فاعلية التقنيات الحجاجية في رواية (فوق الحياة قليلًا) لسيد الوكيل

إعداد

د. محمد محمود حسين محمد

مدرس الأدب العربي الحديث في قسم اللغة العربية بكلية الآداب،
جامعة سوهاج، مصر.

فاعلية التقنيات الحجاجية

في رواية (فوق الحياة قليلًا) لسيد الوكيل

محمد محمود حسين محمد

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة سوهاج، سوهاج، مصر.

البريد الإلكترونى: m.hendy٢٠٠٠@yahoo.com

ملخص البحث:

تهدف هذه الدراسة إلى بيان القيم الجمالية للتقنيات الحجاجية التي استند إليها الروائي المصري سيد الوكيل في رواية (فوق الحياة قليلًا) بغرض التأثير في المتلقي، وإقناعه بالدعوى التي أُسّست عليها الرواية، تلك التي تتلخص في وفاء الروائي لأصدقائه من الكُتاب الذين رحلوا بعد صراع غير متكافئ مع الحياة، وهو ما دفعه إلى الكتابة التخيّليّة عن تجاربهم، وكلّ ما يتّصل بها من مسائل إبداعية ونقدية في إشارة واضحة من الروائي إلى أنّ هذه الفئة من المثقفين جديرة بالكتابة عنها. بناءً على ذلك تحاول الدراسة الكشف عن أنماط التقنيات الحجاجية الموظّفة بهدف تعزيز هذه الدعوى وتأكيدها، مع بيان علاقاتها الجمالية بالسارد، والحبكة، والشخصيات، وأساليب التعبير اللغوي، وأخيرًا علاقتها بالمتلقي سواء داخل الرواية (باستحضاره تخيليًّا) أو خارجها (في مرحلة التلقي/القراءة). كل ذلك من خلال قراءة هذه التقنيات في علاقتها بالسرد من منظور بلاغة الحجاج لشاييم بيرلمان، الذي يرجع إليه الفضل ـ كما يرى المنظّرون في حقل البلاغة ـ في انفتاح مجال عمل الحجاج ليشمل جميع الخطابات الشفاهية والكتابية في أبعادها التواصلية، بعدما كان محصورًا في مجال الخطابة فقط، كما كان الحال في البلاغة القديمة عند أرسطو. بهذا

يكون النقد الروائي قد أفاد من حقل البلاغة في استخلاص القيم الجمالية التي ينطوي عليها الخطاب الروائي.

الكلمات المفتاحية: البلاغة الجديدة ـ التقنيات الحجاجية ـ الحجج العقلية ـ التأثيرـ الإقناع ـ المتلقي ـ شاييم بيرلمان ـ سيد الوكيل ـ فوق الحياة قليلًا ـ التعبير اللغوي.

Effectiveness of the Argumentative Techniques in Elwakeel's A Little Above Life

Mohamed Mahmoud Hussien Mohamed

Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Sohag University,Sohag, Eygpt.

Email: m.hendy٢٠٠٠@yahoo.com

Abstract:

The present study aims to highlight the aesthetic values of the argumentative techniques adopted by the Egyptian novelist Sayed Elwakeel in the novel entitled "A Little Above Life" to influence and persuade the audience of the novel's argument. The argument of the novelist is simply his loyalty to his friends of the authors who died after an unequal struggle with life. He imagines writing about their experience and the relevant creative and critical issues to indicate clearly that this group of intellectuals deserve writing about them. Therefore, the present study unveils the adopted patterns of argumentative techniques to promote and affirm these arguments. It illustrates their aesthetic relationships to the narrator, plot, characters, linguistic expression methods, and the receiver inside (imaginative personalization) or outside (reception/ reading) the novel. The study relies on reviewing the relationship of these techniques to narration from the perspective of the argumentative rhetoric by ChaÏm Perleman. After being limited to discourse only like the ancient rhetoric of Aristotle, Perleman widened the scope of argumentation to include all oral and written discourses in their communicative aspects. Consequently, narrative criticism benefited from rhetoric in extracting the aesthetic values of the narrative discourse.

Keywords: New rhetoric- argumentative techniques- mental arguments- influence- persuasion- receiver - ChaÏm Perleman- Sayed Elwakeel- A Little Above Life- linguistic expression.

- **مقدمة:**

يمثّل التأثير في المتلقي أحد الأهداف المحورية التي تسعى الرواية الجادة إلى تحقيقها، من خلال تَرْك أثر فعّال وملموس في ذهنه، يستمر معه إلى ما بعد عملية التلقي. من هنا تفرضُ هذه الرواية على متلقيها ضرورة الانتقال من الوضع الصامت إلى الوضع التفاعلي النشط، الذي يتطلب منه التغلغل في كلِّ مفردة من مفردات التجربة الموجّهة إليه، وهو ما يسهم في استنطاق دلالاتها واستكشاف جمالياتها. بناءً على هذا الانتقال يبدو التساؤل حول ماهية العلاقة بين المتلقي والرواية شرطًا ضروريًّا مع كلّ قراءة، كأن نتساءل: ما الذي يدفعُ المتلقي إلى الانفعال مع الأحداث التي تُعْرَض عليه رغم علمه مُسبقًا بحقيقة تخيّلها؟ هل هو الحدث المصوّر، أم الشخصية الفاعلة، أم جماليّة الأسلوب، أم أن هناك تشابهًا بين الحال الذي هو عليه لحظة القراءة والأحوال التي تعرضها الرواية التي هو بصدد قراءتها؟ هذه التساؤلات وغيرها مرتبطة بتساؤل مركزي على قدر كبير من الأهمية، وهو: كيف يُقنع الروائيُّ المتلقي؟ وما الحُجَج التي يتكئ عليها خطابُه لتحقيق عمليتي التأثير والإقناع؟

البحث عن هذه الحُجَج، وبيان تأثيرها وفاعليتها الإقناعية هو مجال عمل الحِجاج ـ كما يرى المنظّرون في هذا الحقل ـ الذي يمثّل إحدى وسائل الإقناع الخطابية التي يستند إليها الروائي كغيره بهدف استمالة المتلقي واستحضاره نصيًّا للتفاعل والتواصل مع ما يُعرض عليه.

نتيجة لذلك، قد يتمكن المتلقي بواسطة الحجاج خاصة في أُطره المتصلة بالواقع؛ من إدراك أشياء متعدّدة في شخصيته متضمنة بصورة مباشرة أو غير مباشرة في الحالات المُقدَّمة إليه روائيًّا، وهو ما قد يسهم في تحقّق التعاطف من قِبل المتلقي مع أوضاع هذه الحالات ومصائرها التي آلت إليها في نهاية

التجربة، كما هو الشأن في رواية (فوق الحياة قليلًا) للروائي المصري سيد الوكيل، التي انطلقت في بناء فكرتها من خلال قيم مشتركة تجمع بينه وبين المتلقي؛ وتتمثّل تحديدًا في حقيقة الإبداع من جهة ورؤيته للحياة في علاقتها بالموت من جهة أخرى وهو ما يشير ـ بحسب السرد ـ إلى أن هناك دعوى مركزية مهموم سيد الوكيل بتوصيلها إلى متلقي نصه، تتلخص في وفائه لأصدقائه من الكُتّاب الذين رحلوا بعد صراع غير متكافئ مع أحوال الحياة ووقعها الصعب، يقول: "إلى أصدقائي الذين مستهم الكتابة بحرّها..أحبكم والله"[١]، ومن ثمَّ جاءت الرواية ـ بتشكلاتها السردية المختلفة ـ بوصفها حُجة كبرى تبرر هذه الدعوى التي آمن بها وحاول جاهدًا إثباتها: "هذه الشخصيات لها من الحياة ما يكفي لموتها، ومن المجاز ما يكفي لمنحها حيوات أُخر"[٢]. وهو ما يعني أنّ توظيف الخطاب الحِجاجي في الرواية كان توظيفًا مقصودًا فرضته طبيعة المواقف التي عليها الشخصيات المُقدّمة في الرواية

من هنا يكون البحث عن فاعلية التقنيات الحجاجيّة التي اعتمد عليها سيد الوكيل في تأكيد دعواه وترسيخها؛ ضرورةً جمالية تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عنها من خلال قراءة رواية (فوق الحياة قليلًا)، مُنطلقةً من بلاغة الحجاج حسب رؤية (شاييم بيرلمان ولوسي أولبرخت ــ تيتكا)، التي ترى أنّ الحجاج يختص بدراسة التقنيات الحجاجية التي من شأنها أن تؤدي إلى حثّ المخاطبِين على التأييد وتعزيزه نحو فرضيات، أو أطروحات أو اعتقادات أو

١ ـ سيد الوكيل، فوق الحياة قليلا، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٧م، ص٣.

٢ ـ المصدر السابق، ص١٠٥.

آراء نقترحها من أجل الموافقة عليها[1]. بهذا تتّخذ الدراسة من **بلاغة الحجاج منهجًا في تأويل** النصوص وتحليلها*، غيّر أنّها في الوقت نفسه لا تكتفي برصد التقنيات الحجاجية في جانبها الموضوعي بوصفها استشهادات أو آراء مستقلة وُظّفت لتأييد دعوى ما، إنما تهدف إلي بيان أثرها في تشكيل الخطاب الروائي، أي النظر إليها "باعتبارها مكونًا منصهرًا في بنية النص التخيلية، وبهذا يمكن للرواية أن تحقق بلاغتها الخاصة"[2]، فما يمنح هذه التقنيات فاعليتها هو كونها موظفة لتحقيق غايات جمالية مرتبطة بتشكّلات هذا الخطاب الذي قد يُسهم هو الآخر في إبراز حجج جديدة ـ حجج تخيّلية فنية ـ تختلف عن الحجج العقلية التي قدمها بيرلمان وغيره من المهتمين ببلاغة الحجاج، إلا أنّها (العقلية المنطقية والتخيلية الفنية) تشترك جميعًا في الكشف عن القيم الجمالية التي تنشدها الرواية في علاقتها بالمتلقي.

من خلال هذا الجمع التفاعلي بين الخطابين (الروائي والحجاجي)، ستهدف الدراسة إلى الإجابة عن **مجموعة من التساؤلات**، منها:

---

[1] ـ يُنظر: شاييم بيرلمان، فلسفة البلاغة الجديدة، ترجمة: أنوار طاهر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١،٢٠٢٠م، ص١٢٢.

* كما هو شأن دراسات تطبيقية أخرى في هذا المجال، مثل: في بلاغة الحجاج (٢٠١٧م)، والرواية والبلاغة (٢٠١٨م) للناقد المغربي "محمد مشبال"، وقد تم الاعتماد على هاتين الدراستين في المسائل النظرية التي تتعلق بالدراسة الحالية.

[2] ـ محمد مشبال، الرواية والبلاغة: نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، دار كتارا، الدوحة، ط١، ٢٠١٩م، ص١٢١.

أولًا: ما أنماط التقنيات الحجاجيّة التي استندت إليها رواية (فوق الحياة قليلًا) بغاية تبرير دعواها وتأييدها؟ وما الأسباب التي جعلت سيد الوكيل يعمد إلى توظيف هذه الأنماط دون غيرها؟

ثانيًا: هل هناك صلات أو روابط تجمع بين التقنيات الحجاجية الموظّفة روائيًا، أم أنّ كل تقنية أو حُجة تُساق بمعزلٍ عن في الأخرى؟

ثالثًا: ما الأساليب الفنية التي استعُملت في تقديم التقنيات الحجاجية؟

رابعًا: ما علاقة التقنيات الحجاجيّة بالأساليب التعبيرية في الرواية؟

ستحاول الدراسة الإجابة عن هذه التساؤلات **من خلال المباحث الآتية:**

المبحث الأول: الحجاج البلاغي: ماهيته وسماته.

المبحث الثاني: أنماط التقنيات الحجاجية في رواية (فوق الحياة قليلًا).

المبحث الثالث: أسلوب تقديم التقنيات الحجاجية في رواية (فوق الحياة قليلًا).

المبحث الرابع: التقنيات الحجاجية وأساليب التعبير اللغوي.

ثم تأتي الخاتمة، وفيها عرضٌ لأهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة.

وفيما يلي عرضٌ تفصيلي لهذه المباحث:

المبحث الأول: الحجاج البلاغي: ماهيته وسماته:

يُدرك المشتغلون بحقل البلاغة الجديدة أنّ السمة الأساسية للحجاج في تصوّره البلاغي الإقناعي تتمثّل في انفتاحه الاشتغالي على مجالات إنسانيّة تواصليّة متعدّدة، بعدما كان محصورًا في مجالات معينة أُحادية الهدف والتوجّه، كالخطابة، التي تسعى بواسطة الحُجج التي يستعملها الخطيب إلى تأييد المستمعين للقضية المطروحة عليهم، والإذعان لها إذعانًا تامًا لا نقاش فيه، بسبب ما تمتلكُهُ هذه الحجج من سلطة لا يمكن إنكارها أو تجاهل أثرها عند حدوث فعل الإلقاء، خاصة إذا كانت مبنية على قيم حياتية مشتركة تجمع بين الخطيب ومستمعيه. يُفهم من هذا أنّ فاعلية الحُجة تتحقّق عندما تتجرّد من حيزها المفرد المستقل، وتصبح بنيةً في خطابٍ تتآزرُ فيه مجموعةٌ من الحُجج أو التقنيات الحجاجية؛ لتأدية وظيفة ما مرسومة له بعناية، بمعنى آخر: أن تصبح خطابًا حجاجيًّا، يقول رضوان الرقبي: "ولكي لا يلتبس علينا الأمر في استعمال لفظ الحُجة والحِجاج، فالحجة تجمع على حُجج وحِجاج، أي أنّها من الأصل نفسه، ولها معنى الدليل نفسه..في حين يقوم الحِجاج على أساس التخاطب بين المتكلم والمستمع اللذيْنِ يفترض فيهما أن يتحاجا في أمر يستلزم دليلًا أو حجة له أو عليه"[1].

لقد أقام أرسطو نظريته في الحجاج (النظرية الكلاسيكيّة للحجاج) من خلال حقول ثلاثة تتعلّق تحديدًا بالخطابة، هذه الحقول، هي: (الاستشارية، والقضائية، والاحتفالية)، وبالتوازي مع هذه الثلاثيّة، أوجد ثلاثيّة أخرى على

[1] ـ رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد:٢، المجلد: ٤٠، أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠١١، ص٧١.

مستوى الحجة الموظفة بغرض الإقناع في كل خطاب، حيث قسمها إلى حجج خاصة بالباثّ وأطلق عليها الإيتوس، ثم حجج خاصة بالقول أو الموضوع، وأطلق عليها اللوغوس أو الحجج العقلية، وأخيرًا حجج متعلقة بالمتلقي تسمى بالباطوس، الذي يتعلق بإثارة أهواء المتلقي[١].

هذه النظرة المُحددة بخطاب موجّه إلى حشْد من الناس في ساحة ما هي التي دفعت شاييم بيرلمان بمعاونة البلجيكية لوسي أولبرخت ــ تيتكا ١٩٥٨م، إلى التوسّع في مجال دراسة الحجاج معرفيًّا وبلاغيًّا، من خلال انفتاحه على مجمل الخطابات التي تفرزها الحياة اليومية غير مقتصرة على فئة اجتماعية دون أخرى، مثل: خطابات الفلسفة، والعلوم الإنسانية، والفنون، والأدب، وعلوم اللغة والاتصال؛ مراعيًّا في ذلك طبيعة الحياة وتجدّدها من عصر لآخر، يقول: "نحن نعلم أن دراسة وسائل الإقناع بالخطاب، كانت تمثّل عند القدماء موضوع البلاغة التي تصوّروا أنّها فن الكلام علنًا أمام الناس بطريقة إقناعية. لكن إذا ما أخذنا وجهة نظر المنطقي، فإن الطريقة التي يتم بها التواصل مع الجمهور المستمع لن تكون لها أهمية بالمرة. فما يهم هو الحجاج سواء كان شفاهيًّا أو كتابيًّا.. في الواقع، إن البلاغة كما نتصورها، هي نظرية عامة في الحجاج، تبحث في الحجج التي نستعملها في مداولة حميمة؛ تمامًا مثل تلك المستعملة عندما نفترض أننا نتوجه للإنسانية جمعاء"[٢]. هذه الحجج ـ خاصة تلك التي تربطها علاقات اتصال بين الحجة وما ترتبط به ــ منها ما هو شبه

---

[١] ـ ينظر محمد الولي، مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو، وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: ٢، المجلد: ٤٠، أكتوبر ــ ديسمبر ٢٠١١، ص٢٤ وما بعدها.

[٢] ـ شاييم بيرلمان، فلسفة البلاغة الجديدة، مرجع سابق، ص٢٥.

منطقي أو شكلي يشبه الطرائق الرياضية في البرهنة، مثل حجج: التماثل، وإدماج الجزء في الكل، والتقسيم. ومنها ما هو مؤسَّس على بنية الواقع، بواسطة عناصر مأخوذة من الواقع نفسه وربطها بعضها ببعض بروابط معروفة، بحيث تسمح بمرور فعل الحجاج، مثل حجج: السلطة، والتبذير، والشهادة، والشخص وأعماله. وأخيرًا منها ما هو مؤسِّس لبنية الواقع كما في التكهن أو بناء قاعدة عامة، كحجة المثل[١].

في تعقيبه على رؤية بيرلمان الموسّعة للحجاج، يرى محمد طروس أنّ بيرلمان يحاول أن يُخرج الحجاج من الدائرة الضيقة التي حصرته فيها الدراساتُ التقليدية كأداة تقنية صرفة، تُوظّف في المجالات العقلية أو التجريبية الصرفة؛ إلى عالم الاحتمالات، عالم الآراء والقيم والتفاعلات بين الأفراد والجماعات والأطروحات، يريده أن يكون درعًا واقيًّا أمام انفعالاتنا وغرائزنا. بعبارة خرى، أن تتحول أدواته العقلية واستنباطاته التطبيقية والتجريبية من حُجج متراكمة إلى نظرية في الخطاب، تدرس التقنيات الخطابية في علاقتها بوظيفتها الحجاجية التأثيرية، وشروط بنائها ونموها، وما ينتج عنها من آثار[٢].

مع إحياء النشاط الحجاجي على يد بيرلمان، تعدّدت المفاهيم والمجالات المرتبطة به، غير أنّها تشترك جميعًا في التأكيد على الطابع الوظيفي له، من

---

١ ـ يُنظر: شاييم بيرلمان، الإمبراطورية البلاغية، نقلًا عن عبدالواحد بن السيد، الحجاج في الخطابة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م، ص١٠٥ وما بعدها.

٢ ـ يُنظر: محمد طروس، النظرية الحجاجية (من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٥م، ص٤٤.

حيث التأثير في المتلقي، بهدف إقناعه[١]، لتغيير معتقداته أو تثبيتها، وهو ما نجده ـ على سبيل المثال ـ عند روث أموسي التي ألمحت في مفهومها للحجاج إلى الغاية النفعية من وراء توظيفه، محددةً إياه بأنه: "الوسائل اللفظية التي تستعملها دعوى تعبيرية للتأثير على المخاطبين بها في محاولة لدفعهم إلى الالتزام بأطروحة ما، أو لتعديل أو تعزيز التمثلات والآراء التي تدعمها، أو ببساطة، لتوجيه طرقهم في النظر أو إثارة تساؤلات حول مشكلة معينة"[٢]. وفي علاقته بالمتلقي، يقول برطون: "يمكننا كذلك أيضًا أن نُعرّف الحجاج بوصفه فعلًا يسعى إلى تغيير سياق التلقي أو آراء المتلقي بتعبير آخر"[٣]. وهو ما دفع محمد الولي إلى منح الحجاج معنى موسعًا في علاقته بالمتلقي، يفترضُ فيه التوسّل بالعواطف التي من شأنها إحداث أثر فاعل، بناءً على ذلك كان مفهومه للحجاج متمثلًا في كونه: "الخطاب الذي يسعى إلى تعديل أو تثبيت موقف المتلقي بالتأثير فيه بالخطاب، أي بالكلام، سواء كان ذلك الكلام يغترف من معين العقل أو من معين العواطف والانفعالات"[٤]. نتيجة لذلك تجاوزت بلاغة الحجاج المستوى الأسلوبي الذي شكّل موضوع البلاغة

١-ينظر: محمد مشبال، في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٧م، ص٢٣.

٢ ـ رفائيل ميشلي، مفهوم الحجاج وتعريفاته: عناصر من أجل تدريسية النظريات الحجاجية المعاصرة على المستوى الجامعي، ترجمة: إبراهيم أمغار، ضمن مصنف: الحجاج بين النظرية والتطبيق (مؤلَّف جماعي)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١،٢٠٢٠م، ص٢٠٤.

٣ ـ فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ترجمة: محمد مشبال، وعبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد: ٢٣٣٨، ط١، ٢٠٠٦، ص٣٨.

٤-ينظر محمد الولي، مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو، وشايم بيرلمان، مرجع سابق، ص١٧.

الأدبية التي ينعتها جيرار جينيت بالبلاغة الضيقة؛ إلى مستوى الخطاب في كليته، أي ليس باعتباره ملفوظًا مستقلًا في ذاته، ولكن باعتباره تلفظًا تتدخّل فيه عدّة مقومات، في هذه الحالة أصبحت البلاغة معنية في سعيها لتحقيق التأثير في المخاطب بالإجابة عن السؤال الآتي: كيف يحصل الإقناع في مقام معين؟ وما هي وسائله الخطابية المستعملة؟[١].

