الحجاج الموسع في الخطاب المسرحي المغربي:
مقاربة تحليلية لمسرحية «حسي مسي»

العلامي عطار وعبد الرحيم عطار
السنة الرابعة من سلك الدكتوراه، جامعة السلطان مولاي سليمان
المغرب

الملخص

يهدف هذا المقال إلى تحليل البنية الحجاجية في الخطاب المسرحي المغربي من خلال مسرحية «حسي مسي»، بالاستناد إلى نظرية الحجاج الموسع. ويركز على تفاعل الحجج اللغوية وغير اللغوية في تحقيق وظيفتي الإقناع والإمتاع. ويتتبع المستويات الصوتية والمعجمية والتركيبية والبلاغية، إلى جانب الحركات الجسدية والملامح واللباس والفضاء الركحي. كما يبرز الدور المركزي للمتلقي في ربط الحجج بالسياق والمعرفة المشتركة وتوليد النتائج الذهنية. وتكشف الدراسة أن المعنى الحجاجي في المسرح لا يُبنى باللغة وحدها، بل يتشكل من تضافر العلامات اللفظية والبصرية والحركية. كما توضح أن الضحك والتصفيق والتفاعل الجماهيري يمكن قراءتها بوصفها استجابات تدخل في بناء العملية الحجاجية. وينتهي المقال إلى أن الحجاج الموسع يوفر إطارا ملائما لتحليل الخطاب المسرحي بوصفه خطابا متعدد الأبعاد.

الكلمات المفتاحية: الحجاج الموسع؛ الخطاب المسرحي المغربي؛ مسرحية حسي مسي؛ الحجاج اللغوي؛ الحجاج غير اللغوي؛ التلقي؛ الإقناع والإمتاع.

Abstract

This article analyses argumentative construction in Moroccan theatrical discourse through the play Hssi Mssi, drawing on the theory of extended argumentation. It examines how linguistic and non-linguistic arguments interact to fulfil the dual functions of persuasion and entertainment. The analysis considers phonological, lexical, syntactic, and rhetorical levels, together with bodily movement, facial expression, costume, and stage space. It also highlights the central role of the audience in linking arguments to context and shared knowledge in order to generate mental conclusions. The findings show that theatrical argumentative meaning is not produced by language alone, but by the combined action of verbal, visual, and kinetic signs. Laughter, applause, and audience response are therefore treated as elements that contribute to the argumentative process. The article concludes that extended argumentation provides an appropriate framework for examining theatre as a multidimensional discourse.

Keywords: extended argumentation; Moroccan theatrical discourse; Hssi Mssi; linguistic argumentation; non-linguistic argumentation; reception; persuasion and entertainment.

توطئة:

ليس الهدف من هذا البحث هو التمثيل للحجاج الموسع على أنه حجاج شمولي يمكنه دراسة الخطاب من زوايا متعددة وشاملة؛ بقدر ما هو تقديم نموذج تحليلي للخطاب بالتوسل إلى الحجاج الموسع الذي – يبدو من خلال ما سبق أنه – يتناول بالدراسة كل أنواع الحجاج، انطلاقا من الحجاج الذي يتكون في الذهن إلى الحجاج الذي يتجلى في الواقع عن طريق اللغة أو العلامات أو الحركات أو السكنات أو الألوان أو الأشكال أو أشياء أخرى لا يمكن حصرها، ليكون هذا النموذج غاية كبرى من غايات هذا البحث وإضافة جديدة في تحليل الخطاب المسرحي المغربي.

إذا شاهدنا مسرحية حسي مسي مشاهدة فاحصة متوسلين الحجاج لفك رموزها وتحليلها التحليل الذي يليق بها كمسرحية من الأعمال الإبداعية الخالدة في المسرح المغربي، وجدناها تسعى إلى تبني موضوعين رئيسيين هما:

أ–الحجاج من أجل الإقناع: إذ تسعى كل شخصية في المسرحية إلى إبراز لماذا قررت الهجرة مع تبرير ذلك بمجموعة من الحجج؛ أي أن الهجرة هي نتيجة وليست غاية في حد ذاتها.

ب– الحجاج من أجل الإمتاع (الإضحاك): إذ تسعى كل شخصية إلى تقمص أفعال وحركات وأقوال تثير الضحك، وذلك من خلال توظيف الكوميديا الساخرة والناقدة للمجتمع المغربي في بعض أفكاره وعاداته وتقاليده (وفي هذا النقد تطهير[1]للمجتمع).

1 –الحجاج من أجل الإقناع:

لتوضيح المسعى الأول ''أ'' يمكن التمثيل له بما يلي:

الشخصية	تبرير سبب الهجرة
فلان (عادل مول الديطاي)	الهروب من الفقر والتخلي عن المجتمع الذي يراه غير عادل
نور الدين بكر (سعيد المجاز)	العثور على الرقي والحضارة والتعليم الجيد

[1] **التطهير(Catharsis)** هو مصطلح مسرحي وفلسفي يُقصد به" التنفيس الوجداني"؛ أي تفريغ شحنة الانفعالات والعواطف المكبوتة (مثل الخوف والشفقة) لدى المشاهد، مما يؤدي إلى تطهير نفسه وإحداث حالة من التوازن والراحة النفسية بعد انتهاء العرض المسرحي.

 الخياري(الفلاح)	حسد ابن خالته الذي هاجر إلى الخارج وانتفع
 عاجيل (مسعود)	مطالبة فرنسا بحقوقه لأنه حارب معهم وتأذى في ركبته

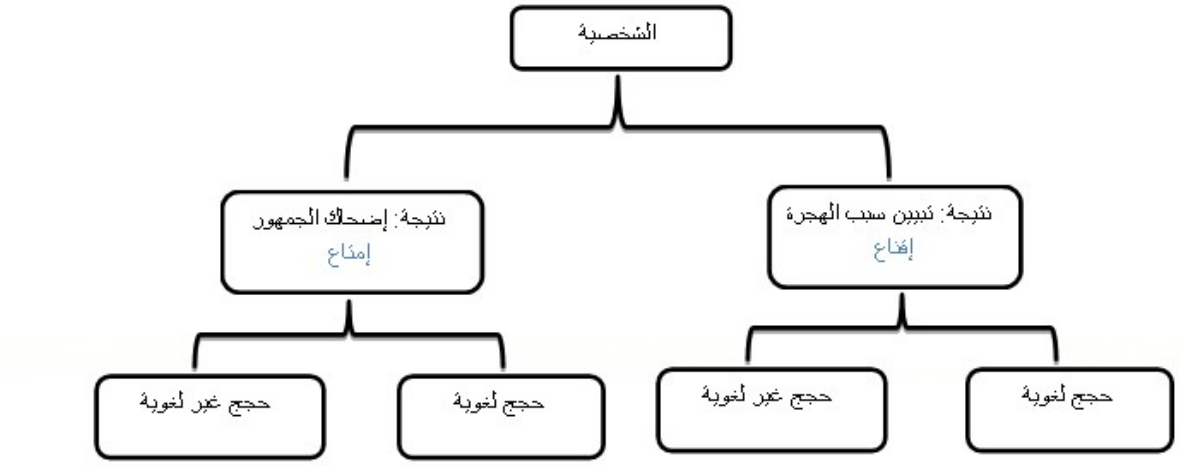
2-الحجاج من أجل الإمتاع (الإضحاك):

لتوضيح المسعى ''ب'' يمكن التمثيل له بما يلي:

الشخصية	الشخصية المتقمصة للإضحاك
 فلان (عادل مول الديطاي)	شخصية الشاب أسود البشرة شرير الطباع
 نور الدين بكر (المجاز المثقف)	الشاب المثقف الضعيف جسمانيا، كثير التفلسف ذو الصوت المضحك
 الخياري(الفلاح)	الفلاح البدوي الجاهل

عاجيل (مسعود)	الشيخ الكذاب ذو الكلام الغريب، المتعصب لجيله

ومن هذا يتبين أن لكل شخصية من هاته الشخصيات الرئيسية هدفان أو نتيجتان يسعى إلى دعمهما بحججطيلة العرض المسرحي، ويمكن تقسيم هاته الحجج إلى نوعين: أحدهما لغوي والآخر غير لغوي، وهذا ما يتجلى في الخطاطة التالية:



بعدما تعرفنا على الأرضية التي بُنيت عليها المسرحية حجاجيا من طرف الشخصيات الرئيسية[2]، نمرّ بعدها إلى دراسة هاته الحجج من جميع المستويات التواصلية[3]الممكنة مستحضرين فكرة أن الحجاج الموسع حجاج شمولي؛ بمعنى أنه يدرس الظواهر الحجاجية من جميع الزوايا و بالتوسل إلى جميع العلوم المتاحة سواء منها اللغوية أم الاجتماعية أم المنطقية أم المعرفية ...وجميع العلوم المساهمة في عملية التواصل[4].

الحجاج من أجل الإقناع :

لنأخذ المقطع التالي: **(عادل يشرح بنود الهجرة السرية للبقية)**

– عادل: البند الأول أبا جدي، إلى بغيتي تحرك، مخاصكش تحرك مع لعيالات.

– سعيد: كنطعن يا أخي، كنحتج، في إطار اليوم العالمي للمرأة، اللامساواة، لا ... لا jamais

– عادل: و علاشjamais

[2] ذكرنا هنا الشخصيات بدل المخرج كون الأولى هي التي تقدم المسرحية، أي أنها هي من تبني العملية التواصلية مع الجمهور.

[3] ينظر: أبو بكر العزاوي:من المنطق إلى الحجاج، عالم الكتب الحديثة للنشروالتوزيع وجدار للكتاب العالمي، بيروت، الأردن ، الطبعة الأولى، 2016، ص 37.

