آليات الحجاج البلاغي في رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي

إعداد

دكتورة/ آمال فوزي محمد أمين

أستاذ مساعد النقد والبلاغة

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

dr.amalfawzy2020@gmail.com

DOI: 10.21608/jfpsu.2021.68297.1058

آليات الحجاج البلاغي في رواية ساق البامبو
لسعود السنعوسي

مستخلص البحث

يحاول هذا البحث أن يثبت أن رواية ساق البامبو، وقد اختار المؤلف القالب القصصي؛ ليست حكاية ممتعة يراد بها إدخال السرور، والابتهاج وتسلية القارئ، ولكنها نمط بلاغي حجاجي يتوجه نحو القارئ لتعديل فكرة، والتحفيز على فعل، وذلك من خلال استخدامها مجموعة من الآليات البلاغية كالتكرار والتناص والمقابلة وعلى مستوى الصورة الجزئية التشبيه والاستعارة والكناية، وعلى مستوى الصورة الكلية؛ التي تعتمد على مجموعات متتابعة من الصور الجزئية التي تحمل جوًا نفسيًا واحدًا ومن تفاعل الأساليب الفنية كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها.

فالبحث عن حقيقة وظيفة الآليات البلاغية مدار هذا البحث، وذلك وفقًا للبلاغة الجديدة ومعطياتها.

وموضوع نظرية الحجاج؛ هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم.

وهذا من شأنه توسيع حدود البلاغة إلى حدود بعيدة فالحجاج البلاغي يعد فنًا للتعبير لحيازته أدوات مؤثرة بقدر تلقيها كونها إجراءات بلاغية؛ تمنح القيمة البرهانية حصانة من الهدر كما تمنح منتج الخطاب التعبير القوي عن نفسه وعن الأشياء.

والرواية هي خطاب بين متكلم وسامع، ويهدف إلى التأثير بفعل هذه الآليات البلاغية.

الكلمات المفتاحية: ساق البامبو، الصورة الكلية، الحجاج البلاغي.

Abstract

This research tries to prove that the bamboo leg is novel, and the author chose the narrative template; It is not an enjoyable tale intended to introduce pleasure, rejoicing and entertaining the reader, but it is an argumentative rhetorical pattern that directs the reader to modify an idea and stimulate action, through its use of a set of rhetorical mechanisms such as repetition, intercourse, interview, and at the level of the partial image simile, metaphor and metaphor, and at the level of the overall picture; Which depends on successive groups of partial images that carry a single psychological atmosphere and the interaction of artistic methods such as simile, metaphor, metaphor, and others.

The search for the truth about the function of rhetorical mechanisms is the focus of this research, according to the new rhetoric and its data.

The subject of the Pilgrim theory; He studied the techniques of discourse that would lead the minds to accept the theses presented to it, or to increase the degree of that delivery.

This would expand the limits of rhetoric to great limits, as rhetorical pilgrims is an art of expression for possessing tools that are as effective as receiving them as rhetorical procedures. Evidence-based value conferred immunity from waste as well as strong expression of himself and things to the product of the speech. The novel is a discourse between a speaker and an listener, and it aims to influence by these rhetorical mechanisms.

***Keywords*: Bamboo leg, rhetorical pilgrims, the overall picture.**

تقـديم:

يحاول هذا البحث أن يثبت أن رواية ساق البامبو[١]، وقد اختار المؤلف القالب القصصي؛ بما هو تمثيل يدفع حسب الدكتور محمد العمري نحو إحداث الإقناع، ويرفع عاليًا درجة الإغراء بصواب الفكرة[٢]، ليست حكاية ممتعة يراد بها إدخال السرور، والابتهاج وتسلية القارئ، ولكنها نمط بلاغي حجاجي يتوجه نحو القارئ لتعديل فكرة، والتحفيز على فعل، وذلك من خلال استخدامها مجموعة من الآليات البلاغية كالتكرار والتناص والمقابلة وعلى مستوى الصورة الجزئية التشبيه والاستعارة والكناية، وعلى مستوى الصورة الكلية؛ التي تعتمد على مجموعات متتابعة من الصور الجزئية التي تحمل جوًا نفسيًا واحدًا ومن تفاعل الأساليب الفنية كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها «فمدار البلاغة كلها على استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم»[٣].

ولأنه كما يقول ابن الأثير «لا انتفاع بإيراد المعاني المليحة الرائعة، ولا المعاني اللطيفة دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها»[٤]، فالبحث عن حقيقة وظيفة الآليات البلاغية مدار هذا البحث، وذلك وفقًا للبلاغة الجديدة ومعطياتها «يعتبر الشكل البلاغي برهانيًا كلما استطاع أن يولد تغيرًا في المنظور، وكان استخدامًا طبيعيًا بالنسبة للموقف الجديد الموحى به»[٥].

فقد فتح بيرلمان وتيتكا أمام الحجاج آفاقًا جديدة، تخرجه من الدائرة التي حصرته كأداة تقنية صرفة توظف في المجالات العقلية والتجريبية الصرفة إلى عالم الاحتمالات، وعالم

(١) رواية تدور أحداثها بين الكويت والفلبين حول شخصية عيسى الطاروف أو هوزيه الفلبيني، وهوزيه الفلبيني؛ وهو نتيجة زواج كويتي وخادمته، ورفض المجتمع الكويتي الاعتراف بمكانته في المجتمع على الرغم من منحه الجنسية. راجع الرواية.

(٢) محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية الخطابة في القرن الأول، ج١، ص ٧٠.

(٣) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م، ج١، ص ٢٥٠.

(٤) ابن الأثير، المثل السائر، ج٢، ص ٢٥٠.

(٥) محمد سالم ولد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان، مقال دار المنظومة، ص ٨٥.

الآراء والقيم والتفاعلات بين الأفراد والجماعات»[١].

وعرفه العالمان بقولهما: «موضوع نظرية الحجاج؛ هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم»[٢].

وهذا من شأنه توسيع حدود البلاغة إلى حدود بعيدة «فالحجاج البلاغي يعد فنًا للتعبير لحيازته أدوات مؤثرة بقدر تلقيها كونها إجراءات بلاغية؛ تمنح القيمة البرهانية حصانة من الهدر كما تمنح منتج الخطاب التعبير القوي عن نفسه وعن الأشياء»[٣].

والرواية هي خطاب بين متكلم وسامع، ويهدف إلى التأثير بفعل هذه الآليات البلاغية.

١- العنوان وبعده الحجاجي:

يعد للعنوان الأثر الكبير في توجيه القارئ؛ فهو ذو صيغة توجيه إثباتية، هذه الصيغة التي يقول عنها شايم بيرلمان أنها تصلح لأي حجاج، فالعنوان خطاب غير محايد[٤].

ونجاح الحجاج يكمن في مدى مناسبة الخطاب للسامعين ومدى قدرة التقنيات الحجاجية المستخدمة في إقناعهم، ولهذا يرى د. طه عبدالرحمن أن «الحجاج عملية حوارية إقناعية يطالب المحاور "المتكلم" غيره بمشاركته اعتقاداته ومطالبة محاوره لا تكتسي صبغة الإكراه ولا تدرج على منهج القمع وإنما تتبع في تحصيل غرضها سبلاً استدلالية متنوعة تجر الغير جرًا إلى الاقتناع برأي المحاور، فإذا اقتنع الغير بهذا الرأي كان كالقائل به في الحكم وإذا لم يقتنع به رده على قائله»[٥].

(١) محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط دار الثقافة، الدار البيضاء، ص ٤٤.
(٢) عبد الله صولة، في نظرية الحجاج – دراسات وتطبيقات، ص ٢٩٩.
(٣) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، ص٨٠.
(٤) مجلة عالم الفكر، العدد ٢، المجلد ٤٠، أكتوبر – ديسمبر، ٢٠١١م، ص ٤٥.
(٥) طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط٢، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م، ص ٣٨.

والنظر في البناء الصياغي لعنوان "ساق البامبو"، يدل على أنه تركيب ناقص؛ لأنه مبني على طرفين مضاف ومضاف إليه تجمعها علاقة الإضافة، وهما بهذه العلاقة يصبحان دالاً واحدًا، والدال الواحد لا يفيد، فلابد من تقدير دالاً إضافيًا يحمل وظيفة الابتداء، فتقول هذه ساق البامبو وأهمية حضور اسم الإشارة التقريب لساق البامبو واستحضارها بدلالتها الحسية.

وكان المؤلف دقيقًا في اختيار العنوان، فهو جاء معبرًا عن حالة البطل عيسى، أو هوزيه فهو مثل ساق البامبو هذا النبات الذي يمكن زراعته بلا جذور في أي مكان، وقد أشار المؤلف إلى الدلالة الرمزية في صراحة على لسان البطل فهو فضلاً عن كونه من الأشجار المنتشرة في الفلبين "موطن البطل"، يشبه للبطل في كونه بلا جذور، يقول: «تغطي المساحات الخالية حول البيوت الثلاثة أشجار كثيرة، كالمانجو والموز والجوافة والبابايا والجاكفروت، تحيطها من كل جانب أشجار البامبو مشكلة بسيقانها الطويلة سورًا لأرض ميندوزا»(١).

يقول: «غرفة احتضنت حياتي في بلاد أمي غرفة صغيرة بجدران زرقاء تحتوي على سرير، ومروحة سقف ونافذة تطل على نافذة غرفة جدي في بيته الصغير، تفصل بين النافذتين مسافة صغيرة لا تتجاوز المترين يمر خلالها ذلك المجرى المائي الذي نمت على ضفتيه أشجار البامبو بسيقانها الدقيقة»(٢).

وتبدو الدلالة الرمزي، والربط بين عيسى أو هوزيه الباحث عن هوية في الكويت والمغادر للفلبين بلد المنشأ، وهو بلا جذور حقيقية ثابتة شأن شجر البامبو الذي يقطع من سيقانه ويغرس بالساق في أي أرض بلا جذور.

يقول الكاتب على لسان البطل: «لماذا كان جلوس تحت الشجرة يزعج أمي؟ أتراها كانت تخشى أن تنبت لي جذور تضرب في عمق الأرض ما يجعل عودتي إلى بلاد أبي أمرًا مستحيلاً؟ ربما، ولكن، حتى الجذور لا تعني شيئًا أحيانًا لو كنت مثل شجرة

(١) سعود السنوسي، رواية ساق البامبو، ط الدار العربية للعلوم، ناشرون، ص ٥٦.
(٢) الرواية، ص ٨٣.

البامبو لا انتماء لها نقتطع جزءًا من ساقها نغرسه بلا جذور في أي أرض لا يلبث الساق طويلاً حتى تنبت له جذور جديدة تنمو من جديد في أرض جديدة بلا ماض بلا ذاكرة»(١).

وفي إشارة ظاهرة إلى الرمزية في العنوان وضع المؤلف هذه الفقرة جنبًا إلى جنب مع العنوان على الغلاف الخارجي من الرواية، في إشارة إلى أن العنوان يحمل طابعًا حجاجيًا، وأنه أبدًا لا يكون محايدًا.

وحفلت الرواية بمجموعة من العناوين الفرعية التي تحمل دلالات حجاجية وتوجيهًا للقارئ، فقد اختار للبطل اسم عيسى. وعيسى عليه السلام بلا أب، وكان مرتبطًا بأمه مريم العذراء ﴿ **إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ** ﴾ (٢).

