محمد مقبل محمد صالح عامر / الصفحات: من 25 إلى: 59
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/715

حجاجية الإيقاع الشعري في شعر قيس بن الملوح، الملقب (بمجنون ليلى)

The Argumentative Function of Poetic Rhythm in the Poetry of Qays ibn al-Mulawwaḥ (Majnūn Laylā)

د. محمد مقبل محمد صالح عامر
Dr. Mohammed Moqbil Mohammed Saleh Amer
أستاذ البلاغة والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة ذمار (اليمن)
mohammed.amer@tu.edu.ye

تاريخ الإيداع: 2025/04/17 | تاريخ القبول:2025/04/19 | تاريخ النشر: 2025/05/20

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن حجاجية الإيقاع في شعر قيس بن الملوح، وتكمن أهمية البحث، في أن الإيقاع يعد رافدا حجاجيا في الخطاب؛ بصفته وسيلة إقناعية لجذب انتباه المتلقي لفهم الخطاب؛ فالموسيقى وما تحمله من نغمات ووحدات صوتية إيقاعية تستولي على نفوس المتلقين وتؤثر فيهم للمتعة والإثارة لسماع الخطاب، وقد نهجت الدراسة، إجراءات المنهج التداولي معتمدًة في ذلك على الحجاج، في وصف الظاهرة المدروسة وتحليلها للمتلقي والتأثير فيه. وجاء البحث في مقدمة وثلاثة مباحث بعد تمهيد نظري، جاء التمهيد متضمناً ثلاثة محاور: تناول المحور الأول: مفهوم الحجاج وأبرز المنظرين له، فيما تناول المحور الثاني مفهوم الإيقاع، وعلى مستوى المباحث فقد تناول المبحث الأول: حجاجية الإيقاع الخارجي، وتناول المبحث الثاني: حجاجية الإيقاع الداخلي، ومن أهم النتائج: أسهم البحر الطويل بجرسه الموسيقي في اختزال تجربة المجنون العاطفية مع معشوقته ليلى العامرية، وتقديمها للمتلقي بصورة إقناعية مؤثرة. توافق البحر الطويل بنفسه الإيقاعي مع دلالة المعنى مما أدى إلى تآلف القصيدة وظهورها بوحدة عضوية متماسكة. شكل حرف الروي بإيحاءاته الصوتية شجناً عاطفيا لدى المتلقي والتأثير فيه، وجذبه لسماع أروع ضحايا تجارب الحب في القصيدة العربية. وظف المجنون التكرار المتمثل في تكرار العبارة، والكلمة، والأداة بصفتها آليات حجاجية لتفريغ شحناته العاطفية بأشد مآسي ألم الفراق والحرمان، وتقديمها للقارئ بصورة إقناعية.

الكلمات المفتاحية: الحجاج، التداولية، الإيقاع، الشعر الأموي، الصوت، البلاغة الجديدة.

Abstract:

This study aims to uncover the argumentative function of rhythm in the poetry of Qays ibn al-Mulawwaḥ. The significance of the study lies in the fact that rhythm serves as an argumentative resource within discourse, functioning as a persuasive tool that attracts the audience's attention and facilitates comprehension. Musicality, with its tonalities and rhythmic sound units, captivates the listener and influences them through the pleasure and excitement of experiencing the discourse. The study adopts a pragmatic approach, focusing on argumentation to describe and analyze the phenomenon and its effect on the recipient. The research is structured into an introduction, followed by a theoretical prelude and three main sections. The prelude consists of three axes: the first discusses the concept of argumentation and its major theorists, while the second addresses the notion of rhythm. The first section explores the external rhythm as an argumentative tool, and the second analyzes the internal rhythm. Among the key findings: the "Ṭawīl" meter, through its

musical resonance, contributes to condensing Majnūn's emotional experience with his beloved Laylā al-ʿĀmiriyya and presenting it in a persuasive and impactful manner. The rhythmic flow of the Ṭawīl meter harmonizes with the semantic meaning, resulting in a cohesive and organically unified poem. The rhyme letter, with its phonetic suggestiveness, evokes emotional resonance in the audience, influencing them and drawing them into one of the most iconic tragic love narratives in Arabic poetry. Majnūn also employs repetition—of phrases, words, and particles—as argumentative devices to release his emotional intensity and pain of separation and deprivation, delivering it to the reader persuasively.

Keywords: *Argumentation, Rhythm, Pragmatics, Umayyad Poetry, Sound, Rhetoric.*

مقدمة:

تعد نظرية الحجاج من أبرز النظريات الحديثة في الدراسات النقدية، وذلك لما تحمل بين طياتها من تقنيات وآليات لدراسة الخطاب بصورة تواصلية لإقناع المخاطب والتأثير فيه، ويعد الإيقاع رافدا مهما في النظرية الحجاجية بصفته أبرز الآليات في دراسة الخطاب، لما له تأثير في النفوس؛ فهو وسيلة إقناعية تجذب انتباه المتلقي لسماع الخطاب؛ فالموسيقى وما تحمله من نغمات ووحدات صوتية إيقاعية تستولي على نفوس المتلقين وتؤثر فيهم للمتعة والإثارة لسماع الخطاب.

ومن هنا، احتل الإيقاع مكانة كبيرة عند النقاد قديما وحديثا؛ لما له من أهمية في تزيين النص الأدبي، وذلك لما يقدمه من وحدات صوتية وأوزان عروضية من خلالها تلفت انتباه المتلقي وتجذبه لقراءة النص، ومسألة الإيقاع لا يخلو منها أي نص؛ منها التوازيات الصوتية في النص، على أن ما يميز الإيقاع في الشعر عن غيره هو التزامه بالوزن والقافية، وبما أن الشعر العربي شعراً غنائيا؛ فإن هذه التسمية انبثقت من الشعر؛ كونه قائما على الإيقاع؛ لما يحمل بين طياته وحدات صوتية ونغمات موسيقية رنانة؛ تجعله متميزا عن غيره، وعليه، فهذه النغمات تعد العنصر الأساس في استساغة النص الشعري وتذوقه؛ فالنغمات الموسيقية صورة واضحة لأحاسيس الشعراء وانفعالاتهم، ومن هنا، فإن جل الدراسات النقدية التي كتبت عن الأسس النقدية في الشعر متعلقة بهذا العنصر الفني.

ويتكون الإيقاع من عنصرين فنيين هما:(الوزن والقافية)حيث لا تكاد تخلو أي قصيدة من هاذين العنصرين، وذلك لأهميتهما في النص؛ فالقصيدة تعد صورة موسيقية للكشف عن أحاسيس الشعراء وانفعالاتهم؛ ذلك أن الإيقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى؛ فالشاعر قبل أن ينظم قصيدته في التراكيب يهمهم باختيار الوزن حتى تتوافق تلك التراكيب مع دلالة الوزن في القصيدة، وعليه؛ فهناك علاقة بين اللغة والموسيقى في النص الشعري؛ فالوزن الشعري نابع من ألفاظ القصيدة، ومن هنا، يشكل الوزن وحدات صوتية من تلك الألفاظ، مما يشكل تآلفا وانسجاما في النص. وهذا ما تنبه إليه النقاد القدامى عند صياغة قواعد الشعر، منها أن إقامة الوزن واختيار الألفاظ وسهولتها تزين النص الشعري وتجذب المتلقي لقراءته؛ فاللغة هي المؤسسة

للنغم الموسيقى، والإيقاع يقوم على النغمات الموسيقية في جرس الألفاظ في النص، وهذه النغمات الموسيقية تعد رافدا حجاجيا لجذب سماع المتلقي للنص.

ومن هنا، فقد جاء الإيقاع في شعر قيس بن الملوح الملقب(بمجنون ليلى) متناسبا كليا مع أحاسيس الشاعر وانفعالاته؛ فكان الإيقاع صورة لحالة الشاعر النفسية والمتأزمة تجاه ما لاقاه من ظلم وجور من مجتمعه في رفضهم من زواجه من معشوقته من ليلى العامرية؛ وعليه، فقد استطاع المجنون في شعره أن يصور أعلى مغامرة مراتب الحب العذري في الشعر العربي بصورة عامة وفي الشعر الأموي بصورة خاصة إلى أن تنتهي آخر تلك المغامرة بزواج ليلى برجل غيره، مما جعل المجنون هائما في القفار والفيافي، متغنيا بها مسجلا في ذلك أروع قصائد الحب الصادق في الغزل العذري في الشعر العربي إلى أن وافته المنية عام(68)هـ، فقد وُجد جثة هامدة في إحدى الفيافي قهرا على موت معشوقته ليلى.

