خطاب الإقناع في " جنة الشوك" لطه حسين

مقاربة حجاجية

إعـداد الدكتورة

خلود بنت راشد الشيانات

أستاذ مساعد بقسم الأدب - كلية اللغة العربية

جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية - السعودية

الملخص

تختص هذه الدراسة بالبحث عن الحجاج المحمول في الكلام، ويقصده الكاتب مع قارئه، أو يقصده المتحاورون بغية الإقناع في النثريات المؤلِفة لكتاب طه حسين الموسوم بـــ "جنة الشوك"، وتهدف إلى رصد استعمال اللغة في صناعة الحجة الرامية إلى الإقناع بين المختلفين، وقد اقتضت الدراسة تقسيمها قسمين مسبوقين بمقدمة، ثم تمهيد عن مفهوم الحجاج وتقنياته، يليه تعريف بكتاب "جنة الشوك"، وجاء القسم الأول دراسة تطبيقية للحجاج في تقدمة المؤلف للكتاب، وعرض تقنياته. ثم جاء القسم الثاني دراسة تطبيقية للحجاج في النثريات/ النقوش/ الأبيجراما التي بثها المؤلف في الكتاب، ويتذيل ما سبق خاتمة تحوي نتائج هذه الأقسام، ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

Abstract

This study focuses on searching for arguments in speeches that interlocutors mean for persuade, which are found in "Paradise of Thorns" by Taha Hussein. This study comes in two parts, preceded by an introduction and preface about the concept of arguments, followed by a brief of the book. The first part of the study is an applied study of arguments and their techniques in the introduction of the book. The second part is another applied study of arguments in prose pieces/epigrams that are found in the book. The study ends with a conclusion of the results of the study, followed by sources and references.

المقدمة:

الفكرة النقدية الإصلاحية في أصلها مبنية على الضدية في الرؤية؛ تحمل حجة يتذرع بها صاحبها في تصويب رأيه غير القاطع بالإلزام والقابل للرد خضوعا لنسبية الحقيقة فيها لا إطلاقها! وعلى هذا المبدأ تخلّق مؤلَّف "جنة الشوك" لطه حسين.

وكان طه حسين على وعي شديد بهذا الطابع الحجاجي لمؤلفه هذا؛ فاتجه إلى إنشاء حوار مباشر مع قارئ الكتاب عبر ما عنونه بالتقدمة. واتجه إلى النقد ومحاولة إقناع القارئ برؤيته؛ وسلامة رأيه فيما يحيط به من أمور الحياة المصرية ومن يحياها في خطاب ينتجع فيه القارئ مكانا قصيا خلف مخاطب وسيط هو "الطالب الفتى" منفتح الدلالة على كل متلقٍّ خاضع للسلطة والتوجيه؛ أو "الرمز القديم" في الأدب العربي المتمثل في "شهر زاد" و"شهر يار" الذي يخضع أحدهما لسلطة الآخر. فالتوجيه والإصلاح مرتبط بالمقام الأعلى يصب في اتجاه واحد دائما في نقوش الأستاذ والطالب. لكنه لا يلبث أن يقلب الاتجاه في النقوش الرمزية عند شهريار وشهر زاد مثلا.

وتجيء هذه الدراسة متوسلة بالمقولات الحجاجية في تمهيدٍ يُعرِّف بالحجاج وتقنياته، ويضع الضوء على ماهية كتاب "جنة الشوك"، يليه قسمان تطبيقيان؛ أولهما يختص بالحجاج فيما وسمه طه حسين بـــ " التقدمة"، وثانيهما يختص بالحجاج في الأبيجراما/ النقوش/ النثريات الواردة في كتاب "جنة الشوك" من خلال انتخاب نماذج متعددة منها، تلم شعث الاختلافات بين النثريات المكونة لـــ "جنة الشوك".

وتنتهي هذه الدراسة بخاتمة تعرض نتائجها، وثبت بالمصادر والمراجع.

التمهيد

١ـ الحجاج:

الحجاج في اللغة مأخوذ من "حجج"، و"الحَجُّ: القصد. حج إلينا فلانٌ أي قدِم؛ وحجَّه يُحُجُّه حَجًّا: قصده[١]" وقال الأزهري: "ومن أمثال العرب لجَّ فحجَّ؛ معناه لجّ فغلب من لاجَّه بحُجَجِه. يقال: حاججته أحاجُّه حجاجا ومحاجَّة حتى حججتُهُ أي غلبته بالحجج التي أدليت بها "[٢]، "والحجة البرهان؛ وقيل: الحجة ما دوفِعَ به الخصم؛ وقال الأزهري: الحجة الوجه الذي يكون به الظفَرُ عند الخصومة... وإنما سميت حُجَّة لأنها تُحَجُّ أي تقصد؛ لأن القصد لها وإليها"[٣]؛ فالحجاج في اللغة يحيلُ إلى الخطاب الذي يرمي إلى الإقناع، ويروم التأثير في المخاطب ليسلِّم بأمرٍ ما، ويمتثل به. وقد ورد لفظ "الحجاج" في القرآن الكريم في مواضع عديدة منها قوله تعالى:﴿ قُلْ أَتُحَآجُّونَنَا فِي ٱللَّهِ وَهُوَ رَبُّنَا وَرَبُّكُمْ وَلَنَآ أَعْمَٰلُنَا وَلَكُمْ أَعْمَٰلُكُمْ وَنَحْنُ لَهُۥ مُخْلِصُونَ ﴿١٣٩﴾ ﴾[٤] وقوله تعالى: ﴿ وَإِذْ يَتَحَآجُّونَ فِي ٱلنَّارِ فَيَقُولُ ٱلضُّعَفَٰٓؤُا۟ لِلَّذِينَ ٱسْتَكْبَرُوٓا۟ إِنَّا كُنَّا لَكُمْ تَبَعًا فَهَلْ أَنتُم مُّغْنُونَ عَنَّا نَصِيبًا مِّنَ ٱلنَّارِ ﴿٤٧﴾ ﴾[٥].

أما الحجاج في الاصطلاح فقد سعت اللسانيات والتداولية ونظريات التواصل في محاولات شتى لوصف السمات الإقناعية للنصوص في اللغة؛ فاللسانيات تنظر إلى اللغة بوصفها مظهرًا علائقيَّ العناصر؛ تتجافى عن التعامل البتري لتلك الوشائج؛ وترمي إلى البحث عن تقنيات الخطاب الحاشدة للتأييد عند المتلقين، أو المعززة له؛ فـ"بيرلمان "يعرف الحجاج من خلال وظيفته الإقناعية فيقول: "دراسة التقنيات الخطابية التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"[٦]؛ وهو يميز بين "الإقناع" الذي يكون من قِبل الغير حيث هم الذين يقنعونه؛ وبين "الاقتناع" الذي يكون من قبل

المرء من تلقاء نفسه وأفكاره الخاصة، وجعل "الاقتناع" -الذي هو عقليٌّ دائما- أساس الإذعان، ومدار الحجاج وعُروتَه(٧).

وقد تعددت بواعث الحجاج بين المتكلم والمتلقي؛ لكن باعث "الاختلاف" هو حجرها الأساس؛ إذ لا حجاج في اليقين الثابت المستقر؛ إنما يكون الحجاج فيما هو مرجحٌ، وممكنٌ، ومحتملٌ، وكل ما تقدمه المحاجة ليس حاسمًا، ولا حقيقة مطلقة؛ بل متعددة الوجوه، والحجج ترجح ما هو أقرب للصواب.(٨)

أما " ديكرو" فقد عرَّف الحجاج من حيث بنيته في اللغة؛ فرأى الحجاج إنجازًا لعمليتين؛ الأولى عملية التصريح بالحجة من جهة، والثانية عملية الاستنتاج من جهة أخرى سواء أكانت النتيجة مصرحا بها أم مفهومة من طرف الحجة الأولى، لأن وظيفة الحجاج عنده تكمن في التوجيه(٩).

وقد اتجه بعض الدارسين العرب إلى دراسة "الحجاج"؛ منهم "طه عبد الرحمن" الذي حدَّ الحجاج بأنه" فعالية تداولية جدلية، فهو تداولي لأن طابعه الفكري مقامي واجتماعي ، إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة ومطالب إخبارية، وتوجهات ظرفية، ويهدف إلى الاشتراك جماعيا في إنشاء معرفة عملية، إنشاء موجها بقدر الحاجة، وهو أيضا جدلي لأن هدفه إقناعي قائم بلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية"(١٠) وانتبهَ إلى خطورة الإمتاع في الإقناع حيث يعتمده المحاور/ المرسل ويستغِلُّه في إذعان محاوره/ متلقيه، يقول: " فعندما يطالب المحاور غيره بمشاركته اعتقاداته، فإن مطالبه لا تكتسي صبغة الإكراه، ولا تُدرَج على منهج القمع، وإنما تتبع في تحصيل غرضها سبلا استدلالية متنوعة تجر الغير جرا إلى الاقتناع برأي المحاور"(١١) كما عقد فيه بابًا وسَمَه بـــ "الخطاب والحجاج(١٢)" في كتابه "اللسان والميزان أو التكوثر العقلي" اعتمد فيه الحجاج على ركيزتين؛ القصدُ، والإقناعُ بالغلبة بالحجةِ منسجما مع مفهوم الحجاج عند العرب المتقدمين.

وللحجاج تقنيات يتوسل بها للوصول إلى هدفه، وقد جعلها "بيرلمان" صنفين؛ أولهما الحجج القائمة على الوصل تُمكِّنُ من نقل قبول المقدمات عند المتلقي إلى قبول النتائج عبر أنماطٍ شبه منطقية التي تقترب من الفكري الصوري ذي الطبيعة المنطقية أو الرياضية وتفارقها في افتراضها القبول بالدعاوى غير الصورية التي تُمكِّنها من استعمال الحجة، أو أنماط مؤسسة على بنية الواقع مرتكزة على الربط بينها وبين عناصره ذات اتفاق موجود بخصوصها يخول المحاجِج الانطلاق منها، أو أنماط مؤسسة لبنية الواقع تنطلق من حالة خاصة تُمكِّن من إثبات سابقة، أو وضع قاعدة عامة، أو خلق قدوة.(١٣)

وثانيهما الحجج القائمة على الفصل؛ وهي حجج الثنائيات الفلسفية التي تنتجها تقنية الفصل، ثنائيات فلسفية تقابل الثنائيات الضدية، والثنائيات التصنيفية، ويرى "بيرلمان" أنها مركزية في كل تفكير باحث عن حل مشكلة يطرحها الفكر المشترك.(١٤)

٢ـ ما "جنة الشّوك" ؟:

"جنة الشَّوك" كتاب ألفه "طه حسين" يرمي به إلى النقد؛ والنقد الاجتماعي المتصل بحياة الناس تحديدا؛ يقول موضحا هذا في تقديمه للكتاب: " ولستُ أريد بهذا الكتاب إلى شيء إلا النقد الذي يسمونه بريئا هذه الأيام، والنقد الذي يوجه إلى ألوان من الحياة لا إلى أفراد بعينهم من الناس. ومن المحقَّق أني لم أخترع هذا الكلام من لا شيء، و لم أشتق هذه الصور من الهواء، و لم أالتمسها في الصين ولا في اليابان، ولا في بلاد الهند والسند، وإنما أعيش في مصر، وأشارك المصريين في الحياة التي يعيشونها"(١٥)، وجاء هذا الكتاب مُفتتحًا بتقدمة عبر مقالة طويلة استهلكت عشر صفحات، تلتها شوكات الجنة النثرية متوالية، وموسومة بعنوان لكل منها على حدة.