وكذلك كان اسم البطل عيسى وحملت العناوين دلالة التيه والبحث عن الذات في عنوان عيسى قبل الميلاد في ربط بين البطل وعيسى عليه السلام، عيسى بعد الميلاد، وعيسى التيه الأول (رحلة البحث عن ذاته في الفلبين)، عيسى التيه الثاني (رحلة البحث عن الذات في الكويت)...إلخ.

وهو في ترتيبه لفصول روايته على مبدأ الحجاج، جاءت الفصول مرتبة ترتيبًا تصاعديًا، وكل منها تشكل حجة إلى أن نصل إلى النتيجة، وكل حجة بالتصاعد أقوى من سابقتها، وهي إقناع القارئ بمظلمة عيسى، وحقه في العيش في الكويت (المعاملة كأي كويتي)، فكل فصل هو ممهد لما يليه ويصبح قاعدة بنائية لحجاج عام في هذه الرواية.

(١) الرواية، ص ٩٤.
(٢) آل عمران: ٤٥.

السلم الحجاجي في الرواية

فالسلم الحجاجي هو علاقة ترتيبية للحجج[١]

ن	الحق العادل لعيسى في الحياة حياة كريمة في موطن أبيه
ح	جميع فصول الرواية

واختيار المؤلف لأسماء أبطاله لم يكن عشوائيًا وإنما كان له بعده الحجاجي، والأسماء؛ هي بمثابة عناوين للشخصيات فاسم البطل عيسى ودلالته الرمزية كما أشرنا، واسمه الفلبيني هوزيه وهو اسم البطل القومي الفلبيني هوزيه يزال وهو كان يتصف بالتأمل والمقاومة والمثابرة، وهي صفات سعى المؤلف لوجودها في صفات بطله.

واسم والد البطل "راشد"[٢] وهو المستقيم/ العاقل من الرشد، وهو عنوان للشخصية التي جعلها المؤلف مفكرة عاقلة تفعل ما تعتقد صوابه دون أن تعبأ بالآخرين، والذي وصفه عن لسان جوزافين بقوله: «كان رجلاً مثاليًا كما كنت أرى، وأجزم أن الجميع كان يراه كذلك، وكانت والدته تعامله معاملة خاصة، فهو كما تقول رجل البيت الوحيد كان هادئًا قلما يعلو صوته»[٣] وهي صفات كلها راشدة عاقلة مثالية منسجمة مع دوره في الرواية الذي يؤثر الاستقامة والعلاقات الشرعية واختياره للزواج من مخدومته بدلاً من الخطيئة.

واسم الجدة "غنيمة"[٤] ورمزها إلى المكسب السهل والغنى واليسار بدون مشقة أو تعب بما تملكه من مال ونفوذ سيؤول إلى البطل عيسى في حالة رضاها عنه، وخولة[٥] معناه الفتاة الجميلة الصغيرة المالكة كل شيء والمسيطرة على كل شيء بمخيلتها، وهي

(١) حمو النقاري، التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٥٩.
(٢) معجم الأسماء (الشبكة الإلكترونية).
(٣) الرواية، ص ٣٣.
(٤) معجم الأسماء.
(٥) معجم الأسماء.

عنوان ملائم للشخصية التي وصفها الكاتب على لسان غسان «فتاة رائعة ذكية»، ويقول: «غالية غنيمة ومحبوبتها»[١]. أما غسان فهو أقصى القلب وعمقه[٢]، وهو ما كان في حياة البطل (بطل الرواية فهو القريب منه دائمًا في أوقات شدته وضيقه وهو ملاذه).

١- الاستهلال وقيمته الحجاجية:

وهو جزء افتتاحي يهدف به المؤلف للاستحواذ على اهتمام المتلقي وتحريك شعوره.

فالغاية دائمًا من الافتتاح هي كسب المخاطب، وتهيئته واستمالته، وقد لفت ابن الأثير إلى ذلك؛ فقد حسن الابتداء أحد الأركان البلاغية، نظرًا لفائدته في أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد به[٣].

ومن هنا يقول بيرلمان وتيتكا: «إن اختيار عناصر معينة نحتفظ بها، ونقدمها في خطاب ما يجعلها تحتل موضع الصدارة في وعينا»[٤].

وقد عمد سعود السنعوسي إلى اختيار بنية مراوغة للرواية، وخطاب يخدع به المتلقي؛ فتبدو الرواية في صورة السيرة الذاتية قصدًا للإيهام بالواقع وأن الرواية قصة حقيقية وليست من نسج الخيال.

نلمح ذلك في المقدمة، على بداية صفحات الرواية حين وضع المؤلف اسم البطل (في الفلبين هوزيه ميندوزا بدلاً من اسم المؤلف سعود السنعوسي ووضع عبارة ترجمة إبراهيم سلام (إبراهيم سلام) هذا وبمجرد أن يمضي القارئ في قراءة الرواية يكتشف أنه أحد أشخاص الرواية، وكذلك عبارة مراجعة وتدقيق خولة راشد، وخولة هذه شخصية من شخصيات الرواية أيضًا، هذا الاستهلال كان حجاجيًا لإضفاء المزيد من المصداقية على أحداث الرواية ليقدم الكاتب نموذجًا لقدرة الأدب على التغيير والتعبير عن الآراء السياسية، والتنفيس دون أن يسلك الأديب دربًا سياسيًا وعرًا، وإنما باللجوء إلى الرمز وتغيير ملامح

(١) الرواية، ص ٢١٣.
(٢) معجم الأسماء.
(٣) ابن الأثير، المثل السائر، ج٣، ص ٩٦.
(٤) راجع مجلة عالم الفكر، العدد ٢، المجلد ٤٠، أكتوبر – ديسمبر، ٢٠١١م، ص ٤٨.

بعض الشخصيات وإعطاؤها أسماء غير أسمائها وإضفاء بعض الخيال على الأحداث (فن التحايل).

٢- الالتفات:

يعد مبحث الالتفات من المباحث البلاغية وثيقة الصلة بالحجاج والتفاعل، والتواصل بين المرسل، والمتلقي عرفه ابن المعتز في بديعه بقوله الالتفات «هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»(١).

وقد وسع البلاغيون من الالتفات فلم يقصروه على الضمائر «وإنما عدوه العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول»(٢).

وقد أشار الزمخشري إلى الغاية من أسلوب الالتفات بقوله: «إن الكلام إذ نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظ للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد»(٣).

وهذا الانعطاف من طريق الضمائر أو المعاني؛ يركز على المتلقي، فهو انعطافه أسلوبية واعية تمنح النص دفعة دلالية مكثفة يستدعيها تغايره السياقي»(٤).

ومن هنا فإن ثمة تعزيز للموضوع في ذهن المتلقي بالتغاير في الضمائر والأزمنة، ومن هنا فقد ربط بيرلمان وتيتكا الالتفات والحجاج وذكرا أنه وسيلة لتفاعل المتلقي مع الموضوع المطروح(٥).

وقد عمد سعود السنعوسي إلى الاستعمال المكثف لضمير المتكلم المفرد على طول الرواية، أو ما نسميه حضور الذات الراوية يسلك الاتجاه الإيعازي، ويتخذ من سلطة المتكلم تكئة لتحقيقها(١).

(١) ابن المعتز، البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٥٨.
(٢) العلوي، الطراز، ضبط وتحقيق: محمد عبد السلام شاهين، نسخة واحدة مجمعة، ط دار الكتب، بيروت، ص ٢٦٥.
(٣) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل، ط دار الريان، ج١، ص ٨٩.
(٤) شعر محمود حسن إسماعيل- دراسة أسلوبية، ص ١٠٢.
(5)Perlmanet et Tyteca lagumentie, op. cit., p e 16.

ويتفق النحاة العرب على أن ضمير المتكلم هو ضمير حضور(٢). والحضور هو أصل الحجاج، وهو الغاية التي يهدف لها المؤلف إلى استمالة المتلقي لها؛ فمن ذلك «اسمي Jose هكذا يكتب نطقه في الفلبين، كما في الإنكليزية هوزيه وفي العربية يصبح كما في الإسبانية خوسيه، وفي البرتغالية بالحروف ذاتها يكتب، ولكنه ينطق جوزيه، أما هنا في الكويت فلا شأن لكل تلك الأسماء باسمي حيث هو عيسى»(٣).

ويقول: «نشأت في أرض لا تتجاوز مساحتها ألفي متر مربع في مدينة فالنسويلا شمال مانيلا، يقوم عليها منزلان صغيران، أحدهما الكبير مقارنة مع الآخر، يتكون من طابقين، كان سكنًا لنا تكدسنا فيه والدتي وأنا خالتي آيدا وميرلا، خالي بيدرو وزوجته وأبناؤه، أما المنزل الآخر صغير جدًا يفصل بينه، وبين الأول مجرى مائي بعرض متر واحد كان سكنًا لجدي ميدوزا»(٤).

وقصدًا للتفاعل، والاختلاف وهو ما يعرف بتعدد الأصوات إذ نجد صوت المتكلم المدافع عن فرضية المنتصر لقضية، وصوت المتردد الشاك، وأصواتًا أخرى كثيرة يستحضرها المتكلم يجادلها ويحاججها، أو يستشهد بآرائها ومواقفها»(٥)، يعمد المؤلف إلى الالتفات فيأتي منسجمًا مع المواقف مفسحًا المجال تعدد الأصوات، والتعبير عن وجهة نظر أخرى وعمد إلى صيغ جديدة للالتفات تنبه أكثر للتغاير في الضمائر قصدًا لكسر أفق التلقي فمن ذلك (تقول أمي) مفسحًا المجال لصوت آخر غير صوت الراوي «أجلس أمام والدتي في بيتنا هناك منصتًا إليها، وهي تحكي لي عن والدي في حين تتأفف خالتي آيدا كعادتها من تلك الأحاديث تقول أمي أحببته ولا أزال ولست أدري كيف؟ ولماذا؟ ألأنه كان لطيفًا معي في حين كان الجميع يسيء معاملتي؟ أم لأنه كان الوحيد في منزل السيدة

(١) انظر عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠٠٣م، ص ٣٢٢.
(٢) عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٦م.
(٣) الرواية، ص ١٧.
(٤) الرواية، ص ٥٥.
(٥) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني بنيانه وأساليبه، عالم الكتب الحديثة، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٥٨.

الكبيرة الذي يتحدث إلى في أمور غير إعطاء الأوامر؟ ألأنه كان وسيمًا»، فمن ذلك «كنت أغسل وأكنس وأمسح طوال اليوم لأتفرغ في نهايته»(١).

(تواصل والدتي) واعتماده على الحوار أو تقنية الرسالة أتاح ظهور أصوات عديدة غير صوت الراوي (عيسى).

يظهر صوت والده، فمن ذلك:

يقول والدي في رسالته

العزيزة جوزافين

ها قد مر على رحيلك ثلاثة أشهر ولم تسألي حتى الآن عن سبب تركي لكما أنت وعيسى على هذا النحو من الغموض(٢).

وصوت والدته في رسائل أخرى.

ولم يكن الالتفات على مستوى الضمائر فقط، بل على مستوى الزمان إلى الزمن الحاضر، ومن هنا إلى هناك مما يعد من صميم الالتفات «إن الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض إلى آخر، إنما يسنح للحاضر سنوحًا بديهيًا يلاحظه الفكر المتصحف بالتفاتاته إلى كل جهة ومنحى من أنحاء الكلام، وأن ينعطف من أحدها انعطافًا لينًا من غير واسطة تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة من التحول»(٣).

