حجاجية الإيقاع الشعري

دراسة لقصيدة "رسالة الشعر في الدنيا مقدسة"

لمفدي زكريا

د. خديجة بوخشة

جامعة سعيدة

الملخص:

استحوذ الخطاب الشعري على اهتمام الباحثين في الدراسات البلاغية، والنقدية، واللسانية، والأسلوبية، والسيميائية والتداولية... ولعل هذه المكانة التي حظي بها تعود لكونه تعبيرا فنيا جماليا يشعر به الشاعر وهو في الآن ذاته يحمل مضمونا فكريا ودلاليا يوصله الشاعر باعتباره متكلِّما إلى المتلقي ليقنعه بأفكاره.

تهتم التداولية بمقاصد المتكلمين وتركز على المتكلم والمتلقي وسياق القول وزمانه ومكانه، سنتناول في هذا المقال المنهج التداولي ونحاول تطبيقه على الخطاب الشعري،ولأنّ هذا الأمر سيحتاج بحوثا مطولة لما تتضمنه التداولية من مفاهيم ونظريات كثيرة؛ كنظرية الأفعال الكلامية ونظرية الملاءمة والإشاريات والحجاج والاستلزام الحواري، ومتضمنات القول... ولا يسعنا المقام للبحث فيها كلها، سيقتصر بحثنا على نظرية الحجاج وتطبيقها على خطاب شعري، واخترنا جانبا واحدا من الجوانب التي يمتاز بها الشعر ألا وهي الإيقاع .

Abstract

The discourse poetic Acquired to the attention of researchers in rhetorical studies, and, linguistics, criticism, stylistics, and semiotics and pragmatics ... Perhaps this status given to revert to being an expression of art aesthetically felt by the poet, which at the same time carries a contained intellectually and connected consider the poet as speaking to the receiver to convince him his ideas.

pragmatics Interested at the intentions of speakers and Focus on the speaker and the recipient and the context of the saying and time and place, we will discuss in this article pragmatics and try to apply it to the discourse poetic, and because of this it will require research extended to contain pragmatics of the concepts and theories of many as; theory of speech acts and the theory of pertinence and Deictics, argumentation and Conversational implicature, and the implicit...We can not primarily to search all of

them, will be limited to our research on the theory of argumentation and applied at poetic discourse, and choose one aspect of the aspects that is characterized by poet namely rhythm.

تمهيد:

يعدّ الإيقاع في الشّعر منبعَ سحره، وسرّ جماله، ومظهرا يميِّزه عن سائر فنون القول؛ لأنّ الإيقاعَ أوّلُ ما يطرق الأسماع فيشدّها، ويتسلّل إلى القلوب فيأسرها، وقد عرّف القدماء الشّعر بأنّه «قول موزون ومقفى يدلّ على معنى»[i] حيث جعلوا من الوزن والقافية حدا للشّعر، لذلك كانت الصّلةُ وثيقةً بين الشّعر والموسيقى، يقول **الجاحظ** (ت255هـ) «والعرب كانت تُقَطِّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع موزونا على موزون»[ii].

أشار **أرسطو** إلى التّناسب بين الأوزان والأنواع الشعرية، حيث يرى أنّ أرزن الأوزان وأوسعها أنسب للملاحم[iii]، كما رأى **حازم القرطاجني** أنّ تنوّع الأغراض الشعرية ينبغي محاكاتها «بما يناسب الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشّاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإن قصد في موضع آخر قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسب من الأوزان الطائشة القليلة»[iv]، وهذا الرأي شديد التأثر برأي **أرسطو** الذي ينطبق رأيه على الشعر اليوناني.

كما ربط **ابن فارس**(ت395هـ) بين الشّعر والإيقاع؛ حيث يقول«أهل العروض مجمعون على أنّ لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة»[v].

والواقع أنّ الإيقاع يتّسم بطابع فردي إنتاجا وتلقيا لذلك فهو ذاتي ومتغير، إنّه «أشمل من الوزن ومن التّمثلات اللغوية الحسية، واختزاله في "الوحدات الصوتية" أو في "الوزن" ضربٌ من التبسيط المخل، فالوزن نوع والإيقاع جنس، فكل وزن إيقاع ولا عكس، فالإيقاع أكبر مما هو حسي ثابت، إنّه يتسع ليستوعب ما هو مدرك بالحس والذّوق والذِّهن»[vi].