وعليه، فقد سعى الباحث إلى رصد حجاجية الإيقاع في شعر قيس بن الملوح من خلال الإيقاع الخارجي(الوزن والقافية) الذي حمل بين طياته أعلى مرتب الحزن والأسى؛ وذلك لما عكسه الإيقاع من نغمات موسيقية توافقت توافيا كليا مع أفكار الشاعر وأحاسيسه، وأما الجانب الآخر الذي رصده البحث؛ فهو الإيقاع الداخلي المتمثل في التكرار، وعليه، فقد تصدر التكرار أبرز عناصر الإيقاع الداخلي في شعر المجنون؛ بصفته أكثرا حضورا في شعره، فقد اعتمد عليه المجنون بصفته أداة حجاجية؛ لإقناع المتلقي والتأثير فيه لسماع أنين المجنون وجراحه، ذلك أن تكرار الصيغ اللغوية من تكرار العبارة أو الكلمة أو الأداة أكثرا إلحاحا لتأكيد الفكرة لدى المتلقي.

وتكمن أهمية البحث، في أن الإيقاع يعد رافدا حجاجيا في الخطاب؛ لما له تأثير في النفوس؛ فهو وسيلة إقناعية يجذب انتباه المتلقي لسماع الخطاب؛ فالموسيقى وما تحمله من نغمات ووحدات صوتية إيقاعية تستولي على نفوس المتلقين وتؤثر فيهم للمتعة والإثارة لسماع الخطاب.

وعلى صعيد الدراسات السابقة التي كتبت في شعر فيس بن الملوح؛ فلم يظفر الباحث بتلك الدراستين إلا بعد أن أنهى كتابة بحثه، وعليه، يؤكد الباحث هنا على عدم استفادته منهما بأي فكرة تخص بحثه؛ لبعدهما عن موضوع بحثه، وبذلك لم تمت تلك الدراستين لدراسة الباحث بأي صلة، وتكمن تلك الدراستين في دراسات موضوعية وسردية في شعر قيس بن الملوح. جاءت الدراسة الأولى بعنوان (الاغتراب في شعر قيس بن الملوح) للباحثة نجلاء عبد المطلب عبد الرحيم، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، مجلة علمية محكمة، ج4، العدد (21)، 2017م.فيما جاءت الدراسة الأخرى بعنوان (توظيف الحوار في شعر قيس بن الملوح) للباحثين، نوار علي يسلم صحران، وعوض أحمد العلقمي، مجلة مركز جزيرة العرب للبحوث التربوية والإنسانية، ج2، العدد (15)، ديسمبر 2022م.

وعن منهج الدراسة، فقد سلك الباحث إجراءات المنهج التداولي معتمدًا في ذلك على الحجاج، في وصف الظاهرة المدروسة وتحليلها المتلقي والتأثير فيه.

وعليه؛ فقد تناول الباحث المعنون" بحجاجية الإيقاع في شعر قيس بن الملوح، من خلال مقدمة، ومبحثين بعد تمهيد نظري، جاء التمهيد متضمناً ثلاثة محاور: تناول المحور الأول: مفهوم الحجاج وأبرز المنظرين له، فيما تناول المحور الثاني: مفهوم الإيقاع، وعلى مستوى المباحث فقد تناول المبحث الأول: حجاجية لإيقاع الخارجي، وقد تضمن محورين: الأول: حجاجية الوزن. والثاني: حجاجية القافية. فيما تناول المبحث الثاني: حجاجية الإيقاع الداخلي، وقد تضمن ستة محاور: الأول: التكرار عند النقاد قديما وحديثا، والثاني: التكرار الاستهلالي. والثالث: حجاجية التكرار الاستهلالي، والرابع: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى العبارة، والخامس: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الكلمة، والسادس: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الأداة. ومن ثم قمت بعرض الشواهد وتحليلها في البحث، وأخيرًا الخاتمة التي حوت ما توصلت إليه من نتائج.

التمهيد:

المحور الأول: مفهوم الحجاج

يشيرالحجاج إلى "صنف مخصوص من العلاقات المودعة في الخطاب، والمدرجة في اللسان ضمن المحتويات الدلالية. والخاصية الأساسية للعلاقات الحجاجية، أن تكون درجيّة أو قابلة للقياس بالدرجات، أي أن تكون واصلة بين سلالم"[1]، في حين يؤكد (طه عبد الرحمن) على "أن المنطوق به الذي يستحق أن يكون خطابًا هو الذي يقوم بتمام المقتضيات الواجبة في حق ما يسمى بالحجاج، إذ حد الحجاج أنه كل منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة، يحق له الاعتراض عليها، فلا خطاب بغير حجاج، ولا مخاطِب من غير أن تكون له وظيفة المدعي، ولا مخاطَب من أن تكون له وظيفة يشير المعترض"[2].

على أن (برلمان وتيتيكان) يقسمان الحجاج إلى قسمين بحسب نوع الجمهور، هما: الحجاج الإقناعي الذي يرمي إلى إقناع الجمهور الخاص، والحجاج الاقتناعي وهو حجاج يرمي إلى أن يسلم به كل ذي عقل"[3].

وتمثل اللغة المحور الأساس في تأصيل النظرية الحجاجية "فقد انبثقت نظرية الحجاج في اللغة من داخل نظرية الأفعال اللغوية التي وضع أسسها(أوستن) و(سورل)، وقد قام (ديكرو) بتطوير أفكار وآراء أوستن بالخصوص، إن الحجاج هو تقديم الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة، فهو يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، وبعبارة أخرى يتمثل الحجاج في إنجاز متواليات من الأقوال، بعضها هو بمثابة الحجج اللغوية، وبعضها الآخر هو بمثابة النتائج التي تستنتج منها"[4]، فالحجاج "مؤسس على بنية الأقوال اللغوية، وعلى تسلسلها واشتغالها داخل الخطاب"[5]، ومن هنا، "تهدف نظرية الحجاج اللغوي أو اللساني التي وضعها كل من (أنسكومبر anscombre)، (وأزوالد ديكرو o.ducro) إلى دراسة الجوانب الحجاجية في اللغة

محمد مقبل محمد صالح عامر / الصفحات: من 25 إلى: 59
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/715

ووصفها انطلاقًا من فرضية محورية ألا وهي "أننا نتكلم عامة بقصد التأثير، أي تحميل اللغة في طياتها بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية تتجلى في بنية الأقوال ذاتها، صوتيًا وصرفيًا وتركيبًا ودلاليًا"[6]،ويضاف إلى ذلك "أن وظيفة اللغة الأساسية ليست هي الوظيفة التواصلية الإخبارية؛ بل هي الوظيفة الحجاجية"[7]، بمعنى: "أن الأقوال اللغوية تحمل في جوهرها مؤشرات لسانية ذاتية تدل على طابعها الحجاجي، ويعني هذا أن اللغة الإنسانية لغة حجاجية ومنطقية من داخل بنيتها اللغوية الداخلية"[8]، ونخلص إلى "أن موضوع نظرية الحجاج هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"[9].

المحور الثاني: مفهوم الإيقاع

يعد الشعر ديوان العرب فهو سجلهم التاريخي؛ بصفته مصورا حياتهم في جميع المجالات، ويتميز الشعر العربي بغنائيته؛ كونه خاضعا لوحدتي الوزن والقافية، فالشعر عند النقاد العرب القدامى "قول موزون مقفى يدل على معنى"[10]، على أن الإيقاع يعد من أبرز العناصر الفنية في النص الشعري؛ وذلك لما يملكه من إيحاءات موسيقية ووحدات صوتية، تجذب انتباه المتلقي لقراءة النص وتذوقه، فالإيقاع" هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت، والصمت أو الحركة والسكون، أو الإسراع والإبطاء، وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً؛ فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه واحدة من طرق ثلاث :التكرار، التعاقب ،الترابط"[11]، ويتكون الإيقاع "من الأوزان الشعرية المعروفة ،ومن القافية"[12].