هذا الطابع الوظيفي للحجاج في قالبه البلاغي، **جعل له سمات رئيسية** تميزُهُ، منها:

أولًا: أن طابعه إنساني، ولذلك كان من الطبيعي أن يستمد حيويته وفاعليته التداولية من التواصل الحواري الذي يفترض وجود مُرسِل، ورسالة، ومرسَل إليه (مُستقبِل) في حيز معين، وبناءً على طبيعة هذا التواصل يتحقق التأثير ثم الإقناع، وقد جعل بيرلمان هذه السمة ركيزةً أساسيّةً في بلاغته التي تنظر بعين الاهتمام إلى الفرد والقيم الخاصة به، حيث تضعه ضمن جماعته المحلية التي صاغته وشكلته ومن دونها سيكون عاجزًا تمامًا[٢]. في الإطار نفسه أشار محمد مشبال إلى أنّ بلاغة الحجاج تنطلق من معالجة الأسئلة الكبرى التي تشغل الناس. والبلاغة من هذا المنظور توقٌ إلى نبذ العنف الجسدي، وتأسيس السلم الاجتماعي من خلال استثمار ثروات الخطاب، وإمكانات التواصل الإنساني"[٣].

ثانيًا: أنه نشاط ذهني، يتطلب وعيًا ومعرفةً بطبيعة الحجج وترتيبها في الخطاب، ترتيبًا من شأنه إحداث أثر ملموس في المتلقي، فقد تكون هناك

---

[١] ـ ينظر: محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع سابق، ص١٩.

[٢] ـ ينظر: شاييم بيرلمان، فلسفة البلاغة الجديدة، مرجع سابق، ص٤٠.

[٣] ـ ينظر: محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع سابق، ص٣٣ ـ ٣٤.

حجة فاعلة لكنّ سوء تقديمها يُفقدها هذه الفاعلية، من هنا "ليس الحجاج خطابًا محمّلًا بسلسلة حجج ترمي إلى إقناع المخاطب أو التأثير فيه فحسب، بل هو آلية لتنظيم الفكر، وفرز الأولى والأهم والأنسب في اختيار الحجة، وترتيب منوال إذاعتها، وصياغة عباراتها، مع ما يُصاحب ذلك من ضبط للعوامل التي تعمل على حصر الإمكانات الحجاجية لمحتوى الملفوظات وتوجيهها، بالإضافة إلى الروابط الواصلة بين الحجج والنتيجة"[١].

ثالثًا: أنّه إجراء نسبي، لا يُجبر العقول على القبول القطعي لاستنتاجاته، وأنّ هذه النسبية كانت أحد الأسباب التي استمد منها الحِجاجُ مقوماته الوجوديّة والبلاغيّة، يقول بيرلمان: "وبينما يكون الحجاج في المنطق قَسْريّ إلزاميّ، فإن الحجاج في البلاغة ليس قَسْريًّا ولا إلزاميًّا. فلا يمكن إجبار المرء على تأييد قضية معينة أو إلزامه بالعدول عنها بسبب تناقض قد يترتب عليها. الحجاج البلاغي ليس قسريًّا ولا إلزاميا لأنه لا يسير بحركة دائرية داخل نظام تكون فيه مقدمات الاستنباط وقواعده ذات معنى أحادي ثابت راسخ"[٢]. لذلك فإن مجال عمل الحجاج هو الآراء المحتملة، التي تقبل الرأي والرأي الآخر، وهذا هو ما تنبه إليه المشتغلون بالحقل الحجاجي، حين حرصوا على بيان الفرق بينه وبين الاستدلال المنطقي الذي لا يفترض التعدّد والاشتراك في الرأي، إنما هو أن تُستنبط من المقدمات نتائجُ تفضي إليها تلك المقدمات من دون أي لبس (كما يحدث في مجال البرهان وعلاقته بالنظريات العلمية)، وهو

---

[١] ـ لزهر كرشو، طاقات اللغة الطبيعية في الخطاب الحجاجي والممارسات التأويلية، ضمن كتاب الملتقى الدولي الثالث: الحجاج والهرمينوطيقا في الخطاب (أنطولوجيا الهوية والرسالة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م، ص٣٣ ـ ٣٤.

[٢] ـ شاييم بيرلمان، فلسفة البلاغة الجديدة، مرجع سابق، ص٧١.

مجال بحث المناطقة، وليس الحجاج من هذا القبيل فالحقيقة فيه ليست مضمونة، ولا هي واحدة أو ضرورية، أو مفارقة ومتعالية وموضوعية شأنها في الاستدلال، إنما الحقيقة في الحجاج نسبية وذاتية لكن لا إلى غير حد، وهي مرتبطة بالمقام ولا تكون إلا تحت أنظار جمهور[١].

رابعًا: لا يمكن للحجاج أن يحقق فاعلية بنّاءة دون الارتكاز على اللغة الطبيعية في أبعادها المختلفة التي هي أداة التواصل بين البشر، ولذلك كان الحجاج من نفس المادة التي تتأسس منها هذه اللغة في طبيعتها وتأثيراتها، و"عليه فإن الحجاج ليس عنصرًا خارجًا عن اللغة أو يضاف إليها، بل هو يسري فيها سريانًا طبيعيا"[٢]. ومما يميز اللغة الطبيعية، هو كوْنها مُعرضة للغموض وتعدّد التأويلات، وبما أن كلمات اللغة لا يمكن أن تؤمن فهمًا دون انزياح عن الرسالة الأصلية، فإنه يتم اللجوء عادة إلى خارج الكلمات، إلى الجملة وإلى السياق، وإلى ما نعرفه عن المتكلم وعن جمهوره، وإلى كل المعلومات الإضافية التي يمكن أن تقلل من سوء فهم الرسالة التي أراد المتكلم أن يوصلها[٣]. وهذا يمثل اختلافًا آخر بين الحجاج والاستدلال المنطقي الذي يعتمد على اللغة أُحادية الاتجاه.

- **سمات الحجاج والرواية:**

بالنظر إلى هذه السمات مجتمعة يمكن القول بأنها تُشير إلى أنّ الخطاب الحجاجي يتقاطع ويتشابه في كثير من أبعاده مع خطاب الرواية، وهو ما

---

١ ـ يُنظر: عبد الله صولة، في نظرية الحجاج: دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١١م، ص١٤.

٢ ــ رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مرجع سابق، ص٨٥.

٣ ـ يُنظر: عبد الواحد بن السيد، الحجاج في الخطابة، مرجع سابق، ص٩٦ ـ ٩٧.

يعني أن مجال عمل الحجاج ليس بعيدًا عن فن الرواية، فهي أيضًا ذات نزعة إنسانية، فإذا كان جمال الثنائيات الإيقاعية في الشعر يتحقق في تناغمها مع إيقاع حركة التنفس، وحركة الليل والنهار، وخطوات المشي، وثنائية أعضاء الإنسان، والذكورة والأنوثة، والخير والشر..إلخ، فمثل ذلك تتناغم التجارب الإنسانية في الروايات مع التجارب الإنسانية العامة، أي أنها تحاكي الحقيقة الإنسانية[١]. بناءً على هذا الاعتقاد رأى ميخائيل باختين أن المتكلم في الرواية هو دائمًا وبدرجات مختلفة مُنتج إيديولوجيا وكلماته هي عينة إيديولوجية، واللغة الخاصة برواية ما تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزَع إلى دلالة اجتماعية[٢]. هذه النزعة هي التي تمكِّنُ متلقي الرواية من رؤية شرائح متعدّدة من البشر، بحيث يكون في الرواية وبلا اختيار منه مدفوعًا إلى التفاعل معها.

أيضًا فإن خطاب الرواية مثله مثل الخطاب الحجاجي، لا يحتكم إلى معايير اليقين، والصدق، فكل شيء في الرواية يكون نسبيًّا ومقدمًا من منظور خاص أساسه الشكّ. هذه النسبية حسب باختين هي التي تميّز البطل الروائي عن البطل الملحمي، يقول: "وما يُميزه أساسًا عن البطل الملحمي، هو أنه نتيجة لاستيائه من كونه يفعل، فإنه يتكلم، ثم إن فعله بدون دلالة عامة أكيدة، ولا يجري داخل عالم ملحمي مقبول، وذي دلالة لدى الجميع"[٣]. ثم كوْن

---

١ – يُنظر: عبدالرحيم الكردي، حوار مع النص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٩م، ص٤٠.

٢– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ـ باريس، ط١، ١٩٨٧م، ص١٠٢.

٣ – المرجع السابق، ص١٠٣.

الحجاج نشاطًا ذهنيًّا يتطلب الدقة في ترتيب الحجج وتنظيمها وفق مسار معين لتحقيق الإقناع؛ هو أمر يعزّز من الصّلات القوية التي تجمع بينه وبين الرواية، فهذه السمة تنطبق ـ أيضًا ـ على صنعة الرواية التي تتأسسُ على مبدأ الانتقاء، أي ليس كل ما يحدث للراوي من تفاصيل، يقوم بنقله في خطابه، إنما ينتقي ما يعبر عن الحدث، واختيار الراوي لهذا الجزء من الحدث دون ذاك، له دوافع عديدة منها: الرغبة في التأثير على المخاطب، والرغبة في إتقان الحبكة حتى تكون أكثر جمالًا، ومنها الرغبة في النقد وإبراز اللقطات المؤلمة أو التي يرغب الراوي في نقدها[١].

هذه القواسم المشتركة الذي تجمع بين الحجاج والرواية ربما هي التي دفعت محمد مشبال إلى القول بإمكانية دراسة الرواية من منظور حجاجي له ثلاثة اتجاهات: الأول: من منظور المتكلم وحالاته أثناء السرد، والأخلاق التي يكون عليها (الإيتوس بتعبير أرسطو). الثاني: منظور المتلقي والأهواء المرتبطة به، تلك التي يثيرها السارد فيه أثناء التفاعل مع التجربة الروائية (الباطوس بتعبير أرسطو). الثالث والأخير: الحجج العقلية المتعلقة بالقول (اللوغوس بتعبير أرسطو) كالأمثال، أو القيم المتفق عليها، أو القياس المضمر[٢].

بهذا يمكن للحجاج أن يسهم بفاعلية في تحويل خطاب الرواية من كونه خطابا تقريريًا أُحادي الصوت والاتجاه إلى كونه خطابًا جماعيًّا يفترض المحاورة المنضبطة الأهداف والتوجّهات سواء على صعيد السارد أو المتلقي.

---

[١] ـ يُنظر: عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦ ص٦٠ ـ ٦١.

[٢] ـ محمد مشبال، الرواية والبلاغة، مرجع سابق، ص١٢١.

هنا يمكن عَدُّ الحجاج ـ في حالة تحققه ـ معيارًا من ضمن المعايير التي بواسطتها يتم التمييز بين كتابة بنّاءة لها فلسفتها وأدواتها التي استندت إليها في توضيح تصوّراتها المتخيّلة وتبريرها؛ وبين أخرى تنظر إلى الرواية على أنّها مجموعة من الحكايات المتراصّة إلى جوار بعضها البعض، لا يمكن الخروج منها بأيّ نتيجة مقنعة، من شأنها ترك أثر أيديولوجيّ ما في وعي المتلقي، الذي سيقع عليه العبء الأكبر في استكناه التقنيات الحجاجية الموظفة في الرواية، وبيان ما لها من خصوصية في ارتباطها بالسرد من حيث: هل هي بنية أصيلة في السرد أم أنّها دخيلة يمكن تجاهلها أثناء القراءة؟

بناءً على هذه المعطيات التي تسعى إلى الجمع بين الخطابين: الحجاجي والروائي، تحاولُ الدراسة الحالية تبيُّن القيم الجمالية للتقنيات الحجاجية الموظّفة في رواية (فوق الحياة قليلًا).

المبحث الثاني: أنماط التقنيات الحجاجيّة في رواية (فوق الحياة قليلًا):

أسّس سيد الوكيل خطابه الروائي على دعوى مركزية تصدّرت رواية (فوق الحياة قليلًا)، يقول فيها: "إلى أصدقائي الذين مستهم الكتابة بحرّها، الذين يعيشون فوق الحياة قليلًا..أحبكم والله"[١]. بالنظر إلى جزئيّات هذه الدعوى يمكن رصد إشارت أوليّة فاعلة تتعلّق بالتجربة الموضوعية للرواية، على النحو الآتي:

أولًا: أنّ جملة "مستهم الكتابة بحرها": تُوحي بأنّ هذه التجربة ستتّخذ من المعاناة، والعذاب، والتألم، مفردات رئيسية يتمركزُ حولها السردُ. إضافة إلى أنّها حدّدت الفضاء الذي استقت منه التجربةُ تجلياتها، وهو فضاء الكتابة التي تفترض التحاور مع الآخر، من حيث هي فعل موجّه لتحقيق غاية نفعيّة ما تتباين في مستوياتها بحسب رؤية الكُتّاب وعلاقاتهم بالآخرين الذين يكتبون لهم، فالكتابة كما يصفها شكري عياد ما هي إلا تعبير عن وجود معنوي ينبثق من لاوعي الكاتب أو الشاعر، ويشعره بالقلق والحاجة إلى الاكتمال من خلال التواصل[٢]. من هنا كان منطقيًّا أن نجد الجمع في كلمة (أصدقائي)، والذي يُعطي انطباعًا أوليًّا بأنّ المتلقي مُقبل على تجربة سيكون لتعدّد الأصوات حضورٌ قوي في تشكيلها السردي، وأنّ هذه التعدديّة محكومة بالضمير الذاتي المُتضمّن في كلمة (أحبكم).

ثانيًّا: أنّ جملة "يعيشون فوق الحياة قليلًا": تشير إلى تصوّريْن: الأول: أن هؤلاء الأصدقاء كانوا متفرّدين ومختلفين عن الآخرين في رؤاهم الإبداعية،

---

[١]- فوق الحياة قليلًا، مصدر سابق، ص٣.

[٢] - شكري عياد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، سلسلة: الفائزون(١٣)، دبي، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦٧.

وأنَّ لهم عالمًا خاصًا يعلون به على حياة الآخرين قليلًا. أما التصور الآخر، ففيه إشارة إلى أنّ الكتابة بما تستدعيه من معاناة عبّرت عنها مفردة (حرّ)، قد نغّصت على هؤلاء الأصدقاء حياتهم، فجعلتها قصيرة، تُجبر مَن عايشها أو عاينها أو مرّ بها على أن يكتب عنها.

ثالثًا: أنّ جملة "أحبكم والله": تُثير على مستوى التلقي سؤالًا مهمًا، وهو: ما المواقف التي عاشها سارِدُ "الوكيل" مع هؤلاء الأصدقاء، بحيث جعلته يتكئ على القسم؛ تأكيدًا لحبه ووفائه؟ وهل كان في هذه المواقف ما يُثير الشكّ، مما دفعه إلى توضيحها بعد فوات الآوان؟ ثم مَن هؤلاء الذين يُحبهم: روائيون، شعراء، مفكرون..إلخ؟

هذه الإشارات الأوليّة المتخيّلة في مرحلة ما قبل القراءة، تزيد من أهمية قراءة الرواية؛ رغبةً في بيان تجليّات هذه الدعوى (القضية) التي تأسّست عليها الرواية (أحبكم والله) بما تتضمنه من تعاطف، وشفقة وودّ.

حاول السارد في رواية (فوق الحياة قليلًا) إيجاد دليل حيوي فاعل يُثبت به هذه الدعوى الموجهة إلى مجموعة من الشخصيات المتخيلة التي ربما شاركها جانبًا من تجاربها الحياتيّة، فكانت كتابته شكلًا من أشكال الوفاء، تمثّل في إحياء هذه الشخصيات معنويًّا بعد موتها، مؤمنًا في الوقت نفسه بأنّ الكُتّاب دائمًا ما يكتبون عن غيرهم، ويحوّلونهم إلى مجرد لغة، أي ينطلقون من الواقع إلى المجاز، فلماذا لا نحوّل نحن هؤلاء الكُتّاب ـ الشخصيات المتخيلة ـ إلى واقع لغوي يُخلِّد لنا ذكراهم بعد رحيلهم. بالإضافة إلى أن

الكتابة عن هؤلاء فيها تعبير عن آلام السارد نفسه: "لماذا نتشابه في التعبير عن آلامنا الخاصة..يا للعجب..إننا نصرخ جميعا بنفس الطريقة"[1].

من هنا كانت هذه الرواية التي تتبّع الساردُ فيها خُطى ثلاث شخصيات محورية: الشاعر، وهدى كمال، والقاص الجنوبي، مُحدّدًا بواسطتها أهدافه النفسية والفنية خاصة في رؤيته للكتابة التي تتأرجح بين فضاءيْنِ متباينيْنِ: الأرض والسماء، أو الواقع والمجاز، وأنّ ما يجعل للمبدع خصوصيةً فاعلةً هو أنّه يرى الحياة من منظور شعري خاص يمتاز به عن الآخرين، حيث البعد عن المحاكاة المباشرة التي تفقد الإبداع تميزه، وعن المثالية الحالمة التي تجعله يسير في فضاءات لا علاقة لها بالواقع، وهو ما عُبِّر عنه في الوقفة الأولى مع الشاعر الخجول، الذي جعل محور حياته متمثّلا في كيفية إيجاد الأزمة ـ النفسية والاجتماعية ـ التي هي أصل تحقّق القصيدة وتوهجها، يقول السارد في لغة محايدة: "لكن الشعراء لا يغلبهم شيء فسوف يجدون دائمًا أزمات مناسبة لقول الشعر أو يخلقونها بأنفسهم"[2]. لهذا السبب كان تعنيف رئيسه في العمل، وعلاقته غير المتزنة مع زوجته وزملائه؛ من الأشياء الأساسية التي كانت تجعله يعيش رحلات صعود وهبوط منهكة بين الأرض والسماء، تتشكل معها القصيدة، التي سرعان ما تختفي مع لحظات الاستقرار، التي كانت تباغته فجأة.

وإذا كان السارد في علاقته بالشاعر حاول التأكيد على أنّ الشعر الحي هو نِتاج أزمة ما تمنحه خصوصية تخيلية بعيدًا عن المحاكاة الحرفية للواقع؛ فإنه في وقفته الثانية مع شخصية هدى كمال حاول إبراز فكرة أنّ الإبداع

---

[1] ـ فوق الحياة قليلًا، ص٥٢.

[2] ـ المصدر السابق، ص٨.

الحقيقي ـ ممثلًا في الفعل القصصي ـ هو نتاج مطاردة غير مأمونة العواقب، وأن هذه المطاردة هي التي تمنح الكتابة حيويتها واستمراريتها، وهو ما عبر عنه صراحة من خلال شخصية "هدى كمال" التي جعلتها الرواية واقعًا وخيالًا في آنٍ واحد، يقول السارد: "كان محتشدًا فعلا بهدى كمال، ومواقف المطاردات في شقتها بين الأثاث، واستسلامها المرتعش في ركن الثلاجة، وعينين مفعمتين بالرغبة والدموع، كان محتشدًا بكل هذا على نحو يجعله طوال هذه السنوات مطاردًا من صورة مجازية، ولم يكن يخلصه من كل هذا سوى أن يكتب"[1]. مع اختفاء فعل المطاردة، اختفت القدرة على الإبداع، وتقمص الشخصيات، وهو ما يظهر في توظيف السارد لحالة زوجته التي تعيش حياة روتينية، لم تكن مهتمة فيها بالإبداع على أي نحو. وبهذا استطاع السارد أن يعيش مع "هدى كمال" حالة إبداعية خاصة تمنحه فرصة مؤقتة للعيش فوق الحياة قليلًا.

ثم كانت الوقفة الأخيرة مع القاص الجنوبي الذي قدم السارد من خلاله أثر المكان في حياة الشخصية سلبًا وإيجابًا، وذلك من خلال توظيفه لمقهى المثقفين، الذي حمل لواء التنوير في مرحلة مهمة من تاريخ مصر، فقد كان ملتقى لشخصيات متعددة كان لها دورها الجلي في تشكيل حياة القاص الجنوبي، مثل: إبراهيم فهمي، وأبو الشمقمق. إضافة إلى أنه من خلال هذا المقهى استطاعت الرواية أن تقدم فلسفتها عن الموت في علاقته بالمثقفين، كما في التعليق على موت إبراهيم فهمي: "ما كان ينقص مقهى المثقفين سوى ميتة حقيقية، ليكون حياة كاملة. المقهى حياة كاملة، كما رآها نجيب محفوظ، وكما ماتها إبراهيم فهمي. حقا ما كان ينقصه إلا الموت لتكتمل له الحياة..يا

[1] ـ المصدر السابق، ص٤٢.

للمفارقة..الموت لاكتمال الحياة، الموت العصي دائمًا، المارق على التصنيف"[١].