[4] ينظر: أبو بكر العزاوي: الخطاب والحجاج: مؤسسة الرحاب الحديثة،بيروتلبنان،الطبعة1،2010،ص106

– سعيد: يا أخي أنا ماكنشوفش شي مانع باش المرأة حتى هي تشاركنا في هذه الرحلة، خصوصا أن المرأة بَيْنَات تاريخيا أنها بحالها بحال الراجل ...

*****يصفق الجمهور، يحمل سعيد كتابه ثم يجلس*****

– عادل: هذي هضرة خاوية، سير شوف الحالة ديال الشركات، كتلقى الشباب و الشابات واقفين كلشي كايتسنى يخدم، كيخرج هداك من الباب: (يشيرُ بأصبعه مقلدا صاحب الشركة) أنت أ البنت... الزوينة فيكم تجي لهاد الجهة، دخلي تخدمي... معندكش لاكارط، لهلا يكون والديها، دخلي؛ أنت أولدي سير... سير فحالاتك و الله لخدمتيها بالله ... الكذوب ...

– مسعود: ياودي ياودي ربعين عام ديال الاستقلال و باقين واحلين غير شكون المرأة و شكون الراجل.

– عادل: البند الثاني؛ ماخصكش تحرك مع البراهش.

– سعيد: ... أنت واحد المتخلف منك ما كان، أولا يا أخي ماسميتهمش لبراهش أسميتهم les petits enfants؛ فلذات أكبادنا التي تمشي على الأرض، عماد الوطن رجال الغد، شباب المستقبل ... هاتي العجينة هات هات نصنع منها الأدوات ...(يعني راقصا).

*****يضحك الجمهور و يصفق*****

–عادل: (يشنق سعيد بيديه) هادي سنين و أنا كانحاول نحرك غادي غادي نحرك لي غادي يحركني

–سعيد: (يلمح بعينيه و رأسه مبتسما بعد أن لمس وجه عادل) ... شفتو لأول مرة شفتو ... يـاااك أخلق الله، ملي تلاقى خنشوشي مع شي حاجة ... ملي شفتك و أنت بارك عليا: نحركو، لحريك ... أنت محروك من عند الله ...

*****يضحك الجمهور*****

–عادل: متكما مع (مسعود) باجدي، نقدر نتناقش معاه

–مسعود: شوف أوليدي إلى كان عندك بَرمسيون دَكْ والديه..

*****يضحك الجمهور*****

–الفلاح: (طيلة هذا الحوار ظل يقلد الكلام بملامحه و جسده دون أن ينطق بكلمة و يبدو عليه أنه لا يفهم معظم ما يقال، و لا رأي له في هاته الواضيع الأكبر من عقله البدوي ...)

في الحوار الأول الذي كان موضوعه "المرأة" يتبين أن كل من سعيد و عادل له موقف مخالف للآخر اتجاه المرأة:

فعادل يرى المرأة لا يجب أن تكون ندا للرجل.

أما سعيد فيرى أن المرأة تقف على قدم المساواة مع الرجل.

و هذا يعكس إلى حَدّ كبير النتائج الكبرى التي تسعى كل شخصية في المسرحية إلى إبرازها والدفاع عنها.

و يُفْهَمُ من ذلك ما يلي:

-سعيد مع المرأة و مع المساواة بينها وبين الرجل←إذن فهو يدافع عن الرقي و الحضارة التي يهاجر من أجلها إلى بلاد المهجر.

-عادل ضد مساواة المرأة مع الرجل لأنها أخذت مناصب الشغل بدل الرجل ←إذن فهو يجسدالحقد على المجتمع الذي دفعه للهجرة. (وفي ما يلي سوف نلاحظ أنه يحقد على فئات أخرى من المجتمع)

و للدفاع عن وجهة نظرهما أورد كل منهما حججا داعمة يمكن أن نوردها كما يلي:

حجج سعيد:

- ✓ كنطعن، كنحتج؛
- ✓ المرأة ثبتات تاريخيا أنها بحالها بحال الراجل.

حجج عادل:

- ✓ هذي هضرة خاوية؛
- ✓ سيبراي(بصوت مستهزئ)
- ✓ سير شوف الحالة ديال الشركات؛
- ✓ قصة اختيار البنات الجميلات للعمل و طرد الشباب الذكور؛
- ✓ تقليد صاحب الشركة عند اختياره للفتيات بدل الذكور.

قد يبدو للوهلة الأولى أن هذه العبارات ليست كلها حججا تدعم النتائج المتوخاة، لكننا سوف نبين فيما سيأتي دورها الكبير في العملية الحجاجية التي أمامنا.

فقول سعيد: "***كنطعن كنحتج***" قوليحيل ذهن المتلقي إلى استنتاج نتائج معينة،كون الطعن والاحتجاج مصطلحين ينتميان إلى الحقل الدلالي نفسه إذ أن عبارة "كنطعن" تستحضر في الذهن عملية الطعن التي غالبا ما تكون في المحاكم و في القضايا الكبرى، كما تستحضر عبارة "كنحتج" عملية الاحتجاج الذي غالبا ما يكون في الشوارع، وكلاهما يصوران في الذهن صورا من قبيل الرفض والتصدي...،و ذلك كله لتهويل الأمر و إظهار مدى الخطأ الكبير الذي اقترفه عادل في حق المرأة.

و نحن نتحدث عن ما هو ذهني تصوري في هذه الحجة؛ فلا يفوتنا أن نلاحظ أن الممثل "نور الدين بكر" الذي أدى دور سعيد -أثناء إلقائه هذه الحجة قيد الدراسة- قد قالها متقمصا دور الأستاذ و هو يشرح الدرس سواء بحركات يده وملامحه الصارمة أمبخطواته الثابتة و صوته الواضح، وفي هذا ربط بين صورة الأستاذ وسلطته المعرفية وبين مصداقية المحتوى المقدم للجمهور، إذ يمكن توضيح ذلك من خلال العملية الاستنتاجية التالية:

1الأستاذ كلامه مقبول و محترم←مسلمة: معرفة مشتركة

2سعيد يتكلم كالأستاذ ←حجة غير لغوية (ذهنية)

سعيد كلامه مقبول و محترم←نتيجة

و هذا ما يعزز توجه الباحث أبو بكر العزاوي الذي انتصر إلى الحجاج المعرفي الذهني التصوري و اعتبره هو الأصل، فكل من الحجة 1(المعرفة المشتركة) و النتيجة لا يتحققان إلاّ في الذهن فقط. لأن المسلمات تكون في ذهن طرفي الحوار، و يعتمدها المخاطِب كرابط بين حجته والنتيجة المتوخاة؛ وكون المتلقي (الجمهور) كائنا مفكرا فإنه هو الآخر يضيف الحجة التي قدمها المخاطِب (الممثل) إلى المسلمة العالقة في ذهنه جراء التجارب والمعارف، ليقوم بعملية استنتاج النتيجة.

إن كل حجة تحمل في حد ذاتها مؤشرات حجاجية داخلية، هذه المؤشرات هي ما سبق التطرق إليه في المباحث السابقة، و دورنا الآن هو أن نبين وُرُودها أو وُرُود بعضها في المقتطف الذي بين أيدنا. فإذا عدنا إلى الحجة قيد الدراسة نجد أنها تشكل وحدة كلية لمجموعة من العناصر المترابطة فيما بينها، و هذا الترابط هو ما يجعل منها نتيجة مقبولة لغويا و ذهنيا.

-الإحالة[5]:

يقول سعيد: **أنها بحالها بحال الرجل**، فتعوض الهاء المرأة لتفادي التكرار الذي يفسد جمال و معنى العبارة، فلو قال سعيد: إن المرأة بحال المرأة بحال الرجل، و لم يستخدم الضمير المتصل(الهاء) لكان الكلام غير مقبول، و الكلام غير المقبول لا يمكنه أن يكون ضمن العمل الحجاجي، أو على الأقل سوف يكون كلاما ضعيفا لا يؤدي دوره الحجاجي الذي هو الأصل في كل عملية تواصلية. "إننا نتكلم عامة بقصد التأثير"[6].

-الصوت[7]:

المرأة تبتات تاريخيا، إذا ما عدنا إلى العرض المسرحي سوف نجد أن سعيد استعان بالصوت لِلفت انتباه الجمهور إلى ما يرمي إليه و تحديد الكلمات المفاتيح التي بموجبها يفهم المقصود؛ فنجده قد ركز "بالنبر" على كلمة **تبتات** لتوجيه المتلقي إلى الأفعال التي تقوم بها المرأة داخل المجتمع و التي لا تترك مجالا للشك أنها كالرجل، كما أعمل النبر كذلك في كلمة **تاريخيا**للدعوةإلى قراءة التاريخ الذي يشهد بكفاءة المرأة عبر العصور.

-المعجم[8]:

نلاحظ في عبارة **كنطعن، كنحتج** أن الكلمتين ينتميان إلى الحقل المعجمي نفسه، فكل من الطعن و الاحتجاج يوحي بالتمردعلى قوانين معينة أو أحكام، و هذا لتأكيد الرفض لموقف عادل المعادي للمرأة.

كما يمكن أن نلمس أن المعجم العام الذي تكلم به سعيد يُحيل المتلقي إلى أنه ينتمي لفئة المثقفين، فلا يمكن لأحد توظيف مصطلحات من قبيل الاحتجاج و الطعنوالتاريخ إلا من كان مثقفا.(والثقافة هنا لا تعكس بالضرورة المستوى التعليمي الأكاديمي)

---

[5]هي علاقة دلالية تربط بين عنصر لغوي داخل النص وعنصر آخر (محال إليه)، وتتفرع إلى عدة أنواع. :

[6] أبو بكر العزاوي،الحجاج في اللغة: مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية البيضاء، العدد 61 سبتمبر 2004 ، ص 53.

[7]يُعد **المستوى الصوتي** الأساس الأول في التحليل اللغوي؛ وهو العلم الذي يعنى بدراسة الأصوات اللغوية (الفونيمات) من حيث مخارجها، وصفاتها، وخصائصها الفيزيائية، وكيفية إنتاجها .

