

## الحجاج مولّدا من مولّدات الجمال في الشعر

سامية الدريدي<sup>1</sup>

## مقدّمة:

حاولنا في بحوث سابقة أن ندرس الشعر العربي القديم من زاوية تعني "بالحجاج" فيه بنية وأسلوباً<sup>2</sup> وذلك عن إيمان عميق بضرورة تجديد النقد العربي للشعر القديم استناداً إلى نظريات حديثة، قد تساعدنا إن نحن أجدنا استيعابها في مرحلة أولى وتوظيفها في مرحلة ثانية على كشف ما خفي من أمر نصوص شعرية مخاتلة مخادعة. أو تساعدنا على الأقل، في الولوج إلى مناطق من النصّ الشعريّ القديم ظلت في العتمة وقصرت أدوات النقد التقليدية عن كشفها أو سبر أغوارها. وذلك، في محاولة لمجادلة السائد وتجاوز بعض المواقف النقدية التي أضحت رغم ما تحتمله من نقد وما تقتضيه من مراجعة، ضرباً من المسلّمات. إذ ليس من الهيّن أن نتحدث عن "حجاج" في الشعر القديم، بما يعنيه ذلك من قيامه على حجج وأدلة مختلفة واحتفائه بأساليب متنوعة، للإقناع تارة وللحمل على الإذعان دون اقتناع حقيقيّ طورا آخر. وليس من اليسير أن نثبت قدرة الشعراء على الإقناع في الأغراض الغنائية التي لا يُنتظر فيها حجاج، ولا يُتوقّع فيها إقناع، كالغزل والفخر والمدح والهجاء<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة تونس.

<sup>2</sup> نشير أساساً إلى أطروحتنا الموسومة بـ"الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة: بنيته وأساليبه" المنشورة في "عالم الكتب الحديث" إربد- الأردن، 2008 وإلى كتابنا "دراسات في الحجاج: قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم" نشر عالم الكتب الحديث إربد- الأردن، 2009. وإلى كتابنا "أدب الحيوان عند العرب: قص وحجاج" نشر مشترك: مركز النشر الجامعي ويوغرطة الدولية، تونس، 2012.

<sup>3</sup> هذا ما اجتهدنا في اثباته في الكتب المذكورة وفي مقالات أخرى.

ومن الإشكاليات الهامة التي شغلتنا في بحوثنا المتعلقة بالحجاج، أمر العلاقة بين "الحجاج" و"الجمال". فقد لاحظنا ونحن نحلل نصوصا من الأدب القديم شعريّة كانت أو نثريّة، أن لا غنى للمبدع شاعرا كان أو ناثرا عن "الجمال"، وهو يحاول أن يقنع المتلقي بما يقوله صراحة أو بما يقوله بشكل ضمني غير مباشر. فهو يعوّل على "الجميل" من اللفظ والتّركيب والصّورة والمعنى، ليؤثّر في المتلقي "ويوجّهه" الوجهة التي أرادها له من خطابه. وعندها تبدو العلاقة بين "المقنع" و"الجميل" علاقة متينة. إنّها علاقة اقتضاء وتلازم. ولكنّ هذه الفكرة على أهميّتها بدت لنا في مرحلة متأخرة من بحوثنا في حاجة ملحة إلى المراجعة والتّمحيص، فارتأينا أن نقلّب فيها التّظر من جديد. وقد ظلّ السّؤال يختمر في أذهاننا: هل العلاقة بين "الحجاج" و"الجمال" مجرد علاقة تلازم واقتضاء أم هي أبعد من ذلك وأبلغ؟ أليس "الحجاج" في بعض أنواع الخطاب مولّدا للجمال فإذا "بالجمال" ينبع من الحجاج ويعود إليه؟

هذه الفرضيّة الأخيرة هي أطروحتنا الأساسيّة التي سنعمل على تحليلها والاحتجاج لها، في هذا المبحث معوّلين على ضرب طريف من النّصوص التي تقوم على حوار حجاجي، هو ما يسميه القدامى "بقرع الحجة بالحجة" مستلهمين في دراستها ما يعود إلى النظريّة البلاغيّة القديمة، وما يُستمدّ من البلاغة "الجديدة" ولا سيّما نظريّة "الحجاج". وهدفنا الأقصى أن نوّكد أنّ "الحجاج" قد يكون أحيانا كثيرة "المولّد" الأساسي للجمال في النصّ أو مقوم "الجمالية" فيه إذ بدونه يفقد النصّ كلّ أثر أو تأثير في المتلقي.

### في علاقة الحوار بالحجاج

من البديهيات في نظريّة "الحجاج" أنّه لا يكون "حجاج" إلّا في مجال "الاختلاف". فالحجاج لا يكون فيما هو يقينيّ أو إلزامي، فنحن لا نحاجّ في أمر مأخوذ على أنه حقيقة يقينية راسخة كالحقائق الرياضيّة مثلا، أو في أمر مأخوذ على أنّه أمر صارم واجب النّفاذ. وإنّما يكون الحجاج

كما يقول برلمان"Perlman فيما هو مرجح وممكن ومحتمل"<sup>1</sup> والاختلاف يبعث على الحوار فالحجاج. فإذا بالعلاقة بين الطرفين المذكورين علاقة تلازمية، إذ يقتضي أحدهما الآخر ويحيل عليه. فالحجاج يكون عادة تجسيما لمشاكل تقتضي المناقشة، ولمواقف تستوجب التّحاور. فتكون من ثمّ المساءلة، وطرح الفرضيات أو الأطروحات على طاولة النقاش. وعندها يكون همّ الباثّ الأوّل، إقناع المتلقّي بوجهة نظر معيّنة ومن ثمّة توجيهه إلى سلوك ما، يفرضه منطلق الخطاب وتسلسل وحداته.

