الحجاج وتمثلاته المعرفية في الخطاب المسرحي العراقي مسرحية (يارب) أنموذجاً

أ.م.د. أحمد محمد عبد الامير الباحثة: نادية علي عبد السادة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

Argumentation along with its cognitive patterns in the Iraqi theatrical message the play, Ya Rab (Oh! God) is a model

Ass.Prof.Dr. Ahmed Mohamed Abdel Amir
Ministry of Higher Education and Scientific Research
Ahmeed_pantomime@yahoo.com
Researcher. Nadia Ali Abdel Sade
University of Babylon\ College of Fine Arts
nadia.ali2644@gmail.com

Abstract

The present paper studies the theme of argumentation- along with its cognitive patterns in the Iraqi theatrical message- tends to study the idea of argumentation in the theatrical speech in two levels: the text and the performance. The study is consisted of four chapters: Chapter One entitled 'The methodical frame' has the problem of the study which centers upon the following query: what is argumentation? And what are its cognitive patters in the address of the Iraqi theatre? The chapter studies the significance of argumentation as an important untraditional kind of communicative speech because it carries cognitive argumentative patters. The paper is very beneficial to students and researchers in the institutes and colleges of fine arts, as well as the individuals working in the theatrical fields as it helps them recognize the theme of argumentation with its cognitive aspects in the Iraqi theatrical speech. The year 2015 is the temporal limit of the study; location is Iraq, and the subject is: the study of argumentation and its cognitive aspects in the in the dramatization of the play, Ya Rab (Oh! God). The study has procedural definitions for the study terms in the title. Chapter Two (The theoretical frame) has three sections in addition to the resulted indications of the study. In the first section, the researcher studies the concept of 'argumentation' rhetorically; second section deals with the aspects of argumentation as used conventionally, while she devotes the third section to the aspects of argumentation in the global theatrical speech.

The researcher dedicates chapter three to the procedures of the study. She specifies the study sample, namely the performance of the play Ya Rab written by Ali Abdul Nabi Al Zaidi and directed by Mohammed Hussein Habeeb. The play is elected purposefully and used as a sample in the study analysis. The researcher adopts the descriptive method in analyzing the play according to the requirements of the current study. The researcher concludes the study with a number of findings, and the references consulted are cited in the end. Also, the researcher supplements the study with an attachment for the elected sample of the study. The conclusions of the study are listed below:

1. The characters of 'Moses' and 'Mother' reveal typical concepts attracting the audiences' attentions. They are just one of the rhetorical aspects of argumentation.
2. The mother's monologues dominating on the theatrical expose actions of fulfillment related to everyday argumentation. They are described as actions of clarification, guidance and command.

Keywords: argument, oratory, rhetoric, persuasion, controversy, debate, theatrical techniques.

الملخص:

عَنّى بحث (الحجاج وتمثلاته المعرفية في الخطاب المسرحي العراقي) إلى دراسة (الحجاج) في الخطاب المسرحي على المستويين: النص والعرض. وقد اشتمل البحث على أربعة فصول. ضم الفصل الأول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث التي تمركزت حول التساؤل الآتي: (ما الحجاج ؟ وما هي تمثلاته المعرفية في الخطاب المسرحي العراقي ؟)، وأهمية البحث التي عُزِيَت إلى ضرورة

دراسة (الحجاج) بوصفه أحد وسائل الخطاب الذي يتميز بخصوصية التعبير غير التقليدي لما تتوافر فيه من تمثلات معرفية ذات قيمة حجاجيه. والحاجة إليه التي تنطلق من كونه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والمشتغلين في مجال الفن المسرحي في التعرُّف على موضوع (الحجاج) وتمثلاته المعرفية في الخطاب المسرحي العراقي. وتم تحديد الحدود: الزمانية (2015م)، والمكانية: (العراق)، والموضوعية: (دراسة موضوع الحجاج وتمثلاته المعرفية في عرض مسرحية يارب)، علاوة على التعريفات الإجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث. أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تألَّف من ثلاثة مباحث، بالإضافة إلى ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. تناولت الباحثة في المبحث الأول: مفهوم (الحجاج) بلاغياً. أما المبحث الثاني فقد تناولت الباحثة فيه: مفهوم (الحجاج) تداولياً، وخُصِّص المبحث الثالث لدراسة تمثُّلات (الحجاج) في الخطاب المسرحي العالمي.

وخَصَّصت الباحثة الفصل الثالث لإجراءات البحث، إذ تم فيه تحديد عينة البحث، وقد شملت عرض مسرحية (يارب)، من تأليف (علي عبد النبي الزيدي)، واخراج (محمد حسين حبيب)، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية، واتخاذها نموذجاً في التحليل. واعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي) في تحليل العينة, تبعاً لما تمليه عليها طبيعة البحث الحالي. وقد خلُصت الباحثة في نهاية بحثها هذا إلى ذكر النتائج التي تَرَشَّحت من تحليل عينة البحث، والاستنتاجات، ثم قائمة المصادر. كذلك أوردت الباحثة مُلْحَقاً بَيَّنَت فيه الفولدر الخاص بالعينة المختارة. أما نتائج العينة فقد لخصتها الباحثة على النحو الاتي:-

1. مثَّلت شخصيتي (موسى) و(الام)- بوصفها أفكار نموذجية يأسِر حضورها الصوري ذهن المتلقي- أحد تمثلات (الحجاج البلاغي) في مسرحية يا رب.
2. أظهرت مونولوجات (الام) التي هيمنت على العرض المسرحي أفعال كلام انجازيه جُلُّها ينتمي الى الخطاب الحجاجي التداولي، تباينت بين: أفعال عرض (تبيينات)، وأفعال توجيه (انفاذيات)، وأفعال حكم (حكميات).

الكلمات المفتاحية: الحجاج. الخطابة. البلاغة. الاقناع. الجدل. المناظرة. التقنيات المسرحية.

الفصل الاول/الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

خُلِقَ الإنسان وقد ميَّزته مَلَكَةً فرَّقته عن سائر المخلوقات، كانت مَلَكةُ الكلام والتّخاطب مع أبناء جنسه من البشر، وبه نحى الإنسان مناحي شتى في كلامه وصفات تخاطبه وما هيّأت له من مواقف تناسبها، وقد تعدّدت أوجه التّخاطب الإنساني بتنوّعها بين الخطابات الكتابيّة والشّفويّة، ويعد (الحجاج)، على اختلاف وتنوع هذه الخطابات، معرفة تحاول أن تُحلِّل التجربة الانسانية من خلال بعض عمليات التفكير. ان (الحجاج) بوصفه نشاطاً لغوياً من شأنه التأثير أو الاقناع عبر الحوار، يمثل في التقليد الفلسفي القديم بمثابة البذرة الاولى لإنتاج اساليب كلام بلاغية ذات دلالة[1]. وهي بدورها تعبر عن طبيعة المشهد الثقافي لكل حضارة، على كافة المستويات: الدينية، والاجتماعية، والسياسية، وما ينسرب فيها من انساق سلوك خطابي تؤشر طبيعة النظام المعرفي وتمثلاته الذي وُسِمَتْ به تلك الحضارات، الغربية منها والعربية. ضمن هذا يمكن القول أن (الحجاج) لم يكن حديث العهد، ولا من مستجدّات العصر، إنّما يوغِل به التّاريخ إلى القِدَم، فهو" نابع من استلهام الموروث البلاغي والفلسفي عند الغربيين من خلال إحياء التراث الفلسفي اليوناني وعند العرب من خلال إحياء التراث البلاغي والكلامي العربيَّين"[2]. واذا ما انتقلنا الى الثقافة الغربية المعاصرة، نجد أن (الحجاج) يصل امتداده الفكري والفلسفي الى معظم مجالاتها: السياسية والإشهارية والادبية والفنية " فثمة في عصرنا هذا خطابات حجاجية توظِّف الاقناع أو التأثير أو الحوار مباشرةً كما نجد ذلك في الاشهار أو السياسة، وفي المقابل، نجد خطابات أخرى توظف الحجاج

(1) ينظر: شارودو, باتريك: الحجاج بين النظرية والاسلوب، تر: أحمد الودرني (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009)، ص 7.
(2) صحراوي, مسعود: التداولية عند العلماء العرب- دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في التراث اللساني العربي (بيروت: دار الطليعة ، 2005)، ص 65.

وبطريقة غير مباشرة بالاعتماد على الرمزي والجمالي والفني كما في القصة والرواية والمسرح"[1]. إذن لم يكن هذا الاخير- أي المسرح- في منأى عن المجالات الثقافية التي تصدت في خطاباتها لـ(لحجاج)، فقد وجد (الحجاج) حضوراً واضحاً في الخطاب المسرحي- عالمياً وعربياً- من شأنه استمالة عقل المتلقي والتأثير على سلوكه، وكون الخطاب المسرحي العراقي، لم يكن مستقلاً عن أي تأثير ثقافي، فقد كان لـ(لحجاج) دور أيضاً في انتاج اساليب خطاب على مستوى النص والعرض، من شأنها تأسيس مغزىً فنياً وفكرياً وجمالياً لما يُقدَّم على خشبة المسرح من أفكار ورؤى، وهذا ما حَمَلَ البحث الحالي على دراسة (الحجاج) وتمثلاته المعرفية في الخطاب المسرحي العراقي بوصفه ظاهرة تؤشر مشكلة، وقد حددتها الباحثة عِبْرَ التساؤل الآتي: **(ما الحجاج ؟ وما هي تمثلاته المعرفية في الخطاب المسرحي العراقي ؟).**

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تركزت أهمية البحث الحالي في كونه يبحث في دراسة (الحجاج) بوصفه أحد وسائل الخطاب الذي يتميز بخصوصية التعبير غير التقليدي لما تتوافر فيه من تمثلات معرفية ذات قيمة حجاجيه. أما الحاجة إليه، كونه يفيد الطلبة في معاهد العراق وكليات الفنون الجميلة والمشتغلين في مجال الفن المسرحي في التعرُّف على آليات (الحجاج) وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث إلى: **تعرف (الحجاج) وتمثلاته المعرفية في الخطاب المسرحي العراقي.**

رابعاً: حدود البحث

1. الحد الزماني: 2015م.
2. الحد المكاني: العراق
3. الحد الموضوعي: دراسة (الحجاج) وتمثُّلاته المعرفية في عرض (يارب).

خامساً: تحديد المصطلحات:

أولاً: الحجاج

أ- لغةً:

الحجاج: " يقال حاجَجْتَه، أحاجّه حِجَاجاً حتى حَجَجْته: أي غلَبْتَه بالحُجَج التي أدليتُ بها... والحُجَّة: البُرهان، وقيل الحُجَّة: ما دافع به الخصم...وفي الحديث: فحجَّ آدم موسى، أي غَلَبه بالحُجة"[2]. و" يقال: حاجَّه فحجه. (حاجه) مُحاجَّةً وحجاجاً: جادله. وفي التنزيل الحكيم: (ألم ترَ الذي حاجَّه ابراهيم في ربهِ). احتج عليه: أقام الحجة وعارضه مستنكراً فعله. (تحاجوا): تجادلوا... (الحجة): الدليل والبرهان"[3].

ب- اصطلاحاً:

عُرِّفَ (الحجاج) في المنطق بأنه:" طريقة لاستخدام التحليل العقلي والدعاوي المنطقية، وغرضها حل المنازعات والصراعات واتخاذ قرارات مُحَكِّمة والتأثير في وجهات النظر والسلوك"[4]. وفي الخطاب التداولي ورد" تعريف الحجاج بأنه مسعى يحاول به فرد- أو جماعة- اقناع مخاطَب بتبني موقف ما، وذلك بالاستعانة بتمثيلات أو دعاوي- حجج- تهدف الى البرهنة على صحة الموقف أو شريعته، ويقوم على تدخل عدة عناصر: اللذين ينتجونه، واللذين يستقبلونه، وعند الاقتضاء جمهور أو شهود، فهو إذن ظاهرة اجتماعية"[5]. وعرَّفه (لالاند) بأنه: " استدلال يرمي الى برهان قضية معينة أو دحضها"[1]. وفي درس الاتصال ورد تعريف (الحجاج) على أنه:" عملية اتصالية يستخدم فيها المنطق logic للتأثير على الاخرين"[2].

(1) حمداوي, جميل: نظريات الحجاج (المغرب: مطبعة الناظور، 2012)، ص 7.
(2) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، مادة (حجج)، مج2 (القاهرة: دار المعارف، ب ت)، ص 779.
(3) مصطفى, ابراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج1(استانبول: دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر، 1989)، ص 156- 157.
(4) العبد, محمد: النص الحجاجي العربي- دراسة في وسائل الاقناع، مجلة فصول، عدد (60)، 2002، ص 43.
(5) الرقبي, رضوان: الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، المجلد (40)، العدد (2)، 2011، ص 82.

التعريف الاجرائي

الحجاج: فعل لغوي/حركي غائي، مشفوع بتقنيات بصرية وسمعية، يسعى المُرسِل من خلاله حمل المُرسَل اليه على الاذعان والاقناع بقصد التوجيه باتخاذ موقف ما- انجازه أو الامساك عنه- عبر الدليل والبرهان.

ثانياً: التمثُّلات

أ- لغةً:

التَمَثُّل:" تَمَثَّلَ الشيء: تَصَوَّر مِثَاله. ويُقال: تمَثَّلَ الشيء له. وفي التنزيل العزيز: (فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّل لَهَا بَشَراً سَوِيًّا)"[3].

ب- اصطلاحاً:

عُرِّفَ (التَمَثُّل):" هو حصول صورة الشيء في الذهن، أو إدراك المضمون المُشَخَّص لكل فعل ذهني. أو تَصَوُّر المِثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه"[4]. وأُطْلِقَ على (التَمَثُّل) في الحقل السيكولوجي على أنه " عملية يُغَيِّر بها الكائن العضوي المعلومات التي يستقبلها، بحيث تصبح جزءاً من التكوين المعرفي لديه، على هذا النحو يكون هضم المعلومات"[5]. و(التَمَثُّل) أيضاً هو:" التأليف الحاصل عن تفاعل الصورة الداخلية مع الواقع المُعَاد إنتاجه حيث يصبح للداخل من ثمة فصاعداً إمكانية التوجه الذاتي للقدرة على المثول أمام العقل وأخذه كمركز لكائنه العياني"[6].

ثالثاً: المَعْرِفِيَّة

أ- **لغةً:** "المَعْرِفَة (مص): إدراك الشيء على ما هو عليه "[7]. و" - الشيء - عِرْفاناً، وعِرِفَّاناً، ومَعْرِفَة: أدْرَكَهُ بحاسَّةٍ من حواسِّه. فهو عارِفٌ، وعَرِيف"[8].

ب- اصطلاحاً:

تُطلَق (المَعْرِفَة) على معانٍ منها: " العِلْم بمعنى الإدراك مُطلقاً تَصَوِّراً كان أو تصديقاً. ولهذا قيل كل مَعْرِفَة وعِلْم فإما تَصَوُّر أو تصديق"[9]. واصطُلِحَ على (المَعْرِفَة) أيضاً بأنها:" تعني تَمَتُّع المرء بالذوق وبنفاذ البصيرة "[10]. وفي الأنشطة العملية أُطْلِقَ على (المَعْرِفَة) بأنها: "عملية انعكاس الواقع وعرضه في الفكر الإنساني، وهي مشروطة بقوانين التطور الاجتماعي، وترتبط ارتباطاً لا ينفصم بالممارسة...وهذه المعرفة تُسْتَخْدَم في النشاط العملي من أجل تغيير العالم وإخضاع الطبيعة للمتطلبات الإنسانية"[11].

التعريف الإجرائي (التمثُّلات المَعْرِفِيَّة): التَصَوُّر الواعي (المُدْرَك) للصور الذهنية التي ينتجها (الحجاج) في الخطاب المسرحي كي تبدو هذه الصور كما لو أنها نماذجُ للسلوك والمِثَال المُتَصَوَّر.

---

(1) لالاند, اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية - معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، المجلد الاول (A-G)، تر: خليل, خليل أحمد (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، 2008)، ص 93- 94.

(2) عبد المجيد, جميل: البلاغة والاتصال (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2008)، ص 106.

(3) مصطفى, إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، مصدر سابق، ص853.

(4) صليبا, جميل: المعجم الفلسفي، ج1 (قم: منشورات ذوي القربى، 1385ه)، ص342.

(5) سوزانا ميلر: سيكولوجية اللعب، تر: حسن عيسى، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1987)، ص53.

(6) سوسان, جيرار بن (و) جورج لابيكا: معجم الماركسية النقدي، تر: محمد إدريس (و) آخرون (بيروت: دار الفارابي، 2003)، ص475.

(7) معلوف, لويس: المُنجد في اللغة، ط35 (طهران: المعارف،1383ه)، ص500.

(8) مصطفى, إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، مصدر سابق، ص595.

(9) التهانوي, محمد علي: موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2 (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1996)، ص 1583.

(10) جُولِيَا, دِيْديه: قاموس الفلسفة، تر: فرنسَوا أيوب وآخرون (بيروت: مكتبة أنطوان للنشر،1992)، ص 520

(11) رُوزنتال, م. (و) ب. يُودين: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، ط5 (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1985)، ص482.

رابعاً: الخطاب

أ- لغة:

- قال (أبن منظور): " الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب. وخَطَبَ الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام: الخطبة... وذهب أبو اسحاق الى أن الخطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجع، ونحوه، وفي التهذيب: الخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر"[1].

ب- اصطلاحاً:

ورد تعريف (الخطاب) عند المنطقيين بأنه: " قياس مُركَّب من مقدمات مقبولة أو مضمونة من شخص مُعتَقَد فيه ويسمى هذا القياس خطابياً، وصاحبه يسمى خطيباً... والقياس الخطابي قياس اقناعي، وهو الدليل المُركَّب من المشهورات والمظنونات. يُقال هذا مقام خطابي أي مقام يُكتَفَى فيه بمجرد الظن"[2]. وفي اللسانيات عُرِّف (الخطاب): " هو الوحدة اللسانية التي تتعدد الجملة فيها وتصبح مُرسلة كلية أو ملفوظاً "[3]. وقد عُرِّف (الخطاب): " ما تكوَّنَ من ملفوظ أو حديث في مقام تخاطُبي، وإن هذا الملفوظ أو الحديث يستلزم استعمالاً لغوياً عليه اجماع، أي قد تواضع عليه المستعملون للغة، وإن هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة"[4]. وعُرِّفَ (الخطاب) أيضاً: " رسالة موجهة من المُنشئ الى المتلقي تُستَخدَم فيها الشفرة اللغوية المشتركة بينهما ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الانماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكوِّن نظام اللغة، (أي الشفرة)، المشتركة، وهذا النظام يُلبِّي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم"[5].