مهَّد "طه حسين" في مقالته الموسومة بـــ "بتقدمة" -بالإضافة لسبب التأليف النقدي- للفن الذي يتوسل به لإجراء تلك النقدات، ويريد أن يبعثه في الأدب العربي، وفيها بيَّن أصله اليوناني القديم المتمثل في النقوش الشعرية على القبور فيما يسمى "إبيجراما"، وكيف بدأ منظوما واتجه رويدا رويدا إلى النقد والهجاء، ثم صار منثورا لما دخله الكتَّاب كغيره من الفنون؛ لكنه لم يشع عند كتّاب العهد الحديث.

وتظهر بعد التقدمةِ "النثريات"/"النقوشُ"/"الإبيجراما" قصيرةً متعددة الموضوعات، تأتي بعضها متتالية يربط بينها عنوانها الموحد المكرر في كل واحدة منها، وحوار- دون تهيئة- يتردد بين طرفين ثابتين غالبا فيها، هما "الطالب الفتى والأستاذ الشيخ"، ويتحولان – على قلة- إلى "شهر زاد وشهريار" أو " أحد الأدباء وقال آخر"، أو "الوزير وصاحبه"، أو "طه حسين وصاحبه" نحو قوله في نقش/إبيجراما "وجوم": "مال إليّ صاحب يسألني...[١٦]". وتأتي على قلة "نقوشٌ"/"إبيجراما" خالية من تلك الأطراف؛ نحو قوله في نقش/إبيجراما "حُلَّة": " همَّ أمير الموصل أن يهدي إلى أحد ندمائه ...[١٧]" في سرد متوالٍ مفارقٍ للمشاهد الحوارية.

القسم الأول: الحجاج في "التقدمة"

أولا- أطراف الخطاب:

تأسس خطاب التقدمة في كتاب "جنة الشوك" على طرفين؛ الأول "طه حسين" مؤلف الكتاب، والثاني القارئ العام المتلقي له، والأول يظهر في الخطاب بضمير المتكلم؛ من قبيل "وقد قلتُ إن هذا الفن جديد قديم، ولابد من أن أفسر[أنا] هذه العبارة التي تظهر متناقضة"(١٨)، وهو الكاتب والأديب المتمرس في إنتاج الأدب العربي الحديث نثرا، والناقد والموجِّه في المنتج الأدبي العربي بنوعيه، والدارس للآداب والفلسفة الأجنبية مكوناً قناة وصل بين الثقافتين العربية والغربية. ويظهر الطرف الآخر المقصود بالخطاب عبر ضمير المخاطب خطابا فرديا ينسحب على الجماعة؛ أي الكل سوى مؤلف الكتاب، وجاء بصيغة الإفراد لأن القراءة عملية فردية في الأصل. يظهر هذا الطرف القارئ/ المخاطب/ المتلقي في ضمير المخاطب من قبيل: " فأنت ترى [أنت] من هذه الخلاصة القصيرة القاصرة أننا بإزاء فن من فنون الشعر"(١٩) و " ولكن من حقك [أنت] أن تسألني [أنت] عن هذا الفن الغريب(٢٠)"، و" طه حسين" يعي -بشدة- تنوع قرائه، ومتلقيه، وكونهم -باختلاف مكوناتهم العقلية ومرجعياتهم الثقافية- طرائق قددا؛ إذ يقول:" ثم أذيع ذلك في الناس ليقرؤوا وليرضوا وليسخطوا، وليقلد منهم المقلد، وليعرض منهم المعرض"، ويتموضع فيه "طه حسين" موضع السلطة الخطابية التي يغيب فيها دور المخاطَب/ المتلقي توجيه المحاجج والحجج التي يستعملها بالمعنى الحقيقي لا المتخيل في ذهن المؤلف ساعة كتابة الخطاب.

ثانيا- مؤشرات النمط الحجاجي:

أ-**مكونات النص الحجاجي:** يرتكز الحجاج في شكله العام في "التقدمة" على مقدمات أساسية، تظهر في الدعوى التي تمثل نتيجة الحجاج؛ وهي مراد المتكلم ومقصديته من خطابه الحجاجي، يتغيَّا بها التأثير في المستمع، واستمالته لقبول

التصورات والمدركات التي يرمي إليها؛ سواء بطريقة صريحة أم ضمنية تلميحية يستنتجها المخاطب/المتلقي[٢١]. وتنهض "تقدمة" طه حسين في "جنة الشوك" على علة تأليف الكتاب، وهي إحياء فن أدبي قديم سُمِّي في الأدب الغربي "إبيجراما"، وقدّمها بثلاثة عناصر:

الأول : التأصيل للفن الأدبي فيها،

والثاني : نوع النقد الموجود فيها،

والثالث : مواردها النقدية. وتكون هذه العناصر هي الحجة المعلنة أمام الحجة المضمرة عند المتلقي بأن هذا الفن غير ملائم للذائقة العربية.

وتظهر في المقدمات ما يمثل معطيات الحجاج، وهي مجموعة المسلمات والبديهيات المشكلة للمواضع الحجاجية التي يؤسس المتكلم على منوالها حجاجه، وترتبط بنتيجة الحجاج ارتباطا منطقيا. وهي مشتركة بين المرسل والمتلقي حتى يستطيع المحاج أن ينسج حججه على منوالها. وقد ربطها طه حسين منطقيا بنتيجة الحجاج التي هي هدف المحاج من الحجاج أولا. ويتمثل الموضع الحجاجي الذي يرتكز عليه "طه حسين" في تلبية هذا الفن لحاجة العصر؛ فيقول: "من أشد فنون القول ملائمة لهذا العصر الذي نعيش فيه[٢٢]" الذي يتصف بالاضطراب وانتفاء الحدود بين الأشياء، مما يخلق إشكالات متطلبة للنقد والتحديد؛ فيقول: "فنحن نعيش في عصر انتقال كما يقال لنا منذ أخذنا نعرف الحياة؛ وعصور الانتقال يكثر فيها اضطراب الرأي، واختلاط الأمر، وانحراف السيرة الفردية والاجتماعية عن المألوف من مناهج الحياة وهذا كله يدفع إلى النقد[٢٣]"، كما يتسم هذا العصر بالتسارع الملغي لفضيلة الاستقرار والتأمل؛ شالًّا إنسانه عن الاستمتاع بالجمال الأدبي في أشكاله التقليدية؛ موهنا قدرته على التأثر به؛ يقول:" ونحن نعيش في عصر ما زلنا نسمع أنه عصر السرعة، يقصر الوقت مهما يكن طويلا عما نحتاج أن ننهض به من الأعباء التي لم تكثر ولم تثقل على الناس في عصر من العصور، كما تكثر

وتثقل وتتنوع وتزدحم في هذه الأيام؛ وهذا كله يحمل على أن نؤثر الإيجاز على الإطناب، ونقصد إلى ما يلائم وقتنا القصير وعملنا الكثير، وهذه اللحظات التي يُتاح لنا فيها شيء من الفراغ للاستمتاع بلذات الأدب الخالص والفن الرفيع[٢٤]".

ويرتكز "طه حسين" في التقديم بهذا على الخطاب بصيغة المتكلم الجماعية؛ عنه وعن مخاطَبه/ متلقيه باستعمال "**نحن** نعيش"، " أدباؤنا المعاصرون[٢٥]"، و"نعيش [**نحن**]" لتأسيس الاشتراك في ذلك. ويتبع ذلك التسويغ الذي يمثل بيان البرهنة على مدى تطابق وصلاحية المقدمات للنتيجة المقصودة؛ أي يقدم المحاجِج- طه حسين- المقدمات ثم يبرهن على صحتها، ويستدل على صحة هذا باستجابة الأدب في مرحلة قريبة لحاجات المجتمع؛ كالمقالة والقصة؛ فيقول:" وليس من شك في أن حياتنا الحديثة قد وَجَدْت من أدبنا الحديث مرآة صادقة تصورها أحسن التصوير وأدقه وأعظمه حظا من إمتاع العقل وإرضاء الذوق وملاءمة الطبع؛ فقد عرفنا المقالة منذ أواخر القرن الماضي، وعرفنا أنواعها المختلفة وفنونها المتباينة ومحاولاتها الناجحة لتصوير ما نحتاج إلى أن يُصور لنا من ضروب الحياة التي نحياها، ناقدة مرة ومقرظة مرة أخرى، معلمة مرة ومعنية بالإمتاع الفني مرة أخرى، متناولة للسياسة على اختلاف ألوانها، وللحياة الاجتماعية على تبايُن أشكالها، وللحياة العقلية على تنوع فروعها .ثم عرفنا القصة التي تقصد تارة إلى الأدب الخالص، وتارة إلى تصوير الحياة المصرية أو الحياة الإنسانية بوجه عام. وعرفنا الكتب التي يهجم أصحابها فيها على ضرب من ضروب الحياة ينقدونه نقدا مباشرا، أو على لون من ألوان الحياة يُحببونه إلى الناس ويدعونهم إليه، أو على مسألة من مسائل العلم، أو قضية من قضايا الفلسفة، أو مذهب من مذاهب الأخلاق، أو اتجاه من اتجاهات الفن والأدب. كل ذلك وأكثر من ذلك قد ظهر به أدبنا الحديث، وانتهى منه إلى حظ لا بأس به[٢٦]" فـ "الإبيجراما" ستصور الحياة تصويرا يناسبها ويناسب أهلها، كما فعلت المقالة ونقدت وأقبل عليها أهل زمانها، والقصة في زمانها، وحدَّد توجه الكُتَّاب للنقد