[8]يقصد **بالمستوى المعجمي** في اللسانيات دراسة مفردات اللغة (الكلمات وجذورها)، والمعاني التي تستقل بها في القواميس .وهو يهتم بتصنيف الألفاظ، وتبيان دلالاتها وحقولها الدلالية، دون الارتباط الوثيق بالسياق أو التركيب النحوي.

-التركيب[9]:

...المرأة تبتات تاريخيا أنها ... نلاحظ تقديم كلمة "المرأة" فبدل أن يقول **أثبتت المرأة** قال المرأة تبتات.

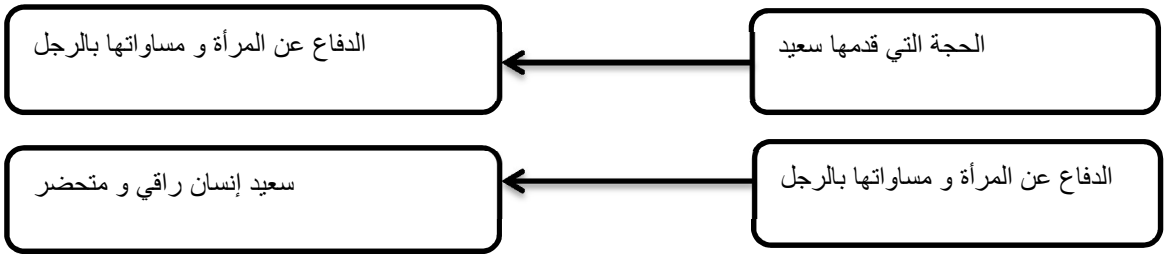
في القول الثاني: سبق الفعل الفاعل، و ليس الهم هنا هو معرفة الفاعل بقدر ما يتم التركيز على الفعل في حد ذاته، و معرفة الفاعل سواء كان هو المرأة أم شخصا آخر يبقى غير مهم.

أما في القول الأول فتم فيه تقديم "المرأة" و جعلها مبتدأ؛ أي أنها هي الموضوع الذي يجب الاهتمام به و تحميله الخبر الذي يأتي بعده، و لنا أن نعود إلى كتب البلاغة لنعرف أسباب "التقديم" و دوره في بناء المعنى.

-التشبيه:

...**بحالها بحال الرجل**...، فبدل أن يحصي سعيد الأسباب التي جعلته يقبل أن تذهب معهم المرأة في رحلة الهجرة السرية، وظف التشبيه كأسلوب حجاجي[10] تتجلى وظيفته الحجاجية في اختصار مجموعة من العبارات والمبررات المحتملة، فجعل المشبه هو "المرأة" و المشبه به هو "الرجل" و أداة التشبيه هي "بحال" أما وجه الشبه فهو القدرة على تحمل أعباء و عناء الهجرة السرية. و عموما فإن توظيف الأساليب البلاغية سواء كان تشبيها أم استعارة أم كناية ... فإن هذا التوظيف يختصر الكلام ويزيد من قوة الحجة و يعزز من مقبوليتها لدى المتلقي.

من خلال تحليلنا للحجة التي قدمها سعيد قصد إقناع المتلقي بمساواة المرأة للرجل و إمكانية الذهاب معهم في رحلة الهجرة السرية، يتضح أن معنى الحجة الظاهرة فوق الركح ما هو إلى نتاج لجهود معرفية و لسانيةو بلاغيةو لغوية يلعب كل عنصر من هاته العناصر دوره في إنجاحها و جعلها قادرة على توليد نتائج في ذهن المتلقي بعدما أُنْتِجَتْ مُسْبَقاً في ذهن المخاطِب (المحاجج). لدينا الآن الاستدلال التالي:



و إذا اختزلنا بالقضية: الدفاع عن المرأة و مساواتها بالرجل؛ فسوف نحصل على النتيجة التالية: الحجة التي قدمها سعيد تدل على أنه إنسان راقي و متحضر، و هذه هي النتيجة التي عمل ''نورالدين بكر'' على التأكيد عليها طيلة المسرحية أثناء لعبه دور "سعيد". و هذا بالضبط ما جعل الجمهور يُشيدُ بها و يصفق عندما أنهى إلقاء هذه الحجة بالذات.

لم يكن عادل أقل من سعيد توظيفا للحجاج في الدفاع عن موقفه، وهذا ما سوف نلمسه من خلال الحجج التي قدمها و التي يوضح من خلالها موقفه السلبي اتجاه المرأة و عدم إمكانية مساواتها بالرجل عندما قال:

هدي هضرة خاوية ... سير شوف الشركات، كتلقى الشباب و الشابات، كلشي كيتسنى يخدم كيخرج هداك من الباب (يشير بأصبعه مقلدا مسؤولا في الشركة)، أنت، أ البنت ... زوينة فيكم تجي لهاد الجهة، دخلي تخدمي ... معندكش لكارط؟ ... لهلا يكون والديها ... دخلي ... و أنت أولدي سير فحالا و الله لخدمتيها بالله ... الكذوب.

---

[9] **المستوى التركيبي في اللغة العربية**)أو المستوى النحوي) هو فرع من مستويات التحليل اللغوي الذي يدرس "الجملة ."يعنى بكيفية انتظام الكلمات وتأليفها، ونظرية العامل والمعمول، والعلاقات الوظيفية التي تربط بين المفردات لتكوين كلام مفيد.

[10] ينظر: محمد الوالي: الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان، مجلة فكر ونقد، ، دار النشر المغربية البيضاء، العدد 61 سبتمبر 2004 ، ص82.

للدفاع عن موقفه المبين مسبقا، يتوسل عادل مجموعة من العناصر التي يجعل بها كلماته ذات طابع حجاجي، و يمكن أن نبين هذه العناصر كما يلي:

-ذهني تصوري:

يلوح عادل بأصبعه إلى المرأة الجميلة المفترضة من بين مجموعة من الشباب و الشاباتو يشير إليها أن تأتي إلى جانبه، كما يلوح بيديه طارداً الشاب و دافعا إياه إلى خارج الشركة.

هذه الحركات المصحوبة بالابتسامة أثناء الحديث مع المرأة الجميلة، و الغضبو القسوة أثناء الحديث مع الشاب، كفيلة أن تُصَوَّر في ذهن المتلقي ذلك المشهد المفترض الذي تُقَرَّبُ فيه المرأة و يُطرَد فيه الرجل. ويمكن أن نوضح ذلك بما يلي:

ما يُفهم من حجة عادل : المرأة تقرّب، و الرجل يطرد.

معرفة مشتركة: الشيئان المقرب والمبعد حتما هما شيئان غير متساويان.

نتيـجة: ليست هناك مساواة بين الرجل و المرأة.

-تركيبي (نحوي):

نلاحظ مجموعة من الظواهر التركيبية في الخطاب الحجاجي الذي قاله عادل، و من الطبيعي أن تكون هناك ظواهر كثيرة في أي كلام، إذ لاخطاب لغوي دون تراكيب تؤسِّسُ لمعناه، لكننا سوف نذكر فقط:

"النعث": **خاوية** الذي تبع كلمة هدي هضرة، و جاء هنا لإصدار حكم على كلام سعيد وإعطائه صفة الفراغ؛ أي أنه على خطأ.و بالتالي: مادام كلام سعيد خاطئ←فإن كلام عادل صحيح

(الحجة) (النتيجة)

و كذلك نذكر ظواهر مثل "القسم" في قوله **والله لخدمتيها**، و النداء في قوله **أ البنت الزوينة** ...، ففي الأولى تأكيد على عدم قبول الرجل في الشركة بصفة مطلقة، و الثانية فيها تمييز المرأة الجميلة عن باقي المترشحينو اختيارها للعمل.

و يمكن أن نقول هاهنا؛ إن بناء الحجة هو نَظْمٌ يحتاج توخي معاني النحو، فلكل ظاهرة نحوية معنى وقيمة حجاجية.

-الإحالة:

و الإحالة كما سبق تعريفها و الوقوف عندها في الفصل النظري تعدُّ من أدوات اتساق الخطاب، و نجدها حاضرة بقوة في جميع الخطابات كي تجعل منه كتلة واحدة، و يمكن رصدها هنا في مواقع عديدة:

-**الزوينة فيكم** ← كاف المخاطب ضمير يحيل على: أنتم الشباب و الشابات

-**معندكش** ← كاف المخاطب يحيل على: البنت

-**لهلا يكون والديها** ← الهاء ضمير يحيل على: لكارط(البطاقة الوطنية)

-**أنت أولدي** ← ضمير يحيل على: الشاب الذي يرجو العمل

-**والله لخدمتها** ← الهاء ضمير يحيل على: الخدمة (العمل)

-**التكرار**:

و الله لخدمتيها بالله ←تكرار القسم بالله ←تأكيد عدم قبول الشاب في العمل.

سير سير ← تكرار فعل الأمر ← دعوة إلى الابتعاد عن الشركة نهائيا.

دخلي ... دخلي ←تكرار فعل الأمر ← التأكيد على القبول في العمل.

-**الصوت**:

و قد أعطى الصوت شحنة قوية لخطاب عادل عندما رفع التنغيم في عبارة: **دخلي تخدمي** مع نبر واضح في حرف الدال في كلمة **دخلي**، و كذلك رفع التنغيم في عبارة **لهلا يكوّن والديها**، ليكون بذلك لفت انتباه المتلقي إلى الكلمات و العبارات التي جعلته يحس بالتمييز بين الجنسين في موضوع العمل.

و من ذلك قوله: **سير ... و الله لخدمتيها بالله**؛ فالتنغيم هنا كان صاعدا مع نبرة في كلمة **بالله**خاصة في حرف **ب**.