دائمًا يعمد إلى العدول في الزمن عن طريق قطع السياق الحضوري للمضارع، والانتقال إلى الزمن الماضي؛ فمن ذلك «توطدت علاقتي بغسان خلال الشهر الذي قضيته في شقته الصغيرة. تلك الشقة التي كنت أشعر بالاختناق بداخلها لم أعتد على هذا النوع من السكن في غرفة تشانغ كنت أستعين بالنافذة المطلة على معبد سينغ غوان على

(١) الرواية، ص ٧١.
(٢) الرواية، ص ٧١.
(٣) راجع حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م، ص ٣١٤، ٣١٥ (بتصرف).

ضيق المكان، وصمته، أما نوافذ شقة غسان على كثرتها، فلم أجد من بينها نافذة أشاهد من خلالها ما يثير الاهتمام سوى ذلك الشعور المرير بالغربة تجاه الأرض والناس»(١).

ومنه أيضًا: «لا يمكنني السير في شوارع الكويت من دون أن ألاحظ السيارات أرخصها، وأبسطها يعد حلمًا لا يتحقق للمواطن العادي في الفلبين البيوت، كذلك أصغرها يعد قصرًا في تلك المناطق التي جئت منها»(٢).

ومنه «لأول مرة أشعر باللاجدوى. حلمي القديم الجنة التي وعدت بها سفري المال الذي بات يفيض عن حاجتي ... ماذا بعد؟ في بلاد أمي كنت لا أملك شيئًا سوى عائلة – في بلاد أبي أملك كل شيء سوى عائلة»(٣).

الالتفات على هذه الشاكلة بالتغاير في الزمن يحقق تأثيرًا إقناعيًا، ويؤدي إلى التحام أجزاء النص ما كان بما هو الآن ويكون نتيجة له.

الأسطورة والأقوال المأثورة:

عرفها أرسطو بأنها من الأمثال المصطنعة أو المثل الخرافي(٤)، وذكر أنس داود أن الأساطير هي مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية الحافلة بضروب من الخوارق، والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان، وحيوان، ونبات، ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة»(٥).

وعمد سعود السنعوسي في روايته لعرض مجموعة من الاشتباكات الدرامية التي تتعلق بالذات، والآخر مازجًا بين الحياة والأسطورة.

نجد التشابه بين بطل القصة (عيسى هوزيه) وأديب صوفوكليس فهي رواية (أمثولة) أو أسطورة سردية يبسط فيها الكاتب تراجيديا البشر وحيرتهم الأزلية في البحث عن الحقيقة

(١) الرواية، ص ١٩٥.
(٢) الرواية، ص ١٩٧، ١٩٨.
(٣) الرواية، ص ٣٠٢.
(٤) محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص ٨٢.
(٥) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عيشى شمس، دار الجيل للطباعة، ص ١٩.

يقول على لسان البطل (الراوي) «أنه قدري، أن أقضي عمري باحثًا عن اسم ودين ووطن»(١).

«والأسطورة والمثل يتموضعان بمثابة حجج صناعية أو جاهزة، والتي غالبًا ما تؤدي وظيفة التدعيم كونها تكتسب قوتها من مصدرها، ومن مصادقة الناس عليها وتواترها»(٢).

فمن ذلك استخدام الأسطورة نحو قوله حديث البطل عن جده «إذا لم يجد شيئًا يكلفني بالقيام به، يطلب مني إحضار شيء ما، أي شيء من أي مكان. ولعلمه المسبق بعدم وجود حاجته تلك في المكان الذي أرسلني، فهو ينتظر عودتي خائبًا بفارغ الصبر ليقذف بوجهي عبارته الخبيثة «أتمنى لو تنبت لك ألف عين حتى ترى الأشياء بوضوح»(٣).

ويحكي الراوي الأسطورة

«في قرية ما قبل زمن كانت هناك امرأة لديها ابنة جميلة وحيدة، ولأنها كذلك كانت مدللة لا تحسن التصرف أبدًا تكالية كسولة، ومع ذلك كانت جميع طلباتها مجابة، طلبت منها أمها طلبًا فلم تلبيه، فتمنت الأم أن يكون لابنتها ألف عين فاستحالت البنت ثمرة أناناس»(٤).

الأسطورة جاءت هنا للتأكيد، وتقديم الدليل على كراهية الجد للبطل (هوزيه – عيسى) فالأسطورة هنا كنوع من التمثيل كحجة على هذه الكراهية التي تريد أن تنهي حياة البطل بتحوله إلى ثمرة، ونهاية حياته.

ومن ذلك أيضًا:

«ظهر أرنب أليس من دون سابق إنذار في اليوم الخامس لوفاة ميندوزا، أتراه كان ينتظر موت جدي لطالما انتظرتك يا أرنب تظهر أمامي بشكلك الغريب أتبعك أتدثر أسقط

(١) الرواية، ص ٦٦.
(٢) محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص ٩٠.
(٣) الرواية، ص ١٢٠.
(٤) الرواية، ص ١٢١.

في حفرة تقضي إلى بلاد أبي»[١].

الأسطورة هنا جاءت للتوضيح والبرهنة والتمثيل على مكانة الكويت في خيال البطل، وإنها بمثابة بلاد العجائب بالنسبة له، يصل إليها كما وصلت أليس بطريق الأرنب، وجاءت مؤدية وظيفة حجاجية في قالب قصصي يشعر بالإمتاع والإقناع بطريق غير مباشر وواصل المؤلف الإلحاح على هذه الأسطورة بالتكرار[٢].

ويواصل المؤلف الاتكاء على الأساطير مستغلاً لها ومحدثًا لونًا من المفارقة الدرامية. يقول على لسان أم البطل:

«أحببت سندريلا وكوزيت بطلة البؤساء حتى أصبحت مثلهما خادمة إلا أنثى لم أحظ بنهاية سعيدة كما حدث معهما»[٣].

يأتي القول المأثور؛ كوسيلة حجاجية تؤيد ما يذهب إليه المؤلف وذلك إغراء بصحة الفكرة، وهي تجري مجرى الحكم قول صائب وليد التجارب يساق في درج الكلام لتقوية المعنى وتقريره[٤].

فمن ذلك:

«لماذا تكرهني جدتي ... ماما ؟

سألت أمي التي كانت تهم بمسح دموعي بالمنديل الذي تشرب دموعها قالت:

حتى الأنبياء كما يقول اليسوع غرباء بين أهلهم»[٥].

ومن ذلك أيضًا:

«إذن لا داعي لحجابك هذا لأنني أخوك

توقفت عن هز ساقيها مطت شفتيها قالت:

ليس بعد لا يزال الوقت مبكرًا لأشعر بهذه الأخوة

(١) الرواية، ص ١٧٠.
(٢) الرواية، ص ٧١ «كنت أتخيلني مثل أليس أتبع وعود أمي بدلاً من الأرنب، لأسقط في حفرة تفضي إلى الكويت بلاد العجائب».
(٣) الرواية، ص ١٩.
(٤) عبد العظيم إبراهيم محمد المطعني، من قضايا البلاغة والنقد، مكتبة وهبة، ص ٧١.
(٥) الرواية، ص ٧٥.

توقفت عن هز ساقي التفتت إليَّ واصلت:

حتى لو كان والدنا على قيد الحياة سوف يحتاج إلى وقت ليتقبلك ولدًا.

أزعجتني كلماتها قلت نافيًا

هذا غير صحيح

هزت رأسها إيجابًا تقول:

يقول ماركيز إن حب الأولاد ليس نابعًا من كونهم أبناء وإنما منشؤه صداقة التربية»[1].

وهكذا سعى المؤلف إلى المزج بين الحياة والأقوال المأثورة، وساعدته الأقوال المأثورة في جذب القارئ، وكسر آفاق التوقع عنده، ومن ذلك:

«قلت لها حين فرغت من مكالمتها: لماذا تتحدثين بالإنكليزية؟

أجابت على الفور أحبها في المحادثة أكثر من العربية.

انتهزت الفرصة لاستعراض معلوماتي:

يقول خوسيه ريزال إن الذي لا يحب لغة الأم هو أسوأ من سمكة نتنة»[2].

وقد تأتي الحكمة غير منسوبة لمصدرها، ويكثر من تكرارها صادقًا لإحداث الإقناع للقارئ؛ كترديده حكمة على لسان والده البطل.

«كل شيء يحدث بسبب، ولسبب هذا ما تردده أمي دائمًا»[3].

المقابلات:

تعد المقابلة وسيلة للمقارنة بين المعاني، وجعل بعضها بإزاء بعضها، وقد وسع البلاغيون من مفهوم التقابل؛ فلم يجعلوه مقصورًا على الأضداد، ورأى ابن الأثير المقابلة على وجهين، وجه تكون فيه بالتضاد ووجه تكون فيه بغير التضاد، يقول: «الأليق من

(١) الرواية، ص ٢٧٥.
(٢) الرواية، ص ٢٥٨.
(٣) الرواية، ص ٢٠.

حيث المعنى أن يسمى هذا النوع المقابلة؛ لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين إما أن يقابل الشيء بضده أو يقابل بما ليس بضده وليس لنا وجه ثالث»(١).

وأيضًا حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" تحدث عن مفهوم للمقابلة موسعًا لها «إذا أردت أن تقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بعض وتناظر بينها؛ فانظر مأخذًا يمكن معه أن تكون المعنى الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة بين موقع المعنى في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر، فيكون من اقتران التماثل أو مأخذًا يصلح فيه اقتران المعنى بمضاده، فيكون هذا مطابق أو مقابلة(٢).

ويقول: «وإنما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضًا، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من وجهة ما بينهما من تباين، أو تقارب على صفة من الوضع تلائم بها عبارات أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه»(٣).

وقد عمد المؤلف إلى هذين اللونين من التقابل، الأول: التقابل بالضد، والتقابل غير المتضاد؛ مستخدمًا التقابل كمفرد حجاجي يقنع به المتلقي بوجهة نظره فمن الأول حرص المؤلف على لسان البطل على عقد مقابلات بين الفلبين موطن الأم، وفيها نشأ البطل في طفولته والكويت موطن الأب، في كل شيء بداية من الطبيعة، يقول: «جاءت والدتي للعمل هنا تجهل كل شيء عن ثقافة هذا المكان الناس هنا لا يشبهون الناس هناك، الوجود والملامح واللغة هنا لا تشبه الطبيعة هناك في شيء إلا شروق الشمس في النهار، وطلوع القمر في الليل حتى الشمس، تقول والدتي: «شككت في بادئ الأمر أنها الشمس ذاتها التي أعرف»(٤).

(١) ابن الأثير، المثل السائر، ج٢، ص ٢٤٤.
(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٤، ١٥ (بتصرف).
(٣) السابق، ص ٥٢.
(٤) الرواية، ص ٢٨.

والمباني أيضًا «كان بيتًا ضخمًا ذلك الذي عملت فيه أمي مقارنة مع البيوت هناك، بل إن البيت الواحد هنا يتسع لعشرة بيوت، أو أكثر من تلك البيوت التي جاءت منها والدتي»(١).

ويقول مقارنًا بين الفلبين والكويت «لو ولدت لأب وأم كويتيين مسلمًا أسكن في بيت كبير تحتل غرفتي فيه مساحة لا بأس بها في الدور العلوي غرفة فيها تلفاز ٤٦ بوصة، وغرفة ملابس وحمام أستيقظ صباح كل يوم لأذهب إلى عملي الذي اخترته بنفسي مرتديًا تلك الثياب البيضاء الفضفاضة مع غطاء الرأس التقليدي ... ، أو لو ولدت لأب، وأم فلبينيين من طينة واحدة أعيش مسيحيًا ميسور الحال مع عائلتي في مانيلا أغوص كل يوم في زحمة البشر، وأفتح رئتي ومسامات جلدي، لأمتص عوادم السيارات»(٢).

