الأبعاد الحِجاجيّة في القصيدة العربية الجديدة
(مقاربات تطبيقيّة)

م.د. أمل سلمان حسان
وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة للبنين
amalsalman44@Yahoo.com

تاريخ الاستلام : ٢٠٢٠/١/٤/١
تاريخ القبــول : ٢٠٢٠/٧/٢٨/١٥٠

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملخص

يجد القارئ للقصيدة العربية الجديدة، نزوح مبدعها نحو تحميلها بشحنة حِجاجيّة عالية كردٍّ فعلٍ على واقعهِ المعيش، عندما عجز عن إقامة اليوتوبيا التي يتمنى إقامتها في وطنه بفعل السياسات المتعبة والأنظمة الفاسدة، الأمر الذي جعل الوظيفة الحِجاجيّة والإقناعية إحدى أهم سِماتها زيادة على وظيفتها الإمتاعية.

ولذا حاولت الباحثة في هذه الوريقات البحثية، الكشف عن أهم الأبعاد الحِجاجيّة التي قامت عليها القصيدة العربية الجديدة، من خلال مقاربات تطبيقية على قصائد ثلاث شعراء جمعهم الهمّ العربي الواحد، وتشابه الظرف السياسي، في مرحلة حاسمة من تاريخ الأمة العربية وهم الدكتور الشاعر جاسم محمد جاسم العجّة من العراق، وقصيدته (شِعب بوّان.. ثانية)، والدكتور الشاعر عمر هزّاع من سوريا، وقصيدته (اليوم اعتزل الكتابة)، والشاعر عمر عنّاز من العراق، وقصيدته (ولكنها رحلت)، من خلال الكشف عن الأبعاد الحِجاجية التي انمازت بها هذه القصائد.

كلمات مفتاحية: (الأبعاد الحِجاجية، العنونة، الحوار، التكرار، التمثيل).

The Argument Dimensions in the New Arabic Poem (Applicable approaches)

Dr. Amil S. Hassan
Ministry of Education, Fine Arts Institute

Abstract

The reader would find the new Arabic poem having a new tendency to have a high argument aspect that is being considered as a reaction toward the reality of living after being failed to establish utopia in His Home due to the oppressive policies and corrupt regimes; a matter which has led to make the argumentative and the persuasive means one of its most important features let alone to its fantastic function.

Thus, the researcher has tried to uncover the most important argument aspects on which this poem is based through approaches applied on three poets having one Arabic concern and similar political conditions in a crucial stage of the history of Arab nations, these three poets are: Jasim Mohammed Jasim al-Ajah from Iraq, and his poem titled Shi'ab Bawan; Omar Hizaa from Syria his poem titled Today I quit writing;and the poet Omar Anaz from Iraq and his poem titled But she has gone away,by revealing the argument dimensions which characterize the Arabic poem.

Key words: acting, argumentative dimensions, dialogue, repetition, titling.

توطئـــة

في خضمِّ الدّراسات المتنوعة التي حاولت تقريب مفهوم الحِجـــاج وتعـــددها، بـــين التنظيـــر والتطبيق، تشقُّ وريقات هذا البحث طريقها في محاولةٍ للوقوف على أهم الأبعاد الحِجاجيّة في القصيدة العربيَّة الجديدة ، التي لم يعد الشعر معها مجرد فن جمالي يعتمد التصوير الفني والانزياحات اللغوية، وغايته تحقيق المتعة الفنية فحسب، وإنما أصبح خِطاباً حِجاجياً، يخضع في نتاجه إلى اختيارات تراعي سياق الموقف، وظروف النتاج، وتجعل العلاقة تفاعلية بين المتلقي والمبدع تحقيقاً للوظيفة الإقناعيـــة إلى جانب الوظيفة الإمتاعيّة، فقد شهدت القصيدة الجديدة تنوعاً شكلياً وانزياحياً، وإنمازت بلغة ثريـــة كثيفة الدلالات، وبأسلوب شعري يبتعد عن المقصدية المباشرة الأمر الذي أكسبها نفساً شعرياً جديداً، فالشاعر المعاصر، بحسن بيانهِ وبلاغتهِ وقوة حججهِ لا يقصد إخبار المتلقي ولا يقصد تقديم المعلومات إليه بقدر ما يسعى إلى التأثير فيه ودفعه إلى اتخاذ موقفٍ ما من القضيَّة التي يريد إيصالها، ومن ثـــم، تمكّن من توليد الدافعية إلى التفكير وتحفيز المتلقي واستثارته.

وقد وقع اختيار الباحثة على ثلاث قصائد شكّلت أنموذجًا للقصيدة العربية الجديدة، فقد اتَّسمت بخصائص مشتركة تمثّلت في أنَّها تؤرخ حقبة حَرجة من تاريخ الأمّة العربية، وما شهدته من أحداث تمثلت فيما يسمّى بمرحلة الربيع العربي، وما جرّه من شتاء قارس البرودة ما تـــزال آثـــاره ممتـــدة ومتشعبة في المنطقة العربية، هذه القصائد هي، قصيدة (شِعبُ بوّان.. ثانية)، للشاعر جاســـم محمـــد جاسم العجّة، وقصيدة (اليوم اعتزل الكتابة) للشاعر عمر جلال الدين هزّاع، وقصيدة (ولكنّها رحلت) للشاعر عمر محمود عنّاز

تأتي حِجاجيّة هذه القصائد، من الظرف المشابه في إنتاجها والمناخات الفكريـــة المشـــتركة، فأصحابها عاشوا المِحنة ذاتها مِحنة الحربِ والاحتلالِ والتَّهجير والتَّشريد والمنفى، وكلَّما كان الشاعر صادقاً في معاناته، وساعياً إلى تبليغ خطابٍ ما، وله غاية واضحة، وهدف محدد يسعى إلى إيصـــاله كلَّما كان شعره إقناعاً في لزوم الحجّة.

مفهوم الأبعاد الحِجاجيّة

تعود تسمية البُعد الحِجاجي إلى المنظّرة أموسي، على نحو ما يشير الأســـتاذ محمـــد نجيـــب العمامي، في كتابه تحليل الخطاب السردي، فهو يرى أنَّها أوّل من أطلق تسمية البُعد الحِجاجي علـــى التقانات الخطابية التي تهدف إلى إمتاع المتلقي؛ لأنَّ البُعد الحِجاجي هو ما يلازم أغلـــب الخطابـــات الحِجاجيّة المتعددة، في حين أن المقصد الحِجاجي يميز خطابات محـــدودة، فالمبـــدع فـــي الخطـــاب الحِجاجي، يصدر عن رغبة ذاتية في الغَلبة والظفر، لذلك فإنه يستعين بمجموعة من التقانات الأسلوبية والبلاغية تؤمن له، نفاد خطابه وفاعليته بما يتوقف مع مقبولية المتلقي لها، وقدرته على إقناعه بخطابه ومقاصده (عمامي، ٢٠٠٩، ص ٨٣) (AL IMAMI , 2009 , PAGE 83).

وبرز هذا المفهوم أكثر مع ديكروا Ducrot، في إطار تأليفه لمبادئ التداولية المُدمجة، وهـــي النظرية التي تشكل جزءًا من النظرية الدلالية، إذ فرّق بـــين الحِجـــاج العـــادي والحِجـــاج الفنـــي أو الاصطلاحي على وفق وجود هذه الأبعاد الحِجاجيّة، التي تتحكم فيه، وتبعه في ذلك بيرلمان وتيتكـــاه

Tytica and Perleman، إذ قسّموا الخطاب على نوعين، أحدهما، يأتي الحِجاج فيه صريحاً سمّوه بـ (المقصد الحِجاجي) والثاني، يكون الحِجاج فيه ضمنياً، سمّوه (بالبُعد الحِجاجي).

فهدف الحِجاج بحسب بيرلمان " هو دراسة تقانات الخطاب التي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض التي تقدم لهم أو تعزيز هذا التأييد على تنوع كثافته " (عقل، ١٩٩١، ص ٧٤)،(AQIL, 1991, PAGE 74) فالحِجاج الفني على وفق هذه الرؤية يتوقف بالدرجة الأولى على قدرة الأدوات الحِجاجيّة المستعملة في الخطاب على إقناع المتلقي؛ لأنَّ موضوع نظرية الحِجاج متوقف على فاعلية هذه الأبعاد فهو يرمي إلى " دراسة التقانات الهادفة إلى حث النفوس على التسليم بالأطروحات المعروضة لهم أو تقوية ذلك التسليم، كما تفحص أيضاً الشروط التي تسمح بانطلاق الحِجاج ونموه وكذلك الآثار المترتبة عنه " (العمري، محمد، (ب.ت)، بلاغة الحوار والمجال والحدود، استرجع من الموقع:

http://www.Fikrwankd. Aljabriabed, net (13/5/2018).

هذه الأبعاد الحِجاجية وليدة تطُّور لا يُقصِّرُ أصحاب الحِجاج على " تقديم حجج تدعم أطروحته أو تدحضها، وإنما يرون إنه من الممكن النظر إلى الحِجاج من زاوية أوسع وفهمه بوصفهِ خطة تستهدف التأثير في رأي شخص ما وفي موقفه وحتى في سلوكه " (القاضي، وآخرون، ٢٠١٠، ٥٢-٥٣). (AL-QADHI، 52-53 , 2010 , et al)

وينظر الدكتور محمد طروس إليها على أنها " تِقانات خطابية هادفة إلى إثارة الأذهان وإدماجها في الأطروحة المقدمة وتفحص أيضاً شروط انطلاق الحِجاج أو نموه، وما ينتج عنها من آثار " (طروس، ٢٠٠٥، ص ٤٤). (Tartus, 2005, page 44)

وهي تمثل مستوى النص الداخلي، إذ إنَّ الحِجاج يكون على مستويين، وهذا ما وضحه بيرلمان وجماعته.

١- الحِجاج في المستوى الخارجي، ويكون في مقصديات القول ومقتضيات الحال والشروط التواصلية والتفاعلية والمقام التخاطبي العام.

٢- الحِجاج في المستوى الداخلي، ويكون في العنوان والمعجم والروابط، والحوار، والاستعارات، والأفعال الكلامية، والمبادئ الحِجاجيّة.

فالأبعاد الحِجاجيّة على وفق هذه الرؤية تمثل " كل مكونات النص وأجزائه بحيث نجدها في المستوى الثاني.