التعريف الاجرائي: الخطاب المسرحي

ملفوظٌ يُمثِّل صفة النص الذي يتعدى حدوده الشكلية ليقيم خطاباً مسترسلاً وبنية قابلة للفهم والتحليل في اطار علاقة تواصلية تفترض وجود مُرسِل (ممثل) ومُرسَل اليه (متلقي) على نحو يُلبِّي متطلبات العرض المسرحي.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: مفهوم (الحجاج) بلاغياً:-

ارتبط (الحجاج) في الفكر الغربي القديم في (الخطابة) و(البلاغة)، فـ" عِبْر اطوار تاريخها الممتد، لابست البلاغة الخطابة وارتبطت بها، وبذلك انطوت منذ ميلادها الاول على حمولة الاقناع، وارتبطت بسطوة التأثير"[6]. ان اكتساب البلاغة بعدا حجاجياً اقناعياً، يرجع في حقيقة الامر الى الاليات البلاغية التي تم الاشتغال عليها، لا سيما عند (السفسطائيين) الذين" كانوا في الاصل معلمو خطابة، أي البلاغة الاقناعية، التي تؤهل لاحتلال المراتب السياسية اللائقة في الحضارة الاثينية "[7]. ان نسبية القول، بعيداً عن أي مثال مرجعي ثابت، أو سلطة يقينية واحدة، حدَّت بالسفسطائيين الى جعل" الخطابة عندهم لا تروم الحقيقة، إذ لم يكن يعنيهم في مسعاهم طلب الحقيقة، بقدر ما كان النجاح المبني على فن الاقناع والافحام والاغراء هدفهم، ثم أن الحقيقة لا تكفي وحدها في أن تكون محور الخطابة، فالفصاحة تجعل الخطيب عبقرياً قادراً على الاستمالة التي تجذب الجماهير اليه"[8]. ويمكن تلمس ذلك في الاسلوب الذي كان يعتمده (بروتاغوراس485-411ق.م) في خطابه الحجاجي، فقد " كان بروتاغوراس يحتج للرأي مرة ولنقيضه مرةً

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (خ ط ب)، مج2، مصدر سابق، ص 1194.
(2) صليبا, جميل: المعجم الفلسفي، ج1، مصدر سابق، ص 531.
(3) السد, نور الدين: الاسلوبية وتحليل الخطاب- دراسة في النقد العربي الحديث، ج2 (الجزائر: دار هومة، 1997)، ص 27.
(4) مدقن, هاجر: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2013)، ص 26.
(5) السد, نور الدين: الاسلوبية وتحليل الخطاب، مصدر سابق، ص 74.
(6) عادل, عبد اللطيف: بلاغة الاقناع في المناظرة (بيروت: منشورات ضفاف، 2013)، ص 27.
(7) الولي, محمد: مدخل الى الحجاج- افلاطون وارسطو وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، المجلد (40)، العدد (2)، مصدر سابق، ص 20- 21.
(8) قادا, عبد العالي: بلاغة الاقناع (عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2016)، ص 46.

أخرى، ويرتكز في ذلك على تمكنه من اللغة ومعرفة أسرار الالفاظ وتركيب العبارة وحسن البيان والبصر بالمأثور من الشعر، وهي ممارسة قد تدفع صاحبها الى تجاوز مبدأ التناقض...وهكذا فالخطيب البليغ في تصورهم يستطيع أن ينصر الحق كما يستطيع أن ينصر الباطل بقوة حججه أو براعته بالاقيسة والقضايا"[1]. وعلى هذا النحو فقد استندت ممارسات السفسطائيين" في استغلال المُحتمل وتوجيه الحجاج بحسب النفع الذي يقصد اليه المُحاج"[2].

ورغم أن البذرة الاولى لنشأة (الحجاج) كانت تُحتَسب لصالح الفكر السفسطائي إلا أن أهلية البلاغة لـ(لحجاج)، واجهت تعارضاً كبيراً مع فهم افلاطون (427- 347ق.م) للبلاغة الاقناعية، إذ" كان يرغب بجعل البلاغة أداة فكرية لخدمة البحث عن الحقيقة، وليس فقط آلية للإقناع بالآراء التي تتشكل خارجها"[3]. وتأكيداً لهذا الرأي فقد " انطلق افلاطون في المقطع الاول من المحاورة من تقسيم الاقناع الى نوعين: اقناع يعتمد العلم، واقناع يعتمد الظن، وجعل الثاني موضوع الخطابة السفسطائية، وهكذا وانطلاقاً من المقابلة بين العلم والظن خلص الى أن العلم يقوم على مبادئ صادقة وثابتة وأزلية، فكان بذلك الاقناع المعتمد عليه مفيداً للإنسان ويكتسب منه معرفة، أما الاقناع المعتمد على الظن القائم على الممكن والمحتمل، فهو ينشأ لدى الانسان اعتقاداً ولا يكسبه معرفة "[4]. لذا ذهب الفيلسوف الى" القبول بشكل بلاغي أو خطابي، وهو ذلك الذي يقوم على الحوار الثنائي ويكون فيه المتخاطبان ندَّين ومختصين في المجال المطروح للمناقشة، وحيث لا يُحتكم إلا الى المعرفة القابلة للتفنيد في أية لحظة. ويستبعد فيها أي نوع من أنواع السلطة القهرية. بمعنى أن المعرفة والتماس الحقيقة هي أقرب الى النقاشات التي تقوم بين العلماء والمختصين وبين المُدرِّس وتلميذه"[5].

وفي الوقت الذي كان فيه (أفلاطون) يحاول ابعاد البلاغة من التأثيرات العامية بتقريبها من الخطاب الفلسفي، نجد أن (أرسطو 384- 322ق.م) يُعيِّن للبلاغة موقعاً اساسياً في الخطاب، ويعتبرها ملكة التنظير لما هو مناسب للإقناع في كل حالة، وعليه " فقد كانت البلاغة عند أرسطو خطاباً حجاجياً يقوم على وظيفتي التأثير والاقناع، ويتوجه الى الجمهور السامع قصد توجيهه أو اقناعه ايجاباً أو سلباً. وفي هذا النطاق، يقول أرسطو: (يحصل الاقناع، حين يهيأ المستمعون ويستميلهم القول الخطابي، حتى يشعروا بانفعال ما، لأننا لا نصدر الاحكام على نحو واحد حسبما نحس باللذة أو الالم، والحب والكراهية. والخطاب هو الذي ينتج الاقناع حينما نستخرج الصحيح والراجح من كل موضوع يحتمل أن يقع فيه الاقناع)"[6]. وهذا يُرشِّح بدوره نوعان للحجاج: (حجاج جدلي)، وآخر (خطابي), ويمكن ايضاح ذلك من خلال التمايز الذي بيَّنه (ارسطو) بين كلا النوعين، إذ " يرى أرسطو أن الحجاج الجدلي يدخل في قضايا الفكر، والجوانب المتعلقة بالأحكام، فهو أدخل في البحث الفكري، أما الحجاج الخطابي، فيدخل في مجال توجيه الفعل، وتثبيت الاعتقاد أو صنعه. فالحجاج الجدلي على وفق ذلك يتم بين طرفين، الاول سائل والاخر مجيب، لكن الحجاج الخطابي لا يقوم في مجمله على السؤال والجواب، لأنه قول ينشئه الخطيب وحده، والغرض المقصود منه في كل الحالات هو الاقناع بحُكم والى الحُكم يستند الفعل، والحُكم يمثل جواباً عن سؤال يكون استشارة الوضع الخلافي المنشئ للحجاج عموماً"[7]. لقد وضع (أرسطو) مقومات أو (وسائل) حجاجيه يستعين فيها المحاج في خطابه الحجاجي، وتنقسم هذه الوسائل الى نوعين: وسائل صناعية، واخرى غير صناعية، فـ"هناك، حسب أرسطو، وسائل اقناعية غير صناعية. إن هذه عبارة عن وسائل جاهزة لا دور للخطيب في ابتكارها. تتمثل هذه في الشهود والعقود والاعترافات والقوانين والقَسَم، وهناك، من جهة أخرى، الحجج الصناعية المحايثة لفن الخطابة. وهذه ثلاثة أجناس، وهي تعتمد إما على الباث، وإما على المتلقي، وإما على الخطاب ذاته"[8]. كما أفرد (أرسطو) للخطاب حجج بلاغية، تمثل وسيلة استدلالية يمكن بواسطتها استخلاص من كل موضوع درجة الاقناع التي يحتويها، وقد تمثلت هذه الحجج بـ (الشاهد أو المَثَل)، فـ(المَثَل) في

(1) المصدر نفسه: ص 46- 47.
(2) صمود, حمادي: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان (تونس: منشورات مكتبة كلية الآداب منوبه، 1998)، ص 60.
(3) بروتون, فيليب (و) وجيل جوتييه: تاريخ نظريات الحجاج، تر: محمد صالح ناجي الغامدي (جده: مطابع جامعة الملك عبد العزيز، 2011)، ص 27.
(4) قادا, عبد العالي: بلاغة الاقناع، مصدر سابق، ص 52- 53.
(5)علوي, حافظ اسماعيلي: حافظ اسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1(بيروت: دار الروافد الثقافية، 2013)، ص 79.
(6) حمداوي, جميل: من الحجاج الى البلاغة الجديدة (المغرب: أفريقيا الشرق، 2014)، ص 25.
(7) صادق, مثنى كاظم: اسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي (بيروت: منشورات ضفاف، 2015)، ص 20- 21.
(8) الولي, محمد: مدخل الى الحجاج- افلاطون وارسطو وشايم بيرلمان، مصدر سابق، ص 28.

الحجاج الارسطي" هو عبارة عن تشبيه حجاجي بواسطة التشابه. ونظراً الى ارتباطه باللذة المتأتية من علاقته بالمقارنة صارت له قوة دامغة في انتاج الاقناع اللَّين السلس، وذلك على خلاف القياس الذي هو أكثر قوة وشدة وعنفاً، فهو يكشف عن اغتصاب حقيقي، بل هو الدليل في كامل قوته الخالصة"[1]. إن غلبة السمة البلاغية على (الحجاج) الارسطي بهدف استقطاب المحاج باتجاه القبول والاقناع، فسح المجال للمقوِّم التفخيمي لـ(المَثَل) بالتمركز في الأفكار المُتفَق عليها عند كل المستمعين. وذلك من خلال تفخيمها بالمبالغة والتزيين المتوسل بـ(التشبيهات) و(الاستعارات)، فقد" قرَّب ارسطو المَثَل وهو حجة صناعية من الاستعارة، فأدخل اغلب الامثلة ضمن الاستعارة، يقول: والامثلة السائرة هي كذلك استعارات، وهي استعارة جنس لجنس، كما قرب أيضاً بين التشبيه والاستعارة، فالتشبيه هو استعارة لا تختلف عنه إلا في ضرب من التمثيل والترتيب المقصود، ثم إن التشبيه أقل لذاذة منها لأنه يعرض له أن يكون طويلاً جداً، وفضلاً عن ذلك، فإنه لا يقتصر فيه على أن يقال: إن هذا الشيء هو ذاك "[2]. وضمن هذا المعنى يمثل (التشبيه) و(الاستعارة) الخطابيين في بلاغة (ارسطو) ضرب من ضروب (الحجاج الخطابي).

ان النموذج الخطابي الذي حفلت به البلاغة القديمة بوصفها فناً للاقناع، كان له أثراً واضحاً في بلاغة (القرن العشرين)[3]، وذلك من خلال الاضافات التي قدمتها المدرسة: البلجيكية على هذا الفن الاقناعي، وخير من مَثَّلَ هذه المدرسة الحجاجية: الباحثان البلجيكيان (بيرلمان، وتيتيكا) اللذَين اقترنت (البلاغة الجديدة)[4] باسمهم، وذلك في كتابهما (مصنف في الحجاج- البلاغة الجديدة)[5]. اذ خص الباحثان (الحجاج) برؤية مفادها: أن الحجاج حوارٌ من أجل الوصول الى الاقتناع دون حمْلٍ على الاقناع، على اعتبار أن الاقناع يكون بمخاطبة الخيال والعاطفة مما لا يدع مجالاً لاعمال العقل ولحرية الاختيار، إذ من مقومات الحجاج حرية الاختيار على أساس عقلي، ومن ثم، فالاذعان يكون بواسطة الاقتناع، فالفرق ما بين الاقناع والاقتناع، إن المرء في حالة الاقتناع يكون قد أقنع نفسه، بواسطة أفكاره الخاصة. أما في حالة الاقناع، فإن الغير هم الذين يقنعونه دائماً[6]. من هذا المنطلق فقد قسَّم الباحثان (الحجاج) الى قسمين وذلك بحسب نوع الجمهور، هما:" الحجاج الاقناعي، وهو يرمي الى اقناع الجمهور الخاص، والحجاج الاقتناعي، وهو حجاج يرمي الى أن يُسلِّم به كل ذي عقل، فهو عام. لكن، لمَّا كان المؤلفان يردَّان كافة أنواع الجمهور، بما في ذلك المخاطب الفرد والشخص يخاطب نفسه وبما في ذلك الجمهور الخاص، الى نوع واحد هو الجمهور العام- فهو الذي يستحضره الخطيب دائماً باعتباره مقياس القبول أو الرفض- أمكن لنا أن نقول أن المؤلفَين يجعلان الاقتناع، وهو عقلي دائماً، أساس الاذعان وأساس الحجاج، وإن الاقناع، بما هو ذاتي وخاص وضيق، لا يُعتد به في الحجاج "[7].لقد حدد (بيرلمان) في نظريته (البلاغة الجديدة) مفهوماً لـ(لحجاج) مفاده: أن" موضوع الحجاج هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها ان تؤدي بالاذهان الى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم...وغاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الاذعان، فأنجع الحجاج ما وُفِّق في جعل حدة الاذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب (انجازه أو الامساك عنه)، أو هو ما وفق على الاقل في جعل السامعين مهيئين لذلك العمل في اللحظة المناسبة"[8]. وقد تمثلت الالية الاقناعية عند (بيرلمان

(1) الامين, محمد سالم محمد: الحجاج في البلاغة المعاصرة- بحث في بلاغة النقد المعاصر (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2008)، ص 40.
(2) قادا, عبد العالي: بلاغة الاقناع، مصدر سابق، ص 112.
(3)* إن أهمية نظرية الحجاج داخل البلاغة تناقصت تدريجياً بعد أفول الحضارة اليونانية، فمنذ ظهور الامبراطورية الرومانية تراجع البعد الحجاجي وأصبحت البلاغة نظرية أدبية ومكاناً لانطلاق الادب. أما في العصور الوسطى فقد ابتعدت كتب البلاغة كثيراً عن مجال الحجاج إذ لم تركز إلا على المحسنات والصور الاسلوبية، واستمر ذلك حتى القرن العشرين، إذ بدى الاهتمام واضحاً بالحجاج من خلال ما أسماه (شايم بيرلمان) بـ(نظرية البلاغة الجديدة). ينظر: علوي, حافظ اسماعيلي: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج2، مصدر سابق، ص 45- 46.
(4)** ظهرت البلاغة الجديدة منذ عام 1958م مع الارسطيون الجدد: الفيلسوف والقانوني البلجيكي (شاييم بيرلمان 1912- 1984)، واللسانية البلجيكية (لوسي أولبيرشتس تيتيكا)، حين أصدرا معاً كتابهما (مصنف في الحجاج- البلاغة الجديدة), وهو المعجم الحقيقي المجمل لكل اشكال الحجج وتأثيرها، وقد عُرِفَ (برلمان) فيلسوفاً أهتم في نشاطه المعرفي بالمنطق الصوري والفلسفة التحليلية وعكف على دراسة النصوص والتقاليد الحجاجية ضمت مسحاً امتد عميقاً الى الحقبة اليونانية لا سيما متن (ارسطو). ينظر: بروتون, فيليب: تاريخ نظريات الحجاج، مصدر سابق، ص 41.
(5) ينظر: حمادي, صمود: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان، مصدر سابق، ص 298.
(6) ينظر: المصدر نفسه، ص 300- 301.
(7) صوله, عبد الله: في نظرية الحجاج - دراسات وتطبيقات (تونس: مسكيلياني للنشر والتوزيع، 2011)، ص 15.
(8) صمود, حمادي: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان، مصدر سابق، ص 299.

وتيتيكا) بطريقة الوصل " والمقصود عندهما بطرائق الوصل أو الطرائق الاتصالية: الطرائق التي تُقرِّب بين العناصر المتباينة في أصل وجودها، فتتيح بذلك قيام ضرب من التضامن بينها لغاية ابراز تلك العناصر في بنية واضحة، ولغاية تقويم أحد هذه العناصر بواسطة الاخر تقويماً ايجابياً أو سلبياً"[1]. والوصل- بحسب برلمان- يشمل كل الحجج التي اهتمت بها البلاغة الجديدة، وقد اصطلح على هذه الحجج تسمية (الحجج المؤسسة لبنية الواقع).

- **الحجج المؤسِّسة لبنية الواقع**

تُعرَّف الحجج المؤسِّسة لبنية الواقع بأنها " الحجج التي تربطها صلة وثيقة بالواقع، ولكنها لا تتأسس عليه ولا تتبني على بنيته، وانما هي التي تؤسس هذا الواقع وتبنيه، أو على الاقل تُكمِّله وتظهر ما خفي من علاقات بين اشياءه، أو تجلي ما لم يتوقع من هذه العلاقات وما لم ينتظر من صلات بين عناصره ومكوناته"[2]. وذلك من خلال جملة من الاستدلالات التي تمضي بالفعل الحجاجي الى أقصى مراتبه تأثيراً وتوجيهاً، حيث تقوم هذه الحجج على تقنيتين في الاستدلال، الاولى: تأسيس الواقع بواسطة الحالات الخاصة (المثل. الشاهد. النموذج)، والثانية: الاستدلال باستخدام (التمثيل والاستعارة) استخداماً حجاجياً[3]. فمن حيث النوع الاول فأن (المثل) عند (برلمان) يسعى الى دعم أو تأسيس قاعدة ما، فهو" يتقدم كحالة خاصة وملموسة، موجزاً أو مفصلاً، لتدعيم أطروحة أو المساهمة في تأسيسها" [4]. وقد رشح ذلك حالتين لـ(لمثل)، الاولى من الخاص الى الخاص، والثانية من الخاص الى العام، إذ" إن المحاجة بواسطة (المثل) تقتضي وجود بعض الخلافات في شأن القاعدة الخاصة التي جيء بـ(المثل) لدعمها وتكريسها. مثلاً: زيد الملك جنح للطغيان لأنه طلب أن يكون له حرس خاص وهو قاعدة خاصة يؤتى لدعمها بمثل مَلِكَين سابِقَين هما عمرو والحارث فقد طلبا حرساً خاصاً وأصبحا بواسطته طاغيتين. في هذه الحالة نحن مررنا من حالة خاصة (زيد) الى حالة خاصة أيضاً هي (عمرو والحارث) وهو ما يسميه (برلمان) بالحجاج من الخاص الى الخاص...لكن يمكن لـ(لمثل) أن تُبنى عليه قاعدة تكون عامة وتشكل قانوناً، وفي المثال السابق تكون القاعدة، وهي من قبيل الضمير: طلب الملوك حرساً امارة جنوح للطغيان"[5]. ووفقاً لهذا المتقدم يترشح مظهران لحجة (المثل): الاول متمثل بـ(الحجاج من الخاص الى الخاص)، والثاني متمثل بـ(الحجاج من الخاص الى العام)، وكِلا الحجاجان مؤسسان لبناء واقع ما عبر الحجة التصويرية (المثل) التي يتفرد بها كل منهما.