وغالبًا ما يكون التقابل تفضيلي يفضل الكويت (موطن الكاتب) ومبتغى الراوي:

«أقنعتني أمي أننا نعيش في الجحيم، وأن الكويت هي الجنة التي أستحق»(٣).

قد وظفت هنا كلمة الجحيم توظيفًا جيدًا في مقابل الجنة، فترشحت عن هذا التقابل نتيجة حجاجية للمتلقي، وعليه فلابد من نتيجة، وهي تفضيل الكويت، ومنه أيضًا:

«لا يمكنني السير في شوارع الكويت من دون أن ألاحظ السيارات أرخصها وأبسط مما يعد حلمًا لا يتحقق للمواطن العادي في الفلبين، البيوت كذلك أصغرها يعد قصرًا في تلك المناطق التي جئت منها»(٤).

ومنه أيضًا:

«غرفة فوق مستوى أحلامي لا حاجة لي بالخروج، من هنا لم أصدق ما رأيته غرفة ضعف حجم غرفتي القديمة، سجادة كبيرة تغطي كامل أرضية الغرفة، سرير كبير يكفي لشخصين، وسادتين وغطاء أبيض أنيق، تلفاز بشاشة كبيرة، طاولة صغيرة تحمل

(١) الرواية، ص ٣٠.
(٢) الرواية، ص ٦٤.
(٣) الرواية، ص ٧١.
(٤) الرواية، ص ١٩٧.

لابتوب، ثلاجة، مدفأة ومكيف هواء، هل أنت سعيد بها؟ سألتني خولة أجبتها، في حين كنت أقارن بينها وبين غرفتي البائسة في الفلبين أكثر مما تتصورين»(١).

وكما نرى «فإن التقابل يمتلك قدرة أكثر على تمحيص الفكرة المراد إقناع المتلقي بها، وهي الاختلاف في كل شيء بين موطن الأم، وموطن الأم في كل شيء، هذه الفكرة وضحتها المقابلات المتلاحقة «يمتلك التفاعل تأثيرًا إقناعيًا يتجلى بجمعه بين الأضداد ليخلق بذلك تداعيات ذهنية ونفسية متعاكسة، يعمل المتلقي على الموازنة بينها موازنة وجدانية أو دلالية»(٢).

ومهما يكن من أمر فقد أسهمت التقابلات في الاحتجاج على مأساة الراوي والثنائية التي يحييها ومد النص ببعد تأثيري وزخم إقناعي، يتضح ذلك في هذه المقابلة:

«عاشت جدتي ليلة لقائها بغسان في حيرة كما عرفت لاحقًا فأنا حفيدها عيسى- راشد عيسى الطاروف اسم يجلب الشرف ووجه يجلب العار أنا عيسى ابن الشهيد راشد وفي الوقت نفسه أنا عيسى ابن الخادمة الفلبينية»(٣).

أما اللون الثاني من المقابلات فهو التقابل غير المتضاد مقابلة الشيء بما يخالفه من غير معناه فهو في مقابلته بين ثلاثة أديان الإسلام والمسيحية والبوذية.

فالبطل كان تائهًا بين الأديان الثلاثة وتائها بين الوطنين الكويت والفلبين.

يقول:

«من كان بوسعه أن يقبل بأن يكون له أكثر من أم سوى من تاه في أكثر من اسم وأكثر من وطن وأكثر من دين»(٤).

يقول مقابلاً بين الأديان الثلاث:

«كنت أمام إبراهيم أجلس كان صامتًا كما كنت أنا أيضًا، في أذني اليمنى صوت

(١) الرواية ، ص ٢٣٢.
(٢) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٥٥.
(٣) الرواية، ص ٢١٤.
(٤) الرواية، ص ١٠٢.

الآذان، يرتفع في أذني اليسرى قرع أجراس الكنيسة، في أنفي رائحة بخور المعابد البوذية تستقر، انصرفت عن الأصوات والرائحة، والتفت إلى نبضات قلبي المطمئنة فعرفت أن الله هنا»(١).

فهذا التقابل بين الأديان كان بغرض إحداث مفارقة في ذهن القارئ وهي إن الأديان ليست متضادة بل تدعو هي جميعها إلى قيم واحدة المحبة والتسامح والمعاملة الحسن بين البشر(٢)، وهو ما صرح به البطل وأراد الإيحاء به للمتلقي، وسواء أكان التقابل تنافريًا أم تكامليًا فإنه قد خصب النص بخط درامي عميق، وهو ما جعل المقابلات تقوم بغاية حجاجية «أن محسنًا لهو حجاجي إذا كان استعماله، وهو يؤدي دوره في تغيير زاوية النظر، يبدو معتادًا في علاقته بالحالة الجيدة المقترحة، وعلى العكس من ذلك، فإذا لم ينتج عن الخطاب استمالة المخاطب، فإن المحسن سيتم إدراكه باعتباره زخرفة، أي باعتباره محسن أسلوب، ويعود ذلك إلى تقصيره على أداء دور الإقناع»(٣).

التـــكـــرار:

يعد التكرار ظاهرة حجاجية لما له من قوة في سبك المعنى وتوكيده، وتعكس لونًا من التشديد على أغراض المخاطب. وقد لفت بيرلمان وتيتكا إلى أن كثرة إيراد الحكايات الدائرة حول موضوع واحد، وإن تعارضت هذه الحكايات وتضاربت فهذا من شأنه أن يلفت الانتباه إلى أهمية الموضوع الذي تراكمت حوله الحكايات. «وكثيرًا ما يصحب هذا التراكم تقنية حجاجية أخرى تتوخى في العرض هي كثرة الإشارات إلى الدقائق والرقائق المتعلقة بذلك الموضوع تكثيفًا لحالة الحضور التي نريد أن يتسم بها موضوعنا في ذهن السامعين ولإحداث الانفعال أيضًا فبقدر ما يكون الموضوع مخصوصًا يكون أبعد على الانفعال»(٤).

(١) الرواية، ص ٣٠٠.
(٢) الرواية، ص ١٣٦. ومنه "الناس كما يقول بوذا في تعاليم سواسية لا فضل لأحد على أحد إلا بالمعرفة والسيطرة على الشهوات"، ص ٢٧٥.
(٣) التداولية والحجاج، ص ٥١.
(٤) عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج الخطابة الجديدة لبيرلمان وتيتكا ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص ٣١٨.

«التكرار والتوكيد لهما الأثر الكبير في إثارة الأهواء والميول»(١).

وكان هذا مسلك الراوي في موضوع اسمه وجنسيته وبحثه عن هوية يعيدها ويكررها مولدًا لها في صيغ متعددة. فالإلحاح في بث الرسالة يجعلها لا تمحى من الذهن بسهولة(٢).

يقول موضحًا حيرته في بحثه عن هويته:

«لو أنهما اتفقا على شيء واحد فقط بدلاً من أن يتركاني وحيدًا أتخبط في طريق طويلة باحثًا عن هوية واضحة الملامح اسم واحد، ألتفت لمن ينادين به، وطن واحد أولد به»(٣).

ويقول في نفس الفكرة:

«ما كدت أقبل اسمي الجديد عيسى الطاروف متحررًا من أسمائي وألقابي هوزيه الـ Arabo وابن العاهرة حتى وجدت من يسيئه أن أحمل اسمه، أنا لست ميندوزا الذي ليس له أب، أنا عيسى ولي أب اسمه راشد الطاروف»(٤).

ويكرر ذلك ويردده فالكلام إذا تقرر تأكد «أنا عيسى راشد الطاروف، أنا عيسى راشد الطاروف شئتم أم أبيتم هذا، وإن ورثتني أمي ملامحها فإنها لم تورثني وظيفتها القديمة في هذا البيت حين كانت الخادمة جوزافين»(٥).

وإلحاحه على الربط بين البطل والنبات البامبو وتكرار ذلك في أن كلا منهما بلا جذور ولا انتماء.

يقول: «لو كنت مثل شجرة البامبو لا انتماء لها نقتطع جزء من ساقها نغرسه بلا جذور في أي أرض»(٦).

(١) محمد أبو زهرة، الخطابة أصولها وتاريخاه في أزهر عصورها عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ١٢٤.

(٢) سمير شريف استيتية، ثلاثية اللسانيات التواصلية، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٤، يناير، مارس، ٢٠٠٦م، ص ٢٥.

(٣) الرواية، ص ٦٣.

(٤) الرواية، ص ٢٢٥.

(٥) الرواية، ص ٢٨٧.

(٦) الرواية، ص ٢١٠.

«وحين عدت إلى بلاط أبي وجدتهم متورطين بي يريدونني ولا يريدونني بعضهم سعيد وبعضهم في حيرة والبعض يطلب تسوية الأمر ماديًا ويطالب مني العودة "إلى بلاد أمك" وأنا أقف على أرض لست أعرفها باحثًا عن أرض تأويني بين بلاد أبي وبلاد أمي»(١).

ويقول:

«يبدو أن حتى سيقان البامبو لا تضرب جذورها هنا قلت في نفسي»(٢).

يقول:

«سيقان البامبو في المزهريات المنتشرة في صالون المنزل، بنوا في داخلي شعورًا بالألفة وإن بدا البامبو في غير محله في تلك المزهريات الفاخرة مثلي تمامًا في بيت الطاروف»(٣).

ومن مظاهر التكرار تكرار كلمة بعينها لتعطي دلالة حجاجية مكثفة تلفت المتلقي إليها، وتدعوه للتأثر بها لتميزها، فالنص الآتي يحتج للوطن «فيكون التكرير منبعثًا عن المثير النفسي، مفضيًا إلى نفس المخاطب بأثره والتكرار الحاصل له وقعه، إذ يدق اللفظ بعد ما يتكرر أبواب القلب موحيًا بالاهتمام الخاص بمدلوله، فيشغل شعور المخاطب، إن كان خافتًا، ويوقظ عاطفته إن كانت غافية»(٤). فمن ذلك «كان من الصعب على أن آلف وطنًا جديدًا، حاولت أن أختزل وطن في أشخاص أحبهم فيه، ولكن الوطن في داخلهم خذلني، خذلني موت أبي، خذلني خيانة غسان لجدتي، وحبها القاصر ضعف عمتي عواطف، رفض نورية صمت عمتي هند واستسلام أختي»(٥).

فكلمة الوطن، الخذلان جاء بهما لتجسيد البعد الحجاجي بتكرارهما من أجل كمال العناية بهما، فكلمة الوطن، وهو ما يبحث عنه البطل على طول الرواية جيء بهما

(١) الرواية، ص ٢٢٤.
(٢) الرواية، ص ٢١٠.
(٣) الرواية، ص ٢١٥.
(٤) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتاب، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٢١٢.
(٥) الرواية، ص ٣٠٤.

