل اللغوي	**133**
1-2-1- لغة	**133**
1-2-2- ظاهرة التداخل اللغوي في الحقل الأدبي	**134**
1-2-3- حجّة الاستلاب الثقافي في نص " وسائل النجاة "	**135**
1-2-4- تسليط الحكومات العميلة على الشعوب "السيدة والكلب"	**141**
المبحث الثاني	**147**
2-1- حجاجية أفعال الكلام الساخرة في لافتات أحمد مطر.....	**147**

2-1-1- حجاجية أفعال الكلام (عند الغرب والعرب).....	**147**
**2-1-2-التوجيهيات Directifs (الأمر)..... **	**153**
2-1-2-1-أبواق السلطة تتكشّف من خلال قصيدة "موعظة":	**154**
2-1-2-2- تقييد الحريات في " القصيدة المقبولة ".....	**159**
2-1-3-عامل الاستفهام/الاستفهام الحجاجي.....	**163**
2-1-3-1- إثبات الحكم في "الرجل المناسب".....	**164**
2-1-3-2- نفي الحكم في "موازنة"	**167**
**2-1-4- النهي ..... **	**171**
2-1-4-1- قطع الحريات في قصيدة " المتكتّك ".....	**172**
2-1-4-2- صورة الآخر في قصيدة " افتراء ".....	**177**
2-2- الخطاب الحجاجي الساخر والعلائق التناصية عند أحمد مطر	**180**
2-2-1- مفهوم التناص لغة:	**180**
2-2-2- اصطلاحا	**181**
2-2-2-1- أصول المصطلح عند العرب القدامى	**181**
2-2-2-2- أصول المصطلح عند الغربيين	**182**
**2-3- حجاجية التناص الديني لدى أحمد مطر ..... **	**184**
**2-3-1- مع القرآن ..... **	**184**
2-3-1-1- مصادرة الحريات في " قلّة أدب ".....	**185**
2-3-1-2- احتكار السلطة وبسط النفوذ.....	**187**
**2-3-2- مع الحديث النبوي ..... **	**189**
2-3-2-1- مقاطعة أبواق السلطة.....	**190**
2-3-2-2-رجال الدين ومحاباة السلطة.....	**192**
**خلاصة الفصل الثالث ..... **	**194**

الفصل الرابع: الآليات البلاغية للخطاب الحجاجي الساخر لدى أحمد مطر.....	**195**
المبحث الأول	**196**
1-1-حجاجية الأساليب البلاغية الساخرة في شعر أحمد مطر..	**196**
1-1-1- الحجاج البلاغي عند العرب	**196**
1-1-2- الحجاج البلاغي عند الغرب	**198**
1-2- حجاجية الأساليب البيانية الساخرة	**199**
أ) لغة	**199**
ب) اصطلاحا	**200**
1-2-1- مفهوم التشبيه لغة واصطلاحا	**201**
1-2-1-1- حجة قمع الشعوب.....	**201**
1-2-1-2- حجة استنزاف الثروات.....	**204**
1-2-1-3- حجة صفقة القرن.....	**208**
1-2-2- **حجاجية الاستعارة الساخرة**	**210**
1-2-2-1- مفهوم الاستعارة لغة واصطلاحا.....	**210**
1-2-2-2- حجة تدنيس المقدسات	**211**
1-2-2-3- حجة تقييد الحريات.....	**215**
1-2-3-تأكيد الذم بما يشبه المدح	**218**
1-2-3-1- حجة تبعية حكام دول العالم الثالث لأمريكا.....	**219**
1-2-3-2- حجة نهب الثروات واختلاس الخيرات.....	**223**
1-2-4- حجاجية الكناية	**226**
1-2-4-1- مفهوم الكناية لغة واصطلاحا.....	**226**
1-2-4-2- استعمالاتها عند العرب	**226**
1-2-4-3- حجة نهب الخيرات.....	**227**
1-2-4-4- حجة التذلل للسلطة.....	**229**

المبحث الثاني	**234**
2-1- حجاجية الأساليب البديعية الساخرة	**234**
2-2- حجاجية أسلوب الجناس الساخر.....	**235**
2-2-1- حجة تخاذل الحكومات الإسلامية في نصرة القدس.....	**236**
2-2-2- حجة مجازر الاحتلال وتواطؤ الحكّام.....أ	**239**
2-3- **حجاجية التقابل أو التوازي .....**	**243**
2-3-1- الطباق	**244**
2-3-1-1- مفهومه لغة واصطلاحا.....	**244**
2-3-1-2- حجة مأساة شاعر.....	**245**
2-3-1-3- حجة تكميم الأفواه.....	**249**
2-3-2- المقابلة	**251**
2-3-2-1- مفهومها لغة واصطلاحا	**251**
2-3-2-2- حجة خيانة العهود	**252**
خلاصة الفصل الرابع	**256**
خاتمة	**257**
ملخص باللغة الإنجليزية	**262**
قائمة المصادر والمراجع	**263**
فهرس المحتويات.....	**277**

Ministry of Higher Education and

Scientific Research

Faculty of Arabic Language Literature and Eastern Languages

Department of Arabic Language and Literature

The argumentation of sarcasm in the poetry of "Ahmed Matar" Pragmatic Study

Letter submitted for the third p.h.d degree

Specialty**: Modern and Contemporary Arabic Literature**

Prepare the student**: Mohamed Mezlini** supervision : Drs **Naima zouakh**

Members of the Discussion Committee

Institution	level	trait	name and surname
Univ Alger 2	professor	president	Nassiba larfi
Ecole normale superieure bouzaria	Lecturer –A-	Supervisor and rapporteur	Naima zouakh
Univ Alger 2	professor	member	Inchirah saadi
Univ Alger 2	professor	member	Leila kashi
école normale supérieure bouzaria	professor	member	Nacira ghomari
Univ ali lounisi blida	professor	member	Salima medelfef

University year 2023/ 2024