وإذا كان الهدف من (المثل) هو تأسيس قاعدة لدعم الاطروحة، فـ" إن الاستشهاد من شأنه أن يقوي درجة التصديق بقاعدة ما، وذلك بتقديم حالات خاصة توضِّح القول ذا الطابع العام، وتقوي حضور هذا القول في الذهن. وعلى هذا فإن الاستشهاد يؤتى به للتوضيح، في حين أن المثل يؤتى به للبرهنة ولتأسيس القاعدة. وعلى العموم، فإن المثل يكون عادة سابقاً للقاعدة، في حين يكون الاستشهاد لاحقاً قصد تقوية حضور الحجة، وقصد جعل القاعدة المجردة حسية وملموسة "[6]. ويكون ذلك عبر الربط بين المتفقات في الجنس، وهو ما يميز (الشاهد) عن (التشبيه) في بلاغة (بيرلمان)، إذ ان " الشاهد يسعى الى الربط بين المتفقات في الجنس، في حين أن التشبيه يسعى الى المقارنة بين المتباينات. فالمثال (هو مُستَبِد مِثْل الحَجَّاج) مقارنة أو شاهد، في حين أن المِثال (هو مُستبِد مِثْل الاسد) تشبيه"[7]. فتشبيه الانسان بالحَجَّاج هو توافق في الجنس، وهو بمثابة (شاهد)، أما تشبيه الانسان بالأسد فهو تباين في الجنس، وهو بمثابة (مثال)، وضمن هذا يقول (برلمان):" إن الشاهد المستعمل ينبغي له، لكي يفهم باعتباره كذلك، أن يتمتع بوضع الواقعة"[8].

(1) صوله, عبد الله: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الاسلوبية (بيروت: دار الفارابي، 2007)، ص 32.
(2) الدريدي, سامية: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية الى القرن الثاني للهجرة - بنياته وأساليبه، ط2 (عمان: عالم الكتب الحديث، 2011)، ص 242.
(3) ينظر: قادا, عبد العالي: بلاغة الاقناع، مصدر سابق، ص 172.
(4) طروس محمد: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية (المغرب: دار الثقافة، 2005)، ص 35.
(5) صمود, حمادي: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان، مصدر سابق، ص 337.
(6) صوله, عبد الله: في نظرية الحجاج، مصدر سابق، ص 55.
(7) الولي, محمد: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية (الرباط: منشورات دار الامان، 2005)، ص 403.
(8) المصدر نفسه: ص 405.

ومن الحالات الخاصة أيضاً (القدوة) أو" النموذج وعكس النموذج ومداره على كائن نموذج يصلح على صعيد السلوك لا لتأسيس قاعدة عامة أو دعمها فحسب وإنما يصلح كذلك للحض على عمل ما اقتداءً به ومحاكاةً له ونسجاً على منواله وإنْ بطريقة غير موفقة تمام التوفيق"[1]، وذلك انطلاقاً من كونه يمثل فكرة نموذجية يأسِر حضورها الصوري ذهن المتلقي مما يدفعه الى التسليم والاقتناع، إذ يقول (بيرلمان):" إن الحالة الخاصة بدلاً من أن تستخدم كشاهد أو مثال، يمكن أن تُقدَّم بوصفها قدوة تُحتَذَى. ليس أي فعل أهلاً لكي يُحتذى: إننا لا نحتذي إلا بمن نعجب بهم، أولئك الذين يمتلكون السلطة أو الشهرة الاجتماعية التي تعود الى كفاءتهم أو الى وظائفهم أو الى المرتبة التي يحتلونها في المجتمع"[2]. وكذا الحال مع (عكس النموذج) الذي يأتي في (الحجاج) في خط مواز للمثال أو النموذج، فبواسطة حجة عكس النموذج هذه يكون الحضَّ لا على الاقتداء بطبيعة الحال وإنما على الانفصال عن الشخص الذي يمثل عكس النموذج، فبهجاء هذا الاخير يُردع المخاطَب، ويُحْمَل على نبذه والتنزه عن مجرد التشبه به[3]. بعد الاقتناع به كنموذج سيء.

اما الاستدلال باستخدام (التمثيل والاستعارة) فان هذا النوع من الحجج يسعى الى تأسيس واقع عن طريق التمثيل القائم على التشبيه، فهو يعد أحد الوسائل الاستدلالية ذات القيمة الحجاجية، والاستدلال بواسطة التمثيل يعني: " تشكيل بنية واقعية تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه بالعلاقات، فهو احتجاج لأمر معين عن طريق علاقة الشبه التي تربطه بأمر آخر فندخل بذلك مجال التشبيه والاستعارة "[4]. وأهم ما يطالعنا في هذا الضرب من (الحجاج) هو أنه لم يكن قائماً على علاقة مشابهة بين صورتين بلاغيتين، بل على تشابه العلاقة بين الصور البلاغية، فهو" طريقة حجاجيه تعلو قيمتها على مفهوم المُشابهة المستهلك، حيث لا يرتبط التمثيل بعلاقة المشابهة دائماً، وانما يرتبط بتشابه العلاقة بين أشياء ما كان لها أن تكون مترابطة"[5]. من هذا المنطلق يرى (بيرلمان):" أن التمثيل في الحجاج ينبغي أن تكون له مكانته باعتباره أداة برهنة فهو ذو قيمة حجاجية، وتظهر قيمته الحجاجية هذه حين ننظر اليه على أنه تماثل قائم بين البُنى، وصيغة هذا التماثل العامة: إن العنصر (أ) يمثل بالنسبة الى العنصر (ب) ما يمثله العنصر (ج) بالنسبة الى العنصر(د)"[6]. إن هذه الصيغة الحجاجيه يمكن أن تُفهم من خلال المثال الاتي: إن" الانسان في نظر الاله ساذج بنفس درجة سذاجة الطفل في عيون الرجل. إذ أن العلاقة بين الانسان (أ) والاله (ب)، والتي تمثل الموضوع، قد دخلت في علاقة تسمح بعملية نقل للقيمة الى العلاقة بين الطفل (ج) والرجل (د)"[7]. ويصدق هذا القول على الاستدلال الحجاجي القائم على (الاستعارة)، ففي خضم هذا المعطى يقول (بيرلمان):" أن الصور البلاغية ليست صور فنية وجمالية وتزينيه وظيفتها الامتاع فقط كما هو السائد في البلاغة التقليدية، بل هي من طبيعة حجاجيه وإقناعيه بامتياز، ويترتب على هذا أن الاستعارة حجاجيه وإقناعيه ليس إلا" [8]. ضمن هذا يُشَار الى أن (الاستعارة) البديعية قد دخلت ضمن (الحجاج)" ليس لأنها تندرج ضمن مفهوم المجاز فحسب، وإنما بوصفها ناقلة للمعنى من حيز الى حيز آخر، ضمن مشروطية الاشتراك بينهما بآلية استبداليه تكون جزءا حياً للثاني. ومن المشترك هذا برزت علاقة المشابهة فيها بين المستعار منه والمستعار له، إذ يتمركزان على آلية الجمع التي تفضي بنا الى التخييل ثم التأثر فالإقناع"[9]. وأهم ما يميز (الاستعارة) في البلاغة الجديدة هو أن طاقتها الحجاجية مرهونة باندماج (الموضوع والحامل) معاً، إذ يقول المؤلفان (بيرلمان وتيتيكا): إن" حجاجية الاستعارة أساساً انطلاقاً من التفاعل الحاصل فيها بين الموضوع والحامل. لهذا اعتبرا أن الاستعارة لا يمكن تحليلها حجاجياً الا من حيث هي تمثيل تكثَّفَ فهو موجز، ووجه الكثافة فيه والايجاز الاندماج الحاصل بين أحد عناصر الموضوع،

(1) صمود, حمادي: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان، مصدر سابق، 338.
(2)علوي, حافظ اسماعيلي: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1، مصدر سابق، ص 100.
(3) صولة, عبد الله: في نظرية الحجاج- دراسات وتطبيقات، مصدر سابق، ص 56.
(4) الدريدي, سامية: الحجاج في الشعر العربي القديم، مصدر سابق، ص 252.
(5)عشير, عبد السلام: عندما نتواصل نغير- مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2006)، ص 97.
(6) صمود, حمادي: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان، مصدر سابق، ص 339.
(7) بروتون, فيليب: تاريخ نظريات الحجاج، مصدر سابق، ص 56.
(8) حمداوي, جميل: نظريات الحجاج، مصدر سابق، ص 29.
(9) صادق, مثنى كاظم: اسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي، مصدر سابق، ص 177.

وأحد عناصر الحامل اندماجاً لا يمكن معه معرفة أي العنصرين هو الموضوع وأيهما الحامل...وهو اذ يُقرِّب بين مجالاتها المختلفة يُسهِّل من الناحية الحجاجيه حصول آثارها الاقناعيه"[1].

مفهوم (الحجاج) في البلاغة العربية:-

ارتبط (الحجاج) في الفكر العربي بـ(علم البلاغة)، فقد " كانت البلاغة من أوائل العلوم التي اهتم العرب والمسلمون بها لحاجتهم إليها في معرفة روعة القرآن وسحره، وتمييز الكلام الحسن من الرديء والجميل من القبيح"[2]. وأهم ما يميز البلاغة العربية الاسلامية اسلوبها الاقناعي ذو الطابع الحجاجي، فقد وُصِفَت- أي البلاغة- عند العرب بانها:" فن استخلاص من كل موضوع درجة الاقناع التي يحتويها"[3]. ويعد (الجاحظ 159- 299هـ) أحد المفكرين الذين أفاضوا في شرحه وتفصيله. ان رصد مفهوم (الحجاج) في بلاغة (الجاحظ) يمكن تلمسه في تعريفه لـ(لبيان)، اذ رد الاخير على أنه رديفاً لـ(لحجاج). أن (البيان) لدى (الجاحظ) تتقاسمه وظيفتان، هما: الفهم والافهام في بعديه: المعرفي (الاستمالة)، والاقناعي (الاحتجاج)' وكلاهما يندرجان في لائحة (الحجاج). فهو يشير الى أن الافهام هو ايضاح المعنى القائم في النفس حتى يدركه الاخر, واما الاقناع فهو ما يتصل به من القاء واحتجاج ومناظرة [4].

إن القوة الحجاجية التي تمثلت في بيان (الجاحظ)، يمكن أن تجد لها امتداداً ذو سعة أكبر لدى بعض البلاغيين العرب، ولا سيما (ابن وهب الكاتب 360هـ) فـ" لم يكن ابن وهب يفصل بين العقل والبيان...فالبيان ناجم من اعمال الانسان والنظر العقلي في الاشياء، والاشياء دليل العقل، ولا بيان بدون دليل عقلي"[5]. وقد وضع (الكاتب) مفهوماً جامعاً للحجاج يندرج تحت مسمَّى (لحجاج الجدلي)، ويذهب فيه الى القول:" هو القياس المؤلف من المشهورات والمسلمات, والغرض منه الزام الخصم، وافحام من هو قاصر عن ادراك مقدمات البرهان"[6]. كما شرع في تصنيف (الجدل) اخلاقياً الى (جدل محمود) واخر (مذموم)، وكان ذلك في قوله: " فأما المحمود فهو الذي يقصد به الحق ويستعمل فيه الصدق، واما المذموم فما اريد به المماراة والغلبة وطلب به الرياء والسمعة "[7]. بمعنى ان بيان قيمة الاحتجاج عنده تقوم على من افصح عن حجته وبيَّن عن حقه وهو ما يميز الحجاج المحمود عن غيره المذموم.

أما (الجرجاني 377- 471هـ)' فقد انتحى جانباً آخراً في فهمه لـ(لحجاج)، يرتكز في كليته على الصور البيانية التي تُكسِبه قوةً بلاغية محضة، فمدار البحث البلاغي عند (الجرجاني) يكمن في الصورة. صورة المعنى ومعنى المعنى، وهي منطقة بين اللفظ باعتباره صوتاً وبين المعنى باعتباره معاني مجردة، معاني غفلاً وأغراضاً [8]. ضمن هذا النطاق فان (الحجاج) في بلاغة (الجرجاني) يتمثل في المحسنات البيانية، وتتمثل هذه الاخيرة في (التشبيه والتمثيل والاستعارة)، وهذه الاخيرة قد شغلت مكانة بالغة عند (الجرجاني)، كونها تحمل في جوهرها طاقه حجاجيه لتحقيق الفعالية الاقناعيه، فهي" وسيلة حجاجيه توفر مجموعة من الخصوصيات فيما يتعلق بعمليات الفهم والافهام والاقناع والتأثير"[9]. بالنسبة للمخاطَب. اما (التمثيل) فهو عند (الجرجاني) بمثابة القرين البلاغي للاستعارة الحجاجيه، فهو يقوم على" عقد الصلة بين صورتين ليتمكن المرسل من الاحتجاج وبيان حجته"[10] ان هذا التعريف يسمح بتشييد ضرب آخر لـ(لحجاج) يندرج تحت تسمية (الحجاج التمثيلي)، وقد تعرض (الجرجاني) له في معرض حديثه عن اسرار البلاغة، إذ قال:" مما اتفق العقلاء عليه ان التمثيل اذا جاء في اعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضهِ ونُقلت عن صورها الأصلية الى صورتها كساها أُبَّهة...فأن كان مدحاً كان أبهى وأفخم...وإن كان ذماً كان مسَّهُ أوجع وميسمه الذع...واذا كان حجاجاً كان برهانه

(1) صمود, حمادي: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان، مصدر سابق، ص 342- 343.
(2) مطلوب, احمد: دراسات بلاغية ونقدية (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980)، ص 10.
(3) الرقبي, رضوان: الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مصدر سابق، ص 69.
(4) ينظر: صمود, حمادي: التفكير البلاغي عند العرب- أسسه وتطوره الى القرن السادس (تونس: منشورات الجامعة التونسية، 1981)، ص 200- 201.
(5) عبد اللطيف, عادل: بلاغة الاقناع في المناظرة، مصدر سابق، ص 70.
(6) علوي,,حافظ اسماعيلي: الحجاج مفهومه ومجالاته، مصدر سابق، ص 170.
(7) الكاتب, ابن وهب: البرهان في وجوه البيان (القاهرة: مطبعة الرسالة، 1969)، ص 177.
(8) ينظر: الجرجاني, عبد القاهر: دلائل الاعجاز (بيروت: دار المعرفة، 1987)، ص 368.
(9) الباهي, حسن: الحوار ومنهجية التفكير النقدي (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2004)، ص 105.
(10) الشهري, عبداللة, هادي بن ظافر: استراتيجيات الخطاب- مقاربة لغوية تداولية (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2003)، ص 497.

أنور وسلطانه أقهر وبيانه أبهر"[1]. اما (التشبيه) فهو من أكثر الحجج استعمالاً في بلاغة (الجرجاني)، فهو بحسب قوله:" يكسب الكلام بياناً عجيباً"[2]. ويستند (التشبيه)- كغيره من الصور البيانية الاخرى- على الاستدلال الصوري الذي يكسب الخطاب بعداً حجاجياً، ومن ثم، فهو يشيد ضرب آخر لـ(لحجاج) يمكن تسميته بـ(الحجاج التشبيهي)، وقد عرَّفه (الجرجاني) بالقول: " التشبيه قياس والقياس ما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتي فيه الافهام والاذهان لا الاسماع والاذان"[3]. ضمن هذا المتقدم تستدل الباحثة على أن الصور البيانية: (الاستعارة والتمثيل والتشبيه)، تمثل في بلاغة (الجرجاني) نموذج (الحجاج البلاغي).

أما (ابن خلدون 732هـ- 808هـ)' فقد اتخذ من (علم الكلام) معادلاً بلاغياً لـ(لحجاج)، إذ يقول: الكلام " علم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية والرد على المبتدعة المنحرفين في الاعتقادات عن مذاهب السلف وأهل السُنَّة"[4]. ويبدو أن النزعة العقلية التي يتسم بها هذا (الحجاج)، أمْلَت على (ابن خلدون) أن يجعل من (المناظرة) أحد أوجه (الحجاج)، وقد ورد ذلك في أحد تعريفاته له، إذ قال: " هو معرفة آداب المناظرة التي تجري بين أهل المذاهب الفقهية وغيرهم، فإنه لمَّا كان باب المناظرة في الرد والقبول متسعاً، وكل واحد من المتناظرين في الاستدلال والجواب يرسل عنانه في الاحتجاج، ومنه ما يكون صواباً ومنه ما يكون خطأ فاحتاجَ الأئمة إلى أن يضعوا آداباً وأحكاماً يقف المتناظران عند حدودها في الرد والقبول وكيف يكون حال المُستدل والمجيب وحيث يسوغ له أن يكون مستدلاً وكيف يكون مخصوصاً"[5]. وضمن هذا تعدَّ (المناظرة) عند (ابن خلدون) ضرب من ضروب (الحجاج)

وفي البلاغة العربية الحديثة، على الرغم من أنها لم تختلف في آراءها عما سبق من دراسات حول مفهوم (الحجاج)، إلا أن بعضها قد أفردت وجهات نظر حددتها زاوية المعالجة التي ينطلق منها الدرس البلاغي الحديث، لا سيما عند (عبد الرحمن 1944م)' فقد وضع الاخير نظرية لـ(لحجاج) تنطلق من كونه صفة للخطاب، إذ يقول:" إن الأصل في تكوثر الخطاب هو صفته الحجاجية، بناء على أنه لا خطاب بغير حجاج"[6]. ويرى (عبد الرحمن):" أن جوهر الخطاب يقوم...بتحصيل قصدين أثنين هما: قصد الادعاء وقصد والاعتراض"[7]. ومما يبدو عليه إن هذين القصدين- أي الادعاء والاعتراض- لم يردا ضمن وجه حجاجي واحد، فقد صنف (عبد الرحمن) الحجاج إلى ثلاثة أصناف، وهي على النحو الاتي:- [8].

1. الحجاج التجريدي: والمقصود به هو الاتيان بالدليل على الدعوى على طريقة البرهان.
2. الحجاج التّوجيهي: وهو إقامة الدليل على الدعوى بالبناء على فعل التوجيه للمستدل.
3. الحجاج التقويمي: وهو إثبات الدعوى بالاستناد الى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتاً ثانية ينزلها منزلة المعترض على دعواه، فيبني أدلته على مقتضى ما يتعين على المستدل له أن يقوم به من استفسارات واعتراضات.

المبحث الثاني: (الحجاج) تداولياً

التداولية بالمعنى الواسع للكلمة" مذهب لساني يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح، والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب، والبحث عن العوامل التي تجعل من الخطاب رسالة تواصلية واضحة وناجحة"[9]. وهو ما يفضي بطبيعة الحال الى وجود متكلم (مستخدم) للغة، ومتلقي (مُفسِّر) لهذه اللغة على النحو الذي يعنيه المتكلم في استخدامه لها، أي تفسير المعنى الذي يؤول اليه المتكلم، ومن هنا كان أقرب تعريف للتداولية في الخطاب

(1) الجرجاني, عبد القاهر: أسرار البلاغة، (القاهرة: مطبعة المدني، ب ت)، ص 115.
(2) حسين, عبد القادر: المختصر في تاريخ البلاغة (القاهرة: دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع، 2001)، ص 31.
(3) الجرجاني, عبد القاهر: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 20.
(4) خلدون عبد الرحمن بن: مقدمة ابن خلدون (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001)، ص 580
(5) خلدون, عبد الرحمن بن: مقدمة ابن خلدون، مصدر سابق، ص 578- 579.
(6) عبد الرحمن, طه: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998)، ص 213.
(7) حمودي, محمد: الحجاج واستراتيجية الاقناع عند طه عبد الرحمن- مقاربة إبستمولوجية، مجلة حوليات التراث، العدد (12)، الجزائر، 2012، ص 130- 131.
(8) ينظر: عبد الرحمن, طه: التواصل والحجاج (الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، 1994)، ص 6.
(9) صحراوي, مسعود: التداولية عند العلماء العرب- دراسة تداولية لظاهرة (الافعال الكلامية) للتراث اللساني العربي (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 2005)، ص 5.