وهناك مظهران للإيقاع الشّعري «موسيقى خارجية يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والقافية والنظام المجردين»[vii]، والإيقاع الشّعري يعني انتظامه بجميع أجزائه في سياق كلي، حيث يتجلى هذا الانتظام في الموسيقى الداخلية والخارجية بما في ذلك «كل علاقات التّكرار والمزاوجة والتّوازي والتّداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعا

بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها»[viii]، فالبنية الإيقاعية تتشكل مع النص في بنيته الكلية واكتشاف نظامها هو عمل تأويلي، ومعنى هذا أنّه ينبغي تجاوز البيت الواحد إلى النص ككل أما التّوقف إزاء البيت الواحد، فلا يرشدنا إلى البنية الإيقاعية الخاصة التي يفترق بها نص عن نص آخر.

أحدث الإيقاع الشعري إشكالية بين اشتراط حضور الوزن والقافية وغيابهما، فهناك من النّقاد والشّعراء من يرى أنّ الإيقاع يتعلق بالدّلالة وليس الوزن والقافية شرطا لشعرية الشعر«وإنّما تم التّعامل معهما كعنصرين بنائيين يمكن أن يوجدا في عمل شعري كما يمكن بنفس القدر ألا يوجدا إطلاقا دون أن يحرم العمل وصفه بالشعرية»[ix]، غير أنّ تداخل الإيقاع بالدّلالة لا يبرّر غياب الوزن، فاشتراط الوزن في الشعر الكلاسيكي لا يعدُّ عيبا، كما أنّ غيابه في الشّعر الحرِّ لا يعدُّ ميزةً، وبصرف النظر عن غياب الوزن أو حضوره نبحث عن الوظيفة الحجاجية التي يضطلع بها الإيقاع الشعري.

إنّ مدارَ اهتمامنا هو أهمّيةُ الإيقاع الموسيقي في العملية الحجاجية، فالإيقاع يستولي على النفوس، والأنغام تمتلك الأسماع، فتظهر أهمية موسيقى الشعر في كونها تجذب أذن المتلقي، خاصةً إذا كانت ملائمة في بنيتها الداخلية والخارجية للشعر، فتعطي للخطاب قوةً إضافيةً تستميل المتلقي وتجذبه برونق الإيقاع، فيعمل ذهنه على المقارنة والقياس، ومن هنا فإنّ الإيقاع يعتبر فنا من فنون الإقناع، يزيد في القوة الحجاجية، من خلال جذب انتباه المتلقي واستمالته لسماعه، وما يجذب الأسماع يقود الأنفس للاقتناع.

وفي قصيدة رسالة الشعر في الدنيا مقدسة دافع **مفدي زكريا** عن الشّعر العمودي بأوزانه وإيقاعه وموسيقاه رابطا "مضمون الشّعر" أو بنيته الدّلالية بالبنية الإيقاعية في قصيدة شعرية؛ حيث يقول:[x]

1- رِسَالَةُ الشِّعْرِ في الدُّنْيَا مُقَدَّسَةٌ لَوْلاَ النُّبُوءَةُ كانَ الشِّعْرُ قُرْآنَا
2- فَكُمْ هَتَكَنَا بِهَا الأَسْتَارَ مُغْلَقَةً وَكَمْ غَزَوْنَا بهَا، في الغَيْبِ أَكْوَانَا
3- وَكَمْ جَلَوْنَا بِهَا الأَسْرَارَ مُبْهَمَةً وَكَمْ أَقَمْنَا بِهَا للعَدْلِ ميزَانَا
4- وَكَمْ صَرَعْنَا بها في الأَرْضِ طَاغِيَةً وَكَمْ رَحَمْنَا بِها في الإِنْسِ شيْطَانَا
5- وَكَمْ حَصَدْنَا بها الأَصْنَامَ، شَاخِصَةً وكَمْ بَعَثْنَا من الأَصْنَامِ، إِنْسَانَا!
6- وَكَمْ رَفَعْنَا بهَا أَعْلامَ نَهْضَتِنَا فخلَّدَ الشِّعْرُ في الدُّنْيَا، مَزَايَانَا
7- وعَابِثِينَ ..أَرَادُوا الشِّعْرَ مَهْزَلَةً فَأَزْعَجُوا بِرَخِيصِ القَول، آذانا
8- تَنَكَّرُوا للقَوَافِي، حِينَ أَعْجَزَهُمْ صَوْغُ القَوَافِي وَضَلُّوا عَنْ ثَنَايَانَا
9- قَالُوا جُمُودٌ عَلَى الأَوْضاَعِ، وَزْنُكُمُ فَشِعْرُنَا الحُرُّ لا يَحْتَاجُ أَوْزَانَا