وقد يلجأ المُحاجج إلى توظيف آليات متنوعة ومفاهيم كثيرة مستمدة من حقول معرفية مختلفة بغية استدراج المخاطبين إلى تأييد الموقف الذي يصدر عنه والفريضة التي يتبناها. (الخطاب الحجاجي في شعر بشار بن برد، مجلة أم القرى والعلوم واللغات وآدابها، ع١١، ٩٧). (um al-qura magazine and its literatures، page 97)

قد يزاوج المبدع بين عدّة أشكال حِجاجيّة للحصول على وظائف الإقناع والتأثير، وليس هذا فحسب بل إنَّ المتكلم قد يخرق قواعد الحِجاج وأنظمته.

وما تراه الباحثة أن الأبعاد الحِجاجيّة، ما هي إلاّ مجموعة التقانات الأسلوبية والبلاغية التي يقصدها المُحاجج من أجل تعزيز الرسالة التي يريد إيصالها وإقناع المتلقي بها.

ولقد انمازت القصيدة العربية الجديدة ــ بمجموعة من هذه التقانات عُدَّت من الملامح الرئيسة في الخطاب الشعري المعاصر، الأمر الذي جعلها قصائد محملة حِجاجيّاً مشحونة بطاقات إقناعية،

استمالت المتلقي وشحذت ذهنه عبر تحاور مقولاتها، وقربها من روح المبدع أولاً، والمجتمع ثانياً، ومن هذه الأبعاد نقف على:

١- العنونة.
٢- التمثيل.
٣- الحوار.
٤- أسلوب التكرار.

أولاً: العنونة

اهتمت الدراسات على اختلاف مناهجها ومدارسها، بمفهوم العنونة، بوصفه أوّل الآليات المؤطرة للنصوص، (حمداوي، جميل، ١٩٩٧" السيميوطيقا العنونة". مجلة عالم الفكر، م٢٥، ع٣، ١٠٧) (magazine Alum al- Figar, 25, 107، 1997 , al-Simotiqa،Hamdawi,Jamil)، فهو عتبة نصيِّة استراتيجية ترتبط بفضاء النص وتسمِّيه وتعرّف به، وتكشف عنه، الأمر الذي يجعله مفتاحاً لفكِّ ألغاز النص وأسراره وهو " ذو وظائف رمزية مشفّرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات، إذ يقوم بالتعيين والتسمية والشرح والوصف ووظيفة الإغراء والإغواء والوظيفة الإشهارية زيادة على إثارة فضول المتلقي (حمداوي، جميل، ٢٠١٤ (Hamdawi، 2014 , Jameel). شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، تم الاسترجاع من الموقع: (16/3/2018. http://www.alukah.net

ومن وظائفه الأُخرى " أنه يقدم فكرة مُصغّرة عن النص أو يختزل مضامينه ويثير فكر القارئ، تمهيداً لإدخاله في عملية قراءة النص " (واصل، ٢٠١٠، ص ١٤)، (Wasil, 2010 , page 14) ويقدّم رؤية كلية عنه وجملة من الترقيات والتوقيعات لما سيأتي، زيادة على قابليته على " توجيه المقروئية وتحديد آلياتها " (واصل، ٢٠١٠، ص ١٤). (Wasil, 2010 , page 14)

وتتخذ العنونة بُعداً حِجاجيّاً من تقديم المبدع له على أنه " دليل أو حُجَّة تخدم نتيجة معينة" (العزاوي، ٢٠١٠، ص ٤١)، (Al-Azawi, 2010 ,page 41) فيكون مشحوناً حِجاجيّاً بالإيحاءات والإيماءات الدلالية فهو الذي يحدد هوية النص، ويرى الدكتور محمد طروس، أن العنوان هو جزء اقتناصي يستهدف به المخاطب " الاستحواذ على انتباه السامعين، ويقدّم فيه الإطار العام لخطابهِ، ويبدأ إمّا بجذب الأسماع إذا كان الدفاع عن القضية سهلاً أو كان الخطاب من النوع القيمي، وإمّا بتحرك الشعور إذا كانت القضية غامضة أو عسيرة، وعادةً ما يتسع هذا المقطع دفوعات لاعتراضات ممكنة أو محتملة " (طروس، ٢٠٠٥، ص ٢٠).(Tartuz , 2005, page 20)

ومن ثمَّ، فالعنوان في النظرية الحِجاجيّة يشكل أحد الأطراف المهمة في العلاقة الحِجاجيّة إن لم يكن طرفها الأساس. في حين يشكل النص المقصود الطرف الآخر، وهو بُعدٌ حِجاجيٌّ له القدرة على التأثير في الأشخاص من خلال السُّلطة التي يفرضها وهي سِمة يمكن تملّكها بمجرد التلفظ بالخطاب فهي " علاقة بين طرفين تفرض تأثير أحدهما في الآخر" (الشهري، ب.ت، ص ٢٢١)، (Al-Shahri, B. page 221) ومن ثمَّ فالعنوان يُمثّل حِجاجاً بالسُّلطة التي تعني " القدرة على التأثير في الأشخاص ومجريات الأحداث باللجوء إلى مجموعة من الوسائل تتراوح بين الإقناع والإكراه " (ميشال، ١٩٩٤، ص ١٦). (Mishal, 1994 , page16)

ولقد مارس الشاعر المعاصر من خلال عنوانات قصائده نوعاً من هـذه السُّـلطة الحِجاجيّـة والمتأتية من طبيعة هذه العنوانات، فلو وقفنا على عنوان قصيدة شِعب بوَّان... ثانية ، (العجة، ٢٠١٧، ص ٥٣-٥٦) (al-Aja,2017 ,page 53-56) للشاعر جاسم محمد العجّة، نجده يحيل إلى نـوعٍ من المعارضة الحِجاجيّة مع قصيدة أبي الطيب المتنبي، التي قالها في مدح عضد الدَّوْلة وولديه بعد أن نزل متنزه في بلاد فارس في الطريق إلى شيراز يسمّى بـ (شِعب بوَّان)، قيل إنه قطعة من الفردوس في بلاد اعتنت كثيراً بالجمال والخيال ورسمته في فنونها وتراثها وآدابها وحضارتها، فالقصيدة تحيل إلى المكان و" بناء المكان يحيل على ذات من مقاصدها الإيهام بالواقع غالباً " (الـديوب، ٢٠١٤، ص ٥١). _ (al-Diyub 2014 , page 51)

لكن الفارق بين المتنبي وبين الذات المبدعة، أن المتنبي سافر على نيَّة العودة، لكن الشاعر في قصيدتهِ سافر قسراً (سفر المهاجر) الذي طرده الوطن، فهو ابن الشعوب العربية التي فقـدت هيبتهـا وأرضها، يقول في مطلعها:

حثيثاً في الزمـانِ وفـي المكـانِ ضـياعي والمنـافِي توأمـان
ألفُّ البـردَ حـولَ دمِـي قميصـاً ووجهـكِ والهـوى يتقمصـاني

فالعنوان هنا مثّل إحالة مكانية عارض الشاعر فيها قصيدة المتنبي (شِـعب بـوّان) عنوانـاً ومضموناً لكن برؤيا مختلفة، إذ انطلق المبدع من حجة جاهزة يمكن أن نضعها مـن ضـمن حجـج المعارضة، فهذا التعارض مع العنوان شكّل محور النص وفضاءه العام، إذ إنَّ الشاعر ظلَّ يتـأرجح بينهما وإن كان يغلب الجانب الثاني، ويخضع له في كل مرّة، وفي كل موقف ومشهد.

هذا الطابع التعارضي أكسب النص قوة حِجاجيّة عالية، بوصفهِ دليلاً يخدم النتيجة التي قصدها المبدع وسعى إليها، وقد فتح النص على مجموعة من الإشارات والإيحاءات إلى مضـمون الـنص، وجعله (حجة) يستقدم البراهين والأدلة عليها في نص قصيدته لغرض إيصال الفكرة وإقناع المتلقي بما ستؤول إليه القصيدة، فالعنوان هنا مثّل حجة جاهزة قوّت عملية الإقناع.

فإذا انطلقنا من عنوان قصيدة عمر هزّاع (هزّاع، ٢٠١٨، ص ١١٣-١١٨) (Hizaa,2018 page 113-118,) وتوسيعه الدلالي عبر أسطرها نلحظ أنه يمثل (حجة سببية)، إذ يشير وبحسـب القراءة الأولى، إلى وجود علاقة سببية تدفع المبدع إلى إعلان اعتزال الكتابة، والكتابة هنا ما هي إلاّ كناية عن اعتزال التفاعل مع الأحداث واختيار الوحدة والانعزال بديلاً عن الواقع المرير، ولا نشك أن هناك أسباباً تدفع المبدع لهذا الإعلان، هذه الأسباب فصلها المبدع في متن النص.

إنها علاقة سبب بمسبب وعلّة بمعلوم، ثم إننا نلمس نوعاً من الإحالة الزمانية حدثت بفعل لفظة (اليوم) إذ تُعدُّ واحدة من المبهمات الزمانية في الخطاب الحِجاجي، وهي تأتي ضمن ما يعـرف بـ متضمنات القول، وقد عرّفته أركيوني بأنه كل المعلومات التي يمكن للكلام أن يضمّها، ولكن تحقيقهـا في الواقع رهن خصوصيات السياق (صحراوي، ٢٠٠٥، ص ٣٠). (Sahrawi, 2005,page 30)

فالعنوان يشير إلى زمان آني، ويقصد بذلك أن هذا اليوم سيكون له بعد ذلك إخباريـة، فهـو إشارة زمانية إقناعية للتأثير في المتلقي وشد انتباهه للأسباب التي سيسردها المبدع في فضاء النص.

ويمكن القول إنَّ هذه المتضمنات هي " جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب، تحكمها ظروف الخطاب العامة كسياق الحال وغيرها " (بلخيـر، ٢٠٠٣، ص ٩٢). (Bilkheer, 2003 , page 92)

وبهذا العنوان، مارس المبدع نوعاً من السُّلطة للتأثير في المتلقي وإقناعه، ونجد في العنوان ما يشير إلى المباغتة ومفاجئة القارئ بقرار المبدع، إذ لا يترك المحاجج مجالاً للحوار أو المناقشة أو الردِّ في محاولة تغيير هذا القرار أو العدول عنه. ومن ثم فقد كان هذا العنوان نتيجة نهائية خدمتها الأدلة التي أوردها الكاتب في نصه على نحو ما سنعرف لاحقاً.