الحجاجي، هو" دراسة اللغة في الاستعمال (in use) أو في التواصل (in interaction) لأنه يشير الى أن المعنى ليس شيئاً متأصلاً في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، اجتماعي، لغوي) وصولاً الى المعنى الكامن في كلام ما"[1]. وبناءاً على ذلك، فقد " انبثقت نظرية الحجاج في اللغة من داخل نظرية الافعال اللغوية التي وضع أسسها (اوستين 1911- 1960 وشوسيرل 1932) "[2]. وتنطلق نظرية (الافعال اللغوية) أو (الكلام) من" الاعتقاد التالي: إن الوحدة الدنيا للتواصل الانساني، ليست هي الجملة ولا أي تعبير آخر، بل هي استكمال (انجاز) بعض أنماط الافعال. ويعد رائد هذا الاعتقاد، هو فيلسوف أوكسفورد جون. ل. أوستن، الذي أعطى لائحة طويلة بهذه الافعال...وهذه اللائحة تشتمل على: أكَّدَ، ووضع سؤالاً، وأعطى أمراً، ووصفَ، واعتذر، وهدَّد، وترجَّى، وتحدَّى، ورخص...ويطلق أوستن على الافعال التي اعطيت أمثلة عنها الافعال الانجازية...والفعل الانجازي، من ثم، هو ما نقوم به خلال كلامنا"[3]. وقدم أوستن تصنيفاً للأفعال الكلامية على أساس من قوتها الانجازية يشتمل على خمسة أصناف"[4]. وهي على النحو الاتي:- [5].

1. الحكميّات: وهي بجوهرها اطلاق احكام على واقع، أو قيمة مما يصعب القطع به، ومن أمثلتها: برَّأ، قيَّم، حكم، حسب، وصف، حلَّل، صنَّف، أرَّخ، فسَّر.
2. الانفاذيات: وهي تقوم على استعمال الحق أو القوة وما اليهما، وغايتها حمل الشخص على القيام بفعل معين، ومن أمثلتها: عيَّن، سمَّى، استقال، أعلن، صوَّت، صرَّح، أمر، نهى.
3. الوعديات: وهي قد تكون الزامات للمتكلم بأداء فعل ما، كما قد تكون افصاحات عن نواياه، ومن أمثلتها: وعد، نذَر، أقسم، راهن، عقد، عزم، نوى.
4. السلوكيات: وهي ترتبط بافصاحات عن حالات نفسية اتجاه ما يحدث للآخرين، أو بالسلوك الاجتماعي. ومن أمثلتها: اعتذر، شكر، هنَّأ، عزَّى، انتقد، مدح، هجا، وبَّخ، اعترض.
5. التبيينات: وهي توضح علاقة اقوالنا بالمحادثة أو المحاجَّة الراهنة، ومن أمثلتها: نفى، أثبت، اعترض، شرح، وصف، مثَّلَ، استنبط، صنَّفَ، أجاب.

إن هذه الافعال تشكل في الخطاب التداولي المنطلق الاساس الذي تشكلت في ضوئه نظرية (الحجاج في اللغة)، وقد تمثلت هذه النظرية فيما أصطلح عليه الدارسون بـ(التداولية المدمجة)، وتعرف " التداولية المُدمَجة حسب المعجم الموسوعي للتداولية، بكونها نظرية دلالية تُدمِجُ مظاهر التلفُّظ في السّنّة اللّسانية...وليست مظاهر التلفظ، في بعض وجوهها، سوى عوامل حجاجية تندرج في الاقوال فتُكيِّف تأويلها وفق غاية المتكلم"[6]. وتعد التداولية المدمجة، التي ارتبط اسمها بـ(ديكرو1930)' امتداداً وتطويراً لنظرية أفعال الكلام، فقد" قام ديكرو بتطوير أفكار وآراء اوستين بالخصوص، واقترح، في هذا الاطار، إضافة فعلين لغويين هما فعل الاقتضاء وفعل الحجاج. وبما أن نظرية الفعل اللغوي قد واجهتها صعوبات عديدة (عدم كفاية التصنيفات المقترحة للأفعال اللغوية مثلاً)، فقد قام ديكرو بإعادة تعريف مفهوم التكليم أو الانجاز مع التشبث دائما بفكرة الطابع العرفي للغة"[7]. وهو يُعرِّف (الفعل الانجازي) بأنه:" فعل لغوي موجَّه الى إحداث تحويلات ذات طبيعة قانونية، أي مجموعة من الحقوق والواجبات. ففعل الحجاج يفرض على المخاطب نمطاً معين من النتائج باعتباره الاتجاه الوحيد الذي يمكن أن يسير فيه الحوار. والقيمة الحجاجية لقول ما هي نوع من الالزام يتعلق بالطريقة التي

(1) نحلة, محمود أحمد: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 2002)، ص 14.
(2) اسماعيلي, حافظ: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1، مصدر سابق، ص 190
(3) ارمينيكو, فرانسواز: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش (الرباط: مركز الانماء القومي، 1986)، ص ص 60- 61.
(4) نحلة, محمود أحمد: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مصدر سابق، ص 46.
(5) الطبطبائي, طالب سيد هاشم: نظرية الافعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب (الكويت: مطبوعات جامعة الكويت، 1994)، ص 10- 11.
(6) الحباشة, صابر: التداولية والحجاج- مداخل ونصوص (دمشق: صفحات للدراسات والنشر، 2008)، ص 20.
(7) العزاوي, ابو بكر: اللغة والحجاج (الدار البيضاء: العمدة للطبع، 2006)، ص 15.

ينبغي أن يسلكها الخطاب بخصوص تناميه واستمراره"[1]. ومن هنا، ارتبطت التداولية المدمجة بـ(نظرية الحجاج اللغوي)، إذ" تهدف نظرية الحجاج اللغوي أو اللساني التي وضعها كل من (انسكومبر1937 – وأزوالد ديكرو) الى دراسة الجوانب الحجاجية في اللغة ووصفها انطلاقاً من فرضية محورية ألا وهي (اننا نتكلم عامة بقصد التأثير)، أي: تحمل اللغة في طياتها بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية تتجلى في بنية الاقوال ذاتها، صوتياً، وصرفياً، وتركيبياً، ودلالياً"[2].

أما افعال اللغة فيمثل بعضها عند (ديكرو) بمثابة حجج لغوية ذات قيمة دلالية، والبعض الاخر بمثابة نتائج مؤسسة على تلك الحجج ودلالاتها، إذ يقول (ديكرو): " الحجاج هو تقديم الحجج والادلة المؤدية الى نتيجة معينة، وهو يتمثل في انجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، وبعبارة أخرى، يتمثل الحجاج في انجاز متواليات من الاقوال، بعضها هو بمثابة الحجج اللغوية، وبعضها الاخر هو بمثابة النتائج التي تستنتج منها. إن كون اللغة لها وظيفة حجاجية، يعني أن التسلسلات الخطابية محددة لا بواسطة الوقائع المُعبَّر عنها داخل الاقوال فقط، ولكنها محددة ايضاً وأساساً بواسطة بنية هذه الاقوال نفسها، وبواسطة المواد اللغوية التي تم توظيفها وتشغيلها"[3]. ولتوضيح ذلك يمكن الاستعانة بالمثل الاتي:

"– أنا متعب، إذن أنا بحاجة الى الراحة.

– الجو جميل، لنذهب الى النزهة.

إذا نظرنا في هذه الجمل، فسنجد أنها تتكون من حجج ونتائج، والحجة يتم تقديمها لتؤدي الى نتيجة معينة. فالتعب، مثلاً، في الجملة الاولى يستدعي الراحة ويقنع النفس أو الغير بضرورتها. فالتعب دليل وحجة على أن الشخص المعني بالأمر بحاجة الى أن يرتاح ويستريح"[4]. ويصدق هذا القول أيضاً مع الجملة الاخرى وغيرها من الجمل التي تدخل ضمن السياق اللغوي الحجاجي. ويمكن أن نبين هذا على الشكل الاتي:

- "أنا متعب، إذن أنا بحاجة الى الراحة.
- أنا متعب، أنا بحاجة الى الراحة.
- أنا متعب.
- أنا بحاجة الى الراحة "[5].

وإذا ما تم المقارنة بين هذه الاقوال" فسنجد أنه تم التصريح بالحجة والرابط والنتيجة في المثال الاول، وتم التصريح بالحجة والنتيجة واضمر الرابط في المثال الثاني. أما المثال الثالث فلم يصرح فيه إلا بالحجة، والنتيجة مضمرة يتم استنتاجها من السياق، ونجد عكس ذلك في المثال الرابع، حيث ذكرت النتيجة وأضمرت الحجة"[6]. من هنا يمكن القول أن الافعال اللغوية، هي الصوت المتحدث للتعبير عن افكار معينة ضمن الخطاب الحجاجي. وعليه فإن هذه الافعال " لها وظيفة حجاجية، عندما تهدف الى توجيه المتلقي، اما بفعل شيء ما واما بتركه، ولهذا يطلق ديكرو وانسكومبر على هذا الحجاج الخطابي اسم (الحجاج داخل اللغة)... اذ ان القيمة الحجاجيه لقول ما ليست هي حصيلة المعلومات التي يقدمها فقط، بل ان الجملة بإمكانها ان تشتمل على...تعابير أو صيغ والتي بالإضافة الى محتواها الاخباري تصلح لإعطاء توجيه حجاجي للقول، وتوجيه المتلقي في هذا الاتجاه او ذاك"[7]. إن تحقق أهداف الحجاج المتمثلة بالتأثير والتوجيه والإقناع مرهونة- بحسب ديكرو وانسكومبر- بصيغة حجاجيه مفادها: أن" الحجاج هو أن يقدم المتكلم قولاً (ق1) أو (مجموعة من الاقوال) مُوجَّهة الى جعل المخاطَب يقبل قولاً آخر (ق2) أو (مجموعة اقوال أخرى)، سواء أكان (ق2)

(1) علوي, حافظ اسماعيلي: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1، مصدر سابق، ص 190- 191.
(2) حمداوي, جميل: نظريات الحجاج، مصدر سابق، ص 32- 33.
(3) النقاري, حمو: التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2006)، ص 57
(4) علوي, حافظ اسماعيلي: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1، مصدر سابق، ص 192.
(5) العزاوي, ابو بكر: اللغة والحجاج، مصدر سابق، ص 18- 19.
(6) النقاري, حمو: التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، مصدر سابق، ص 58- 59.
(7) الرقبي, رضوان: الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مصدر سابق، ص 85- 86.

صريحاً أم ضمنياً وهذا الحَمْل على قبول (ق2) على أنه نتيجة للحجة (ق1) يسمى عمل محاجة"[1]. ان وضع قولين (ق1، وق2) في مقام لغوي معين، يقود بالضرورة الى تظافر الحجج لخدمة نتيجة واحدة، فـ" من خلال الادوات اللغوية، يتمثل صلب فعل الحجاج في تدافع الحجج وترتُّبها حسب قوتها، إذ لا يثبت، غالباً، إلا الحجة التي تفرض ذاتها على أنها أقوى الحجج في السياق، ولذلك يُرتِّب المُرسِل الحجج التي يرى أنها تتمتع بالقوة اللازمة التي تدعم دعواه. وهذا الترتيب هو ما يسمى بالسُلَّم الحجاجي"[2]. وقد مثَّل له (ديكرو) بـ" التالي:

ن

د

ج

ن= النتيجة ب

(ب) و(ج) و(د): حجج وأدلة تخدم النتيجة (ن)"[3].

لقد اشترط (ديكرو) في (السُلَّم الحجاجي) ان يكون" ثمة تلازماً بين الحجج المتدرجة وبين النتيجة التي تتمخض عنها، لان الحجة في السلم الحجاجي لا تكون حجة إلا إذا أفضت الى نتيجة، مع التنويه إن النتيجة قد يُصرَّح بها في الخطاب أو نستشف منها ضمنياً"[4]. ووفقاً لهذا فقد عرَّف (ديكرو) السُلَّم الحجاجي بأنه" مجموعة غير فارغة من الاقوال مزودة بعلاقة ترتيبية ومُوَفِّيه بالشرطين التاليين:

1. كل قول يقع في مرتبة ما من السُلَّم، يكون القول الذي يعلوه دليلاً أقوى منه بالنسبة لـ(ن).
2. إذا كان القول (ب) يؤدي الى النتيجة (ن)، فهذا يستلزم أن (ج) أو (د) الذي يعلوه درجة يؤدي اليها، والعكس غير صحيح"[5].

ويمكن تمثيل الشرطين الانفين الذكر عبر المثال الاتي:-

- "حصل زيد على الشهادة الثانوية
- حصل زيد على شهادة الاجازة
- حصل زيد على شهادة الدكتوراه

فهذه الجمل تتضمن حجج تنتمي الى نفس الفئة الحجاجية، وتنتمي كذلك الى نفس السلم الحجاجي فكلها تؤدي الى نتيجة مضمرة من قبيل (كفاءة زيد) أو مكانته العلمية، ولكن القول الاخير، هو الذي سيرد في أعلى درجات السلم الحجاجي، وحصول زيد على الدكتوراه هو بالتالي أقوى دليل على مقدرة زيد وعلى مكانته العلمية"[6]. ويمكن " الترميز لهذا السلم كما يلي:

ن= الكفاءة العلمية

د الدكتوراه

ج الاجازة

ب الشهادة الثانوية "[7].

فضلاً عما سبق، فان هناك ما يسمى بـ(المبادئ الحجاجيه) التي يُرَى ان وجودها هو ضمان لسلامة العملية الحجاجيه، فلا بد من ضامن يضمن الربط بين الحجة والنتيجة، هذا الضامن هو ما يعرف بالمبادئ الحجاجيه[8]. وفي المنظور التداولي" المبادئ

(1) صمود, حمادي: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان، مصدر سابق، ص 360.
(2) الشهري, عبد الهادي بن ظافر: استراتيجيات الخطاب، مصدر سابق، ص 499- 500.
(3) العزاوي, ابو بكر: اللغة والحجاج، مصدر سابق، ص 20
(4) صادق, مثنى كاظم: اسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي، مصدر سابق، ص 118.
(5) عبد الرحمن, طه: في اصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000)، ص 105.
(6) علوي, حافظ اسماعيلي: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1، مصدر سابق، ص 194- 195.
(7) المصدر نفسه: ص 195.
(8) ينظر: حمداوي, جميل: من الحجاج الى البلاغة الجديدة، مصدر سابق، ص 39.

الحجاجيه تتمثل في مجموعة من الافكار والمعتقدات المشتركة بين أفراد مجموعة لغوية وبشرية معينة"[1]. وإذا ما تم النظر الى هذه المبادئ، من وجهة نظر حجاجيه، نجد أن" الكل يُسلِّم بصدقها وصحتها، فالكل يعتقد أن العمل يؤدي الى النجاح، وأن التعب يستدعي الراحة، وأن الصدق والكرم والشجاعة كما القيم النبيلة والمحببة لدى الجميع، والتي تجعل المتصف بها في أعلى المراتب الاجتماعية، والكل يقبل أيضاً أن انخفاض ميزان الحرارة يجعل سقوط المطر محتملاً. وبعض هذه المبادئ، يرتبط بمجال القيم والاخلاق، وبعضها الاخر يرتبط بالطبيعة ومعرفة العالم"[2]. ضمن هذا تعد (المبادئ الحجاجيه) لها أهمية كبيرة في تحريك مشاعر المُخاطَب والتأثير فيه، فالمبدأ الحجاجي تتمثل وظيفته في توجيه باقي الخطاب، فهو يمثل طريقة للفعل في الاخر (المحاوَر أو المرسَل اليه)، ومن ثم استمالته وحمْله على الاقناع.

المبحث الثالث: تمثُّلات (الحجاج) في الخطاب المسرحي العالمي

تميز المسرح الغربي منذ نشأته بأسلوب خطاب ذو طابع حجاجي ارتبط على نحو مباشر بطبيعة علاقة الانسان بالكون والالهة، وقد تمثلت هذه العلاقة بصراع الانسان مع تلك القوى وما ينتسب اليها من قوانين لا تنفك تمثل بَسْطَة الالهة على الرعية، ويظهر ذلك جلياً في بذور المسرح الاغريقي تلك التي أسهمت الى حد كبير في نشأته، ولا سيما في المشهد الديني، إذ رشح الاخير ملمحاً حجاجياً تمثل فيما اصطلح عليه الدارسون بـ(الاغون)، وهو ضرب من السجال غالباً ما يصل بين قوتين متناظرتين، إذ" كانت الاحتفالات الجنائزية القديمة في اليونان، وخاصة تلك التي تقام للشخصيات الهامة تحتوي على مساجلة تسمى أغون تجري حول جثة الميت، وتستخدم فيها لغة رمزية"[3]. وكذلك الامر مع المسابقات الرياضية والفنية التي كانت تقام كل سنة في اليونان، إذ كانت تحتوي هذه المسابقات على مساجلة خاصة بالجوقة. ففي الاحتفالات الديونيزية، مثلاً، كان (الاغون) يقوم على صراع كلامي بين المشتركين الذين ينقسمون الى فريقين ويتواجهون في جدلية الخطاب والرد عليه، وكل واحد منهم يشارك بشكل كامل في مناظرة وهو ما يشكل الجو العام للنزاع[4]. ولأهمية هذا الارث الثقافي ودوره في تحريك الصراع بين الشخصيات، سرعان ما اصبح يشكل جزءاً مهماً في المسرحية الكلاسيكية القديمة، إذ " انتقل (الاغون) الى المسرح بشكليه الكلامي والجسدي خاصة وأن مبدأ الصراع والجدل هو أساس التراجيديا اليونانية وما نتج عنها. فالاغون حسب أرسطو 384- 322ق.م هو الجزء الجدلي الذي يلي المقدمة وعرْض الموضوع في التراجيديا، ويأتي في المقطع الثالث فيها، ويبدأ بالبرهان على الفكرة ثم بتفنيد حجج الخصم"[5]. ويمكن الاستدلال على ذلك في مسرحية (انتيجونه) لـ(سوفوكليس 497- 405ق.م)، لا سيما في المقطع الذي تحاجج فيه (أنتيجونه) (كريون) في قضية دفن اخيها التي ينبغي أن تتم بحسب الشِرْعة الالهية، لا بحسب الشِرْعة الانسانية:

" **كريون-....**هل علمتِ أن منادياً نادى بتحريم ما فعلت ؟

انتيجونه- قد علمته وكيف اجهله وكان مشهوداً !