-**الاستعارة**:

يقول عادل: **أنت أولدي سير ... سير**[11]، فهنا شبه الشاب بالولد أو الإبن و هي استعارة يُصَرَّح فيها بالمشبه به قصد الاستصغار و التقليل من الشأن، وقد خصص أبو بكر العزاوي حيزا لا يستهان به في كتابه ''اللغة والحجاج'' يؤصل فيها للاستعارة ودورها الحجاجي في اللغة والخطاب[12].

-**السرد**:

وظف عادل سرد قصة المسؤول الذي ينتقي من بين المترشحين للعمل الفتاة الجميلة ويبادر إلى طرد الشاب، وهي قصة واقعية يحكيها عادل، ليس للإخبار كما هو ظاهر، وإنما يحكيها لأجل الحجاج، ذلك أن القصة الواقعية في الحوار يمكن اعتبارها حجة جاهزة تعزز موقفا معينا أو تدحضه، أو تعزز موقفا وتدحض آخر في الوقت نفسه.

من خلال ما سبق،و من خلال تحليلنا للحوار الأول الذي دار بين سعيد و عادل بخصوص موضوع المرأة، والذي أبدى من خلاله كل واحد منهما رأيه،و دافع عنهو دعّمه بمجموعة من الحجج، يمكن أن نستنتج أن كل منهما أقام حججا لغوية و حججا أخرى غير لغوية ،و كان هذان النوعان من الحجج يمشيان بشكل متساوق لخدمة النتيجة المبتغاة، و بالضبط هذا ما سوف نستدل عليه في الحوار الثاني الذي دار بينهما حول موضوع آخر،و هو موضوع الطفولة.

إن كون الخطاب المسرحي عملية تواصلية حجاجية يلعب فيها كل من المخاطِب و المتلقي دورا في بناء النتائج في الذهن؛ فغالب النتائج لا يصرَّح بها قولا وإنما تقع في الذهن ، فيمكن أن نلاحظ أن الحجج الذهنية التصورية هي الطاغية على منظومة الحجاج ككل، و تبقى الحجج اللغوية مجرد طريقة و جزء بسيط من العملية الحجاجية، و لذلك يركز فيها المخاطِب على صياغة الحجة اللغوية و ضبطها الضبط الصحيح

[11] ينظر في إطار الكلام عن الفعل الأمر ومدى حجاجيته: أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، مرجع سابق، ص 116.

[12] ينظر: نفسه، ص 98 – 110.

قبل أن يخرجها إلى حيز الوجود، لأنها في الأخير بمثابة مفتاح يتم من خلاله فتح باب الذهن لإتمام المعنى، ومساعدته في إنجاز عملية توليد النتائج.

فعندما قال عادل عباراته السليمة لغويا المقبولة على مستوى اللفظ و المعنى، فإنه بهذا لم يقم بعملية الحجاج، وإنما قدم جزءا منه فقط، فقد أسهمت مجموعة كبيرة من الأشياء في إعطاء هذه العبارات طابعها الحجاجي.

هاته الأشياء هي السياق الخارجي والداخلي، والعلامات كاللباس و المكياج و الحركات الجسدية –خاصة حركات العيون و الأيادي– و الديكور و ما إلى غير ذلك، و رغم كل هذا فإنها تبقى مجرد حلقة داخل المنظومة الحجاجية، إذ تحتاج إلى مسلمات تكون في ذهن المتلقي مسبقا، فتتحد هذه المسلمات بالمعنى المتصَور في الذهن عن طريق تلك العبارات والعلامات، لتوليد النتائج التي حاول عادل تحقيقها في ذهن الجمهور.

و هذا ما جعلنا نركز بالأساس على بناء الحجة من الداخل على مستويات عديدة منها: نحو النص و البلاغة و المستويات اللغوية وآليات الحجاج اللغوي و المنطق، كل هاته الأشياء تم التركيز عليها في تحليلنا للحجج لأن الحجاج الموسع حجاج شمولي. ومادامت هذه المستويات تبني الحجج وتجعلها قادرة على الإنتاج، فقد كان من الواجب دراستها والتحليل بواسطها.

فمادام الحجاج هو ذهني تصوري معرفي بالخصوص[13] فإن الكلمات أو الحجج التي تقدَّم لتوليد النتائج، لابد أن تكون دقيقة جدا و مدروسة في جميع المستويات سابقة الذكر، لأنها في الأخير تبقى مفتاحا لإنجاز عملية استنتاجية معقدة داخل الذهن.

فعندما أنهى مسعود حوار عادل مع سعيد بخصوص موضوع المرأة بقوله: "ياودي ياودي 40 عام ديال الاستقلال و باقين واحلين غير شكون المرأة و شكون الراجل"، فإن هذا القول في حد ذاته لا يشكل عملا حجاجية إلا بربطه بما سبق ذكره.

فسياق الكلام الذي دار بين سعيد و عادلو الاختلاف بينهما هو الذي جعل المتلقي يستنتج ذلك الاستهزاء الذي رمى إليه مسعود من خلال هذا القول.

و على المستوى اللغوي التركيبي بالأخص يمكن أن نلاحظ أن مسعود لو قال– مثلا–: "ياودي ياودي الاستقلال و والراجل باقين 40 غيرالمرأة شكون"، هذا المثال يدل على أن المعنى لن يستقيم إلا باختيار نظم جيد واختيار الألفاظ المناسبة وترتيبها الترتيب الصحيح وإعطاء كل كلمة دورها وسط الكلمات الأخرى، فهذا فقط هو ما يجعل هذا الكلام يلعب دوره الحجاجي.

ولهذا نجد الحجاج الموسع يرد المكانة و يعطي القيمة لجميع مكونات اللغة و جميع الكلمات الموجودة في الجملة الواحدة أو النص أو الخطاب باعتبارها مكونات حجاجية بالأخص، و لنا في القرآن الكريم أكبر دليل على هذا، فلو أزحنا كلمة واحدة من مكانها لاختل المعنى و اختل الحجاج و اختل الحكم و اختل كل شيء.

وعلى المستوى الصوتي فنلاحظ أن مسعود قد أثر في الجمهور من خلال صوته الذي أكسبه في المسرحية نحة الشيخ الكبير؛ الرجل المقاتل العنيف؛ الرجل الجاهل المتعصب لجيله، فعندما قال: "ياودي ياودي"فهاته العبارة أفادت الاستهزاء:لأن هاته العبارة لا تستخدم في الدارجة المغربية إلا للاستهزاء والتقليل من الشأن، كما استحضرت هذه العبارة صوت الجيل القديم الذي طالما استهان بالجيل الجديد موظفا إياها في كلامه.

[13] دافع أبو بكر العزاوي على هاته الفكرة في كتابه: الحجاج الموسع الأسس والمبادئ.

كما يمكن أن نلاحظ الرابط الحجاجي "الواو" الذي ربط بين الحجة الأولى من كلام مسعود"40 عام ديال الاستقلال"و الحجة الثانية:"باقين واحلين غير شكون المرأة و شكون الراجل"هذا الرابط الذي أتى هنا بمعنى ''رغم ذلك'' فإنه بيّن أن الحجة الأولى أضعف من الثانية، بل جعل الحجة الثانية تسخر من الحجة الأولى، فعندما قال"40 عام من الاستقلال" هذا أمر جيد ومحمود طبعا، و لكن عندما أضاف باقين واحلين غير شكون المرأة و شكون الراجل فإنه يوجه ذهن المتلقيإلى أن تلك الحجة الأولى التي قدمها لا تساوي شيئا مادام باقين واحلين غير شكون المرأة و شكون الراجل، أي أن تلك الأربعين عاما لا تساوي شيئا، و منه يظهر أسلوب الاستهزاء من خلال هذا الرابط الحجاجي .

و إذا ما لاحظنا لباس مسعود و طريقة جلوسه و اتكاءه على العصا و قدمه المعطوبة و لحيته البيضاء و نظرته الحاقدة على الجيل الجديد، أمكننا القول إن الذي يرى هذا المشهد حتما سوف يأخذ فكرة عن الجيل القديم و مدى خيبة أمله بخصوص الجيل الجديد، فيكفي أن نسمع هاته الكلمات وهاته العبارات "ياودي ياودي 40 عام ديال الاستقلال و باقين واحلين غير شكون المرأة و شكون الراجل" و حتى دون أن نعرف معناها، فإننا نلمس تلك النظرة السلبية و خيبة الأمل التي يحس بها الإنسان القديم الذي ضحى بالغالي و النفيس من أجل الاستقلال ليضع الأمانة في يد الشباب الذي همه الكبير هو الهجرة و لا شيء سوى الهجرة.

فالنتيجة المتوخاة من هاته العبارة –كما سبق الذكر– هي الاستهزاء، والاستهزاء بالشيء يعني عدم الرضى عنه، و هذا بالضبط هو ما حاول الممثل أن يوضحه و يستدل عليه ذهنيا و وينقله من ذهنه إلى ذهن المتلقي حتى دون أن يتكلم.

فيبقى مسعود ذلك الرجل الشيخ الذي قاتل من أجل إخراج المستعمر، هدفه الرئيسي في هاته المسرحية هو إبراز سبب الهجرة –كما سبقت الإشارة إلى ذلك–، و مما جعله يقرر الهجرة هو المطالبة بحقوقه من الفرنسيين،ومن خلال هذه العبارات التي قالها يمكن أن نستنتج أن الاستهزاء و السخرية من هذا الجيل الجديد و خيبة الأمل التي أصابته من هذا الجيل هي التي زرعت في قلبه الرغبة في الذهاب إلى الفرنسيين لأخذ حقه في هذا السن المتأخر، كما لو أنه يقول: ليس هناك شيء يستحق التضحية، اللهم أخذ المال و الجاه من الذين قاتلت لصالحهم وثم حررت البلاد منهم من أجل هذا الجيل الفاشل.