مكررة؛ لتترك أثرًا انفعاليًا حجاجيًا لدى المتلقي والتأثر بمغزى الكلمة، والبطل كان المعنى بها على طول روايته، والخذلان كان هو مردود بحث البطل ونتيجته. فمدار الرواية كان على هذين المكررين؛ شوق إلى الوطن، وخذلان في المقابل؛ فهي ثنائية متوالية وتكرارها كشف للمتلقي مقصد البطل، وهو دائم الترديد والتكرير والمعاودة للوطن، أو باسمه (الكويت)، وذلك لإبراز شدة حضوره في فكره ووجدانه، والتأثير على المتلقي وإقناعه وتكثيفًا للحضور، فمن ذلك تشكيل دلالة حجاجية قوية مجسدة في نحو قوله «إذا ما انبهرت لمشاهدة إعلان لسيارة باهظة الثمن تقول والدتي ستحصل على واحدة مثلها يومًا ما إذا ما عدت إلى الكويت، وإذا ما أشرت نحو شيء في السوق لا تستطيع أمي شراءه. تقول في الكويت هناك سيشتري لك راشد واحدًا مثله، كنت أتخيلني مثل أليس أتبع وعود أمي بدلاً من الأرنب في حفرة تفضي إلى الكويت بلاد العجائب، أقنعتني أمي أننا نعيش في الجحيم وأن الكويت هي الجنة التي أستحق[١].

ومن التكرار أيضًا تكرار الكلمة قصدًا للتأكيد عليها وتزيد معناهما قوة وثباتًا وتوفير أقصى درجات التواصل أمام المتلقي. فمن ذلك:

تقول والدتي «كان يعيد تمثيل المشهد أمامي مترجمًا ما دار به من حوار كي أفهم بكيت بكيت على والدك كثيرًا يا هوزيه.

وبكت والدتي لأن والدي لم يواجه جدتي بزواجه منها، وبكت أكثر، لأنها تعلم أن والدي لم يتمرد على جدتي حفاظًا عليها ورغبة في الاستمرار معها بل حفاظًا علي»[٢].

ومنه: «ارتكبت خطأ بصنع هذا الجنين، ولا أريد أن أرتكب خطأ أكبر في التخلي عنه»[٣].

(١) الرواية، ص ٧١.
(٢) الرواية، ص ٤٤.
(٣) الرواية، ص ٤٣.

الصور الجزئية

١ – التشبيه:

يعد التشبيه أقرب أنواع الاستدلال لأنه مبني على التشابه بين حالين حالة واقعية وحالة من صنع خيال المؤلف فكأنه قياس. يقول عبد القاهر الجرجاني: «والتشبيه قياس والقياس فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والأذان»(١).

يرى بيرلمان وتيتكا في مصنفها الحجاجي أن «التمثيل في الحجاج ينبغي أن تكون له مكانته باعتباره أداة برهنة فهو ذو قيمة حجاجية، ومعنى ذلك أن التمثيل مواجهة بين بنى متشابهة وإن كانت من مجالات مختلفة(٢).

ويعتبر بيرلمان المماثلة إحدى خصائص التواصل والاستدلال غير الصوري(٣)؛ فهي تقوم عنده على تأسيس علاقة بين الموضوع والمثيل الذي هو مقبولاً سلفًا عند المخاطب، وهذه العلاقة هي المماثلة وقد صنفها بيرلمان ضمن الحج المؤسسة لبنية الواقع فهي تشكل روابط غير مباشرة بين عناصر من الواقع.

وقد تميزت تشبيهات المؤلف في الرواية بالجدة، والخروج عن المألوف مع الدقة في التصوير.

فمن ذلك:

«جاء إلى منزلهم أحد جيرانهم يحمل قصاصة من جريدة فيها إعلان من وكيل في مانيلا يعلن عن استعداده؛ لاستقبال طلبات الراغبات في العمل في الخارج ليتم توزيعهن على مكاتب العمالة المنزلية في دول الخليج التقطت والدتي القصاصة من يده، وكأنها تحمل صك الإفراج من سجن محتمل قضبانه أجساد الرجال الجائعة»(٤).

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، لبنان، ص ١٠٨.
(٢) عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته، ص ٣٤١.
(٣) فيليب بروتون وجيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ترجمة: محمد صالح محمد الغامدي، مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، ط أولى، ٢٠١١م ، ص ٥٥.
(٤) الرواية، ص ٢٣.

يستخدم المؤلف تشبيهين غير مألوفين لإقناع القارئ وتقريب الفكرة.

التشبيه الأول جعل عقد العمل في الكويت صك الإفراج من السجن وهي مبالغة في تصوير عظم هذا العقد في نفس صاحبته وأنه وسيلة خلاصها.

ويتبعه بتشبيه بليغ يرشح ويؤكد التشبيه السابق؛ فقد جعل السجن (الفلبين) الهاربة منها قضبانه أجساد الرجال الجائعة، في إشارة إلى هروبها بهذا العقد من امتهان الدعارة.

ومن هنا لم يكن التشبيهان السابقان طرفًا ولا زخرفة، وإنما هما وسيلة حجاجية ووسيلة لإقناع المتلقي.

ومنه أيضًا:

«كرهت نفسي حين عجزت عن ردعها من أن تبدو بهذا الضعف، كما طفل يوشك أن يلقى في حفرة مظلمة»(١).

ومنه كنت كمن يقف في منتصف جسر ممتد بين مدينتين مدينة طفولة مطمئنة ومدينة رجال ونساء يصارعون الحياة»(٢).

«استحالت دموعي طينًا على وجهي»(٣).

«بدأ هزيم الرعد يهز المكان تبعه مطر غزير، وكأن السحب بما تحمل تتساقط على الأرض من صدر السماء»(٤).

فهذه التشبيهات حجاجية تؤكد وتبرهن على حالة الراوي النفسية فهي بمثابة حججًا موضحة ومبينة، فالتشبيهات منسجمة مع الجو النفسي غير متناقضة، وتشبيهات من هذا النوع لا تكون فيها الغاية القصوى التوسل بالتخييل واصطناع التجميل(٥).

(١) الرواية، ص ٢٠٦.
(٢) الرواية، ص ١٤٤.
(٣) الرواية، ص ٣٩٤.
(٤) الرواية، ص ١١٦.
(٥) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٨م، ص ٣١٣.

٢ – الاستعارة:

تعد الاستعارة في النظرية الحجاجية أداة من أداوت الإقناع لما لها من أثر في اللغة والفكر على حد سواء(١).

فالاستعارة من المجاز ولا حجاج بغير مجاز(٢)، والاستعارة عند بيرلمان حجة لا صورة لأنها تكثف بين الموضوع والحامل، وهي من بين الآليات المقوية لمزاعم الحجاج فهي كالحقائق التي لا ترد(٣).

فعلى ضوء النظرية الحجاجية يقدم المؤلف (الراوي) الاستعارة كدليل وحجة قوية الإقناع لمصلحة النتيجة التي يهدف إليها وهي إقناع المتلقي بفكرة ما «فكل استعارة حسنة هي توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة وذلك أنه لو كانت تقوم مقام الحقيقة لكانت أولى به ولم تجر الاستعارة، وكل استعارة فلابد لها من حقيقة وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة»(٤).

فهو يؤول إلى الافتراض والافتراض يؤول إلى الجدل والنقاش وإلى التعارض الخصب الذي يترجمه الحجاج(٥).

وسنعمد فيما يأتي إلى تحليل مجموعة من الاستعارات الواردة في الرواية وسياقها وقراءة مدى تأثيرها وحجاجيتها في النص الواردة فيه فالاستعارة الحجاجية تهتم بعلم دلالة الجملة قبل اهتمامها بعلم دلالة الكلمة المفردة وبالنتيجة لا يمكن التحدث عن استعارة لمجرد كلمة واحدة، وإنما يمكن الحديث عن قول استعاري بالكامل(٦).

فهي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي(٧).

---

(١)جورج لايكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م، ص ١٥٩.

(٢) طه عبد الرحمن اللسان والميزان، ص ٢١٣، ٢٣٢.

(٣) علي الشبعان، الحجاج وحقيقة التأويل، ص ٢٠٣. وراجع محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية، مطبعة الكرامة، الرباط، ط ٢٠٠٥م، ص ٤٥٣.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٧٤.

(٥) عبد السلام عشير، عندما تتواصل، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م، ص ٢٠٩.

(٦) بول ريكور، نظرية تأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ص ٩٠.

(٧) عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط ٢٠٠١م، ص ١٣٤.

يلجأ الراوي إلى الاستعارة التصريحية في رواية البطل، هذه المحاورة بين خالته ووالدها:

«مراهناتك على مصارعة هذه الديوك هي البلاء الحقيقي

لم ينطق والدي بكلمة في حين واصلت آيدا:

كلكم ديوك

همس والدي إلي

يبدو أن أختك قد جنت!

لم أتفوه بكلمة، فهذا ما كانت تبدو عليه حقًا

أنت ديك

أشارك آيدا بسبابتها نحو أبي أردفت

كل الرجال الذين قدمت لهم جسدي ديوك

شيء من الندم، أو ربما الخوف، بدا على وجه أبي الذي لم يتزحزح من مكانه:

آ آ . أ يدا !

كان هذا الفعل الوحيد الذي قام به أبي أن نطق باسمها

لم تسمعه آيدا .. واصلت:

وأنا ! أنا سئمت من القيام بدور الدجاجة»[١].

فالعلاقة الاستعارية هنا ذات أساس حجاجي مقنع بتبليغ السياق لفكرة علو الغريزة في الرجال وعشوائيتها وقد جاء الحجاج بالاستعارة ليوحي بقوة الغريزة واختارت الديك لفحولته المتغطرسة بين الدجاجات وامتلاكه للعشرات، وجاءت الاستعارة الأخرى التصريحية الدجاجة/ رمز الخنوع والاستكانة والاستسلام.

(١) الرواية، ص ٢٦.

يذكر الجاحظ في كتابه الحيوان، ج١، ص ١٦٧ «للديك انتصابه إذا قام ومباينة صورة في العين لصور الدجاجة، وليس هذا الفرق الواضح بين جميع الإناث والذكور موجودًا». ويقول الفحولة من صفات الديك ويذكر من صفات الديك ما يقوى المنزع الحجاجي للاستعارة «الديك لا يألف منزله ولا يعرف ربعه ثم لا يحن إلى دجاجة ثم لا تتوق نفسه إلى طروقته ولا يشتاق إلى ولده، ولا يعرف الذي غذوه وربوه» (ج١، ص ١٧٢).

ومنه أيضًا:

«لم تكن جدتي لتوافق على احتكاكي ببقية أحفادها ولا أن يعرفوا شيئًا من أمري لأن السمكة الفاسدة كما تقول تفسد بقية الأسماك»(١).

أطلق على نفسه السمكة الفاسدة استعارة تصريحية وهي حجة قصد الروائي به تصوير جانبين قدرته على التكيف في ماء غير مائه كالسمكة، وجانب سرعة الفساد يتجلى في الأسماك بسرعة دونما غيرها، ونراها ناجحة في إقناع المتلقي.

وظاهرة استخدام الاستعارات من الصور الحيوانية تعد نمطًا استعاريًا لدى المؤلف فهو يقول في استعارات تصريحية «تتعالى الأصوات يقاطعون بعضهم البعض، ينظرون إلي تارة وتارة يشيرون بأيديهم نحوي، أما خولة فقد كانت تنظر إلي بابتسامتها التي لم تفارقها منذ دخلت بصحبة غسان، طال نقاشهم حتى جاوز الساعة، غسان يهز رأسه إيجابًا عمتي هند متوترة تحرك إحدى ساقيها فوق الأخرى وتتحدث بهدوء، الدولفين يبتسم بسذاجة، سمكة القرش تتحدث بعصبية والنسر المنغولي العجوز يخرس الجميع بإشارة من رأسه في حين بقى الجرذ الذي هو أنا أخرس ينقل نظراته مرتبكًا من دون أن يفهم شيئًا مما يدور حوله نظرات حانية من عصفورة وديعة اسمها خولة»(٢).