ومحاولات التصحيح والتوجيه، وهو ما كان في حياة المخاطَب الذي يشترك مع "طه حسين" في زمانه، وشهد تلك الوقائع معه، ليصل بها إلى صحة ما يرمي إليه نتيجة لما برهن به؛ فيقول:" ولكنه مهما يبلغ من الرقي، ومهما يعظم حظه من التنوع والاختلاف والخصب؛ فلن يغني عن هذا الفن الجديد القديم الذي ينقد في سرعة وخفة ودقة وإيجاز، ويحاول مع هذا كله أن يكون كلاما مختارا يروق بلفظه ومعناه كما يروق بصيغته وأسلوبه، ويصلح من أجل هذا كله لأن يكون أدبًا يجد القارئ فيه ما يحب أن يجد في الأدب من لذّة العقل والذوق والقلب والأذن واللسان جميًعا[٢٧]"، وتتكون الدعامة التي تمثل مجموعة الأدلة والشواهد التي يستعملها المحاجِج قصد تقوية النتيجة عند المستمع بهدف تقبلها؛ عبر ارتكاز "طه حسين" على وقائع تاريخية للـــ "إبيجراما" في الأدب الغربي؛ ونوع النقد فيها وحدوده المناسبة للعصر الذي سيبعثها فيه، وموارد الناقد فيها، يقول عن أصلها الأجنبي ونشأتها في ديارها البعيدة: " ويجب أن أعترف بأني لا أعرف لهذا الفن من الشعر في لغتنا العربية اسما واضحا مُتَّفقا عليه، وإنما أعرف له اسمه الأوروبي؛ فقد سماه اليونانيون واللاتينيون "إبيجراما" أي نقشا، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقا يسيرا قريبا من أن هذا الفن قد نشأ منقوشا على الأحجار، فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى، وفي معابد الآلهة، وعلى التماثيل والآنية والأداة؛ البيت أو الأبيات من الشعر، يؤدون فيها غرضا قريبا أول الأمر، ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتعقد أمره، حتى نأى عن الأحجار، واستطاع أن يعيش في الذاكرة وعلى أطراف الألسنة، ثم استطاع أن يعيش على أسلات الأقلام وفي بطون الكتب والدواوين. وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة "إبيجراما" أول الأمر على هذا الشعر القصير الذي يُنقَش على الأحجار، ثم على كل شعر قصير، ثم على الشعر القصير الذي كانت تصوَّر فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح، أو نزغة من نزغات الهجاء، ثم غلب الهجاء على هذا الفن، ولا سيما عند الإسكندريين وشعراء روما، وإن لم يخلص من الغزل والمدح.

فلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوروبيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذي يقصد به إلى النقد والهجاء.[٢٨]" وحدد شروطه التي دعاها "مميزات" فاتحا باب الترغيب في النفس البشرية، ومبتعدا عن الحمولة السلبية التي تكتسي بها كلمة "الشرط" مع ما يصاحبها من تقييد منافٍ للحرية التي يتغيَّاها "طه حسين"، وضمّ إليها لفظ "خصلة" الدالة على أصالة الفضيلة جَبْلا في الخلقة[٢٩] في إضاءتها الأولى؛ يقول: " وأول ما يمتاز به هذا الفن أنه شعر قصير، فإذا طال فهو قصيدة في الغزل وفي المدح أو الهجاء؛ فالقصر إذن خصلة مقومة لهذا الفن[٣٠]"، ويقول: " ثم يمتاز بعد هذا القِصَر بالتأنُّق الشديد في اختيار ألفاظه، بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وإنما هو شيء بين ذلك، لا يبتذل حتى يفهمه الناس جميعا فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون والذين يألفون لغة الفحول من الشعراء[٣١]" ويقول: "ثم يمتاز هذا الفن بعد هاتين الخصلتين، أو قل إن شئت قبل هاتين الخصلتين، بخصلة ثالثة تتصل بالمعنى، وهي أن يكون هذا المعنى أثرا من آثار العقل والإرادة والقلب جميعا، فليس هو شعرا عاطفيا يصدر عن القلب أو يفيض به الطبع، وليس هو شعرا يصنعه العقل وحده، وإنما هو مزاج من ذلك يسيطر الذوق عليه قبل كل شيء. أثر العقل فيه أنه نقد لاذع، أو هجاء مُمضّ، أو تصوير دقيق لشيء يُكره أو يُحب"، ويقول: " ثم يمتاز هذا الفن بخصلة أخرى لا أدري كيف أصورها، ولكن سأحاول ذلك كما أستطيع، وهي أن تكون المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف الرقيق ذي الطرف الضئيل الحاد قد ركب في سهم رشيق خفيف لا يكاد يترع عن القوس حتى يبلغ الرمية، ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تُحسُّ. ومن هنا امتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة؛ فهما يقومان منها مقام الطرف الضئيل النحيل الرقيق الرشيق من نصل

السهم، فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة ثقيلة الوزن، فليست من هذا الفن في شيء.(٣٢)"

والدعم الثاني يأتي في صفة النقد الذي يريده "طه حسين"، حيث هو النقد الناهض على "الحرية الفكرية" بمفهومها الفلسفي لمنظومة الأخلاق، والذي يتميز بها الإنسان عما سواه، وتتنافى مع الانطلاق على غير هدى، وكانت هي معركته في الحياة؛ يقول: " وواضح أني لم أذهب مذهب القدماء في الاندفاع مع الحرية الجامحة؛ فالأدب العربي الحديث أكرم عليّ وآثر عندي، وأنت وأنا أكرم على نفسي من أن أذهب هذا المذهب الذي قد مضى مع أصحابه القدماء.(٣٣)" فإعراضه عن مذهب القدماء الذي يستحضره في قوله:" وهي هذه الحرية المطلقة التي يتجاوز بها أصحابها حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد، والتي تدفع أصحابها إلى الإفحاش في اللفظ، وإلى الإفحاش في المعنى، وإلى التحرر مما يفرضه الذوق النقي على الرجل الكريم حين يتحدث إلى الناس أو حين يتحدث عن الناس. وأنت واجد من هذا شيئا كثيرا عند بشار وأصحابه في البصرة والكوفة وبغداد، كما أنك واجد منه شيئا كثيرا عند "كليماك" و"مارسيال" وأصحابهما من شعراء الإسكندرية وروما، ولعلك تجد شيئا من هذا عند بعض الشعراء المحدثين قبل الثورة الفرنسية في إيطاليا وفرنسا، ولكنه قليل بالقياس إلى ما تجده عند القدماء.(٣٤)" هو سبب قوله: "فليس في هذا الكتاب هجاء، وقد انقضى عصر الهجاء منذ زمن طويل، وليس في هذا الكتاب سهام موسومة أو مسمومة، فقد انقضى عصر التراشق بالسهام منذ عهد بعيد، ولست أريد بهذا الكتاب إلى أحد؛ فإني لا أعرف من أمر الذين ألفتهم من قريب أو من بعيد إلا خيرا. ولست أريد بهذا الكتاب إلى شيء إلا النقد الذي يسمونه بريئا في هذه الأيام، والنقد الذي يُوجه إلى ألوان من الحياة لا إلى أفراد بأعينهم من الناس.(٣٥) " ويكرره تأكيدا بقوله:" فأنا صادق حين أقول إنك لن تجد في هذا الكتاب هجاءً لاذعا، ولا نقدا ممضًّا(٣٦)"؛ فالحرية غير المنضبطة(٣٧) وما ينتج عنها من هجاء للهجاء والإيذاء فحسب تناقض صريح مع مراد "طه حسين".

وتأتي الدعامة الثالثة في موارد النقد الذي تقدمه الإبيجراما/ النقوش، فالموارد هي حياتنا الحديثة التي استلزمت النقد باختلاطاتها، واقتضت الومضات النقدية الأدبية غير المطولة التي لا يسمح تسارع الحياة بغيرها قوة موجهة للوعي بها؛ يقول عن هذه الموارد:" ومن المحقق أني لم أخترع هذا الكلام من لا شيء، و لم أشتق هذه الصور من الهواء، و لم ألتمسها في الصين ولا في اليابان ولا في بلاد الهند والسند، وإنما أنا أعيش في مصر، وأشارك المصريين في الحياة التي يحيونها، وآخذ بحظي مما في هذه الحياة مما يُرضي وما يسخط[٣٨]"، ثم خبرته من أسفاره وقراءاته وحياته خارج القطر المصري؛ يقول: "وأنا بعد ذلك أعرف أقطارا من الأرض سافرت إليها وأقمت فيها، أو قرأت عنها في الكتب والأسفار" وخزينته المعرفية من السابقين:" وأنا بعد هذا وذاك أعرف أجيالا من الناس عشت بينهم، أو قرأت أخبارهم وعرفت آثارهم فيما استطعت أن أظهر عليه من آثار الناس في الشرق والغرب، وفي الشمال والجنوب.[٣٩]"

ويكمل بالشق الثقافي العربي لهذا التأليف وتاريخه العربي، وسبيله إليه نثرا دون الشعر؛ فيحتج بأن الفن الهجائي القصير قد تسلل إلى الثقافة العربية بأقصى ارتداد تاريخي للزمن الماضي الذي تصل فيه العرب بالآداب الأجنبية؛ وهم العصر العباسي حيث يفتقر ما قبله إلى هذا النوع من الفن الأدبي، فيقول: "وقد قرأت فيما قرأت كثيرا من شعر القدماء والمحدثين في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات التي أستطيع أن أفهمها، وأعجبني هذا الفن من فنون النقد والهجاء، ورأيت أن العرب قد أخذوا بحظٍّ منه في القرن الثاني فأجادوا، ولكنهم لم يكادوا يتجاوزون هجاء الأشخاص، وهذا العبث الذي كان القدماء يألفونه ويتهالكون عليه، ثم رأيت أن هذا الفن قد ذوَى زهره، وغاض ماؤه حين انقضى العصر العباسي الأول، وأن الشعراء الفحول قد عادوا إلى الهجاء الطويل، واستأنفوا مذهب القدماء من أعلام الجاهلية والإسلام".[٤٠]

ويقول تصريحا وتحديدا للعائم في العصر العباسي: " وإذا أردت أن تلتمس لهذا الفن صورا شعرية تحقق هذه الخصال كلها في أدبنا العربي فاعمد إلى شعر بشار وحماد ومطيع وأصحابهم في البصرة والكوفة وبغداد؛ فستجد من ذلك أكثر مما تريد وأكثر مما تحب(٤١)."