ويعد الوزن المحور الأول في الإيقاع، فالوزن في الشعر هو "ما يسمى بالبحور،ونظام المقاطع وترتيبها، وهوما يسمى بالتفاعيل، وللوزن أيضاً علاقة كبيرة بالموضوع " (13)،وعلى هذا الأساس فالإيقاع" أعم من الوزن ،لأن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع، وعلم العروض الذي يوزن بها الشعر يعد جزءاً من الإيقاع" (14).فالوزن"صوت التفعيلة التي بها نهتدي إلى معرفة البحر الذي كتبت عليه القصيدة أو المقطع الشعري " (15).،بينما الإيقاع "يشتمل على البناء الموسيقي الذي تنهض به صورة الوزن ونظام تفعيلاته، والترديدات المتعلقة بالقوافي، وكل المصوتات التي تمنح النص كينونة موسيقية خاصة" (16).؛ولما كانت طبيعة الإيقاع "التعبير بطريقة حساسة عن التوازن الدقيق ما بين المحتوى الغريزي، أو الانفعالي للقصيدة الاجتماعية، التي تحقق الانفعالات عن طريقها من خلال الوزن والتقاليد الإيقاعية"(17) ؛ فإننا نرى بعض النقاد من يربط هذه الانفعالات بالأوزان الشعرية " فربط الأوزان بالحالات النفسية لها قيمتها، فالشاعر يعبر عن نفسه في وزن شعري بذاته ،وهو الذي اخترع الموسيقى التي تناسب حالته الشعرية" (18).

محمد مقبل محمد صالح عامر / الصفحات: من 25 إلى: 59
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/715

المبحث الأول: حجاجية الإيقاع الخارجي:

المحور الأول:حجاجية الوزن:

يعد الوزن من العناصر الفنية المهمة في الشعر، فمن خلاله تتضح تجربتهم الإبداعية، وذلك لما يقدمه هذا العنصر من إيحاءات جمالية ونغمات موسيقية تكشف عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه وعواطفه في تصوير ما يريد قوله، وعليه؛ فإن من الشعراء من يعتني اعتناءً فائقاً باختياره لعنصر الوزن المناسب لقصيدته، ومسألة اختيار الأوزان مسألة خلاف عند النقاد، حيث أن من النقاد من يرى ربط مناسبة الأوزان بمواقف الشعراء وحالتهم النفسية، بناءً على المقام الذي ينظم فيها الشاعر قصيدته، وهذا ما تحدث به(أرسطو) في كتابه فن الشعر، بقوله: "أما من حيث الوزن فإن التجربة تدلل على أن الوزن البطولي "السداسي" هوأنسب الأوزان للملاحم؛ فلو أن شاعراً استخدم في نظم ملحمته وزناً آخر، أو عده أوزان؛ فستكون النتيجة تنافراً أو نشازاً، فالواقع أن الوزن البطولي "السداسي" هو أهدأ الأوزان وأرزنها كلها، بل وأعظمها شاناً مما يجعله أقدرها على استيعاب الكلمات النادرة والمجازات"(19).

في حين يتفق (القرطاجني) مع أرسطو في أن الأوزان الشعرية تتفاوت تبعاً للمواقف، "فلما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجّد والرصّانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به الهاء والتفخيم، وما يقصد به الصفا والتحقير، وجب أن نحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكان شعراء اليونان يلتزمون لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعدى فيه إلى غيره" (20).

ومن هنا، يؤكد (أرسطو) أن مناسبة الأوزان للأغراض الشعرية تعد شرطاً مهماً في الشعر، مؤكدا في أنه " لم ينظم شاعر قصيدة ملحمية على شيء من الطول في بحر آخر غير البحر البطولي "السداسي" فالطبيعة نفسها هي التي تهدينا الى اختيار الوزن المناسب" (21).وقد سار (القرطاجني) على نهج أرسطو، حيث يرى أن "من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلافها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل "(22).ويتفق (القرطاجني)مع (أبي هلال العسكري) في مناسبة الأوزان للأغراض الشعرية، "فإذا أردت أن تعمل شعراً؛ فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناًيتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك؛ ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجئ سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك؛ فيجئ كزا فجا ومتجمدا جلفا فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر، أجود منه حتى تستوى أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها "(23).ومن هنا، نرى" كيف صارت

العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع موزوناً على موزون" فما قيل عن الشعر في أن" أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة؛ فلما كان الشعر ذا ميزان يناسب، الإيقاع"(24)؛نظم الشعراء أغلب قصائدهم على تفعيلة البحر الطويل؛ لما لهذا البحر من دفقات شعورية تتضح من خلالها أحاسيس الشعراء وانفعالاتهم بصورة مؤثرة ومقنعة لدى المتلقي،؛فتفعيلات هذا البحر غنية بجرسها الموسيقي لبث الإيحاء الصوتي في جو القصيدة، مما يجذب شد انتباه المتلقي لسماع النص، وعليه؛ فقد احتل البحر الطويل في شعر المجنون المرتبة الأولى، من خلاله استطاع أن يفرغ أحاسيسه وشحناته العاطفية المحملة بأنين الأسى والجراح،على المتلقي بصورة إيحائية مؤثرة، وذلك لما يتميز به هذا البحر من نغمات موسيقية ووحدات صوتية يهز الأبدان وترتاح له النفس، وتستسيغ له الآذان.

المحور الثاني: حجاجية القافية:

تعد القافية العنصر الفني الآخر المكمل لعنصر الوزن، وعليه، لا يكتمل مصطلح الإيقاع في أي الشعر إلا بهاذين العنصرين "فالشعر مؤلف من أربعة عناصر: اللفظ والمعنى، والوزن القافية" (25)،وتُعرف القافية، على أنها" آخِرُ كَلِمةٍ في البَيْتِ؛ وإِنَّما قِيلَ لها قافِيَة لأَنَّها تَقْفُو الكَلامَ" (26).؛على أن القافية تتميز بحرف الروي بصفته جزءً منها، وعليه، فلابد لكل قصيدة من حرف روي يميزها عن غيرها؛ فيقال سينية البحتري، وميمية المتنبي، وغير ذلك، وهذا ما تنبه إليه النقاد العرب، في أن "الذي يجب اعتماده في مقاطع الشعر القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفاواحداً بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه"[27].

وخلاصة لما سبق، فإن الباحث سينطلق في بحثه المعنون (بحجاجية الإيقاع في شعر قيس بن الملوح) من تحليل حجاجية الإيقاع الخارجي المتمثل في (الوزن والقافية) بصفته مبحثا أولًا، ذلك أن الوزن يرتبط ارتباطا بالقافية، وسيقوم الباحث في هذا المحور في توضيح الوظيفة الحجاجية من خلال هاذ ين العنصرين؛ منطلقا من مسألة تناسب عواطف الشعراء مع مناسبة الأوزان لمواقف الشعراء، وهذا ما انطبق بالفعل في شعر المجنون حيث نظم معظم قصائده على تفيعلة البحر الطويل؛ لإقناع المتلقي بمدى مصداقيته للحب الذي يكتنزه بين أضلعه لليلى، "فعروض الطويل تجد فيه بهاءً وقوةً وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن إطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولیناً مع رشاقة، وللرمل لیناً وسهولة، ولما في المديد والرمل واللين كاناً أليق بالرثاء"[28]، و" صفات الوزن الجيد هي سهولة العروض والترصيع، وصفات القوافي الجيدة هي :عذوبة حروف القافية، سهوله مخرجها ،التصريع في المطلع"[29]. "ويتألف من هذه العناصر" أربعة عناصر أخرى هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى أو الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن أو القافية"[30].

وإذا كان الباحث قد برهن على أن البحر الطويل عند المجنون يعد رافدا حجاجيا، فإن الأمر نفسه ينطبق على القافية؛ بصفتها رافدا حجاجيا في الإيقاع إلى جانب الوزن، وذلك لما تحدثه الحروف من جرس موسيقي، فكل حرف لهم خرجه، وبذلك تتفاوت الحروف بين الرقة والشدة، وبين الجهر والهمس، ومن خلال هذا التفاوت تنكشف مشاعر الشعراء وأحاسيسهم، وعليه، فالقافية عند العرب "ليست إلا تكريرا لأصوات لغوية بعينها ...وتكرار هذه الأصوات هو السبب في إحداث النغم في الأبيات، وهو مسئول عن الإيقاع الموحد، وعن وحدة النغم في القصيدة"[31]. على أن المجنون لم يغفل عن اختياره لحرف الروي الذي تناسب تناسبا كليا مع تفعيلة البحر الطويل، كآلية حجاجية لتصوير أعلى مرتب الحزن والأسى، بصورة إقناعية مؤثرة للمتلقي؛ فحرف الروي "هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في آخر أبياتها موصولا ‘إما بلين، أو الهاء، أو ساكنا"[32].