كريون- ثم تجرئين على عصيان هذه القوانين ؟

انتيجونه- لَمْ يُنادني زيوس بما أمرت به ولم تنادِ به العدالة التي تعيش مع آلهة الاخرة، لم يشرع زيوس ولا هذه العدالة للناس مثلما شرعت من قانون. وما أحسب أن قانونك يقوى على أن يُكْرِه حياً هالكاً على أن يغفل قانون الله الذي لم يكتب ولا يخطئ مثقال ذره"[6].

(1) العزاوي, ابو بكر: الخطاب والحجاج (بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، 2010)، ص 82.
(2) علوي, حافظ اسماعلي: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1، مصدر سابق، ص 203.
(3) الياس, ماري (و) حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2 (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006)، ص 54- 55.
(4) ينظر: بافيس, باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطَّار (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015)، ص 71.
(5) الياس, ماري: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 55.
(6) سوفوكليس: انتيجونه. أجاكس. فيلوكتيت، تر: علي حافظ، من المسرح العالمي (الكويت: وزارة الاعلام، 1973)، ص 35- 36.

إن تمثلات (الحجاج) في المسرح الاغريقي لم تكن وقْفٌ على الخطاب السجالي وحسب، فقد كان للغة التي كتبت فيها المسرحية الاغريقية دور كبير في رصد نوع آخر لـ(لحجاج) تمثل في (الحجاج البلاغي)، وتعريف (التراجيديا) في الدراما الأرسطية يُعَدُّ خير مثال على ذلك، ففي كتابه (فن الشعر) أورد (أرسطو) تعريف التراجيديا بأنها " محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني..."[1]. وضمن هذا فقد تميزت (اللغة) التي كُتِبت بها النصوص الدرامية التراجيدية بكونها لغة شعرية رفيعة ذات أسلوب فصيح واضح يخاطب العقول قبل أن يخاطب العواطف[2]. ان اتِّسام لغة المسرح الاغريقي بهذه السمة، أضفى عليها طابعاً تصويرياً لا يخلو البتة من المحسنات البيانية كـ(المجاز) و(التشبيه)، مما اكسب هذه اللغة طابعاً حجاجياً، ويمكن أن رصد ذلك في الكثير من الصور البيانية التي وظفها الخطاب المسرحي التراجيدي، ويعد النموذج الامثل على ذلك مسرحيات (اسخيلوس 525- 446ق.م)، فكثيراً ما تكون " التشبيهات والصور الشعرية والمجاز في مسرحيات أسخيلوس...[إذ] يصف أسخيلوس غضب الاله فيقول (داس بقدمه أمم فارس) (الفرس، بيت 515). وعندما صوَّت شعب مدينة أرجوس على قرار بقبول بنات داناءوس كلاجئات (رفعت السماء يمناها) (المستجيرات، بيت 607)...بيد أن اسخيلوس يظهر مهارة خاصة في استخدام التشبيهات المركبة. ها هي كاسندرا تُمهِّد لنبوءتها فتقول: (نبوءتي لن تطلع الان من وراء الحجب كعروس حديثة الزفاف، بل ستبزغ واضحة جلية نحو مشرق الشمس لكي تجلب- وهي تهب في وضح النهار كموجة البحر العارمة- متاعبٌ تفوق متاعبها هي نفسها) (أجاممنون، أبيات 1177- 1185)"[3].

أما مسرح العصور الوسطى فأن تمثلات (الحجاج) في خطابه المسرحي قد أخذت منحىً آخراً ارتبط بطبيعة التوجه الديني المسيحي والية اشتغاله على الافكار الغيبية المؤسسة على مبدأ الخطيئة والفداء، واساسهما القائم على فكرة الخير والشر، فالمسرح الديني عبارة " عن رؤية صارمة لنظام ازلي مُروِّع لا رجعة فيه: قدر محتوم بين الجنة والنار، ويجد الانسان نفسه في مركز هذا القدر بين المعبد والمَلْهى، تتزاحم المقدسات والملذات على اجتذابه، وتستهويه الآثام وترهبه العقوبات الابدية"[4]. إن (الحجاج) في هذا اللون المسرحي قد ارتبط على نحو مباشر بالاستعارات الدرامية التي من شأنها تحقيق الفعل الحجاجي، فـ "استخدام الكناية والمجاز في الافعال الدرامية...قد لاقى انتشاراً واسعاً في أوروبا في العصور الوسطى"[5]. وهو ما يمكن تلمسه في النوع المسرحي الديني المسمى بالأخلاقيات، فهذه المسرحيات" تعالج الفضائل والرذائل مُجسَّمة في صورة الممثلين"[6]. وتقدَّم في اطار حجاجي لساني يظهر على شكل " صراع بين الفضائل والرذائل، أو أحيانا بترويج رأي مذهبي مُستَحدَث، أو تفسير ديني جديد"[7]. من شأنه التأثير والاقناع، وأوضح مثال على ذلك، مسرحية (كل انسان) أو (كل حي)، فهذه " المسرحية تصور المناقشات حول بنات الرب الاربعة، الشكر، السلام، الصدق، الاستقامة والصلاح، وتدور الاحداث حول طبيعة الندم والاسف العميق، والتساؤل عن خلاص البشر وخطيئته التي يستحق عليها العقاب السرمدي...والموضوع مليء بالأفكار والمبادئ العامة، والاحكام والتعميمات"[8]. التي تكفل اجتناب المتلقي ارتكاب الخطيئة، ومن ثم العدول عن المعتقد الخاطئ الذي يشوب منظومته الفكرية.

أما مسرح عصر النهضة، فأن تمثلات (الحجاج) فيه جاءت مقرونة بطبيعة التحولات الفكرية التي سادت العصر آنذاك، إذ تأثر مسرح النهضة بظهور تيار عقلي وفكري غيَّرَ من الوعي بالوجود وإدراكه، بل أثَّر في صياغة الأسس والقيم الجمالية في الحياة

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حماده (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،1977)، ص 95.
(2) ينظر: خشبة, دريني: أشهر المذاهب المسرحية (القاهرة: المطبعة النموذجية،1961)، ص 18- 19.
(3)عتمان, أحمد: الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1984)، ص 247- 248.
(4)عساف روجيه: سيرة المسرح أعلام وأعمال- القرون الوسطى، ج2 (بيروت: دار الآداب، 2009)، ص 245.
(5) عبد الوهاب, شكري: تاريخ وتطور العمارة المسرحية (القاهرة: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2007)، ص 142.
(6) لافر, جيمس: الدراما أزياؤها مناظرها، تر: مجدي فريد (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، 1963)، ص 46.
(7) عساف, روجيه: سيرة المسرح أعلام وأعمال- القرون الوسطى، ج2، مصدر سابق، ص 252.
(8) عبد الوهاب, شكري: تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مصدر سابق، ص 157.

بمختلف مجالاتها لاسيما السياسة والدين[1]. فقد كان للكاتب والمفكر الايطالي (ميكيافللي 1469- 1527م) شأن كبير في ذلك، إذ أكد هذا المُفكِّر" على ميل الإنسان إلى الشر وتطبعه به، وهاجم الديانة المسيحية التي بثَّت التواضع والمحبة بين الناس...فكرَّس بذلك لا أخلاقية التصرف السياسي وأباح الوصولية، وكأن المجتمع غابة من الخديعة تتربص فيها الأرواح المتآمرة من كل صوب"[2]. ويمكن رصد ذلك في مسرحيات شكسبير، فقد اهتم خطابه المسرحي كثيراً بالشخصيات النقيضة لـ(لنموذج)، أو ما تسمى بـ(عكس النموذج)، إذ يمثل الاخير بمثابة دليل أو برهان على فساد المجتمع، وخير مثال على ذلك شخصية (ياغو) في مسرحية (عطيل)، فقد اتخذ شكسبير من شخصية " ياغو رمز للحضارة المادية...بل مثَّل بها ضمير العصر وضمير الانسان الجديد الذي يحيا على حطام الاخرين، الانسان الفردي المغتصب، غير المؤمن بالعاطفة والرحمة والحنان والصداقة، الانسان الذي مات الله في نفسه، وأخذ العقل هديا له دون الضمير، فاصبح العقل صنو الشيطان"[3]. ووفقاً لهذا يعد (ياغو) بمثابة نموذج للشخصية السلبية التي ينبغي تجنبها وعدم الاقتداء بها، ويمكن أن تلمس ذلك من خلال أحد الحوارات التي دارت بين (عطيل) و(ياغو) التي تشي بجريمته الاخلاقية حيث الطعن بعفاف (دزدمونه) ونصاعة اخلاقها:

"**عطيل:** يا وغد! تأكد من البرهان على أن حبيبتي بغيّ

تأكد من ذلك. أعطني الدليل المرئي.

ياغو: أرى، سيدي أن الغيظ يلتهمه. ليتني لم اسببه لك. أتريد برهاناً؟

عطيل: أريد ؟ بل أصر

ياغو: وستحصل عليه " [4].

أما مسرح القرن السابع عشر الذي اقترنت (الكلاسيكية الحديثة) به، فقد كانت تمثلات (الحجاج) فيه متجلية على نحو واضح في (المبادئ الحجاجيه)، إذ نجد أن الكلاسيكية الحديثة لطالما احتفت في خطابها المسرحي بالأفكار العظيمة، كـ" فكرة الوطنية، والشعور بالواجب...والبطولة والنبل"[5]. ومن ثم لا يمكن المساس بها بوصفها حجج قائمة بذاتها، وتعد مسرحيات (كورني 1606- 1684م) من المآسي التي شغلت مساحة واسعة من هذه الأفكار، ولا سيما مأساة (السَيِّد)، ففي هذه المسرحية تكون الحجة التي تعلو على قانون الشرف الاقطاعي الذي كان سائداً آنذاك، متمثلة بفكرة (الواجب الوطني) التي تجسدت بموقف (ردريك) البطولي في دفاعه عن الوطن، وهذه الحجة قد تجلت واضحة في تصريح ابنة الملك (أوراك) لـ(شيمين) في أثناء حديثها مع الأخيرة عن موقف (ردريك) البطولي الذي ترمي من خلاله اقناعها بالعدول عن فكرة الانتقام لأبيها الذي قتله (ردريك). كما هو مبين في الحوار الآتي:-

"**بنت الملك:**... هل لكِ أن تنتصحي بنُصح ودي صادق ؟

شيمان: من الإثم ألا أطيعكِ يا مولاتي.

بنت الملك: ما كان بالأمس حقاً ليس اليوم بحق. قد أصبح لذريق سندنا الأوحد، وإليه اتجه الهوى والأمل من شعب يعبده فهو أمن قشتاله وخوف المغاربة...وإذا رغبتِ في بيان أصْرَح أوجزتُ لك بكلمتين: إنكِ بإصرارِكِ على إهلاكه تهدمين سمعتك في البلاد، إذ يقولون أمن أجل الانتقام لأبيها تدفع بأوطانها إلى أيدي أعدائها ؟ "[6].

إن هذا الاسلوب الحجاجي لا يبتعد كثيراً عما توافر عليه مسرح القرن التاسع عشر، ومثاله المسرح الرومانسي' فهذا الاخير قد تأسس خطابه على جدلية الخير والشر، الجمال والقبح، فالمسرح الرومانسي لا ينظر إلى العالم بوصفه كُلاً واحداً، فهو مُنْقسِم إلى

(1) ينظر: كارلسون, مارفن: نظريات المسرح - عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدي زيد، ج1 (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1997)، ص 51.

(2) ترَحيبنى, فايز: الدراما ومذاهب الأدب (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988)، ص 105- 106.

(3) المصدر نفسه: ص 121.

(4) شكسبير: عطيل، تر: جبرا ابراهيم جبرا (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986)، ص 149- 151.

(5) عبد الوهاب, شكري: تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مصدر سابق، ص 395.

(6) كورناي, بيار: السيد، تر: خليل مطران، ط9 (بيروت: دار مارون عبود، 1975)، ص 83 - 84.

عالمين شديدي الاختلاف:" العالم الأول هو عالم مثالي من الحقيقة والخير والجمال...أما الآخر فعالم الظاهر الفعلي المليء بالزيف والجهل والشر والقبح والتعاسة"[1]. إن هذه الرؤية الفلسفية كان لها شأن كبير في هيمنة (الحجاج الجدلي) على الخطاب المسرحي الرومانسي، ومثال ذلك مسرحية (هرناني) للكاتب المسرحي الفرنسي (هيغو 1803- 1885)' إذ يظهر (الحجاج الجدلي) على نحو واضح في عدة مشاهد، كالمشهد الذي ينشب فيه نقاشاً بين (روي غوميز) عم (دونياسول)، والملك المتنكر (كارلوس)، إثر اكتشاف العم وجود الاخير في بيته مع (دونياسول) دون سابق إنذار، فيتهمه بمحاولة تدنيس شرف العائلة، ويأخذ النقاش طابعاً حجاجياً ينتهي بإذعان العم لحجة (كارلوس) القوية واقتناعه بها، إذ " يكشف له الدون كارلوس عن شخصيته، وانه لم يأت الا ليقص عليه نبأ وفاة الامبراطور، وإنه أحق الوارثين بعرش الامبراطورية، التي له في المطالبة به انداد ومنافسون"[2]. كما في الحوار الاتي:

"**دون روي غوميز:** انا روي غوميز دي سيلفا؟ الا وقد تسرَّب الى حرمي مُتلصِّص يحاول سلب الشرف.. يا للرجال، اشباحاً بلا أرواح... اكملا ما جئتما له من السلب الى شيء اخر...

دون كارلوس (متقدما خطوة): ايها الدوق ! اعلم بادئ ذي بدء أن الامر غير ما تتوهم. المسألة التي نحن فيها مسألة وفاة مكمليان امبراطور المانيا (يلقي بالرداء وينزع القبعة عن وجهه)

دون روي غوميز: أتسخر؟ يا لله ! الملك !

دون كارلوس (بجلال وخطر): نعم كارلوس، أيها الدوق ! هل زايلك صوابك...؟

دون روي غوميز: أسألك الصفح....(ينحني ويقبل يد الملك)" [3].

إن تجسيد النص المسرحي في صور بصرية ذات عمق بلاغي، كان له دور كبير في تمثيل (الحجاج) صورياً على خشبة المسرح ضمن انماط خطاب متعددة، فمن البديهي أن الاثر الذي يتركه الفعل المادي على المتلقي هو نتيجة استمالة وعيه بأساليب اقناع، وهذا الاخير يعد الركيزة الاساس التي يستند اليها الخطاب المسرحي الحجاجي. ومن ذلك مثلاً (الحجاج البلاغي)، فقد تمثَّلَ هذا (الحجاج) في عروض المسرح الرمزي' إذ " حفل الانتاج الرمزي بالمجازات التمثيلية، والصور البيانية، والتشبيهات، والغيبيات المُلغَّزة، ومن ثم، فإن الرمزية، هي الايحاء بموضوع معين من خلال الهيكل العام للعملية الفنية، فالقول بأن وجود الفيل- مثلاً- في المسرحية هو بديل الحاكم، والثعلب، مكان الوزير، والنعجة بديل الشعب...وقد تكون الوسيلة الى هذا التجسيد مادة أسطورية، أو مادة واقعية كما في مسرحية الاشباح لابسن 1881"[4]. ويمكن رصد ذلك في بعض الصور الحجاجية ذات الطابع البلاغي في عروض (كريج 1873- 1966) الرمزية، ولا سيما العرض الرمزي لمسرحية (هاملت)، إذ يؤشر هذا العرض موقفاً حجاجياً تمثَّلَ بنظرة (هاملت) الرافضة لمجتمع البلاط المليء بالنفاق والرياء، ولتصوير هذا الموقف الحجاجي " جسَّد كريك أميره الدانمركي كعملاق من الناحية الجسدية والعقلية. رأسه بشعر كشعر الاسد وكأنه جبل مُكلَّل بالثلج...كان كريج يرى فيه شخصاً معزولاً يواجه بلاطاً مليئاً بالنفاق والرياء، كما أراد للمشهد الاول في البلاط أن يُمثَّل" [5]. إن هذه الصورة الحجاجية هي نموذج لـ(لحجاج الاستعاري)، فاستعارة (كريك) هي استعارة حجاجيه، لأنه يصف (هاملت) بالوصف الذي يجعله في مرتبة أعلى من غيره في البلاط، واختيار مستعار منه (الاسد) يجسد هذه الصفة، كما أن هذه الاستعارة تعد بمثابة رمز دلالي للقول الذي ورد على لسان (هاملت) في المشهد الاول، والذي يبين فيه موقفه من البلاط، إذ يقول " أما أشد ما تبدو لي عادات الدنيا هذه مضنيةً، عتيقة، فاهية، لا نفع منها . ألا تباً لها ! تباً تباً لها! إنها لحديقة لم تعشب، شاخت وبزَّرت، لا يملؤها إلا كل مخشوشن نتنت رائحته"[6].

---

(1) جلكنر, روبرت (و) جيرالد انسكو: الرومانتيكية مالها وما عليها، تر: أحمد حمدي محمود (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986)، ص 137- 138.

(2) خشبه, دريني: أشهر المذاهب المسرحية، مصدر سابق، ص 115.

(3) هيغو, فكتور: هرناني، تر: خليل مطران (بيروت: دار مارون عبود، 1975)، ص 32- 35.

(4) حماده, ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: أكاديمية الفنون، 1971)، ص 169.

(5)ستيان, ج. ل.: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995)، ص 230- 231.

(6) شكسبير: هاملت، تر: جبرا ابراهيم جبرا (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ب ت)، ص 40.