ويحتج للتحول النثري بالاستشهاد بالقديم الذي يتغذى على فكرة الاقتداء، وقبول الذائقة الأدبية عند المخاطَب/ المتلقي به كما قبلته وتفاعلت معه الذائقة الأدبية العربية سابقا؛ فيقول: " فإذا كان في هذا اللون الذي يُعرض عليك في هذا الكتاب من ألوان الكلام شيء جديد، فهو أنه يُعرض عليك نثرا لا شعرا؛ لأن الذي يقدم إليك هذا الكتاب لم يُتح له قرض الشعر من ناحية، ولأنه كغيره من الكتَّاب القدماء في الأدب العربي لا يكره أن يُزاحم الشعراء على فنون الشعر، وأن يوسع ميدان النثر على حسابهم بين حين وحين. وقديما طرق الكتاب في البصرة وبغداد وغيرهما من الحواضر الإسلامية فنونًا كان الشعراء يحتكرونها لأنفسهم، فلم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا التقليد، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا الابتكار، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يكونوا أئمة يذهب الشعراء في الشعر مذهبه في النثر، وما أظن أن حلَّ المنظوم ونظم المنثور يدلان على شيء غير هذا الذي أشرت إليه.(٤٢)"

وتتعاضد مؤشرات الحال الذي في مجموعة التعبيرات اللغوية التي تكشف مدى قابلية النتيجة للتطبيق مع التحفظات التي وضعها "طه حسين" في حسبانه مسبقا لردود أفعال المتلقي تجاه النتيجة التي يتغياها منه في نهاية "التقدمة"؛ إذ يقول: "و لم أكن صاحب شعر ولا قدرة على النظم؛ فلم أحاول إذن أن أرد لهذا الفن حياته كما ألفها أيام بشار وأصحابه، ولكن ما يمنعني أن أذهب في هذا الفن مذهب القدماء على أن أتخذ النثر أداة مكان الشعر؟ !فلنجرب إذن ولنمتحن أنفسنا ولنمتحن لغتنا ولنمتحن ذوَق القراء، وقد جربت وأذعت مقطوعات قليلة لا تبلغ الست أو السبع في الأهرام؛ فرضي الناس وسخطوا، وأثنوا وعابوا. ولست أريد من

الإنتاج الأدبي إلى أن أذوق الرضا والسخط جميعا؛ وإذن فلنمض في التجربة، وقد مضيت، وهأنذا أقدم إليك مائة ونصف مائة من هذه المقطوعات.[٤٣]" ويقول عن مصادره النقدية وارتباطها بالحدود الطبيعية للقدرة الإنسانية بالمقارنة مع حالة في الماضي:" "ولستُ أزعم كما زعم أبو العلاء أني أعرف الناس جميعا، وأني قد تلوت أجيال الناس جميعا؛ فقد كان أبو العلاء غاليا حين قال:

ما مرَّ في هذه الدنيا بنو زمنٍ إلا وعندي من أنبائهم طرفُ

وأنا واثق كل الثقة بأن كثيرا من أبناء الزمان قد مروا في هذه الدنيا وليس عندي من أنبائهم طرف طويل أو قصير، ولكني واثق بأني عرفت الناس، وبلوت أخبارهم وآثارهم إلى حدٍّ ما، وتأثرت بما بلوت من ذلك؛ فسخطت حينًا ورضيت أحيانا، وأظهرت ما وجدت من السخط والرضا في صراحة واضحة تغنيني عن التلميح الغامض.[٤٤]" ثم التأكيد على الصدقية في هذا الفن: "ثم أنا أثق بعد هذا بأن ما يُقال في نقد الناس وحمدهم إنما هو أشبه بالمرايا، يرى الناس فيها أنفسهم؛ لأننا لا ننقد عفاريت الجن، ولا نحمد الملائكة الأبرار، وإنما ننقد ونحمد ما نرى وما نعلم من أعمال الناس وآثارهم[٤٥]".

ب- الربط المنطقي: حيث العلاقة بين مكونات النص الحجاجي منطقية استنباطية تعتمد القياس المنطقي في الحكم على المقدمات والدعامة بمدى صلاحيتها للمحاجة أكثر من الحكم على النتيجة بالصحة أو الخطأ، فهي علاقة منطقية أكثر من كونها تصورية، كما هو الحال في النص غير الحجاجي، إذ جوهر الحجاج إنشاء رابطة مقنعة بين عبارتين[٤٦]، و"طه حسين" اعتمد على في تموضعاته الحجاجية على المشترك مع المخاطَب/ المتلقي الذي يشاركه حياته المجتمعية بتحولاتها ومتطلباتها، واشتراكه معه في ضرورة التقدم وتلبية الاحتياج أولا، ثم إن هذا المخاطب مخصوص خصوصية شاملة بإدراكه لما مضى من الآداب العربية، وتاريخها تحولاتها، ومقتضياتها الفنية ثانيا، وثالثا الوعي والرضا بالتأثر والتأثير مع الثقافة الأجنبية التي اندرج فيها

المجتمع العربي في مناحي الحياة المختلفة. فأخذ تموضع الحجة الكيفية التي تعتمد مبدأ "إن القديم مؤسس للجديد" لتحقيق الأفضلية، والكمية حيث تعدد طريق الحجة وتواترها يعزز التأثير بواسطتها. وبهذا تظهر القيمة الحجاجية؛ حيث كل خطاب يحمل في ذاته قيمته.

ج- قوانين الخطاب: تؤدي قوانين الخطاب مهمة فعّالة في دلالة الأقوال المستعملة في الحجاج وبخاصة قوانين الإفادة والشمولية والإخبارية، ومادام الأمر متعلقا بالتأثير في المخاطَب/المتلقي فإن المحاجج يسعى قدر الإمكان بأن يلتزم في خطابه بكل ما يعرف حول موضوع الحجاج وما يوجهه من حجج وأدلة إلى المتلقي في حدود اهتماماته وقدرته على الفهم والاستنتاج والفائدة المرجوة من الخطاب؛ فمبدأ التعاون مشترك بين المتخاطبين لاستمرارية الخطاب ليصل المتلقي إلى النتيجة المرجوة تصريحا أو تلميحا من خلال التعاون القائم بينهما بعيدا عن الفرض وإلزامية التقبل ضمن الحوار المفيد(٤٧)؛ وبما أن "التقدمة" حجاجية غائبة فيها ناحية المخاطبة المباشرة، ومعتمدة على القارئ الضمني الحاضر عند "طه حسين" فإن قوانين الخطاب مُتخلِّقة مع الخطاب مذ نشأ، يعلم "طه حسين" قدرة المخاطَب/المتلقي على الاستنتاج، وخلفيته المعرفية المشتركة، والقضويات الموجودة في مقامهما.

ثالثا: أنواع الحجاج في "التقدمة":

يكاد يجتمع الحجاج عند "طه حسين" في "التقدمة" في زاوية الحجاج بالحجج شبه المنطقية من خلال الحالات الخاصة عن طريق العدلية والتبادلية، واستعماله حجاجيا بالاعتماد على التشابه الجزئي عبر اختلافات قابلة للإهمال، مما يحرض على استمتاع المخاطَب/ المتلقي لتركيز التفكير على وجه الشبه الجوهري بواسطة الاستدلال الذي يقتضي – نهاية المطاف- تسليمه بفرضيات المتكلم والاقتناع بها لأن الكائنات المنتمية للفئة نفسها يقتضي العدل أن تعامل بالمعاملة ذاتها(٤٨).

يقول عن الإبيجراما النثرية تشبه القصة والمقالة والكتب في تجشمها النقد نثرا؛ فعلاقة الإبيجراما النثرية واستعمالها النقد تشبه جوهريا علاقة القصة والمقالة والكتب واستعمالها النقد؛ يقول: "فقد عرفنا المقالة منذ أواخر القرن الماضي، وعرفنا أنواعها المختلفة وفنونها المتباينة ومحاولاتها الناجحة لتصوير ما نحتاج إلى أن يصور لنا من ضروب الحياة المختلفة التي نحياها، ناقد مرة ومقرِّظة مرة أخرى، معلمة مرة ومعينة بالإمتاع الفني مرة أخرى، متناولة للسياسة على اختلاف ألوانها، وللحياة الاجتماعية على تباين أشكالها، وللحياة العقلية على تنوع فروعها. ثم عرفنا القصة التي تقصد تارة إلى الأدب الخالص، وتارة إلى تصوير الحياة المصرية أو الحياة الإنسانية بوجه عام. وعرفنا الكتب التي يهجم أصحابها فيها على ضرب من ضروب الحياة ينقدونه نقدا مباشرا، أو على لون من ألوان الحياة يُحبِّبونه إلى الناس ويدعوهم إليه، أو على مسألة من مسائل العلم، أو قضية من قضايا الفلسفة، أو مذهب من مذاهب الأخلاق، أو اتجاه من اتجاهات الفن والأدب. كل ذلك وأكثر من ذلك قد ظهر به أدبنا الحديث، وانتهى منه إلى حظ لا بأس به، ولكنه مهما بلغ من الرقي، مهما يعظم حظه من التنوع والاختلاف والخصب؛ فلن يغني عن هذا الفن الجديد القديم الذي ينقد في سرعة وخفة ودقة وإيجاز، ويحاول مع هذا كله أن يكون كلاما مختارا يروق بلفظه ومعناه كما يروق بصيغته وأسلوبه، ويصلح من أجل هذا كله لأن يكون أدبا يجد القارئ فيه ما يحب أن يجد في الأدب من لذة العقل والذوق والقلب والأذن واللسان جميعا.[٤٩]" فيعتمد في هذه الحجة الاحتجاج شبه المنطقي بالمعاملة المتماثلة، لأن من الافتراضات المشتركة بين طه حسين ومتلقيه الافتراضي أنهما ينتميان للمرجعية الأدبية التاريخية ذاتها، وأن طه حسين والمتلقي قد تلقيا بالقبول النقد الذي جرى نثرا في القصة والمقالة والكتب على أنه يفرق عن هذه النقوش / الإبيجراما طولا وتفصيلا!

ويقول عن النثر في الإبيجراما من العدالة أن يقبل في الذائقة العربية التي نشأ فيها شعرا مثلما نثر المنظوم في ذات الذائقة الأدبية العربية التاريخية: " فإذا كان في هذا اللون الذي يُعرض عليك في هذا الكتاب من ألوان الكلام شيء جديد، فهو أنه يُعرضُ عليك نثرا لا شعرا؛ لأن الذي يقدم إليك هذا الكتاب لم يُتحْ له قرض الشعر من ناحية، ولأنه كغيره من الكُتاب القدماء في الأدب العربي لا يكره أن يُزاحم الشعراءَ على فنون الشعر، وأن يوسِّع ميدان النثر على حسابهم بين حين وحين، وقديما طرق الكتَّاب في البصرة وبغداد وغيرهما من الحواضر الإسلامية فنونا كان الشعراء يحتكرونها لأنفسهم، فلم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا التقليد، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا الابتكار، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يكونوا أئمة يذهب الشعراء في الشعر مذهبهم في النثر، وما أظن أن حلَّ المنظوم ونظم المنثور يدلان على شيء غير الذي أشرت إليه."(٥٠)

كل القياس على الماضيين هو قياس لتفضيل النقد النثري على الشعري، والتنظير له في الأدب الحديث، وتمهيد قبوله نثرا مع استمرار الأدب العربي في إنتاجه شعرا إلى العصر الحديث.