ومن هنا، فإن ما يراه الباحث هنا، في أن حرف الروي (الياء) المشبوع بألف الإطلاق في شعر المجنون، أكثر تأثيرا في جذب انتباه المتلقي والتأثير فيه؛ فحرف الياء "شبه صائت مجهور حنكي وسيط"(33)، فهو من الحروف المجهورة، وبذلك كان مناسبا لوصف حالة الشاعر النفسية وعرضها على المتلقي بصورة مؤثرة؛ فالياء تستعمل للمناجاة والاستغاثه، وهذا بالطبع انعكس في شعر المجنون، فقد كان حرف الروي المتمثل في(الياء) انعكاسا على صرخة الشاعر من أعماق أنفاسه؛ لما عانى من مرارة وألم؛ لعدم زواجه من معشوقته ليلى وبعدها عنه.

ومن هنا، فقد قام الباحث بحصر البحور الشعرية في شعر المجنون، مبينا أن البجر الطويل حصد أعلى نسبة من بين البحور في شعر المجنون، وهو ما سعي إليه الباحث في تحليل حجاجية الإيقاع في شعر المجنون، وهذا ما سيكشفه الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الطويل	102	82,92
الوافر	13	10,56
البسيط	5	4,06
الكامل	4	3,25
الخفيف	2	1,62

على أن الباحث أيضا قد قام بحصر القافية في شعر المجنون، راصدا حرف الروي، وهذا، ما سيوضحه الجدول الآتي:

حرف الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية
الباء	21	17,07
الجيم	5	4,06
الدال	13	10,56

الراء	19	15,44
الضاء	5	4,06
العين	5	4,06
القاف	5	4,06
اللام	8	6,50
الميم	15	12,19
النون	11	8,94
الياء	16	13,0

وإذا كان الباحث قد أكد على أن (البحر الطويل) في شعر المجنون تصدر أعلى نسبة بين البحور؛ بصفته آلية حجاجية، فإن الأمر نفسه ينطبق على حرف الروي (الياء) المشبوع بألف الإطلاق بصفته آلية حجاجية إلى جانب الوزن، لجذب المتلقي وتلهفه لقراءة قصائد المجنون المحملة بأنين الحزن والأسى لما لاقاه من مكابدة ومعاناة لعدم زواجه من ليلى، حيث قدم الإيقاع المتمثل في (الوزن والقافية) بناءً موسيقيا عمل على توليد إيحاء مؤثر انسجم مع أفكار الشاعر. ففي قصيدة (لقد لامني في حب ليلى أقارب) يتحدث فيها الشاعر عن مدى ظلمه من أقاربه من أهالي ليلى، ومن أبيه وعمه وابن خاله؛ لعدم مساندتهم له لزواجه من ليلى؛ وبذلك يورد المجنون حججا أخرى جاهزة،إذ ينادي الحمامات أن يعنه على بكائه وشجنه؛ لما أصابه من ألم شديد؛ لعدم زواجه بليلى، متمنيناً بعد ذلك أن يكون طبيبا مداويا لها إذا اعتلاها مرضا، ليس ذلك فحسب؛ بل لقد أنذر نذرا،مفادة إذا التقى بليلى في إحدى الخوالي؛ فإنه سيزور بيت الله حافيا مترجلا،فيقول من(الطويل):

لقد لامني في حب ليلى أقارب ... أبي وابن عمي وبن خالي وخاليا
أ رى أهل ليلى لا يريدون بيعها ... بشيءٍ ولا أهلي يريدونها ليا
قضى الله بالمعروف منها لغيرنا ... وبالشوق والإبعاد منها قضى ليا
قسمت لهوى نصفين بيني وبينها ... فنصفٌ لها هذا وهذا وذا ليا
ألا يا حمامات العراق أعنني ... على شجني وابكين مثل بكائيا
يقولون لنا بالعراق مريضة ... فيا ليتني كنت الطبيب المداويا
عليّ لئن لقيت ليلى بخلوةٍ ... زيارة بيت الله رجلاي حافيا
فيا رب قدسيرت ليلى هي المنى ... فزني بعينيها كما زنتها ليا (34)

ففي قصيدة (لقد لامني في حب ليلى أقارب) يتحدث فيها الشاعر عن مدى ظلمه من أقاربه من أهالي ليلى، ومن أبيه وعمه وابن خاله؛ لعدم مساندتهم له لزواجه من ليلى؛ وبذلك يورد المجنون حججا أخرى جاهزة، إذ ينادي الحمامات أن يعنه على بكائه وشجنه؛ لما أصابه من ألم شديد؛ لعدم زواجه بليلى، متمنيناً بعد ذلك أن يكون

طبيبا مداويا لها إذا اعتلاها مرضا، ليس ذلك فحسب؛ بل لقد أنذر نذرا، مفادة إذا التقى بليلى في إحدى الخوالي؛ فإنه سيزور بيت الله حافيا مترجلا، فيقول من(الطويل):

أرى أه ليلى لا يريدو نبيعها
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
بشيئن ولا أهلي يريدو نها ليا
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

يتوافق الوزن (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) القائم على ثمان تفعيلات من البحر الطويل ،أربع في صدر البيت وأربع في عجزه مع دلالة المعنى؛ لتأكيد مشاعر المجنون وأحاسيسه، وقد جاءت تفعيلات البحر في عروض البيت وضربه، قائمة على زحاف القبض؛ فكانت التفعيلة (مفاعلن)، وهذا الزحاف لازم قصائد المجنون مما يدل على توتره الشديد وسوء حالته النفسية ،ومن هنا فسرعة الإيقاع متناسب مع انفعالات الشاعر وأحاسيسه، على أن القافية أيضا لها دورها الفاعل في إيضاح عواطف المجنون المأساوية، مما حمل المتلقي التعاطف معه، تجلى ذلك بوضوح في حرف الروي(الياء)المشبوع بألف الإطلاق، فقد جاءت القافية(ليا- بكائيا- المداويا-حافيا) مفسرة أنين المجنون وجراحه، على أن لفظ القافية(ليا) التي تكررت خمس مرات التزمت حرف الدخيل(اللام) الذي أعطى القافية نغمة موسيقية عكست بصرخة المجنون وأساه، فاللام حرف "صامت مجهور سني منحرف"(35)، وهذا الجرس الموسيقي لفت انتباه المتلقي للتعاطف مع المجنون لمكابدته ومعاناته بصورة محزنة من خلالها استطاع جذب انتباه المتلقي؛ لهذا الأنين المحزن، فحرف الروي(الياء) وما حققه من جرس موسيقي تآلف مع تفعيلات الوزن، مما عكس انسجاما وتالفا في القصيدة، وهذا الانسجام حقق توافقا مع أفكار الشعر وأحاسيسه ،على أن التوافق قدم النص في صورة وحدة كلية متكاملة تحمل بين طياتها أعلى مراتب الإقناع والتأثير في المتلقي؛ فالموسيقى تجذب المتلقي وتحفزه لسماع النص. كما أن (ألف) الإطلاق أسهم أيضا في تصوير حالة الشاعر المأساوية، فالألف تخرج من أقصى الحلق، وهذا الخروج حقق انسجاما في النص مع أفكار الشاعر، وعليه فقد وفّق الشاعر في اختياره للإيقاع الخارجي، حيث توافق الإيقاع مع موضوع قصائد الشاعر المحملة بأعلى مراتب الحزن والأسى.

ومن هنا، فإن الموسيقى بين الكلمات في البيت الشعري وانسجامها تعد من أهم روافد الحجاج في إقناع المتلقي،وعليه؛ فالوظيفة الحجاجية هنا، تكمن في ذكاء المجنون في حشد الحجج لإقناع المتلقي والتأثير فيه للتعاطف معه، تتجلى أول الحجج بأن الله جل في علاه قد اختار ليلى له ،فلماذا وقف المجتمع ضده فهم بذلك

معارضون مشيئة الله؛ على أن الحجة الثانية التي استعان بها المجنون هي استنجاده بالطيور وتحديدا الحمام لمشاركته معاناته؛ كونهن يسكن بالعراق وهو المكان نفسه التي تسكن فيه ليلى، كما تتجلى الوظفية الأخرى في تمني المجنون أن يكون طبيبا لليلى إذا صابها مكروها، وتتضح أكبر الحجج في نذر المجنون لزياة بيت الله سيرا على الأ قدام إذا التقى بليلى .