إنّ ما يواجهه المتلقي في الرواية من إحالة إلى شخصيات واقعيّة، مثل: نجيب سرور، وإبراهيم فهمي...إلخ؛ قد يدفعه إلى الظنّ بأنّه أمام كتابة أقرب إلى السيرة الذاتيّة، لكن سيد الوكيل لم يغبْ عليه أن يُذكّر هذا المتلقي بين الحين والآخر بأنّه أمام نصّ تخيّلي، يتطلّبُ وجود مسافة بين (هنا وهناك بتعبير السرد)، يقول: "هذه المسافة التي حرصت عليها بيني وبين قارئي بحِيل كثيرة"[٢]. مع هذا الصنيع التخيّلي (الحِيل) يبرز السؤال المحوري: **ما الحُجج التي استند إليها "سيد الوكيل" بهدف إقناع المتلقي بفاعلية الرؤى الموضوعية (الكتابة عن المثقفين، وطبيعة الإبداع، والموت في علاقته بالحياة) التي تمحوّرت حولها الرواية؟**

١) حجة السلطة:

تُعَد حجة السلطة إحدى الحجج المؤسَّسة على بنية الواقع، حيث ترتبط عناصر من الواقع ببعضها البعض؛ لأجل تشكيل حجاج يسعى إلى تأييد أو تعزيز قضية ما، وهي عناصر مُسلَّم بها سلفًا من قِبل المتلقي في مجال ما. وبحسب بيرلمان تختلف مصادر السلطة في الحجاج بالسلطة وتتعدّد تعددًا كبيرًا فقد تكون الإجماع، أو الرأي العام، أو العلماء، أو الفلاسفة، أو الكهنوت، أو الأنبياء. وقد تكون هذه السُّلط غير شخصية، مثل: الفيزياء، أو العقيدة، أو الدين، أو الكتاب المقدس. وقد يعمد في الحجاج بالسلطة إلى ذكر أشخاص معيّنين بأسمائهم على أن تكون سلطة هؤلاء جميعًا معترفًا بها من قِبل جمهور

---

١ ـ المصدر السابق، ص٧٥.

٢ ـ المصدر السابق، ص١٠٦.

السامعين، في المجال الذي ذُكرت فيه[١]. في الإطار نفسه يقول فيليب برطون: "ثمة حالتان ممكنتان لحجة السلطة: إما أن الخطيب يدعم تأطير الواقع مستندًا إلى سلطته الخاصة، وإما أن يستدعي سلطة خارجية"[٢]، والمقصود بالسلطة الخاصة هنا، هو أنّ الشخص المحاجِج يجعل من تجاربه الخاصة وشهاداته حجة يدعم ويبرر بها ما يقول ويقترح. وحول الدور الوظيفي لحجة السلطة، يقول "محمد مشبال": "فقد يلجأ الخطيب إلى سلطة أي مصدر؛ إما لدعم دعوى معينة، أو لتقييم وتأويل سلوك أو حكم أو قول صادر عن هذا المصدر، وإما للحض على محاكاة فعله"[٣].

بَدَتْ حجة السلطة واضحةً في رواية (فوق الحياة قليلًا) في مستويات متعددة منها: توظيف مقولات ذات حمولات أدبية ونقديّة ضمّنها السارِدُ خطابه؛ بغاية التأكيد على الرؤى التي تتعلّق بالقضايا المطروحة، وهو ما جعل المقولة تأتي تالية لذكر موقف السارد من القضية، والنتيجة التي وصل إليها بعد عرضه لتجارب الشخصيات. فمع حيرة الشاعر التي صاحبت غياب القصيدة لديه، يوظف السارد مقولة صلاح جاهين: "الشعر شارد في الجبل مني"[٤]، وقد تكرّرت في أكثر من موضع، في إشارة إلى اقتناع الشاعر بفكرة

---

١ ـ ينظر: عبدالله صولة، الحجاج: أُطره ومنطلقاته، وتقنياته من خلال" مصنف في الحجاج ـ الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتيكاه، ص ٣٣٥، ضمن مؤلف: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، مؤلف جماعي، بإشراف: حمادي صمود، فريق البحث في البلاغة والحجاج، في كلية الآداب، منوبة، بجامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس، (د.ت).

٢ ـ فيليب برطون، الحجاج في التواصل، مرجع سابق، ص٨٢.

٣ ـ محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع سابق، ص١٣٣.

٤ ـ فوق الحياة قليلا، ص٢٠.

وجود الشعر في المنطقة المراوغة بين المعاش والمتخيل، أو بين الأرض والسماء. أيضًا في الحديث عن إيمان الشاعر بضرورة التوفيق بين العادي واليومي من ناحية، وبين المجازي والاستعاري من ناحية أخرى، عزّز السارد خطابَه بمقولة الشاعر الصيني لوتشو: "الشعر هو أن تقبض على السماء والأرض في قبضة واحدة"[١]. كذلك في حديثه عن الواقعي والمجازي في علاقتهما بالإبداع والتلقي استدعى مقولات رولان بارت التي تتعلق بموت المؤلف، من حيث إن النص ليس انعكاسًا فعليًّا لصاحبه، وهو هنا يلتمس من متلقي عمله ضرورة ألا ينظر إلى التجربة المقدمه إليه بوصفها سيرة ذاتية.

تطرح هذه المقولات في علاقتها بالسياق السردي تساؤلًا مهمًا، وهو: هل يمكن عدّ حجة السلطة في الرواية مظهرًا تناصيًّا بالمعنى الحقيقي للتناص القائم على امتصاص المصدر الأصلي ثم تحويره بهدف إنتاج دلالة سردية جديدة؟ وإذا كان الأمر كذلك هل يمكن عدّ حجة التناص في هذه الحالة مرادفةً لحجة السلطة؟

من واقع الرواية يبدو واضحًا أنّ استدعاء "سيد الوكيل" لهذ المقولات أمر ينسجم مع طبيعة التجربة المؤسسة على فضاء الكتابة الموجّهة إلى أصدقائه المبدعين الذين خاطبهم بقوله في الإهداء: "إلى أصدقائي الذين مستهم الكتابة بحرها"، غير أن الملاحظ هو أنه على الرغم من إحالة هذه الاستدعاءات على نصوص خارجية مستقلة؛ إلا أنّها لم تُستثمر استثمارًا تناصيًّا في حقيقة أمرها ـ وإن أَوْهَمَت ظاهريا بذلك ـ والسبب في هذا يرجع إلى أن توظيف هذه المقولات كان أُحادي الاتجاه، اقتصر فقط على تأكيد الدلالة أو تعزيز النتيجة التي توّصل إليها السارد/ الشخصية، ولم يكن أثر المقولة في الموقف

[١] ـ المصدر السابق، ص٢١.

السردي المقدم أثرًا ممتدًا عبر النص، إنما كان خاصًا فقط بالأثر الآني لحظة السرد، وقد تم جلبها لكونها تحمل سلطة مسبقة لدى المتلقي تؤكد وتعزز فاعلية ما يريد السارد قوله في لحظة محددة، ثم سرعان ما يختفي هذا الأثر مع الدخول في لحظة سردية أخرى، وهو ما يعني أن اقتطاع هذه المقولات من السرد قد لا يؤثر في بناء التجربة؛ لأنها جاءت في مرحلة ثالثة من تشكيل الحدث على النحو الآتي: عرض الموقف (الحالة السردية) بتشكّلاته المختلفة من قِبل السارد، يتبع ذلك الوصول إلى نتيجة معينة تتناسب مع معطيات الموقف (النفسية والاجتماعية)، ثم تأتي المقولة تأكيدًا وتعزيزًا للنتيجة. أما التجلّي التناصي ـ فيما يبدو لي ـ فيفترضُ جعل المقولة نفسها أو الشخصية المستدعاة استراتيجية كتابية تُسهم في إضافة دلالات جديدة ظاهرة ومضمرة، وهذا ما يجعلها ثنائية الاتجاه، فهي من ناحية حافظة لأصلها، ومن ناحية أخرى متمردة على هذا الأصل بحسب القالب الذي احتواها، وبهذا لا يمكن اقتطاعها من السرد أو تجاهلها أثناء القراءة. مع هذا الاستنتاج يتبيّن أنه ليست كلّ سلطة موظفة حجاجيًّا، يمكن عدّها تجليًّا تناصيًّا.

الأمر نفسه في فصل مقهى المثقفين، حيث تتجلى حجة السلطة في استدعاء شخصيات أدبية لها دورها في نهضة الثقافة المصرية، مثل: توفيق الحكيم، ويحيى حقي، وطه حسين، ويحيى الطاهر عبدالله، وإبراهيم فهمي، وذلك لإثبات أن مقاهى المثقفين ليست مجرد اسم يطلق على مكان ما، إنما تشكّل ذاكرة مهمة في الوعي الجمعي لدى الشعوب.

وفي تأكيده لرؤية "أن الأماكن لا تتشابه أبدًا، وأن لكل منها إيقاعه الخاص، الساطي على مصائرنا نحن الأحياء في الزمن"[1]، استشهد الساردُ

[1] ـ المصدر السابق، ص٦٩.

بتجربة نجيب محفوظ، الذي امتلك زمنه الخاص، وظل ينتقل من مقهى لمقهى، وهو يكوّر كفه حول أذنه لينصت جيدًا، ثم يبتسم وهو يراوغ كل الإيقاعات الساطية، هذه الحالة هي التي مكنته من أن يُوجد لنفسه زمنًا خاصًا ينتقل عبره من مكان لآخر، وفيه يشاهد ـ على سبيل المثال ـ الفتى المقدوني وهو جالس على شاطئ الإسكندرية، يطوح بيده الأحجار في الماء. بهذا الزمن استطاع نجيب محفوظ أن يواجه أزمنة الأماكن العامة، التي تخفي تحت ثيابها مُدى الموت، والمرة الوحيدة التي غفل فيها عن هذا انغرست المدية في رقبته[١].

أيضًا من مصادر حجة السلطة التي كان لها حضورها في الرواية **الحجاج بالشهادة** (السلطة الخاصة)؛ التي تلمح بأن السارد كان حاضرًا وشاهدًا على تجربة مَن وقع عليه الفعل المأساوي، وهو ما يزيد من درجة التأثير، بوصف السارد شاهدًا على الحدث. فالشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه تعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث، اعتمادًا على أن خير من يروي الحدث هو من يشارك في صنعه أو يشهد وقوعه، وهذه الخصيصة ليست من وسائل الإقناع الروائية التي ترتبط بفن الرواية، بل هذه وسيلة كان القصاص القديم يستخدمها في الإيهام بصدق روايته حسب الفهم التوثيقي التاريخي للصدق[٢].

من هنا، كان السارِدُ على علم مُسبق بما ستفعله الشخصية، والمصير الذي ستؤول إليه، يقول راصدًا علاقة الشاعر بوالد زوجته: "وهو إذ يسمع

---

١ ـ المصدر السابق، ص٧١.

٢ ـ يُنظر: عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص١٢٤.

إقرار الرجل بجهله أمام تميزه سوف ينكس رأسه ويقول: عفوًا يا عمي"[١]. وفي تتبعه لحالة القاص الجنوبي، في أول يوم له في القاهرة، يقول: "وهناك رأيته يستوقف المارة بلا جدوى، سائلًا عن مقهى المثقفين، فيما كان مقهى ريش على بعد خطوات قليلة، قابعا في صمته، وذكرياته"[٢]. هذه الشهادة تُحيل ـ أيضًا ـ في سخرية مريرة إلى التحوّل الذي طرأ على مقهى ريش، الذي ضجت بأحداثه الحياة الأدبية حتى منتصف السبعينيات. أما اليوم، فلا أحد يعرف عنه شيئًا، وهو ما جعل حجة الشهادة تتوسع في مادتها السردية ودلالاتها الساخرة حين تعرض على لسان الشاهد مشهدًا ثقافيّا لنجيب محفوظ مع الفرنسي كلود سيمون في المقهى الثقافي بمعرض الكتاب، في حين كان أعضاء الفرقة الشعبية في الخارج يتبارون في الصراخ بأغانيهم، يكررون جملة واحدة: "الفراولة بتاع الفراولة"[٣].

٢) حجة التماثل:

تؤسس هذه الحجة على الربط بين حالتين بينهما علاقة ما، يقول برطون: "في هذه الحجة يتعلق الأمر باستدلال يعمل على ربط منطقتين من الواقع. الأولى تكون موضوع اتفاق مسبق، والثانية تتشكل بواسطة الرأي المقترح للإذعان. هنا، نفترض بل نبتدع رابطًا بين المنطقتين"[٤]. اتّضحت هذه الحجة في التماثل الذي أوجده السارد بين شخصية المراهق فالنتينو أرثيا، بطل رواية (الحب في زمن الكوليرا) لماركيز، وهو في وقفته المخذولة أمام منزل حبيبته،

---

١ -فوق الحياة قليلا، ص٩.

٢ ـ المصدر السابق، ص٦٣.

٣ ـ المصدر السابق، ص١٠٨.

٤ ـ فيليب برطون، الحجاج في التواصل، مرجع سابق، ص١٢٠.

وبين الهيئة الرومانسية التي كان عليها مدير الشركة لحظة إلقاء قصائده على الشاعر الخجول، تلك التي كانت في حقيقتها شيئًا من حماقات المراهقين حين يعبرون عن أزماتهم الساذجة مع ابنة الجيران.

إن وعي الشاعر بحقيقة القصيدة، هو الذي جعل التماثل هنا يكتسب طابعًا ساخرًا، أبان عن الصورة الحقيقية التي يرسمها الشاعر عن المدير، لكن لخجله لم يستطع مواجهة المدير بها، بل اكتفى بمعايشتها نفسيًّا: "ولمّا نبهه المدير إلى شروده بشيء من الحرج قال على الفور: إنه منصت تمامًا لكل حرف، وأن القصائد رائعة فعلًا"[١].

كذلك أسهم التماثل نصيًّا في استحضار الهيئة التي كانت عليها هدى كمال، وهي جالسة أمام ثلاجة مفتوحة في مشهد ميلودرامي مكون من فراء ثعلب، وألبوم صور، وكتلة لحم مخروطية، بعد أن تركها السارد وحيدة في الشقة بعدما عجز عن التواصل معها وجدانيّا، في هذه الحالة استدعى السرد مشهد الفتاة في قصة إبراهيم أصلان المعنونة بفستان التيل الأبيض، وهي في موقف صيد، ونظراتها بدت كالواقف على طلل[٢]، ليسهم التماثل بهذا الاستدعاء في الكشف عن قوة الشجن التي تضمنها مشهد هدى كمال.

كما تحقّق التماثل في التقارب الذي اصطنعه السرد بين الشاعر وأوديب، يقول: "لقد عاش معذبًا بين حقيقة الالتباس ووهم الوضوح. ذلك ـأيضًاـ كان خطأ أوديب التراجيدي، إنه أراد أن يعرف بدقة"[٣]. أيضًا كشف التماثل عن الحالة النفسية المتردية التي أصابت نجيب سرور (الذي يمكن النظر إليه

---

١ ـ فوق الحياة قليلًا، ص٢٢.

٢ ـ المصدر السابق، ص٣٢.

٣ ـ المصدر السابق، ص٧٠.

على أنه يمثل صورة الشاعر في الرواية) بعد قصيدته التي قالها في رثاء مقهى ريش، يقول السارد: "هكذا أخبرني صديق، أنه بعد تلك القصيدة الشهيرة شاهد نجيب سرور يحوم حول مقهى ريش مكثرًا من لعناته وغضباته وأساه بصورة ذكرته بإدريس بطل رواية أولاد حارتنا إثر طرده من بيت الجبلاوي"[١].

وفي فصل "مقهى المثقفين" هناك الربط بين حالة القاص الجنوبي الذي نزح من الصعيد إلى القاهرة؛ باحثًا عن الصحفي يسري السيد الذي نشر قصةً له من قبل، وبين حالة الكاتب محمد جبريل الذي سجلها في كتابه: (نجيب محفوظ ـ صداقة جيلين)، حين نزح هو الآخر من الإسكندرية، باحثًا في مقاهي القاهرة عن أمثاله من المثقفين، ليخرج السارد من هاتين الحالتيْنِ بنتيجة واحدة، تتلخص في تشابه مسيرة الأدباء. ثم يتطور هذا التماثل في بنيته الموضوعية من خلال ربطه بين حالة محمد جبريل عندما عاد من الخليج بعد ثماني سنوات، وفي وقفة طللية رثى بدمعتين ساخنتين اختفاء مقهى عرابي؛ وبين حالة هدى كمال حينما عادت هي الأخرى بعد سبع سنوات، لتعيش تداعيات الوقفة الطللية نفسها مع حبيبها القديم الذي لم يتغير فيه شيء منذ أول لقاء رأته فيه وهو يقرأ كتابًا بجوار بحيرة البط.

وفي فصل "موضوع جانبي" كان للتماثل دوره في رصد النوازع الداخلية السيئة التي عليها السارد في علاقته بهدى. فعدم قدرته على التأقلم مع مطارداتها العاطفية التي جعلتها تستسلم لفراش المدرسة، هو الذي جعل السارد يعمد إلى تطوير التماثل من خلال استدعاء عالم الحيوان، يقول: "لقد أهانها ذلك الشخص، حين قرر أن يحرمها لذة الاقتناص بنظرة متعاطفة. كثير من الحيوانات تفعل هذا، فما معنى تلك المعارك التي تدور بين ذكور الوعول من

[١] ـ المصدر السابق، ص٦٨.

أجل أنثى ترقب وتنتظر، ثم تلك المطاردات الرهيبة التي تعفر الغابة في مواسم السِّفاد؟[١]. على الرغم من أنّ هذا التماثل (استدعاء مطاردات ذكور المعز الجبلية) يُوحي ضمنيّا بسخرية السارد من نفسه، إلا أنه في الحقيقة هدف إلى إيجاد مبرر للسلوك الذي سلكه مع هدى حين قالت له وهي عارية عند الثلاجة: اخرج، فخرج تاركا إياها في حالة صمت يُرثى لها، وهو ما يشير إليه التعليق الذي تلا هذا التماثل الحيواني: "الأمر لا يتعلق بفحولة جنسية، فقط.. برغبة متأججة في المطاردة"[٢].

لم يقتصر سيد الوكيل على توظيف التماثل الصريح فقط، إنما وظف تماثلًا آخر مضمرًا، اعتمد فيه على الثقافة الروائية للمتلقي، وقد تحقّق هذا التماثل في التوظيف الساخر لشخصية مصطفى سعيد؛ بطل رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، خاصة في الحلم الذي جمع جسديًّا بين القاص الجنوبي وزوجة عمه، يقول السارد: "لمح شيئًا يلمع في الظلام، شيئا يشبه أسنانًا آدمية، وبطريقة غامضة أدرك أنه مصطفى السعيد، وأنه يبتسم، وبطريقة غامضة ـ أيضًا ـ فهم الرسالة، عندئذ قال للمرأة لقد أهنتِني يا امرأة"[٣]. هنا لم تذكر رواية (فوق الحياة قليلا) تفاصيل التماثل الذي جمع بين الشخصيتيْنِ، وهو ما يجعل من فعل العودة (قرائيًّا) إلى نصّ (موسم الهجرة إلى الشمال)، ضرورةً مُلحةً لاكتمال أجزاء الصورة التماثلية، التي تتكون من الآتي:

- أنّ مصطفى سعيد كان هو الآخر مُغرمًا بالهجرة إلى الشمال، فقد هاجر من السودان إلى القاهرة، لاستكمال الدراسة في منحة بمدرسة ثانوية في

---

١ ـ المصدر السابق، ص١٠١ ـ ١٠٢.

٢ ـ المصدر السابق، ص ١٠٢.

٣ ـ المصدر السابق، ص٨٦.

القاهرة، بناءً على نصيحة من ناظر المدرسة البريطاني، خاصة بعدما اكتشف نبوغه في اللغة الإنجليزية: "هذه البلد لا تتسع لذهنك"[١]، ثم هاجر بعدها إلى لندن، يقول: "وأنا جنوب يحن إلى الشمال والصقيع"[٢]، وهناك تشكلت علاقاته غير الشرعية بمجموعة من النساء، انتحر بعضهن بعد كل علاقة، الأمر الذى أدى إلى الحكم عليه بالحبس لمدة سبع سنوات، ولا يخفي أن القاص الجنوبي هو الآخر هاجر من الصعيد إلى الشمال (القاهرة) لتحقيق ذاته الإبداعية، وليكون يحيى الطاهر عبدالله الجديد، ثم عزم على السفر إلى أوربا، تاركًا رسالة لصديقه السارد، جاء فيها:" أنا كمؤشر البوصلة، أتجه إلى الشمال رغمًا عني"[٣].

- الشعور الشهواني الذي أحسّ به مصطفى سعيد تجاه البريطانية مسز روبنسن أو إليزابيث لحظة وصوله إلى القاهرة، هو نفسه الشعور الذي أحس به القاص الجنوبي تجاه زوجة عمه، وفي كل منهما يمثّل التابو ملمحًا رئيسيًّا في تشكيل العلاقة، فالأولى اتّخذت من مصطفى ابنًا لها، لكنه رغم ذلك اشتهاها؛ لأنه جنوبي لم يرَ مثلها من قبل، كذلك اشتهى القاص امرأة عمه، ذات الجمال الفاتن الذي أرّق أمه، وأسر عمه، وقتل أباه كمدًا، وكلا الشعورين فعل مخزٍ. نتيجة لذلك كان ظهور مصطفي سعيد في الحلم بمنزله تحذير موجّه للقاص مؤداه: فضلًا عن هذا التابو الذي يمتنع الاقتراب منه، لا تسقط في فخ النساء حتى لا تصبح أسيرًا لهن، فيزدن في احتقارك، بينما تمعن أنت في التقرب إليهن، كما كانت

---

١ ـ الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط١٣، ١٩٨١، ص٣٦.