وقد يكون هدفه أحيانا كثيرة، حمل الآخر على الإذعان دون اقتناع حقيقيّ. في حين يضطلع "المتلقّي" بمهمّة دفع الأطروحات المعروضة ودحضها، وذلك بشكل واضح سافر إذا كان الحوار بطرفية المتحاورين مجسّدا في النصّ. أو بشكل ضمنيّ غير مباشر حين يتخذ النصّ شكل حوار يحضر طرفه الأساسيّ وهو الباثّ ويغيّب الثّاني أي المتلقّي. ولكنّ كلام الطّرف الأوّل يستدعي الطّرف الثّاني وحججه "المحتملة" ويجادلها ويحاورها بشكل ضمنيّ، ليكون الطّرف الثّاني حاضرا عندئذ رغم الغياب. والواقع أنّ القدامى لغويين وبلاغيين، قد فرّقوا بين الحوار والجدال رغم أنّهما يلتقيان ولا يمكن بأيّ حال أن نفرّق بينهما. ما لم نعمد إلى ذلك الفصل بينهما أثناء البحث على سبيل الإجراء والتّوضيح. فعلماء اللغة يفرّقون بين الحوار أو المحاورّة وبين الجدال أو المجادلة من حيث المدلول. إذ تعني المحاورّة عندهم مراجعة الكلام ومادة (ح.و.ر) تدور حول الرّجوع في حين تدور المجادلة حول الخصومة واللّد والقدرة عليها<sup>2</sup> ولكنّ الجدال والحوار لا ينفصلان بأيّ حال. فلا جدال دون الدّخول في محاورّة مع الآخر وأفكاره، ولا معنى لحوار لا اختلاف فيه بين المتحاورين ولا مجادلة فيه للأفكار المتباينة بل المتناقضة في أغلب الأحيان.

<sup>1</sup> جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال القاهرة: دار غريب، (2000)، 107.

<sup>2</sup> ورد في: ابن منظور، لسان العرب (بيروت: دار الجليل، 1988) المجلد الأوّل، مادة، حور ومادة جدل الحور:

الرّجوع عن الشّيء وإلى الشّيء، والمحاورة: المجاوبة والتّحاور: التّجاوب، واستحار الدار: استنطقها من

الحوار الذي هو الرّجوع، والجدل مقابلة الحجّة بالحجّة، والمجادلة المناظرة والمخاصمة

ونحن لا نتناول في هذا المقال الحوار بمعناه العام، أي ذاك الذي يصله بالقصّ ويجعله من متعلقاته، لأنّ الحوار كما هو معلوم أسلوب من أساليب القصّ الثلاثة فهو حكاية للأقوال ينضاف في صياغة القصّة إلى السرد باعتباره حكاية للأفعال، وإلى الوصف باعتباره حكاية للأحوال. ووظائفه في القصّ هامة تتجلى في الكشف عن خبايا الشخصيات وتوضيح أفكارها ورؤاها وتبرير مواقفها وانفعالاتها وردود أفعالها. كما يعاضد السرد والوصف في حبكة الأحداث، فضلا عن تخليصه النصّ القصصيّ من الرتابة بما يبثّه فيه من حياة وحركة في مختلف مفاصله وأقسامه.

كما أنّنا لا نتناول الحوار بمعناه المسرحيّ باعتباره أداة فنيّة أساسيّة في العمل المسرحيّ بل هو شكله النهائيّ الذي يميّزه من غيره من الأعمال الأدبيّة، فهو أداة المسرحية باعتباره يعرض الحوادث ويخلق الشخصيات وعليه تقوم المسرحيّة من مبدئها الى ختامها. إنّ حوار مركّز ومنتقى بدقة وله غايات محددة هي مقاصد العمل الدراميّ. فالحوار في المسرح هو العنصر الأساسيّ الذي يحمل الدراما أو هو الدراما ذاتها. فهو خطاب ينمو ويتوالد، ليولّد الأحداث ويحكم حبكة على نحو موجّه مقصود. وهو واقعيّ، من جهة أنّه محاكاة للواقع ولكنّه من ناحية ثانية مخالف له ناء عنه<sup>1</sup>.

ولكنّنا نهتمّ في هذا المقال بضرب مخصوص من الحوار هو ذلك الذي يلوح في بنيته وأساليبه الدقيقة "جدالا" و "حجاجا": إنّ الحوار "الحجاجي" لا القصصيّ. وهو ما يسمّيه العرب ببلاغتهم التي بها عرفوا "قرع الحجّة بالحجّة" في استعارة واضحة لقرع السّلاح بالسّلاح. لتفضي "معركة" الكلام إلى "قاتل" و "مقتول". أي إلى مجادل "بارع"، أو محاور قويّ الحجّة ساطع البرهان، وخصم مغلوب أعبته "الحجّة" فأفحم وأسقط في يده.

ونحن إذ ندرس هذا "الحوار الحجاجي" الممتع في أغلب الاحيان كما ستبيّنه شواهدنا لاحقا، إنّما سنستلهم ما يعود إلى النظريّة البلاغيّة القديمة، وما يرجع إلى البلاغة الجديدة

<sup>1</sup> للتوسّع في مفهوم الحوار المسرحيّ وخصائصه انظر مثلا: محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث (بيروت: دار العودة، 1973).

معا، ولاسيما نظرية "الحجاج". ليظل همنا في هذا المقال واحدا، وهو تأكيد أطروحة رئيسية مفادها أنّ "الحجاج" قد يكون أحيانا كثيرة المؤلدا الأساسي للجمال. فمنه ينبع وإليه يعود.