ومن هنا، يرى الباحث أن أبرز القصائد العربية التي حملت أعظم مآسي الجرح والأسى للشعراء العرب جاءت على شاكلة ما رآه الباحث في بحثه، فقصيدة الشاعر الجاهلي (عبد يغوث) جاءت على المنوال نفسه، من خلالها استطاع تصوير أعلى مأساته وجراحه، حينما وقع أسيرا، وقُدم للموت، فأنشد قائلا من(الطويل):

ألا لا تلوماني كفى اللوم مابيا وما لكما في اللوم خير ولا ليا
فيا راكبًا إما عرضت فبلغن نداماي من نجران ألا تلاقيا [36].

في حين تأتي قصيدة الشاعر الأموي (مالك بن الريب) نموذجا آخر- عند الباحث-، التي من خلالها صورت أعظم مآسي جراح الشاعر ومأساته وتحسره، حينما أدركه الموت وهو بعيدا عن أهله وأرضه، حيث يقول من(الطويل):

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بنجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا
تقول ابنتي لما رأت طول رحلتي سفارُك هذا تاركي لا أبا ليا(37).

وفي قصيدة (على مثل ليلى يقتل المرء نفسه) تكشف القصيدة عن مدى صدق الشاعر ومعاناته ؛فالمجنون سيقتل نفسه من أجلها، بل وسيظل هائما بها طيلة الدهرحتى أن جسمه أصبح سقيما؛نظرا لحزنه الطويل أعواما، وعلى الرغم من طول المدة التي انتظرها المجنون في سبيل الظفر بليلى ولم ينجح في ذلك؛ إلا أنه سيكون فاديا لها من الموت إذا أصابها مكروها، فيقول من(الطويل):

على مثل ليلى يقتل المرء نفسه وإن كنت من ليلى على اليأس طاويا
إذا ما تمنى الناس روحاً وراحة تمنيت أن ألقاك يا ليل خاويا
أرى سقماً في الجسم أصبح ثاويا وحزناً طويلاً رائحاً ثم غاديا
ونادى منادي الحب أين أسيرُنا لعلك ما تزداد إلا تماديا
حملت فؤادي إن تعلق حبها جعلت له من زفرة الموت فاديا[38]

على مث للليلى يق تلل لمر ء نفسهو
5/5// 5/5/5// 5/5// 5//5//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
وإن كن ت من ليلى علل يأي س طاويا
5/5// 5/5/5// 5/5// 5//5//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

لقد جاءت ألفاظ القافية (طاويا- خاويا-غاديا- تماديا- فاديا) كلمات دالة على حزن الشاعر وأساه، وفيها التزم الشاعر حرف التأسيس (الألف) دلالة على نفسية الشاعر المتأزمة؛ "فالتأسيس لا يكون إلا بالألف، ويكون بين الألف وحرف الروي حرف متحرك يلزم ذلك الموضع في القصيدة كلها هو الدخيل"(39)؛ فيما جاء حرف الدخيل متنوعا بين حرفي (الواو والدال) ،فحرف (الواو) يوصف على أنه "شبه صائت مجهور شفوي حنكي"(40)،أما حرف (الدال)فهو حرف "صامت مجهور سني انفجاري"(41)، وعليه، فتكرار الدخيل (الدال) ثلاث مرات، عكس نغما موسيقا تآلف مع حرف الروي (الياء) المشبوع بألف الإطلاق، وعليه، توافقت القافية مع الوزن القائم على تفعيلات البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)، مما شكل جرسا موسيقيا في القصيدة جذب انتباه السامع لمشاركة المجنون معاناته، ومن هنا، تتضح الوظيفة الحجاجية في شد انتباه المتلقي للتعاطف مع المجنون، على أن التعاطف لم يكن من المتلقي فقط مع المجنون، بل أصبح كل من حوله متعاطفا معه، تجلى ذلك من خلال التشخيص الاستعاري في إطار استعارة مكنية، فقد صار (الليل والحزن)أناسا؛ لسماع شكوى المجنون، وكذا في تشخيص (الحب) فقد صار إنسانا مناديا لتصوير أعظم نماذج ضحايا الحب، الذي انتهى بموت المجنون بالفعل.

وفي قصيدة (قصة النظر إلى ليلى) لم يتمالك المجنون نفسه؛ فقد جهش بالبكاء عند رؤيتها؛ مما ثار شجن النساء للتعاطف معه، فقد صرخن من صراخه، وعلى الرغم من قساوة قومه وتكالبهم الشديد نحوه وقمعهم له والكف عن المطالبة بليلى، إلا أن تلك القسوة لم تجعله مستسلما لذلك؛ فقد ظل مصرا على حبه وصار أمام الأبواب حالما برؤيتها، وألا بد أن يطفر بلقياها، فيقول من(الطويل):

نظرت إلى ليلى فلم أملك البكاء فقلت ارحموا ضعفي وشدة مابيا
فقامت هيوباً والنساء من أجلها تمشين نحوي إذ سمعن بكائيا
معذبتي لولاك ما كنت سائلاً أدور على الأبواب في الناس عاريا(42)

تناسب الوزن القائم على تفعيلات البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) مع ألفاظ القافية (مابيا- بكائيا- عاريا) المحملة بأسى تحسر الشاعر وأساه ،وقد جاءت القافية مطلقة، ومعنى مطلقة أن يكون حرف الروي مفتوحا، وهذا ما تجلى في حرف الروي (الياء) بصفته حرفا رويا لها ، فكثير من كلمات القافية مرتبطة بأ نين الشاعر ومعاناته، مما شكل وحدة عضوية متكاملة في النص، فكل حرف من الحروف له مخرجه وصفاته التي تميزه عن غيره، فالأصوات مجهورة ومهموسة، وهذه الحروف لها دورها في النص، لما تحدثه من نغمات موسيقية لها دورها الفاعل في جذب انتباه المتلقي لسماع النص، ومن هنا، تتجلى الغاية الحجاجية هنا، في مدى قدرة المجنون ودهائه لاستعطاف الإنسان من (ذكر وأنثى) للمشاركة في مصيبته التي حلت به، فقد أصبح بمثابة السائل أمام الأبواب؛ حاملا أعظم مراتب الإهانة والمذلة في سبيل رؤيته لليلى.

على أن المجنون يؤكد مرارا بمدى هيامه في ليلى، وما أصابه من جنون، فعيناه تمطر دمعا غزيرا أشبه بسحابة مزن؛ تلهفا وشوقا لليلى، فيقول من(الطويل):

بي اليوم ما بي من هيام أصابني فإياك عني لا يكن بك مابيا

كأن دموع العين تُسقى جفونها غداة رأت أضعان ليلى غواديا[43]

بي اليو ما بي من هيامن أصابني
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5// 5//5/
فإييا ك عني لا يكن بك كما بيا
5//5/ / 5/5// 5/5/5// 5/5//

جاءت القصيدة على تفعيلة البحر الطويل (فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن) القائمة على زحاف القبض في ضرب البيت وعروضه، وهذا دليل على تأزم حالة الشاعر النفسية، وقد تناسب الإيقاع مع حرف الروي(الياء) المشبوع (بألف) الإطلاق، مما شكل نغما موسيقا تآلف مع موضوع القصيدة لأفكار الشاعر، وعليه، تتجلى الغاية الحجاجية من خلال الصورة الكنائية التي تمثلت في كثرة غزارة دمع المجنون، حينما علم برحيل ليلى، مما أثار شجن المتلقي والتأثير فيه للتعاطف مع المجنون ومشاركته مكابدته.

وفي قصيده (تذكرت ليلى والسنين الخوالي) يتذكر فيها الشاعر عن أيامه الجميلة عندما التقى بليلى في أحد الأيام، فيقول من(الطويل):

تذكرت ليلى والسنين الخواليا وأيام لا نخشى على اللهو ناهيا

ويوم كظل الرمح قصرت ظله بليلى فلهاني وما كنت لاهيا[44]

تذكر تليلى وس سنينل خواليا
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//
وأييا ملا نخشى عللهو وناهيا
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//

تأتي تفعيلات البحرالطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) القائمة على زحاف القبض في عروض البيت وضربه متوافقة مع ألفاظ القافية (ناهيا-لاهيا)التي عكست أيام الشاعر الجميلة مع ليلى، وقد جسدت القافية ممثلة بحرف الروي(الياء) المشبوع بألف الإطلاق ذلك الحنين، وهذا التوافق انسجم مع معنى القصيدة، فالنغمات الموسيقية في القصيدة عكست إيحاءات ودلالات صوتية رغبت المتلقي لقراءة النص واستساغته،وعليه، تتجلى الحجاجية هنا، في إثارة عواطف المتلقي للتعاطف مع المجنون، لما يكنه منذ زمن طويل في حب ليلى وحرمانه منها، وهذا ما كشفت عنه الصورة الكنائية في أن صدفة اللقاء التي التقى معها لم تكن إلا كطول ظل الرمح فقط.