٢ ـ المصدر السابق، ص٣٤.

٣ ـ فوق الحياة قليلا، ص١٠٧.

حالتي مع "جين أوستن"، التي رغم احتقارها إياي، إلا أنني كنت حريصًا على مطاردتها والتقرب منها.

- أنّ كلاهما اتّخذ من المرأة رمزًا للمدينة، فمصطفى سعيد اتخذ من مسز روبنسن رمزًا لجمال القاهرة، ومن جين أوستن التي كانت تحتقره رمزًا لغطرسة لندن وجبروتها. الأمر نفسه مع القاص الجنوبي الذي اتخذ هو الآخر من زوجه عمه رمزًا للمدينة، وقد أخذ على نفسه العهد لترويضها في كتاباته المستقبلية، مثلما تعهد مصطفى سعيد لنفسه في علاقته المضطربة بجين أوستن: "وحلفت في تلك اللحظة، وأنا سكران أنني سأتقاضاها الثمن في يوم من الأيام"[١].

- أنّ القاص الجنوبي لم يتوقّف في رحلته، بل استمر في السفر إلى الشمال، مثلما حدث مع مصطفى سعيد، ليتركنا التماثل أمام سؤال جوهري: هل يكون مصير القاص الجنوبي في نهاية رحلته هو المصير نفسه الذي لحق بمصطفى سعيد في رحلته التي لم تكتمل؟ وهل سيعود القاص إلى الصعيد مرة أخرى، مثلما عاد "مصطفى سعيد" إلى السودان؟

٣) حجة المثال:

إحدى الحجج العقليّة التى لها حضورها في نظرية بيرلمان، وتهدف إما إلى التأسيس لقاعدة عامة، وإما إلى تعزيز التأييد بها"[٢]. في جميع الأحوال، فإن استعمال المثال لأجل الإقناع هو شيء متواتر، إلى درجة أننا نلاحظ غالبًا هذه المتتالية الغريبة في موقف حجاجي، حيث يضيف شخص ما،

---

١ ـ الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، مصدر سابق، ص٣٤.

٢ ـ شاييم بيرلمان: فلسفة البلاغة الجديدة، مرجع سابق، ص٣٥.

مقتنعًا بفرضية يريد إقناع المتلقي بها قائلًا: "فلنأخذ مثلاً". ثم يعمل على البحث فورا عن مثال لم يكن في حوزته حتى الآن، هذا الموقف يبين كثيرًا كيف أن استعمال المثال يُدرك بوصفه فعالا، ويُدرك في غالب الأحيان بوصفه أكثر انقيادًا للعفوية منه للتدبر[١].

تجلّت حجة المثال في رواية (فوق الحياة قليلا)، في المثال التوضيحي الذي اتّخذ لمادته قالبًا أدبيًّا، فحين تساءل السارد عن نتائج اصطدام الأدباء بالسلطة تعليقًا على موقف القاص الجنوبي مع الشاب اليساري، تكفّل المثال التوضيحي ببيان نتائج هذا الاصطدام، من خلال عرض نموذج يوسف إدريس، عندما توقّف عن كتابة القصص، وتحوّل لكتابة المقال الصحفي، الذي بدا في أغلبه مناوئًا للسلطة، وواضحًا في رفضه لسياسة التصالح، هنا سيطر الحس الانتقادي على كتابات يوسف إدريس، وابتعد كثيرًا عن الإبداع، ولما عاد وكتب قصصًا تؤازر النظام، مثل قصة (معاهدة سيناء)، ابتعد أيضًا عن الإبداع بعض خطوات. وبهذا قد يتمكن المتلقي من فهم المغزى الذي أراد السارد توصيله، وهو أن الإبداع فعل حر لا ينبغي أن يُقيد سواء على مستوى الموضوع أو الشكل.

كذلك هناك مثال ماركيز ونجيب محفوظ في مسألة المثير الذي يحفز المبدع ويدفعه إلى الكتابة، يقول السارد: "المثير قد يكون طبيعيا، وقد يصطنعه الأدباء لأنفسهم، فماركيز ـ مثلاً ـ يضبط جهاز التكييف في فرنسا على درجة حرارة كولمبيا، ذلك لأنه وهو في فرنسا يكتب رواية عن كولومبيا. ويعترف نجيب محفوظ أن دخان النرجيلة كان ينشط مراكز الإبداع في مخه،

[١] ينظر: فيليب برطون، الحجاج في التواصل، مرجع سابق، ص١٢٩.

وهذا الاعتراف يضيف بعدا جديدا لقيمة المقهى عند نجيب محفوظ"[1]. وفي حديثه عن دور مقاهي المثقفين في حملات التنوير في العصر الحديث، ضرب السارد مثالًا بمقاهي باريس، التي هاجر إليها أدباء وفنانون من كل بلدان العالم.

٤) حجة الحكاية:

للحكاية في رواية "فوق الحياة قليلًا" ميزة خاصة تتمثّل في أنها لم تكن مثالًا محكيًّا مستقلًا في بنيته تم استدعاؤه من مصدر خارجي، لدعم فكرة ما أو وجهة نظر معينة معروضة داخل الرواية، إنّما شكّلت محورًا أساسيًّا في بنية الحبكة السردية للرواية، ولذلك لم ندرجها ضمن حجة المثال المتعارف عليها، واعتبرناها حجةً قائمةً بذاتها؛ لأنها لم تكن ذات حمولة مستقلة خاصة بها في مرحلة ما قبل سرد التجربة، كما في الحكايات الخرافية، أو حكايات الحيوان الرمزية، وهذا يؤكد أنّ خطاب الرواية مؤسس على البنية الحجاجية، وأنّه لا يمكن الفصل بين الحجة والسرد، ولذلك كان المستوى اللغوي للحكاية والسرد الذي تضمنها واحدًا في نمطه الأسلوبي المقدم على لسان السارد، وهذا لم يكن ليتحقّق إذا كانت الحكاية مستمدةً من مصدر خارجي تربطُهُ علاقة ما بالسرد الذي استدعاها، ففي هذه الحالة سنكون أمام تعدد في المستوى اللغوي: لغة الحكاية المستدعاة، ولغة السرد الحاوي لها.

هَدَف السارد بواسطة حجة الحكاية إلى تبرير المواقف الحياتية للشخصيات التي يكتبُ عنها، خاصة في المواقف السردية التي اعتمدت على استدعاء الماضي؛ لكونه مصدرًا مهمًا أسهم في الكشف عن التطور الذي

[1] ـ فوق الحياة قليلا، ص٧٩.

طرأ على حياة هذه الشخصيات. ويمكن تبين جماليات هذه الحجة من خلال النماذج الآتية:

- **حكاية الشاعر مع فتاتي (الشاطئ، والمقهى):**

وظّف السارد هذه الحكاية للكشف عن الحالة التي كانت عليها شخصية الشاعر في الرواية، يقول السارد:" كل قراراته حاسمة ما لم يحتج لتنفيذها، قرارات كثيرة اتخذها في حياته بشكل حاسم، لكنه لم ينفذها، والقرار الوحيد الذي لم يكن جادًا فيه، نفذته له قوى غيبية، عندما دفعته ليغازل فتاة سمراء تمشي وحيدة على شاطئ البحر"[١]. هنا تأتي الحكاية موضحة ماهية هذا القرار وآثاره، فقد حاول وهو عارٍ على شاطئ الإسكندرية أن يعيش جوًا شعريًّا، يكتب فيه قصيدة عن البحر، في هذه الأثناء ظهرت له فتاة سمراء طويلة بدت منسجمة مع إيقاع اللحظة الشعرية، وهو ما دفعه إلى مغازلتها بسلسلة من الاستعارات، ظنًا منه أنها ستقاسمه الفضاء الاستعاري الذي جعله يسبح في أشعار شوقي وأماكن ماركيز، لكن تحدث المفاجأة حين تباغته الفتاة بابتسامة حقيقية، تخلو من أي استعارة، وهو ما أشعره بالخجل وتزوجها.

تلخص هذه الحكاية صراع الشاعر الحياتي بين الواقع والخيال، وفيه كانت الغلبة للواقع، وهو أمر لم يستسغه الشعراء، ثم مع تطور الحالة تحدث المفارقة، فحين يقرر الشاعر أن يكون واقعيًّا، يغيب الخيال الشعري، وهو ما ظهر جليّا في حكايته مع فتاة مقهى المثقفين، التي لفتت نظره بجرأتها وحضور جسدها الطاغي، هنا اختار لها لغة تخلو من أي استعارة، لغة مباشرة تمامًا،

[١] – المصدر السابق، ص٦.

حيث توجّه إليها قائلًا: "قررت أن أحبك وأريدك أن تحبّيني"[١]، هنا فرت الفتاة مذعورة ولم تعد تظهر في أي مكان بعد هذه الحادثة.

لقد اصطنع السارد هاتيْنِ الحكايتيْنِ المتقابلتيْنِ لأهداف حجاجية، منها: التأكيد على وجود صفة الخجل في شخصية الشاعر، والتي كان لها دورها المركزي في اتخاذ مجموعة من القرارات المتناقضة. كذلك وضع المتلقي في دائرة الأزمة كما هو حال الشاعر، كأن يتساءل: ماذا لو انغمست فتاة البحر في الاستعارات الموجهة إليها، هل كان ذلك سيسهم في توهج القصيدة عند الشاعر؟ وماذا لو كانت الحالة المجازية نفسها مع فتاة المقهى؟

- **حكاية هدى كمال مع الفراش:**

جاءت هذه الحكاية توضيحًا لوجهة نظر السارد، التي يقول فيها:" يحدث أن الصيد يكون قريبًا من الصياد دون أن يدري، ويحدث أن الصيد يرى الصياد دون أن يراه هو، ويمكن للصيد أن يظل قابعًا في مكانه، وسوف يمر كل شيء بسلام، لكنه على حين بغتة ينتفض، ويبدأ في العَدو مثيرًا حوله الغبار، عندئذ يصير هدفا سهلا لعيني الصياد"[٢]. هذا هو نفسه ما حدث مع هدى كمال فوق سطح المدرسة الابتدائية، حين اتخذت وضع القرفصاء لتبول، لكنها انتفضت فجأة وأثارت حولها الغبار، وصارت هدفًا لعيني عبدالرحمن، فراش المدرسة، الذي خاطبها في تحدٍّ: "أنت ـ إذن ـ التي تبولين هنا كل يوم..سوف أذبحك"[٣]، ثم بدأت في العَدو، لكنه سدّ عليها كل المنافذ، ولم

---

١ ـ المصدر السابق، ص١١.

٢ ـ المصدر السابق، ص٣٩.

٣ ـ المصدر السابق، ص٣٩.

يكن أمامها سوى الدخول في حجرة مهجورة يسميها التلاميذ حجرة الفئران، لتقع في نهاية المطاردة فريسة لعبدالرحمن، الذي أفقدها عذريتها.

تكتسب هذه الحكاية طابعا تشخيصيًّا، حين تعكس السمة الأساسية التي كانت عليها هدى كمال في الرواية، وهي عشقها للمطاردات التي كانت بمنزلة أسلوب حياة لها، يقول السارد: "مطاردة طويلة اعتادت أن تمارسها قبل أن تستسلم لها تمامًا"[١]. أيضًا يكشف السرد أن هذه الحكاية تبيّن المفارقة التي كانت بين الفراش والسارد الذي لم يكن قادرًا على اصطناع فعل المطاردة طوال تجربته مع هدى. من هنا كان طبيعيًّا أن يكون للسارد زوجة عادية في سماتها، لا تحب هي الأخرى المطاردة، وكأنّ النص يشير ضمنيًّا بأنّ حيوية الإبداع تتحقق في اصطناع المطاردة بين الكاتب والشخصيات التي يكتب عنها، وهذا ما يجعلها تتمرد، وتختار مصيرها بنفسها، كما حدث مع شخصية "هدى كمال" التي أبان السرد في نهاية فصل "كان محتاجًا لمن يسكب قهوته" أنها إحدى الشخصيات التي كان السارد مشغولًا بكتابة قصة عنها، ليكتشف المتلقي مع الحكاية السابقة أنه أمام لعبة سردية مبنية على التقابل بين الواقع (السارد وزوجته)، والخيال (الفراش وهدى كمال).

هنا نقول: إذا كنا قد افترضنا مسبقًا أن توظيف شخصية الشاعر في الرواية يمكن النظر إليها على أنه حجة لإبراز مسألة إبداعية تتعلق بإنتاج القصيدة، من حيث حرص الشعراء على وضع أنفسهم في أزمات لا متناهية، إضافة إلى إبراز فكرة أنّ الظرف النفسي ليس من الضروري أن يكون ناتجًا عن الظرف الخارجي، أي ليست القصيدة محاكاة حرفية للخارج فقط، بدليل أنّ الظروف الاجتماعية عندما تحسنت وتهيأت لم يستطع الشاعر نظم بيت

[١] – المصدر السابق، ص٣٤.

شعري واحد، يقول السارد: "طبيعي أن الظروف مهيأة لقول الشعر الآن، غير أن الشعر لا يخرج من الظروف وحدها، ربما كانت حافزا، وربما اضطر الشاعر أحيانا لتجاوز الظروف حتى لا يقع في شعر المناسبات وقوالبه الغرضية"[١].

إذا كان الأمر كذلك، فإنه بناءً على ما جاء في فصل "كان محتاجا لمن يسكب قهوته " يمكن أن يقال في توظيف شخصية هدى كمال، أنها تمثّل هي الأخرى حجة(تخيلية) لتوضيح مسائل إبداعية تتعلق هذه المرة بالسرد القصصي، مثل: تقمص الكاتب لشخصياته، والتوحد معها، مع قدرتها على التمرد واختيار مصيرها، وهو ما تجسد فعليًّا في حكاية هدى سواء مع الفراش، أو مع السارد نفسه، وبهذا يمكن اعتبار أنّ كل ما نسج حول "هدى" من علاقات اجتماعية وعاطفية، إنما هو صنيع تخيلي، وأن القضية المحورية التي يتمركز حولها الفصل تتمثل في حكاية السارد مع زوجته النمطية، ذات الأفكار السلبية، وبهذا تكون "هدى" بذكرياتها المتخيّلة، صورة مجازية تمثّل تعويضًا عن الحالة التي لم يعشها السارد في الحقيقة، وهذا ربما ما يوحي به قوله: "كان محتشدًا بكل هذا على نحو يجعله طوال هذه السنوات مطاردًا من صورة مجازية، ولم يكن يخلصه من كل هذا سوى أن يكتب"[٢].

- **حكاية القاص الجنوبي مع زوجة عمه:**

وَرَدت هذه الحكاية في فصل "خيبات صغيرة"، فبعد أن هبط القاص الجنوبي إلى المدينة، بات ليلته الأولى في منزل عمه، وعندما صافحته زوجة عمه (مجبرة) أبقى يدها الطرية في كفه هائمًا في جمالها وفتنتها الطاغية، ثم

[١] ـ فوق الحياة قليلا، ص٢٠ ـ ٢١.

[٢] ـ المصدر السابق، ص٤٢.

صاحت فيه مشمئزة بسبب حذائه القديم، وما سببه من أوساخ في سجاد الصالة، ثم تظهر له بعد ذلك في صورة حلم، وهي تراوده عن نفسه، بعدما سمع فحيح الشهوة في صوتها، ليستجيب لها، لكنه يستيقظ فجأة نادمًا على ما فعل، وفي غفلة من الجميع غادر المنزل، بعدما تسلل إلى الحمام، وانتزع سروال هذه المرأة، ثم دسه في الحقيبة، ولم يفكر وقتها لماذا فعل ذلك، ثم يكتشفه "إبراهيم فهمي" فيما بعد في جلسة خاصة بدأت معها المأساة الأبدية المخجلة للقاص، يقول: "في الحقيقة..هذه الأفعال المخجلة التي مارسناها يومًا، ولا تسبب ضررًا للآخرين، قد لا تعنيهم على الإطلاق..إنها لن تؤلمهم أبدًا، هي في الحقيقة لن تؤلم إلا أصحابها"[1].

تبرّر هذه الحكاية للمتلقي المواقف التي كان عليها القاص الجنوبي في الرواية، منها:

أولًا: موقف القلق والتوجس من الأحلام والكوابيس المزعجة التي لازمته طوال حياته، خاصة وأنها تذكره بالأفعال اللاإرادية المخجلة التي ارتكبها في منزل عمه.

ثانيًا: التأكيد على أنّ سلوك الإغراء الذي كانت عليه زوجة العم، كان هو السبب الرئيسي في ارتكاب القاص مثل هذه الحماقات، التي يخجل من ذكرها أمام الآخرين، وهو ما يجعل من شعور التعاطف مع حالته أمرًا متوقعًا من قِبل المتلقي، على أساس أن سلوك القاص كان فعلًا خارج سيطرته.

[1] – المصدر السابق، ص٨٧.

ثالثًا: بيان السبب الذي جعل القاص يتّخذ في قصصه من هذه المرأة علامة على كل نساء المدينة، بعد أن أطلق عليها المرأة الشمالية، ثم أصبحت رمزا للمدينة نفسها.

إنّ الوظيفة الأساسية للاحتجاج بالحكاية في الرواية تتمثّل في تقديم الحالات التي كانت عليها الشخصيات، والنتيجة التي وصلت إليها بعد تجاربها القاسية، ولذلك غلب عليها الطابع التبريري للمواقف والسلوكيات، وبذلك تكون هذه الحجة بنية أصيلة في الحبكة تسهم في تقديم الأبعاد الاجتماعية والنفسية لهذه الشخصيات التي هي ضرورية لتحقق الحجاج بالحكاية.

٥) حجة التعقيب:

التعقيب هو إحدى آليات الحجاج المنطقية، حيث "يعتمد على الاستدراك على الكلام بالنقد والإثبات أو النفي، أو إنتاج وتوليد معنى آخر، وهو أيضًا يشمل تفسيرَ وتحليل فكرة أو تأييدًا أو معارضة"[١]، وهو ما تحقق في التعقيب الذي ساعد في توجيه مسار الحدث في علاقته بشخصية الشاعر، يقول السارد: "على أي حال هو لن يستسلم لتلك المؤامرات الخفية، وسوف يحتاج الأمر بعض التكتيكات للخروج من أزمة الراحة النفسية هذه. سوف يطلب من بعض الموظفين ليساعدوه، أو يشعروه دائما بالخجل وليضطر ـ أحيانا ـ أن يعايش واقعهم البائس، لقد اطمأن أخيرًا لوجود الشعر في هذه المنطقة المراوغة بين المعاش والمتخيل أو بين السماء والأرض"[٢]. وفي عرض السارد لعلاقة

---

[١] ـ علية بيبية، حجاجية التعقيب في كتاب النظرات لمصطفى لطفي المنفلوطي، ضمن كتاب الملتقى الدولي الثالث: الحجاج والهرمينوطيقا في الخطاب (أنطولوجيا الهوية والرسالة)، مرجع سابق، ص٦٥٤.

[٢] ـ المصدر السابق، ص١٩ ــ ٢٠.

القاص الجنوبي بزوجة عمه، وما تركته في حياته من خيبات نفسية سواء في الواقع أو الأحلام، يخلُص التعقيب إلى نتيجة ذات طابع أدبي، يقول: "وهكذا أمكن لأحلام اليقظة أن تتحول بفضل الأدب إلى رموز، وتلك هي الآلية التي تعمل بها أحلام النوم أيضًا، حين تحيل الوقائع المكبوتة إلى رموز"[١]، وكأن الرواية وظفت تجربة أحلام القاص (الشهوانية خاصة) تطبيقًا لهذه النتيجة التي تحققت فيما بعد عندما قرر أن يتخذ من زوجة عمة رمزًا للمدينة بكل إفرازاتها.

وفي التعقيب على سطوة المقاهي في علاقتها بالمثقفين، أمثال: إبراهيم فهمي، يقدم السارد تعريفات جديدة لمصطلحات مستقاة من كتابات الروائيين أنفسهم، إذ يقول: "كل الذين قتلتهم المقاهي اقتربوا كثيرًا من الحرفشة، و(الحرفوش) كما فهمت مصطلح أكثر تهذيبا من (الصعلوك) الذي تخلى عن معناه الفلسفي ليعبر ـ فقط ـ عن نوع من التشرد. صحيح كلاهما يعني ذلك الإنسان المنغمس في الحياة بكل ملابساتها، الذي يعيش يومه بيومه دون اعتداد كبير بالزمن..لكن الفروق الدقيقة تكمن في القدرة على المراوغة، تلك القدرة التي تتجسد في وعينا بما نسميه زمننا الخاص"[٢]. فإذا كان الوعي الثقافي قد تعارف على أنّ الصعلوك مصطلح خاص بالشعر، فإن السارد يحاول هنا وضع مصطلح موازٍ له في السرد، وهو الحرفوش المراوغ الذي يوجد لنفسه زمنًا خاصًا به، وهو بهذا المصطلح يسعى إلى وضع مفهوم جديد، يأمل أن يجد صداه على مستوى التلقي.