### قرع الحجة بالحجة

لا شكّ في أنّ الحجاج يبدو في أجلى مظهره، في النصوص الحاضنة لحوار بين طرفين يختلفان في الرؤية والموقف، ويتبادلان الحجج المختلفة بعضها يساند الموقف الأول، وبعضها الآخر يعضد الموقف الثاني. فيلوح نسق الخطاب عندئذ، قائما على ثنائيات قد تقل أو تكثر وذلك حسب طول الخطاب وتشعبه، ونعني بالثنائيات الحجة والحجة المضادة. فكلما قدم الطرف الأول حجة تدعم أطروحته، قوضها الثاني بحجة ثانية يفترض المنطق أن تكون الاقوى، فيأتي الأول بحجة ثانية تخدم رؤيته وتعضدها فهدمها الثاني بحجة ملائمة لذلك... وهكذا تتوالى الثنائيات على نحو واضح بسيط، ولكنه ممتع وجميل. وقد يُحسم الحوار في النصّ بإفحام طرف للأخر، وذلك بدحض حججه حجة حجة. حتى يستسلم للحجاج المضاد ويعلن الانهزام تحت عبء الدليل، ووطأة الكلام. وذلك إما بشكل صريح أو بشكل ضمني عن طريق "الصمت" الذي قد يعني فيما يعنيه من دلالات الانهزام والتسليم بأطروحة الخصم<sup>1</sup> وعندها يتخذ الحجاج في هذا الضرب من الخطابات شكلا معلنا في أغلب الأحيان. إذ يتشكل في سلسلة من الحجج والحجج المضادة، ليتقدّم بسلاسة نحو نهايته التي يفضي إليها منطلق الحوار. فكلما أتى الطرف الأول بدليل، دحضه الطرف الثاني بدليل مضاد. حتى يظلّ الدليل الأخير بلا دليل مضاد يدحضه، فيكون عندها قد حُسم الخلاف لصالح صاحبه دون شكّ. ويكون الحجاج في هذه الحال ناجعا وناجحا، لأنّه أدّى وظيفته الأساسية. وهي بلغة "برلمان"، "الإقناع أو حمل الأخر على الإذعان دون اقتناع حقيقي"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> نحيل في هذا الإطار على مقالنا المتعلق بالحجاج والصمت وعنوانه "هل في الصمت حجاج؟ قراءة جديدة لما في الصمت من حكمة". مجلة الحياة الثقافية، 247 (جان 2014).

<sup>2</sup> "برلمان" و"تكاها" Perlman et Tyteca، "مصنّف في الحجاج" Traité de l'argumentation، 14.

ومن الأمثلة التي نستحضرها في هذا المجال خطبة ممتعة لعبد الله بن همام السلولي، أوردها صاحب "جمهرة خطب العرب" تحت عنوان واضح هو "تهنئة وتعزية". والواقع أنّ العنوان خير دليل على بنية التناظر التي تقوم عليها هذه الخطبة. إذ قالها صاحبها إثر وفاة معاوية واعتلاء ابنه يزيد العرش، فجمعت كما تقتضيه ظروف قولها بين التعزية بموت خليفة، والتهنئة للخليفة الجديد بمنصبه. فقال: "يا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ! أَجْرَكَ اللهُ عَلَى الرَّزِيَّةِ وَبَارَكَ لَكَ فِي الْعَطِيَّةِ وَأَعَانَكَ عَلَى الرَّعِيَّةِ فَلَقَدْ رَزُنْتَ عَظِيمًا وَأُعْطِيتَ جَسِيمًا. فَأَشْكُرُ اللهُ عَلَى مَا أُعْطِيتَ وَاصْبِرْ عَلَى مَا رَزُنْتَ. فَقَدْ فَقَدْتَ خَلِيفَةَ اللهِ وَمُنِحْتَ خِلَافَةَ اللهِ فَفَارَقْتَ جَلِيلًا وَوُهِبْتَ جَزِيلًا، إِذْ قَضَى مُعَاوِيَةُ نَحْبَهُ فَغَفَرَ اللهُ ذَنْبَهُ وَوَلَّيْتَ الرِّيَاسَةَ فَأُعْطِيتَ السِّيَاسَةَ فَأَوْرَدَكَ اللهُ مَوَارِدَ السُّرُورِ وَوَفَّقَكَ لِصَالِحِ الْأُمُورِ..."<sup>1</sup>

وما يهّمننا في هذا التّمودج من الخطب هو أنّ بنية التّناظر فيه إنّما تُخفي بنية الحوار الدائر بين باثّ هو الخطيب، ومتلقّ هو الخليفة الجديد، ومن معه من جمهور الحاضرين. صحيح أنّ الخليفة صامت لم يتدخل في الخطاب ولم تُنقل في النّص أقواله، ولكننا إن حللنا الخطاب من جهة تعنى بالحجاج وأساليبه أدركنا حضوره رغم الغياب. فإذا بالحوار يستحضر حججه في كلّ مرحلة من مراحلها ويقدّمها واحدة فواحدة. وإذا بالخطيب يعرض في خطبته، رؤية وموقفا يستدعيان الرؤية المخالفة والموقف التّقيض. فإن قال المتلقّي إنّ موت معاوية "رزية" أي مصيبة وحدث جلل، قابله الباثّ بحجّتين الأولى قوله "أَجْرَكَ اللهُ" والثانية قوله "بارك لك في العطيّة". ففي الرزية أجر وثواب. وهو ما يهونها ويخفّف وقعها. وهي هينة أيضا من جهة أنها ألحقت بعطيّة مباركة. ولذا كانت المقابلة واضحة بين "رزنت" وأعطيت. وهو ما يستوجب صبرا على الأولى أي الرزية، وشكرا على الثانية أي "العطيّة". وتتّضح المقابلة من جديد في قوله المحقّق بقدر "قد فقدت خليفة الله ومنحت خلافة الله". فإذا بحجّة الفراق والفقد التي يُستدل بها على هول المصائب، تدحضها حجّة الهبة والعطاء. فبقدر ما فقد، أُعطي ومُنح. ولذا كانت المقابلة البليغة بين "فارقت جليلا ووهبت جزيلا". ويستحضر الخطيب

<sup>1</sup> أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب، ج. 2، 38.

بعد ذلك، كلاما "مفترضاً" للمتلقّي يدور كما هو واضح حول هول المصاب. فإذا بالسيّاق  
يذكّر من جديد بهول المصاب - "قضى معاوية نحبه" - وهو يقابله بقوله "غفر الله ذنبه".