10– فَأَيْنَ مِنْ جَرَسِ الإيقَاعِ خَلْطُكُمُ مَا الشِّعْرُ؟ إِنْ لَمْ يَكُنْ دَوْحًا وأَغْصَانَا؟

11– وكَيْفَ..؟ هَلْ خَلَّدَ التَّارِيخُ، سُخْفَكُمُ مَهْمَا تَفَنَّنَ إِخْرَاجًا وَإِتْقَانَا؟

12 وَهَلْ أَعَارَ–رُوَاةُ الشِّعْرِ– لَغْوَكَمُ وَزْنًا؟ وَهَلْ حَشْوُكُمُ بِالحِفْظِ أَغْرَانَا؟

13 وَمَا تُفِيدُ المَعَانِي وَهِيَ مُجْدَبَةٌ لَوْ صَاغَ أَلْفَاظَهَا دَاوُودُ أَلْحَانَا؟

14 وَهَلْ تَضِيقُ القَوَافِي وَهِيَ مُخْصِبَةٌ عَنِ الخَوَالِدِ؟ لَوْ تَصْفُو نَوَايَانَا؟

15 ومَا الذِي يَصِلُ الأَرْحَامَ في غَدِكُمْ إِنْ كَانَ مَاضِيكُمُ زُورًا وَبُهْتَانَا؟

16 عُودُوا إِلى لُغَةٍ، يَرْضَى الدَّخِيلُ بِهَا ما كَانَ أَغْنَاكُمُ عَنَّا، وَأَغْنَانَا

17 أَوْ عَجِّلُوا تَوْبَةً، تُرْضِي عُرُوبُتَنَا مَا كَانَ أَدْنَاكُمُ مِنَّا، و أَدْنَانَا

تعتبر موسيقى الشّعر رافدا حجاجيا مهما، فالإيقاع الشعري يستميل أذن المتلقي ويؤثر فيه، ويكمن دوره في «توفير التكافؤ في مستوى البنية الخارجية إذ تعلّق الأمر بموسيقى الإطار؛ أي بالوزن والقافية باعتبار التفعيلات والقافية ليست سوى وحدات تتشابك وتتعاقب، وفي مستوى البنية الداخلية؛ حيث يعمد الشّاعر إلى ترصيع أو جناس أو موازنة أو رد صدور الأعجاز وما إلى ذلك من مظاهر موسيقية توقع البيت وتوحّد بين أجزائه، فإذا بالموسيقى عنصر هام في تحقيق اللذة التي يحدثها النزوع»[xi] وموسيقى الشعر تنسجم مع نفسية الشاعر؛ حيث تمتلك الأنغام الأسماع فتستولي على النفس بإبداع وتؤثر عليها لتحدث الإمتاع، والطابع الإيقاعي المتكرر يحدث انفعالا في ذهن المتلقي ويكسب الخطاب الشعري نفسية حجاجية قوية.

وإذا جاد النغم الموسيقي في الشّعر وتناسق إلى منتهاه«حسُن وقعه في الأذن، وانشرح له الصدر، وطربت له النفس، فكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوي الأذن السمّاعة فهو الحسن»[xii].

وفي قصيدة "رسالة الشعر في الدنيا مقدسة"،كان الشّاعر **مفدي زكريا** يحتج للوزن والقافية واللحن وجرس الإيقاع، فيعتبر الإيقاع العنصر الأساسي للشعر، ويعتبر التخلي عنه إهمالا لقيم جمالية لا بديل لها.