على أن المجنون أصبح معتوها بالفعل، فكل ما يراه في الكون لا يضاهي جمال ليلى، وهذا ما أفصح عنه المجنون في حوراه مع بعض أصحابه عندما رأوا ناراً وكوكبا، فإن المجنون يؤكد على أصحابه أن ذاك الوهج ما هو إلا نور ليلى، وطلعتها المضيئة بالوهج، فيقول من(الطويل):

بثمدين لاحت نار ليلى وصحبتي بذات الغضى تزجي المطي النواجيا
فقال بصير القوم لمحت كوكباً بدا في سواد الليل فرداً يمانيا
فقلت له بل نار ليلى توقدت بعليا تسامى ضؤوها فبدا ليا
فليت ركاب القوم لم تقطع الغضى وليت الغضى ماشى الركاب لياليا [45]

بثمدي نلا حت نا رليلى وصحبتي
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//
بذاتل غضى تزجل مطي إن نواجيا
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//

جاء الوزن القائم على تفعيلات البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) متوافقا مع كلمات القافية ودلالتها لتصوير حالة المجنون المأساوية، فكلمات القافية(النواجيا- يمانيا- لياليا) المتمثلة في حرف الروي (الياء) المشبوع بألف الإطلاق عكس انسجاما مع دلالة المعنى، وهذا التوافق تناسب كليا مع موضوع القصيدة، مما قدم نغما موسيقيا متدفقا بشعور الشاعر وأساه، وهذا التناغم جذب المتلقي لسماع معاناة المجنون والتعاطف معه، وعليه، تتجلى الوظيفية الحجاجية هنا، في لفت انتباه المتلقي وإثارة عواطفه للتعاطف مع المجنون الذي أصبح غير معترف بأي نور وضياء في الكون مالم لا يضاهي جمال ليلى .

وعهدي بليلى وهي ذات مؤصد ترد علينا بالعشي المواشيا
فشب بنوا ليلى وشب بنوا ابنها وأعلاق ليلى في فؤادي كما هي
ولم ينسني ليلى افتقاراً ولا غنى ولا توبةً حتى احتضنت السواريا ليا
خليلي لا والله ما أملك الذي قضى الله في ليلى ولا ماقضى ليا (46)

وعهدي بليلى وه ي ذات مؤصدن
//5/5 //5/5/5 //5/5 //5/
ترددو علينا بل عشيل مواشيا
//5/5 //5/5/5 //5/5 //5/

تناسبت تفعيلات بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) المحملة بزحاف القبض مع كلمات القافية (المواشيا- السواريا- ليا) التي صورت مأساة المجنون وتحسره؛ لطول المدة الزمنية التي قضاها في انتظار ليلى، وقد عكس حرف الروي(الياء) المشبوع بألف الإطلاق نغمة موسيقية محزنة،مما شكل وحدة موسيقية في القصيدة تناسب مع دلالة موضوع القصيدة لتصوير معاناة المجنون، ومن هنا تتجلى الغاية الحجاجية في تعاطف المتلقي مع المجنون لطول معاناته وتعلقه بليلى منذ صباهما ورعيهما للأغنام، إلى أن تزوجت وشب ابنها.

وفي قصيده (ألا أيها الطير المحلق) تكشف القصيدة عن مشاعر المجنون وأحاسيسه؛ لما يكنه من حب لليلى، ولم يكتف المجنون في أن ما يشاركه أحاسيسه ومعاناته الإنسان فقط، فقد جعل الطير أيضا مشاركا له مصيبته العاطفية، طالبا منه حمل رسالة إلى معشوقته ليلى، فيقول من(الطويل):

ألا أيها الطير المحلق غادياً تحمل سلامي لا تذرني مناديا
تحمل هداك الله مني رسالةً إلى بلدٍ إن كنت بالأرض هاديا
إلى قفرة من نحو ليلى مظلةٍ بها القلب مني موثقاً وفؤاديا
ألا ليت يوما حل بي من فراقكم تزودن ذاك اليوم آخر زاديا[47]

ألا أي يها أطير رل محلق ق غاديا
//5// 5/5// 5/5/5// 5/5//
تحمل هداك ال لاه من ني رسالة
//5// 5/5// 5/5/5// 5/5//

عكست كلمات القافية (مناديا- هاديا- فؤاديا- زاديا) المتمثلة في حرف الروي (الياء) المشبوع بألف الإطلاق،وكذا التزام حرف الدخيل(الدال) صورة كلية عن حالة الشاعر المأساوية،وهذه الصورة جاءت متناسبة كليا مع وزن تفعيلات البحر الطويل(فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن) القائمة على زحاف القبض لتأزم حالة الشاعر، مما شكل نغما موسيقيا تآلف مع موضوع القصيدة وأفكارالشاعر، ومن هنا،ما قدمه الإيقاع من وحدات صوتية يعد رافدا حجاجيا،لجذب انتباه السامع والتعاطف معه لشكوى أنين المجنون ومكابدته،وعليه، تتجلى الغاية الحجاجيةهنا، في ذكاء المجنون في حشده للحجج الجاهزة التي استعان بها لإقناع المتلقي في معرفة ما يكنه من حب لليلى، فقد استنجد بمن في الكون من إنسان وطير؛للتخفيف عن معاناته، مما زاد في إقناع المتلقي وإثارة عواطفه لمشاركة المجنون أحاسيسه.

وفي قصيدة(قضاها لغيري وابتلاني بحبها) تكشف القصيدة عن مشاعر الشاعر وحبه تجاه ليلى إذ بلاه الله بهذا الحب، متمنياهنه أن يوفقه في ذلك الحب، فيقول من(الطويل):

قضاها لغيري وابتلانى بحبها فهلا بشيءٍ غير ليلى ابتلانيا
وقد كنت أعلو حب ليلى فلم يزل بي النقص والإبرام حتى علانيا
فيا رب سو الحب بيني وبينها يكون كفافاً لا عليّ ولا ليا [48]

قضاها لغيري واب تلاني بحبها
5//5// 5/5// 5/5/5// 5/5//
فهل لا بشيئن غير رليلى ابتلانيا
5//5// 5/5// 5/5/5// 5/5//

قدم الوزن بتفعيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) نغما موسيقا توافق مع كلمات القافية (ابتلانيا- علانيا- ليا) التي صورت حالة الشاعر ومعاناته، وقد جاء حرف التأسيس (الألف) معززا لحرف الروي (الياء) المشبوع بألف الإطلاق، لتصوير أعلى مراتب زفير أنفاس المجنون، مما شكل جرسا إيقاعيا تآلف مع موضوع القصيدة من خلاها اتضحت معاناة المجنون وصراخه الحزين لما يكنه من ألم وحزن لعدم زواجه من ليلى، وعليه، تتجلى الوظفية الحجاجية في ذكاء المجنون لاختيار ه الدليل المناسب للفت انتباه المتلقي لهذه المصيبة

الكبرى التي حلت بالمجنون، وهي مسألة الابتلاء في الدنيا، فالناس مبتلون في المسابقة في تقديم الأعمال الصالحة؛ استعدادا للرحيل إلى الآخرة، أما المجنون فقد ابتلاه الله بحبه ليلى.