كما أنه أورد قضية تسارع الوقت وحاجته للاختصار فهي حجة قائمة على تقنية مؤسسة على بنية الواقع التي تنهض على علاقات مرتبطة بالواقع؛ مما يسمح بالمرور مما هو مقبول إلى ما نسعى لجعله مقبولا لدى المتلقي(٥١) ، وهذا التقنية من الحجج تعتمد الحجج شبه المنطقية للربط بين أحكام مسلم بها وأخرى يسعى الخطاب إي تثبيتها والتسليم بها(٥٢). يقول : "نعيش في عصر ما زلنا نسمع عصر السرعة، يقصر الوقت مهما يكن طويلا عما نحتاج أن ننهض به من الأعباء التي لم تكثر و لم تثقل على الناس في عصر من العصور، كما تكثر وتثقل وتتنوع وتزدحم في هذه الأيام؛ وهذا كله يحمل على أن نؤثر الإيجاز على الإطناب، ونقصد إلى ما يلائم وقتنا القصير وعملنا الكثير، وهذه اللحظات التي يُتاح لنا فيها شيء من

الفراغ"[٥٣]، فالمنطق يقتضي أن ما يلائم الوقت الضيق القصير هو ومضات يتحصل متناولها على رحيقها كله "للاستمتاع بلذات الأدب الخالص والفن الرفيع[٥٤]" دون عناء واستنفاذ لحظات الحياة المزدحمة بالمشاغل الضرورية لإنسان هذا الزمان، فالمتلقي الذي يظهر في خطاب طه حسين مقرا بوصفه للزمان، ينفذ من ذلك طه حسين لإقرار بمناسبة الفن قصير المبنى الذي يدعو إليه. ومن وصفه للزمان بالازدحام كذلك، يقول: "يقصر الوقت مهما يكن طويلا عما نحتاج أن ننهض به من الأعباء التي لم تكثر و لم تثقل على الناس في عصر من العصور، كما تكثر وتثقل وتتنوع وتزدحم في هذه الأيام"، والوصف لا يتمتع بصرامة الموضوعية فليست هي الهدف منه بالقدر الذي يريد منه طه حسين النفاذ العقلي والنفسي إلى حجية مناسبة هذا الفن لهكذا زمان!

وبما أن المجال الذي تنهض فيه هذه النقوش/الإبيجراما هو النقد وعماده القدرة عليه والحرية فيه، فجاءت حجة الحرية في النقد بتقنية حجاج قائمة على الفصل، إذا المحتوى النهائي للحجة "نقد حر وليس حرا"؛ فالفصل جرى بين العناصر التي تشكل وحدة واحدة جزأها طه حسين لأغراض حجاجية، وأسقط بعضها ليؤكد على الباقي؛ فالحرية ذات المفهوم الكلي انفلقت إلى حرية جامحة معتدية، وحرية مثالية منضبطة[٥٥]، وهذه التقنية الحجاجية توظف غالبا في الخطاب الفلسفي عند الفلاسفة الميتافيزيقيين كأفلاطون – على سبيل المثال– في شطر العالم الذي أصّله مفهوما كليا إلى مفهومين يسقط أحدهما الآخر؛ هما العالم الحسي والعالم المثالي.[٥٦]يقول طه حسين: "وواضح أني لم أذهب مذهب القدماء في الاندفاع مع الحرية الجامحة؛ فالأدب العربي الحديث أكرم عليّ وآثر عندي، وأنت وأنا أكرم على نفسي من أن أذهب هذا المذهب الذي قد مضى مع أصحابه القدماء.[٥٧]". ويقول:" وهي هذه الحرية المطلقة التي يتجاوز بها أصحابها حدود المألوِف من السنن والعادات والتقاليد، والتي تدفع أصحابها إلى الإفحاش في اللفظ، وإلى الإفحاش في

المعنى، وإلى التحرر مما يفرضه الذوق النقي على الرجل الكريم حين يتحدث إلى الناس أو حين يتحدث عن الناس[٥٨]" ويقول: " فليس في هذا الكتاب هجاء، وقد انقضى عصر الهجاء منذ زمن طويل، وليس في هذا الكتاب سهام موسومة أو مسمومة، فقد انقضى عصر التراشق بالسهام منذ عهد بعيد، ولست أريد بهذا الكتاب إلى أحد؛ فإني لا أعرف من أمر الذين ألفتهم من قريب أو من بعيدٍ إلا خيرا. ولست أريد بهذا الكتاب إلى شيء إلا النقد الذي يسمونه بريئا في هذه الأيام، والنقد الذي يُوجه إلى ألوان من الحياة لا إلى أفراد بأعينهم من الناس.[٥٩] " ويكرره تأكيدا بقوله:" فأنا صادق حين أقول إنك لن تجد في هذا الكتاب هجاءً لاذعا، ولا نقدا ممضًّا[٦٠]".

القسم الثاني: الحجاج في نثريات/ نقوش جنة الشوك.

تتوزع نقوش "جنة الشوك" بين الحجاج الذي يجري بين المتحدث "أنا" والمتلقي المخاطب "أنت"، والحجاج بالتفسير الذي ينهض بإيضاح المعنى دون ظهور موضع نزاع حجاجي بين وجهتي نظر مختلفتين؛ فتظهر وجهة نظر واحدة عند متكلم عن غائب يغيب معه الاختلاف والحاجة للإقناع(٦١)!

تتأرجح نثريات "جنة الشوك" بين الوضوح والغموض، بيد أن الوضوح سمة غالبة فيها، فكلما قاربت هذه "الأبيجراما" العصر الحديث والزمن الذي يعيشه طه حسين في الأمور المجتمعية تحديدا، المتصلة بحياة الناس وعلاقاتهم ببعضهم اجتماعيا كانت أكثر وضوحا، لكن ذا الوضوح يتوارى خلف غموض يخلقه الترميز إذا اقتربت " الأبيجراما" من الشأن السياسي في أعلى الهرم؛ فيلجأ طه حسين إلى استثمار الموروث التراثي عربيا وأجنبيا ، وإحالته المرجعية في إنشاء النثريات تحقيقا لمبدأ الإصلاح الذي ذكره في تقدمته، وابتعادا عن تهمة الاعتراض لمجرد الاعتراض، وذلك ظاهر في الأبيجراما التي تكون بين الملك وجلسائه، أو الوالي مع ولاته، وأكثرها غموضا أبيجراما "شهريار" و"شهرزاد" التي تحيل خيال المتلقي إلى حكايات "ألف ليلة وليلة" الموغلة في القدم .

أولا: نثريات الرمز الأدبي القديم:

ومن أبرز هذه النثريات/النقوش الذي يظهر فيها الحجاج بإنشاء الحوار ونقيضه بين أطرافه المتحاججة تأتي نثرية "خصام" التي كتب فيها طه حسين الآتي:

"قال شهريار ذات يوم لزوجته شهرزاد: تعلمين أنك مخطئة حين تقدِّرين أني سلوت عن سفك الدماء، وأنك مخطئة حين تظنين أنك حقنت دمك فلا يُراق، وعصمت نفسك فلن تُزهق؛ وإني لأحس شيئًا من الظمأ إلى الدم، وأخشى أن يكون دمك أول ما يروي ظمئي. قالت شهرزاد: إنْ كنت إنما تخوفُني بذلك لأعاود القصص، فلن تبلغ مما تريد شيئًا؛ لأن الخوف إن أنتج الفن مرة فلن ينتجه مرتين،

وإن كنتَ جادا في هذا النذير فروِّ ظمأك وانقُعْ غلتَك؛ فلن يدل هذا إلا على أن علتَك أعضل من أن يشفيها الفن، ولستُ أكره أن يكون دمي أول ما يروي ظمأك؛ فقد تجد من الندم ما يشفي هذه العلة التي عجز الفن عن شفائها. وأنت بعد مخيرٌ بين أن تصبر على هذا الظمأ البغيض فتصبر على ما تكره، وبين أن تنقع هذه الغلة فتضطر بنيك إلى اليتم وتُظمئهم إلى دمك .قال شهريار: فإن قتلتك وقتلت بنيك أيضا؟ قالت شهرزاد: إذن تصبر على الثكلى حتى تلتمس الري لظمئك في دمك؛ فتغمد في صدرك الخنجر الذي تريد أن تغمَده في صدورنا .قال شهريار وقد ظهر عليه روع شديد: حجرا محجورا ."[٦٢] فأطراف الخطاب في النثرية الرمزية حاضران ومتواجهان؛ فهما المتكلمان "شهر زاد"، و"شهر يار"، وهما المخاطبان أيضا. وينهض خطاب "شهر يار" على السلطة التقليدية المتضمنة في المقام حيث هو الملك والزوج، في الحين الذي يرتكز فيه خطاب "شهر زاد" على السلطة الشعبية المتضمنة فيها وفي ولدها!

الحجة عند "شهريار" هي "رد المظلمة لم يكتمل، وشفاء النفس من أثر الظلم لم يحصل؛ لأن ظمأ الدم لم يروَ". بينما الحجة المضمرة عند "شهرزاد" هي "رد المظلمة اكتمل وتجاوز الحد، والنفس السليمة شفيت من أثر الظلم". فالجزء الأول من الحوار قائم على إثبات الحجة بسلطة القوة المحسوسة؛ لا قوة الحجة في ذاتها، فالتذرع برد المظلمة لا يُقبل لفقده الارتكاز على حق؛ لكنه ارتكز على الخوف الناتج من سلطة القوة للقائد في شخص الملك أولا، والزوج ثانيا؛ هذا الخوف الذي يظهر في جواب "شهر زاد": "إن كنت إنما تخوفني بذلك لأعاود القصص، فلن تبلغ مما تريد شيئًا؛ لأن الخوف إن أنتج الفن مرةً فلن ينتجه مرتين".

وجاء الجزء الثاني مقلوبا للانطلاق من ذات المنطلق الذي ارتكزت عليه الحجة السلطوية الأولى وهي الخوف، لكنه الخوف من القوة الجمعية المتمثلة في "شهر زاد" وأبنائها، وهي تأتي مقابلة للقوة السلطوية الفردية المتمثلة في "شهر يار"؛ تقول عنها

"شهر زاد": "إذن تصبر على الثكلى حتى تلتمس الري لظمئك في دمك؛ فتغمد في صدرك الخنجر الذي تريد أن تغِمَده في صدورنا .قال شهريار وقد ظهر عليه روع شديد: حجرا محجورا".