اما المسرح الملحمي، وممثله المخرج المسرحي الالماني (برتولد برشت 1898- 1956)، فأهم ما يميزه هو اتكاءه على الجدلية الماركسية، لتقديم عروض مسرحية ذات طابع تعليمي حجاجي، فـ" لمَّا كان الجدل احد اركان النظرية الماركسية، فقد اصبح من الضروري ان يكون ملازما للعملية التعليمية، بوصفه يثير اسئلة ويقدم حلولاً بوعي ذهني. من هذه النقطة اتخذ (برشت) هذا الاتجاه لتحقيق الهدف الاعلى للتغيير وهو (الوعي) بما يحيط المتفرج من احداث تقدم بأسلوب يبعث على التساؤل تارة، ومعرفة العلل والاسباب تارة اخرى"[1]، وضمن هذا يعد (الحجاج الجدلي) أحد الاركان الاساسية الذي ارتكزت عليه نظرية (برشت) الملحمية، فـ"مسرح برشت يحاول ان يجعل عقل المتفرج يقظاً للتعلم، ليصل الى درجة اصدار الحكم... فالمسرح ساحة محكمة، ليكون فيها القاضي والمُحلِّفين ووكيل النيابة، وما يزعمه من الموضوعة تظل النغمة الذاتية تتردد في اعماله"[2]. مما يعني أن المتلقي في مسرح برشت يعد بمثابة حَكَماً لما يقدم على خشبة المسرح من أطروحات، وأن الحُكْم الذي يصدره بمثابة تعبيراً عن حالة القبول والرضا الناجم عن الوعي بضرورة التغيير، ويتم ذلك بحسب (برشت) عبر ما أسماه بالتغريب، إذ أن التغريب لا يعكس الظاهرة المألوفة كونها غير مألوفة إنما يعكسها من عدم مألوفيتها والغرض من ذلك هو خلق لحظة ارتجاجية فكرية عند المتلقي لطرح حالة المعرفة من خلال إزاحة الاغتراب، فالتغريب البريختي" هو استلاب الاستلاب، أي استلاب إيجابي"[3]. كما اعتمد (برشت) في مسرحه الملحمي على تقنيات العرض التغريبية كأدوات خطاب لتعزيز اسلوبه الحجاجي، لا سيما الشاشات السينمائية " ففي عرض مسرحية (الام شجاعة) التي قدمها (برشت) نفسه في نيويورك خصصت شاشة كبيرة في المؤخرة تعكس عليها نصوص ومستندات مصورة طيلة عرض المشهد الواحد...بطرائق تعطل التوقعات العرفية، لتدفع المتلقي الى التأمل النقدي في العلاقات الجدلية بين الاحداث"[4]. وترى الباحثة أن الوثائق التي حفل بها عرض (الام شجاعة) تكفل اجتراح تمثُّل آخر للحجاج يندرج تحت مسمى (الحجاج الوثائقي)، إذ لعب هذا الاخير دور كبير في عملية الاقناع، عبر اشتغاله على النصوص والمستندات المصورة التي تكشف للمتلقي حقيقة الموقف الذي أراد (برشت) مناقشته، ويظهر هذا الضرب من (الحجاج) بشكل أكثر وضوح في مسرحية " (الانسان الطيب في ستزوان) [إذ] ظهر الممثلون على خشبة المسرح وهم جياع في ادوار تمثل الفاقة والعوز بينما الشاشة السينمائية المتدلية فوق خشبة المسرح تعرض في إثارة قائمة الاسعار للاسهم في البورصة. إن المفارقة التي يعطيها الاختلاف بين الصورتين تبث معنى مفاده أن الجياع لم تعد مأساتهم مأساة فردية، ولكنها صارت جزءاً من الصورة الاقتصادية الاكبر والمتغيرة بسرعة هائلة على الرغم من بقاء هؤلاء الجياع على حالهم"[5]. وفي خضم هذا تُمثِّل التقنية السينمائية في مسرح (برشت) وسيلة حجاجيه تسهم في دعم الخطاب الحجاجي مما يجعل عقل المتلقي يذعن لما يطرح عليه أو يزيد في درجة ذلك الاذعان. زيادة على ذلك فقد أثرى (برشت) خطابه الجدلي بالمؤثرات التغريبية التي اسهمت الى حد كبير في زيادة وعي المتلقي بالمضمون الايديولوجي للفكرة المطروحة للنقاش، فقد اتخذت " المؤثرات التغريبية صوراً مختلفة, مثل قطع استرسال الحدث عن طريق الإقحام المفاجئ لحدث آخر أو لأغنية أو مخالفة للتقاليد الراسخة عن أنماط الشخصيات المسرحية وتسعى كل هذه المؤثرات في مجموعها وأيً كانت صورها إلى صرف انتباه المتفرج عن الشكل المسرحي وتركيزه على المضمون الأيديولوجي"[6]. من هنا يمكن القول أن (الحجاج) في المسرح الملحمي هو جدل عقلي يثير المسائلة والتأمل في اطار من التقنيات التغريبية التي تسهم في عملية فهم العالم الحقيقي ومن ثم السعي الى تغييره.

(1)كاظم, حسين علي: نظريات الاخراج- دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج (بغداد: وزارة الثقافة، 2013)، ص 48.
(2) بروستاين, روبرت: المسرح الثوري- دراسات في الدراما الحديثة من أبسن الى جان جينيه، تر: عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ب ت)، ص 232.
(3) أوين, فرديك: برتولد بريخت- حياته وفنه وعصره، تر: إبراهيم العريس (بيروت: دار ابن خلدون، 1980)، ص163.
(4) عبد الصاحب, سعد عزيز: المتغيرات الاخراجية في العرض المسرحي العراقي ما بعد عام 2003 (دمشق: دار الينابيع، 2010)، ص 24.
(5) المصدر نفسه، ص 27.
(6)هلتون, جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001)، ص 283-284.

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

1. يتميز (الحجاج الجدلي) عن غيره (الحجاج الخطابي) في أن الاول يتوجه الى عقل المُحَاج، ويكون بين شخصين يحاول كل منهما اقناع صاحبه بوجهة نظر معينة، بينما يتوجه الثاني الى عاطفة المُحَاج ليصل حد الاثارة والتحريض، ومجاله توجيه الفعل وتثبيت الاعتقاد أو صنع الاعتقاد، فهو حجاج موجه للجماهير.
2. يتقاسم (الحجاج البياني) وظيفتان: الاولى (افهاميه) وشأنها إيضاح المعنى القائم في النفس حتى يدركه الاخر، والاخرى (اقناعيه) وشأنها استمالة القلوب والتصديق وفهم العقول.
3. ينحسر (الحجاج) الذي يُتَوصَّل به إلى حفظ رأي وهدم الاخر، فيما يُسمَّى بـ(المناظرة).
4. تندرج (الاستعارة) في الخطاب البلاغي- بوصفها صورة بيانية تنمُّ عن خلق نوع من التقارب الذهني لدى المُحَاج بين الصورة والاصل مما يدفع به الى الاقناع والتسليم- تحت مُسمَّى (الحجاج الاستعاري).
5. يسفر (الحجاج التشبيهي) في الخطاب البلاغي عن قوة حجاجيه تمثلت في بناء واقع ما عن طريق الربط بين القضايا المتباينات في الجنس.
6. يتقاسم (المثل) في الخطاب البلاغي نوعان من (الحجاج): حجاج من (الخاص الى الخاص)، وآخر من (الخاص الى العام)، وكلا الحجاجان مؤسسان لبناء الواقع عبر الحجة التصويرية التي يتفرد بها كل منهما.
7. يمثَّل الاستشهاد بالمقولات ذات القيمة السلطوية- كالنصوص القرآنية، او كلمات القُوَّاد الخالدين في نظر الجماعة المقصودة- حجاج بـ(المثل)، وآخر بـ(الشاهد).
8. يعد (النموذج) و(عكس النموذج) أحد تمثلات (الحجاج البلاغي). فالأول يمثل فكرة نموذجية يأسِر حضورها الصوري ذهن المتلقي مما يدفعه الى التسليم والاقتناع، بينما يمثل الثاني الخط الموازي للنموذج أو المثال، فيكون الحض لا على الاقتداء بطبيعة الحال وإنما على الانفصال عنه.
9. يرتكز (الحجاج) في الخطاب التداولي على مبدأ القيمة أو القوة المتضمنة في القول أو الفعل الانجازي، ومن هنا فقد تمثل (الحجاج) في خمسة أقسام للأفعال بوصفها قوى متضمنة في القول، هي:-
   أ. أفعال الحكم (الحكميّات): برأ، قيَّم، وصف، حلل، صنَّف، فسَّر.
   ب. أفعال التوجيه (الانفاذيات): طردَ، عيَّن، سمَّى، اتَّهم، أعلن، صوَّت، وجَّه
   ت. أفعال الوعد (الوعديات): وعد . أنذر، أقسم، وافق، فضَّل.
   ث. الأفعال التعبيرية (السلوكيات): اعتذر، شكر، مدح، هجا.
   ج. أفعال العرض (التبيينات): نفى، أثبت، اعترض، شرح، وصف.
10. يعدَّ (السُلَّم الحجاجي) في التداولية المدمجة أحد ركائز الخطاب الحجاجي، من حيث أنه فعلاً لغوياً يتمثل في انجاز متواليات من الاقوال والجمل بعضها بمنزلة الحجج، والبعض الاخر بمنزلة النتائج التي تستنتج منها.
11. تكتسبت (المبادئ) في الخطاب التداولي قوة حجاجيه انطلاقاً من كونها تمثل الافكار والمعتقدات التي تشترك بها مجموعة بشرية معينة، وتنظر اليها كمُسَلَّمات لا مناص من التسليم بصدقها وصحتها.
12. يتمثل(الحجاج) في الخطاب المسرحي الملحمي بوصفه جدلاً قائماً على الحوار والنقاش المُسْنَد بالتقنية المعاصرة- اليافطات. البيانات. الصور. الوثائق. الشرائح الزجاجية. الافلام التسجيلية. المؤثرات التغريبية – لتحقيق فعل الاحتجاج عند المتفرج، مما أكسبه صفة (الحجاج الوثائقي).

الدراسات السابقة:

بعد إطلاع الباحثة على الدراسات السابقة والرسائل والأطروحات والأدبيات المتعلقة بالدراسة الحالية، لم تجد الباحثة أية دراسة مقاربة أو مماثلة لموضوعة بحثها فيما يخص (الحِجاج وتمثُّلاته المعرفية في الخطاب المسرحي العراقي).

لفصل الثالث (الاطار الاجرائي)

أولاً: عينة البحث

شملت عينة البحث عرض مسرحية (يارب) للمؤلف (علي عبد النبي الزيدي)، والمخرج (محمد حسين حبيب)، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية، واتخاذها انموذجاً في التحليل، وذلك للمسوغات الاتية:-

1. اعتماد النص المسرحي أساليب بلاغية حافلة بالصور البيانية، مما أفسح المجال أمام الباحثة لقراءة النص وفق المعطيات الحجاجيه.
2. حفل العرض المسرحي بالصورة السمعية والبصرية ذات الدلالات والقراءات المتعددة، مما أتاح الفرصة أمام الباحثة خوض فعالية التحليل وتقصّي تمثلات الحجاج بوفرة.
3. توفر قرص لـ(cd) وفولدر العرض، وقد أتاح ذلك للباحثة امكانية تحليل العرض.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة في تحليل العينة.

رابعاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة, تبعاً لما تمليه عليها طبيعة البحث الحالي.

خامساً: تحليل العينة

مسرحية: يارب [1]

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

اخراج: محمد حسين حبيب

مدة العرض: 40 دقيقة

حكاية المسرحية

تأسست حكاية المسرحية على علاقة جدلية قائمة على مبدأ الاحتجاج على (الله) عز وجل من قبل (أُم)، بوصفها رسولاً مفاوضاً بالنيابة عن امهات البلاد اللواتي فقدن ابنائهن في الحروب والقتل والتهجير الطائفي والعرقي، من جهة، وما تحمله هذه (الام) من أحزان واوجاع متراكمة تمثلت بفقدها لأولادها من جهة أخرى، الامر الذي دفع الأمهات إلى إرسالها لتكون هي المفاوِض نيابة عنهن، وكون الطرف الاخر- الله عز وجل- الذي يُرَاد التفاوض معه، هو غيبي وغير محسوس، فقد طرحت المسرحية بديلاً موضوعياً ينسجم مع فكرة التفويض مع (الامهات)، متمثلُ بالنبي (موسى) بوصفه طرف التفاوض الآخر الذي أرسله (الله) عز وجل لتقصي أسباب الاحتجاج، ويبدأ التفاوض مع (الام) بدءاً من دخولها وادي (طوى) حيث المكان الذي كلَّم (الله) فيه (موسى)، وتتخلل المفاوضة شروطاً تفرضها (الام) على (موسى)، وتطلب بأن يُصار الى تنفيذها خلال (24) ساعة، وإن لم تتحقق تلك الشروط فسيتم الاضراب عن الصلاة والصيام وكافة العبادات الاخرى، وكان من بين هذه الشروط هو ايقاف القتل والدمار على الارض، والابقاء على حياة ما تبقى من أولاد الامهات، وإشاعة المحبة والوئام بين الناس، وبعد جدال طويل بين (الام) و(موسى)، محاولاً الاخير اقناع (الام) بأن لا

(1) ***قُدِّمَت مسرحية (يارب) على مسرح كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية - جامعة بابل، للمدة من 11/ 4/ 2015 ولغاية 2015/4/16. المسرحية من تمثيل (ورده فلاح) و(مخلد الجبوري).

شيء يُفرَض على (الله)، وأن ما يجري على الارض هو من صنع المخلوق وليس من صنع الخالق، يصل معها الى طريق مغلق، ولم يتمكن من استمالتها والتأثير فيها، ثم يدعوها أن تصلي وتدعوا (الله) حتى يتقبل منها ويقضي حاجاتها، إلا أنها تتمرد وترفض ان تصلي كما الاخرين حتى يأذن (الله) بتحقيق كافة مطالبها، الامر الذي يُشعِرُ (موسى) بالعجز حيال تغيير موقف هذه (الام) فيضطر أن يترك عصاه وجنَّته، وينزل الى حيث (الام) ليتشارك معها الاحتجاج مطالباً (الله) عز وجل أن يحقق أمنياتها والامهات اللواتي فُجِعْنَ بأولادهن، وذلك بإيقاف الموت والدمار على الارض واشاعة الخير والسلام.

التحليل

تأسس العرض المسرحي على منظومة خطاب حجاجيه ساهمت السينوغرافيا في تشخيص هويته عبر التشكيلات البصرية (الديكور. الازياء. الاكسسوار) التي لوَّحت منذ الوهلة الاولى بأن الصراع الدرامي في هذا العرض هو صراع ذو مَنْزَع حجاجي، فالمكان: وادي كبير تحيطه جبال من كل جانب، غريب في شكله، يوحي بالوادي المقدس، وهو (استعارة) مكانية لوادي (طوى) الذي كلَّم (الله) فيه (موسى)، وظهور (الام) في هذا الوادي هو بمثابة تقليد لطقس المناجاة الذي كان يقوم به (موسى) مع (الله)، والذي غالباً ما كان ينتهي باستيفاء الحاجات وتحقيق المطالب، إذ تحاول (الام) هنا أن تستوفي حاجاتها من (الله) بذات الطريقة التي كان (موسى) يستوفي بها حاجاته، وهي الحديث مع (الله)، ويمثل هذا الشكل من الاداء مظهر من مظاهر (الحجاج)، متمثل ذلك بحجاج (النموذج) الذي يمثل النبي (موسى) المعادل الموضوعي له من حيث أنه يعتبر فكرة نموذجية يأسِر حضورها الصوري ذهن المتلقي مما يدفعه الى التسليم والاقتناع. ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال مونولوج (الام) الذي يكشف عن رغبتها بالحديث مع (الله) بذات الطريقة التي تحدث بها (موسى) معه في الوادي المقدس:

أم: يا رب.. كلمني أرجوك مثلما كلَّمت موسى هنا في هذا الوادي

وضمن هذا يمثل (موسى) بمثابة حجة حاولت (الام) أن تقيمها على (الله)، بغرض اقناعه بالحصول على مبتغاها. إن السمة التي تميَّز بها طقس المناجاة عند (الام)، وهو أنه لم يركن عند صيغة التوسل الى (الله)، بل تعدى ذلك ليكون اسلوب في الحوار قائم على الوصف والاعلان من جهة، والوعد والانذار من جهة أخرى، قاد بدوره الى تغيير مجرى الحوار من كونه اسلوب في الدعاء الى كونه خطاب حجاجي يحمل في بنيته الدرامية بعداً تداولياً، فـ(الام) ترتكز منذ الوهلة الاولى في مناجاتها على أفعال كلامية تحمل من القوة في التأثير ما يكسبها طابعاً حجاجياً، كأفعال العرض (التبيينات) التي وظَّفتها (الام) في وصف حالتها لـ(لله)، إذ قامت (الام) بوصف كامل لمأساتها حول مقتل أولادها الذين لم يتمتعوا بالحياة كنظائرهم من الشباب، إذ وافتهم المنية إثر عبوة ناسفة، ولم تحصل على شيء من اجسادهم المتفحمة لتدفنه، ثم لم يبقَ عندها سوى ولد واحد تريده أن يستمر بالحياة.

أم: أتحدث إليك بصفتي أكثر الأمهات دفناً لأولادها بلا أطراف، أدفنهم أكوام لحم، كيلو، كيلوان، ثلاثة ! كبيرهم لم أجد عظماً واحداً له... لم يبق عندي سوى ولد واحد أريده أن يستمر بالحياة.

ان هذا الوصف الحجاجي يعد بمثابة مقدمة هيأت من خلالها (الام) لأفعال كلامية أخرى شكلت مرتكزاً أساس في خطابها الحجاجي، كأفعال التوجيه (الانفاذيات)، وأفعال الحكم (الحكميات)، ففي خضم هذه الافعال حاولت (الام) تثوير فكرة التمرد على القوانين الالهية والتحريض على معصيتها، حتى يأمر (الله) بتحقيق مطالبها والامهات معاً، فعلى صعيد افعال التوجيه الكلامية (الانفاذيات) قامت (الام) بإعلان الاضراب عن الصلاة والصيام، إن لم يتحقق مطلبها وهو الكف عن القتل والدمار، وعلى صعيد (الحكميات)، قامت (الام) باستخدام الملفوظ اللساني (قرَّر)، محاولةً منها تأكيد الاعلان وتثبيته، ويعد ذلك بمثابة (حجاج) في خطابها هذا، فـ(الام) في قولها بإعلان الاضراب، ومن ثم تثبيته بقرار، هي في الوقت ذاته تحاول أن تنجز قولاً ثانياً ذا طبيعة أخرى من شأنه أن يقوم بالتحذير أو التهديد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يمثل هذا القول بمثابة نشاط تواصلي متحدد بمرجعية مقصد (الام) كمتكلم أثناء كلامها والاثار الناجمة عنه على السامعين المتمثلة في تحقق فعل الكلام وانجازه حيث الرضا (القبول). ويمكن توضيح ذلك في خطاب (الام) الاتي:

أم: سأقول شيئا مُهمًّاً، باسمي وباسم كل الأمهات، سنعطيك مهلة يا رب، أربعة وعشرون ساعة حتى تقل للشيء كن فيكون أو أو أو.. نعلن اضرابنا جميعاً عن الصلاة والصيام (تصيح) نعم. هكذا قررنا.. سنضرب عن الصلاة والصيام يا رب، ولن تجد أُمًّا بعد اليوم ترفع يدها للدعاء إليك، شروطنا واضحة.. أنْ توقِفَ القتل الذي يفترس أولادنا.

ان هذا الضرب من الخطاب ينفتح بدوره على تمثُّل آخر لـ(لحجاج) يندرج تحت مسمى (الحجاج الخطابي)، فهذا الاخير يتوجه الى عاطفة المُحَاج ليصل به حدَّ الاثارة والتحريض، ومجاله توجيه الفعل وتثبيت الاعتقاد أو صنع الاعتقاد، فهو (حجاج) موجه للجماهير، بمعنى آخر، أن (الام) هنا في الوقت الذي توجِّه خطابها الى (الله)، هي تسعى الى استمالة عقل المتلقي ليدخل هو الاخر في دائرة (الحجاج)، بل هو المُحَاج ذاته، فالقول الخطابي الذي تقدمت به (الام) يحمل في مضمونه الكثير من القضايا التي اتفقت عليها آراء الجميع، كالقتل عمداً، والموت الذي يتربص بالأولاد دون رحمة، وتعد هذه القضايا المُحرِّك الرئيس لعاطفة المتلقي، وكونها كذلك، فهي تسهم في صنع الاعتقاد بأن ايقاف الموت والدمار هو أمر لا بد منه، وهو ما يقود بدوره الى اقناع الاخر (المتلقي) بما ينبغي عليه أن يتخذه من سلوك ازاء هذه المواقف.