وفي قصيدة(فإن تمنعوا ليلى وتحموا بلادها) يعبر الشاعر فيها عن وقوف المجتمع أمامه، وإصرارهم الشديد بعدم زواجه من ليلى، ليس ذلك فحسب، بل ومطالبتهم له في الكف عنها وألا يتغنى بها، فيرفض المجنون ذلك ويتخذ الشعر وقوافية أداةً له، فيقول من(الطويل):

فإن تمنعوا ليلى وتحموا بلادها ... عليّ فلن تحموا عليّ القوافيا
فأشهد عند الله أني أحبها ... فهذا لها عندي فما عندها ليا
أعد الليالي ليلةً بعد ليلةٍ ... وقد عشت دهراً لا أعد الليالیا
أحب من الأسماء ماوافق اسمها ... أو أشبهه أو كان منه مدانيا
خليلي ليلى أكبر الحاج والمنى ... فمن لي بليلى أو فمن ذا لها بيا[49]

فإن تم نعو ليلى وتحموا بلادها
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5// 5//5/
عليا فلن تحمو عليل قوافيا
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5// 5//5/

لقد عكس البحر الطويل بتفعيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) القائمة على زحاف القبض في صدر عروض البيت وضربه نغما موسيقا، انسجم مع قافية القصيدة (القوافيا- ليا- الليالیا- مدانيا- بيا) التي عكست جراح المجنون وهيامه بليلى، على أن حرف الروي (الياء)المشبوع بألف الاطلاق عكس جرسا صوتيا محزنا من خلاله ظهر النص بصورة كلية متكاملة توافق مع موضوع القصيدة، فإذا كان المجتمع قد منع المجنون حسيا بالظفر من ليلى واللقاء بها ،إلا أن المجنون يؤكد في أنه لن يحرم منها معنويا، ومن هنا، فالغاية الحجاجية هنا، تكمن في لفت انتباه المتلقي إلى تحدي المجنون لمجتمعه ، فالشعر أداة المجنون وسلاحه للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره لليلى، وقافية الشعر أكثر تصويرا لتلك المعاناة، فبالشعر يشهد المجنون خالقه حبه وتعلقه الشديد بليلى، ليس ذلك فحسب، بل يحب اسم الليالي كون اسم حبيبته ليلى مؤلفة منه ، وبذلك لم يقل يعد الأيام بل قال الليالي، على أنه سيزور بيت الله حاجا إذا أخبره أحد أصحابه بمكان ليلى.

وفي قصيدة (وتجرم ليلى ثم تزعم أنني) يكشف الشاعر فيها عن مشاعره تجاه ليلى، ولتعلم ليلى مدى حبه لها، حتى وإن ظن الناس بسعادته، لكن الأمر عكس ذلك؛ فلهيب النيران بين أضلعه كونه لم يوفق بليلى ،فيقول من(الطويل):

وتجرم ليلى ثم تزعم أنني سلوت ولا يخفى على الناس ما بيا
فلم أرى مثلينا خليلي صبابةً أشد على رغم الأعادي تصافيا
إذا اكتحلت عيني بعينك لم تزل بخير وحلت غمرةً عن فؤاديا[50]

وتجرم ليلى ثم متزعم م أنني
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//
سلوتو ولا يخفى علىن نا سمابيا
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//

عكست ألفاظ القافية (مابيا- تصافيا- فؤاديا) ممثلة بحرف الروي(الياء) المشبوع بألف الإطلاق نغما موسيقا لتصوير معاناة المجنون ومكابدته لحرمانه من ليلى، وقد تناسب حرف الروي الروي مع وزن تفعيلات البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) القائمة على زحاف القبض في صدر البيت وعجزه دلالة على توتر الشاعر، مما شكل انسجاما كليا مع موضوع القصيدة، ومن خلال هذا الانسجام اتضحت الغاية الحجاجية في جذب انتباه المتلقي لسماع شكوى المجنون وجراحه والتعاطف معه في مشاركته مصيبته.

وفي قصيدة (فأنت التي إن شئت أشقيت عيشتي) يؤكد فيها المجنون أن ليلى بالنسبة له سحر متعصٍ، فإذا كان للسحر رقية للتخلص منه، إلا أن ليلى سحر بعاطفتها لا يمكن للمجنون التخلص منه أو حتى الاستغناء عنها طلية الدهر، فيقول من (الطويل):

فأنت التي إن شئت أشقيت عيشتي وأنت التي إن شئت أنعمت باليا
وأنت التي ما من صديق ولا عدا يرى نضو ما أبيقت إلا رثى ليا
أمضربةٌ ليلى على أن أزورها ومتخذ ذنباً لها أن ترانيا
هي السحر إلا أن للسحر رقيةُ وإني لا ألقى لها الدهر راقيا
ذكت نارشوقي في فؤادي توقدت لها وهجٌ مستضرم في فؤاديا [51]

فأن تل لتي إن شئ ت أشقي ت عيشتي
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//
وأن تل لتي إن شئ ت أنعم ت باليا
5//5/ 5/5// 5/5/5// 5/5//

جاءت ألفاظ القافية (باليا- ليا- ترانيا- راقيا- فؤاديا) حاملة أعظم مأسي حنين المجنون وجراحه ،على أن حرف الروي(الياء) المشبوع بألف الإطلاق عكس نغما موسيقا توافق مع تفعيلات بحر الطويل(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)،وهذا التوافق تناسب كليا مع أفكار الشاعر وأحاسيسه، وعليه، تتجلى الغاية الحجاجية هنا في جذب انتباه المتلقي لذكاء المجنون لحشد الحجج الجاهزة لمدى صدق حب المجنون لحبيبته ليلى، تتجلى الحجة

الإقناعية بين الشقاوة والسعادة، فليلى الأساس في تحديد مصير حياته ، كما في قوله: (أشقيت أنعمت) و تتمثل الحجة الثانية في أن ما حل بالمجنون من صبابة وهيام قد تأثر كل من حوله لمعاناته(ما من صديق)، أما الحجة الثالثة، فليلى سحر للمجنون(فهي السحر)، ومن هنا، تتواشج النتيجة عند المجنون في إطار التجسيم الاستعاري القائم على الاستعارة المكنية، فقد صار حب ليلى وشوقه لها بمثابة نار وهج في فؤاد المجنون، فقد صار الشوق نارا، كما في قوله:(نار شوقي وهج مستضرم في فؤاديا).

وفي قصيدة (ألا ليت شعري ما لليلى) يكشف فيها الشاعر عن طول المسافة التي ظل فيها منتظرا ليلى منذ صباه حتى علاه الشيب، على أن المجنون لم يكتف بطول المسافة التي ظل فيها منتظرا لليلى بل سيقتل نفسه إذا لم يظفر بها، فليلى تستحق من يقتل لأجلها، وبذلك نراه مخاطبا أصحابه بتجهيز الكفن والنعش إذا لم يلتق بليلى، فيقول من(الطويل):

ألا ليت شعري ما لليلى وما ليا ... وما للصبا من بعد شيب علانيا
على مثل ليلى يقتل المرء نفسه ... وإن كنت من ليلى على اليأس طاويا
خليلي إن ظنوا بليلى فقربا ... لي النعش والأكفان واستغفرا ليا[52]

توافقت كلمات القافية(علانيا- طاويا- ليا) المحملة بأنين الأسى وخيبة الأمل توافقا كليا مع وزن تفعيلات البحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) التي جاءت قائمة على زحاف القبض في ضرب البيت وعرضه، دلالة على تحسر الشاعر وأنينه، مما شكل تآلفا موسيقيا في تذوق القصيدة، على أن حرف الروي(الياء) المشبوع بألف الاطلاق عكس زفير نفسيته الشاعر لخيبة الأمل، وهذا بالطبع انعكس على المتلقي في جذبه لسماع مكابدة المجنون والتحسر معه في خيبة الأمل، وعليه، تتجلى الغاية الحجاجية هنا في شد انتباه القارئ للتعاطف مع المجنون الذي أصبح معذبا منذ صباه حتى شيخوته لأجل ليلى، بل أصبح تمثالا مخلدا لأروع ضحايا الحب في الشعر العربي؛ فقد أصبح قتيل الهوى، وهذا ما آل به بالفعل فقد وجُد جثة هامدة في إحدى الفيافي.