وأمَّا قصيدة (لكنّها رحلت) (عنّاز، ٢٠١٦، ص ١٢٣-١٢٨) (Anaz 2016 ,page 123-128) لعمر عنّاز، فنجد المبدع يجرد محاوراً ويقيم حواراً افتراضياً، يحاول فيه إقناع المتلقي ودحضَ حجج المحاور الافتراضي في رحيل حبيبتهِ التي قصد بها هنا مدينته المحتلة (الموصل) آنذاك من قبل ما يُسمّى بدولة تنظيم داعش ٢٠١٤-٢٠١٧م، فيحاول إقامة الأدلة على عودتها ونفي إصرار المحاور على رحيلها من خلال أدلة لا نقول عقلية أو منطقية بقدر ما هي أدلة قلبية شعورية، فالعنوان هنا مثّل (حُجّة تناقض) بمعنى أن المُحاور يذكر أمراً مناقضاً لنتيجة الخطاب. وقد قويت هذه الحجة من خلال الاستعمال الواعي للرابط الحِجاجي (لكن)، والرابط Connecter، يعني " كل لفظ يمكّن من ربط قضيتين أو جملتين أو أكثر لتكوين قضايا وجمل مركبة" (موشلار، ٢٠٠٣، ص ٢٦٥) (Moshlar, 2003, page 265)، إذ حاول المبدع تعقب إدعاء الخصم بإزالة بعض الخواطر والأوهام التي تَرد على الذهن بسببه، فهذا الرابط يستدعي " أن يكون ما بعد أداة الاستدراك مخالفاً لما قبلها في الحكم المعنوي " (حسن، ١٩٦٨، ٣/٦١٦). (Hasan , 1968 ,3/616)

وقد ربطت هذه الأداة بين قولين متفاوتين في القوّة، إذ استدرك المبدع القول، بأقوال معارضة ومخالفة للقول الأول، فكانت أدلته وحججهُ أقوى، فـ " الدليل الذي يرد بعد (لكن) يكون أقوى من الدليل الذي يردُ قبله، وتكون الغلبة بحيث يمكن من توجيه القول بمجمله، فتكون النتيجة التي يقصد إليها هذا الدليل وتحتمها هي نتيجة القول بأكمله " (الدريدي، ٢٠٠٨، ص ٣٧٤) (al-Duraidi, 2008, page 347). الأمر الذي جعل من العنوان في هذه القصيدة هو (مجال الحِجاج) المتنازع عليه والمختلف فيه، وقد استغل المبدع ضعف المقام المقالي والحالي الحاصل لخصمه، فانتصر لأفكاره من خلال استدراجه وجرفهِ إلى سياق مناهض لما كان يعتقد، وربما تحوّل الخصم المحاور إلى محاجج ضد أفكاره من دون أن يشعر بفعل قوّة الحجج والأدلة الزاخرة في فضاء النص بدليل الإقرار بما طرحه الشاعر من فرضيات في سياق القصيدة، والتوظيف الواعي لهذه الأداة التي تُعدُّ إحدى أهم أدوات تنسيق الخطاب وانسجامه (الشهري، ب.ت، ص ٥١٢). ((Al-Shahri, B. page

وعليه يمكن القول: إنَّ المبدعين كانوا واعين في الاختيار الموفق لعنواناتهم، إذ مثّلت بحدِّ ذاتها (مصائد حِجاجيّة) إن صح القول فتحت أُفق النصوص للمحاججة والجدِال فاضطلعت بوظائف تداولية تأثيرية زيادة على وظائفها المتعارف عليها من شحذ الفكر، وجذب الانتباه والإغراء والإغواء وغيرها، وقد شكلت بُعداً حِجاجياً مهماً حققت غايات الخطاب ومقاصده المتمثلة في إقناع المتلقي من خلال تقوية الحجج أو إضعافها أو توجيهها.

ثانياً: الحوار

مثّل الحوار سِمة أساسيّة من سِمات الخطاب الحِجاجي بوصفهِ " أهم أشكال التقابل اللفظي وهو المجال الطبيعي الذي يقع فيه الحِجاج بامتياز " (العزاوي، ٢٠١٠، ص ٥٢)، (al-Azawi, 2010 , page 52)وشكّل بُعداً حِجاجياً واضحاً ومهماً من أبعاد القصيدة الجديدة، فلا نكاد نجد قصيدة معاصرة تخلو منه بشكل أو بآخر، فهو يأتي إمّا بشكل صريح أو ضمني أو افتراضي وهو أحد سُبل

انفتاح النص على القراءة والتأويل والنقاش وهو ما يؤكد مظاهر الحركية الثقافية للنصوص (الأمين، ٢٠٠٤، ص ١٧). (al-Ameen 2004, page 17)

ويُعدُّ الحوار من أنجع السبل التي ينتهجها المتكلم مقتنعاً واثقاً بحججه المطروحة، ومتفقاً مع ذاته. وينبغي عليه في هذه الحالة عدداً من الاشتراطات (الأمين، ٢٠٠٤، ص ١٩-٢٠): _ (Al amen 2004, page 19-20)

١- وضوح البراهين والأدلة التي يحاجج بها ويحاور.
٢- البُعد عن التناقض واحترام الآخر (المتلقي).
٣- عدم التركيز في أمور حدسية خاصة يصعب توضيح مفهومها الحِجاجي.
٤- عليه أن ينطلق في حواره من مقدمات تكون عادة محل اتفاق الجمهور حتى يسهل الغاية من حواره الحِجاجي.
٥- أن يُحسن اختيار العناصر المُكوّنة لحوارهِ وانتقائها.

ومن ثمَّ، يستطيع إثارة مشاعر المتلقي وإيقاظ حواسه بحسب المقام ومقتضى الحال ولاسيّما إذا عرفنا أن الحوار وثيق الصلة بـ (الفعل التأثيري)، الأمر الذي يؤدي إلى نفاد خطابه أو الاقتناع العقلي، فهو يمارس (سُلطة معنوية) لا بُدَّ في النهاية من الخضوع لها.

المتأمل للقصائد المنتخبة يجد تنوع آليات الحوار في نسجها، ففي قصيدة (شِعب بوّان.. ثانية)، يفتح المبدع باباً للحوار الصريح مع المكان المتمثل بـــــــ (شِعب بوّان) ويتخذ من رمز الحقيبة، حجة تدعمها الحقائق والوقائع، فهي الطرف الآخر في العملية الحوارية، يقول:

- تقول شِعب بوّان عيوني وتسألني الحقيبة لا حصاني
- إلى أيّ البلادِ وأنتَ طفلٌ؟ ولم يشبع بضمكَ والدانِ؟
- فقلتُ إلى بلادٍ قد تؤدي إلى حرفٍ تصالحهُ الأغاني
- لعلّي منقذٌ ما ظلَّ مني ومن لُغتي ومؤود البيانِ

فالمكان يرحب به، والحقيبة تسألهُ، وهنا السؤال يدخل النص دائرة الحوار ويفتحه على آفاق رحبة للحِجاج، من خلال علاقة السؤال والجواب وهي علاقة دلاليَّة تعمل داخل النص بالربط بين القضايا فتؤدي إلى التماسك البراجماتي (محمد، ٢٠٠٧، ص ٢٠٨) (Mohammed 2007, page 208)، زيادة على ذلك، فهي تنهض بوظيفة أساسية تتمثل في " تشكيل نسيج الحوار داخل النص " (قيّاس، ٢٠٠٩، ص ١٥٠) (Qiyas 2009, page 150)، وقد أسهمت هنا في بناء الموضوع من خلال اختيار السؤال بما يناسب المقام والسياق، إذ ينماز السؤال بطاقات إقناعية على نحو ما هو معروف.

وقد اختار الشاعر (الحقيبة) رمزاً للتنقل والسفر وعدم الاستقرار، والمتأمل من تشغيل الشاعر لهذا الرمز يلحظ أنه ذو دلالتين مزدوجتين، أحدهما: أنها كانت بديلاً عن حصان المتنبي، فإذا كان المتنبي قد وصل إلى شِعب بوّان مع حصانهِ، فإنَّ الشاعر وصلها مع حقيبة.

والآخر، المتنبي سافر على أمل العودة فهو لا يحمل أسفاراً، أمّا الشاعر، فهو المسافر الذي ترك أرضه ومدينته قسراً ولا أمل في عودته.. وهذا ما أكدته خاتمة القصيدة بقوله:

فَقلْتُ ولم أُؤكد نفي نفيي أعودُ إذا التقى متوازيان

فالحقيبة هنا، لم تكن مجرد استعارة فنيّة محضّة، إنما هي رمــزٌ حِجــاجيٌّ وظّفهــا الشــاعر وأصبحت آلية إقناعية وحجّة دامغة قوّتها الحقائق والوقائع التي سَردها المبدع في متن القصيدة، وكلّما كانت الحجج " ترتبط بالذاكرة وتقترن بالأفكار الجاهزة المحفوظة في الأذهان، وتتمتع بقدر كبير من المقبولية تكون عنصراً حاسماً في تحقيق الإقناع " (البهلول، ٢٠١٣، ص ٩٣). (al-Bahlul 2013, page 93)

ويمكن توضيح آلية الحوار على النحو الآتي:

المكان	السائل	المجيب
شِعب بوّان	الحقيبة	المهاجر
↓	↓	↓
ترحب بالمهاجر	إلى أي البلادِ وأنتَ طفلٌ	إلى بلادٍ قد تؤدي إلى حرف تصالحه الأغاني

وينفتح أُفق الحوار من البيت الــ(٥) إلى الخاتمة المتمثّلة بالبيت الــــــ (١٠)، الأمر الــذي يجعل الفضاء النصي قائماً كلّه على السؤال المحوري الذي فتح مجال الحِجاج، وكانت الأجوبة عبارة عن حجج وأدلة ساقها المبدع لغرض إيصال مقصديته ولغرض إقناع المتلقين بضياع الوطن وضياع الأمل في العودة. وإن كنّا نلمس سوداوية قاتمة في هذا النص.