فالصور الحيوانية من بين أقدم العناصر في الأسلوب الأدبي، إلا أنها لم تفقد شيئًا من قوتها مع الزمن(٣)، ويتضح البعد التصويري في أبلغ فنياته في الاستعارة السابقة، فالصور الحيوانية استطاعت إقناع المتلقي عبر المبالغة وما تشي به الاستعارات من دلالات رمزية وإيحائية ونجح الكاتب في إقناع القارئ بحيرة واضطراب بطله وخوفه (الجرذ)، كذلك يكثر عنده إيراد الأمور المعنوية في صورة محسوسة مما يجعلها شاخصة في الذهن ومقنعة للمتلقي (الاستعارة المكنية)، فمن ذلك قوله «يكاد الظلام أن يبتلع المكان لولا الأنوار التي تتسلل من نوافذ البيوت الأربعة المنتشرة من حولي، بيتنا، بيت

(١) الرواية، ص ٢٤٥.
(٢) الرواية، ص ٢٢١.
(٣) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، المطبعة الأهلية، ص ١٩، ٢٠.

جدي، بيت خالي بيدرو، وبيت إينانغ تشولينغ»[١]، ومنه: «حين أشعر بالأشجار من ورائي تمد أغصانها محاولة الإمساك»[٢].

إذ جاء تشخيص الظلام، والأنوار، والأشجار، وإضافة صفة الحركة لهم من ابتلاع، وتسلل، حركة يد وهي جمادات مما أعطى تأثيرًا كبيرًا للاستعارة في النفس، ومكن المضمون الدلالي الذي تحمله.

ويكثر التشخيص في الرواية، فمن ذلك:

«غريب أمر الموت بقى في الجوار يتحرك ببطء يبحث ما يسلب حياته مادام مارًا من هنا لم العودة في وقت لاحق»[٣].

ومن ذلك:

«ولكن أنت من ناداني عمتي اخرس لست عمتك، تلقى عقلي الأمر سقطت كلمة "عمتي" التي تسبق اسم نورية منذ ذلك اليوم على الرصيف أمام بيت جدتي أو لعلها وقعت في صندوق السيارة المفتوح قبل أن أطبقه على أوانيها»[٤].

ومنه:

«أبواق السيارات تشرع بالزعيق لأتفه الأسباب الأذرع تمتد خارج نوافذ السيارات تلوح بغضب»[٥].

وتنهض جميع الاستعارات السابقة على مفارقة اتصاف الجمادات بالنطق وتشخيصها مما يعزز الحجاج ويعمق البعد الإقناعي. وجميع الاستعارات في الرواية يصدق عليها ما قاله برلمان «إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا»[٦].

(١) الرواية، ص ٩٤.
(٢) الرواية، ص ١٧٣.
(٣) الرواية، ص ١٧٣.
(٤) الرواية، ص ٢٦٧.
(٥) الرواية، ص ٢٦٢.
(٦) راجع علي الشبعان، الحجاج وحقيقة التأويل، ص ٢٠٣.

٣- الكنايـة:

استخدم المؤلف أسلوب الكناية وهي كما يعرفها ضياء الدين بن الأثير كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانب الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز(١).

وللكناية قيمة بلاغية وحجاجية فرب كناية تربى على إفصاح(٢) فهي احتجاج عن طريق الرمز، والكناية تثير المخيلة لدى المتلقي وبتوصل المتلقي إلى فهمها يقسم مع الراوي تشكيل الفكرة، وبالتالي يتحقق الإقناع فهي ليست زخرفًا، وإنما هي ذات فعالية حجاجية ومن شأنها أن تؤثر في المواقف وتؤكدها(٣).

وقد تميزت الكنايات بالجدة وجودة التوظيف ومناسبته حتى تتمكن من كسر التوقع ويتمكن القارئ من اكتشافها وعندما يكتشفها يتصورها ويقتنع بتصوره، فمن ذلك قول جدة البطل:

«كيف تبدو ملامح ابن الفلبينية سألت جدتي غسان في ذلك اللقاء أجابها فلبينية»(٤).

ابن الفلبينية كناية عن النقص والهوان وإشارة إلى كونه ابن الخادمة والكناية هنا كانت وسيلة للتدليل على صنعة أمه (والمبالغة في هذه الصنعة).

وقوله أيضًا:

«وإياك أن تحضر هذا الشيء إلى هنا»(٥).

الشيء كناية أيضًا عن النقص والضعة والنظرة الدونية التي ينظرها للبطل والمجتمع.

وأحيانًا يذكر الراوي الكناية ويعمد إلى تحليلها وبيانها مؤكدًا لها وكاشفًا لها.

يقول على لسان الراوي (البطل):

(١) ابن الأثير، المثل السائر، ج٣، ص ٤٢.
(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت: ٢/ ٧.
(٣) انظر عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، ص ٩٢.
(٤) الرواية، ص ٢١١.
(٥) الرواية، ص ٧٥.

«Arabo أي العربي رغم أني لا أشبه العرب إلا في نمو شاربي وشعر ذقني بشكل سريع فما يتسم به العربي إلى جانب قسوته كما في الصورة السائدة هناك.

أما هنا فإن أول ما افتقدته هو ذلك اللقب Arabo إلى جانب ألقابي وأسمائي الأخرى(١)، لأكتسب لاحقًا لقبًا جديدًا حمته الظروف إلى جانب ألقابي وكان ذلك اللقب هو الفلبيني(٢).

الكنايتان/ الحجتان كناية عربي في الفلبين فلبيني في الكويت وتناقضهما هما حجتان على ضياع البطل وتخبط هويته وقد عمد الراوي إلى توضيحهما وبيان دلالتهما في العمق فكلاهما يدل على ضياع البطل وهوانه.

ثانيًا- الصور الكلية:

الصورة الكلية هي المحصلة الفنية لتتابع مجموعة من الصورة الجزئية وتفاعلها واستطاع المؤلف أن يرسم لوحات وصفية وحوارية.

الوصف في اللغة الكشف والإظهار وذكر الشيء بحليته ونعته(٣)، وعرفه قدامة بن جعفر بأنه ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات(٤).

فالوصف شكل من أشكال التفكير بواسطة التفصيل يجعل الشيء مرئيًا بوجه من الوجوه، بدلاً من تعيينه ببساطة وذلك بالعرض المتحرك لأكثر الخصوصيات والملابسات أهمية(٥).

والوصف يعد عملاً حجاجيًا فالمحتوى الوصفي يكون موجهًا حجاجيًا، كما أنه لا ينفصل عن وجهة نظر المتكلم(٦)، ولذلك يوصف بأنه ممارسة نصية منمطة موجهة إلى غاية(٧).

(١) كان من ضمن الألقاب والكنايات الأخرى ابن العاهرة، مجهول الأب.
(٢) الرواية، ص ٢٢٥.
(٣) انظر ابن منظور، لسان العرب، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ج٩، ص ٣٥٦.
(٤) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط دار الكتب، بيروت، ص ٤١.
(٥) فيليب هامون، فن الوصف، ترجمة: سعاد التريكي، بيت الحكمة، المجمع التونسي للعلوم والآداب، ٢٠٠٣م، ص ٢٢
(٦) معجم تحليل الخطاب، ص ١٦٣.
(٧) فيليب هامون، فن الوصف، ص ٢٧.

وقد استعمل الراوي الوصف بكثافة خاصة وصف الأماكن باعتباره وسيلة حجاجية تعبر عن وجهة نظره وتسعى لإقناع المتلقي بهذه الوجهة.

فمن ذلك وصفه للكويت:

«جميلة هي الكويت، هذا ما كنت أراه حين يصطحبني غسان إلى المجمعات التجارية والمطاعم، الشوارع نظيفة بشكل ملفت لابد أن تكون كذلك فليست السيارات التي تسير فوقها عادية. المباني والبيوت واحدها يختلف عن الآخر وكل يجذبك فيه شيء الألوان والتصميم والسيارات المصفوفة أمامها ... أوه ما أجملها»(١).

«جميل هذا البيت قلت في نفسي، كيف يعتني الناس بالتفاصيل بهذه الطريقة تناسق الألوان ... الأثاث رخام الأرضيات، وقطع السجاد الفاخر، النقوش على الجدران .. الثريات المتدلية من السقف ... الستائر المخملية الفخمة ... الطاولات الخشبية الصغيرة تغطيها مفارش مرصعة بقطع صغيرة تشبه اللآلئ والأحجار الكريمة مزهريات بأحجام مختلفة تحمل سيقان البامبو»(٢).

لم يكن الوصف في القطعتين السابقتين من أجل الوصف فقط ولكنه وجه توجيهًا حجاجيًا رمى إلى إقناع المتلقي بجمال الكويت وثراء أهلها وثراء أهل الراوي ورمى إلى تلقي المتلقي صورة ذهنية جميلة رغبة للحياة في الكويت ممزوجة برغبة الراوي وعاكسة لنفسية الراوي.

وعلى النقيض كان وصف الراوي لبلد النشأة بلد الأم الفلبين، يقول: «نشأت في أرض لا تتجاوز مساحتها ألفي متر مربع في مدينة فالنسويلا شمال مانيلا يقوم عليها منزلان صغيران، أحدهما الكبير مقارنة مع الآخر يتكون من طابقين كان سكنًا لنا تكدسنا فيه والدتي وأنا، خالتي آيدا وميرلا، خالي بيدرو وزوجته وأبناؤه، أما المنزل الآخر صغير جدًا يفصل بينه وبين الأول مجرى مائي بعرض متر واحد كان سكنًا لجدي ميندوزا لم يكن مجرى الماء الفاصل بين المنزلين جدولاً صغيرًا، أو فرعًا من نهر ولكنه كان مكبًا تصب

(١) الرواية، ص ٢٠٣.
(٢) الرواية، ص ٢١٧.

فيه مياه المجاري حاملة معها مخلفاتنا مما يجعل رائحة المكان في الأيام الرطبة لا تطاق»(١).

ويصف أيضًا حافلة في الفلبين:

«في الحافلة، يتجاوز عدد الواقفين عدد الجالسين إلى المقاعد ينام البعض وقوفًا كالأحصنة وقد صنع التعب وجوههم بلونه الباهت الأجساد متلاصقة وروائح مختلفة تنبعث في المكان أميز بعضها وأجهل بعضها الآخر جلد المقاعد رطوبة هواء التكييف عرق– فاكهة عمطور رخيصة»(٢).

هذا الوصف في القطعتين نجده موظفًا توظيفًا حجاجيًا فهو يرمي إلى غاية تبلغية وهي إبراز المفارقة بين حال البلدين (الفلبين/ الكويت) لإقناع المتلقي بالبون بين البلدين وتبرير رغبة الراوي في الحياة في بلد أبيه (الكويت) كما تميز الوصف للأماكن بالقدرة الفائقة والقدرة على الجذب وخلق التفاعل بين أجزاء الرواية.