أمّا بالنسبة للمتلقي فيرى "**بيرلمان**"Perelman أنّ المحاجج المبدع على وعي بمدى كفاءة مخاطبيه الذين يشركهم في الحجاج، فهو يجرد من نفسه أشخاصا يحملون سمات مخاطبيه فيحاورهم، مما يثري الحوار ويفتح آفاقه، فيدرس حجج مخاطبيه ومواقفهم بطريقة مقبولة ليمنح حجاجه المصداقية فيلقى النجاح والقبول لدى المتلقين، إنّ «تكييف المخاطب le conditionnement de l'auditoire على الحرص والمهارة في تشكيل والإعداد على نمط مدروس ملائم للمقام، وهذا ما أدّى بنظرية الحجاج إلى

فتحها على الجوانب النفسية التي دورها إيصال الفرضيات، التهيئة للاقتناع بها، الدفع إلى تطبيقها عمليا»[xiii].

والمتلقي في هذه القصيدة هم دعاة الشعر الحر خاصة، والجمهور الحاضر آنذاك في مهرجان الشعر في دمشق[xiv] وقارئ النص عامة.

فكيف أسهم الإيقاع الموسيقي في البناء الحجاجي العام لهذا النص الشعري؟

لقد صاغ الشاعر جملة من الحجج بذكر مزايا الشعر الموزون المقفى، منها أنّ رسالة الشعر بمضامينها وموسيقاها تفضح الطاغية، وتهتك الأسرار، وتقيم العدل، وتحرّك الناس بعد جمودهم (أصنام)، وتخلدّ مزايا النهضة، حيث أولى الشاعر أهمية بارزة للوزن والقافية والإيقاع، وفي الوقت نفسه بالجانب الذاتي للشّعر وحماسيته التي تعكس قوة العاطفة وصدقها، في حين أنّ دعاة الشعر الحر – حسب رأي الشاعر– عابثون جعلوا منه مهزلة برخيص الأقوال التي تزعج الآذان بخليط الإيقاع، بحجة أنّ القوافي ضيقة ولا تتسع للمعاني، فلا التّاريخ خلّدهم ولا رواة الشّعر تحفظ قولهم أو تقيم لهم وزنا...مهما تفننت المطابع في إخراجه. وإن كان أصحاب الشعر الحر يتهمون الشعراء الكلاسيكيين بالرجعية والجمود، فالشاعر يتهمهم بعدوى الدخيل، ثم يترك لهم حرية الاختيار بين الابتعاد عن اللغة العربية بعدوى الدخيل وهي في غنى عنهم، أو الاقتراب والعودة إلى الشّعر العمودي الذي يُرضي اللغة العربية.

قام الخطاب بوظيفته الحجاجية كون الشّاعر أدرج حجته (أهمية الوزن والقافية والإيقاع) وحجة الرأي المخالف (الشّعر الحر) باستعمال القوى الإنجازية: الاستفهام الإنكاري والتوكيد والتمثيل والتكرار. وباستعمال ألفاظ تمجد الشّعر العمودي "مقدسة– خوالد.. وأخرى تسفِّه الشّعر الحر بِوَابِلٍ من الصّفات التي تستخف به وبأصحابه منها: مهزلة، أموات، خلطكم، سخفكم، حشوكم، لغوكم، ضلوا، أعجزتهم القوافي، تنكروا، عابثين، الإسفاف، الأكفان..

وكون القصيدة جاءت بموسيقى قوية للدّفاع عن قوة الإيقاع الشّعري، فجاءت الحجة من جنس الدعوى، وكانت موسيقاه ملائمة في بنيتها الداخلية (ففي نهاية صدر كل بيت من الأبيات الخمسة الأولى نجد: مقدسةً، مغلقةً، مبهمةً، مهزلةً، طاغيةً، شاخصةً) ثم نجد في الأبيات التي تليها (سخفكمُ، لغوكمُ، خلطكمُ، وزنكمُ) التي تنتهي كلها بإشباع ضمة الميم، – متحدثا عن أصحاب الشّعر الحر– وكأنّه يقوم بتجديد إيقاعه، فيزيد من حدة انفعاله، ويدخل حجاجه مدارا جديدا، ثم يعود إلى قوته الموسيقية الأولى في البيتين الرابع عشر والخامس عشر حين يتحدث عن المعاني والقوافي (مجدبةً، مخصبةً) وكأنّه يهدف بهذا الإيقاع الوصول إلى اليقين الراسخ، حول ضرورة الإيقاع الشعري بالوزن والقافية والتي –في نظر **مفدي**

زكريا- لا يعجز عنها الشّاعر الحق، وهو بذلك يُظهر قدرته على قول الشعر، فإن كان غيره لا يستطيعون صياغة شعر موزون ومقفى، فالشاعر قد أضاف إيقاعا داخليا يبين قدرته الإبداعية في تحديد الإيقاع.