فإذا تحوّلنا إلى قصيدة عمر هزّاع (اليوم اعتزل الكتابة)، ووقفنا عند الخريطة البنائية والدلالية لها، نلحظ خلوها من الحوار الصريح على الرغم من أنَّ المبدع لم يتحرر من أسر هذهِ التِقانــة، وإن حاول فجاء الحوار مغايراً نلمسه من خلال الوقائع التي حاول إثباتها، على شكل حكي قائم على السرد التاريخي، فالخصم هنا هو (المجتمع) والأمة العربية، بشكل عام من خلال النداء المباشر في قوله:

ــ يا أمّة سلَّتْ سُيُوف الحرب من وجع الربابة
ــ يا أمّة الخِصيان ثارت جحافلها
وما قتلت ذبابة

أو جاء ذكر الخصم بطريقة النداء غير المباشر بذكر صفات أبناءها بقوله:

ــ يا أيُّها المتقلبونَ على الكآبة.
ــ والعاكفون على ممارسة الرَتابة.

وقد حاول المبدع إلجام خصمهِ بالأدلة التاريخية والوقائع المتــواترة فــذكر كــل الاتفاقــات الرخيصة التي مزقت الأمة منذ عام ١٩١٨، وحتى تاريخ كتابة القصيدة ٢٠٠٨، من قبيل، اتفاقيــات كلمنصو وكامب ديفيد وشرم الشيخ، وخارطة الطريق. (هزّاع، ٢٠١٥، ص ١١٣). (Hizaa 2015, page 113)

وبهذه الشواهد التاريخية، لا تبقى المواقف أو الأفكار مجردة أو مفترضة، بل مشهودة متحققة واضحة لدى المتلقي، وماثلة الحضور في تصوره، الأمر الذي يرفع درجتها الإقناعية، وهذا ما يسمى بــ (الإقناع بالفحوى) (الشهري، ب.ت، ص ٣٢٠)، ومن ثمَّ يطرح المبدع بكل شجاعة حججهِ، ومن هذه الحجج يقول:

ـــــــــــــ تسعُون مرّت ←
والعروبة في قميص النومِ، تحترفُ الجنابة
وتمارسُ الأوهامَ من عامٍ لعام فوق

صدر الهيأة العليا لمحكمة العدالة
في سريرِ الانتدابات القديمة والحديثة
تمزج الأفيون بالدَّمِ والدّقيق
وتستجرَّ الحُلمَ من عين الرقابة
تسعُون ...
بل تسعون ألفاً من عذاباتي،
أعاقرُ ليلها
عليَّ بها أنسى الذي بيننا،
يا أمّة الخصيان من صلِه القَرابَة.

فيحاول بكلِّ ما أُوتي من حجج وحيل وطاقات بلاغية أن يظهر عيوب الخصم، حتى يعلل موقفه من الاعتزال وعدم المشاركة في الحياة السياسية والثقافية لهذه الأمة، وهو موقف يمثل الإنسان الواعي المثقف الذي اختار العزلة والوحدة بديلاً عن الواقع المرير المزيف بعدما رأى وسمع وسجل مواقف الخذلان والخزي، وذلك عبر حركة استرجاعية لتاريخ الأمة العربية، يقول:

ـــــــــــ اليوم أكفر بالوئام
وبالخصام
وبالذين استخدمونا في الكلام عن السَّلام
ومزقوا لحمَ الشُّعوب عن العِظام
وأستريح من العَصابة
وأضمَّد الجرحَ القديم
لعلّها تشفى الإصابة.

ولما كان الحِجاج حواراً بين طرفين، وردّاً مسبقاً على أيَّ حِجاجٍ مضاد متوقع، فإننا نجد الشاعر كان حريصاً على الدفاع عن وجهة نظره، وسدِّ المنافذ أمام أي حِجاج من طرف آخر، فاعتمد في حواره استراتيجية خطط واختار لها الحجج المناسبة قامت على الربط بين أجزاء النص، بشكل تمكّن من تحريك مشاعر المتلقي، وجرّهِ إلى الإذعان ومن ثمَّ الإقناع بوجهة نظره.

وأمّا الشاعر عمر عنّاز في قصيدته (لكنّها رحلت) فقد اتَّخذ الحوار مرتكزاً أساساً لبناء قصيدته فعمد إلى توظيفه مفترضاً محاوراً يناقضه في الفكر والرأي وينحو منحىً معارضاً ومناقضاً. كي يبرز التعارض في موقفه، ويرفع درجة التأثير ومن ثمَّ الإقتناع، من خلال حالة استرجاع للذكريات التي عاشها المبدع في مدينته (الموصل) التي خصَّها بهذه القصيدة على نحو ما يشير السياق. فيفتعل حواراً يثير من خلاله أسئلة مؤرقة للتأثير في موقف الخصم الذي يؤكد على رحيل حبيبته من خلال إعادة التركيب (لكنّها رحلت) أربع مرات، بشكل مختلف في متن القصيدة.

ففي البيت الأول، نجد الخصم يقول:

لكنّها رحلت يقول لي الذي لم يدرِ ما في القلبِ من ذكراها

وفي البيت الـ (١٠) يقول:

لكنّها رَحَلَتْ.. يَقُولُ ليّ الذي مُتوهِّماً ــ يُوصِي بَأن أنساها

وفي البيت الـ (١٨)، يقول:

لكنّهـــا رحلـــت يقـــول كفـــى أقولَ له: كَفى مَهما نأتْ سَـأراهَا

إذ يبلغ الحوار الحِجاجي ذروته، ونسمع صوت المبدع منكسراً يعترف برحيلها بعدما أعجـزه الدفاع عن عودتها أمام الخصم، إذ يقول في البيت الـــــــــ (٢٥):

لكنّهـــا رَحَلَـــتْ.. أجـــل أدري وليسَ بوسعِ هذي الرُّوح أن تَسلاها

إذ كان لكلٍّ من المتحاورين " بناءً فكرياً يدافع عنه بكل ما أُوتي من حجج وحيـل وطاقـات بلاغية تستغل فيها طروحات الخصم وأسئلته في الأبنية الحِجاجية المضـادة " (الأمـين، ٢٠٠٤، ص ٥٥). (Al-Ameen 2004, page 55)

" وقد استعان المبدع لغرض تقوية الحوار بتِقانة حجاجية أُخرى وهي النفي الذي يُعدُّ واحداً من أساليب الإقناع فهو يدل على تعدد الأصوات، إذ يسمح للمتكلم بـالتعبير المتـزامن عـن الصـوتين المتعارضين الصوت الذي يتبنى جانب الإثبات، وصوت المتكلم المتبني للنفي، فالنفي يشير إلى إثبات ضمني ويرد عليه " (فضل، ١٩٩٢، ص ٩٤). (Fadhil, 1992,page 94)

إلاّ أن موقفه بقي ضعيفاً، إذ نقرأ تكرار صيغة النفي في قوله:

- لم يدرِ ما في القلب من ذكراها:
- لم أنسَ حتى اليوم موسيقاها.
- لم أنسَ ما كانت تخبِّئ من أساطير.
- لم أنسَ طعم قصيدتي الأحلى.
- لم يكتمل حُلم.
- لم أنسَ حين بعتمة اللُّقيا أضاءَ لي.
- لم أنسَ ما نسِيتَ على شفتيَّ.
- لم تلامس كفها شجر القصيد.
- لا أدري / لا أريد

فالفعل المنفي دليل آخر على أن المبدع قاطع في نفيه، واثقٍ الاعتقاد بعودة الحبيبة، فلقد اعتمد الرفض والاعتراض لينقض موقف/ قول الرحيل، وليتبنى بدله قولاً/ موقفاً آخر. وهـذا مـا يسـمّى بالحوار المغلق بالنفي (العزاوي، ٢٠١٠، ص ٤٠). (Al-Azawi 2010, page 40)

فالأفكار التي عبَّر عنها المبدع كانت معرضاً لإبراز اختياراته وأمله في عودة المدينة الحبيبة، وهي وإن رحلت لكنها تبقى منقوشة في القلب لون ابتسامتها، ضحكتها، أساطير عينيها هـو مـؤمن بعودتها:

سَـــتجيءُ مـــن أقصَـــى الغيـــابِ وأينما تَمشي ستَرسمُ جدولاً قَدَماها

وهي ستعود للوطن، للرمل، للصدف، لقارب ثمل، للشمس، لممالك الأقمار، ولكل أنفاسي.

ستعودُ تدخلَ في مَدَى ورقِي لِتَطلقَ وسطَ غابـاتِ القَصِـيد ظِباهَـا

فقد لجأ الشاعر إلى نسق مختلط من الحجج الحاسمة التي هي عبارة عن حجج قلبية، إحساس الشاعر بعودة المدينة وثقته بهذه العودة.

إذ نلحظ أن الحوار مع متلقٍ مُتخيّل، فتح للحجاج أفقاً على حوار ثنائي أو مداولة صميمة داخل الذات الواحدة.

ثالثاً: التكرار

يُعدُّ التكرار تِقانة لغوية أسلوبية، يقصد إليها المبدع للدلالة على عنايته بالشيء أو المعنى الذي كرّر كلامه فيه، فهو يعكس الاختيار الموفق للتعابير إلى حد ما، ولا يأتي في الكلام عبثاً وإنما لأسباب كثيرة تختلف باختلاف مقاصد الكلام، وقد تنوعت وتعددت بين التصحيح أو التعديل أو إيراد مرادفات مناسبة أو للإقناع (ساندريس، ٢٠٠٣، ص ٨٦) ، (Sandaris, 2003, page 86) الأمر الذي يسمح لهذه التِقانة بتوليد بنيات جديدة في عملية إنتاج الكلام، ومن ثم، فقد أصبحت في النقد الحديث، أداة معرفية تساعد على تطوير المعنى في الكلام وتواله وتناميه زيادة على إحداثها التجانس الصوتي والمعجمي.