فإن قال الخليفة الجديد "أعطيت السياسة وهو أمر جلال ومسؤولية جسيمة أو عبء  
كبير"، قال الخطيب ولكنّك "أعطيت السياسة فأوردك الله موارد السرور ووفّقك لصالح  
الأمر". أي وهبك الله مع الخلافة قدرة على التّدير وتوفيقا من عنده وسرورا عظيما. ومن  
هنا نتبيّن أنّ بنية النصّ الحجاجية إنّما تقوم على الانتقال الدائم من حجّة الى حجّة مضادّة،  
دون أن يكون هناك حوار صريح بشكله العادي بين باثّ ومتلقّ. ولكنّ الباثّ وهو ينجز خطابه  
إنّما يستحضر بذكاء ما يمكن أن يقوله الآخر، ويفنّده في كلّ مرة بحجّة مناقضة. ومن ثمّ،  
كان الجمع بين التّعزية والتّهنئة، أي كان الجمع بين المتناقضين. وفي هذا الجمع منتهى  
"الإمتاع". لأنّ هذه السيورة الحجاجية في النصّ ضمنت له "جمالية" ندعي أنّها ما كانت  
لتكون لولا هذا الانتقال السلس من حجّة إلى نقبضها، وهذا الحوار الشيق بين طرفين  
أحدهما الخطيب والثاني متلقّ حاضر رغم الغياب في كلّ مراحل الخطاب.

على أنّ لهذا المثال الدّي تعمّدا استقاءه من الخطابة أو النثر الفّي - لوضوح الإشكال  
الذي نعني به فيه - ما يضاويه في الشعر. ذلك أنّ التحدّي أو البرهان البلاغيّ المطروح هنا،  
قد طرّح في الشعر أيضا على خلفيّة من صعوبة لها وجهان: أولهما هو صعوبة الجمع بين  
المتضادّين التّعزية والتّهنئة، وثانتهما هو صعوبة أداء ذلك شعرا ممّا لعلّه هو السبب في سبق  
النثر للشعر في هذا الخبر. ذلك أنّ ابن رشيق يورد بعده أربعة أبيات من الشعر قالها عبيد  
الله بن همّام وهي:

فَاصْبِرْ يَزِيدُ فَقَدْ فَارَقْتَ ذَا ثِقَّةٍ	وَاشْكُرْ جَبَاءَ <sup>1</sup> الَّذِي بِالْمُلْكِ أَصْفَاكَ
لَا رُزْءَ أَصْبَحَ فِي الْأَقْوَامِ نَعْلَمُهُ	كَمَا رُزِئْتَ وَلَا عُقْبَى كَعُقْبَاكَ
أَصْبَحْتَ وَالْيَ أَمْرَ النَّاسِ كُلِّهِمْ	فَأَنْتَ تَرْعَاهُمْ وَاللَّهُ يَرْعَاكَ
وَفِي مُعَاوِيَةَ الْبَاقِي لَنَا خَلْفٌ	إِذَا بَقِيَتْ وَلَا نَسْمَعُ بِمَنْعَاكَ

<sup>1</sup> الحياء أي الخبوة بمعنى العطية.

فتفتح للنّاس باب القول وعلى هذا السنن جرى الشعراء بعده. فقال أبو نواس يعزي  
الفضل بن الربيع عن الرّشيد، ومهنته بالأمين

تَعَزَّزَ أَبَا الْعَبَّاسِ عَنِّ حَايِرِ هَالِكٍ      بِأَكْرَمِ حَيٍّ كَانَ أَوْ هُوَ كَائِنُ  
حَوَادِثُ أَيَّامٍ تَدُورُ صُرُوفُهَا      لَهِنَّ مَسَاوٍ مَرَّةً وَمَحَاسِنُ  
وَفِي الْحَيِّ بِالْمَيْتِ الَّذِي غَيَّبَ النَّزَى      فَلَا الْمَلِكُ مَغْبُونٌ وَلَا الْمَوْتُ غَابِنُ

ويروى فلا أنت مغبون وأتبعه أبو تمام بالقصيدة التي أولها:

مَا لِلدُّمُوعِ تَرُومُ كُلِّ مَرَامٍ

يقولها للوائق بعد موت المعتصم. صرف الكلام فيها كيف شاء، وأطنب كما أراد، واحتج  
فيها فأسهب، وتقدم فيها على كل من سلك هذه الناحية من الشعراء. وأراد ابن الزيات  
مجاراته فعلم من نفسه التّقصير فاقتصر على قوله

قَدْ قُلْتُ إِذْ غَيَّبْتُكَ وَأَصْطَفَيْتُ      عَلَيْكَ أَيَّدِ بِالتَّوْبِ وَالطَّيْنِ  
أَذْهَبُ فَنِعْمَ الْمَعِينُ كُنْتَ عَلَى الدَّ      نَيْأً وَنِعْمَ الظَّهِيرُ لِلدَّيْنِ  
لَنْ يَجْبِرَ اللَّهُ أُمَّةً فَقَدْتُ      مِثْلَكَ إِلَّا بِمِثْلِ هَارُونَ<sup>1</sup>

والواقع أننا نظفر في الشّعر العربي القديم بنماذج كثيرة تقوم على "الحوار" وعلى "قرع  
الحجة بالحجة" في سياق ممتع طريف يؤكّد بما لا يدعو إلى الشك أن "الحجاج" مولد هام  
من مولدات الجمال في النص.

فإذا قرأنا قول أبي فراس الحمداني<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد  
ج. 2. (القاهرة: مطبعة حجازي، 1934)، 147-148.

<sup>2</sup> ديوان أبي فراس الحمداني، عني بجمعه ونشره وتعليق حواشيه ووضع فهرسه سامي الدهان ج. 1.  
(بيروت: المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، 1944)، 44.