وفي نقاش آخر بين عادل و سعيد في المقطع نفسه، يقول عادل: "البند الثاني ماخصكش تحرك مع البراهش" فيرد عليه سعيد: "أنت واحد المتخلف منك ماكان، أولا يا أخي ماسميتهمش البراهش، سميتهم les petits enfants فلذات أكبادنا التي تمشي على الأرض عماد الوطن رجال الغد شباب المستقبل... هات العجينة هات هات نصنع منها الأدوات"(يغني راقصا) (يضحك الجمهور و يصفق)، عادل: (يشنق سعيد بيديه)"هادي سنين و أنا كانحاول نحرك غادي نحرك لي غادي يحركني ". فهنا ربط عادل حجته "ما خصكش تحرك مع البراهش" بروابط تجمع ما بين ما هو لغوي و ما هو ثقافي.

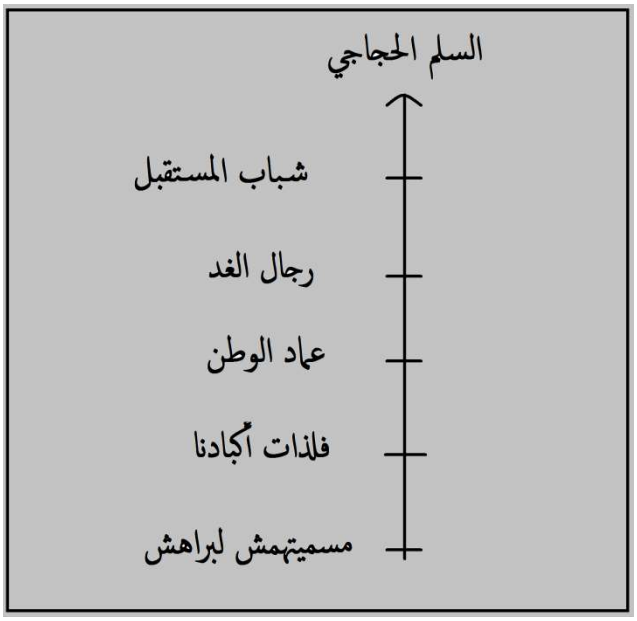
فعلى مستوى المعجم نجد أن كلمة "البراهش" هي كلمة قدحية يوصف بها الأطفال و قليلي البداهة و الذكاء حتى من الكبار. و هذا المصطلح سائد في المجتمع المغربي للدلالة على قلة العقل وقلة التجربة و مجموعة من الصفات السلبية.

و نجد كذلك **العامل الحجاجي** "ما" الذي يمكن أن يعوض لنا أداة "لا" في اللغة العربية الفصحى؛ أي لا يلزمك أن تهاجر مع الأطفال الصغار، و هذا العامل الحجاجي سور كلي يحيط بجميع مكونات العبارة ويضعها في حكم النهي و والدعوة إلى الامتناع، بمعنى لا يجوز لك في أي وقت و في أي زمن و في أي مكان أن تهاجر مع الأطفال الصغار. و فيهذا – طبعا– ذمّ واستصغار للطفولة و الأطفال.

هذا...ونجد كذلك "كاف" المخاطب في "ماخصكش" التي تنوب عن كلمة سعيد أو أنت، فلا يمكن أن يقول "ماخصش أنت تحرك مع البراهش" فقال –وهيالأسلم–"ماخصكش تحرك مع البراهش" لإعطاء العبارة قوة في المعنى و لتجد دورها في العملية الحجاجية . و عندما رد سعيد: "أنت واحد المتخلف منك ماكان"فإنه يصف عادل بالمتخلف، هاته الكلمة أو المصطلح "متخلف" يحيل مباشرة إلى الرجعية وعدم مواكبة العصر، مما يصوِّر في ذهن المتلقي أن كلام عادل لا يؤخذ به، و هذه حجة تقع في ذهن المتلقي (الجمهور)الذي يحمل

في جعبته مجموعة من المسلمات من بينها: أن كل رجعي وغير مواكب للعصر لا يُعتدُّ بكلامه، ليستنتج في الأخير أن كلام عادل لا يمكن أخذه بعين الاعتبار.

و لكي يطعن في حجة عادل فإنه ذهب إلى المفهوم المحور الذي أعطى لحجة عادل قوتها و هو "البراهش"، فحاول أن يضرب فيه عندما قال: "أولا يا أخي ماسميتهمش البراهش" و هذا طبعا فيه ضرب للمعجم الذي استخدمه عادل في تبرير نتيجته.و لكي يبين الصورة الحقيقية التي ينبغي أن تؤخذ عن الأطفال و يهدب ذلك المصطلح الرديء الذي وصفهم به عادل قال: "سميتهم les petits enfants فلذات أكبادنا التي تمشي على الأرض". و هنا نلمح هاته الكناية الجميلة "فلذات أكبادنا" التي وصف بها سعيد الأطفال، التي معناها أن الأطفال جزء منا، بل هو جزء من الأجزاء المهمة في الجسم، إذ نجد أن الكبد في الثقافة المغربية يعتبر من الأعضاء الرئيسية المسؤولة عن العطف و الحنانو الحب. و زكى ذلك بكلامه "عماد الوطن رجال الغد شباب المستقبل" و كل هاته صفات و كنايات عن الأطفال الذين يعتبرون في جميع البلدان مستقبل الأوطان. وهنا نلمس أن سعيدا قد وظف السلميات الحجاجية، إذ جعل الحجج الضعيفة في أسفل السلم وجعل الحجج الأقوى في أعلاه، ويمكن تمثيل لهذا بالشكل التالي:



فقوله: مسميتهمش لبراهش حجة ضعيفة مقارنة بما سوف يأتي بعدها.

وقوله : فلذات أكبادنا، فهي حجة شعرية عاطفية أقوى من الأولى لكنها أضعف مما سوف يأتي بعدها .

وقوله: عماد الوطن ورجال الغد حجج قوية لأن الأطفال كونهم عماد الوطن ورجال الغد ففي ذلك دعوة إلى إعطائهم من الأولوية والاحترام ما يستحقونه.

أما قوله : شباب المستقبل، فهي الحجة الأقوى كون الشباب هم الركيزة الأساسية لكل مجتمع مهما كان، وكون الأطفال هم شباب المستقبل فهذا كاف بأن يحظوا بكامل الاهتمام وعدم التقليل من شأنهم بكلمات قدحية من قبيل ''لبراهش''.

و أنهى سعيد مداخلته بخصوص هذا الموضوع بقوله: "هاتي العجينة هات هات نصنع منها الأدوات" و هو يغني و يرقص و يمرح و كأنه رجع إلى الطفولة الجميلة، و هذا النشيد يرسم لذا المخاطَب و المتلقي المغربي صورة ذهنية خاصة بالطفولة، لأنه نشيد معروف لدى أجيال الثمانينات و حتى السبعينيات كونه كان ضمن المقررات الدراسية.

و في هذا النشيد نلمس براءة الأطفال الذين همهم الشاغر آنذاك هو اللعب بالعجينة داخل القسم و في البيت عندما كانت الأجهزة الالكترونية شبه منعدمة في ذلك الوقت.

و ما دام هذا النشيد يرمز إلى براءة الأطفال فإن فيه دعوة صارخة بالعناية بهاته الفئة العمرية، فيرسم في ذهن المتلقي ما يلي:

الحجة1:هات العجينة هات هات نصنع منها الأدوات ترمز إلى براءة الأطفال

المعرفة المشتركة2: براءة الأطفال تستدعي الاهتمام و العناية بهم .

فإذا اختزلنا بعبارة براءة الأطفال في كل من الحجة1 والمعرفة المشتركة2 ، حصلنا على نتيجة جديدة مفادها هو: هات العجينة هات هات تستدعي العناية بالأطفال

و هذا ما جعل الجمهور يضحك و يصفق اعترافا منه أن النتيجة التي أراد أن يقنع بها سعيد الجمهور قد وصلت،و أنها بالفعل قد أقيمت و أُنتجت داخل ذهن المتلقي، فما كان من هذا الأخير (الجمهور) إلا أن يرد عليه بالتصفيق و الضحك، و في هذا الردّ كذلك حجة يمكن أن نوضحها بما يلي:

التصفيق يساوي وصول المعنى و الاستمتاع به، و مادام التصفيق حاضرا فإن المعنى كذلك قد وصل وتم الاستمتاع به،والردّ بالتصفيق والضحك في هذا المقام بالذات بمثابة جزء من القياس الذي يفضي إلى نتيجة مفادها أننا نحن الجمهور قد تمتعنا و فهمنا المعنى.

و يمكن أن نبين ذلك بما يلي :

حجة: تصفيق الجمهور.

معرفة مشتركة (متعارف عليه من طرف جمهور المسرح) :التصفيق يعني الفهم والاستمتاع والتفاعل.

نتيجة: الجمهور فهم واستمتع وتفاعل.

و من خلال هذا التحليل يتضح لنا أن الخطاب المسرحي كخطاب حجاجي يطغى عليه الجانب الذهني التصوري، كما يتضح أن الجمهور يُسهم إلى حد كبير في تحديد المعنى وتوليد النتائج ذهنيا، كما يُسهم كذلك في تقديم حجاج مواز يقنع به الممثل أنه قد استفاد أو قد استمتع أو قد غضب أو قد أحس بالملل، وذلك عن طريق حركاته و أقوالهو تصفيقهو ربما إحداثه بعض الأصوات الأخرى، و ربما كذلك الخروج من قاعة المسرح و أشياء أخرى لا يمكن حصرها من ردود فعل الجمهور أثناء مشاهدة العرض.