وعلى نفس المنوال كان وصفه للأشخاص يحمل غايات حجاجية ووسيلة لإقناع المتلقي وانحيازه لها حبًا أو كرهًا، فمن ذلك وصفه لجده (جد الراوي):

«قصير القامة كان داكن البشرة خطوط غائرة تملأ جبينه ووجنتيه عيناه غائرتان، تكادان تختفيان أسفل حاجبيه الكثين يسعل باستمرار وكأنه يوشك أن يستفرغ رئتيه منذ كنت صغيرًا وأنا على يقين بأن ميندوزا يحتضر ولكن احتضاره امتد لسنوات طويلة يمكنني تصور هيئاته بعد موته لأنها لن تختلف كثيرًا بعد الموت عما قبله فقد كان هيكلاً عظميًا يكسوه جلد مجعد في بيته الصغير يستلقي على سريره الخشبي كل يوم يغوص وجهه في وسادته النتنة ... كم كرهت اسمي حين يخرج من بين شفتيه الداكنتين حاملاً معه رائحة التبغ متسللاً من الفراغات بين أسنانه البنية»(٣).

لقد تضمن الوصف وصفًا سلبيًا منفرًا وهو توجيه حجاجي للنص، وقد يكون الوصف على النقيض يتضمن وصفًا إيجابيًا مرغبًا فمن ذلك وصف الراوي لأخته خولة

(١) الرواية، ص ٥٥.
(٢) الرواية، ص ١٤٣.
(٣) الرواية، ص ١٠٦.

«تفضلا، قالت خولة التي كانت بانتظارنا، عرفتها منذ الوهلة الأولى تبدو أكبر من سنواتها الستة عشرة. سمراء، تتجاوزني طولاً، تغطي شعرها بحجاب أسود، لها أنف دقيق بارز، شفتان دقيقتان وأسنان بيضاء مصفوفة بشكل ملفت جميلة ولكنها تصبح فاتنة إذا ما ابتسمت»(١).

وهكذا تبرز حجاجية الوصف من خلال التأثير الذي يتولد في نفوس المتلقين.

استخدام الصفات:

يعد استخدام الصفات أداة لها فاعليتها الحجاجية فهي بمثابة تقويم وتصنيف للأشياء ورسالة للمخاطب، فالإقبال على شيء أو النفور من شيء في كل أجزاء الرواية تظهر هذه الرؤية «للراوي مثلاً في تقييمه للشخصيات فهو على سبيل المثال لا الحصر عندما يتحدث عن (غنيمة جدة الراوي):

«كانت جدتي، غنيمة أو السيدة الكبيرة كما تناديها والدتي حازمة عصبية المزاج في غالبة الأحيان»(٢).

وعندما يتحدث عن والده (والد الراوي):

«أبي وحده كان حنونًا لينًا»(٣).

ويقول:

«كان فنانًا شاعرًا مرهف الحس رغم إنه كان عسكريًا في الجيش»(٤).

وتحفل الرواية بمثل هذه الأوصاف، فمن وصفه لجارته:

«إينانغ تشولينغ جارتنا العجوز مرعبة أطفال الحي ... وحيدة كانت بلا زوج وأولاد»(٥).

ومنها وصفه لابنة خالته:

(١) الرواية، ص ٢١٧.
(٢) الرواية، ص ٢٩.
(٣) الرواية، ص ٣٠.
(٤) الرواية، ص ٣٣.
(٥) الرواية، ص ٦٧.

«ميرلا شخصية، قوية، ذكية قيادية منذ كانت طفلة يخشاها صبية الحي ... لا تستخدم لسانها كثيرًا كبقية الفتيات ولكن يدها تعمل بشكل تلقائي إذا ما غضبت ممشوقة القوام/ طويلة نسبيًا بيضاء البشرة مائلة إلى الحمرة شعرها بني متموج، عيناها ملونتان»(١).

٢- الصورة الحوارية:

وهي صورة تعتمد على الحوار في التصوير إضافة إلى ورود تشكيلات من الصور الجزئية تدعم الصورة الحوارية.

فمن ذلك:

توقف شخير أبي، تقول والدتي، فتح إحدى عينيه رافعًا حاجبه للأعلى، ثم انتصب في جلسته كجثة دبت فيها الحياة.

قال:

حين يعلو شخير الآباء ... تنخفض أصوات الأبناء هامسة بالأسرار!

تقدم نحو آيدا بسرعة والشرر يتطاير من عينيه في حين كان حوارها رغم الدفع واللكمات مستمرًا:

ألم تكتف ببيعي للرجال و قاطعها والدي شادًا شعرها صافعًا إياها على فمها اخرس(٢).

في إطار حديث الراوي عن سوء الحال المعيشية لأسرته في الفلبين يسرد علينا حوارًا بين جده وابنته، وقد وظف الكاتب لهذه الصورة الحوارية مقدرته اللغوية وكل أدوات التعبير الفني لإنجاح الصورة والصور الجزئية من مقابلات حين يعلو شخير الآباء تنخفض أصوات الأبناء هامسة.

والاستعارة والشرر يتطاير من عينيه والكناية ألم تكتفي ببيعي للرجال، فتآزرت الصورة الجزئية وتلامسات مع الحوار ونجحت في تكوين صورة رائعة.

ومن ذلك أيضًا:

(١) الرواية، ص ١٠٨.
(٢) الرواية، ص ٢٤.

«ذات يوم في غرفة المكتب كان يكتب مقاله الأسبوعي مسندًا مرفقه الأيسر على ملف ضخم يحوي مشروع روايته الأولى، قلت له بعد أن وضعت فنجان القهوة أمامه: سيدي! أحب أن أراك تكتب

ألا تستطيعن مناداتي بغير سيدي؟

ما انفرجت شفتاي عن كلمة. لم أتخيل في يوم أن أناديه باسمه راشد هكذا، كما تناديه أمه وأخواته.

ثم ألا تحبين شيئًا آخر غير رؤيتي وأنا أكتب؟

تجمدت في مكاني ... تساءلت مرتبكة:

شيء آخر؟

ترك قلمه على المكتب، شبك أصابع كفيه مسندًا ذقنه عليها

قال: شيء أو شخص ... ربما

تأكد لي بعد ذلك بأنني أحببته أو أوشكت[1].

نلاحظ ترابط الصور الجزئية ومساعدته الحوار للوصول إلى الصورة الكلية للمشهد الحواري وهو إبراز الصورة المفارقة لهذا الحب وكونه يعد مستحيلاً للفروق الجوهرية بين المحبين.

(١) الرواية، ص ٣٦.

الاستفهام:

عرفه البلاغيون بأنه طلب الحصول على صورة الشيء في الذهن تصورًا أو تصديقًا بأدوات مخصوصة، مثل الهمزة وأي، ومن، ما، وكيف، وهل وكم وأين وأنى ومتى وأيان(١).

وأهمية الاستفهام في العملية الحجاجية في كونه يجعل المخاطب مساهمًا في إنتاج الحجج وصناعتها ثم يعود فيخضع لها ويتقيد بها(٢). ومن ثم فإن المخاطب ينقاد لواجهة المتكلم دونما إجبار.

والاستفهام في الرواية في أغلبه ليس استفهامًا حقيقيًا وإنما هو استفهام يخرج لأغراض بلاغية بغرض الإثارة واستحضار المعاني وتوليد للنقاش ليتم بناء مفهوم جديد في الموضوع المثار.

فمن ذلك:

«تقول أمي: أحببته ولا أزال ولست أدري كيف ولماذا ألأنه كان لطيفًا معي في حين كان الجميع يسيء معاملتي؟ أم لأنه كان الوحيد في منزل السيدة الكبيرة الذي يتحدث إليّ في أمور غير إعطاء الأوامر؟ ألأنه كان وسيمًا؟ أو لأنه كان شابًا كاتبًا مثقفًا يحلم بكتابة روايته الأولى وأنا التي أدمنت قراءة الروايات؟»(٣).

في الاستفهام في القطعة السابقة لا ينتظر إجابات محددة وإنما كان الهدف منه استدراج المخاطب إلى الاقتناع بالنتيجة التي جاءت في المقدمة وهي «أحببته ولا أزال» فالسؤال هنا استنتاج وليس استفسار يطلب الخبر(٤).

إن الوظيفة الحجاجية العظمى للاستفهام تنبني في أصلها على جعل المرسل إليه يركز على نقطة ملحة في الخطاب أو ليتحقق المرسل من أن المرسل إليه مركز على نقطة محددة لها(٥).

(١) السكاكي، مفتاح العلوم، ط بيروت، ص ٤١٨.
(٢)انظر عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص ٤٢٧.
(٣) الرواية، ص ٣١.
(٤) حسين الصديق، المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون، ص ٢٥٠.
(٥) عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص ٣٥٣.

ومن ذلك:

«في غرفتي وجدتني في حيرة من أمري: وماذا بعد؟ أخذت أغير قنوات التلفاز لا شيء يثير الاهتمام، جلست أمام اللابتوب أتصفح الإنترنت نبهني جوعي إلى فراغ معدتي، كنت جائعًا لم يقدموا شيئًا على العشاء ليلة البارحة، تراهم جهزوا إلى هذه الغرفة ونسوا حاجتي للطعام»(١).

ومن ذلك:

«مقبرة جماعية بالقرب من كربلاء في العراق. لم أتوصل لسبب واحد يدعو غسان لاصطحابي معه لماذا؟ لم أسأله ورغم ذلك أجاب على سؤالي الصامت من تلقاء نفسه أريدك أن ترى كيف استقبل والدك قبل أشهر استقبال الأبطال وهي مناسبة أيضًا لتزور قبره، شعرت بانقباض في صدري لماذا علي أن أتعلق بذكري هذا الرجل أكثر؟ لماذا علي أن أحب أكثر؟ لماذا الآن وهو لم يعد هنا؟ لماذا أتعذب من أجل رجل شاهدته في زمن ما قبل الذاكرة؟ فخور به أنا بلا شك ولكن حزني بدد كل شعور آخر»(٢).

فقد كانت الاستفهامات هنا تقريرية وهدفها كان حجاجيًا وهو اتخاذ السؤال حجة يوجه بها دفة الخطاب، ففي المقطوعة الأولى كان سؤاله ماذا بعد؟ كان هدفه الحجاج مع المتلقي وإقناعه بمدى الهوان وإحساس الراوي بعدم الجدوى من وجوده في الكويت في ظل عدم الاعتراف به من قبل أهله.

وفي المقطوعة الثانية كانت مجموعة من الأسئلة التي يقصد بها استدراج المتلقي للانصياع بموقف الراوي والانقياد لمقاصده والتصديق بمشاعره (حزنه الشديد على والده وحبه له) فالسؤال كما يقول ماير قد يشكل وسيلة لإعداد الآخرين وتهيئتهم(٣) – للقبول بأمر ما والتصديق له.

(١) الرواية، ص ٢٣٨.
(٢) الرواية، ص ٢٥١.
(٣) بلاغة الإقناع في المناظرة، ص ٢١٠.

الخطاب ومقتضى الحال:

تأسس الدرس البلاغي على اشتراط موافقة الكلام لمقتضى الحال مع الفصاحة[١]، فالبلاغة اهتمت بإيصال المعنى إلى المخاطب بقصد الإفادة والتأثير مع مراعاة أوضاع المخاطبين وهذا مع ذكره بشر بن المعتمر حيث يقول: «إن مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»[٢].

ومادام إحراز المنفعة وموافقة مقتضى الحال مدار الشرف فإن من ذلك قدرة المتكلم داخل خطابه على أن يوظف داخل خطابه المرجعيات الثقافية التي تحظى بالنفوذ والمصداقية في الحقل الثقافي الذي ينتمي إليه المخاطب، وتشمل انتقاء الشواهد التي تشكل سلطة مرجعية يعترف بها المخاطب، فليس الحجاج سوى دراسة لطبيعة العقول ثم اختيار أحسن السبل لمحاورتها والإصغاء إليها، ثم محاولة حيازة انسجامها الإيجابي والتحامها مع الطرح المقدم، فإذا لم توضع الأمور النفسية والاجتماعية في الحسبان فإن الحجاج يكون بلا غاية ولا تأثير[٣].