أَتْرَعَمُ يَا ضَخْمَ اللَّغَادِيدِ<sup>1</sup> أَنَّنَا  
 فَوَيْلَكَ مَنْ لِلْحَرْبِ إِنْ لَمْ نَكُنْ؟ لَهَا  
 وَمَنْ ذَا يَلْفُ الْجَيْشِ مِنْ جَنْبَاتِهِ  
 وَوَيْلَكَ مِنْ أَرْدَى أَحَاكَ بِمَرْعَشِ  
 وَوَيْلَكَ مِنْ خَلَى آبِنِ أُحْتِكَ مُوئَقًا  
 أَتَوَعِدُنَا بِالْحَرْبِ حَتَّى كَأَنَّنا  
 لَقَدْ جَمَعْتَنَا الْحَرْبُ مِنْ قَبْلِ هَذِهِ  
 بِأَقْلَامِنَا أُحْجِرَتْ أَمْ بِسُيُوفِنَا  
 تَرَكْنَاكَ فِي بَطْنِ الْفَلَاةِ تَجُوبُهَا  
 تُفَاخِرُنَا بِالطَّعْنِ وَالضَّرْبِ فِي الْوَعَى  
 وَنَحْنُ أُسُودُ الْحَرْبِ لَا نَعْرِفُ الْحَرْبَا  
 وَمَنْ ذَا الدِّي يُمْسِي وَيُضْجِي لَهَا تَرْبَا  
 وَمَنْ ذَا يَقُودُ الشَّمَّ<sup>2</sup> أَوْ يَصُدُّ الْقَلْبَا  
 وَجَلَّلَ ضَرْبًا وَجَهَ وَالِدِكَ الْعَضْبَا<sup>3</sup>  
 وَخَلَاكَ بِاللَّقَانِ<sup>4</sup> تَبْتَدِرُ الشَّعْبَا<sup>5</sup>  
 وَإِيَّاكَ لَمْ يُعْصَبْ بِهَا قَلْبُنَا عَضْبَا<sup>6</sup>  
 فَكُنَّا بِهَا أُسْدَا وَكُنْتَ بِهَا كَلْبَا  
 وَأُسْدَ الشَّرَى<sup>7</sup> قُدْنَا إِلَيْكَ أَمْ الْكُتْبَا  
 كَمَا أَنْتَفَقَ<sup>8</sup> الْيَرْبُوعُ يَلْتَمِمْ التُّرْبَا  
 لَقَدْ أَوْ سَعْتِكَ النَّفْسُ يَا آبِنِ إِسْمِيَا كِدْبَا

لعلنا أدركنا بيسر، أنه حوار شعري بين أبي فراس وطرف غائب حاضر هو عدوه في الحرب. هذا العدو، يستحضره الشاعر في نصه، وينطقه بما يشاء، ويجادله بالحجة والدليل. فإذا بالحجة تفرع الحجة. وإذا بسيرورة الججاج في النص، تولد فيه جمالا "فنيًا" يشعر به القارئ ويجد له الدارس المحلل ما يبرره.

<sup>1</sup> ولغديد لحمة في الحلق أو ما أطاف بأقصى الفم إلى الحلق من اللحم أو الروائد من اللحم في باطن الأذن اللغاديد: جمع لغدود.

<sup>2</sup> الشَّم: جمع الأشم: السيد ذو الأنفة.

<sup>3</sup> العضب الرجل الحاد اللسان الكثير الشتم.

<sup>4</sup> اللقآن ومرعش في البيت السابق موضعان دارت بهما معارك بين العرب والروم.

<sup>5</sup> الشَّعب: الطريق في الجبل، وما انفج بين الجبلين.

<sup>6</sup> عصب عصب الشئ شده طواه، لواه والريق بالفم بيس عليه وهنا بمعنى اشتدت قلوبنا بكثرة الحروب

<sup>7</sup> الشرى: الجبل، الطريق، الناحية يقال دخلوا أشراء الحرم أي نواحيه. والشرى هنا مأسدة عظيمة جانب الفرات يضرب بها المثل فيقال: هو كأسد الشرى.

<sup>8</sup> دخل النافقاء أو التفقاء جمع نوافق وهي إحدى جيرة اليربوع يكتمها ويظهر غيرها انتفق الرجل دخل التفق وانتفق اليربوع.

فأطروحة "الخصم" كما هو بين في البيت الاوّل أنّ أبا فراس وقومه لا "يعرفون الحرب". أي ليسوا أهل قتال وشجاعة. فيأتي الردّ قاسيا ثائرا بدليل اعتماده الخطاب المباشر وإكثاره من عبارة "ويلك"، والتي يهدف تكرارها إلى إشباع معناها وهو "الهلاك". وكذلك كثرة الاستفهامات الحجاجيّة في أبيات متتابعة. ومن المعلوم أنّ للكلمة طاقة حجاجيّة هائلة تستمدّها من التّداول والتكرار في آن واحد. أمّا خصائصها اللّغوية الدّاتية فتكمن في نوعها ووظيفتها، وفي صيغتها الصّرفيّة، وفي محلّها في التّركيب أيضا. وأمّا خصائصها التّداولية فتتمثّل فيما حُمّلت به من معان ثوان أكسبها إيّاها التّداول. ولذلك فإنّ كلمة "الويل" وقد شكّلت بتكرزها لبنة أساسيّة من لبنات القول الشّعري في هذا المقطع، إنّما هوّلت ما قاله الخصم وعظّمته، وأذنته بعظيم الويل والثبور. ولاسيّما أنّ ما ادّعاه يفنّده "الواقع". فإذا بالحجاج يستند إلى الواقع، فيعتمد أساسا حجّة "المثال" أو "النّمودج". فيذكّره بمن لهم به صلة قريى ممّن أراهم الحمدانيّون في الحرب. فقد قتلوا أخاه بمرعش، ووالده، وأسروا ابن أخته. بل ذكره بفراره هو أيضا، وإدباره "باللقان"، يطلب النّجاة بنفسه. فهل بعد هذه الأمثلة الواقعيّة حجاج؟

ولا تقف المحاورّة الحجاجيّة عند هذا المستوى بل تنطلق من جديد بالوعيد: "أتوعدنا بالحرب؟" فحجّة الخصم الضمنيّة أنّ ما فات قد فات وأنّ الحرب معارك وجولات والقادم منها له لا عليه. فكانت حجّة الشاعر هذه المرّة قائمة على التّمثيل. أي كان التّعويل على التّشبيه الذي اضطلع بوظيفتين: الأولى جماليّة، والثانية حجاجيّة. وذلك في قوله "فكنا بها أسدا وكننت بها كلبا".

فأيّ وعيد يصدر عن "كلب" في مواجهة "أسد"؟ والمقابلة بين التّشبيهين حجّة في ذاتها. هي حجّة مقارنة عزّزتها البلاغة ليكون "الجمال" بمفهومه "المتعالى" Le sublime وهو جمال

يشعر به الباثّ أي منجز الخطاب ويلتقطه المتلقّي في شكل صورة متكاملة فيطرب له، وقد يصل به إلى درجات الرّضا بعد تأثّر بالخطاب واقتناع بما فيه<sup>1</sup>.