و في المقطع الموالي نجد عادل يشنق سعيد بيديه و يقول: "هادي سنين و أنا كانحاول نحرك غادي نحرك لي غادي احركني"، و هنا نجد أن عملية الشنق لا يقوم بها الإنسان إلا عندما يحس بالغضب، و بالفعل فإن الصورة الذهنية التي رسمها عادل في ذهن المتلقي عندما شنق سعيد هي غضبه منه و تعصبهلرأيه، فلولم يغضبمن رأي سعيد المتناقض مع رأيه ماقام بهاته العملية، و هاته الحركات الجسدية (حركات الشنق) يمكن اعتبارها حجة ذهنية تتمثل في ذهن المتلقي كما يلي:

حجة :عادل يشنق سعيد

مبدأ حجاجي :كل عملية شنق تساوي الغضب والتعصب للرأي.

النتيجة: عادل غاضب من سعيد و متعصب لرأيه.

و لتأكيد غضبه و تعصبه لرأيه أضاف قائلا: "هادي سنين و أنا كانحاول نحرك غادي نحرك لي غادي احركني"و تشتمل هذه العبارة –كما سابقاتها– على مجموعة من الأدوات و الأساليب اللغوية التي تجعلها مترابطة فيما بينها و تجعلها قوية كما تجعلها قادرة على أداء وظيفتها الحجاجية كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

فنجد هنا ظاهرة التكرار إذ يقول: "غادي" مرتين و "نحرك" و "احركني" مرتين كذلك،وهذا التكرار يؤكد به رأيه المتعصب : ف"البراهش" لا يجب أن يشاركوهم في هذه الرحلة (عملية الهجرة السرية).

و في المستوى الصوتي نلاحظ أنه نبر كلمة "نحرك" عن باقي الكلامات المجاورة لها ليجعلها بارزة بالمقارنة مع الكلمات الأخرى، و هو دليل على أن كلمة "نحرك" كلمة رئيسية، و النتيجة التي يتوخاها من هذا الكلام كله: أنه سوف يقوم بعملية حرق كل الذين يقفون في طريقه، من المؤيدين للآراء الأخرى، المتناقضين مع موقفه، سواء كانوا كبارا أم صغارا.

الفلاح: (طيلة هذا الحوار ظل يقلد الكلام الذي يقال بملامحه و جسده دون أن ينطق بكلمة، فيبدو عليه أنه لا يفهم معظم ما يقال و لا رأي له في هاته المواضيع الأكبر من عقله البدوي)

يمكن اعتبار هاته الحركات الجسدية بمثابة حجج يقدمها لكي يصور في ذهن المتلقي مجموعة من النتائج، فمظهره الذي يصور هيئة الانسان المغربي الذي يعيش في البادية، و قامته الطويلة و منكبيه العريضين يدلان على عظمة خلقته، أما حركاته التي تدل على غبائه ترسم في عقل المتلقي(الجمهور) صورة الإنسان الغبي المتناقض جسمه مع عقله.

و بما أن الغباء في غالب الأحيان يثير في الذهن صورة مضحكة، فقد ضحك الجمهور طيلة تأدية الفلاح لتلك الحركات .

و لعل هذا التناقض المضحك هو مايعطي للمسرح الكوميدي نكهة خاصة و تأثيرا خاصا،لأن الإنسان بات في الوقت الراهن يبحث عن الضحك و الهزل أكثر مما يبحث عن الجدية و التراجيديا.

لقد رأينا لحد الآن دور كل من الحجاج اللغوي و الحجاج غير اللغوي (الحجاج التصوري المعرفي) و دور كل واحد منهما في الإقناع و التأثير، فكما أبرزنا و بيّنا الجوانب الحجاجية اللغوية بحلة جديدة، فكذلك رأينا قوة و مدى تأثير الحجج الذهنية التصورية و كيفية تشكلها في ذهن المتلقي لإنجاز الاستنتاجات العقلية وتوليد النتائج ،كما رأينا دور المتلقي في إتمام العملية الحجاجية التي يبدأها الممثل، وتفاعله الحجاجي مع هذا الأخيرعن طريق بناء عملية حجاجية أخرى يبعثها إلى الممثل يستنتج فيها هذا الأخير رأي الجمهور في المقطع المسرحي، ومن خلال تأمل هذا العمل الكبير الذي يقوم به الجمهور يمكن لفت الانتباه إلى ضرورة دراسة ''نظرية التلقي'' من منظور حجاجي.

الحجاج من أجل الإمتاع (الإضحاك) :

سوف نمرّ إلى الجزء الثاني من هذا الفصل والمتمثل في الإجابة عن السؤال التالي: كيف أمكن للممثلين التأثير في الجمهور و دغدغة مشاعره و إضحاكه؟ وهل يمكن أن ندعي أن المخاطِبين بشكل عام والممثلين بشكل خاص يمارسون الحجاج على المتلقي من أجل إقناع عقله بإصدار أوامر للجسد كي يضحك؟ أم أن الامتاع ليس فعلا حجاجيا صرفا.

تؤكد موسوعة wikipedia أن الضحك عبارة عن استجابة تبدأ من الدماغ لتنتقل إلى الأعضاء المسؤولة عن الضحك[14] ، ومنه فإن الضحك هو نتيجة عقلية دماغية بالأساس وليست عاطفية كما يتصور أغلب الناس، ومنه يمكن أن نقول إن الإضحاك عبارة عن حجاج

14 يضحك الإنسان عبر استجابة فسيولوجية وعصبية معقدة تبدأ في الدماغ .عندما يتعرض لموقف مضحك أو محفز، تعالجه مراكز محددة في الدماغ وترسل إشارات عصبية تحفز انقباض عضلات الوجه والصدر، مع إطلاق مواد كيميائية تمنحه شعوراً بالراحة والمتعة وتخفيف التوتر. تتم عملية الضحك عبر عدة مراحل دقيقة:

موجه إلى الدماغ من أجل إقناعة بإفراز سُيالات عصبية معية وإصداره أوامر معينة للجسد، وهذا ما سوف نلاحظه –بالفعل– في تحليلنا للمقطع التالي:

يتدخل **عادل** ويشنق سعيدا: أ هات العجينة هات، سنين طويلة وأنا كنستنى هاد الفرصة باش نحرك، أنا غادي نحرك، غادي نحرق ليحرقني واش فهمتي ولا لا؟

سعيد يقوم بحركات لاضحاك عادل الشومور محاولا الإفلات من بين يديه ويقول: شفتوا...لأول مرة شفتوا...ياك وأخلق الله، من الصباح ملي تلقا خنشوشي مع شي حاجة،وانت مجخمرني، رادليا سفايا في عليا،ياك من الصباح ملي شفتك، وانت بارك عليا نحركو...حركنا...لحريك... باغين تحركو؟ انت محروك من عند الله.

يضحك الجمهور ويصفق

هنا **البدوي** يرخي رأسه: أ نشوف؟ أه.

ويكمل سعيد كلامه الموجه لعادل:أسمع أهذاك راس لفكيعة (يضحكالجمهور)ما تبقاش تجبدهذ الكلمات البذيئةلأنها كلمات تخذش الآداب.

عادل موجها كلامهللشارجانمسعود: با جدي نقدر نتناقش معاه؟

يجيب **الشارجان**:شوفأوليدي ،إلا عندك برميسيون_ دك والديه.

يضحك الجمهور

عادل يقوم بحركات رياضية لضرب سعيد الذي يصيح :اش بغيتي أ أ...أش بغيتي أ أ أش بغيتي الناس كتفرج دابا في تلفزيون. يقول سعيد بعدأن حمله عادل ورماه على الأرض وهما في عراك: اش بغيتي عندياش بغيتي .

يصيح **الشارجانمسعود**: أ شكاين؟ توما أش كاين؟غا تفضحونا.

يصيح **الحراك**: اش كاين؟ واش الدنيا هانية؟

يجيب **الشارجان**: ما كاين والو،غا كيلعبوا،غا كيلعبوا.

يدخل **الحرك** ويقول الله يتقبل و يخرج

يرمي **عادل سعيدا** على الأرض...

يقف **الشارجان** عند رأس سعيد الممدد على الأرض.

- الإدراك:تتلقى مناطق الدماغ المسؤولة عن اللغة والعواطف النكتة أو الموقف.
- الاستجابة الحركية:يرسل الدماغ إشارات إلى عضلات الوجه (مثل عضلة الوجنة الكبيرة) لتبتسم، وإلى الحجاب الحاجز والصدر ليحدث التنفس المتقطع المميز لصوت الضحك.
- التأثير الكيميائي:يفرز الدماغ الإندورفين والدوبامين، وهي هرمونات طبيعية تحسن المزاج وتقلل الألم والتوتر.

يقول سعيد بعد أن نظر إلى شكل الشارجان : شكون...قريش؟

يضحك الجمهور

سعيد: ها أنا مت. يقوم الشارجان بجصنبضه في حين نجد البدوي يدور حول نفسه ويقول **الشارجان:**عشرين عام ديال لكيرة ما عمرني شفت فحياتيكوطليطا بوحاطيةبحال هذي.

يضحك الجمهور

سعيد ينهض قائما: ياك...مزيانآها هي دابا السلاح الليتضربتوا به باغيين تضربو به الناس بحالكم ياك... ياك حيث انتوما محرومين وكتعرفو شنو هو الحرمان، ومع ذلك يا اخي، مع ذلك باغيين تحرمو على شيناس شيحوايج تحللوها غي لكم بحدكم، قتلوني أ خويا، قتلوني يا سيدي ،هانا ويرتمي على الأرض

البدوي يقوم برسم محيط حول سعيد بعد ان سقط على الأرض(كيطراسيه).

يضحك الجمهور

الغاية المتوخاة هنا هي الإضحاك و إدخال المتعة إلى قلب المتلقي، فنجد في هذا المقطع أن الجمهور قد صفق ضاحكا أكثر من أربع مرات متتالية، و هاته التصفيقات والضحكات هي ما سوف نبحث عن أسبابها اللغوية، كما نبحث عن أسبابها غير اللغوية، أي أننا سوف نبحث عن الحجج اللغوية و غير اللغوية التي أسهمت في جعل الجمهور يتخذ من يديه وفمه رسالة عن المتعة والرضى.