كما وظّف الشاعر الجناس التام بين (وزنا/وزنا) بدلالة أحدهما على القيمة (وهل أعار رواة الشعر... وزنا) ودلالة الثاني على وزن الشعر، والجناس الناقص (الأستار -الأسرار)، ليس هذا فحسب؛ بل جاء في بداية صدر البيت ما يلائمه إيقاعيا في العجز مثلا:

(فَكُمْ هَتَكْنَا بِهَا... وَكَمْ غَزَوْنَا بهَا...

وَكَمْ جَلَوْنَا بِهَا... وَكَمْ أَقَمْنَا بِهَا...

وَكَمْ صَرَعْنَا بها ... وَكَمْ رَحَمْناَ بِها ...

وَكَمْ حَصَدْنَا بها ... وكَمْ بَعَثْنَا ...

وَكَمْ رَفَعْنَا بهَا....)

فجاءت البنية الصّوتية الموسيقية متقابلة في الشطرين بشكل منتظم تدعمها البنية التركيبية المتوازية بين الشطرين وبين الأبيات تتضمن دلاليا تسعة أسباب وحجج جاءت بعد فاء السببية، بالإضافة إلى تكرار الإحالة بضمير الغائب "الهاء" الذي يعود على رسالة الشعر، فيربطها بالبيت الأول.

وتتضح كذلك البنية المتوازية بين عجز البيت الثامن عشر، وعجز البيت الذي يليه مع تكرار أحرف المد واللين، وتكرار حرف النون المتصل بحرف المد اثني عشر مرة وفي حرف النون غنّة.

ما كَانَ أَغْنَاكُمُ عَنَّا، وَأَغْنَانَا.

مَا كَانَ أَدْنَاكُمُ مِنَّا، و أَدْنَانَا

وهذه البنية التركيبية المتوازية في أبيات القصيدة أسهمت في إنجاز إيقاع موسيقي قوي، أضفى قوة حجاجية على المضمون، وأحدث تناغما وتكاملا بين الموسيقى والوزن والدلالة.

الموسيقى الخارجية:

1- **الوزن:** استعمل الشاعر في قصيدته أقوى البحور وأعلاها درجة وهو بحر البسيط حسب رأي **حازم القرطاجني** الذي ربط بين موضوع القصيدة ووزنها، مقتنعا بأنّ الأوزان تتفاوت في قدرتها على التعبير عن الموضوع، فقد لاحظ أنّ «من تتبّع كلام الشّعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعمّ من بعض فأعلاها درجة الطويل والبسيط»[xv]. نشأ البسيط من تكرار تفعيلتين أولا هما سباعية (مستفعلن) وثانيهما خماسية (فاعلن)، ويرى الشاعر أنّ الذي يستطيع أن يقيم وزن الشعر هو الذي بمقدرته إقامة ميزان العدل (**وَكَمْ أَقَمْنَا بِهَا للعَدْلِ ميزَانَا**).

2- القافية: القافية عند العرب ليست إلا تكريرا لأصوات لغوية بعينها، وأنّ هذه الأصوات اللغوية تشمل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة، يتلوها ساكن تأتي بعده حركة وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في إحداث النغم في الأبيات، وهو المسؤول عن الإيقاع الموحد (وحدة النغم بالقصيدة كلها)»[xvi].

وتتجلى موسيقى البنية الخارجية للشعر من خلال القافية و«هي قمة الإنشاد الموسيقي فهي –زمنيا– نهاية البيت، كما أنها على صعيد الإنشاد ذات طبيعة صوتية تكرارية، تتوالى فيها الأصوات في تواز وتتابع مستمرين»[xvii]. ولكل صوت معنى مميّز ودلالة خاصّة لذلك فإنّ«أجود الشعر هو ما ارتبط فيه موسيقى قافيته بدلالة قصيدته معنى مبنى ارتباطا وثيقا»[xviii]