الارتكاز على الخوف هو تغيير جبري للمشاعر يتبعه تبديل القناعات! فهو حجاجٌ ظاهر الإقناع وباطنه الإخضاع! وهو حجاج سيي[٦٣] مستند إلى الوقائع، بحجة أنها موضوعية أكثر من غيرها؛ بحيث تكون الوقائع شديدة الفاعلية في إثارة الشعور بالوصف والحكي دونما الحاجة إلى إضافة عناصر أخرى؛ لكنها حجج جاءت بالمقايسة والدليل على الحجة التي يريدها طه حسين أن الأدب والخطاب الفني مؤثر في النفوس السليمة ومهذب لها من الظلم؛ ولا يعجز عن ذلك إلا في النفوس المريضة! تقول "شهر زاد": " وإن كنتَ جادا في هذا النذير فروِّ ظمأك وانقع غلتك؛ فلن يدل هذا إلا على أن علتك أعضل من أن يشفيها الفن، ولست أكره أن يكون دمي أول ما يروي ظمأك؛ فقد تجد من الندم ما يشفي هذه العلة التي عجز الفن عن شفائها".

وتأتي نثرية "موعظة" رمزية تتذرع بالتراث للوصول إلى مُتغياها الدلالي، فيها يقول طه حسين: "موعظة

قالت شهرزاد ذات يوم لزوجها شهريار: تعلم أني لم أفهم بعد لماذا لم تكتف بالانتقام من زوجك التي خانتك، فأردت أن تنتقم من النساء جميعا .قال شهريار: إنها الفتنة! واقرئي إن شئت قول الله عز وجل: ﴿واتقوا فتنة لا تصيبنَّ الذين ظلَموا منكم خاصة﴾. قالت شهرزاد: ليتك قرأت هذه الآية وتدبرتها قبل أن تقترف ما اقترفت من آثام! قال شهريار: لقد تغيرت وصرت إلى حال لم أكن أرتقبها منك. قد كنت تسليني بالقصص، وتلهيني بحلو الحديث؛ فأنت الآن تحاسبيني على ما قدمت، وتؤنبيني بالوعظ المر. قالت شهرزاد: لأن السلو عن الإثم لا يكفي لمحوه، وإنما الندم وحده هو الذي يُطهر القلوب ويهيئ النفوس للتوبة النصوح.[٦٤]"

فأطراف الخطاب في النثرية الرمزية حاضران ومتواجهان؛ متكلمان هما "شهر زاد"، و"شهر يار"، وهما مخاطب كل منهما أيضا – كما هو الحال في الأبيجراما الماضية، وكون القضية المختلف حولها هي ذاتها "الظلم ورد المظلمة"؛ لكن الفارق وقع في غياب التأثير السلطوي التقليدي بين شهريار بوصفه الملك والراعي، وشهر زاد بوصفها الزوجة والرعية؛ إذ تبدأ المحاججة والمطالبة بالحجة من الأدنى للأعلى، فمبدأ الكلام كان شهرزاد، وخاتمه أيضًا؛ فحجة شهرزاد أن العدل شرطه التكافؤ؛ وأن الجزاء على قدر العمل، لكن بما أن شهر زاد في نهاية الأمر تمثل الجهة الشعبية (الرعية) جاء حجاج شهريار قائما على الحجج الجبرية باللجوء إلي القيم المشتركة المقبولة من الناس كلهم، وجاء تحقق القيمة بالشاهد الديني كونه من الحقائق الخالدة، فهي لا تعتمد المنطق الذي تشتبه به، ولكن تعتمد على حساسية المتلقي وضعفه مع أنها حجة وصلٍ مؤسسةٌ لبنية واقع، مُخضعةٌ لمبدأ التسوية بين حالتين تتطابقان جزئيا، وتُسوِّغ إهمال الاختلافات الباقية تطبيقا لقاعدة العدلية في الوصول إلى المراد، كما أنها تموه عن المعيار المجهول الذي نهضت عليه المقايسة والاحتجاجية المغالطة لتجنب كل حجاج والمخادعة فيه؛ و"استعمالها ينم عن امتثالية ذهنية، ولا ينتج إلا أثرا متواضعا فلا تثير ُفي المتكلم إلا حكمة ماضية؛ مما يجعلها تصنف في حجج السلطة الأكثر ضعفا[٦٥]" فجاء رد شهريار: "ليتك قرأت هذه الآية وتدبرتها قبل أن تقترف ما اقترفت من آثام!" لأنها تماثل بين حالتين في الجوهر؛ يرتبطان بعلاقة ما، تَجبُ معاملتهما بالطريقة ذاتها!

ويتكون الجزء الثاني من النثرية من النتيجة الحجاجية في الجزء الأول؛ يقول شهريار إقرارا بالذنب بعد أن كان حقا وعدلا في الجزء الماضي:" لقد تغيرت وصرت إلى حال لم أكن أرتقبها منك. قد كنت تسليني بالقصص، وتلهيني بحلو الحديث؛ فأنت الآن تحاسبيني على ما قدمت، وتؤنبيني بالوعظ المر"، فالحجة المضمرة في السؤال أن الذنب تقدم ومضى وانتهى حجة لطلب التوقف عن اللوم

عليه؛ وهو ما كان واقعا، في حجة تعتمد التعدية، من التسلية إلى توقف القتل إلى التوبة، وهو قياس تعدية في علاقة تضمين لا يمكن أن يشكك فيها في النظام الصوري؛ "لكنها لا ترقى إلى هذا المستوى حين نصوغها في قياس مضمر أي في قياس حجاجي(٦٦)"، فالإقلاع عن الذنب بمعنى التوبة لا يكون إقلاعا إلا بندم على فعله؛ لهذا كان الاحتجاج بالتوبة ؛ تقول "شهرزاد" : لأن السلو عن الإثم لا يكفي لمحوه، وإنما الندم وحده هو الذي يُطهر القلوب ويهيئ النفوس للتوبة النصوح".

ثانيا: نثريات الرمز الفئوي:

وإذا كانت النثريات السابقة ملتحفة بالرمز القديم لمناقشة قضايا إنسانية عابرة للزمن، فإن طه حسن اتجه حينا إلى فئة الأدباء؛ في نقش "غيبة" الذي يقول فيه:

"غيبة

قال أحد الأدباء لبعض زملائه: ألا تعجبون لفلان هذا الذي صار صديقا للناس جميعا! قال أحد الزملاء: أخشى ألا يكون صديقا لأحد؛ لأن رضا الناس جميعا شيء لا ينال. قال آخر: أخشى أن يكون عدوا للناس جميعا؛ وألا تكون صداقته إلا لونا من المدارة والرياء. قال ثالث: أخشى ألا يكون صديقا إلا لنفسه، يحتمل في إرضائها كل مشقة، ويتكلف فيه كل عناء، ومن ذلك تودده لمن يسيغ ومن لا يسيغ من الناس.

وكنت حاضرَ هذا المجلسِ، فلما سئلت عن ذلك تلوت قول الله عز وجل: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱجْتَنِبُواْ كَثِيرًا مِّنَ ٱلظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ ٱلظَّنِّ إِثْمٌ ۖ وَلَا تَجَسَّسُواْ وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا ۚ أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ ۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ ﴿١٢﴾ ﴾ ."(٦٧)

أطراف النثرية مُحدَّدون بطائفة معينة؛ لا أعلام حقيقة، أو متخيلة كما في النثريات السابقة طرفا أول، وجعل مؤلف النثرية الطرف الثاني فيها بضمير المتكلم

الذي قد ينطبق على المؤلف المنتمي للطائفة ذاتها! وتقوم هذه النثرية على حجج أفراد في بنائها العام، والقاسم المشترك بين حديث الثلاثة عن زميلهم أنها هنا " حجج تجريبية سببية تتابعية، جاءت تبريرا يلجأ إليها الفرد لحماية نفسه، وإعطاء أسباب مخالفة للأسباب الحقيقية؛ أو يلجأ إلى الذريعة، فينشئ سببا وهميا لتبرير موقف أو سلوك، وغالبا ما يتحقق بكيفية مرنة وملطفة" [٦٨] فالثلاثة ينشئون أعذارا وهمية تخلق لديهم نطاق البراءة في العجز عن تحقيق ما حققه زميلهم! إذ لا يعترضون على السلوك في نتيجته ظاهرا، لكن أحالوا الاعتراض إلى السلوك في الممارسة، وتظهر في حججهم صعوبة التمييز بين السبب والنتيجة، ولذا توفرت عندهم أسباب متعددة لتفسير ظاهرة زميلهم المحبوب.

أما حجة "المتكلم" في ختام النثرية فجاءت معتمدة على المنطق الصوري، للاستفادة من صرامتها في المجلات الخلافية، منها حجة التضمين التي تسمح بالمعالجة الشاملة لفكرة مركبة؛ وتناول كل مكون من مكوناتها، إذ القسيم لكل حجة أنها ظن ليس إلا، وبما أن الكل هو مجموع الأجزاء، وكل جزء شبيه بالآخر؛ فالنتيجة ستكون عامة، وهي حجة شبه منطقية خاضعة لقاعدة العدالة التي تعني تطبيق نفس القواعد على كل المتقاضين في الوضعية ذاتها[٦٩]، كما أنها استعملت حجة القاعدة في الآية الكريمة التي أحضرت الشاهد في وعي المتلقي عن طريق اتخاذ نهج التفسير فيما نظر إليه بكونه حقائق تتفق عليها الطبائع السليمة، فيقترب إليها بالاحتجاج بالنص الشرعي ذي الحمولة الدلالية الكبرى!

وتأتي نثرية "إهداء" رافعة لواءها الأدبي أيضا، يقول:

"إهداء

قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه: ما أشد حبك للهجاء! وما أكثر قراءتك لما ينشأ فيه من شعر ونثر !

قال الصديق: لأني أجد في ذلك شفاء لبعض ما في نفسي من ازدراء الناس."[٧٠]

فأطراف الخطاب هنا يطوفون في حرم الأدب، وكلاهما متكلمان، ومخاطبان! والحجة المضمرة في خطاب "أحد الأدباء" أن الهجاء مكروه عن طريق التوجيه الاستفهامي[٧١] الذي يوحي بحصول إجماع على وجود كراهة للهجاء، فجاءت حجة "الصديق" حجة براغماتية تعتمد الوصل السببي التتابعي؛ إذا الحكم على الهجاء وما ينشأ فيه من شعر ونثر جاء باعتبار نتائجه التي توجه السلوك عبر حجة مؤسسة على بنية الواقع.

وتنتهج ذات الطريقة نثرية "هجاء" التي يقول فيها:

"**هجاء**

قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه: إنك لتكثر قراءة الهجاء .قال الصديق: أتتبع بذلك عيوب نفسي حين ألتمسها في نفوس الناس ."[٧٢]

فأطراف الخطاب هنا يتنمون للأدب، ومتواجهان متكلما ومخاطبا، جاء خطاب "أحد الأدباء" متضمنا لاستفهام استنكاري يضمر إجماعا على كراهة الهجاء والإقلال من قراءته؛ فجاءت حجة " الصديق" براغماتية سببية النتيجة والغاية لتوجه السلوك نحو كثرة قراءة الهجاء.