---

١ ـ المصدر السابق، ص٨٣.

٢ ـ المصدر السابق، ص٧٠ ـ ٧١.

من ناحية أخرى، إذا كان التعقيب قد وُظّف من قبل بوصفه أداة لتوجيه مسار الحدث، فإنه أيضًا وُظّف بوصفه خطابًا توجيهيًّا لمسار التلقي، يفسر السارد بواسطته أقوال الشخصيات الموجّهة إلى بعضها البعض، كما في التعقيب على جملة هدى كمال: "أنت لم تتغير"، تلك التي خاطبت بها حبيبها، بعد غربة دامت سبع سنوات، يقول السارد: "عندما قالت أنت لم تتغير، كانت تقصد طريقته في التعبير، ولم تعنِ أبدًا أن سبع سنوات لم تترك ترهلات على جسده، وشعيرات بيضاء خفيفة على جانبي الرأس"[1]. يدل هذا التعقيب على وعي السارد بخطابه السردي، ورسم شخصياته، ففي حالة غياب هذا الاستدراك كان من الممكن أن يقع المتلقي في لبس قرائي، أو أنه يصف خطاب الشخصيات بأنه غير مقنع، خصوصًا عندما يواجهه مقطع سردي آخر تُقدم فيه الرواية وصفًا ماديًّا للشكل الذي عليه السارد قبل هذا اللقاء وبعده.

٦) حجة استحضار المتلقي سرديًّا:

المتلقي هو أحد العناصر المحورية في تشكيل البلاغة الحجاجية، التي لا تتحقق فاعليتها إلا بوجود هذا العنصر، الذي يعودُ إليه الحكم بمدى تحقيق الحجة لهدفها أم لا، وهذا يتوقف على ما تتركه من أثر جلي في وعيه بعد إلقائها عليه. نتيجة لذلك يحاول المتكلم/ المُحاجِج قدر الإمكان جمع كلّ الحوافز العقليّة والنفسيّة، التي من شأنها التأثير في المتلقي. في هذا السياق "يعتقد بيرلمان أن الخطيب (المتكلم) يصنع لسانيًّا حضورًا ينخرط فيه المستمع. والخطيب يصنع أولًا، هذا الحضور بناءً على تحليل كيف يفكر المستمع ويتصرف، ثم يعيد المعلومة المترتبة عن ذلك أسلوبيًّا. والمستمع

[1] – المصدر السابق، ص٢٩.

ينخرط في هذا الحضور؛ لأن الحضور يملأ وعي المستمع بجوهر كينونته. وهكذا، يدخل الخطيب في شراكة مع المستمع، ونتيجة للتقنيات الحجاجية المترتبة على ذلك، يتصرفان بالاشتراك"[١].

هذا يفسّر السبب في كوْن حجة استحضار المتلقي من ضمن الحجج الرئيسية، التي اتكأ عليها سيد الوكيل لتحقيق مآربه الموضوعية من رواية "فوق الحياة قليلًا"، خاصة في المواضع والقيم المشتركة التي تجمع بينه وبين المتلقي، وهو ما يشير إليه خطاب الرواية، من حيث التلميح بأن المتلقي كان له حضوره الملموس في وعي السارد لحظة تقديم التجربة، مثلما هو الشأن في الخطاب الشفاهي، وهو ما أشارت إليه جُملٌ سردية موجهة تفترض بصورة ضمنية حضور المتلقي في الرواية، مثل قول السارد: "نسيت أن أقول إن شاعرنا خجول جدا وتأسره الكلمات الطيبة"[٢]، وقوله: "واضح أنّ شاعرنا خجول فعلًا، ومن الضروري أن ننبه إلى هذه الصفة حتى لا يلتبس علينا الأمر"[٣]، وقوله: "دعونا لا نعبر فوق أحزان محمد جبريل على مقهى عرابي التي اختفت"[٤].

فإضافة إلى الوظيفة الموضوعية التي تقوم بها مثل هذه المقاطع، من حيث بيان الأبعاد النفسية للشخصية، ومن ثَمّ التماس العذر لها، وتبرير ما

---

١ ـ شارد لونغ، دور المستمع في البلاغة الجديدة، لشاييم بيرلمان، ترجمة: عبد الرحمن رحموني، وعزيز العماري، ضمن مؤلَّف: الحجاج بين النظرية والتطبيق (مؤلف جماعي)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م، ص٦٥.

٢ ـ فوق الحياة قليلا، ص٨.

٣ ـ المصدر السابق، ص٩.

٤ ـ المصدر السابق، ص٦٦.

تقوم به من مواقف متضاربة، أو اصطناع أسلوب قد لا يكون مقنعًا على المستوى الاجتماعي في علاقتها بالآخرين؛ فإن لهذه المقاطع وظيفة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، وهي التفاعل المباشر مع المتلقي، بهدف الاستئناس به، وتحفيزه لِأن يكون عنصرًا محوريًّا فاعلًا في صناعة الحدث وتوجيه مساره في علاقته بالشخصيات الروائية، مع ضرورة التمييز بين الحقيقي منها والمجازي، حتى لا يقع في فخ تصنيف الرواية بأنها سيرة ذاتية للمؤلف، وهو ما جعله يكرّر الخطاب الموجه، مفترضًا وجود سامع يُلقى عليه الخطاب: "سأعود من جديد للتكلم عن التماهي بين الحقيقي والمجازي"[١]، الأمر الذي جعل حضور المتلقي نصيًّا يتطور مع تطوّر الحالة السردية للسارد، يقول: "ولابد أن المتلقي لاحظ خللًا ما في سردنا لأخبار الشاعر ومن حقه أن يسأل، هل حدثت أزمته الأسرية قبل صدور الديوان أم بعده؟"[٢].

في هذا الخطاب إشارة من سيد الوكيل إلى ضرورة التخلي عن المركزية التي يتحصّن بها الكُتّاب في علاقتهم بنصوصهم الإبداعية، من حيث تحديد منطلقات التجربة، وفضاءاتها، ونتائجها، وأيضًا تحديد وظيفة المتلقي في كَوْنه مُستقبلًا فقط، هذا التوجّه هو الذي فرض على الوكيل ضرورة منح تجربته بُعدًا ديمقراطيًّا عادلًا يجعل المتلقي مشاركًا في صناعة الحدث، وتفسير ما غَمُض منه، وهذا من شأنه على مستوى السرد أن يُحسّن من صورة السارد في ذهن المتلقي، الذي لن يجد سبيلًا سوى التفاعل مع ما يُقدم إليه، وربما يقودُهُ ذلك إلى تصديق مُجمل الحجج التي توجّه إليه ومن ثَم الاقتناع بها. خاصة وأنّ السارد أيضًا قد ظهر وفيًّا لشخصياته: "الحقيقة أنني أحاول

---

١ ـ المصدر السابق، ص١٠٥.

٢ ـ المصدر السابق، ص١٧.

التعبير عن قلقي تجاه مصائر الشخصيات"[١]، متعاطفًا مع مواقفهم الحياتية، كما في تبريره لسلوك الشاعر مع مديره: "ثم إنه لم يكن منافقًا حين قال إن القصائد رائعة فعلًا، كان خجولًا كعادته ومتسقًا مع طبيعته تمامًا"[٢]، كل ذلك يزيد من ثقة المتلقي فيما يوجّه إليه من خطابات.

لا يقتصر الأمر على فعل الاستحضار فقط، بل إن سيد الوكيل افترض شيئًا آخر أوحى به استهلال الجزء الخاص بهدى كمال: "هل تذكرون هدى كمال؟ التي تركناها جالسة أمام ثلاجة مفتوحة، وضوء خفيف وحده ينسال باردًا على جسدها العاري"[٣]، فهو هنا يفترض أن المتلقي على اطّلاع مسبق بكتاباته، وأنه قادر على استكشاف الجديد الذي ستضيفه الرواية هذه المرة إلى هذه الشخصية، أو أنه يمكن عدّ هذا الصنيع حيلةً فنيةً لإجبار هذا المتلقي على الرجوع إلى هذه القصة التي وردت فيها "هدى كمال"، ومن ثَم عقد المقارنات بين ما قيل سلفًا وما سيقال لاحقًا، للخروج بنتيجة واضحة المعالم عن هذه الشخصية الغامضة.

بهذا يكون الخطاب الروائي قد عمل على جذب المتلقي وإثارته من خلال وسيلتين: **الأولى** استحضاره مباشرة في النص، وإشعاره بأهميته. **الأخرى:** السلوك الذي اتّسم به السارد في علاقته بالمتلقي والشخصيات التي يتفاعل معها، ولا يخفى أن صورة المتكلم كما تتجلى في الخطاب (الإيتوس بتعبير أرسطو) هي إحدى الحجج التي تتكئ عليها البلاغة الحجاجية في إيصال رسالتها إلى الجمهور، "فلما كان كل خطاب حجاجي يروم التأثير، وكان كل

---

١ ـ المصدر السابق، ص١٠٤.

٢ ـ المصدر السابق، ص٢٢.

٣ ـ المصدر السابق، ص٢٧.

خطاب يقدم صورة عن الذات، فإن صورة الذات تصبح شكلًا من أشكال الإقناع والتأثير"[١]. ما يعني أن عناصر الخطابين: السردي والحجاجي، تطمح من خلال توحّدها إلى تحقيق هدف مركزي واحد، وهو الإقناع بالأفكار الموضوعية التي تضمنتها رواية "فوق الحياة قليلًا"، خاصة ما يتعلق بمسائل الإبداع وطبيعة تكوينها.

٧) **حجة التبذير**، التي تتأسس على العلاقة بين الوسيلة والغاية، وتتحقّق بحسب بيرلمان في أنه لتفادي تبذير الجهود المبذولة للوصول إلى غاية ما، ينبغي مواصلة العمل في نفس الاتجاه لتحقيق الغاية المرجوة، وتصلح هذه الحجة لحثّ الذين يمتلكون مواهب ملحوظة أو معارف أو قدرات استثنائية لمواصلتها وعدم إهمالها[٢]، وهو ما تمثّل تحديدًا في شخصية القاص الجنوبي، فعلى الرغم من الإهانات التي تعرض لها في أيامه الأولى التي قضاها في القاهرة، من قِبل شرطي المرور: "ارجع يا حمار"[٣]، وأبي الشمقمق: "وهل أقول غير الصراحة يا أحمق"[٤]، وزوجة عمه: "اسمع يجب أن تفهم أن هنا يختلف عن هناك..هنا نظافة ونظام..هل تفهم؟؟"[٥]؛ إلا أنه كان حريصًا على استكمال مشواره القصصي ومواجهة ألاعيب المدينة، مستمدًا قوته في هذه المواجهة من تجربة القاص الصعيدي يحيى الطاهر عبدالله، خاصة بعدما أدرك وجوه الشبه التي تجمع بينهما، وعلى رأسها التشابه في طريقة إلقاء القصص وحفظها. الأمر الذي جعله "مستريحًا لفكرة أن السماء أعدّته

---

١ ـ محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع سابق، ص١٧٦.

٢ ـ يُنظر: شاييم بيرلمان، الإمبراطورية البلاغية، مرجع سابق، ص١١٣

٣ـ فوق الحياة قليلا، ص٥٥.

٤ ـ المصدر السابق، ص٨١.

٥ ـ المصدر السابق، ص٨٤.

لاستكمال مسيرة هذا القاص الذي انتهى نهاية مأساوية في طريق عام"[١]. نتيجة لذلك ظل القاص الجنوبي يردد طوال الوقت: "لا معنى للحياة مع اليأس، ولا معنى لليأس مع الحياة"[٢].

- **تركيب:**

كانت هذه هي أهم التقنيات الحجاجية التي وظّفها "سيد الوكيل" في رواية (فوق الحياة قليلًا)، وقد استطاع الربطَ بينها في علاقتها بالسرد والشخصيات، بواسطة ما أسماه "بيرلمان" بالروابط التتابعية القائمة على علاقات السببية، والتي من الممكن فيها إبراز تلك الحجج المتعلقة بالصلات القائمة على الغاية والوسيلة، والفعل وعواقبه، وتقييم الفعل بناء على نتائجه، بالإضافة إلى تثمين هدف ما تقديرًا للتضحيات المبذولة في سبيله[٣]، وهو ما تحقّق فعليًّا في توظيف حجة الحكاية، وعلاقتها بالحالات المتباينة التي كانت عليها الشخصيات، وحجج المثال، والتماثل، والسلطة، والتي عزّزت من فاعلية الرأي المقترح من قِبل السارد بناءَ على استنتاجاته المسبقة، وكذلك حجة التبذير، التي أبانت عن الرغبة في إثبات الذات، وتحمل الجهد على الرغم من سخرية الآخرين واستخفافاتهم. من هنا كانت الحجج قائمة فيما بينها على الاتصال، ولذلك جاز وصفها بتعبير بيرلمان بأنها حجج اتصالية، أسهمت في تحقيق التناغم بين السرد والحالات المعروضة فيه، وهو ما يؤكد أن هذه الحجج في مجموعها كانت تبريرًا للدعوى المركزية التي واجهنا بها إهداءُ الرواية.

---

١ ـ المصدر السابق، ص٥٧.

٢ ـ المصدر السابق، ص٢٩.

٣ ـ ينظر: شاييم بيرلمان، فلسفة البلاغة الجديدة، مرجع سابق، ص٣٦.

كذلك، فإنّ الخطاب في علاقته بالسارد والسياق المعبر عنه، أسهم في إمكانية النظر إلى الشخصيات الروائية المنقول عنها بوصفها حجة تخيلية تم استعمالها كقناع فني؛ لتعزيز رؤى محددة أراد "سيد الوكيل" إيصالها إلى المتلقي خاصة ما يتعلق بطبيعة تشكيل الإبداع، وعلاقته بالجو النفسي للمبدع، وأثر المكان على قاطنيه، وكيفية تشكيل الزمن الخاص لدى المبدعين، وبهذا كان الشاعر تطبيقًا عمليًّا لمسألة الظرف النفسي والخارجي وعلاقتهما بتشكّل القصيدة، وكانت هدى كمال تطبيقا لفكرة تمرد الشخصيات الروائية وقدرتها على تحديد مصيرها ومباغتة الكاتب والمتلقي معًا. ثم كان القاص الجنوبي إحدى تجليات المكان، خاصة وأن مستقبله الأدبي رُسم من خلال لقائه الأول مع إبراهيم فهمي على مقهى المثقفين. بهذا نكون أمام مفهوم مُوسع للخطاب الحجاجي في الرواية، لم يقتصر فيه سيد الوكيل على التقنيات العقلية فقط، (مثل: السلطة، والمثال، والتماثل، والتعقيب، والتبذير)، إنما جعل التقنيات السردية موظّفة هي الأخرى لتحقيق غايات حجاجية تدعم الفكرة التي يرغب في تعزيزها وتأييدها على مستوى التلقي.

المبحث الثالث: أسلوب تقديم التقنيات الحجاجية:

الحديث عن أسلوب تقديم التقنيات الحجاجية في رواية (فوق الحياة قليلًا)، يفترض النظر إلى الأمر من زاويتيْنِ متصلتيْنِ: الأولى تختصُّ بالمُقدِّم الذي أُسندت إليه وظيفة تقديم هذه التقنيات وتوزيعها سرديًّا بما يتناسب مع مواقف الشخصيات وتحوّلاتها، أيّ: من الذي يُحاجِج سرديًّا؟ السارد أم الشخصيات؟ أما الزاوية الأخرى، فتتمثل في الخيط السردي، الذي نظّم هذه التقنيات، وفي هذا رَبط بينها وبين الحبكة التي احتوتها. هنا يمكن بيان مدى فاعلية هذه التقنيات في تشكيل السرد، من حيث بيان: هل بالإمكان الحديث عن حبكة الرواية بمعزل عن هذه التقنيات أم أنّها تتلاحمُ موضوعيًّا وفنيًّا مع البناء الفني للحبكة، ما يجعل الحديث عنها هو حديث عن الحبكة في آنٍ واحد؟

- **علاقة السارد بالتقنيات الحجاجية:**

تكشف الزاوية الأولى عن نتيجة رئيسية مؤداها: أنّ الشخصيات الروائية سواء المتخيّلة أو الواقعيّة لا وجود لها بالمعنى الفعلي على مستوى السرد إلا من خلال منظور السارد العليم، الذي بطبيعة الحال فَرَضَ سيطرتَهُ على تقديم الحجج وتنظيمها وتوجيهها سرديًّا، وهو ما جعل لحجة التعقيب حضورًا قويًّا في الرواية، خاصة وأنّ هذا السارد كان شاهدًا على مواقف هذه الشخصيات وتجاربها مع الآخر، ولذلك فإنّ اقتراب السارد من الشخصيات التي يسرد عنها، هو الذي جعل خطابه يشبه ـ في كثير من الأحيان ـ خطابات المنطق التي تبنى بواسطة المقدمة والنتيجة، أو العلة والمعلول، كما في رصده لحالة الشاعر في علاقته بزوجته، يقول: "وهو من ناحية، لم يعد يجد سببًا عادلًا لاختلاق المشاكل مع زوجته ـ ولعل أيضًا صفة العدل حميدة من صفاته ـ لكن الشعراء لا يغلبهم شيء، فسوف يجدون دائما أزمات مناسبة لقول الشعر،

أو يخلقونها بأنفسهم، وقد يعني هذا أن الشعر نشاط ذهني له ظرفه الخاص، بعيدا عن الظرف الخارجي "الشعر بعيدا عن الأرض، الشعر في السماء" مقولة لم يحسمها شاعرنا مع نفسه، ومع ذلك كتب قصيدة جديدة عبّر فيها عن ضيقه بالمجاملات والمودة التي تطوقه بها أسرة زوجته، وكان قد فشل أكثر من مرة في أن يثير غضبهم، وهكذا تستطيع أن تربط القصيدة بين شيئين ليس بينهما أي علاقة في الواقع"[١].

المُلاحظ على هذا المقطع أنه ذاتيّ جماعيّ في آنٍ واحد، انطلق فيه السارد من هيئة الشاعر المتذبذبة، بهدف تأسيس قاعدة عامة تخصّ فئة الشعراء، وهذا ما جعله يدبّج نصه مفهومًا خاصًا بالشعر من حيث كونه نشاطًا ذهنيًا، يعزز بواسطته النتيجة التي خرج بها في نهاية الأمر، وهي ربط القصيدة بين شيئين لا علاقة لهما بالواقع. يُفهم من هذا الصنيع أن سيد الوكيل قد وظف السارد ـ أيضًا ـ لتأدية غايات حجاجية، بمعنى أنّ السارد في هذه الحالة إضافة إلى دوره النصي الذي يتحدّد في توزيع المادة القصصية، فإنه أصبح نفسه فعلًا حجاجيًّا، يهدف الوكيل عبره إلى إقناع المتلقي بفاعلية تجارب الشخصيات المقدمة في الرواية، لذلك وجدنا هذا السارد يتوحّد مع هذه الشخصيات بصورة تثير الشفقة والتعاطف.

من الوسائل الفنية التي اتكأت عليها الرواية بهدف إبراز شهادة السارد على ما حدث، وكان لها دورها في تقديم الحجج:

أولًا: الإسناد إلى الجمع في الحديث عن الشخصيات، فالسارد في حديثه عن الشاعر، غالبًا ما كان يُكرر مفردة: (شاعرنا).

١ـ فوق الحياة قليلا، ص٨.

ثانيًا: توظيف العبارات المباشرة المُوحية، التي تجعل من الحضور تجليًّا نصيًّا فعليًّا، مثل قول السارد: "هو نفسه حدثني عن الخجل كعبء نفسي رهيب"[١]، وقوله: "لكن ما حدث كان مخيبًا لآمالنا جميعا"[٢]، وقوله: "وهناك رأيته يستوقف المارة بلا جدوى، سائلًا عن مقهى المثقفين"[٣]. هذه المواضع الخطابية يحاول السارد من خلالها إقناع المتلقي ـ فنيًّا ـ بصدق ما يُعرض عليه، وهو ما يفسر السبب في اعتماده على توثيق كلّ ما له صلة بشخصياته ومراحلها الإبداعية.

ثالثًا: تأكيد السارد في أكثر من موقف على حضوره ندوات المثقفين الذين ورد ذكرهم في الرواية، مع الإشارة إلى الانفعالات التي صاحبته مع فعاليات هذه الندوات.

إن سيطرة السارد على مُجريات الأحداث؛ فرضت عليه أن يكون متحكمًا في بناء الحجج وتوجيه مسارها بما يخدم السياق، وقد اتبع في توزيعها الخطة المعروفة في البلاغة الحجاجيّة، ومراحلها بحسب "برطون" هي: الاستهلال، والسرد أو عرض الوقائع، والإثبات أو ملفوظ الحجة، والخاتمة[٤]. فعلى سبيل المثال حديث السارد عن عدم جدوى قرارات الشاعر، التي كان يتّخذها في حياته، بسبب ما يتميز به من خجل، أفقده التوازن في علاقته بالآخرين؛ تطلب استدعاءَ مجموعة من الحكايات، تؤكد هذه الدعوى، وهو ما عبّر عنه السارد في الاستنتاج الذي خلص إليه بعد سرد وقائع هذه الحكايات، وارتباطها

---

١ ـ المصدر السابق، ص٩.