أعطت القافية للخطاب قوة إضافية تستميل المتلقي وتجذبه برونق إيقاعي متميز؛ حيث ترتكز القافية على حروف المد واللين المكررة في النص بحيث تقوم بدور موسيقي إيحائي(قر**آنا**- أكـ**وانا** – إن**سانا** – شي**طانا**- مي**زانا**...) نظرا لتعلقها بما قبلها مشكلة انسجاما صوتيا ودلاليا، وجاءت القوافي معظمها أسماءً والاسم ثبات وتمسك، إنه يوحي بتمسك الشعر بالقافية التي تميز في نظره الشعر عما ليس بشعر وهذه القوافي شكّلت إضافة حجاجية هامة إنها أسماءً التزمها الشاعر على طول القصيدة، ما عدا الفعلين /أغ**رانا**/ و/أدنانا/ وجاءت القوافي كلها على وزن /فاعل/ وكأنّ الشّاعر يريد أن يقول بضرورة ربط القوافي بالمعاني وانسجام الصوت والدلالة، ويبطل بذلك حجتهم أنّ "القوافي ضيقة على المعاني".

حجاجية التكرار:

التكرار هو«دلالة للفظ على المعنى مردّدا، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، فإن المعنى مردّد واللفظ واحد»[xix]، وينقسم إلى قسمين: تكرار في اللفظ والمعنى، وتكرار في المعنى دون اللفظ[xx]

وقد يكون التكرار في الحرف أو الكلمة أو الجملة، أو تكرار المعنى، وكلها تؤدي دورها الفني والبياني بحسب السياقات والمقامات التي تقال فيها، وقيمة التكرار الحجاجية تكمن في التأثير في المتلقي ليصل إلى درجة الإقناع ؛ إذ يرى **العسكري** (394هـ) أنّ التكرار يراد منه تأكيد الحجة على المأمور به.[xxi] حيث يؤكد على أهميّة التّكرار ويقرنه بتأكيد الحجّة، ويجعله مدّا للقول، ومن ثمّ يربط بين مدّ القول، وبلوغه الشّفاء والإقناع.

يقول **الجاحظ** (ت255هـ):«والتقليل للتخفيف والتطويل للتعريف، والتّكرار للتّوكيد، والإكثار للتشديد»[xxii] فالتكرار وسيلة بلاغية لها بالغ الأهمية من أجل تقوية الحجج التي يكرّرها الشّاعر كلما دعته الضرورة إلى ذلك، فوسيلة التكرار «يقصد إليها المتكلم لتقوية قوة المنطوق، يقولون الشيء "إذا تكرّر تقرّر"، والتكرار تعرفه الشفرتان: المنطوقة والمكتوبة كلتاهما، وإن كان تأثيره في بنية الشفرة المنطوقة التلقائية أقوى، علاوة على تكرار المنطوق بتركيبه، قد يتكرر بتغيير طفيف في هذا التركيب»[xxiii].

ويكمن دور التّكرار في إبراز حضور الفكرة المقصود إيصالها والتأثير بها ويلفت الانتباه إليها وإلى أهمية الموضوع المطروح؛ كما تتمثل قوة التكرار الحجاجية في كثرة الإثارة إلى الدقائق والرقائق المتعلقة بذلك الموضوع تكثيفا لحدة الحضور التي نريد أن يتسم بها الموضوع في ذهن السامعين، ولإحداث الانفعال أيضا فكلما كان الموضوع مخصوصا كان أبعث على الانفعال[xxiv].

ومن أمثلة التّكرار الحجاجي في القصيدة، اعتمد الشاعر على التكرار اللفظي (حيث كررت لفظة **الشعر** ست مرات) (ولفظ القوافي ثلاث مرات) وتكرار اسم الاستفهام (هل) أربع مرات، واسم الاستفهام (ما) ثلاث مرات، و(كم الخبرية) التي تفيد الإكثار تسع مرات.ولفظ الدنيا مرتين (ولفظ الأصنام مرتين)، لفظ الدخيل مرتين.