ثالثا: النثريات المجردة:

أما في نقش "ثعالب" الذي بدا أنه يناقش قضايا مصر في العصر الحديث فكان الحديث أوضح معنى، مبتعدا بدرجة فارقة عن الإلغاز الذي كان في نقوش التراث القديم وحكايات شهريار وزوجه؛ كما ابتعد عن التنميط الفئوي، ليكون شاملا للشيخ والفتى في أي انتماء؛ وهما الطرفان الغالبان في الحجاج الناشئ في نثريات "جنة الشوك"، يقول طه حسين فيها:

" ثعالب

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ما هذه النواطير التي يقصد إليها المتنبي في بيته الوقح:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيدُ(٧٣)

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: ما زال الحق عندكم وقحا، وقائله مسرفا في الجراءة، ولكن هذا لا يغير من الحق شيئا؛ فقد نامت نواطير مصر عن ثعالبها، ومازالت هذه الثعالب تأكل وتشرب حتى يدركها البشم، فلا يزيدها إلا نهما، كأن بطونها تلك الآنية التي أشارت إليها الأساطير اليونانية والتي ليس إلى ملئها سبيل. فأما النواطير فسل المتنبي عما أراد بها، أما أنا فأفهم منها الشعب، وأظنك لا تنكر أن الشعب مازال نائما.

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: لو نام الشعب لما أكلت الثعالب ما يقيم أودها فضلا عن أن يضطرها إلى البشم. مازال الشعب يكدح ويكدح، وما أعرف أن النائم يُحسن كدا أو كدحا.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: فقل إن شئت إن الشعب يقظان نائم، يقظان لأنه يعمل وينتج، ونائم لأنه لا يحمي ثمار عمله من هذه الثعالب التي تأكل منها حتى تبشم، فلا يزيدها البشم إلا نهما.(٧٤)"

يقول طه حسين بيت المتنبي الوارد هنا: "ولست أعرف أصدق في مصر، ولا أبرع في تصويرها من هذا البيت الأخير، وما أرى إلا أن المتنبي قد أُلهم البلاغة والحكمة حقاً؛ حين وفق لهذا البيت الذي يختصر فيه لونا من حياة مصر منذ أبعد عهودها بالتاريخ إلى هذا العهد الذي نحيا فيه، ولو أن التاريخ أراد أن يحصي الثعالب التي عدت على مصر وأموالها فأخذت منها ما أطاقت، و ما لم تطق حتى أدركها البشم، وما هو فوق البشم، ونواطيرها نائمة، وقادتها غافلون، وأموالها مع ذلك لا تفنى ولا تنفد، ودول الثعالب يتلو بعضها بعضا، ويقفو بعضها إثر بعض، أقول لو

أراد التاريخ إحصاء هذه الثعالب لما استطاع، ولست أدري! أيـــأتي يوم يكذب فيه هذا البيت من شعر المتنبي، فلا تنام نواطير مصر، ولا تبشم الثعالب فيها، ولا يعدو الماكرون الغادرون على أهلها الآمنين الغافلين[٧٥]." وعلى هذا البيت بنى حجاجية هذه النثرية في حوار استنطاقي بين أطراف الخطاب؛ "الأستاذ الشيخ" و"الطالب الفتى" الذي يمثل فيه الفتى نموذجا من شعب الأرض المصرية التي يحبها، ويعتز بانتمائه إليها انتماءً مبنيا على الشعور المفرط بالكرامة التي لا تقبل الجرح أو مجرد الانتقاد، في مقابل الشيخ الذي يمثل الطبقة التي خبرت ما جرى على مصر من عوادي الزمن ولكنها مازالت بخير مع أهلها، و " تقوم بنية كل مقطوعة على قول يستهل، أو يستفتح فيه (الطالب الفتى) قوله (لأستاذه الشيخ)، ويحتفظ كل منهما بصفته؛ فـــ(الطالب) الفتى، و(الأستاذ) الشيخ، وفي ذلك دلالة إيحائية على أن ينص بسعي للجمع بين طرفي الحوار- وهما يختصران زمنين متباعدين بما يحملانه من تضادين بين نمو الخبرة وطراوة التجربة، وبين عمق الخبرة، وسعة التجربة وتعددها.[٧٦]"، فجاء بيت المتنبي مع طراوة التجربة عند الفتى جارحا، ولذا نعته بالوقاحة! إذ لا ينسب السوء لذاته، فالحجة عند الفتى أن مصر ليست هكذا، إذ يتضح تفصيل حجته في جوابه أن القياس العقلي يبطل وصف المتنبي ويكذبه بقوله: "لو نام الشعب لما أكلت الثعالب ما يقيم أودها فضلا عن أن يضطرها إلى البشم. مازال الشعب يكدح ويكدح، وما أعرف أن النائم يُحسن كدا أو كدحا." في الحين الذي يؤكد طه حسين أطروحة المتنبي وصدقه، فيزيده توضيحا يحتج به على رفض الفتى لها باستعمال الحجة شبه المنطقية عبر البرهان ذي الحدين[٧٧] الذي يقول إلى اختيار الأقل ضررا من الأطروحة، إذ اعتمد طه حسين على حسن النية الذي أوجد فرضية أخرى تقع خارج أطروحة المتنبي، وأطروحة الفتى الطالب، وبديلة عنهما، فالشعب يقظان نائم! " يقظان لأنه يعمل وينتج، ونائم لأنه لا يحمي ثمار عمله من هذه الثعالب التي تأكل منها حتى تبشم، فلا يزيدها البشم إلا نهما." و لم

يهمل طه حسين الاحتراز لحجته من المقارنة بينه وبين المتنبي، ليحفظ لحجته وجاهتها؛ فقال: "أما النواطير فسل المتنبي عما أراد بها" لاختلاف المتغيا من الكلام، واختلاف المرجعية التاريخية للموقف، فالمتنبي -آنذاك – من الثعالب التي أرادت النهم من خيرات مصر، بينما يصر طه حسين على موقفه الإصلاحي المحض!

وعلى ذات المنوال الحجاجي جاءت نثرية "صدق" التي أجرها-أيضا- بين الأستاذ الشيخ والطالب الفتى؛ يقول:" صدق

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ألست قد علمتنا صباح اليوم أن الخبر شيء يحتمل الصدق والكذب دائما. وأن هناك مرجحات تميل به إلى الصدق حينا وإلى الكذب حينا آخر؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: بلى، وما إعادتك في المساء لحديث جرى في الصباح؟ قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: فإنك قد نسيت مرجحا يرتفع بالأخبار إلى الصدق الذي لا شك فيه. قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: وما ذاك؟ قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: هو بطش الحاكم المستبد فيما مضى، وظروف الحرب في هذه الأيام. وما أذكرني ذلك إلا قول أبي العلاء: جلوا صارما وتلوا باطلا وقالوا صدقنا فقلنا نعمْ

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: فإن صارم الحاكم المستبد وحكم الحرب لا يصدقان خبرا كاذبا، ولا يكذبان خبرا صادقا؛ لأنهما يستطيعان أن يراقبا القلب واللسان، ولا يجدان سبيلا إلى مراقبة النفوس والقلوب.[٧٨]"

فالحجة المتضمنة عند الفتى الطالب هي أن الخوف يحدد الصدق من الكذب مطلقا بالاستدلال بوقائع التاريخ الممتد من الماضي إلى الزمن الحاضر، وهي حجة استقرائية[٧٩] قدمت مثالا ملموسا يدعم حجته ويسهم في تأسيسها بعد أن تبعتها؛ وهي حجة تدحض أطروحة الشيخ الأستاذ أنه لا وجود لصدق مطلق، أو كذب صرف!

مما اتجه بالأستاذ الشيخ إلى الحجة ذات الحدين؛ لينفذ منها إلى فرضية أخرى تقود إلى النتيجة ذاتها في أطروحته؛ يقول: "فإن صارم الحاكم المستبد وحكم الحرب لا يصدقان خبرا كاذبا، ولا يكذبان خبرا صادقا؛ لأنهما يستطيعان أن يراقبا القلب واللسان، ولا يجدان سبيلا إلى مراقبة النفوس والقلوب." فالنفس والقلب هما مدار المرجحات للصدق والكذب في ارتباط بالمظنونات وأنها ما تحدث عادة؛ لتؤسس قناعات معقولة مع أنها ليست بموثوقية الحقائق، والوقائع.

أما في نقش "تاريخ" فقد بني الخطاب على الحجاج بالقياس إلى الحقائق بخطاب استنتاجي يرتكز على القياس الذي يظهر مشروعية الاستدلالات باستقلال عن محتواها القضوي(٨٠)، ويفسد الحيل الحجاجية سيئة التكوين، يقول طه حسين:

" تاريخ

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أتصدق أن التاريخ يعيد نفسه؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: لا أصدق ذلك ولا أكذبه، ولكن! لِمَ تريد؟ قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أريد أن التاريخ سخيف لا خير فيه إن كان يعيد نفسه؛ لأن ذلك يدل على أنه لم يستطع للناس وعظا ولا إصلاحا. قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: ما ذنب التاريخ إذا كانت طبيعة الناس لا تتعظ ولا تتقبل الإصلاح؟! فقل إن التاريخ سخيف، كما أن الموت سخيف؛ لأن الموت يعيش بيت الناس ولا يبلغ من نفوسهم موعظة ولا إصلاحا.(٨١)"

فالتاريخ كالموت ثابت لا يتغير ويتعامل معه الناس معاملة واحدة في الفائدة من وعظهما وعدمها، فمع أن الاثنين مختلفان؛ مستلزمان لتصنيفات تدرجها في فئتين متباينتين؛ لكنهما صالحان لوصف مظهر واحد، هذه الحقيقة الحاوية لمظهرين مختلفين في آن واحد استلزمت في الحجاج أن تُبرز رفعة أحدهما على الآخر(٨٢)؛ فالموت واعظ، والتاريخ ذو وعظ.

والتاريخ والموت حالتان قابلتان للتسوية؛ إذ القيمة مرتكزة على الاشتراك في الجوهر مع قبول إهمال الاختلافات الأخرى، مما يجعل التعامل مع الحالتين بطريقة مختلفة سلوكا غير عادل، مما يؤسس حجة شبة منطقية معتمدة على العدلية.