فالمقام ليس عنصرًا هامشيًا بل هو عنصر من عناصر الإفهام والإقناع، ومن هنا فقد وظف الراوي المقام وربط السرد بالأحداث مستخدمًا للإيحاء والإشارة، فمن ذلك استخدامه للإيحاء بالإخفاق والفشل، وذلك في جعله الراوي (البطل/ يصل إلى الكويت مبتغاه ومراده، والدولة في حالة حداد لموت الأمير بقصد الإيحاء والتقديم للفشل والإخفاق الذي سيلحق بالبطل (الراوي).

يقول: «أشرت باتجاه الأعلام المثبتة إلى منتصف الساريات واصلت في الفلبين يكون العلم في أعلى السارية هو غسان رأسه وبإنكليزية غريبة اللهجة قال وفي الكويت كذلك وفي كل مكان ولكن الدولة في حالة حداد.

سألته منتظرًا منه أن يوضح قال الأعلام منكسه مات أمير البلاد فجر اليوم»[٤].

(١) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ط دار الجيل، بيرو.، ص ١٦.
(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص ٩١.
(٣) محمد سالم ولد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان، ص ٦٨.
(٤) الرواية، ص ١٨٧، ١٨٨.

فاللغة أداة للتواصل وبيان مقاصد المتكلم لكنها ليست الوحيدة الدالة على ذلك، فقد تقصر الألفاظ عن تبيان المراد، فيستعان حينها بالقرائن العقلية والمقامية والعلامات غير اللغوية كما يحتكم إلى المرجعية الثقافية والاجتماعية وحتى العادات الشخصية والمجازات لسد الفراغات الدلالية(١).

كما يقول سيرل:

كل ذلك من أجل التوضيح وتقديم الحجة.

ومن ذلك اختياره مشهد النهاية مباراة تقام في الفلبين بين فريق الكويت والفلبين «اليوم هو الخميس الثامن والعشرون من يوليو ٢٠١١ الساعة تشير إلى الثامنة والنصف مساء بعد نصف ساعة من الآن سوف تنطلق مباراة الفلبين ومنتخب الكويت ضمن تصفيات كأس العالم ٢٠١٤ البرازيل».

ويستغل هذه الحادثة واستحضارها في تعضيد الحجاج واستغلالها في الإيحاء لدعم سياق الحجاج، يقول: «اقشعر بدني ... رعشة تسللت من أعماقي إلى أطرافي ما إن شرع لاعبو المنتخب الكويتي بترديد النشيد الوطني ... انفجر راشد الصغير باكيًا مذعورًا بسبب الصراخ الذي انطلق فجأة في غرفة الجلوس لركلة سددها اللاعب الفلبيني ستيفان شروك استقرت في مرمى المنتخب الكويتي في الوقت الإضافي نهاية الشوط الأول هتافات وصفير في شاشة التلفاز وغرفة الجلوس، الابتسامات على الوجوه من حولي، الجميع يصفق بفرح إلا أنا الذي كنت، أشعر بأنني ركلت الكرة في مرماي.

بدأ الشوط الثاني من المباراة راشد يغط في النوم بين ذراعي ميرلا، أحبط الجميع في الدقيقة الـ ٦١ عندما سجل يوسف ناصر هدفًا لصالح منتخب الكويت.

ها أنا أسجل هدفًا جديدًا في مرماي الآخر النتيجة حتى الآن مرضية بالنسبة لي»(٢).

(١) ينظر أحمد الوردني، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل والنقد، ص ١٣٧.
(٢) الرواية، ص ٣٩٥، ٣٩٦.

وهكذا كانت المباراة (كرة القدم) حجة متناسبة مع نوع القضية التي طرحتها الرواية وهي البطل الباحث عن هويته التي يتنازعها، الكويت، والفلبين في نفسه وهو ينتهي به المطاف للعودة إلى الفلبين وروحه تتوق للحياة في الكويت التي رفضته فلم يكن هناك مثالاً وحجة يمثل ذلك سوى مباراة كرة القدم باعتبارها قيمة رمزية بما فيها من تنازع وصخب فهي حجة ومثال يجعل الخطاب له مراجع تقويه وأركان تعضده ويتحصل الإقناع واختار هذه الحادثة لتكون ختامًا لروايته فكأن النزاع والانتهاء التعادل ليس في المباراة فقط بل هو في نفس البطل وحيرته في بحثه عن هويته.

وهكذا استطاع الكاتب أن يوثق بعض الأحداث السياسية الحقيقية في روايته بوسيلة فنية.

الكلمات الحجاجية:

يعمد البطل إلى استخدام كلمات لها طاقتها وقدرتها الحجاجية قصدًا لاستمالة المتلقي والتأكيد على وضوح حجته، من تلك الكلمات كلمة (الوعد).

الوعد: قال الفراء يقال وعدته خيرًا ووعدته شرًا فإذا أسقطها الخير والشر، قالوا في الخير (الوعد) والعدة وفي الشر الإيعاد والوعيد(١).

وذلك في نحو قوله:

«ولكنني الوحيد الذي كان يملك ما يميزه عن أولئك مجهولي الآباء وعدًا كان قد قطعه والدي أو والدتي بأن يعيدني إلى حيث يجب أن أكون إلى الوطن الذي أنجبه وينتمي إليه»(٢).

ومنه أيضًا (الانتماء)

الانتماء: الانتساب، انتمى انتسب(٣).

(١) أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ط مكتبة لبنان، ص ٧٣٨.
(٢) الرواية، ص ٢٨.
(٣) مختار الصحاح، ص ٦٨١.

«كانت تحرص بين الحين والحين أن تذكرني بانتمائي إلى مكان آخر أفضل»(١).

ومنه: «سحبت والدتي صور من عقد زواجها الرسمي»(٢).

العقد: العهد، المعاقدة، المعاهدة، سمي رسم على كذا وكذا أي كتب(٣).

ومنه:

«استدرت متجهًا إلى حين تختتم الجوازات حاملاً حقيبة وجودي تلك التي تضم صور أبي القديمة وأوراقي الثبوتية»(٤).

تقول:

لا أحكم بكذا إلا بثبت بفتح الباء أي بحجة(٥).

فهذه الكلمات تحمل بعدًا حجاجيًا حصلت عليه من سياق النص والمتلقي كما نرى.

وقد أشار صولة أن للكلمة خصائص في ذاتها تستمدها من اللغة، ومن التداول تجعلها مؤهلة بطبيعتها لتكون ذات صبغة حجاجية، وترشحها لتكون من معجم الخطاب الحجاجي(٦).

(١) الرواية، ص ٧١.
(٢) الرواية، ص ٤٦.
(٣) مختار الصحاح، ص ٢٤٣.
(٤) الرواية، ص ١٩٥.
(٥) مختار الصحاح، ص ٩٢٠.
(٦) صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص ٧٤.

الخاتمة والنتائج:

١- تميزت رواية ساق البامبو بلغة مجازية عالية، وبمكانة أدبية سامية؛ فقد فازت بالجائزة العالمية للرواية عام ٢٠١٣م.

٢- حاول البحث أن يثبت أن رواية ساق البامبو ليست حكاية ممتعة، يراد بها إدخال السرور والابتهاج؛ ولكنها نمط بلاغي حجاجي.

٣- حملت عناوين الرواية بعدًا ودلالات حجاجية على مستوى العنوان الكلي، والعناوين الجزئية، وأسماء الشخصيات.

٤- هدفت الرواية إلى التأثير على المتلقي بمجموعة من الآليات البلاغية؛ كالتكرار، والتناص، والمقابلة، وعلى مستوى الصورة، التشبيه، والاستعارة، والكناية، وعلى مستوى الصور الكلية؛ التي تعتمد على مجموعات متتابعة من الصور الجزئية، التي تحمل جوًا نفسيًا واحدة، ومن تفاعل الأساليب الفنية؛ كالتشبيه والاستعارة والكناية.

٥- عمد المؤلف إلى استخدام كلمات لها طاقتها، وقدرتها الإيحائية؛ قصدًا لاستمالة المتلقي.

٦- وظف الكاتب المقام، وربط السرد بالأحداث؛ مستخدمًا الإيحاءات، والإشارة في روايته؛ قصدًا لدعم سياق الحجاج، وتعضيده.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير الجزري (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط دار مصر، بدون تاريخ.
- أحمد الوردني، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل والنقد.
- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عيسى شمس، دار الجيل للطباعة.
- أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ط مكتبة لبنان.
- بول ريكور، نظرية تأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل.
- الجاحظ، الحيوان، ط. بيروت.
- جورج لايكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م.
- حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته – دراسات نظرية وتطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط أولى، ٢٠١٠م.
- حسين الصديق، المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون.
- حمو النقاري، التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م.
- الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل، ط دار الريان.
- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني، بينته وأساليبه، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٨م.
- سعود السنوسي، رواية ساق البامبو، ط الدار العربية للعلوم، ناشرون.

- السكاكي، مفتاح العلوم، ط بيروت.
- سمير شريف استيتية، ثلاثية اللسانيات التواصلية، مجلة عالم الفكر، العدد ٣، المجلد ٣٤، يناير، مارس، ٢٠٠٦م.
- د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.
- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط٢، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.
- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٨م.
- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٦م.
- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتاب، ط٢، ١٩٨٦م.
- د. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير – مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٦م.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط دار المعرفة، لبنان.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، ط مكتبة الخانجي، القاهرة.
- عبد العظيم إبراهيم محمد المطعني، من قضايا البلاغة والنقد، مكتبة وهبة.
- عبد اللطيف عادل، مقاربات حجاجية، ط أولى مراكش، ٢٠١٧م.
- عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج الخطابة الجديدة ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، إشراف: حمادي صمود، تونس.
- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، ١٩٦٦م.
- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج – دراسات وتطبيقات.
- عبد الهادي بن ظاهر الشهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة تداولية)، دار الكتب الجديدة، المتحدة، ط١، ٢٠٠٤م.

- العلوي، الطراز، ضبط وتحقيق: محمد عبد السلام شاهين، نسخة واحدة مجمعة، ط دار الكتب، بيروت.
- علي الشبعان، الحجاج وحقيقة التأويل، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط١، ٢٠٠٤م.
- عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط ٢٠٠١م.
- فيليب بروتون وجيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ترجمة: محمد صالح محمد الغامدي، مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، ط أولى، ٢٠١١م.
- فيليب هامون، فن الوصف، ترجمة: سعاد التريكي، بيت الحكمة، المجمع التونسي للعلوم والآداب، ٢٠٠٣م.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط دار الكتب، بيروت.
- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ط دار الجيل، بيروت.
- محمد أبو زهرة، الخطابة أصولها وتاريخاه في أزهر عصورها عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة.
- محمد سالم وليد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان، مقال، دار المنظومة.
- محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط دار الثقافة، الدار البيضاء.
- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية الخطابة في القرن الأول.
- محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية، مطبعة الكرامة، الرباط، ط ٢٠٠٥م.
- ابن المعتز (أبو العباس عبد الله ت ٢٩٦هـ)، كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢م.
- ابن منظور، لسان العرب، ط دار الكتب العلمية، بيروت.
- د. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، المطبعة الأهلية.