ويتقدّم الحجاج في هذا المقطع في حركة سريعة ثائرة لا تعرف القرار. إنّه موجة هائلة تحمل نصيبا كبيرا من غضب أبي فراس وثورته فيستحضر حجّة أخرى للخصم تلوح ضمنا في الاستفهامين الإنكاريين في قوله "بأقلامنا أحجرت أم بسيوفنا؟ وأسد الشّرى قدنا إليك أم الكتبا؟" فحجّة الخصم هاهنا حجّة ماهية. فبنو حمدان أهل شعر، وليسوا بأهل حرب. إذ كنى عن الشّع بالأقلام والكتب. فكانت حجّة أبي فراس مفحمة حين قلب البرهان على صاحبه عن طريق سؤال محرّج مفاده هل كانت هزيمته النكراء في الحرب بسبب شعر وكتب أم بسبب جيش من الأسود خبروا الحرب وتمرّسوا بها؟

ويعود الشّاعر إلى الحجاج بالتمثيل في البيت الموالي، فيحضر التّشبيه ذو الطاقة الحجاجية والجمالية في آن واحد. فإذا بالخصم يهيم على وجهه في الفلاة بعد هزيمته فازا من الحمدانيين "كالربوع" يتمرّع بالتراب.

ويُنطق أبو فراس خصمه من جديد، فإذا به مفاخر له ولقومه بالفروسية والقوة الحربية، فخرا يُجهز عليه بحجّة قيمية هذه المرة، حين ينعته صراحة بالكذب.

وما يهمنّا في المقطع الشّعري أساسا هو بنيته الحجاجية، وتقدّم الحجاج فيه وفق نسق حديث: حجّة تفرع حجّة وكلام ينقضه كلام. ممّا خلق في النّص حركية لافتة وجعل الأبيات فيه، تضجّ بالحياة. وهو ما من شأنه أن يخلق لدى المتلقّي تجاوبا مع الجمال النّابع من هذه الحركية أو الديناميكية بين أجزاء النّص، والنّابع أيضا من هذا التّقابل بين الحجّة والأخرى. ولا سيّما أنّ السّياق سياق فخر وحماسة. فإذا بقرع الحجج بعضها ببعض كأنّه يعكس قرع السيّوف في ساحات المعارك. فيكون الخطاب متناسقا منسجما، لا في أجزائه ومكوناته الحجاجية فحسب، بل منسجما تمام الانسجام مع مقامه وسياقه. وليس ثمّ قول أقدر على

<sup>1</sup> للتوسّع في مفهوم الجمال في أقصى درجاته أو في مفهومه المتعالي نحيل على Agnès léonarde, le plaisir esthétique, naissance d'une notion l'harmattan, 2004.

إثارة المتلقي وتعبئة حسّه وإدراكه بغية دفعه في اتجاه الباطن، من القول المنسجم المتناسق. لأنّ فيه إقناعاً وجمالاً يلتبسان ببعضهما البعض، فيشكّلان نظاماً. وهذا منتهي الجمال أو هو الجمال المطلق " كما اعتبره مارك جيمينيز <sup>1</sup>Marc Jiménez ونختم شواهدنا في هذا المجال بقصيدة لوضّاح اليمن، قالها متغزلاً بصاحبته "روضة"، ناقلاً بأسلوب سلس وممتع حواراً دار بينهما. حواراً فيه رأيان متخالفان، و"حجج" تفرع إحداها الأخرى. يقول <sup>2</sup>

يَا رَوْضُ جِيرَانِكُمُ الْبَاكِرُ	فَالْقَلْبُ لَالَاهِ وَلَا صَايِرُ
قَالَتْ أَلَا لَا تَلَجِّنْ دَارَنَا	إِنَّ أَبَانَا رَجُلٌ غَائِرُ
قُلْتُ: فَإِنِّي طَالِبٌ غِرَّةٌ	مِنْهُ وَسَيْفِي صَارِمٌ بَاتِرُ
قَالَتْ: فَإِنَّ الْبَحْرَ مِنْ دُونِنَا	قُلْتُ: فَإِنِّي سَابِحٌ مَاهِرُ
قَالَتْ: فَحَوْلِي إِخْوَةٌ سَبْعَةٌ	قُلْتُ: فَإِنِّي غَالِبٌ قَاهِرُ
قَالَتْ: فَلَيْتُ رَابِضٌ بَيْنَنَا	قُلْتُ: فَإِنِّي أَسَدٌ عَاقِرُ
قَالَتْ: فَإِنَّ أَلَّةَ مَنْ فَوْقِنَا	قُلْتُ: فَرَيِّي رَاجِمٌ غَافِرُ
قَالَتْ: لَمَّذْ أَعْيَيْنَا كَسْفُوطِ النَّدَى	فَأَتِ إِذَا مَا هَجَعَ السَّامِرُ
فَاسْفُطْ عَلَيْنَا كَسْفُوطِ النَّدَى	لَيْلَةَ لَا نَاهٍ وَلَا زَاجِرُ

والقصيدة على ما يبدو لنا، إنّما تستمدّ جماليّتها بالأساس من هذه البنية الحجاجيّة البسيطة والممتعة في آن واحد، فالشاعر العاشق يسأل صاحبته وصلاً وهي تصدّه وتتمنّع عليه، مبرّرة رفضها ذاك بحجج مختلفة، لكنّ الشاعر كلّما أتت بحجّة قوّضها بأخرى. فإذا بالنصّ سجالاً ومحاولة واضحة لإقناع الطرف الآخر بالرأي والموقف. ولا يتحقّق الإقناع والاقتناع، إلّا بالحجج الدامغة القادرة على خلق "القبول" و"التّصديق" إذ هي تخاطب العقل

<sup>1</sup> انظر: مارك جيمينيز، ما الجماليّة؟ ترجمة شربل داغر، ط.1. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، 2009).

<sup>2</sup> وضّاح اليمن، الدّيوان. ط.1. (بيروت: دار صادر، 1996)، 46-48.