كما اعتمد تكرار المعنى حول الوزن والإيقاع الشعري (أوزانا،وزنا، وزنكم، جرس الإيقاع، دوحا وأغصانا وألحانا) وتكرار المعنى (إنس/إنسانا)، (عدل/ميزانا)، (خلد/خوالد)، (الغيب/الأسرار/الأستار)، (رجعى/رجعانا)، (عدوى/عدواكم)، (أغناكم/أغنانا)، (أدناكم/أدنانا)، (يرضى/ترضي)، (العروبة/عروبتنا)

يفيد التّكرار تأكيد الفكرة المطروحة وترسيخها في ذهن المتلقي بعد تبليغه وإفهامه، فتكرار اللفظة ذاتها أكثر من مرة يعد أسلوبا من أساليب الإقناع،كما يضفي التّكرار انسجاما في السبك وترابطا بين أجزاء النص واتساقه وقوة حجاجية تتمثل في الإلحاح على المعنى وتأكيده.

وفي الختام ليست هذه الدراسة سوى وقفة ونظرة ورؤية، اجتهدت في تحليل قصيدة شعرية، من زاوية حجاجية، مركزة على بنيته الإيقاعية، بموسيقاها الداخلية والخارجية، فاتضح لنا أنّ البنية الإيقاعية أحد المنابع الإقناعية، والحجة الشعرية فيه قد تكون مضمرة خفية، أو ظاهرة جلية، وهذه الحجج الإيحائية ذات شحنة موسيقية، تظهرها التوازيات الصوتية، كما تبيّن لنا أنّ النص الشعري حين يحاجج فحجاجه ظاهر ومضمر، يمكن أن ننتقل من الإيقاع إلى الحجة كم ننتقل من الحجة إلى الإيقاع.

هوامش الدراسة:

1 – قدامة بن جعفر: نقد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص64. وينظر ابن رشيق القيرواني: العمدة في الشعر وتمحيصه، شرح وضبط: د عفيف نايف حاطوم، دار صادر بيروت، ط2، 2006، ص107. وأحمد ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، دار الكتب العلمية، علق عليه أحمد حسن بسج، بيروت لبنان ، ط1– 1995، ص211.

[2] – الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1– ص385.

[3] – ينظر أرسطو طاليس: فن الشّعر، التّرجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية شرحه وحقق لنصوصه عبد الرحمن بدوي، ص68.

[4] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية، التونسية 1966، ص.266

[5] – أحمد ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص212.

[6] – محمد عبد الباسط عيد: في حجاج النص الشعري، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، 2013 ، ص.119

[7] – محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري عالم الكتب الحديث إربد الأردن الطبعة الأولى، 1432. 2011، ص.51

[8] – محمد عبد الباسط عيد: في حجاج النص الشعري ص120.

[9] – محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف ص32 نقلا عن محمد عبد الباسط عيد: في حجاج النص الشعري، ص118

[10] – مفدي زكريا: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية موفم للنشر الجزائر 2007، ص245–.246

[11]– سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم، من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة ، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 1428هـ–2008م ص.126

[12] – عمّار ساسي: منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث إربد الأردن، ط1، 1432هـ–2011م ص176.

[13] – محمد سالم ولد محمد الأمين: مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، مجلة عالم الفكر: الكويت، المجلد 28 العدد3، يناير مارس 2000، ص35.

[14] – القصيدة ألقاها الشاعر في مهرجان الشعر بدمشق باسم الجزائر يوم23 سبتمبر 1961. ينظر اللهب المقدس هامش صفحة .245

[15]– حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، ص.266

[16] – عمار ساسي : منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، ص175.

[17] – محمد عبد الباسط عيد: في حجاج النص الشعري، ص124.

[18] – عمار ساسي: منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، ص.176

[19] – ضياء الدين ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الأول، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة، الطبعة الأولى، 1379هـ–1959م ج2، ص.110

[20] – نفسه ص .137

[21] – الصناعتين (الكتابة و الشعر) تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد دار الطلائع، القاهرة، 2004. الجزء1ص.156

[22] – الجاحظ: رسائل الجاحظ، المجلد الثاني، الجزء 4، "الرسالة18 ، البلاغة والإيجاز، ص.114

[23] – محمد العبد: تعديل القوة الإنجازية: دراسة في التحليل التداولي للخطاب، ضمن كتاب التداوليات: علم استعمال اللغة حافظ إسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث إربد الأردن، ط1، 1423هـ-2011 ص.337

[24] – إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بلاغة الحجاج في الشعر العربي شعر ابن الرومي نموذجا: مكتبة الآداب القاهرة ط1، 2007، ص102-103