٢ ـ المصدر السابق، ص١٦.

٣ ـ المصدر السابق، ص٦٣.

٤ ـ ينظر: فيليب برطون، الحجاج في التواصل، مرجع سابق، ص١٤١ ـ ١٤٢.

بمصائر الشخصيات، يقول: "هكذا يمكن القول أن للخجل دورًا مؤثرا في حياته، وأن المباشرة ترده إلى طفولته، وتسقط عنه كل تميز"[١].

هذه الخطة استعملها السارد ـ أيضًا ـ على مستوى أكبر في تشكيل فصول الرواية، التي كانت تبدأ عادة بمقدمة حول الموضوع الخاص بالفصل، ثم عرض الوقائع التي تُثبت فاعلية هذا الموضوع، ثم ذكر النتيجة التي تُعزز ما طُرح في المقدمة، ففي فصل "مقهى المثقفين" على سبيل المثال، عَرض السارد في الافتتاحية دعواهُ: "ففي مقاهي المثقفين ينحفر تاريخ الحركات الأدبية في العصر الحديث، وتتولد النظريات التي تغير مسارات العالم، ويُرسَّم ـ كل فترة ـ قاص أو شاعر ثم يُمنح صكّ الاعتراف"[٢] ثم وُزِّع متنُ الفصل في محاور عدّة تحاول كلها إثبات هذه الدعوى: **أولًا**، الحديث عن مقاهي المثقفين في باريس ودورها في نشر التنوير، وأمثالها في القاهرة، وما رافقها من أسماء ثقافية كبرى كان لها دورُها في نهضة الحركة الأدبية العربية الحديثة: "وبفضل هؤلاء، لم يعد مثقفونا في حاجة للإبحار إلى باريس، وباتت مقاهينا الثقافية مراكز إشعاع تجذب إليها كائنات جديدة لاستراق السمع، تتشرب بالنور، ثم تحلق وتحط على مقاهٍ أُخر، لتصبح بدورها مراكز إشعاع جديدة"[٣]. **ثانيًا**: دور المقهى، من حيث كونه مثيرًا يحفّز على الإبداع، خاصة وأنه يسهم في تحقيق التفاعل مع شرائح اجتماعية متباينة الأعمار والأفكار والتوجهات، ولذلك حرص المبدعون على معايشته وجدانيًّا واجتماعيًّا، كما هو شأن "إبراهيم فهمي". **ثالثًا**: دور المقهى في تقديم أجيال جديدة، ودعمها

---

١ ـ فوق الحياة قليلا، ص١١.

٢ ـ المصدر السابق، ص٤٧.

٣ ـ المصدر السابق، ص٤٩.

في مسيرتها الإبداعية، وهنا وظف الفصل شخصية القاص الجنوبي، تأكيدًا للجملة التي تضمنتها الدعوى السابقة: (ويُرسَّم ـ كل فترة ــ قاص أو شاعر ثم يمنح صك الاعتراف)، ففي المقهى عرض القاص الجنوبي قصصَهُ على إبراهيم فهمي، وفيه حاور أبي الشمقمق، وبعد أن تشبع بالتجربة، قرر الهجرة إلى الشمال؛ بحثًا عن منفذ آخر لرؤاه. **رابعًا**، كانت خاتمة الفصل، تتويجًا لما رُسم في المقدمة: "المقهى حياة كاملة"[١].

ولكي يُوجد السارد تماسكًا بين جزئيات الخطاب الحجاجي (الدعوى والحجة) من ناحية، والسرد الذي تضمنه من ناحية أخرى، فإنه اعتمد على مجموعة من الروابط اللغوية التي تنطوي بنيتها على دلالات حجاجيّة، مثل: استعمال كلمة (هكذا)، وهي "كلمة وظيفية، مركبة من (ها) التنبيه، و(ك) التشبيه، و(ذا) اسم إشارة، ومعناها: على هذا النحو، على هذا المنوال"[٢]، فقد كان لهذه الكلمة حضورها في السرد، حيث أُتْبعت باستنتاجات مهمة تؤيد فاعلية الحجة في علاقتها بالدعوى، كما في المواقف التي تلتها هذه الجمل: (هكذا يمكن القول أن للخجل دورًا مميزًا ص١١)، (هكذا يستفيد الشعراء، ص١٤)، (وهكذا كان قراره حاسمًا، ص٢٢)، (هكذا لم يكن مفاجئًا، ص٥٣)، (هكذا أخبرني صديق، ص٦٨). أيضًا من جمل الربط التي أسهمت في إيجاد التماسك، تلك التي صَاحَبت حجتي: المثال والتماثل: (فلننظر مثلًا، ص٢٣)، (كان يمكنها مثلًا، ص٤١)، (في الحقيقة، ص٨٧)، (على كل حال، ص١٠٤)، (على أية حال، ص ١٠٥)، (الحاصل في النهاية، ص١٠٧).

---

[١] ـ المصدر السابق، ص٧٥.

[٢] ـ أحمد مختار عمر، وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٣١٧.

هذا التلاحم البنائي يؤكد أن توظيف الخطاب الحجاجي في رواية (فوق الحياة قليلا) لم يكن توظيفًا عفويًا، إنما كان لتحقيق غايات مقصودة تتعلق تحديدًا بفضاء الإبداع والمبدعين. كذلك لم يأتِ في صورة جزر منعزلة، إنما كان ملتحمًا بالحبكة، خادمًا لتجلياتها.

- **الحبكة بوصفها حجة:**

هذا التفاعل بين الخطابات المتباينة (السردية، والحجاجية) التي احتوتها الرواية؛ يشير إلى أنها لا تؤمن بالمفهوم التقليدي للسرد الذي ينظر إلى ضرورة تراتبية الحدث، وتسلسله، ولذلك كنا أمام فيض من الخطابات المتنوعة التي تُشَكِّل في مجموعها حبكة الرواية، وهو ما يمكن القول معه في نظرة موسعة أنّ الرواية كلّها تمثّل في أحد جوانبها الفنية خطابًا حجاجيًّا موجّهًا إلى المتلقي؛ لإقناعه بمسألة الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها الكتابة المعاصرة في علاقتها بالواقع، وهو ما عبّر عنه مباشرة على لسان شخصيات شغلت نفسها بمفاهيم الحداثة، كما هو شأن الشاعر، الذي وصفه السارد بقوله: "فهو كشاعر حداثي يرفض فكرة الغرض الشعري تلك"[١]، وقوله: "ثم أسهب الحديث في الكلام عن قصيدة ما بعد الحداثة، واعتمادها على مفردات الحياة اليومية، والهموم الشخصية، وانسحاق الإنسان تحت هيمنة الأشياء، ودعم كلامه بمقولات ميشيل فوكو، وهابرماس، فصفق له الجميع"[٢]. وقوله: "وبعد ذلك، ولعدة شهور، لم يكتب شاعرنا بيتًا واحدًا (كلمة بيت غير مناسبة لأن شاعرنا بعد حداثي طبعًا)"[٣].

---

١ ـ فوق الحياة قليلا، ص١٤.

٢ ـ المصدر السابق، ص١٥.

٣ ـ المصدر السابق، ص١٩.

هذه الإشارات النصية على الرغم من أنّها تقدّم للمتلقي الاتجاه الشعري الذي كان عليه الشاعر، إلا أنها تُلمّح إلى الاتجاه السردي الذي عليه الرواية، من حيث مفارقته للسرد المألوف موضوعًا وتركيبًا، وهو ما لاحظه حسين حمودة في اعتماد الوكيل على تقنيات كتابية متداخلة في أعمال الكاتب، وخاصة رواية (فوق الحياة قليلًا)، يقول: "وفي غير عمل له ثمّة إحالات مرجعية إلى مسميات بعينها في الأماكن، وتحديدات بعينها في التاريخ المرجعي، وفي عمله (فوق الحياة قليلا) حضور لتجربة الكتابة في الكتابة، حيث تحضر أسماء لكُتاب بأعيانهم. ولا يكاد يخلو عمل قصصي أو روائي له من نزوع للتجريب السردي الذي يجعل الكتابة ساحة للمغامرة والاستكشاف"[١].

هذا الاتجاه هو الذي جعل سيد الوكيل يوظّف خطاب المناقضة وهدم مبدأ الإيهام بالواقع (الحرفي) أو مشابهته، وهو خطاب يهدف إلى بناء سردية جديدة تكون مغايرة لما هو مألوف، وهي استراتيجة بلاغية متعارف عليها في السرد الحداثي، والغاية منها إقناع المتلقي بجدوى إحلال السرد الروائي الجديد محل السرد الروائي القديم، وحمله على قراءة النصوص الروائية الجديدة، والروائي إذ ينخرط في هذه الاستراتيجية، فإنه يفعل ذلك في سياق حجاجي يتسم بتعدد وجهات النظر والمواقف النقدية والجمالية وتعارضها فيما يتعلق بمفهوم الجنس الروائي ووظائفه[٢].

---

[١] ـ حسين حمودة، ترجمة (سيد الوكيل ١٩٦٦ـ ..)، قاموس الأدب العربي الحديث، إشراف وتحرير: حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص٣٥٤.

[٢] ـ ينظر: محمد مشبال، الرواية والبلاغة، مرجع سابق، ص١٢٨ـ ١٢٩.

من هنا كان من الطبيعي، أن يصرّح ساردُ الوكيل بأنّه اعتمد على مجموعة من الحيل الفنية التي تتطلب وجود مسافة بين الواقع والخيال، ولذلك تكررت في الرواية تعليقات سردية، مثل: "وهذا ضروري بالنسبة لي كقاص لاستحكام الحبكة الدرامية"[١]. تأكيدًا لهذه الرؤية، فإنه استند في فصل "خيبات صغيرة" إلى مقولات نقدية حاول من خلالها دعم موقفه، الذي يتلخص في أن النظر إلى النص بوصفه محاكاة واقعية، أمر "يغير مفهوم الصدق الفني الذي يقاس بقدرة الكاتب على خداع القارئ وإيهامه بأن هذا قد حدث"[٢].

نتيجة لذلك، يكون اختيار سيد الوكيل لهذا النوع من السرد (المتداخل)؛ حجةً تبيّن وجهة نظره في الأسلوب الذي اختاره لروايته، مقارنة بالسرد التقليدي الذي يعتمد على أُحادية المنظور السردي الذي يتحكم في مصائر الشخصيات واختياراتها، لكونها معدّة سلفًا في مرحلة ما قبل السرد. أما هنا فالشخصية تصنع حياتها بنفسها، وفي كل موقف تظهر بوجه جديد، وهو ما فعله الوكيل مع شخصية هدى كمال التي تم استدعاؤها من مجموعة قصصية له بعنوان: "أيام هند"(١٩٩٠م) ضمن قصة تحمل الاسم نفسه: هدى كمال. فبالنظر إلى الهيئة التي ظهرت عليها هذه الشخصية في كلٍّ من القصة، والرواية يتبيّن أنها شخصية مرنة، تتجدّد بحسب السياق الذي تُوضع فيه، وهذا ربما هو الذي دفع السارد في الرواية إلى مواجهة المتلقي صراحة بجملة: "تذكرون هدى كمال؟"[٣]، افتراضًا منه أنّ هذا المتلقي على معرفة مُسبقة بهذه الشخصية، وهي جملة تضع ـ أيضًا ـ تحديًّا قويًّا أمام الكاتب على مستوى

---

١ ـ فوق الحياة قليلا، ص١٦

٢ ـ المصدر السابق، ص٧٧.

٣ ـ المصدر السابق، ص٢٧.

الكتابة؛ لأن المتلقي سيظل منشغلًا بمعرفة الجديد الذي قدّمه الكاتب حول هذه الشخصية في الرواية.

بالعودة إلى القصة الأصلية في مجموعة (أيام هند)، يتّضح أن الكتابة عن هدى كمال كانت لأجل بيان حالة الفراغ العاطفي التي كانت عليها، بعد أن عشق زوجها الصحراء وتركها وحيدة، ليكون السارد قاربها الوحيد للنجاة: "قالت.. لا تتركني الليلة وإلا قتلت نفسي.. وعادت تدس وجهها في صدره، فأحس بأنفاسها تخترق صوف القميص"[١]. لكنه لم يستطع إشباعها عاطفيًّا وجسديًّا، إنما تركها في حالة يُرثى لها: "كانت دافنة وجهها بين ركبتيها، وكان شعرها مهوشًا، وجسدها العاري يلمع في الضوء المنبعث من الثلاجة المفتوحة"[٢]، لتضعنا نهاية القصة أمام سؤال محوري: ماذا حدث بينهما بعد هذا الموقف؟

هنا تأتي رواية (فوق الحياة قليلًا)، لتعقد فصلًا كاملًا عن هدى كمال، تتعدّد فيه الأدوار الوظيفية لهذه الشخصية، مثل: بيان الحالة التي كان عليها السارد في الرواية، تلك التي لم تتغيّر بعد مرور سبع سنوات، وهو ما يعني أنه شخصية نمطية لا تحب المغامرة أو المطاردة، ثم في مرحلة تالية من الحدث تم استخدامها بوصفها قناعًا لعقد مقارنات بينها وبين زوجة السارد من ناحية، وبين السارد والفراش عبدالرحمن في علاقتهما بهدى من ناحية أخرى، وهو ما يمكن معه بيان الأسباب التي جعلت السارد يصف نفسه في نهاية الفصل بالذليل، وأخيرًا استخدامها للتأكيد على مسألة مرونة الإبداع، واتساع

---

[١] ــ سيد الوكيل، هدى كمال، ضمن المجموعة القصصية "أيام هند"، مطبوعات جماعة نصوص ٩٠ الأدبية، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٣٤.

[٢] ـ المصدر السابق، ص٣٦.

أُفقه التخيّلي، باتساع أُفق المبدعين أنفسهم، فالشيء الواحد عندهم يمكن أن يقدم مرات عدّة بدلالات مختلفة، وهو ما تحقق ثانيةً في استدعاء الرواية ـ في مرحلة متقدمة من السرد ـ لشخصية أبي الشمقمق، الشاعر العباسي الساخر، فجملته الاستنكارية: "هل تتجدعن علي يا أبو شخة؟"[١]، التي وُجِّهت إلى القاص الجنوبي، كانت هي السبب الأساسي الذي جعلت السرد يُصَرِّح بالخيبات الصغيرة التي صَاحبت القاص في بداية إقامته بالقاهرة، خاصة خيبته مع زوجة عمه، تلك التي احتفظ بها لنفسه، لأنها ـ بتعبيره ـ تشبه بئر القمامة، ولذلك لم يُخبر بها أحدًا سوى صديقه إبراهيم فهمي؛ فهل نقلها إبراهيم قبل وفاته إلى أبي الشمقمق؟ هذا هو الهاجس الذي ظلّ يرواد ذهن القاص الجنوبي لأيام طويلة. أيضًا بواسطة استدعاء هذه الشخصية الساخرة استطاع النص أن يمرر بعض الأفكار المحورية، كتلك التي أبانت عنها كلمات القاص الجنوبي الموجَّهة إلى أبي الشمقمق: "هل تعرف من هو أعظم كاتب ساخر في الدنيا.. لست أنت يا أبو الشمقمق.. إنه القدر..انظر إننا نولد لنموت"[٢].

من ناحية أخرى، تم تطعيم هذه الحبكة **بمقاطع حوارية** اتّخذت هي الأخرى أبعادًا حجاجية متعددة، منها ما يتعلّق بتوضيح طبيعة العلاقة التي تكون بين الكاتب والشخصيات التي يكتب عنها، كما في حوار السارد مع زوجته في فصل "كان محتاجًا لمن يسكب قهوته"، والذي دار حول هدى بعد أن اختارت مصيرها بنفسها، يقول:" كان يطاردهن فقط في قصصه، هدى كمال كامرأة خبيرة بالمطاردات قالت له اخرج، فخرج..لقد خدعهن جميعا، فتيات المجاز أولئك، فقط هدى كمال كانت تعيش خارج المجاز القصصي،

١ـ فوق الحياة قليلًا، ص٨٧.

٢ ـ المصدر السابق، ص٩٨.

فلم يستطع إخضاعها لنزواته. هكذا تمتلك الشخصية مصيرها إذا عاشت خارج المجاز، بحيث يمكنها أن تتمرد، وتواجه المصير نفسه، وتقول اخرج، فيخرج"[١].

هذه الرؤية موجّهة إلى المتلقين الذين يظنون أن ما يُكْتَب قد وقع فعلًا، هؤلاء الذي جسّدتهم الرواية في نموذج الزوجة، فحين طلب منها زوجها أن تقرأ ما كتب حول هدى، فاجأته قائلة:

ـ عجبا.. أنت لم تضاجعها؟

ـ ماذا؟ أنا..أضاجع من؟

قالت بتخابث:

ـ أقصد..إنها لم تدع الرجل الذي في القصة يضاجعها"[٢].

بهذا يكون هذا الحوار المُوجز جزءًا من الاستراتيجية الحجاجية التي تهدف إلى إبراز مسألة مهمة ربما تُفسر سبب الكتابة عن الشخصيات التي وردت في الرواية، تلك التي ليس لها من الحقيقة سوى اسمها، يقول السارد تعليقًا على الجزء الخاص بإبراهيم فهمي: "لقد مات إبراهيم فهمي. لقد منحته حياة أخرى غير التي عاشها"[٣].

أيضًا لم يقتصر البُعد الحجاجي للحوار على خطاب السارد، إنما تغلغل أيضًا في خطاب الشخصيات، كما في الحوار الطويل الذي جمع بين القاص الجنوبي، وإبراهيم فهمي، اللذين غمرتهما الوحشة والغربة في المدينة. فلما

---

١ ـ المصدر السابق، ص١٠٢.

٢ ـ المصدر السابق، ص٤٣.

٣ ـ المصدر السابق، ص١٠٥.

فشل القاص الجنوبي في تجربته الأولى بالقاهرة، قرر العودة إلى الصعيد مرة أخرى، وبينما هو في حالةٍ من الغمّ، التقى بإبراهيم فهمي جالسًا كعادته "ينفق عمره على المقهى"[1]. كان نتيجة هذا اللقاء أن عَرف من القاص أنّه فشل في لقاء الصحفي يسري السيد، ثم تدريجيًّا يعرف القاص أن الذي يحدثه هو الكاتب إبراهيم فهمي، صاحب مجموعة (القمر بوبا)، فما كان منه إلا أن يُكثر من الثناء عليه، هنا يبدأ الحوار في النمو والتصاعد:

ـ يمكنك أن تبيت الليلة في القاهرة، وغدًا أصحبك إلى يسري..أنا أيضًا أريد رؤيته.

ـ في الحقيقة..ليس لدى مكان أبيت فيه.

ـ لا مشاكل..بيتي هو بيتك..أنت ضيفي الليلة..هيا بنا.

يمكننا استشعار التواطؤ، فكلاهما يسعى لهدف واحد دون أن يصرح به، لقد تركا الحديث يجرهما إليه

عندئذ قال القاص الجنوبي:

ـ إذن دعني أدفع عنك ثمن طلبات المقهى.

تنفس الفتى النوبي براحة عميقة:

ـ لكن هذا لن يعفيك من ثمن العشاء.

ـ والعشاء أيضًا.

ـ إذن دعني أساهم معك في ثمن البيرة.

---

[1] ـ المصدر السابق، ص٧٧.

قال القاص الجنوبي مندهشًا:

ـ أي بيرة!!!

ـ لابد أن نحتفل بك الليلة.. وسوف تقرأ لي قصصك... ألا يستحق الأمر زجاجتين؟[١].

لقد حقق كلٌّ منهما غايتَه من الحوار، فبالنسبة للقاص وَجد مكانًا يُؤويه، أما إبراهيم، فوجد من يتحمل عنه عبء العشاء والشراب، وهو ما بدا في تعليق السارد: (تنفس الفتى النوبي براحة عميقة). وعلى الرغم من أن هذا التعليق يُسهم في إبراز الحالة النفسية التي رافقت الشخصية أثناء الحوار، إلا أنه يُعزّز ما ذكرته الدراسة في بداية هذا المحور من أن السارد كان متحكمًا في الأحداث، وأنه عليم بتداعياتها، مفسرًا لكثير من جزئياتها الغامضة، ولذلك جاء الحوار هنا مرويًا، حاول السارد تنظيمَهُ، وتوجيهَهُ نحو الغاية المقصودة منه: (يمكننا استشعار التواطؤ، فكلاهما يسعى لهدف واحد دون أن يصرح به، لقد تركا الحديث يجرهما إليه). من هنا اصطنع كلّ منهما أساليبه الخاصة التي تحقّق له الغاية المرجوة من الحوار، ففي حين اصطنع القاص أسلوب التودد، اصطنع إبراهيم فهمي أسلوب الإغراء في قوله: (لابد أن نحتفل بك الليلة.. وسوف تقرأ لي قصصك)، ولا شك في أنّ هذا العرض كان إحدى الغايات التي يتطلع إليها القاص الجنوبي، ما يعني أن إبراهيم فهمي كان على وعي بأبعاد الحالة النفسية التي عليها محاوره، وهو ما جعله يُراعى احتياجاتها في كلماته الموجهة. ثم تتحقق النتيجة الرئيسية من الحوار في التعليق الختامي، الذي تلا هذا الحوار، يقول السارد: "لقد مضى كل شيء ببساطة

[١] ـ المصدر السابق، ص٩٤ ـ ٩٥.