أساسا، وعلى خلق "الاعجاب" و"الاعواء" إذ هي تخاطب العاطفة أيضا وتثيرها. ولذلك ينعث الخطاب الحجاجي بأنه خطاب "بليغ". وهو ما وضحه أوليفي روبول (Olivier Reboul) في حديثه عن الحجاج باعتباره بلاغة مستلهما تعريف أرسطو للبلاغة بأنها فنّ الإقناع بواسطة الخطاب فقال: "البلاغيّ في أيّ خطاب هو ما يجعله مقنعا باتّحاد المضمون والشكل. أقصد بالمضمون المحتوى الاخباريّ والبنية المنطقيّة للخطاب، وبالشكل كل ما ينبع من الوجدان (الإثارة والتّهيج). كما أقصد البناء والتنظيم والأسلوب، ثمّ الأداء في آخر المطاف"<sup>1</sup>.

وإذا ما عدنا إلى نصّنا الشعري، وجدنا حجاجا يستند إلى المنطق حيناً، وينبني على الإثارة حيناً آخر. ولكنّ الحجج إذ تتعارض وتتصارع، إنّما تبث في النصّ حياة، وتشدّ المتلقي ليتابعها وهي تتسابق نحو "الحسم": حسم الخلاف الذي لا يكون إلا بـ "الإفحام". أي بالإجهاز على حجاج الخصم، وسدّ الطريق أمامه. فيستسلم أو "يدعن" للطرف الآخر بلغة "الحجاج". فالحجّة الأولى للمرأة المعشوقة شبه منطقيّة باعتبارها حجّة سببيّة، إذ تبرّر استحالة الوصل بغيره أيها. وهي حجّة يردّها الشاعر باثنتين. الأولى حجّة تناقض. إذ أنّ ما قالته لا يتفق مع حاله، لأنّه لا يريد مواجهة الأب. بل إنّما يطلب غرة أي غفلة. والثانية حجّة سببيّة. إذ يبرّر عدم خوفه من غيره أيها بقوته وبطشه اللذين كثر عنهما بالسيف القاطع.

وتأتي حجّتها الثانية سببيّة أيضا. فالوصول مستحيل لبعده المسافة الفاصلة بينهما. فإذا بالمكان ذاته معرقل للوصول. وهذه حجّة تنقضها حجّة تناقض وعدم اتّفاق. وتتوالى حججها السببيّة، فهي لا تجرؤ على الوصول خوفا من إخوتها السبعة حولها. وهذه حجّة يردّها هو بحجّة تنقضها وهي أنّه يفوقهم مجتمعين شدة وقوة. وهنا نقف على انتقاء ذكيّ للصيغ والألفاظ فقولوه "إني غالب قاهر" قول شديد من حيث اللفظ والصيغة. فالصفتان المشهتان باسم الفاعل الدالتان على مطلق الزّمن وقد تعاضدتا وتعانقتا في البيت، جعلتا

<sup>1</sup> أوليفي روبول Olivier Reboul، هل يمكن أنّ يوجد حجاج غير بلاغيّ؟ ترجمة: محمد العمري، 218، ضمن: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول (الدار البيضاء: أفريقيّا الشرق، يناير 2005).

الفخر يبلغ ذروته. فالعاشق غالب للجميع وهو فوق الغلبة بكثير، إذ يبلغ "القهر"، فيذعن له الجميع وهم أذلاء صاغرون.

وتأتي حجتها المولية لتخوفه بمن هو أشدّ بأسا من إختها وهو زوجها الذي استعارت له صورة اللبث. ورشحت الاستعارة حين جعلته رابضا بينهما حائلا دون وصالهما. وهذه الصورة اتكأ عليها بعض النقاد فقالوا إنما هذا البيت قد قيل في أم البنين، وأن المقصود باللبث إنما هو زوجها خليفة المسلمين<sup>1</sup> وهذه الحجّة التمثيلية يردّها الشاعرة العاشق بحجّة من جنسها، فإذا به يستعير لذاته أيضا صورة الأسد بطشا وشجاعة. ولكنّه يتخبر من الصّفات صفة تفوق قولها "رابض" شدة وبأسا. ونعني صفة "العافر". لأنّ لفظة الرابض تطلق على كلّ الأسود، ولكنّ العافر هو الفاتك الذي ليس له في فتكه نظير.

والواضح أنّ حجج المرأة تقوم على نسق تصاعديّ بين. فكلّما زُدت حجتها، أتت بحجّة أقوى. فمن غيرة الأب إلى بعد المكان، إلى بطش الإخوة، إلى حرمة الزوج القويّ ذي البأس، إلى الحجّة الأخيرة والأقوى وهي حجّة سلطة: خوف الله وبتطشه. وهي حجّة كادت تحسم الحوار لصالحتها، لولا أنّ الشاعرة قوّضها بحجّة سلطة أيضا. إذ يستدعي رحمة الله وغفرانه. ورحمته الله أوسع من غضبه. فتقرّ عندها المرأة بالهزيمة، وتدعن له. وتدعوه إلى زيارتها متخفيا لا يشعر به أحد. وقد استخدمت لذلك استعارة من أجود ما قيل في الغزل، وهي استعارة الندى الذي إن سقط على الأوراق، لم يُحدث صوتا ولم ينتبه إليه أحد.<sup>2</sup>

من الواضح إذن، أنّ قرع الحجّة بالحجّة في كلّ هذه التماذج المدروسة إنّما مثل جوهرها وخاصيتها الأولى أسلوبا وبنية. وهو ما ولّد "جمالية" خاصّة فيها. فلم يكن هذا

<sup>1</sup> ورد في الديوان "وفيه عن أبي حاتم السجستاني أنّ هذا الشعر في أم البنين" ص 47.

<sup>2</sup> جاء في الديوان "قال أبو هلال العسكري في ديوان المعاني: 226" من أجود ما قيل في إخفاء الحركة عند زيارة المعشوق من الشعر القديم قول امرئ القيس: سموت لها بعدما نام أهلها/ سموّ حباب الماء حالا على حال وأحسن من هذا وأطرف قول وضّاح اليمن: وأسقط علينا كسقوط الندى ليلة لا ناه ولا زاجر. وهذا أبلغ أيضا لأنّ سقوط الندى أخفى من سموّ حباب الماء. لأنّ لسموّ حباب الماء صوتا خفيا ليس ذلك لسقوط الندى".