ان تمثُّل (الحجاج) بوصفه جدلاً، لم يتحقق في هذا العرض إلا بعد دخول الطرف الاخر، النبي (موسى) الذي يمارس دور المفاوِض لـ(الام)، إذ يبدأ الجدل والنقاش بين (الام) والنبي (موسى) منذ اللحظة التي يدخل فيها المكان، ويتركز (الجدل) في بدايته حول خرق (الام) لحرمة الوادي، بوصفه مكاناً مقدساً، ومن ثم لا يجوز دخوله إلا بإذن من (الله)، ويعد هذا القول بمثابة حجة تقدَّم بها (موسى) الى الطرف الاخر (الام) كمُحاج بغرض اقناعها بأن هذا السلوك يشوبه الخطأ ومن ثم ينبغي العدول عنه، غير أن (الام) تقابل (موسى) بحجة أقوى تحاول أن تثبت من خلالها أن دخول الوادي ليس وقفٌ على (موسى) وحسب، فهي أيضاً لها حصة في ذلك من حيث أن (الله) ربها كما هو رب (موسى)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، أن ما قام به (موسى) من قَبْل في لحظة دخوله الوادي، لا يختلف شيئاً عما قامت به (الام) اليوم، فقد دخلت الوادي وقد خلعت نعليها تشبُّها بالنبي (موسى)، الامر الذي جعلها تعتقد أن الحظوة التي نالها (موسى) في الوادي قد تنالها هي أيضاً. إن هذا الضرب من الحجاج يمكن أن نتلمسه على نحو واضح وصريح في المشهد الذي يردُ فيه الحوار الاتي:

موسى: (يظهر في المكان، يتوكأ على عصا، يرتدي ثيابا قديمة) لا تصرخي، يكفي.. ماذا تريدين ؟

أم: (تنظر إليه باستغراب) وما شأنك ؟ خلعت نعليّ ودخلت الوادي.

موسى: لا يحق لك أن تدخلي إليه.

أم: (تنتبه لموسى) ولا يحق لك أنت أيضا.

موسى: الهمس سيد المكان هنا، فهذا واد مقدس لا يدخله سوى من أذن له الرحمن !

أم: انتظرت عمري كله ولم يأذن.

موسى: إذن عليكِ ان ترجعي الى الديار.

أم: لن أرجع حتى يكلمني الله.

موسى: لن يكلم أحدا.

أم: لا شأن لك، إنه ربي.

ويتجلى (الحجاج الجدلي) أيضاً في مواقف درامية أخرى كتلك التي يختلف فيها (موسى) مع (الام) حول قضية الاضراب عن الصلاة والصيام، ففي الموقف الدرامي هذا تحاول (الام) أن تثبت شرعية اضرابها بدعوى أن (الله) هو الذي منحها الحق في ذلك، ومن ثم، فالإضراب هنا لا يعد اثماً أو جُرماً تعاقَب عليه، الامر الذي أثار حفيظة النبي (موسى)، وعدَّ هذا القول بمثابة مؤامرة للإطاحة بالقانون الالهي:

أم: نحن نحب الله أكثر عندما نضرب عن الصلاة والصيام !

موسى: هذا تمرد وليس حباً.

أم: الله أعطانا الحق أن نتمرد من أجل أن نعيش !

موسى: أُفسِّرها بمؤامرة للإطاحة بـ...

ومن تمثلات (الحجاج) الاخرى التي تجلَّت واضحة في هذا العرض المسرحي، كان الحجاج بـ(عكس النموذج)، والحجاج بـ(المَثَّل)، وقد تجلى هذان النوعان من (الحجاج) في المشهد الذي تحاول فيه (الام) تحريض الامهات على اعلان خبر التمرد على صفحة الفيس بوك الخاصة بهن وذلك اثناء اتصالها بإحداهن عبر جهاز الموبايل واخبارها بنشر الخبر ومتابعة التعليقات والرد عليها. إن هذا الشكل من الاداء دفع شخصية النبي (موسى) الى اتخاذ اسلوب آخر في (الحجاج) يقوم على توليد حجج أخرى من شأنها استمالة وعي (الام) واقناعها بأن ما تفعله هو إثم لا محالة، وذلك من خلال تشبيه (موسى) دعوة (الام) بالتحريض على الاضراب، بالوثنية وعبادة الاصنام التي كان (فرعون) يحمل رايتها، وبذلك يمثل (فرعون) هنا بمثابة حجة (عكس النموذج)، وهي حجة بلاغية وظيفتها تأسيس واقع جديد أو إظهار ما خُفِيَ من علاقات بين اشياءه، كالتمرد مثلاً، وضمن هذا يمثل (فرعون) هنا الخط الموازي للمثال أو النموذج، وبواسطته يكون الحضَّ لا على الاقتداء بطبيعة الحال وإنما على الانفصال، مما يدفع المُحاجَج - ومثاله (الام) في هذا العرض- الى العدول عن موقفه والتسليم بموقف صاحب الاطروحة (المحاجِج) الذي تمثله شخصية (موسى). أما النوع الثاني من (الحجاج) الذي اشتغلت عليه شخصية (موسى) في ذات المشهد، هو الحجاج بـ(المَثَّل)، ذلك أن (موسى) في خطابه مع (الام) لم يكتفي بوضع (فرعون) في لائحة حجة (عكس النموذج) وحسب، فقد اتخذ منه (مثلاً) لدعم اطروحته في موضوع التمرد، وقد تفردت حجة (المثل) هنا بخصوصية وهي أنها تندرج ضمن القسم المتعلق بالحجاج (من الخاص الى العام)، إذ تعامل (موسى) في خطابه الحجاجي مع (فرعون) بوصفه مثالاً مُفْرداً معزولاً يمكن اعتماده في تعميم فكرة التمرد التي قامت بها (الام) وقرائنها من الامهات، وضمن هذا أصبح التمرد هنا هو حالة عامة لا مجرد حالة خاصة فهو متناسل وقابل للتمدد والتطور بديناميكية مُطْرَدَة، ويمكن رصد النوعان الانفان الذكر من (الحجاج) في المشهد الذي ورد فيه الحوار الاتي:

موسى: صفحة الأمهات في الفيس بوك ؟ ما هذه المهزلة ؟ سيتطور الموضوع الى انقلاب عسكري، إنك لا تفهمين ماذا تفعلي، هذه دعوة للعودة الى الوثنية أو عبادة الأصنام أو فرعون الذي قال: أنا ربكم الأعلى

أم: (تبتسم) تتحول المطالب بالحقوق الى تمرُّدٍ دائماً ؟!

ومن تمثلات الحجاج الاخرى التي شغلت فضاء العرض المسرحي من حيث القول والفعل، كان الحجاج بـ(المناظرة)، ورغم أن هذا التمثُّل من (الحجاج) قد وجد حضوره منذ الوهلة الاولى التي التقت بها الشخصيتان، شخصية (موسى)، وشخصية (الام)، إلا أن مرتكزاته لم تتبدى بشكل واضح إلا في بعض المشاهد التي يشتد فيها الصراع الدرامي للحد الذي يخرج فيه الحوار من كونه اسلوب في الاقناع الى كونه طريقة في الاستدلال يُتَوصَّل به الى حفظ رأي وهدم الاخر، وكان ذلك في المشهد الذي يعلن فيه (موسى) احتجاجه على اضراب (الام) مستعيناً بذلك ببعض الحجج الاستدلالية التي تدعم موقفه الرافض للإضراب من جهة، وتهدم موقف (الام) المؤيد للإضراب من جهة أخرى، كقوله بـ(جهنم)، بوصف الاخيرة تعد من المُسلَّمات التي تؤمن بها (الام)، وكونها كذلك، ينبغي عليها التراجع عن الاضراب، كي لا تكون في عداد المرَدَة والاثمين الذين أُعِدَّت جهنم لأمثالهم، وقوله أيضاً بـ(البحر) الذي شقه بإمر (الله) الى نصفين، ليكون مقبرة للآثمين.

موسى: أنا أحتج على فكرة الإضراب.

أم: أرسلك الله للتفاوض معي وليس لتحتج.

موسى: العلاقة مع الله ليست فيها شروط ومقاسات ؟

أم: نشعر أن الله رفع يده عن هذا الوطن فتحوّل الى جهنم.

موسى: جهنم.. هي مشفى ساخن لعلاجكم !

أم: سنصرخ ونرفض ونحتج على جهنم هذه...

موسى: سيبتلعكم البحر مثلما ابتلع...

أم: (تقاطعه بغضب) لسنا بفرعون وجنوده..

ومن اللافت للنظر، أن الحجج التي وظَّفها (موسى) في (المناظرة) اعلاه، كانت تنتمي بدورها الى (الحجاج الاستعاري)، ففي حواره مع (الام) استعار (موسى) لفظ كلمة (جهنم)، وكلمة (البحر) لخلق نوع من التقارب الذهني لدى (الام) بين الصورة والاصل ليدفع بها الى الاقناع والتسليم برأيه، إذ تكون الاستعارة بذلك أدعى من الحقيقة لتحريك هِمَّة المرسَل اليه (الام) والى الاقناع، فهي تهدف الى تغيير المقاييس التي اعتمدتها (الام) في تقويم الواقع والسلوك، ومن ثم تكون سبباً في القبول والتسليم.

ان دور الخطاب التداولي الذي يتعدى كونه حوارٌ فقط، الى كونه بحث عن الطابع المقصدي في هذا الحوار، عبر استجلاء المعنى الكامن في اللغة التي يتضمنها الحوار ذاته، وهو ما يقود بطبيعة الحال الى استراتيجية خطاب ذو طابع حجاجي تكتسب معان جد مختلفة عن الحوار التقليدي، اشاع في هذا العرض المسرحي تثوير بعض تمثلات (الحجاج) ذات الطابع التداولي، كـ(المبادئ الحجاجية)، التي كانت مُعتَمَدة في السياق الخطابي التداولي لكلا الشخصيتين، ولا سيما في المشهد الذي يحاجج فيه (موسى) (الام) في قضية الموت بوصف الاخير يمثل أحد القضايا التي تتفق عليها أراء الجميع، ففي هذا المشهد يحاول (موسى) أن يستعين بـ(المبادئ الحجاجيه) بوصفها ثوابت عامة تندرج ضمن الافكار والمعتقدات التي تشترك بها مجموعة بشرية معينة، والكل يُسلِّم بصدقها وصحتها، كقوله (الموت سُنَّة الحياة)، وقوله في تناقضات الحياة التي جُبِلَ الانسان عليها منذ أن وُجِدَ على وجه الارض، كـ(القاتل والمقتول، والجائع والمتخم)، إذ تعد هذه الاقوال من المرجعيات الثقافية والعُرفية الراسبة في الذاكرة الجمعية، ومن ثم، فهي تُلْزِم (الام) الاقتداء بها والتسليم بصحتها.

أم: الله من خلق القتلة !

موسى: وخلقك أيضاً.

أم: ما كان عليه أن يخلق تلك الوحوش ويجعلها تعيش مع أرواح أليفة.

موسى: لا بد من تناقضات في الخلق.. لا بد من جائع ومُتْخَم، لا بد من قاتل ومقتول.

أم: القتل منذ ألف سنة لا يلاحق غيرنا يا نبي ؟

موسى: (يصرخ بها) قلت لك الموت سُنة الحياة.

إن الحجج الموجهة في الخطاب المسرحي هذا، لا تكمن قوتها في الفعالية الخطابية المتعلقة بالمتكلم وحسب، سواء كان ذلك المتكلم هو (موسى) أم (الام)، وإنما في تراتبيتها القصدية أيضاً، فالمخاطِب اذا كان يتوجه الى مخاطبه قصد إقناعه بأمر معين أو التأثير فيه، فإنه لا محالة يوظف فئة حجاجيه تكون بمنزلة دعامة استدلالية لغرضه الذي من أجله كانت العملية التخاطبية، وهذه الفئة الحجاجية لا تتحدد بالمحتوى الخبري للقول ومدى مطابقته للموضوع المطروح، وانما هي رهينة اختيار هذه الحجة او تلك بالنسبة الى نتيجة محددة، وهذا القول يصدق على (السُلَّم الحجاجي)، بوصفه فعل لغوي يتمثل في انجاز متواليات من الاقوال والجمل بعضها بمنزلة الحجج (الادلة)، والبعض الاخر بمنزلة النتائج (المدلولات) التي تُستَنتَج منها، مُشَكِّلة بذلك ما يسمى بـ(الفئة الحجاجية)، ويمكن رصد هذا الضرب من (الحجاج) في المشهد المسرحي الذي يحاول فيه (موسى) اقناع (الام) بأن ما يجري عليها والامهات اليوم هو امتحان الهي، وهذا الاخير، لم يكن حديث العهد فقد جرى سابقاً على انبياء من قبل ولم يقنُط أحد منهم من رحمة (الله)، بل زادهم ذلك صبراً وايماناً، ولإثبات هذا الفعل اللساني، فقد استخدم (موسى) في حواره مع (الام) فئة حجاجية ارتبطت فيما بينها بعلاقة تراتبية، إذ تدرَّج فيها (موسى) من الحجة الضعيفة الى الاقوى كـ(أدلة) لتفضي في مجملها الى نتيجة واحدة (مدلول)، متمثلة بصبر الانبياء على البلاء، وهي بمثابة حجة لإبطال دعوى (الام) في التمرد:

موسى: أيوب صبر على البلاء لسنوات طويلة.

أم: (تصيح) ونحن مسَّنا ألف ضرٍّ وأنت أرحم الراحمين ؟

موسى: يونس النبي عاش وصلى وصام في جوف حوت.

أم: لا يعني شيئاً أمام وطن تحول الى حوت كبير ابتلع كل أحلامنا.

موسى: عيسى صلبوه بأبشع ما يكون الصلب.

أم: كل لحظة في شوارعنا مراسيم لصلب أعزائنا بأبشع ما يكون !

موسى: ويعقوب الذي ابيضت عيناه وكان كظيم ؟

أم: عُميت كل عيون الأمهات، وابيضت قلوبهن وأرواحهن معاً...

موسى: لا أستوعب نار كلماتك يا أم.

وفي خضم الحوار الانف الذكر، يمكن تمثيل (السلم الحجاجي) وفقاً للمخطط الاتي:

نا {صبر الانبياء على البلاء}

د أيوب صبر على البلاء لسنوات طويلة

ج يونس النبي عاش وصلى وصام في جوف حوت.

ب عيسى صلبوه بأبشع ما يكون الصلب.

أ يعقوب الذي ابيضت عيناه وكان كظيم ؟

فالملاحظ أن هذه الاقوال المُثْبتة للمدلول الواحد لا تتعدد فحسب، بل انها تتفاوت في قوتها التدليلية، أو في (حِجِّيتها) بحيث يعلو بعضها على بعض، مُنشِئة بذلك ما يدعى بـ(السُلَّم الحجاجي)، فمثلاً القول (د) أقوى حجية على الصبر من القول (ج)، والقول (ج) هو بدوره أقوى حجية على الصبر من القول (ب)، وكذا الحال مع القول (ب) والقول (أ). ومن تمثلات الحجاج الاخرى التي بدت حاضرة في هذا العرض المسرحي، كان (الحجاج الوثائقي)، وقد تمثل هذا النوع من (الحجاج) في صور الامهات التي ملئت جدران المسرح حتى بدت وكأنها جزء من الجمهور، إذ كان المكان كُلَّه مغطى بصور كبيرة لأمهات وهن يرفعن أيديهن للدعاء والتوسل الى (الله) بدعوى الخلاص من القهر والاضطهاد والقتل الذي يتربص بهنَّ وبأولادهن، وقد عزَّز المخرج هذا الحجاج بالوثائق التي كانت تحملها (الام) منذ لحظة دخولها الى الوادي، فقد حملت هذه الوثائق تواقيع الامهات اللواتي فقدن اولادهن ولم يحصلن على أي منهم. إن تجسيد هذا الحجاج صورياً كان من دور (الام)، فقد قامت (الام)- وهي تتحدث الى (الله) في مونولوج طويل- بفتح كيس مملوء بالوثائق، وأخذت بنثره على الجمهور وهي تُلوِّح بيديها الى السماء مطالبة (الله) أن يكون شاهداً على ما تحمل هذه الوثائق من شكاوى الامهات التي وثَّقت بتواقيعهن، كما هو مبين في المونولوج الاتي:

أم: (تخرج أوراق كثيرة من حقيبة يدها) هذه تواقيع الأمهات.. انظر إليها، لم أزوّر توقيعاً واحدا، آلاف التواقيع والنصاب لم يكتمل في كل مرة عندك يا رب، لابد أن تجد حلاً.

إن هذا الخطاب الحجاجي يقترب الى حدٍ كبير من استراتيجية الخطاب التي اعتمدها المسرح الملحمي، فشأن هذا العرض هو استغلال المشكلات السياسية لصالحه، وتنوير الجماهير سياسياً، وتعبئتها وجدانياً، ويعد ذلك من سمات الحجاج (الجدلي) و(الخطابي) في آن معاً، إذ لم يكن هدف العرض تقديم متعة جمالية للجمهور، بقدر ما يدفع هذا الجمهور الى اتخاذ موقف عملي من القضايا التي تهمه وتهم بلاده، ويأتي ذلك نتيجة اقتناعه بما يُعرض عليه من طروحات، ويمكن تلمس ذلك من خلال مشهد الوثائق الذي تقول فيه (الام): (آلاف التواقيع والنصاب لم يكتمل). إن السمة التي تميَّزَ بها هذا القول تُدْلي برؤية مفادها أن المعني بـ(الحجاج) هو ليس (الله) بحد ذاته وإنما السلطة الحاكمة، بوصف الاخيرة تمثل الوريث الشرعي لسلطة المقدس (الله) التي يقع على عاتقها حماية الأفراد والجماعات الذين تفرض السيطرة عليهم، وقد جاءت تلك السلطة مُتَّشحة بثياب (السلطة الدينية) الحاكمة للبلاد، والتي أفادت من قدرتها

على توظيف (المقدس/الله) في الهيمنة على المجتمع، وضمن ذلك فإن طلب الاحتجاج لم يكن موجهاً الى (الله) بقدر ما هو موجه الى (السلطة) وممارساتها التي تستغل (المقدس) في إنتاج الصراعات الدينية والطائفية التي أسهمت في فجيعة الامهات، ولأجل ذلك فقد وظَّف المؤلف- وكذا المخرج- بعض الالفاظ اللغوية التي بدى تداولها حاضراً في المجتمع، ومن ثم فهي تمثل حجج دامغة لا يمكن تفنيدها، كالألفاظ الدالة على حالة الاضطراب والفوضى التي تصدرها الطبقة السياسية داخل البرلمان، مثل (عدم اكتمال النصاب، وجمع التواقيع).

ومن تمثلات الحجاج الاخرى التي حفل بها هذا العرض المسرحي، كان الحجاج بـ(الشاهد) وهو حجاج بلاغي شأنه توضيح الأطروحة من طرف المُحاجِج بغرض إقناعه عبر الربط بين المتفقات في الجنس كدعامة تبريرية تسهم في عملية الاقتناع، وقد تنوع هذا (الحجاج) وفقاً لطبيعة الخطاب الذي ارتهن اليه العرض، فتارة نجده ينضوي تحت شواهد قرآنية، وقد تبدى ذلك في المشهد الذي حذَّر فيه (موسى) (الام) من الوقوع في ذات الشَرَك الذي وقع فيه الشيطان وهو شَرَك التمرد والعصيان:

موسى: احذري يا أم، احذري، واذ قال ربك للملائكة اسجدوا لأدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر.