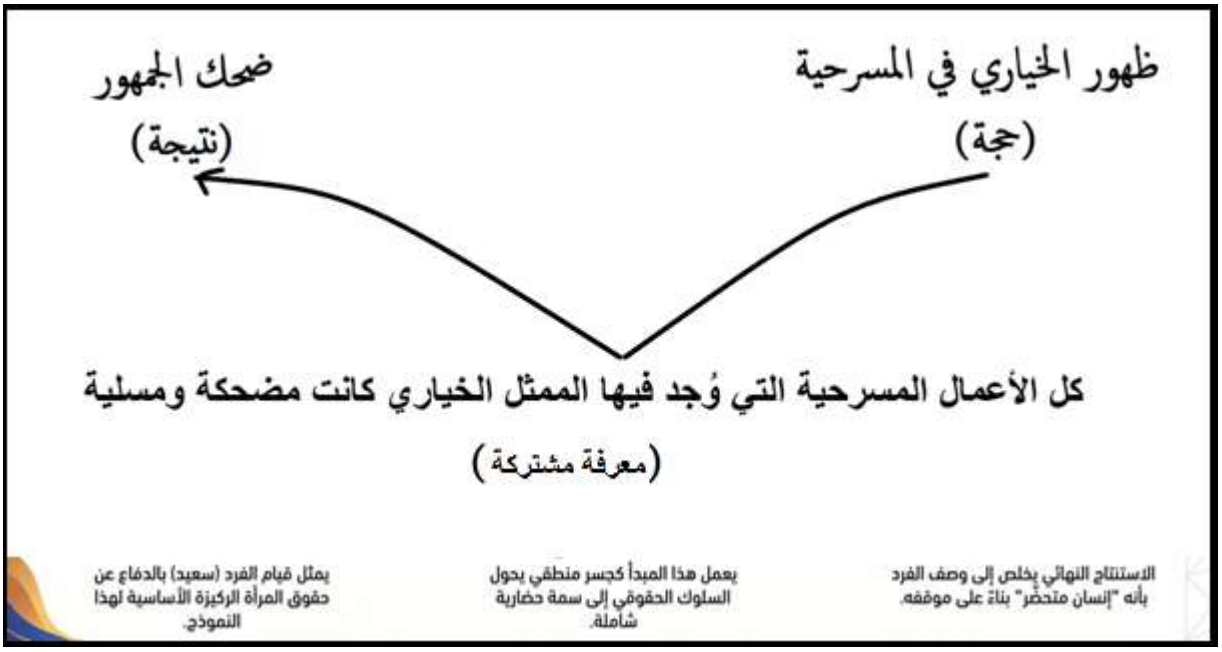
يكفي أن نأخذ مشهد دخول محمد الخياري إلى الخشبة لأول مرة في المسرحية، لنلاحظ الجمهور في قمة الاستمتاع والضحك حتى دون أن يتكلم الممثل. إن صحّ أن الضحك نتيجة لعملية حجاجية فيمكن تفسير ذلك حجاجيا بما يلي:

1 كل الأعمال المسرحية التي وُجد فيها الممثل الخياري كانت مضحكة ومسلية: وهذه معرفة تتكون لدى الجمهور جراء متابعته لأعمال هذا الممثل حتى تصبح مسلمة من المسلمات.

2 الخياري موجود في المسرحية: وهي **حجة** لمسها الجمهور عندما دخل إلى خشبة المسرح.

3 الأمر يستدعي الضحك: **نتيجة**.

ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالي:



عند ملاحظتنا للمقطع المسرحي الذي أمامنا،نجد أن الجمهور قد صفق و ضحك بكل حرارة عندما قال سعيد: "**ياك من الصباح ملي شفتيني و أنت بارك عليا نحركوا حركنا الزهر و الحريك باغين نحركوا أنت محروق من عند الله**"وسؤالنا هنا هو: ما الذي جعل الجمهور يتفاعل هذا التفاعل الكبير؟ وما الشيء الذي أجبره على الضحك ؟ وهل للحجاج واستراتيجياته دور في هذا؟ أم أن الضحك له استراتيجيات أخرى تؤدي إليه غير الحجاج ؟

للإجابة عن هاته الأسئلة، سوف نفترض أن الضحك هو النتيجة التي يسعى إليها المخاطِب، ثم ننظر في استراتيجية بناء الحجج هل تستطيع أن تأدي إلى النتيجة المتوخاة أم لا؟ فإن حدث ذلك، أمكننا القول إن الضحك خاصة والتفاعل عامة، ما هما إلا نتيجة لعملية حجاجية ويمكن أن نفسر هذا كظاهرة حجاجية، وإذا لم تستطع هذه الاستراتيجية(استراتيجية بناء الحجج) أن تؤدي إلى نتيجة مفادها الضحك،فإن الأمر يحتاج إلى البحث في مجال آخر غير الحجاج لمعرفة السبب الحقيقي وراء عملية الضحك.

لا يختلف اثنان في كون أي شيء محروق في النار سوف يصير أسود اللون، وهذه من المسلمات المعروفة لدى الناس، والشاهد في ذلك هو الواقع؛ إذ أن أي شيء بقي في النار لمدة طويلة تتجاوز الحد المسموح به سوف يصير أسود اللون لا محال.

إذا أخذنا هذه المسلمة وأضفنا إليها قول سعيد: أنت محروق من عند الله ، أمكننا استنتاج نتيجة مفادها أن **عادل أسود اللون**. إذا أخذنا النتيجة المبينة أعلاه وجدنا أنها نتيجة قد يستنتجها أي إنسان قادر على التفكير والتحليل، وإذا ربطناها بلون عادل الأسود، فإن هذه النتيجة سوف تثير الضحك، لأنه في العرف المغربي غالبا ما يقع الضحك عندما يُشبّه الإنسان بشيء في الطبيعة معروفة بشكلها القبيح أو صوتها المزعج أو لونها الغامق أو صفة سلبية أو دونية تتميز بها، كأن نقول:

-فلان كالكلب

-فلان كالفحم

-فلان كالكوطليطا(وهذا ما سوف يحدث لاحقا في المسرحية عندما يشبه الشارجان مسعود سعيدا بالكوطليطة)

فيكفي أن يستعمل سعيد المثقف ضمير "أنت"للدلالة على عادل، و اسم المفعول "محروق"للدلالة على أن عادل هو من أُقيم عليه الفعل و أنه حُرق من عند الله، و بالتالي فقد ولد كذلك، أي ولد محروقا؛أي ولد أسودا. فيكفي –كما سبقت الإشارة إلى ذلك– أن يقول هاته العبارة اللغوية الملفوظة ، فيستنتج الجمهور المبتغى من جراء هاته الأخيرة فيضحك و يصفق.

و هنا يمكن أن نقول أن العملية الحجاجية أُنجزت عبر ثلاث مراحل:

1 الممثل اكتفى فقط بقول حجة واحدة "أنت محروق من عند الله"

2 الجمهور أضاف إلى هاته العبارة المبدأ حجاجي الذي هو: كل شيء محروق يكون أسودا.

3 الجمهور استنتج أن سعيد يقصد بهذه العملية الحجاجية إبراز أن عادل أسود اللون، (وفي هذا سخرية من عادل).

ويمكن أن نستنتج من هذا أن العملية الحجاجية استطاعت أن تقنع دماغ الجمهوربنتيجة معينة، هذه النتيجة الذهنية كانت دافعا قويا في أن تدعو الدماغ إلى إرسال إشارات فورية إلى باقي الجسد للقيام بعملية الضحك.

هذا، ويمكن أن نلاحظ كذلك أن الحجاج هو تفاعل بين الممثل و الجمهور، و في غالب الأحيان قد يكون للجمهور الغلبة في انتاج المعنى الحجاجي أكثر من الممثل نفسه. لأن هذا الأخير قد رسم خطته الحجاجية في ذهنه مسبقا، لكنها لم تتحقق إلا بوجود الجمهور الذي أخذ الملفوظ وربطه بالمبدأ الحجاجي واستنتج النتيجة المتوخاة وتفاعل...

و هذا بالضبط ما حدث عندما قال سعيد: "أسمع أهداك الراس الفكيعة"و الذي أثار الجمهور فبادر بالضحك و التصفيق، فهنا كذلك نجد أن الحجة المنطوقة (الحجة اللغوية(:"أسمع أهداك الراس الفكيعة"تحتوي على مجموعة من العلامات اللغوية "أسمع"و هو فعل أمر يوحي إلى ضرورة إنتباه المخاطَب،"أهداك"و من خلال كافالمخاطبة هاته نجد أنها منعت ذكر اسم المخاطب وتكراره، و هو رابط من الروابط النصية الذي يحذف التكرار، "راس الفكيعة"و "الفكيعة"بمعنى الفُطر، و هنا نلمس استعارة جميلة تعود على رأس عادل الذي يشبه الفطر لأنه يحلق رأسه بطريقة القُفزة، و بالفعل فإن المشاهد ليجدتشابها بين حلاقة القُفزة التي يحلقها عادل و نبات الفُطر، هاته الاستعارة جعلت الجمهور يضحك عندما قارن رأس عادل برأس الفُطر.

لحدود الآن نجد أن الجمهور هو من يعطي للحجة الملفوظة طابعها الحجاجي ويتمم معناها في ذهنه إذا وصلت إليه بالشكل الصحيح، و هنا نقف وقفة نقول فيها: لا يمكن الفصل بين الحجاج اللغوي و الحجاج الذهني في غالب الأحيان، خاصة في الخطاب المسرحي؛ إذ يشكلان لُحمة واحدة تدور بين الجمهور و الممثل.