وقد عدَّها الدكتور محمد العبد " ظاهرة لغوية مقامية " (العبد، ٢٠١٣، ص ٩٤) (al-Abad, 2013, page 94) يقصدها المتكلم لغرض عرض كلامه عرضاً تواصلياً. فهو لا يأتي إلاّ لغاية حِجاجية، كونه عنصراً من عناصر الحِجاج المهمة، إذ " يرفد الحجج أو البراهين التي يقدمها المتكلم لفائدة أطروحة ما، فهو يوفر طاقة مضافة تحدث أثراً في المتلقي وتساعد في نحو فعّال في إقناعه أو حمله على الإذعان "(الدريدي، ٢٠٠٨، ص١٦٨) (al-Duraidi, 2008, ,page 168). فهو يشدُّ التفات السامع بالإلحاح والتأكيد على جانب مهم من اللفظ أو المعنى زيادة على إثارة توقعه للموقف الجديد، ومن ثمَّ، فهو يتمتع بوظيفة تداولية إعلامية (نزار، ميلود، ٢٠١٠ " (Nizar, Milud, 2010) الإحالة التكرارية وأثرها في التماسك النصي بين القدامى والمحدثين" مجلة علوم إنسانية، ع ١٤٤، ص ١٢))، زيادة على وظيفته الحِجاجية. ولقد تعددت أشكال البنية التكرارية وتنوعت في الخطاب حتى بلغت عند النصيين أكثر من خمسة أشكال، وهي التكرار بإعادة العنصر المعجمي نفسه وهو ما يسمى (بالتوكيد اللفظي)، والتكرار الاشتقاقي أو الجزئي، والتكرار بالترادف وهو ما يسمّى بالتكرار (المعنوي)، والتكرار بالاسم العام أو الشامل والتكرار القضوي (حسان، ٢٠١٧، ص ٨٥). (Hassan, 2017, page 85)

وهي بأشكالها المختلفة هذه تعمل على منح الكلمات أو المعاني المكررة نوعاً من القوة والكثافة، وتعكس التشديد على أغراض الخطاب، كما أنها تمنع غفلة المتلقي، من خلال التركيز والتهيئة والإصرار والتأكيد (العزاوي، ٢٠١٠، ص ٤١)(al-Azawi, 2010 , page 41) . ومن المتعارف عليه أن " الإلحاح في بث الرسالة يجعلها لا تُمحى من الذهن بسهولة في حين أن المعلومة التي تناقضها، ليس لها سند من المتابعة والإلحاح قابلة للنسيان بسهولة، ونسيانها هذا هو الذي يجعل المعلومة الأُخرى ذات أثر أعظم في الديمومة والاستمرار " (استيتية، سمير شريف، ٢٠٠٦، " ثلاثية اللسانيات التواصلية " (Istita, sameer Sharif ,2006) مجلة الفكر، ع٣، ص ٢٥).(Mijalat al-Fikar, page 25)

ولقد استوعبت القصيدة العربية الجديدة، أشكال التكرار كافة، فبدتْ هذه الوسيلة الحِجاجية متحكمة أشدّ التحكم في نسيجها، إذ ظهرت الألفاظ والأصوات والمعاني المتكررة بكثرة لافتة للانتباه، سخّرها المبدعون لغرض إيصال مقصديتهم وإقناع المتلقين بوجهات نظرهم في القضايا المطروحة، الأمر الذي جعل هذه الأداة في القصائد تِقانة سبكت هذه القصائد صوتياً ومعجمياً زيادة على دورها الرئيس في تفعيل عملية الحِجاج.

والملاحظ على القصيدة الجديدة، في استعمال هذه التِقانة الأسلوبية ميلها إلى الاستعمال المكثف لضمائر المتكلم، (أنا، تاء الفاعل، ياء المتكلم)، الأمر الذي جعلها ملمحاً واضحاً من خلال إعادة تكرارها على اختلاف أنواعها، والضمائر على نحو ما هو معروف ليست نيابة نحوية فقط، إنما هي أصوات ذات حضور لا يخفى في الخطابات الحِجاجية. تقول سامية الدريدي: " نتحدث في الخطاب الحِجاجي عن تعدد الأصوات، إذ نجد صوت المتكلم المدافع عن فرضيته المُنتصر لقضيته، وصوت المعارض الرافض، وصوت المتردد الشاك، وأصواتاً أُخرى كثيرة استحضرها المتكلم يجادلها ويحاججها أو يستشهد بآرائها ومواقفها " (الدريدي، ٢٠٠٨، ص ١٢٨).(al-Duraidi, 2008, page 128)

ثم إنَّ طبيعة هذه الضمائر، تجعلها محملة حِجاجياً، فهي ذات شحنة انفعالية قوية، ففي استعمالها، تظهر عواطف المبدع ومعتقداتهِ الذاتية، وتبرز الأفكار وتطغى الوظيفة الانفعالية للغة بجانب الوظيفة الإقناعية، من خلال حُجة السلطة التي يمثلها المُبدعون التي تفرض على الآخرين إلزامهم بالمقصدية التي يريد المبدع إبلاغها، وهنا تحقق ما سمّاه الدكتور محمد مفتاح بالأهلية التي تعني " تعالي المتكلم عن المخاطب اجتماعياً أو ثقافياً أو سياسياً بما يمنح كلامه القبول الاجتماعي اللازم " (مفتاح، ١٩٩٢، ص ١٠٧).(Muftaha1992, page 107)

وقد طغى على هذه الضمائر (ضمير المتكلم المفرد أنا)، إذ إنماز بخاصية مشتركة في هذه القصائد المختارة، تمكّن المبدعون من خلال تكراره، تأمين الانسجام والتفاعل والاختلاف في المواقف بين الأطراف الحِجاجية، وهو على ما هو معروف عند النحاة ضمير حضور (حسن، ١٩٦٨، ص ٣/٤٥)،(Hasan, 1968, 3/45) والحضور هو الغاية الحِجاجية التي يتوخاها المبدع، فيجعل نفسهِ طرفاً منازعاً يملأ الفضاء النصي، فهو لا يتهرب من معتقداته وأفكاره وآرائه، إنما يُعلن من خلاله مسؤوليته الحِجاجية عن كل ما هو وارد في النص من أفكار، بل يحيلها على نفسهِ مباشرةً، وعلى أساس هذا الموقف يتمّ التفاعل بالإدعاء أو الاعتراض أو القبول أو النفي.

ففي قصيدة (شُعب بوّان.. ثانية)، نلحظ تكرار الضمير بشكله الظاهر أو المستتر سبع مرات إلى جانب تكرار الضمائر الدالة على المتكلم الأُخرى، وذلك في قوله:

ــ عراقيٌّ أنا، ونزيف روحي عــراقيٌّ شآمــي يمانــي
تعودت الجهات على اشتعالي هناك حرائقي وهنا دخاني

فالهُوية عراقي، والوجع عربي، وقد جاء هذا الضمير مستتراً في الأفعال من قبيل (ألف البردَ، سأمضي مستجيراً، وأذكرها، أخادع أصغريَّ، أُوكد، أعودُ).

وفي هذا التكرار تهيئة للمتلقي، واستهداف مسترسل لأُفق انتظار المخاطب، حتى يتلاءم ويتكيف مع ما سيعرض عليه من طروحات، وفي هذه التهيئة ضمان لاجتذاب المتلقي وإقحامه ضمن الأُفق الإقناعي، وشدّ انتباهه إلى ما يعتبره المبدع القضية المركزية في كلامه.

وأما في قصيدة (لكنّها رحلت)، فنجد الضمير ــ أنا ــ تكرر حوالي أثنتي عشرة مرة، وقد جاء بشكل مستتر، زيادة على تكرار النفي بلم وفعلها المضارع المنفي (أنسَ) وفاعلها المستتر(أنا)، وذلك في قوله:

- لم أنسَ حتى اليوم موسيقاها.
- لم أنسَ ما كانت تُخبِّئ من أساطير.
- لم أنسَ طعمَ قصيدتي الأحلى.
- لم أنسَ حينَ بعتمة اللّقيا.
- لم أنس ما نسِيتَ على شفتيَّ

فكان هذا التكرار المتوالي للضمير (أنا المستتر) بمثابة الحجج التراتبية التي يعارض بها محاوره لغرض التأكيد والإصرار على عودة الحبيبة، وتتوالى الأفعال الأُخرى وضميرها المستتر (أنا) من قبيل، (استطيع، وأقلبُ، وأُعزي، وأُريد، وسأراها، وأطلُّ، وأظلُّ شاعِرها).

وبهذا تمكّن المبدع من إقحام خصمه بحججهِ أولاً، والتركيز على القضية ذاتها في القصيدة، وهي الأمل الذي لا ينقطع في عودة الحبيبة الملائكية ــ مدينة الموصل ــ الأمر الذي لم يدع شكاً لمعارضٍ أو محاجج بفعل تِقانة التكرار.

وفي قصيدة (اليوم اعتزل الكتابة) نلحظ أن هذا الضمير تكرر مرتين بشكله الظاهر، في قول الشاعر:

- أنا منذُ عام النّكبة الأولى
- أنا منذُ ذاك الوقت، مسكونٌ بأوجاع الكتابة.

وتكرر حوالي عشر مرات بشكل مستتر في قولهِ: (ألوكُ واعتزل، أنسى وأخرجُ وأكفر، واستريحُ، وأضمدُّ، وأتزوج، واكتفي).

فإعادة الضمير هنا، منح القصيدة نوعاً من القوة، والكثافة، وعكس التشديد على مقصدية المبدع، الذي أعلن مسؤوليته عن أقواله، وأحالها على نفسه مباشرة، فهو لم يتهرب من قناعاته وآرائه، الأمر الذي منح الحِجاج قوة وشحنة بحمولة حِجاجية بفعل الاستعمال الواعي للضمير (أنا).

فإلى جانب دور التكرار الشكلي المتمثل بـ التماسك المعجمي والصوتي، نلحظ الدور الحِجاجي الذي نهض به، وهو بلوغ الأثر مبلغه الأبعد في التأثير والإقناع، ولم تقتصر القصيدة الجديدة على تكرار ضمائر المتكلم فحسب إذ إنها كانت زاخرة بأنواع التكرار الأُخرى، لكن تكرار الضمير (أنا) مثّل الملمح الأبرز لهذا البُعد الحِجاجي في القصيدة الجديدة وهذا يشير إلى الجرأة التي امتلكها المبدع والشجاعة في طرح القضايا والثقة بنفسهِ بوصفهِ محاوِراً أو مُحاجِجاً.

رابعا: التمثيل الحجاجي

يُعدُّ التمثيل أحد أهم آيات التوصيل في الخطاب، فهو يقوم على فكرة تقريبه إلى ذهن المتلقي وإفهامه إيّاه، عن طريق نقله من مجالٍ إلى مجال آخر مغاير له، يقويه ويؤكده ويقنع المُتلقي بهِ. لهذا يتمتع هذا البُعد الحِجاجي بمجموعة من الخصائص (عشير، ٢٠٠٦، ص ٩٧-٩٨): (Ashera 2006, page 97-98)

١- إنّه يقوم على استدعاء صور تحكي أحداثاً من أجل نقل أفكار مَرجعية ذوات قيمة رمزيّة.

٢- تقوم العَلاقة فيه على مُماثلة تتحقق بين عناصره أو العلاقة بين المشبه والمشبه به ووجه الشبه.