باعثة على الألفة السريعة، لقد كان للفتى النوبي طريقته في إشاعة الألفة مع الأصدقاء الجدد، فثمة مقايضة عادلة جدًا على مبيت ليلة في القاهرة"[١].

خلاصة القول: إن كل هذه الأمور التي تتعلق بالحبكة تُعزز من فكرة أن الكتابة شكل متجدد، ولا يمكن وضعها في قالب مُحدد، وفيما يبدو لي أن هذه هي الفكرة التي سعى سيد الوكيل إلى إثباتها والبرهنة عليها من خلال الهيئة التي كانت عليها حبكة رواية (فوق الحياة قليلًا)، والتي حاول ـ أيضًا ـ بثّها في تقنياته الحجاجية التي تنوعت بتنوع المواقف السردية.

١ ـ المصدر السابق، ص٩٥.

المبحث الرابع: التقنيات الحجاجية وأساليب التعبير اللغوي:

على الرغم من أنّ مراعاة الصياغة اللفظيّة أو اللغويّة في علاقتها بالحجاج لم تنلْ اهتمام بيرلمان، الذي شغل نفسه كثيرًا بالإطار النظري، خاصة ما يتعلق بالحجج العقليّة[١]؛ فإن البناء الروائي من حيث كونه ـ في الأساس ـ بنية لغوية، يفرض على هذه الدراسة مقاربة علاقة التقنيات الحجاجيّة بالتعبير اللغوي في رواية (فوق الحياة قليلًا)؛ اعتقادًا بأنّ الوظيفة الجمالية للحجة لا تكتمل إلا من خلال تدبيجها في أسلوب يناسبها وينسجم مع ما تفيضُ به من دلالات تتغيّر بتغيّر حالة المُحَاجِج، في هذا السياق يقوال "رضوان الرقبي": "إن الفعالية الحجاجية باعتبارها فعالية خطابية، لا تظهر وتتجسم لغويًّا إلا بمهارات أسلوبية وتأثيرات بلاغية، فهذه العوامل تخضع للشروط الإبداعية والابتكارية باعتبارها متطلبات جمالية وألبسة يتلبسها مسار الحجاج وعلاقاته الداخلية. هكذا تتفاوت قيمة هذه العوامل من نصّ حجاجي إلى نصّ آخر، فالأساليب ومهارات البيان والتبيين تقوي الحجج وتزيد من فاعليتها، أي تعمل لمصلحة التأثير والإقناع، لذلك يمكن النظر إليها كظواهر أدبية وخطابية قائمة الذات، كما يمكن النظر إليها في علاقتها بأدوارها الحجاجية وقيمتها الإقناعية"[٢]. من هنا يكون السؤال الأساسي الذي يُحدِّد على مستوى التحليل وظيفةَ الأسلوب اللغوي في علاقته بالحجاج، هو: ما الدور الذي تضطلع به أساليب التعبير في الإقناع[٣].

---

١ ـ ينظر: محمد الولي، مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو، وشايم بيرلمان، مرجع سابق، ص٣٤.

٢ ـ رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مرجع سابق، ص٦٩

٣ ـ ينظر: محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، مرجع سابق، ص٥٢.

لقد كشف التحليل في محوري الأنماط وأساليب التقديم عن نتيجة محورية، وهي أنّ فاعلية التقنيات الحجاجية الموظّفة في رواية (فوق الحياة قليلًا) تحققت في كونها ملتحمة بالبنية السردية للرواية، خاصة فيما يتصل بالشخصيات المحورية؛ وأنّها قُدّمت تحديدًا من منظور سارد عليم بالأحداث؛ نتيجة لذلك لم تنفرد الحجة بلغة أو إيقاع خاص بها، إنما اكتسبت مقوماتها اللغوية والإيقاعية من المستوى اللغوي للسرد في علاقته بالحالة التي كان عليها المُحَاجِج، فكانت موضوعية واقعية بحسب حضوره الواقعي، بينما كانت مجازية في تفاعله مع الفضاءات التخيّلية التي أوجدها لشخصياته كما في الفصل الذي دارت أحداثه حول الشاعر. أخيرًا اتّخذت بعدًا توثيقيًّا خاصة فيما يتعلق بالمقولات والشخصيات التراثيّة التي استدعاها السارد، تأكيدًا لموقف ما، ومن ثَمّ تقييمه فكريًّا على مستوى التلقي، كما في حجج السلطة. نتجت عن هذا التفاعل السردي اللغوي أساليب تعبيرية كان لها حضورُها في بناء الحجج ونتائجها، وما يتصل بها من قضايا جمالية. من هذه الأساليب: (التعبير بالصورة، والتعبير بالاستفهام، والتعبير بالجمل الاعتراضية)، وهي أساليب تسعى مجتمعة إلى التأثير في متلقي هذه الرواية، لتحقيق هدفيْنِ رئيسيْنِ: **الأول:** الشفقة والتعاطف مع حالة الشخصيات المعروضة، ومن ثَمَّ الاقتناع بأن هذه الشخصيات جديرة بالكتابة عنها. **الآخر:** محاولة إيجاد التوافق الفكري حول المسائل الإبداعية التي تتصل بالكتابة وأسلوبها، كما طرحتها الرواية على لسان السارد والشخصيات.

أولًا: التعبير بالصورة:

تضعنا رواية (فوق الحياة قليلًا) في إهدائها أمام صورة تخيلية كبرى، تحمل تقديمًا أوليًّا لطبيعة الشخصيات التي سيواجهها المتلقي في الرواية: "إلى

أصدقائي الذين **مستهم الكتابة بحرّها**"[1]، وهو ما يشير ـ مبدئيًّا ـ إلى أنّ الصورة كان لها دور بارزٌ في تشكيل البنية اللغوية للدعوى التي أقام عليها سيد الوكيل نصَّهُ، وهو ما يضعنا أمام تساؤلات عدّة، منها: هل كان لهذه الصورة الكبرى حضور فاعل في النص؟ وما علاقتها بالصور الصغرى التي انطوت تحتها؟ وهل كان لها أثر في تشكيل التقنيات الحجاجية، مثلما كان لها أثرها في تشكيل الدعوى المركزية؟

تفصح قراءة الرواية عن أن الصورة (سواء الكبرى أو الصغرى) جاءت متسقةً مع دلالات التقنيات الحجاجية، وما تريد إثباته من مواقف متباينة في حياة الشخصيات المحورية، ولذلك اكتسبت الأدوار والصفات نفسها التي كانت عليها هذه الشخصيات، وهو ما ما فرض على الصورة أن تكون على المستوى السردي جزءًا من النتيجة التي خلصت إليها الرواية في تصويرها لشخصياتها، فلما كان للخجل دورٌ واضح في توجيه القرارات الحياتية لدى الشاعر، عبرت عنه حجج الحكاية، فإن الصورة البيانية المركبة من التشبية والاستعارة حُمّلت بدلالات تفخيمية تتناسب مع قوة الدور الذي أدّاه الخجل في تغيير مجريات الأمور سلبيًّا، يقول السارد: "الحالات البشرية لشاعرنا لا تدوم طويلًا، وليست خالصة، فسرعان ما اكتشف سخف مبرراته، **بدا الخجل كسحابة سوداء تجثم عليه حتى تبتلعه تمامًا**، ولا يبقى منه غير هالته النورانية المقدسة لتدل على وجوده"[2]، فسواد السحابة في هذه الصورة التخيلية مستمدّ في حقيقته من المصير المأساوي الذي آل إليه الشاعر ،بناءً على معطياته الحياتية السابقة، وهو ما يمكن القول معه بامتداد الصورة، حيث يمكن تلمّس حضورها في كلّ

---

[1] ـ فوق الحياة قليلا، ص٣.

[2] ـ المصدر السابق، ص٢٤.

مقطع من مقاطع السرد. كما لا يخفي أن السارد كان ذكيًّا في أنه استقى الصورة من مصدر طبيعي يتناسب مع الأجواء الشعرية التي حاول الشاعر دائمًا أن يضع نفسه فيها طلبًا للقصيدة.

لقد جاءت هذه الصورة تتويجًا لصور أخرى حاولت تقديم الأزمة التي كان عليها الشاعر في الرواية، ولذلك اتسعت باتساع هذه الأزمة، فاكتسبت أبعادًا وصفية إضافة إلى تجلياتها التخيلية، يقول السارد:" فذات صباح، سمع الشاعر طرقات خفيفة على باب شقته، جرجر قدميه المثقلتين على **البلاط العاري** متفاديًا أعقاب السجائر المتناثرة، ورأى وجهه في زجاج الدولاب المترب الذي يضم ديوانه، كانت شعيرات ذقنه القليلة نابتة على نحو عشوائي، واحمرار قاس في عينيه، وعندما فتح الباب، وجد أمامه زوجته تحمل ابنها بيد وبالأخرى حقيبة ثقيلة..**ألجمته الدهشة** لحظة فلم يفعل أي شيء"[١].

يتشكل هذا المشهد الوصفي من صورة كليّة تبرز الهيئة المزرية التي عليها الشاعر، هيئة صنعتها الأزمة التي تعرّض لها في علاقته بزوجته ووالدها الذي رفض عودة ابنته إلى المنزل مرة أخرى. هذا هو السبب الأول المُعلن لإبراز صورة الشاعر بهذا الشكل، لكن مع تطور الأحداث يكتشف المتلقي سببًا آخر يكون معه هذا المشهد الوصفي ذو الإيقاع البطيء هو الآخر حجة على أنّ الشعر النابض بالحياة لا يتحقق فعليًّا إلا من خلال انصهار حقيقي في أزمة ما، لذلك يقول السارد معقبًا في موقف آخر: "وعندما نظر إلى نفسه في زجاج الدولاب الذي حوى ديوانه، اطمأن تماما إلى أن منظره على مستوى مأساوية المشهد"[٢]. بهذا تتضح وظيفة الصورة الوصفية

---

١ ـ المصدر السابق، ص١٦.

٢ ـ المصدر السابق، ص١٨.

في البرهنة على ما يؤمن به الشاعر من قضايا تتعلق بظروف إنتاج الشعر. ولترسيخ المشهد المأساوي فإن هذه الصورة دعمت نفسها بصور تخيّليّة (جزئية) كانت هي الأخرى متناغمة ومنسجمة مع الجو العام للمشهد، فالبلاط (عارٍ) وربما في هذا إشارة لاحقة إلى تعرية أو كشف الموقف الحياتي السيئ الذي عليه الشاعر، ومن ثَمَّ نزوله من فضاء الأزمة التي بات معها قول الشعر متحققًا، إلى الواقع المعيش، حيث الاستقرار وذهاب الأزمة مع عودة الزوجة إلى المنزل، وهو ما جعل النص يوظف صورة استعارية أكثر حدّة (ألجمته الدهشة) التي قد تتضمن سؤالًا استنكاريًّا موجهًا إلى الزوجة: ما الذي جاء بكِ في هذا التوقيت، فكل شيء كان مهيئًا لتوهُّج القصيدة؟

كذلك فإن السارد استطاع تشكيل صورة درامية أخرى أسهمت في توضيح حالة الاضطراب التي كان عليها الشاعر، ومما زاد من فاعليتها هو أنها تشكّلت من مكونيْنِ: أحدهما شعري، والآخر سردي؛ تعبيرًا عن المصير المتأرجح الذي آلت إليه حياة هذا الشاعر بين الواقع والخيال، يقول: "**الشعر شارد في الجبل مني**"، كانت هذه الجملة تتردد في الخلفية **كإيقاع جنائزي** رتيب، لماذا يتذكر الآن قصيدة لشاعر بدين أنهكته مرات الصعود والهبوط حتى سقط بكل ثقله ومات"[1]. هنا تظهر صورة الشاعر المتذبذة في مقطع صلاح جاهين (الشعر شارد في الجبل مني)، والذي كان له دورُهُ الفعال في رصد بعضٍ مما يَعتمل من صراع في حياة الشاعر، ولذلك تمّ تكراره في أكثر من موضع، تأكيدًا لما يحمله من مضمون نفسي تم دعمه بما يفيض به الإيقاع الجنائزي الرتيب من تجليات مأساوية. ولقد كان السارد واعيًّا لتوظيف المقطع الشعري مع التشبيه السردي، حيث جاءت المفردات في كلّ منهما

[1] ـ المصدر السابق، ص٣٤.

منسجمةً مع الجو العام الذي عليه الموقف، فمفردة (شارد) بظلالها القلقة، تتناسب في تجلياتها مع الإيقاع الجنائزي، الذي يتناسب بدوره مع حركة هذا الشاعر البدين المنهك.

إن السارد يسعى من خلال الصورة إلى التأثير في المتلقي، وذلك بسبب الأثر النفسي الذي تتركه الصورة في نفسه بعد عملية التلقي، نظرًا لحمولاتها الدلالية في ارتباطها بحالة الشخصية، وبهذا تكتسب الصورة ثباتها أو تطورها من الشخصية نفسها. هذا الفعل التأثيري هو ما يمنح الصورة فاعليّتها الحجاجية، ولذلك تطورت سرديًّا حيث ألقت بظلالها على المكان الذي تم تقديمه استعاريًّا بحسب الموقف المتأزم الذي يحيط بالشاعر في علاقته بزوجته: "وهناك بدأ يتأمل وحشة المكان من حوله، ويحدق بنظرة متسولة للأثاث الصامت **كأنما يستعطفها أن تلهمه** الكلمات، التي ستكون هذه المرة عن **برودة الأسِرَّة وصمت التليفزيونات**، وخواء دواليب الملابس"[1]. فالذي أوجد الاستعارة في هذا المقطع هو التحول النفسي السلبي الذي حدث للشاعر، والذي ألزمها تصوير الأشياء من منظور مغاير لحقيقتها الواقعية، وهو ما نتج عنه أن أسهمت الاستعارة في تفخيم الحالة السردية بصورة يمكن معها إثارة أهواء المتلقي، ودفعه إلى التفاعل الإيجابي، ومَن ثَم التعاطف مع ما يُعرض عليه.

أيضًا جاءت الصورة منسجمة مع حالة المطاردة التي كانت عليها هدى كمال في الرواية، تلك التي أكدتها حجة الحكاية في أكثر من موضع، ففي الموقف الذي يرصد مطاردة "عبدالرحمن" لها فوق سطح المدرسة، وظّف السرد صورة استعارية (تشخيصية) تعكسُ بوضوح التوهج الذي كثيرًا ما كانت

[1] ـ المصدر السابق، ص١٤.

"هدى" تبحث عنه في مطارداتها الحياتية، يقول السارد: "بدأت العدو، وبدأ يطاردها، **السطح عار مكشوف، والشمس وحدها تشهد**، كيف سد عليها كل المنافذ"[١]. فصورة السطح العاري، تمثل إشارة لاحقة لحالة التعري والوضوح التي ستصبح عليها هدى مع نهاية هذا الموقف الذي لم تجد سبيلًا معه سوى الاستسلام له ومعايشة أجوائه. هذه النتيجة اللاحقة هي التي استدعت صورة الشمس المتوهجة لتكون شاهدةً على نتائج المطاردة التي اصطنعتها هدى عن عمدٍ، يقول السارد: "لم تكن تفكر في شيء سوى أن تتم المطاردة لنهايتها"[٢]، وهو ما يُعزز القول بأنّ الصورة التخيلية في الرواية كانت تأتي ـ في الغالب ـ تتويجًا لمواقف الشخصيات، وهو ما يزيد من فاعلية هذه الصورة وقيمتها السردية والحجاجية.

كذلك فإنّ صورة القط التي تتضمن سخرية قاسية كانت متناغمة مع الحالة التي كان عليها السارد في علاقته بزوجته النمطية في فصل "كان محتاجًا لمن يسكب قهوته"، يقول : "لا مفر. ادعى الغضب، أو غضب فعلًا، **كقط يخمش كلبًا** حاصره في زاوية بيت"[٣]، فقد كان ذليلًا لها غير قادر على الخروج من قيدها الاجتماعي، وهو ما جعله يبحث عن منفذ آخر يعوض من خلاله ما افتقده في حياته. هذه الصورة الواقعية في مكوناتها تجعلنا نقول بأنه إذا كانت الرواية في تصويرها لحياة الشاعر استدعت صورًا من الفضاء (الطبيعة) الذي يفضله تخيليّا، فإنها في القسم الخاص بهدى وظفت صورًا ذات صبغة واقعيّة تتماشى مع الفضاء الواقعي الذي يتفاعل معه السارد الذي

---

١ ـ المصدر السابق، ص٤٠.

٢ ـ المصدر السابق، ص٤٠.

٣ ـ المصدر السابق، ص٣٧.

امتهن الكتابة القصصية في هذا الفصل، وهو ما تجسد بوضوح ـأيضًاـ في مشهد بحيرة البط، فقد تم توظيف البط في سياقين متصلين: **الأول:** كان التوظيف فيه بغرض بيان الصدفة التي كانت سببا رئيسيًّا في تعرّف السارد على "هدى كمال"، بعدما فزع طفلُها من صياح البط لمّا خرج عن سباحته الهادئة دفعة واحدة، وفي أثناء جري الطفل اصطدم بمائدة السارد، فانسكب فنجان القهوة على الرواية التي كان يقرؤها، هنا لم يكن من "هدى" سوى تقديم الاعتذار، الذي بدأت معه تشكّلات العلاقة العاطفية بينهما. ثم مع تطور السرد، أصبحت صورة البط معادلًا موضوعيًّا للسارد **(السياق الثاني)** يكشف عن حالة الثبات التي مازالت تنطوي عليها شخصيته، يقول في هيئة حوار نفسي:"لابد أن البط كان في حاجة لشيء يثير غضبه"[١]؛ وذلك تعقيبًا على عدم انتباهه إلى وجود هدى لحظة دخولها عليه في مكتبه، بعد مرور سبع سنوات على آخر لقاء كان بينهما.

أيضًا من الأشياء التي توضح قصدية الصور، ودلالتها الحجاجية في علاقتها بالشخصيات؛ الصورة المجازية التي جعلها النص لهدى كمال. لقد أقرّ السارد في بداية سرده عن هذه الشخصية بأنّه حدّد لها فضاء تخيليًّا تشكل من: (فراء ثعلب، وشواء الشاورما، والنار البنفسجية، وكتل اللحم المخروطية) ثم تساءل في موضع آخر: "ألا يذكرنا هذا برحلات الصيد؟". هذا الفضاء (رحلات الصيد) هو الذي جعل السارد يصف هيئتها الحزينة بقوله: "تشبهين غزالًا تخلص للتو من مطارديه"[٢].

---

١ ـ المصدر السابق، ص٢٩.

٢ ـ المصدر السابق، ص٣٧.

أما في الحجاج المتعلق بالسلطة المكانيّة (ممثلة في المقهى) وأثرها في حياة المثقفين، وجدنا الصورة مغايرةً لما سبق في حضورها، الذي يكاد يقترب في مستواه التعبيري من اللغة الصوفية، ففي تصوير السارد لتطلع المثقفين إلى المقاهي الثقافية في باريس، يقول السارد: "غير أنهم طاروا كفراشات دقيقة تلبد في أماكن مأمونة وقريبة من مراكز الإشعاع والوهج الحضاري، ولدقة أجسادهم لم يقتربوا كثيرًا من هذا الوهج، فلم يشعر بوجودهم أحد، لهذا دربوا أنفسهم على استراق السمع، كشياطين أخذت على عاتقها فضح أسرار السماء، وعندما يعودون لبلادهم، تكون أجسادهم قد تشربت نورانية، يبدون بها، وهم يحلقون في سموات بلدانهم المظلمة، مثل حشرات فسفورية خلابة"[١]

يُمثّل هذا المقطع دليلًا واضحًا على أنّ الصورة كانت مصاحبة لمراحل التحوّل الذي طرأ على وعي المثقفين في الرواية، ففي البداية كانوا محدودي الخبرة، لذلك لم يلتفت إليهم أحد، الأمر الذي دفعهم إلى خوض تجربة السفر؛ رغبةً في معايشة عوالم وثقافات جديدة، حاولوا بشتى السبل استيعابها، الأمر الذي مكّنهم فيما بعد من نشْر النور في بلادهم عندما عادوا إليها مُحمّلين بطاقات التنوير والإشعاع الفكري. هذه المراحل الثلاث صاحبها ثلاثُ صور، كانت كلّ صورة فيها متّسقة مع طبيعة كلّ مرحلة، ففي مرحلة الغياب والتجاهل كانت صورة الفراشات الدقيقة التي لا تُرى؛ تعبيرًا عن الهيئة الهشّة التي كان عليها المثقفون، ثم مع اتخاذ قرار خوض التجربة والإصرار على استكمالها، كانت صورة الشياطين، التي عمدت إلى فضح أسرار سماء الفكر والإبداع، وهو ما يشير إلى أنّهم خاضوا في كلّ شيء دون أي قيد، ثم مع تشرّب التجربة واستيعاب مفاهيمها، أصبح المثقفون مثل الكائنات الفسفورية

[١]- المصدر السابق، ص٤٧ ـ ٤٨.

التي تضيء الأماكن المُظلمة. هذا الانسجام بين الصورة والفكرة التي تتلبّسها يؤكد أنّها كانت تسير وفق السياق السردي موضوعًا وتركيبًا.