أما في نقش "عطف" يظهر الحجاج المغالط بقصدية السخرية مما يفضي بإثبات الحجة الأولى، وتأييدها، يقول طه حسين:

" عطف

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: لو خرج فلان لأهل قريته عن بعض ماله ليسقيهم ماء نقيا، لذاد عنهم المرض، ولاستفاد زرعه من صحة أجسادهم. قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: هو أعطف عليهم من ذلك؛ ألم تعلم أن المرض محنة يثاب عليها المريض إن أحسن احتمالها، وأن الصحة فتنة يعاقب عليها الصحيح إن أساء استعمالها؛ فهو يؤثر أهل قريته بالثواب ويعصمهم من الفتنة.[٨٣]"

فالفتى الطالب يحتج لأطروحته بالحجة النفعية؛ والاستدلال بالنتائج بداهة ترفعها عن التسويغ، إذ النتائج محققة، أو محتملة[٨٤]، فقيمة سبب الحجة في نتيجته؛ يقول: "لذاد عنهم المرض، ولاستفاد زرعه من صحة أجسادهم"، لكن بما أن العلاقة بين الوسيلة والغاية غير ثابتة، وكما أنه ليست كل الأعمال تؤدي إلى نتائجها المأمولة، وقد تتعارض الغاية مع الوسيلة التي أنتجتها جاء احتجاج الأستاذ الشيخ:" ألم تعلم أن المرض محنة يثاب عليها المريض إن أحسن احتمالها، وأن الصحة فتنة يعاقب عليها الصحيح إن أساء استعمالها" مرتكزا على التجاوز الذي يُظهر" إمكانية الذهاب دائما أبعد في اتجاه معين، دون أن يُستشف من هذا الاتجاه حد أو نهاية، وذلك مع إعلاء يتزايد باستمرار لقيمة ما[٨٥]" فاستفتح رده على الفتى الطالب بقوله: " هو أعطف عليهم من ذلك"، ويختمه بتوكيدها بقوله: " فهو يؤثر أهل قريته بالثواب ويعصمهم من الفتنة." مع العلم أن هذا التجاوز سيتعارض مع قيم أخرى ويعيق تحقيقها.

وفي النهاية يظهر إغفال طه حسين للمقامات التي تحتوي النثريات/ النقوش / الإبيجراما كلها، فلا يورد شيئا من المقام سوى أطراف الخطاب بدرجاتهم المختلفة لعلاقتهم بين التكافؤ؛ أو الخضوع، وهي أسماء طافحة بالعمومية، حتى في النثريات المستعملة للتراث؛ كنثريات شهرزاد وزوجها، وما فيهما من حمولة رمزية عامة؛ فليس فيها مكان مذكور، ولازمان محدد، وهو إغفال مقصود لتخطي التسييج الذي ستطوق به النثرية؛ مما حرر أفكاره الإصلاحية، وحججه النقدية من قيد الانتماء المحلي!

الخاتمة:

تنتهي هذه الدراسة الموسومة بـــ "خطاب الإقناع في "جنة الشوك" لطه حسين مقاربة حجاجية" بالنتائج الآتية:

١- اختلاف الحجاج بين التقدمة والنثريات؛ فالتقدمة جاءت طويلة وتفصيلية، جاءت مهمومة بحمل تقبل الذائقة العربية لهذا النوع من الكتابة، والوعي الشديد باختلاف قرائه، بينما جاءت النثريات/الأبيجراما في غالبها العام موجزة، تمتطي الحجة الواحدة غالبا في أطروحتها.

٢- اعتماد طه حسين في حجاجه غالبا على الحجج شبه المنطقية، والمؤسسة غالبا على بنية الواقع؛ حيث تنهض على علاقات مرتبطة به؛ مما جعل حجج الوصل هي الغالبة على "جنة الشوك"، مقابل استعمال حجة الفصل التي لم ترد إلا مرة واحدة في التقدمة.

٣- عالمية نثريات "جنة الشوك"، ونجاح مؤلفها في تخليصها من القيود المرتبطة بالمحلية الواردة في التقدمة، بإغفال ذكر المقام الذي يحوي النثريات من مكان، أو زمان، أو ذكر علم حقيقي لا يكون رمزيا في دلالاته.

المراجع:

١- بلاغة الإقناع في المناظرة، عبد اللطيف عادل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م.

٢- تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ايمانويل كانت، ترجمة عبد الغفار مكاوي ومراجعة عبد الرحمن بدوي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠م.

٣- التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، سورية- اللاذقية، ط١، ٢٠٠٧م

٤- جنة الشوك، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م.

٥- الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.

٦- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٤م.

٧- الفن المفقود في جنة الشوك للأديب طه حسين، دراسة وتحليل، طالب محمد إسماعيل وهناء محمود إسماعيل، كنوز المعرفة، الأردن، ط١، ٢٠١٧م.

٨- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، لبنان، ط١، مادة "حجج".

٩- اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨م.

١٠- مع المتنبي، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٣م.

١١- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م.

١٢- في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠١م.

١٣- نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، الحسين بنو هاشم، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠١٤م.

١٤- نظرية الحجاج اللغوي عند أوزفالد ديكرو وأنسكومبر، جايلي عمر، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات بجامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ع ٣، ٢٠١٨م.

١٥- النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، محمد طروس، مكتبة الأدب العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م.

الهوامش الإحالات :

١. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، لبنان، ط١، مادة "حجج".
٢. لسان العرب، مادة "حجج".
٣. لسان العرب، مادة "حجج".
٤. سورة البقرة، آية (١٣٩).
٥. سورة غافر، آية (٤٧).
٦. في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠١م، ١٣.
٧. انظر: في نظرية الحجاج،١٥.
٨. انظر: في نظرية الحجاج، ١٦وما بعدها، ونظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، الحسين بنو هاشم، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠١٤م، ٣٣، والحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، ٦١.
٩. انظر: نظرية الحجاج اللغوي عند أوزفالد ديكرو وأنسكومبر، جايلي عمر، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات بجامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ع ٣، ٢٠١٨م، ١٩٤.

١٠. في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م،٦٥.

١١. في أصول الحوار وتجديد الكلام، ٣٨.

١٢. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨م، ٢١١.

١٣. انظر: في نظرية الحجاج، ٤٢، ونظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، ٥٧.

١٤. انظر: في نظرية الحجاج، ٦١، ونظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، ٥٨.

١٥. جنة الشوك، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ١٤.

١٦. جنة الشوك، ٣٣.

١٧. جنة الشوك، ٢٢.

١٨. جنة الشوك، ٨.

١٩. جنة الشوك، ٩.

٢٠. جنة الشوك، ١٠.

٢١. انظر: نظرية الحجاج عند بيرلمان، ٤٩ومابعدها، وفي نظرية الحجاج، ٣٢.

٢٢. جنة الشوك، ٧.

٢٣. جنة الشوك، ٧.

٢٤. جنة الشوك،٧.

٢٥. جنة الشوك،٧.

٢٦. جنة الشوك،٧.

٢٧. جنة الشوك،٨.

٢٨. جنة الشوك: ١٠.

٢٩. لسان العرب، ١١/ مادة "خصل".

٣٠. جنة الشوك، ١١.

٣١. جنة الشوك، ١١.

٣٢. جنة الشوك، ١٢.

٣٣. جنة الشوك، ١٥.
٣٤. جنة الشوك،١٤
٣٥. جنة الشوك، ١٤.
٣٦. جنة الشوك، ١٤.
٣٧. انظر: تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ايمانويل كانت، ترجمة عبد الغفار مكاوي ومراجعة عبد الرحمن بدوي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٠م، ٩١.
٣٨. جنة الشوك، ١٤.
٣٩. جنة الشوك، ١٤.
٤٠. جنة الشوك، ١٥.
٤١. جنة الشوك، ١٢.
٤٢. جنة الشوك، ١٠.
٤٣. جنة الشوك، ١٦.
٤٤. جنة الشوك، ١٤.
٤٥. جنة الشوك، ١٤
٤٦. انظر: في نظرية الحجاج، ٤٢، ونظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، ٥٧، وبلاغة الإقناع في المناظرة، عبد اللطيف عادل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م، ٨٤.
٤٧. انظر: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، سورية– اللاذقية، ط١، ٢٠٠٧م ،٨٤.
٤٨. انظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ١٣١. ونظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان، ٦٤.
٤٩. جنة الشوك، ٧.
٥٠. جنة الشوك، ٩.
٥١. انظر: الحجاج عند شاييم بيرلمان،٧٠.
٥٢. انظر: في نظرية الحجاج، ٤٩.

٥٣. جنة الشوك، ٧

٥٤. جنة الشوك،٧.

٥٥. انظر: تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ٩١.

٥٦. انظر: نظرية الحجاج عن شاييم بيرلمان، ٩٦.

٥٧. جنة الشوك، ١٥.

٥٨. جنة الشوك؛ ١٤.

٥٩. جنة الشوك، ١٤.

٦٠. جنة الشوك، ١٤.

٦١. انظر: في النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، محمد طروس، مكتبة الأدب العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م ،٣٥.

٦٢. جنة الشوك، ٣٠.

٦٣. انظر: النظرية الحجاجية، ٣٤.

٦٤. جنة الشوك، ٣١.

٦٥. النظرية الحجاجية، ٣٦.

٦٦. نظرية الحجاج عند بيرلمان، ٦٧.

٦٧. جنة الشوك، ٣٥.

٦٨. النظرية الحجاجية، ٣٣.

٦٩. انظر: النظرية الحجاجية، ٣٢.

٧٠. جنة الشوك ،٨٢.

٧١. انظر: في نظرية الحجاج، ٣٨.

٧٢. جنة الشوك ،٨٢.

٧٣. يقول: "لقد غفلت سادات مصر عن أراذلها حتى عاثوا في أموال الناس وأكلوا فوق الشبع. ثم قال: وما تفنى العناقيد! يريد كثرة ما بين أيديهم من أموال، وأنهم كلمت نهبوا شيئا جد غيره، فلا ينفكون يطلبون المزيد"، قالها المتنبي في هجاء كافور

الإخشيدي في يوم عرفة قبل مسيره من مصر بيوم واحد سنة خمسين وثلاثمائة. شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٤م، ٤٠٢.

٧٤. جنة الشوك. ٥٢.

٧٥. مع المتنبي، طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٣م، ٢٨٤.

٧٦. الفن المفقود في جنة الشوك للأديب طه حسين، دراسة وتحليل، طالب محمد إسماعيل وهناء محمود إسماعيل، كنوز المعرفة، الأردن، ط١، ٢٠١٧م، ١١٣.

٧٧. انظر: النظرية الحجاجية، ٣١.

٧٨. جنة الشوك، ٥٩.

٧٩. انظر: النظرية الحجاجية، ٣٥.

٨٠. انظر: النظرية الحجاجية، ٤١.

٨١. جنة الشوك ٧٤.

٨٢. انظر: نظرية الحجاج عند بيرلمان، ٥٥

٨٣. جنة الشوك، ٧٠.

٨٤. انظر: نظرية الحجاج عند بيرلمان، ٧٢.

٨٥. نظرية الحجاج عند بيرلمان، ٧٦.