٣- يتجاوز اللُّغة وحدود الواقع، ويتجه نحو مُخيلة الإبداع عن طريق تحريك الذهن.

وقد كشف الشيخ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) أو (٤٧٧هـ)، منذ وقت مبكر ما لهذا الأسلوب من بُعدٍ حِجاجي، عندما قال: " واعلم أن مما اتفق عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أُبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها، وضاعف من قواها في تحريك النفوس لها ودعا القلوب إليها... فإذا كان مدحاً كان أسهل وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم... وإذا كان ذماً كان أوجع وإذا كان حِجاجاً كان برهانه أنور وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر " (الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي، ٢٠٠٣، ص ٨٨).(al-Jarjani, Mohammed al-Fadhili, 2003, page 88)

فالقوة التأثيرية لهذا الأسلوب تتأتى من علاقة المشابهة، إذ تعمل هذه العلاقة بوصفها " معادلة بسيطة تتغاضى عن اختلاف السياقات فتخدع الأذهان بمظهرها الصارم، أو بتبسيط الخيال معها بما تحمله من معلومات ملموسة " (طروس، ٢٠٠٥، ص ٢٩).(Tartus, 2005, page 29)

فهي تعمل على إسناد " بنية ذهنية لدى المتلقي تتعلق بالتأثير الصوري عن طريق الملفوظ، وإنَّ هذا الملفوظ يحث على الاعتقاد بالفكرة في سياق التمثيل "(صادق، ٢٠١٥، ص ١٦٥)(Sadeq 2015, page 165). في هذا الصدد يرى بيرلمان أن التمثيل " هو طريقة حِجاجية تعلو قيمتها على مفهوم المشابهة المُستهلَك، إذ لا يرتبط التمثيل بعلاقة المشابهة دائماً، وإنما يرتبط بتشابه العلاقة بين أشياء ما كان لها أن تكون مترابطة " (عشير، ٢٠٠٦، ص ٩٦) (Asheera 2006, page 96).

وهذا يعني أن التمثيل ليس بالضرورة أن يكون قائماً على علاقة المشابهة بين أطرافه، إنما يفترض أن توجد هنالك صلة توحِّد بين المُتماثلات، وهذه الصلة تكون معروفة وشائعة سلفاً، حتى يستطيع المتلقي الربط، ومن ثمَّ تثبت الصورة في الذهن وتمثلها وستكون أكثر إقناعاً وتأثيراً، بسبب " إن التمثيل يُسقط علاقة مستفادة سابقاً على مجال مجهول أو يبدع علاقات جديدة من منطلق تشابه ما، فالذهن ينظر إلى ما يجري أمامه من خلال الأحكام التي تكونت فيه على ضوء الخبرة السابقة " (مدفن، هاجر، ب.ت، المثل في كتاب كليلة ودمنة بين الإخبارية والتواصلية، تقريب تداولي، تم الاسترجاع من الموقع: (1/7/2019).https:rerue s. unir- ouaqla.dz ولا تعرف بدون إسقاط المعروف ولا وجود للذهن فارغ كما يقول بيرلمان: " يلعب التمثيل دوراً في الابتكار والتدليل والحِجاج)(الدريدي، ٢٠٠٨، ص ٢٣٦).(Duraidi, 2008,page 236)

ومن هنا امتدَّ مفهوم التمثيل ليشمل المجاز بكلِّ تجلّياته من تشبيه ورمز واستعارة وكناية، فهي أساليب تقوم على علاقة تصل أو تربط بين المتباعدات وتعمل على التأثير في نفسية المخاطب وعقله وتوجهه توجهاً يجعله مقتنعاً بالأفكار التي تعرض، وبهذا فقد عُدَّ التمثيل من طرق الاستدلال غير المباشر، الأمر الذي جعله يقع ضمن دائرة الحِجاج المقارن؛ لأنه يجمع في علاقة مشتركة بين أشياء ما كان لها أن تكون مترابطة أبداً (الدريدي، ٢٠٠٨، ص ٢٣٦)(al-Duraidi, 2008, page 236) ، إذ تكشف عن البُعد الآخر " المضمر " من خلال استثمار البُعد الإيحائي بإسباغ فعالية حِجاجية وجعلها مقرونة متداخلة في المثيل.

وبهذا فقد مثّل حُجة يسعى صاحبها إلى إظهار شيء مغاير لصفاتهِ الحقيقية على وفق معطيات الدلالة القائمة بين الأشياء المتماثلة.

لم تكن القصيدة الجديدة بمنأى عن استثمار هذه التِقانة، بل كانت الأقرب إلى روحها، فالشعر فنٌّ قائمٌ على التخييل أصلاً، ومن ثمَّ، فهو يسمح بإيجاد علاقة صلة بين المتماثلات المختلفة تسعى إلى

إقناع المخاطب والتأثير فيه، ذلك أن الألفاظ تكتسب في السياق التمثيلي دلالات جديدة ومغايرة للمألوف، وتتنقل معها الدلالة من مجال إلى مجال آخر، فالمماثلة في القصائد المختارة، قامت على أساس علاقة بين ما يُراد نفيه وبين الأمر الآخر الذي يريد المبدع إثباته وهو المثيل، الذي يكون مقبولاً سلفاً عند المتلقي، فالمبدعون حاولوا عقد صلِة بين صور حِجاجية لغرض تقوية النتيجة المتوخاة، ففي قصيدة " شِعب بوّان.. ثانية " نجد التمثيل قائماً في علاقة مشابهة بين عدد من الأشياء، الأمر الذي ولّد صوراً كانت ذات تأثير قوي في متلقٍ يعي طبيعة العلاقة بين الأشياء المتماثلة، لنقرأ قول الشاعر:

– لـهُ شـوْقٌ يُسابقهُ كمهرٍ عنيد الظهرِ مجنون العنانِ
– يُؤجل نبضة الأزلي فيهِ ويدخر الدقائق والثواني
– لينقذ ــ والمكان علاهُ شيبٌ شباب العمرِ من ركضِ الزَّمانِ

فالمبدع يستعين بعددٍ من الصور التي جاءت لغايةٍ واحدة وهي إقناع المتلقي بأنه المسافر قسراً والمُبعد عن دياره ووطنه، فالشوق جامح يدكُّ روحه كلَّ يوم مثل المهر الجامح العنيد الذي لا يستطيع فارسه التحكم فيه، فكذلك شوقه حتى كأنَّ حياته لم تعد حياة فهو الحي الميت الذي لا يشعر بقيمة الحياة ولذَّتها في المنفى، وما كان الرحيل وترك الوطن إلاّ لينقذ ما تبقى من عمره ــ والمكان علاه شيبٌ ــ صورة استعارية عن هرم وشيخوخة الوطن، بفعل الأيادي الفاسدة التي عبثت بمقدراتهِ وكيانهِ.

فالشاعر في هذه الأبيات استدلَّ بالتمثيل بواسطة استثمار الصور التي هيأت المناخ الملائم لتبليغ المتلقي وإقناعه بمقصديته، فهو نقل أمر متعلق به (حالة خاصة) إلى حالة عامة، اعتماداً على علاقة التشبيه، وعلى النحو الآتي:

المشبه ــ المشبه به ــ وجه الشبه
الشوق ــ المهر ــ العناد والجموح
الوطن ــ الشيب ــ الخراب والهرم

فقوة الحِجاج في هذه الأبيات تكمنُ في الانتقال والممازجة مع الخيال بما يثيره في النفوس من الإعجاب والاهتزاز، ومن ثمَّ، إقناع المتلقي بأنه لا حياة خارج الوطن.

وأمّا قصيدة (لكنَّها رحلت) فقد توسل المبدع بأسلوب التمثيل؛ لأنه رآه الأقرب لتجسيد مقصديته وإقناع الطرف الآخر، فنلمح في القصيدة تدرج صوري حِجاجي، مجموعة صور متراكمة بعضها فوق بعض، لدرجة يصعب علينا معرفة أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر، ومن المتعارف عليه أن الصور هي " الوسيط الأساس الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمّة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز أو حقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل الصورة ليعبِّر بها عن حالات لا يمكن أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة" (الزواوي، ١٩٩٢، ص ١٠٠-١٠١)(al-Zawai 1992, page 100-101). ومن هنا، اتخذ المبدع الصور ركيزة أساس ليحاجج بها ويقنع الخصم بأغراضه، نقرأ له:

– أنثى ــ كأنَّ الله من تمر عراقي يُقطِّرُ سُكراً سَوَّاها
– أُنثى ــ قد اختصرت حرير الأُمنيات المُورِقات تلهُّفاً كَفَّاها

ويقول: ستعود

للشّـــمسِ تخلـــع ثوبهـــا الـــذهبي فوقَ سرير روحـــي لهفـــة للِقياَهـــا
ســـتعود تـــدخلُ فـــي مـــدى ورقـــي لتطلق وسط غابات القصـــيد ظباهـــا

فقد رسم المبدع لوحة شعرية حُبلى بالصور الحِجاجيّة الجديدة المغايرة المبتكرة، تنبثـق مـن الأنوثة الممزوجة بحب الوطن، فالوطن ما هو إلاّ صورة مثالية للمرأة المشتهاة، وهي تجمـع بـين الشهوانية المتوحشة والعذرية البريئة، مُوظِّفاً استدلالاته المجازية بدقة وتسلسل حتى يتحكم في سلطة التأثير على القارئ. ولكي يحقق هدفه الإقناعي، فهو يشبه ويستعير ويصور فتتجلى في صوره سحر البيان، وقد تمكّن المبدع من خلال هذه الحجج التشبيهية كشف ودحضِ كلّ الاعتراضات، فليس ثَمَّـة مجال للقول أو اعتراضٌ أو تشكيكٌ بين الصور التي طرحها. فنزعة التشبيه جاءت هنا في محاولـة صون القناعات والدفاع عنها، فهو قد صوّر عواطفه ومشاعره وما تجيش به نفسه من حـبٍّ ووجـدٍ ولوعةٍ وهُيام، وهو ما كان مُدعاة لتوجيه وعي المتلقي على التخييل لمعرفة الغرض الحِجاجي للصور داخل سياق النص. وهذا ما يتطلبه الإقناع في التوجيه الحِجاجي، فأكد ما يريد وأثر ذلك التوكيد فـي استمالة عقل المخاطب في الإقرار.