ثانيًا: التعبير بالاستفهام:

إنّ صيغة السؤال الحوارية التي تستحضر المتلقي/ السامع أثناء إلقاء السؤال، هي ما جعلت بيرلمان في بلاغته الجديدة يعد السؤال من التقنيات البلاغيّة التي قد يستعملها الخطيب في تأسيس الشراكة مع المستمع، وأنّ الخطيب الذي يوظف السؤال يجب أن يدرك أن المستمع سوف يرد عليه بالإيجاب[١]، وهو ما تحقق فعليّا في الرواية، حيث عمد السارد إلى استحضار المتلقي استحضارًا مباشرًا في السرد، الأمر الذي جعل توظيف الاستفهام مطلبًا ضروريا يتناسب مع تجليات هذا الاستحضار، وهو ما يؤكد وجود صلة قوية بين حجة استحضار المتلقي وأسلوب الاستفهام. ففي المشهد الدرامي الذي جمع بين الشاعر وطفله الذي تعلّق بعنق أمه ورفض بإصرار الذهاب إلى أبيه، وما صاحب هذا الموقف من بكاء هيستيري بعد أزمة أسرية نشأت بين الشاعر وزوجته، يتساءل السارد قائلًا: "هل انهار شاعرنا هكذا بسبب استحكام الأزمة عليه؟[٢] لم يهدف السارد بتوجيه هذا السؤال إلى تلقي إجابة ما، بقدر ما أنه سعى إلى حثّ المتلقي على الانخراط في هذا المشهد، ومن ثم تبيّن آثار هذه الأزمة على مصير الشاعر لاحقًا.

أيضًا في فصل "موضوع جانبي"، يشتبك الاستفهام مع المتلقي الذي لم يكن غائبًا عن وعي السارد لحظة تشكيل التجربة، خاصة في المواقف التي

---

[١] - ريتشارد لونغ، دور المستمع في البلاغة الجديدة، لشاييم بيرلمان، مرجع سابق، ص٧٤ .٧٥.

[٢] - فوق الحياة قليلا، ص١٧.

استدعى فيها شخصية أبي الشمقمق، الشاعر العباسي، يقول:" ليس فقط الشعراء (والقصاصون) الذين يضطربون بين المجازي والحقيقي، القراء أيضًا يؤرقهم هذا الاختراق من المجاز إلى الحقيقة، ويتساءلون بدهشة من يكون أبو الشمقمق هذا؟ ولا يكفيهم أن يعرفوا أنه شاعر الكُدية المعروف سليط اللسان، الذي يسخر حتى من نفسه. سيعاودون السؤال بصفة أخرى، ما المبرر الذي دعا الكاتب إلى استحضاره من عالم الموتى إلى مقهى المثقفين ليكون شاهدًا على موت إبراهيم فهمي"[١]. هنا السارد مهموم بمسألة الجمالية التي تميّز الفعل التخيّلي عن الفعل الواقعي، لذلك اتسمت تساؤلاته بطابع موضوعي توجيهي للكيفية التي يكون عليها تلقي مثل هذه الروايات.

مع تطور السرد، تطوّرت النظرة إلى أسلوب الاستفهام، فقد أصبح هو نفسه دعوى، عمل السارد على تقديم الحجج لتوضيح ماهيتها وتبريرها، كما في فصل "كان محتاجًا لمن يسكب قهوته"، حيث رصد الاستفهام الحالة المزرية التي كان عليها السارد في علاقته بهدى كمال: "لا شيء تغير..؟"[٢]. وفي محاولة إثبات أنّ هناك أمورًا قد تغيرت في شخصيته أثناء غيابها عنه، يتكرّر هذا السؤال ثلاث مرات بدلالات استنكارية ساخرة، خاصة في المواقف التي صَوّرت علاقة السارد بزوجته وابنته: "من قال أن لا شيء تغير؟"[٣]؛ تعقيبًا على أن ابنته بلغت من العمر ستّ سنوات، وأراحته من فك مشابك رافعات صدر زوجته، ثم مع تدهور حالته تطوّر السؤال وظيفيًّا، ليصبح خاتمة الفصل: "كيف تقول هدى أنت لم تتغير؟ وكيف يقول لها أن لا شيء

---

١ ـ المصدر السابق، ص١٠٣.

٢ ـ المصدر السابق، ص٣٤.

٣ ـ المصدر السابق، ص٣٦.

تغير؟"[١]؛ تعقيبًا على ما وصلت إليه هيئته الجسدية: "تأمل نفسه في المرآة، هذا الجسد المترهل ليس جسده، ولا ذلك الوجه المتغضن وجهه"[٢].

والسبب في الاستنكار والسخرية هنا هو أنّ هذا التغيّر الذي حدث لم يكن هو الذي ترغب فيه هدى كمال، الباحثة عن المغامرات العاطفية. إنما ظلّ أسيرًا لأفعال زوجته النمطية، لذلك اكتسب سؤال السارد معها طابعًا نفسيًّا، عندما طلب منها قراءة القصة التي كتبها عن هدى: "لم يسبق أن طلب منها قراءة قصصه أو أن تبدي رأيا فيما يكتب، وهي نفسها لم تكن راغبة في ذلك..لماذا يدفع لها بهذه القصة بالذات؟ ولماذا تقرأها هكذا عدة مرات؟ هل يحاول أن يثبت شيئا؟ وهل تحاول أن تشاركه لعبة المطاردات التي يتوق لها؟"[٣]. الشيء الذي يريد إثباته لزوجته هو أنّ هدى تجسيد خيالي، وجمال الخيال يكمن في إبقائه في الفضاء الذي يسكنه، وأن إنزاله إلى العيش في موطن البشر العاديين هو ضياع لهذا الجمال. من هنا كانت "هدى" مغايرة لهذه الزوجة الواقعيّة، بمعنى آخر: كانت هدى تعيش "فوق الحياة قليلا"، لذلك عندما سألته زوجته بعد الانتهاء من قراءة القصة: "أنت لم تضاجعها؟" ردّ عليها مرتبكًا، ومستغربًا: " ماذا..أنا..أضاجع من؟"[٤]. فسؤال الزوجة هنا يفسر السؤال السابق الذي حيّر السارد: "ولماذا تقرأها هكذا عدة مرات؟" وهو إشارة إلى أن زوجته تفهم الإبداع على أنه محاكاة للواقع، وجزء أصيل من حياة مَن يبدعه.

---

١ ـ المصدر السابق، ص٤٤.

٢ ـ المصدر السابق، ص٤٤.

٣ ـ المصدر السابق، ص٤٣.

٤ ـ المصدر السابق، ص٤٣.

أما في فصل "مقهى المثقفين"، فيتسم الاستفهام بطابع حواري موجّه مباشرة للمتلقي بهدف حثّه على الانخراط في تخيّل المصير الذي سيلحق بالقاص الجنوبي، ففي الموقف الذي أَفلت فيه بأعجوبة من الموت تحت عجلات سيارة كادت أن تدهسه، تساءل السارد: "ألا تعد نجاته دليلًا على أن السماء تدخره لأمر هام؟"[1]. لا شك في أنّ إجابة هذا السؤال معروفة سلفًا لدى السارد، لكنه هنا يحاول سحب المتلقي تدريجيًّا للانغماس في المعطيات السردية التي سبقت هذا الاستفهام، خاصة تلك التي رصدت المواقف المتشابهة التي كانت بين القاص الجنوبي ويحيى الطاهر عبدالله، الذي تعرض هو الآخر لحادثة سير لم ينجُ منها. مع هذا الانغماس يمكن للمتلقي توقع المصير، وبذلك يتأكد له أنّ أسلوب الاستفهام في الرواية كان إحدى ثمرات التلاحم بين السارد، والسياق الحجاجي، والمتلقي، وهو ما جعله يكتسب طابعًا إنسانيًّا حواريًّا سواء على مستوى الإنتاج أو على مستوى التلقي.

ثالثًا: التعبير بالجمل الاعتراضية:

تُمثل الجمل الاعتراضية بأبعادها التوضيحية والتفسيرية؛ أحد الأساليب التعبيرية التي كان لها حضور بارز في الرواية، خاصة وأنها كانت دليلًا جليًّا على اقتراب السارد من الشخصيات التي يسرد عنها، ولذلك تنوعت في دلالاتها بحسب تجربة كلّ شخصية. ولا شكّ في أنّ هذا الاقتراب يعزّز من الثقة التي سيحظى بها السارِدُ عند المتلقي، بوصف شهادته حجةً فاعلةً على صدق ما يقول وينقل. ففيما يتعلق بشخصية الشاعر ـ على سبيل المثال ـ كان للجمل الاعتراضية دورها في إبراز الحالات والصفات النفسية التي عليها الشاعر في الرواية، وهي صفات حاولت الحجج (حجج الحكاية والتماثل

[1] ـ المصدر السابق، ص٥٧.

خاصة) أيضًا إثباتها والتأكيد عليها، كما في حالات، مثل: "وهو الذي بوغت مثلنا ــ **فنحن نعرف حرصه على حضور الندوة** ــ ابتسم"[١]، وفي علاقته بزوجته: "لقد اقتنعت ــ **تمامًا** ــ أنها تزوجت رجلا غير عادي"[٢]، وفي علاقته بوالد زوجته: "راح يشعره ــ **بقصد** ــ أنه مجرد رجل عادي"[٣]، وفي علاقته بزملائه في العمل: "فسرعان ما شعر بتورطه، إذ بدأ سموقه ــ **الذي شعر به منذ لحظات أمام المدير**ــ يتقلص شيئًا فشيئًا أمام معلومات مساعديه عن كرة القدم"[٤].

إضافة إلى ذلك، استُعْمِلت الجمل الاعتراضية من قِبل السارد بغرض تنظيم السرد وترتيبه بنائيًّا، ولذلك كان صوته حاضرًا بقوة في بنية هذه الجمل، كأن يقول: (ياللمصادفة، ص١١)، و(كما أسلفنا، ص١٥)، و(سنسميه القاص الجنوبي، ص٥٢)، و(للقصاصين عادة أمهات يجدن الحكي، ص٥٣)، و(الملقب بالفتى الجنوبي، ص٧١). كذلك استعملت بهدف ترسيخ قاعدة ما، وهنا اعتمد السارد بكثرة على كلمة (أيضًا)، كما في قوله: (كثير من الأدباء ــ **أيضًا** ــ يبدءون مشوارهم بعد معركة فاصلة مع السلطة، ص٥٩).

ما نخلصُ إليه في هذا المحور هو أنّ توظيف الرواية للخطاب الموجّه أولًا إلى الأصدقاء المتخيّلين، من الكُتّاب الذين توجّه سيد الوكيل إليهم بنصه وفاءً لهم. وثانيًا إلى المتلقي الذي تم استحضاره نصيًّا بهدف عقد لقاء حوار تفاعلي؛ كان هو السبب الرئيسي الذي جعل الرواية توظّف على المستوى

---

١ ـ المصدر السابق، ص٥.

٢ ـ المصدر السابق، ص٧.

٣ ـ المصدر السابق، ص١٨.

٤ ـ المصدر السابق، ص٢٣.

التعبيري أساليب: (الصورة، والاستفهام، والجمل الاعتراضية)، والتي أدّت إلى مَنْح السرد جماليات متعددة، كتفخيم المشهد المأساوي الذي وضعت فيه الشخصية، وتبرير سلوكها، ومصيرها، ثم تأكيد القضايا الإبداعية المتعلقة بطبيعة الكتابة عامة تلك التي كانت محور اهتمام التقنيات الحجاجية.

- **الخاتمة:**

في ضوء ما تم عرضه من محاور سعت بصورة أساسية إلى بيان الأثر الجمالي للتقنيات الحجاجية في رواية (فوق الحياة قليلًا)؛ توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

أولًا: هناك سمات مشتركة بين الحجاج في تصوّره البلاغي وفن الرواية، وهو ما يجعل من احتمالية مقاربة الرواية مقاربة حجاجية أمرًا مقبولًا على مستوى التلقي.

ثانيًا: تنوعت التقنيات الحجاجية الموظّفة في رواية "فوق الحياة قليلًا"، ويمكن توزيعها على فضاءين: **الأول:** موضوعي (عقلي صريح)، كما في حجج (السلطة، والتماثل، والمثل، والحكاية، والتعقيب، واستحضار المتلقي، والتبذير)، والتي وُظفت بهدف تأكيد الدعوى المركزية التي أسس سيد الوكيل عليها خطابه الروائي. مع ملاحظة أن داخل هذا الفضاء يتفاعل صوتان: صوت الحجة، وصوت السرد الحاوي لها، وبناءً على ربط المتلقي بين هذين الصوتيْنِ يمكن له تبين القيم الجمالية التي تضمنها هذا التوظيف التفاعلي. الفضاء **الآخر:** حجاج تخيّلي (فني خفي) يتعلق بالرؤية السردية لدى "سيد الوكيل" لما ينبغي أن يكون عليه تشكيل الخطاب الروائي المعاصر، وهو ما تجسّد في التقنيات السردية التي وُظفت بوصفها حجة تبرر رؤية فنية معينة كما في توظيف الحجاج بشهادة السارد، والشخصية.

ثالثًا: هناك صلات واضحة بين التقنيات الحجاجية، حيث يضمها حقل معرفي واحد وهو حقل الكتابة، وفي هذا انسجام موضوعي بين الحجج والدعوى المركزية التي أسس عليها "سيد الوكيل" خطابَهُ الروائي الموجّه تحديدًا إلى أصدقائه من الكُتاب الذين رحلوا بعد صراع قاسٍ مع الكتابة، وهو ما يعني أنّ

توظيف هذه التقنيات كان مقصودًا لتأدية وظيفة معينة تخدم الفكرة المُعبر عنها روائيًّا، من حيث تعزيزها، وتأكيدها، ومن ثَمّ حثّ المتلقي على تأييدها والتفاعل معها في مرحلة ما بعد التلقي.

رابعًا: هناك تداخل وتشابه بين التقنيات الحجاجية، وهو ما يتطلب التركيز على السياق السردي الذي وُظفت فيه الحجة، وذلك لتحديد نمطها الموضوعي، فعلى سبيل المثال: الشخصيات الأدبية المشهورة التي تم الاستناد إليها في أكثر من موضع (مثل: أوديب، وماركيز، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس..إلخ) تارة تُوظف بوصفها حجة سلطة يأتي بها السارد لدعم نتيجة معينة تم التوصل إليها، وتارة أخرى تُوظف بوصفها حجة مثال توضيحي يسهم في تأسيس قاعدة ما أو حجة تماثل تهدف إلى عقد اتفاق أو تشابه مع الرأي الذي يعتقده السارد، وبناء على هذا الاتفاق أو التشابه قد يُذعن المتلقي لهذا الرأي المقترح عليه. والقول بأهمية السياق السردي في تحديد نمط الحجة يشير إلى أن هذه الحجة لا تحمل قيمة في ذاتها، إنما تستمد أهميتها الأساسية من تلاحمها مع بنية الخطاب الروائي، الذي يُملي عليها وظائف معينة طبقًا لسياقاته المختلفة.

خامسًا: تكشف النتيجة السابقة عن أنّ هناك تلاحمًا موضوعيا وفنيًّا بين التقنيات الحجاجية والحبكة التي كانت عليها الرواية، وأنّ الحديث عن الحجة هو حديث عن هذه الحبكة في الوقت نفسه. من هنا كان لهذه التقنيات دورها الملموس في إبراز الحالات الانفعالية للشخصيات وتطورها عبر السرد، كما في الحجج التي صاحبت الخطاب الخاص بالقاص الجنوبي بداية من حالة الفوضى، والاغتراب التي كان عليها في أيامه الأولى بالقاهرة، تلك التي بيّنتها حجة التماثل من خلال التقاطع مع حالات مشابهة تم استدعاؤها نصيًّا،

وصولًا إلى مرحلة التأقلم مع المكان، ثم التمرد والهجرة مرة أخرى وهو ما عكسته حجج الحكاية، والتعقيب، واستحضار المتلقي. الأمر نفسه مع انفعالات الشاعر، التي أبانت عنها تدريجيًّا حجج السلطة، والحكاية، والتماثل.

سادسًا: اضطلعت أساليب التعبير اللغوي بدور فعال في بناء الحجج، مما أسهم في تفخيم الموقف السردي، الذي يُتوقع منه إثارة المتلقي ومن ثم تحفيزه إلى التعاطف مع الشخصيات الروائية، خاصة في المواقف المأساوية التي تعرضت لها، وهو ما تكفلت به الصورة التخيلية التي استقت مادتها من الحالة النفسية المتردية لهذه الشخصيات. كذلك كان لهذه الأساليب دورها في تأكيد الدلالة التي يسعى السارد إلى إبرازها وتفسيرها في السرد، مما جعله يعمد إلى توظيف الجُمل الاعتراضية تعقيبًا وتبريرًا. أخيرًا كانت هناك الحوارية التفاعليّة مع أسلوب الاستفهام، الذي هدف إلى استدعاء المتلقي وحثّه على معايشة المواقف المقدمة إليه، مع منحه الإحساس بأنه جزء رئيسي من القضية المطروحة عليه، وهو ما يتطلب منه المشاركة في تقديم تبرير منطقي للسلوك الغامض الذي كانت عليه الشخصيات، والذي وضع السارد في حيرة، جعلته يتّخذ من السؤال منفذًا للتخلّص مما يعتمل في ذهنه من أفكار متضاربة تجاه أحوال هذه الشخصيات ومصائرها التي آلت إليها.

- **المصادر والمراجع:**

أـ مصادر الدراسة:

- سيد الوكيل:

ـ أيام هند، مطبوعات جماعة نصوص(٩٠) الأدبية، القاهرة، ١٩٩٠م.

ـ **فوق الحياة قليلا**، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٧م.

- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط١٣، ١٩٨١م.

ب ـ مراجع الدراسة:

١ـ المراجع العربية:

- أحمد مختار عمر، وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
- حسين حمودة، ترجمة (سيد الوكيل ١٩٦٦ـ ..)، قاموس الأدب العربي الحديث، إشراف وتحرير: حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م.
- رضوان الرقبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد:٢، المجلد: ٤٠، أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠١١، ص٧١.
- شكري عياد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، سلسلة: الفائزون(١٣)، دبي، ط١، ٢٠٠٨م.
- عبدالرحيم الكردي:

ـ حوار مع النص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٩م

ـ الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦ م.

- عبدالله صولة:

ـ في نظرية الحجاج: دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١١م،

ـ الحجاج: أُطره ومنطلقاته، وتقنياته من خلال" مصنف في الحجاج ـ الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتيكاه، ضمن مؤلف: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، مؤلف جماعي، بإشراف: حمادي صمود، فريق البحث في البلاغة والحجاج، في كلية الآداب، منوبة، بجامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس، (د.ت).

- عبدالواحد بن السيد، الحجاج في الخطابة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م.

- علية بيبية، حجاجية التعقيب في كتاب النظرات لمصطفى لطفي المنفلوطي، ضمن كتاب الملتقى الدولي الثالث: الحجاج والهرمينوطيقا في الخطاب (أنطولوجيا الهوية والرسالة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م.

- لزهر كرشو، طاقات اللغة الطبيعية في الخطاب الحجاجي والممارسات التأويلية، ضمن كتاب الملتقى الدولي الثالث: الحجاج والهرمينوطيقا في الخطاب (أنطولوجيا الهوية والرسالة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م.

- محمد طروس، النظرية الحجاجية (من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٥م
- محمد مشبال:

ـ في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٧م.

ـ الرواية والبلاغة: نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، دار كتارا، الدوحة، ط١، ٢٠١٩م.

- محمد الولي، مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو، وشايم بيرلمان، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد:٢، المجلد: ٤٠، أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠١١.

٢ـ المراجع المترجمة:

- رفائيل ميشلي، مفهوم الحجاج وتعريفاته: عناصر من أجل تدريسية النظريات الحجاجية المعاصرة على المستوى الجامعي، ترجمة: إبراهيم أمغار، ضمن مصنف: الحجاج بين النظرية والتطبيق (مؤلف جماعي)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١،٢٠٢٠م.
- شارد لونغ، دور المستمع في البلاغة الجديدة، لشاييم بيرلمان، ترجمة: عبد الرحمن رحموني، وعزيز العماري، ضمن مؤلَّف: الحجاج بين النظرية والتطبيق (مؤلف جماعي)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٢٠م.
- شاييم بيرلمان، فلسفة البلاغة الجديدة، ترجمة: أنوار طاهر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١،٢٠٢٠م.

- فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ترجمة: محمد مشبال، وعبد الواحد التهامي العلمي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد: ٢٣٣٨، ط١، ٢٠٠٦م.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ـ باريس، ط١، ١٩٨٧م.

فهرس الموضوعات

الموضوع
١ـ ملخص الدراسة
٢ـ مقدمة
٣ـ المبحث الأول: الحجاج البلاغي: ماهيته وسماته
٤ـ المبحث الثاني: أنماط التقنيات الحجاجية في رواية (فوق الحياة قليلًا)
٥ـ المبحث الثالث: أسلوب تقديم التقنيات الحجاجية
٦ـ المبحث الرابع: التقنيات الحجاجية وأساليب التعبير اللغوي
٧ـ الخاتمة
٨ـ المصادر والمراجع