خلال أطوار المسرحية كلها ظل سعيد يلبس هندامه المائلة إلى الحمرة التي يدخل فيها جسمه النحيف و حذاءه الأسود، هذا الشكل الذي امتاز به الممثل نور الدين بكر في أداء شخصية سعيد، ترسم –لامحال–في ذهن المتلقي صورة الإنسان المثقف الذي يكونفي غالب الأحيان هزيلا لكثرة الاهتمام بالدراسة و التفكير، وناهيك عن الفقر الذي غالبا ما يتصف به الطلبة و الباحثون في مراحلهم الأولى، خاصة قبل إيجاد عمل يليق بمستواهم الثقافي والفكري، وعندما سقط سعيد متظاهرا بالإغماء وهو يقول: "قتلوني أسيدي قتلوني"ما كان من مسعود إلا أن قال: "عمري ماشفت كوطليطا بوحاطيا بحال هذا"مما جعل الجمهور يكاد يفقد صوابه من الضحك.

سعيد بواسطة حججه الذهنية التي تمثلت في شكله وفي بنيته الهزيلة و لباسه الذي يميل إلى الحمرة، رسم في ذهن المتلقي صورة "الكوطليطا"(قطعة من اللحم غالبا ما تمتاز بكثرة العظم فيها)، فعندما قيل: "عمري ماشفت كوطليطا بوحاطيا"يمكن تفسير ذلك كظاهرة حجاجية كما يلي:

-الكوطليطا لحم كثير العظم أحمر الشكل: هذا مبدأ حجاجي لأن الكل يعرف ماهو الكوطليط وماهي سماته.

- الملفوظ : "عمري ماشفت كوطليطا"أي أنه يشبه سعيد بالكوطليطا: حجة لفظية.

النتيجة: سعيد يشبه الكوطليكا(وهذه النتيجة تثير الضحك باعتبار ما سبق تبيينه).[15]

وهنا يلتحق البدوي بالمشهد، فيقوم برسم محيط حول سعيد الساقط على الأرض (أي"كايطراسيه"باللغة الدارجة)ثم يعود إلى مكانه ليجلس،فيضحك الجمهور.

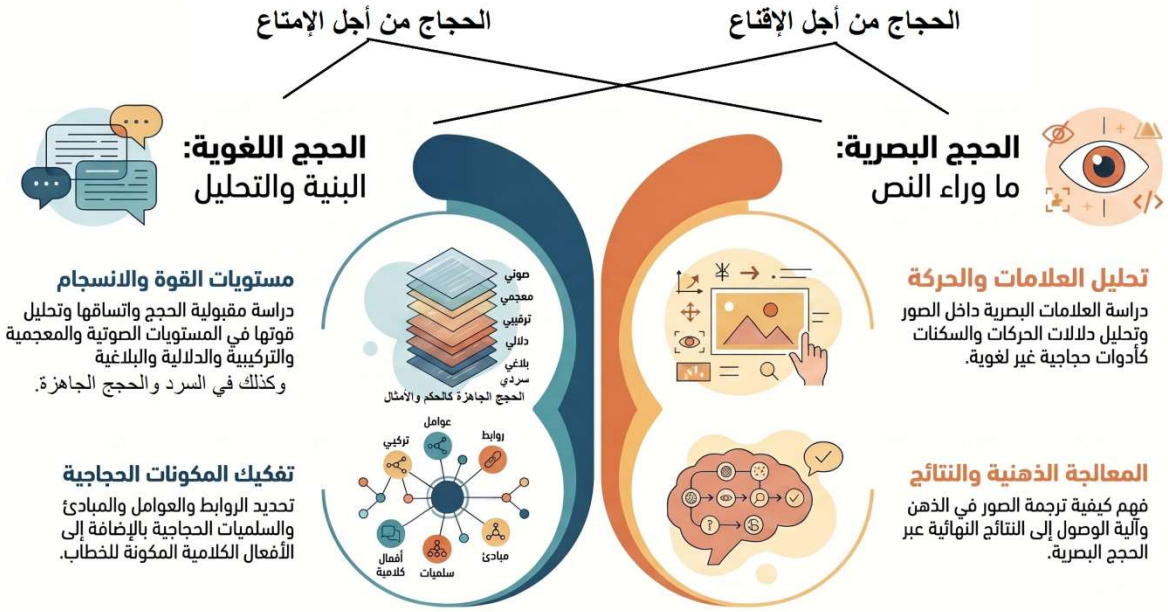
يرسم البدوي في ذهن المتلقي بهاته الحركات صورة الشرطي الذي يحيط بضحية من ضحايا حوادث السير بواسطة بواسطة الطبشورة، و يضحك الجمهور لما يجده من تشابه بين سعيد الممدد و البدوي الذي يخط في الأرض ليحيط به، و بين حادثة السير التي تكون فيها الضحية ملقاة على الأرض، و يكون الشرطي يحيط بها بالطبشورة لكي يحدد موقع الحادثة بالضبط، و هذا المشهد الذي أحال الجمهور إلى واقعة أخرى مشابهة لما يحدث على الركح، هو ما أثار الضحك و أجبرهم على التصفيق.

لم تستعمل اللغة الملفوظة هاهنا قط، لكن استعان الممثل في إيصال حجته المراد توصيلها إلى الجمهور عن طريق الحركات و ملامح الوجه و حركات اليد و العينين، و لذلك رسم في ذهن المتلقي لوحة دعت هذا الأخير إلى استنتاج نتائج أخرى دون أن ينبس ببنت شفه.

و من خلال هذا يمكن أن نستنتج أن عملية التأثير في الجمهور تحدث سواء بالحجج اللغوية أم غير اللغوية بشكل متساو، و ربما تغلب الحجج غير اللغوية على الحجج اللغوية في إعطاء معنى أجمل و أمتع بالنسبة للجمهور.

من خلال هذا المقطع الذي بين أيدينا، و كذلك جميع المقاطع المكونة لهذه المسرحية، يمكن أن نلمس أن الحجاج كاستراتيجية لإقناع وإمتاع الجمهو، يتمثل في جميع متتاليات ومكونات الخطاب المسرحي، وفي الخطاطة الذهنية التالية محاولة لتوضيح النموذج المطروح لتحليل الخطاب المسرحي على ضوء نظرية الحجاج الموسع :

نموذج تحليل العرض المسرحي في ضوء الحجاج الموسع



[15]وجه الشبه هنا بين سعيد و الكوطليطا هو ما جعل الجمهور يضحك،و كما سبقت الإشارة إلى ذلك فإنه إذا استعمل التشبيه فإن وجه الشبه في الغالب هو ما يثير الضحك، و هذا بالفعل ما حدث في المرة السابقة مع عادل عندما قال له سعيد: "أنت محروق من عند الله".

خلاصة:

بعد أن قمنا بتحليل جزء من مسرحية "حسي مسي"بطريقة حجاجية شمولية مسترشدين بنظرية الحجاج الموسع، يمكن أن نقف على مجموعة من الاستنتاجات التي قد تجيب على العديد من أسئلة هذا البحث، والتي يمكن أن نوردها على الشكل التالي:

-نظرية الحجاج الموسع أعطت مجالا أوسعا للحجاج من أجل تحليل الخطاب المسرحي التحليل الذي يليق به، كونه خطابا غير متجانس و متعدد الأبعاد و جامع لمجموعة من الفنون.

-يضم الخطاب المسرحي حججا لغوية و أخرى غير لغوية، يخدمان معا الغايتين الرئيسيتين المتمثلتين في الإقناع و الإمتاع.

-تأييد فكرة الباحث "أبو بكر العزاوي" الذي ذهب إلى أن الحجاج الموسع حجاج ذهني بالأساس.

-يلعب الجمهور دورا كبيرا في بناء العملية حجاجية، إذ يكتفي الممثلون بتقديم حجج لغوية أو غير لغوية خلال العرض المسرحي؛ ليتكلف المتلقي بربط تلك الحجج بسياقها و إضافة قضايا أخرى عالقة في ذهنه لإنجاز عملية الاستنتاج، ليُتبع هذا بالتفاعل السلبي أو الايجابي في عملية حجاجية جديدة، موجهة هذه المرة إلى الممثلين.

-الخطاب المسرحي هو مسرحية معروضة مسبقا في ذهن كاتبها، و بعد ذلك في ذهن مخرجها، و لا تكتمل المسرحية إلا بعد العرض الذي يصور تلك الحجج بطريقة لغوية و غير لغوية ليبعثها إلى المتلقي، و قد ينجح العرض في رسم تلك الصورة التي كانت في ذهن الكاتب أو المخرج و قد لا ينجح.

قد يحدث الحجاج في المسرح دون كلام، فقد يكتفي الممثل بإشارة أو ابتسامة أو دمعة أو حركة، ليتكلف الجمهور بتحليل تلك الصور و تأويلهاو ربطها بمسلمات أخرى، فيستنتج قضايا جديدة و نتائج متعددة، يحكم هاته النتائج السياق الذي يحدد معناها الحقيقي.

لائحة المصادر والمراجع

1. العزاوي، أبو بكر. (2004). «الحجاج في اللغة». مجلة فكر ونقد، العدد 61، سبتمبر 2004.
2. العزاوي، أبو بكر. (2006). اللغة والحجاج. الطبعة الأولى. الدار البيضاء: العمدة في الطبع.
3. العزاوي، أبو بكر. (2010). الخطاب والحجاج. الطبعة الأولى. بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة.
4. العزاوي، أبو بكر. (2016). من المنطق إلى الحجاج. الطبعة الأولى. إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.
5. العزاوي، أبو بكر. (2022). الحجاج الموسع: الأسس والمبادئ. الطبعة الأولى. الرباط: مكتبة دار الأمان.
6. الولي، محمد. (2004). «الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشايم بيرلمان». مجلة فكر ونقد، العدد 61، سبتمبر 2004.
7. Wild, B., Rodden, F. A., Grodd, W., & Ruch, W. (2003). Neural correlates of laughter and humour. Brain, 126(10), 2121–2138. https://doi.org/10.1093/brain/awg226