وفي قصيدة (اليوم اعتزل الكتابة) سنلحظ أن المبدعَ ينتقل من الجمود اللفظـي المتـأتي مـن طبيعة موضوع القصيدة السياسي إلى سيرورة دلالية ضمّت تشكيلات لغوية قائمة على التمثيل بـين تشبيه واستعارة، ضمن معهما تشغيل لخيال المتلقي وكسبه داخل الفعاليَّة الإقناعيَّة والأسلوبية، نقرأ له:

يا أمّة
سلَّتْ سُيُوف الحرب، من وجع الرَّبابة
لقد انسلختُ اليوم، من زمني
ومن وطني
ومِن قدرِ انتمائي
واكتَفيْتُ اليوم من نفسِي
ومن يأسِي
ومن طرح السُّؤال ولا إجابة
.....
تسعُون مرَّتْ
والعروبةُ في قميص النَّوم، تحترف الجنابة،
وتمارسُ الأوهامَ، من عامٍ لعامٍ فوقَ صدر
الهيأة العليا لمحكمة العدالة،
تَمزجُ الأفيونَ بالدَّم والدَّقيق،
وتستجرَّ الحُلمَ من عين الرقابة،

إذ نلحظ استعانة المبدع برسم معالم مجازية ذات استعارة حِجاجية، والاستعارة في الخطـاب الحِجاجي تُعدُّ " من الوسائل اللغوية التي يستعملها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحِجاجية، بل إنها مـن الوسائل التي يعتمدها بشكل كبير جداً، ما دُمنا نُسلم بفرضية الطابع المجازي للغة الطبيعة وما دُمنـا

نعتبر الاستعارة إحدى الحقائق الجوهرية للسان البشري "(العزاوي، ٢٠٠٦، ص ١٠٥). (al-Azawi 2006, page 105)

فقد عمل على استعارة (آلة الربابة)؛ لأمّة تقاتل بالكلام شعراً وغناءً ولا تملك سيفاً تحارب به سوى سُيوف العنتريات الخطابية، وقد أكد المبدع هذه الفكرة في موضع آخر من القصيدة عندما وصفها قائلاً:

وتوحَّدَتْ لا بالنضال وإنَّما بالكذب في فنِّ الخطابة

فهذه أمّة لا نرجو منها إصلاحاً، فالمُستَعار هنا ألحانَ الربابة، وهي كما معروف آلة موسيقية يكثر استعمالها في المناطق الريفية ذات أنغام حزينة موجعة، فالأمة التي سلّت سيوفها من وجع الربابة لا تعرف سوى البكاء والعويل، لا يمكن أن تواجه عدواً فتّاكاً يتربص بها الدوائر، ويستمر المبدع في عالم المجاز، ويشبه العروبة بالمرأة العاهرة، مستعيراً مهنة (الدعارة) دليلاً على قبول الذلِّ والهوانِ والرّخصِ، ووضحَتْ الصورة كيف الأمّة باعت نفسها لكلِّ من هبَّ ودبَّ، والمقصود هنا حكامها الذين باعُوها للمستعمر وللقوى العظمى مقابل تثبيت عروشهم، ولو علي جماجم الشعوب، الأمر الذي أثار المتلقي، وشدّ انتباهه، إذ أصبح التمثيل هنا عاملاً رئيساً في الحثّ والتحريضِ، ومُتَنفساً للعواطف والمشاعر الإنفعالية الحَادة، فالأمة التي تقاتل بفن الخطابات، وتبيع نفسها لكلِ طامع من حق أبنائها ومبدعيها أن ينسلخوا منها ويعلنون براءتهم عنها ويعتزلونها، فحِجاجية الاستعارة هنا تكمنُ في " فعاليتها في التأثير على الأذهان والإفهام" (المودن، ٢٠١٣، ٣/٨٥)،(al-Modan, 2013,page 3/85) الأمر الذي قطع الشك باليقين ووضع المتلقي أمام فرضية لم يجد عنها انفكاكاً.

ـــ الخاتِمـــة ـــ

بعد سياحة ماتعة في مناخات القصيدة العربية الجديدة، ممثلة بقصيدة شعب بوّان.. ثانية، وقصيدة اليوم اعتزل الكتابة للشاعر السوري عمر هزّاع، وقصيدة لكنَّها رحلت للشاعر العراقي عمر عنّاز، نخرج بعددٍ من النتائج نوجزها فيما يأتي:

- لم يعد الحِجاج في القصيدة الجديدة مجرد حجج متسلسلة تقود إلى خطاب مقنع، وإنما أصبح فناً للتفكير والتدبّر وطريقة للفهم، ودليلاً على صحة الرؤى ولم يعد قاصراً على الخطابات الجدلية والبرهانية، بل تجاوز حقولاً أُخرى، ومنها الشعر، فالحِجاج مثّل عملية تواصلية بين ذوات يطمح كل منهم إلى أن يصل إلى أقصى درجات الإقناع، ويكون ذلك من خلال وسائل منطقية وبلاغية ولغوية كفيلة في إحداث التأثير عن طريق التفنيد أو الدعم أو الحث أو ما شابه ذلك وهي ما يسمّى بالأبعاد الحِجاجية.
- إنمازت القصيدة الجديدة بسيادة وتمركز الأبعاد الحِجاجية بوصفها تِقانات تزيد القوة الحِجاجية وتعمل على توجيه المتلقي والتأثير فيه وإقناعه وقد تمثلت بـ العنونة والحوار والتكرار والتمثيل والنفي، وكلها كانت تدور في موضوع (الوطن) التي عدّت الموضوعة الأساس في هذه القصائد.
- مثّلت عنوانات القصائد المختارة الواجهة الإعلامية للنصوص وسلطته التي يفرضها على متن القصيدة، وعلى القارئ في الوقت نفسه، وأدّت في هذه القصائد وظيفة مزدوجة، فهي مفسِّرة لها، ومفسَّرة بها، عملت على استدراج القارئ لعمق القضية التي يعرضها المبدع ومن هنا مثلت مصائد حِجاجية، ذوات جمال تكويني ومكتنزة بالدلالة.

- تجاوزت تِقانة التمثيل دورها الجمالي في الخطاب الشعري لتصبح بُعداً بلاغياً حِجاجياً، عبارة عن تشكيلات مجازية واضحة ومكثفة تقوي الحجج وتزيد فعاليتها لمصلحة التأثير والإقناع من خلال الاستحضار الفكري في ذهن المتلقي، ومن ثمَّ فعل إدراك المعنى فيه وصولاً إلى التسليم الإقناعي والقبول المنطقي، وتمثل في التشبيه والاستعارة.
- توسلت القصيدة الجديدة بتِقانات الحوار والتكرار والنفي، وقد جاءت هذه الأساليب ذوات صفة مغايرة للمألوف فلم يعد الحوار سؤالاً وجواباً، إنما أصبح في القصيدة الجديدة، عرض فرضية جديدة وسدَّ المنافذ أمام المتلقي بالحجج والبراهين للتسليم بها والرضوخ لها بشكل مقنع، والتكرار اضطلع بمهمات حِجاجية تمثلت بـ التوكيد والتهنئة والتركيز، من خلال إعادة المعاني والألفاظ والقضايا التي يريد المبدع إقناع المتلقي بها، مستعيناً بأسلوب حِجاجي آخر، هو النفي الذي جاء في القصيدة الجديدة رداً على اعتقادٍ موهومٍ بقضية ما، أملاً في تغيير القناعات المغلوطة واستبدالها بما هو كائن.

المصادر:

- ميلود، نزار، (٢٠١٠)، الإحالة التكرارية وأثرها في التماسك النص بين القدامى والمحدثين، مجلة علوم إنسانية، السنة ٧، العدد ١٤٤.
- حسان، أمل سلمان، (٢٠١٧)، الأساليب البديعية من منظور اللسانيات النصية، خطاب عبد الله بن المقفع أنموذجاً، ط١، دمشق، دار تموز للطباعة والنشر.
- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا.
- المصدر نفسه.
- الجرجاني، (١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م)، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت.
- د. كاظم صادق، (١٤٣٦هـ – ٢٠١٥م)، أسلوبية الحِجاج التداولي والبلاغي (تنظير وتطبيق) على السور المكية، ط١، منشورات ضفاف، لبنان.
- عبد اللطيف عادل، (٢٠١٣م)، بلاغة الإقناع في المناظرة، ط١، ضفاف، بيروت.
- د. حسن المودن ، (١٤٣٥هـ – ٢٠١٤م)، بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب ، دار كنوز المعرفة العلمية، ، ط١، الأُردن.
- صلاح عقل، (١٩٩٢م)، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.
- بلخير عمر، (٢٠٠٣م)، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط١ ، منشورات الاختلاف.

- آن ربول وجاك موشلار، (٢٠٠٣م)، التداولية اليوم، علم جديد للتواصل، ترجمة: سيف الدين دنفوس ومحمد الشيباني، ط١، دار الطليعة، بيروت.
- مسعود صحراوي(٢٠٠٥)، التداولية عند العلماء العرب ، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان.
- سمير شريف استيتية ، (يناير – مارس، ٢٠٠٦م)، ثلاثية اللسانيات التواصلية، مجلة الفكر، ع٣/م ٣٤ .
- عبد الله البهلول ، (٢٠١٣م)، الحِجاج الجدلي، خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية في نماذج من التراث اليوناني والعربي، ، قرطاج للنشر والتوزيع، ط،١ تونس.
- الدريدي ، (١٤٢٨هـ – ٢٠٠٨م)، الحِجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، سامية ، عالم الكتب الحديث، ط١، أربد عمّان – الأُردن.
- أبو بكر العزاوي ، الحِجاج في الشعر، نحو تحليل حِجاجي لنص شعري، ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية.
- عبد الله صولة، (٢٠٠١م – ٢٠٠٧م)، الحِجاج في القرآن أطره ومنطلقاته من خلال مصنف في الحِجاج، دار الغرابي، بيروت – لبنان، منشورات كلية الآداب، بمنوبة ، ط١، ط٢، تونس.
- أبو بكر سالم العزاوي ، الحِجاج في اللغة ، مجلة المنارة، الصفحة الثقافية، ديسمبر، الثلاثاء htpp/www.almanarah.co.
- محمد ولد الأمين، (٢٠٠٤م)، حِجاجية التأويل في البلاغة المعاصرة ، المركز العالمي لدراسات أبحاث الكتاب الأخضر، ط١، طرابلس.
- حسن المودن ، (٢٠١٣م)، حِجاجية المجاز والاستعارة، ضمن كتاب الحِجاج مفهومه ومجالاته، دار الروافد الثقافية، ج٣، ط١، بيروت.
- د. هيثم سرحان ، (٢٠١٣م)، الخطاب الحِجاجي في شعر بشار بن بُرد، ، مجلة أم القرى والعلوم واللغات وآدابها، مجلة علمية مُحكمة نصف سنوية، ع١١/محرم، ١٤٣٥هـ ، نوفمبر.
- أبو بكر العزاوي، (٢٠١٠م)، الخطاب والحِجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، ط١، بيروت – لبنان.
- الشيخ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد رشيد رضا، بيروت – لبنان، (د.ت).
- عمر هزّاع، (١٤٣٩هـ – ٢٠١٨م)، السابعة حراباً بتوقيت دمشق، السكرية، ط١، دمشق.
- د. جميل حمداوي، (١٩٩٧م)، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد ٣، يناير.