الضرب من "الحجاج" مجرد حلية زينت النص وأكسبته "جمالية" مضافة إليه، بل هو مقوم "الجمال" ذاته، منه ينبثق وإليه يعود. "فالحجاج" متى شكّل جوهر الخطاب ومتى أتقنه صاحبه وأجرى سيرورته بسلامة وانسجام، بعيدا عن التضراب والتناقض والتنافر، كان مؤلدا لجمالية خاصة تميّز مثل هذه النصوص عن غيرها. لأنّ الجمالية هاهنا جماليتان، مادام الحجاج حجاجين: إحداهما خارجية والأخرى داخلية: ف"الحجاج في المستوى الخارجي يوجد في المقصدية ومقتضيات الحال والشروط التواصلية والتفاعلية والمقام التخاطبي العام. أمّا في المستوى الداخلي، فانه يتمثل في (العنوان) والحوار والمعجم والروابط والاستعارات والأفعال اللغوية والمبادئ الحجاجية"<sup>1</sup>.

وإذا ما اعتبرنا الحجاج مؤلدا أساسيا لجمالية النص، فإنّ وظيفته عندئذ تتجاوز مجرد الإقناع أو الحمل على الإذعان - وهي وظيفته الأولى والأساسية - إلى وظيفة ثانية هي الوظيفة التأثيرية والجمالية. وعندها يكون الخطاب جميلا مؤثرا، وإن لم يكن على الجانب الإقناعي البحث بالصرامة المطلوبة والدقة المنشودة. فالحجاج مؤلدا للجمالية في اللفظة والتركيب والصورة والمعنى، لأنّه يهدف إلى تعديل أو تغيير الآراء لدى المتلقّي إن كان موجّها إلى أحد طرفي الخطاب. وذلك، حين يكون النص قائما على محاور صريحة بين طرفين كما رأينا في شواهدنا المدروسة أنفا. وهذا يؤكّد أنّ النصوص الأدبية ليست مجرد مجموعة من الجمل ضمّ بعضها إلى بعض بروابط لغوية وفق منطق حجاجي معيّن يخدم غايتها الإقناعية، وإنّما نؤكد أنّ هذا المنطق لا يضمن للنصّ انسجامه وقدرته الإقناعية فحسب. بل هو في الآن ذاته، سرّ جماليته. فتلتبس الوظيفة الإقناعية بالوظيفة الجمالية التباسا مثيرا، على نحو يصعب معه الفصل بينهما. فيحدث التأثير المنشود في المتلقّي، دون أن نجزم ما إذا كان هذا التأثير راجعا إلى الإقناع أو إلى الجمال.

<sup>1</sup> أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج ط.1. (الدار البيضاء: الأحمديّة للنشر، 2007)، 5. وقد وضعنا لفظة العنوان بين قوسين لأنّها لا تنسحب على نصوصنا المدروسة باعتبارها من الأدب القديم فلا عنوان لها.

من هنا نتبين أنّ دراسة النّصوص القديمة من زاوية تعنى بالحجاج وأساليبه يمكن أن تساهم في الكشف على جماليّة خفيّة فيها، فتنضاف هذه الدّراسة إلى دراسات كثيرة ومهمّة درست تراثنا الأدبيّ بشعره ونثره واستفدنا دون شكّ منها. نذكر على سبيل المثال لا الحصر دراسات مهمّة لشكري فيصل وشوقي ضيف ومحمّد نجيب البهيتي... وغيرهم من النّقاد المحدثين والذّين حاولوا إظهار ما في النّصوص القديمة من جماليّة، بمناهج مختلفة وبمقاربات متعدّدة<sup>1</sup> تحدوهم جميعا الرّغبة في فهم الموروث الأدبيّ، وكشف قيمته الفنيّة، واستخراج درره ونفائسه.

ومن هنا كانت محاولاتنا المتواصلة في تجديد النّقد القديم بالبيّات حديثة، وبالتّظرفي الموروث من زاوية تعنى بالحجاج وطرائقه. همّنا أن نقف على مغارس الجماليّة فيه، وأن نكشف البعض من أسرار خلوده.

<sup>1</sup> نشيرها هنا مثلا إلى ما قاله شوقي ضيف في كتابه "تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي طبعة دار المعارف مصر ص 5 "معبراً عن وجود مباحث ف الشعر القديم لم تزل في العمّة، تحتاج إلى الكشف والدّرس "هناك بيانات أدبيّة يغمرها غير قليل من الظلام، إمّا لقلّة ما بين أيدينا من تراثها الأدبيّ، وإمّا لأنّ الباحثين لم يكشفوا دروبها ومناجمها كشافاً" و إلى قول محمّد نجيب البهيتي في كتابه "تاريخ الشعر العربي حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ طبعة المغرب 1982 ص 70 معبراً عن الحركيّة الدائمة التي تشهدنا المباحث الشعريّة " ولقد كانت اتّجاهات البحث في هذا تتشعب وتفترق وتلتقي، مثلها مثل الحياة التي أنتجت هذا الشعر، وكنت كلّما فرغت من مبحث جدّ مبحث، وكلّما انتهيت من مرحلة عنّت مرحلة، ورأيتني بإزاء عمل جليل أخدم فيه التّاريخ والعلم جميعاً" وهما في هذا كغيرهما من دارسي الأدب القديم يعيان كلّ الوعي سعة مجال المبحث الأدبي وضرورة تواصل جهود البحث والتّنبّش فيه. وهو ما نحن منه على يقين. فالنتّيش في كنوة التّراث الأدبيّ عمل مثير وجليل لا سيّما إن تطوّرت آلات البحث ومناهج التّقويم. ولعلّ نظريّة الحجاج باعتبار حداثتها وباعتبار اتّساع مجال الحجاج وتعدّد آليّاته قد تتيح لنا الوقوف على جوانب جديدة من التّراث الأدبيّ، أو إظهار ما خفي من أسراره.