أم: سَلْ هذه الأرض عن سجودنا الطويل وبكامل أعمارنا.. ولكننا في النهاية طردنا من الجنة لأننا سجدنا لله وحده !

موسى: ولقد خلقنا الانسان في كَبَد.. الله قال ذلك...

أم: لم يعش أي إنسان في هذه الأرض سوانا في كَبَد ! ماذا فعلنا لكي نعاقب هكذا ؟

وتارة ثانية نجد (الشاهد) يتمثل بأقوال الانبياء كحجج ثابتة ينبغي التسليم بها والاقتناع بصدقها وصحتها، كما في قول (موسى) وهو يحاجج (الام): (ستُعاقب كل نساء الأرض بسبب أفكاركِ، ولن تكون الجنة تحت أقدامهن)، وقد ترشح هذا القول في اثناء تعقيب (موسى) على ردود أفعال (الام) ذات النزعة التهكمية لا سيما في تعليقها على الآية القرآنية: (ولقد خلقنا الانسان في كَبَد)، الامر الذي أثار حفيظته، ودفع به الى نفي أن تكون الجنة تحت اقدام الامهات إذا ما استمرت (الام) في التحريض على العصيان.

كما تجلى الحجاج بـ(الشاهد) أيضاً في المشهد الذي تقصُّ فيه (الام) وقائع استشهاد أولاد الامهات وما جرى عليهن من بلاء إثر ذلك، وقد تخلَّل هذا المشهد اداء تمثيلي قائم على (الاستعارة) و(التشبيه)، إذ تقوم (الام)- بعد أن تفتح كيساً مملوءاً بالعباءات- باستعارة بعض شخصيات الامهات اللواتي فقدن اولادهن، وتبدأ باستحضارهن ذهنياً عبر التقليد والمحاكاة لكل عباءة من هذه العباءة التي تمثل تلك الشخصيات، كعباءة (أم عبد الله، وأم سعيد، وأم سالم) وقد صورت (الام) شخصية (أم سالم) - التي فقدت عقلها بعد أن جاءوا برأس ولدها إليها- بأداء تمثيلي يوحي بالجنون والهيستريا، إذ يمتزج في اداؤها البكاء المفجع بالضحك الهستيري، وذلك بغرض التأثير والاقناع. ومن اللافت للنظر، أن طريقة أداء (الام) المعزز بالصور البيانية، كقولها: (جاءوني بقميصه وفيه دم كَذِب وقالوا هذا ما تبقى منه)، أسبغ على خطابها الحجاجي سمة (الحجاج البياني) القائم على (الافهام) و(الاقناع)، فهي من جهة أولى، سعت إلى إفهام الطرف الاخر (موسى) المعنى الكامن في الاضراب، وقد تبدى ذلك في طريقة أدائها الاحتجاجي الذي لا يبعث على التمرد قط بقدر ما هو مطلب شرعي يجود في نفوس الامهات، ومن جهة ثانية، شرَعت (الام) في خطابها الحجاجي هذا الى محاولة اقناع (موسى) بأن هذا المطلب الشرعي لم يكن عصيٌ على (الله)، كقولها:(أليس هو الله الذي يقُلْ للموت كن فيكون وللحياة كوني فتكون ولأولادنا ارجعوا سالمين فيرجعوا ؟)، وهو ما قاد بدوره الى تمكُّن (الام) من استمالة عقل (موسى) وقلبه والتأثير في مشاعره، ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال أداء (موسى) في المشهد الختامي للمسرحية، إذ يتحول (موسى) من كونه طرف مُحَاجِج غرضه اقناع (الام) في العدول عن قرارها في الاضراب، الى طرف مُحاجَج ينتهي به الامر الى الاقتناع بما قدمته (الام) من حجج تبعث على الافحام والاقناع، الامر الذي لم يدفع به الى النزول عند رغبة (الام) وحسب، بل قام بمشاركتها الاضراب أيضاً، وقد كان للرؤية الاخراجية دور كبير في توضيح هذا الانقلاب، فعلى مستوى المكان: في الوقت الذي كان فيه (موسى) في بداية المسرحية يتخذ مكاناً في أعلى المسرح تشبُّهاً بالعالم العلوي المقدس حيث الجنة لا غير، و(الام) في الاسفل تشبُّها بالعالم السفلي حيث الارض والدمار، نجد أن المخرج يعمل على مغايرة المكان لكلا الشخصيتين، إذ يجعل من (موسى) أن يترك عصاه وينزل من مكانه العلوي

الى حيث كانت (الام) ليشاركها الاضراب، داعياً من (الله) تعالى أن ينظر في طلبات الامهات لا سيما ايقاف الموت والدمار الذي لحق بهن وبأولادهن، وفي المقابل، تصبح (الام) في ذات المكان- العلوي- الذي نزل منه (موسى)، بل وتأخذ عصاه أيضاً، للدلالة على مناصفتها إياه حجة (النموذج)، فالمخرج هنا جعل من (الام) نموذجاً يناظر (موسى) لما يتمتع به من مثالية تؤهله لان يكون صالحاً للحض على الاقتداء به ومحاكاته والنسج على منواله، وكان أول المحاكين لـ(الام) كنموذج هو (موسى)، ولأهمية هذه الشخصية المقدسة (أي الام)، فقد حافظ المخرج على عدم تغيير لون ثيابها من الاسود الى الابيض رغم المكانة العليا التي ارتقت اليها، وذلك للدلالة على أن ثورتها الحجاجيه لم تكن وقْفٌ على الارض وحسب، بل تعدت ذلك الى السماء أيضاً، الامر الذي زاد من جلالها وقدسيتها، وما فعله (موسى) مع العباءات - بوصفه نموذج من السماء- كان دليل على ذلك، ففي الوقت الذي كان فيه (موسى) يرتدي ثوباً أبيضاً للدلالة على حياة مثالية لا تشوبها الاحزان حيث الجنة والنعيم، نجده يتشح بعباءات الامهات حتى تغطي كامل ثوبه الابيض، وذلك مواساة منه للأمهات، من جهة، وإعلان عن رغبته في الانتماء الى قضيتهن، من جهة أخرى، وقد تجسد ذلك بشكل واضح في نهاية المشهد الختامي، إذ يتحول المشهد الى ثورة عارمة تجتاح جميع شوارع المدينة، لا سيما بعد خروج (موسى) و(الام) من الوادي المقدس الى حيث يكون الاحتجاج.

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

أولاً: نتائج مسرحية يا رب

1. مثَّلت شخصيتي (موسى) و(الام) - بوصفها أفكار نموذجية يأسِر حضورها الصوري ذهن المتلقي- أحد تمثلات (الحجاج البلاغي) في العرض المسرحي.
2. أظهرت مونولوجات (الام) التي هيمنة على العرض المسرحي أفعال كلام انجازيه جُلُّها ينتمي الى الخطاب الحجاجي التداولي، تباينت بين: أفعال عرض (تبيينات)، وأفعال توجيه (انفاذيات)، وأفعال حكم (حكميات).
3. مثل الحوار الجدلي بين (موسى) و(الام) حول خرق الاخيرة لحرمة وادي (طوى) بوصفه مكاناً مقدساً، من جهة، وقضية الاضراب عن الصلاة والصيام، من جهة أخرى، نموذجاً لـ(لحجاج الجدلي).
4. افرز تشبيه (موسى) تمرد (الام) على الشِرْعة الالهية بتمرد (فرعون)، نوعان لـ(لحجاج البلاغي)، تمثَّل الاول بحجة (عكس النموذج) الذي مثَّلَ فيه (فرعون) الخط الموازي للمثال أو النموذج، فيما تمثل الثاني بحجة (المَثَل) الذي اصبح من خلاله (فرعون) مثالاً مفرداً معزولاً يمكن اعتماده في تعميم فكرة التمرد التي قامت بها (الام).
5. قاد انزياح الحوار بين شخصيتي (موسى) و(الام) من كونه اسلوب في الاقناع الى كونه طريقة في الاستدلال يُتَوصَّل به الى حفظ رأي وهدم الاخر، الى تأسيس أجواء خطاب حجاجي تنتمي في مرتكزاتها الى ما يسمى بـ(المناظرة).
6. رشحت استعارة (موسى) في حواره مع (الام) لفظ كلمة (جهنم)، وكلمة (بحر)، لخلق نوع من التقارب الذهني بين الصورة والاصل، تمثُّلاً للحجاج ينتمي الى لائحة (الحجاج الاستعاري).
7. جسد حوار (موسى) مع (الام) في قضية (الموت)- بوصف الاخير يمثل أحد الافكار والمعتقدات التي يشترك بها الجميع- اسلوباً حجاجاً تداولياً توضَّع فيما يسمى بـ(المبادئ الحجاجيه).
8. اثرى (السُلَّم الحجاجي) الذي توسَّل به (موسى) في حواره مع (الام)، البعد التداولي للخطاب الحجاجي في العرض المسرحي، عبر انجاز متواليات من الحجج مُشَكِّلة بما يسمى (الفئة الحجاجية)
9. ان توظيف المخرج لتقنيات بصرية- صور الامهات، وثائق احصائية - مزامنة لفعل القول الانجازي لكلا الشخصيتين (موسى/الام)، أسبغ على العرض المسرحي بُعداً ملحمياً ذو طابع حجاجي توضَّع فيما يسمى بـ(الحجاج الوثائقي).

10. إن تنوع الشواهد في خطاب الشخصيتين (موسى/الام) بين فعل لغوي مسموع (نص قرآني. حديث نبوي)، وفعل حركي منظور مشفوع بتقنيات بصرية (عباءات الامهات)، أسبغ على الخطاب المسرحي سمة (الحجاج البلاغي) الذي يمثل (الشاهد) أحد تقنياته.

ثانياً: الاستنتاجات

1. تنوَّع الاسلوب الحجاجي في العرض المسرحي تبعاً لِتَنَوُّع انساق الخطاب: السياسية والاجتماعية والدينية، فتارة ينضوي تحت (الحجاج البلاغي) في اطار من الصور البيانية التي تحمل على التأثير والاقناع، وتارة أخرى يتوسَّل (الحجاج التداولي) الذي يشي بمرجعية مقصد المتكلم في القبول والاقناع.

2. لم يكن (الحجاج) في الحقل المسرحي وقْفٌ على اللفظ اللساني وحسب، فقد كان للفعل الحركي صورٌ وأنماطَ حضور، شكلت في تعالقها مع الصوت كـ(مهارة لغوية) تفاعل مُعقَّد من شأنه املاء الفجوات المعجمية التي تتخلل الكلام الذي يقود بدوره الى تحقيق فعل القبول (الرضا) لدى المتلقي.

3. تجاوز الحجاج في الخطاب المسرحي المعاصر وظيفته التقليدية التي تشي بصرامة الاستدلال الذي يجعل المخاطَب في وضع ضرورة وخضوع واستلاب، الى كونه نشاط تواصلي قائم على الحوارٌ من أجل الوصول الى الاقتناع دون حمْلٍ على الاقناع.

4. اجترأ العرض المسرحي على توجيه (الحجاج) ليتشكل من منظومتين خطابيتين، الاولى: سجاليه من شأنها تصوير المُخاطَب في مواطن نقصه وضعفه، والثانية، افهاميه من شأنها توجيه المُخاطَب ازاء موضوع ما، في اطار من العلامات اللغوية التي يمكن تفسيرها ضمن مجريات الحدث الدرامي.

قائمة المصادر

أولاً: المعاجم والقواميس والموسوعات:

1. حماده، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: أكاديمية الفنون، 1971).
2. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، مادة (حجج)، مج2 (القاهرة: دار المعارف، ب ت).
3. بافيس، باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطَّار (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015).
4. التهانوي, محمد علي: موسوعة كشَّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2 (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1996).
5. جُوليَا, ديْديه: قاموس الفلسفة، تر: فرنسَوا أيوب وآخرون (بيروت: مكتبة أنطوان للنشر،1992).
6. رُوزنتال, م. (و) ب. يُودين: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، ط5 (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1985).
7. سوسان, جيرار بن (و) جورج لابيكا: معجم الماركسية النقدي، تر: محمد إدريس (و) آخرون (بيروت: دار الفارابي،2003).
8. صليبا, جميل: المعجم الفلسفي، ج1 (قم: منشورات ذوي القربى، 1385هـ).
9. لالاند, اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، المجلد الاول (A G)، تر: خليل أحمد خليل (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، 2008).
10. الياس, ماري (و) حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2 (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006).

ثانياً: الكتب:

11. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حماده (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،1977).
12. ارمينيكو, فرانسواز: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش (الرباط: مركز الانماء القومي، 1986).
13. الامين, محمد سالم محمد: الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2008).

14. أوين, فرديك: برتولد بريخت حياته وفنه وعصره، تر: إبراهيم العريس (بيروت: دار ابن خلدون، 1980).
15. الباهي, حسن: الحوار ومنهجية التفكير النقدي (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2004).
16. بروتون, فيليب (و) وجيل جوتييه: تاريخ نظريات الحجاج، تر: محمد صالح ناجي الغامدي (جده: مطابع جامعة الملك عبد العزيز، 2011).
17. بروستاين, روبرت: المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة من أبسن الى جان جينيه، تر: عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ب ت).
18. ترَحيينى, فايز: الدراما ومذاهب الأدب (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988).
19. الجرجاني, عبد القاهر: أسرار البلاغة، (القاهرة: مطبعة المدني، ب ت).
20. ـــــــ: دلائل الاعجاز (بيروت: دار المعرفة، 1987).
21. جلكنر, روبرت (و) جيرالد انسكو: الرومانتيكية مالها وما عليها، تر: أحمد حمدي محمود (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986).
22. الحباشة, صابر: التداولية والحجاج مداخل ونصوص (دمشق: صفحات للدراسات والنشر، 2008).
23. حسين, عبد القادر: المختصر في تاريخ البلاغة (القاهرة: دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع، 2001)
24. حمداوي, جميل: من الحجاج الى البلاغة الجديدة (المغرب: أفريقيا الشرق، 2014).
25. ـــــــ: نظريات الحجاج (المغرب: مطبعة الناظور، 2012).
26. خشبة, دريني: أشهر المذاهب المسرحية (القاهرة: المطبعة النموذجية،1961).
27. خلدون, عبد الرحمن بن: مقدمة ابن خلدون (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001).
28. الدريدي, سامية: الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية الى القرن الثاني للهجرة بنياته وأساليبه، ط2 (عمان: عالم الكتب الحديث، 2011).
29. ستيان, ج. ل: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995).
30. السد, نور الدين: الاسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج2 (الجزائر: دار هومة، 1997).
31. شارودو, باتريك شارودو: الحجاج بين النظرية والاسلوب، تر: أحمد الودرني (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009).
32. الشهري, عبد الهادي بن ظافر: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2003).
33. صادق, مثنى كاظم: اسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي (بيروت: منشورات ضفاف، 2015).
34. صحراوي, مسعود: التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في التراث اللساني العربي (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 2005).
35. ـــــــ: التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة (الافعال الكلامية) للتراث اللساني العربي (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 2005).
36. صمود, حمادي: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره الى القرن السادس (تونس: منشورات الجامعة التونسية، 1981).
37. ـــــــ: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى الان (تونس: منشورات مكتبة كلية الآداب منوبه، 1998).
38. صولة, عبد الله: في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات (تونس: مسكيلياني للنشر والتوزيع، 2011).
39. ـــــــ: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الاسلوبية (بيروت: دار الفارابي، 2007)
40. الطبطبائي, طالب سيد هاشم: نظرية الافعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب (الكويت: مطبوعات جامعة الكويت، 1994).

41. طروس, محمد: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية (المغرب: دار الثقافة، 2005).
42. عادل, عبد اللطيف: بلاغة الاقناع في المناظرة (بيروت: منشورات ضفاف، 2013).
43. عبد الرحمن, طه: التواصل والحجاج (الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، 1994).
44. ـــــــــ: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998).
45. ـــــــــ: في اصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000).
46. عبد الصاحب, سعد عزيز: المتغيرات الاخراجية في العرض المسرحي العراقي ما بعد عام 2003 (دمشق: دار الينابيع،2010).
47. عبد المجيد, جميل: البلاغة والاتصال (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2008).
48. عبد الوهاب, شكري: تاريخ وتطور العمارة المسرحية (القاهرة: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2007).
49. عتمان, أحمد: الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1984).
50. العزاوي, ابو بكر: الخطاب والحجاج (بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، 2010).
51. ـــــــــ: اللغة والحجاج (الدار البيضاء: العمدة للطبع، 2006).
52. عساف, روجيه: سيرة المسرح أعلام وأعمال القرون الوسطى،، ج2 (بيروت: دار الآداب، 2009).
53. عشير, عبد السلام: عندما نتواصل نغير مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق،2006).
54. علوي, حافظ اسماعيلي: حافظ اسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، ج1(بيروت: دار الروافد الثقافية، 2013).
55. قادا, عبد العالي: بلاغة الاقناع (عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2016).
56. الكاتب, ابن وهب: البرهان في وجوه البيان (القاهرة: مطبعة الرسالة، 1969).
57. كارلسون, مارفن: نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدي زيد، ج1 (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1997).
58. كاظم, حسين علي: نظريات الاخراج دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج (بغداد: وزارة الثقافة، 2013).
59. لافر, جيمس: الدراما أزياؤها مناظرها، تر: مجدي فريد (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، 1963).
60. مدقن, هاجر: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2013).
61. مصطفى, ابراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج1(استانبول: دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر، 1989).
62. مطلوب, احمد: دراسات بلاغية ونقدية (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980).
63. معلوف, لويس: المُنجد في اللغة، ط35 (طهران: المعارف،1383ه).
64. ميلر, سوزانا: سيكولوجية اللعب، تر: حسن عيسى، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1987).
65. نحلة, محمود أحمد: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 2002).
66. النقاري, حمو: التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة،2006).
67. هلتون, جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001).
68. الولي, محمد: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية (الرباط: منشورات دار الامان، 2005).

ثالثاً: الدوريات:

69. حمودي, محمد: الحجاج واستراتيجية الاقناع عند طه عبد الرحمن مقاربة إبستمولوجية، مجلة حوليات التراث، العدد (12)، الجزائر، 2012.
70. الرقبي, رضوان: الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، المجلد (40)، العدد (2)، 2011.

71. العبد, محمد: النص الحجاجي العربي دراسة في وسائل الاقناع، مجلة فصول، عدد (60)، 2002

رابعاً: المسرحيات:

72. سوفوكليس: انتيجونه. أجاكس. فيلوكتيت، تر: علي حافظ، من المسرح العالمي (الكويت: وزارة الاعلام، 1973).
73. شكسبير: عطيل، تر: جبرا ابراهيم جبرا (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986).
74. ـــــــ: هاملت، تر: جبرا ابراهيم جبرا (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ب ت).
75. كورناي, بيار: السيد، تر: خليل مطران، ط9 (بيروت: دار مارون عبود، 1975).
76. هيغو, فكتور: هرناني، تر: خليل مطران (بيروت: دار مارون عبود، 1975).