- د. جميل حمداوي، (٢٠١٤-٢٠١٦م)، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ط١، ط٢. كتاب إلكتروني، شبكة الألوكة WWW.alukah.net
- المصدر نفسه.
- خالد محمد الزواوي، (١٩٩٢م)، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، (د.ط).
- عمر عنّاز، (٢٠١٦م)، طلع مُشتهى، مؤسسة الانتشار العربي، نادي تبوك الأدبي، بيروت.
- عزة شبل محمد، (٢٠٠٧م)، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ج. مكتبة الآداب، القاهرة.
- عبد السلام عشير، (٢٠٠٦م)، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحِجاج، إفريقيا الشرق، المغرب.
- عصام واصل،(٢٠١٠م)، في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، دار التنوير، ط١، الجزائر.
- د. مهدي المخزومي، (١٤٠٦هـ - ١٩٨٧م)، في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، ط٢، بيروت – لبنان.
- ليندة قياس، (١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م)، لسانيات النص: النظرية والتطبيق مقامات الهمذاني أنموذجاً، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة.
- د. أبو بكر العزاوي، (٢٠٠٦م)، اللغة والحِجاج، مطبعة العمدة، ط١، الدار البيضاء.
- المتكلم قد يخرق قواعد الحِجاج وأنظمته، الخطاب الحِجاجي في شعر بشار بن بُرد، مجلة جامعة أم القرى، مجلة علمية محكمة نصف شهرية، ع١١/محرم، ١٤٣٥هـ، نوفمبر ٢٠١٣م.
- معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي وآخرون، الرابطة الدُّولية للناشرين المستقلين، (د.ط)، ٢٠١٠م.
- فوكو ميشال، (١٩٩٤م)، المعرفة والسلطة، ترجمة: عبد العزيز العبادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.
- محمد سالم ولد محمد الأمين،(يناير – مارس،٢٠٠٠م)، مفهوم الحِجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، مجلة فكر ونقد، الكويت، م ٢٨، ع٣.
- عباس حسن،(١٩٦٨م)، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرقيقة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، ط٣، مصر.

- فيلي ساندیرس،(٢٠٠٣م)، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: د. خالد جمع، توزيع: دار الفكر، ط١، دمشق.
- د. محمد العبد،(٢٠١٣م)، النص الحِجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، ضمن الحِجاج مفهومه ومجالاته، دار الروافد الثقافية، ط١، بيروت.
- سمر الديوب، (٢٠١٤م)، النص العابر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
- محمد طروس،(١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م)، النظرية الحِجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار الثقافة، ط١، الدار البيضاء.
- جاسم محمد جاسم العجة،(٢٠١٧م)، نيابة عن المطر، دار النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، الجيزة – مصر

References

Al-Abid, M. (2013). *The Arabic Argumentative Text: A Study in the Means of Persuasion within Argumentation: Its Concept and Fields*.1st Edition. Al-Rawafed Cultural House. Beirut.

Abdul Latif, A. (2013). *The Rhetoric of Persuasion in Debate*. 1st Edition. Dafaf House. Beirut.

Al Ameen, M. S. (2000). "The Concept of Argument in Perelman and its Development in Contemporary Rhetoric". Al-Fikr wa Naqd Journal. Kuwait. Issue No. 3.

---------- . (2004). *The Argumentative Interpretation in Contemporary Rhetorics*. 1st Edition. The International Center for Research Studies of Green Book, Tripoli.

Al-Andalusy,A. (1992). Explaination of Al-Mutanabi Poetry: A study and Investigation; by :Mustafa Alian. 1st Edition. Al Resala Foundation. Beirut.

Almoden, H. (2013). Argument of Figure of Speech and Metaphor, within the Book of Argument. Its concepts and Fields. Huose of Al-Rawafed. Beirut.

---------- . (2014). *The Rhetoric of Persuasive Discourse: Towards a Systematic Conception of the Rhetoric of Discourse*. 1st Edition. Konouz Housefor Scientific Knowledge. Jordan

Al-Azzawi, A. (2006). *Language and Argument*. 1st Edition. Al-Omda Publishing House. Casablanca.

---------- . (2010). *Discourse and Argument*.1st Edition. Al-Rehab Modern Institution for Printing and Publishing. Lebanon.

---------- . "Argument in the language". Al-Manara Jounal. The Cultural page.December, Tuesday htpp / www.almanarah.co.

----------. "Argument in Poetry: Towards an Argumentative Analysis of a Poetic Text"Journal of Semiotics and Literary Linguistic Studies.

Al-Nahawi, Y. (643A.H.). *Al-Mufasal Explanation*. The Central World of Books.

Anaz, O. (2016). Talaat Mushtaha, Arab Publishing Foundation, Tabuk Literary Club, Beirut.

Asheer,A. (2006). When We Communicate, We Change, A Cognative Pragmatic Approach for Communication and Argument Mechanisms. Africa. Morroco.

Bahloul, A (2013). *Controversial Argument: Its Artistic Characteristics and Agnostic Formations in Models of Greek and Arab Heritage*. 1st Edition. Gotage House for Publishing and distribution. Tunis.

Dictionary of Narratives, supervised by: Mohammed Al-Qadi et al. International Association of Independent Publishers, 2010.

Al-Dridi, (2008). Argument in Ancient Arabic poetry from Pre-Islamic Era to the Second Century: Its Structure and Methods. 1st Edition.The world of Modern Books. Irbid ,Jordan.

- Hamdaoui, H. (1997). "Simiotika and Addressing". The World of Thinking. Volume 25, Issue No. 3, January.

- Hamdaoui, J. (-2016). *The Poetic of Parallel Text; Thresholds of Literary Text.* 2nd Edition. Alloka Network WWW.alukah.net-.

-Hassan, A. S. (2017),.Creative Methods from the Perspective of Textual Linguistics: Abdullah bin al-Muqaffa Speech as a model. 1st Edition. Damascus. Tammuz House for printing and publishing.

Hazzaa, O. (2018). The Seventh War in Damascus Time. 1st Edition.Al-Sukkariyah., Damascus.

Istaitieh,S. Sh. (2006)."The communication Linguistic Trilogy". Journal of Thinking.Issue No.3.

Al-Jirjani, A. *Signs of Miracles*. correction: Mohammed Rashid Reda, Beirut , Lebanon.

Al- Jourjani, (1424 - 2003). *Secrets of Rhetorics.* Modern library, Saida Beirut.

Makhzoumi, M. (1987). In the Arabic Grammar: Criticism and Guidance. 2nd Edition. Al-Ra'ed al-Arabi House.Lebanon.

Melod, N..(2010). "Repetitive referral and its effect on text coherence between the old and modern", Journal of Humanities, Year 7, Issue No. 144.

Michel, F. (1994). *Knowledge and Authority*. 1st.Edition. Translated by: Abdul Aziz Abadi, University Foundation for Studies and Publishing. Beirut.

Mohammed, A. Sh. (2007). *The Science of Text Language.: Theory and Practice*. Library of Arts, Cairo.

Omar, B. (2003). Analysis of the Theatrical Discourse in the light of Pragmantic Theory. 1st Edition. Al-ekhtilaf Publications.

Qiyas, L. (2009). *The linguistics of the Text: Theory and Practice Maqamat al-Hamdhani as a Model*. 1st Edition. Library of Arts. Cairo.

Al-Oja, J. M. (2017). *On Behalf of the Rain*. 1st Edition. Elite House for Printing, Publishing and Distribution.Egypt

Reboul, A. and Moshalar, J. (2003). *Pragmatics Today: A New Science of Communication*. 1st Edition.Translated by Seif Eddin Danfous and Mohammed Al-Shaibani. Al-Talia House. Beirut.

Sadek, K. (1436 - 2015). *The Style of Rhetorical and Pragmatic Argument. (Theorizing and application) on the Mecca Suras*. 1st Edition. Dhifaf House for Publications. Lebanon.

Sahraoui, M. (2005).*Pragmatics among Arab Scientists. A pragmatic Study of the Phenomenon of Verbal Acts in the Arab Linguistic Heritage*. 1st Edition. Al-Talia House for Printing and Publishing. Beirut, Lebanon.

-Sanders, Ph. (2003). *Towards a Stylistic Linguistic Theory*. 1st Edition. translated by: Dr. Khaled Gomaa. Al-Fikr House for Publication. Damascus.

Sarhan, S. (2013). "The Argumentative Discourse in the poetry of Bashar bin Bard". Umm Al-Qura Journal for, Science, Languages and Literature. Issue No.11.

Al-Shehri, A. Dh. Speech strategies, a Pragmatic Linguistic Approach, United New Book House, Libya.

Soula, A.(2007). Argument in the Holy Qura'n: Its Frameworks and Perspectives via Classification in Argument. 2nd Edition. Al-Ghorabi House for Publications .Lebanon.

Tarous, M. (2005). *The Theory of Argument through Rhetorical, Logical and Linguistic Studies*. 1st Edition. Culture House for Publication. Casablanca.

"The Speaker may violate the Rules and Regulations of Argument: The Argumentative Discourse in the Poetry of Bashar bin Burd". Journal of Umm Al-Qura University. Issue No. 11, November 2013.

Wasel, E. (2010). *In the Analysis of Poetic Discourse: Semiotic Studies*. 1st. Edition. Al-Tanweer House for Publishing. Algeria.

Al-Zawawi, Kh. M. (1992). The Artistic Image of Al-Nabigha Al-Dhabiani. The Egyptian Company for Publication. , Longman