وفي قصيدة (ألا يا طبيب الجن) يعبر فيها الشاعر عن مدى مرحلته المرضية المزمنة التي لم يستطع كل الأطباء من الإنس معالجته، ومن هنا يستنجد المجنون بأطباء الجن للمعالجته، ويخلص إلا أن علاجه الحقيقي والنافع هو اللقاء بليلى، فيقول من(الطويل):

ألا طبيب الجن ويحك داوني ... فإن طبيب الإنس أعياه دائيا
أتيت طبيب الأنس شيخاً مداويا ... بمكة يعطي في الدواء الأمانيا
فقال شفاء الحب أن تلصق الحشا ... بأحشاء من تهوى إذا كنت خاليا [53]

ألا يا طبيبل جن ن ويحك كداوني
5//5// 5/5// 5/5/5// 5/5//
فإن ن طبيبل إن س أعيا هدا نيا
5//5// 5/5// 5/5/5// 5/5//

لقد عكس البحر الطويل بتفعيلاته(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) المحملة بزحاف القبض في عروض البيت وضربه نغما صوتيا توافق مع دلالة كلمات القافية(دائيا- الأمانيا- خاليا) التي صورت حالة المجنون المرضية المستعصية للشفاء من أجل ليلى، على أن حرف الروي المتمثل في(الياء) المشبوع بألف الاطلاق، أعطى صورة واضحة لحالة المجنون المأساوية التي أصبح فيها، ومن هنا، تتجلى الوظيفة الحجاجية في لفت انتباه المتلقي بمدى ثقافة المجنون في حشد الحجج المناسبة لإقناع المتلقي بمصداقية حبه لليلى، موظفا أبرز العناصر السردية ممثلة في عنصري الحوار ممثلة في شخصيتي (الجن والأنس) و(الحوار) بينهما (فقال-فقلت)،وهذه العناصر تعد آليات حجاجية لإقناع المتلقي والتأثير فيه للتعاطف مع المجنون ومشاركته معاناته. حيث لم يكتف المجنون باستنجاد الإنسان والحيوان لتصوير معاناته بل تعدى ذلك للجآن، وهذا ما اتضح جليا في استنجاد ه بطبيب الجن لمعالجته من مرضه المزمن؛كون الأطباء قد عجزوا عنه.

المبحث الثاني: حجاجية الإيقاع الداخلي:

-التمهيد:

يعد التكرار من أبرز العناصر الفنية في شعر المجنون، بل ويعد آلية حجاجية، فتكرار الصيغ اللغوية المتمثلة في تكر العبارة أو الكلمة أو الأداة تعد تقنيات حجاجية لإقناع المتلقي لمعرفة أنين المجنون وجراحه لحرمانه من ليلى.

المحور الأول: مفهوم التكرارعند النقاد قديما وحديثا

يعرف ابن الأثير التكرار بأنه "دلالة اللفظ على المعنى مردداً، والتكرير ينقسم إلى قسمين: فأحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى، فكقولك لمن تستدعيه: أسرع، ومنه قول أبي الطيب المتنبي:

وكمْ أرى مِثْل جيراني ومثلىْ لمثلى عند مثلِهمُ مقامُ

وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ، فقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة نهي عن المعصية"(54).

ويرى ابن حجة الحموي أن التكرار " هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف، أو المدح أو الذم، أو التهويل أو الوعيد، أو الإنكار أو التوبيخ، أو الاستبعاد، أو الغرض من الأغراض، فأما ما جاء منه للذم، فكقول مهلهل بن ربيعة، يرثي أخاه كليبًا:

يا لبكرٍ أنشروا لي كليبًا يا لبكرٍ أين أين الفرارُ

وأما ما جاء منه للمدح، فكقول كثير عزة في عمر بن عبد العزيز:

فأربح بها من صفقةٍ لمبايعٍ وأعظم بها وأعظم بها ثم أعظم

وكقول أبي تمام:

بالصريح الصريح والأروع الأروع منهم باللبابِ اللبابِ

ومنه ما جاء للتهويل، كقوله تعالى: الْقَارِعَةُ (1) مَا الْقَارِعَةُ (2) سورة القارعة، وكقوله تعالى: الْحَاقَّةُ (1) مَا الْحَاقَّةُ (2) سورة الحاقة. تكتب الآيات وتخرج من المصحف

وأما ما جاء منه للإنكار والتوبيخ، فهو تكرار كقوله تعالى: فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ (13) الرحمن، فإن الرحمن جل جلاله ما عدد آلاءه هنا إلا ليبكت بها من أنكرها على سبيل التقريع والتوبيخ، كما يبكت منكر أيادي المنعم عليه من الناس بتعديدها له، وأما ما جاء منه للاستبعاد فكقوله تعالى: هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ (36) سورة المؤمنون.

ومنه ما جاء في النسيب وهو في غاية اللطف فقول بعضهم:

يقلنَ وقد قيلَ إنى هَجعت عسى أن يلمَ بروحى الخيالُ
حقيقٌ حقيقٌ وجدت السلو فقلتُ لهُنّ محالٌ محالُ(55)

يرى بعض النقاد أن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة "تشكل نظامًا خاصًا داخل كيان القصيدة، ويقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فاعليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرفة؛ لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معًا "[56]، على أن التكرار "لم يأخذ شكله الواضح إلا في عصرنا، فهو أحد أساليب تطور الشعر العربي في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وأن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة ما في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من سواها، فيسلط الضوء على نقطة حساسة فيها، كاشفًا عن اهتمامه بها، وفي هذا دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي"[57].

ومن هنا، فالتكرار في الشعر الحديث "يتميز بكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي"[58].

ويعد التكرار أهم ظاهرة موسيقية داخلية، إذ ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالإيقاع الخارجي، حتى أن (ريتشاردز) قرن الإيقاع الخارجي بهذا العنصر الموسيقي؛ بمعنى أن "الإيقاع والوزن يعتمدان على التكرار"(59)، ذلك أن التكرار يحدث "تشابكًا إيقاعيًا ودلاليًا في جسد النص ويؤكد أهمية المعنى"[60].

المحور الثاني: مفهوم التكرار الاستهلالي

لمعرفة التكرار الاستهلالي لا بد من إلقاء نظرة على مفهوم الاستهلال، فقد جاء في المعجم الوسيط: الاستهلال، وبراعة الاستهلال، بمعنى واحد وهو "أن يقدم المصنف في ديباجة كتابه أو الشاعر في أول قصيدته جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع كتابه أو قصيدته"[61].

وقد سمي عند المتقدمين بالابتداء وبراعة الاستهلال، حيث "اتفق علماء البديع أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها وألا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة"(62)، فهو "أن يبتدئ الشاعر في أول شعره، والكاتب في أول رسالته، بلفظ بديع مصنوع، ومعنى لطيف مطبوع، ويحترز من كلمات يتطير بها أو يكون فيها ركاكة، فإن المطلع أول ما يقرع السمع"[63].

وبناء على ما سبق، نقصد بالتكرار الاستهلالي: تكرار العبارة أو الكلمة أو الأداة في بداية أبيات القصيدة بصور متتالية، كتقنيات حجاجية في شعر المجنون، وهذا دليل على وعي المجنون في توظيفه؛ ذلك أن تكرار "كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة... لا ترتفع نماذجه إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب، يدرك أن المعوَّل في مثله لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة بحيث يكون المكرر متين الارتباط بالسياق"[64].

المحور الثالث: حجاجية التكرار الاستهلالي

يعد التكرار بمستوياته آلية حجاجية إقناعية للمتلقي، إذ يوحي بعملية إلحاح لترسيخ الفكرة عند المتلقي، لغرض التأكيد والإقناع، حيث إن "من طرائق عرض الخطاب عرضًا حجاجيا اعتماد التكرار لإبراز حضور الفكرة المقصود إيصالها والتأثير بها"[65]، ذلك أن الإتيان بتكرار الكلمة في سياق معين يأتي لغرض تنبيه المخاطب بأهمية القول، وعليه فإن "الخطاب الحجاجي لما كان مرتبطًا دائمًا بالمقام الذي يقال فيه إنما يعمد إلى استخدام هذه الكلمة دون مرادفها في اللغة لكونها أنسب منه في ذلك المقام"[66].

ومن هنا، تكمن وظيفة التكرار الحجاجية في ترسيخ القول في ذهن المخاطب حيث "يؤتى به لتأكيد القول وتثبيته حينما يستلزم المقام ذلك"[67] فهو "ذكر الشيء مرتين أو أكثر لأغراض منها التأكيد وتقرير المعنى في النفس، ومنها ملاينة المخاطب لقبول مضمون الخطاب.. ومنها قصد الاستقصاء والاستيعاب.. ومنها التنويه بشأن المتحدث عنه.. ومنها المبالغة في التوجع والتحسر"[68].

محمد مقبل محمد صالح عامر / الصفحات: من 25 إلى: 59
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/715

سيقوم الباحث بدراسة حجاجية التكرار الاستهلالي، في شعر المجنون في بداية الأبيات بصورة متوالية في قصائد الديوان؛ وذلك في ثلاثة محاور: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى العبارة، حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الكلمة، حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الأداة.

المحور الرابع: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى العبارة

تعد ظاهرة تكرار العبارة في شعر المجنون من الظواهر البارزة من خلالها استطاع المجنون التأثير في المتلقي وإقناعه لما لاقى المجنون من مكابدة ومعاناة لحرمانه من ليلى؛ فتكرار الصيغ اللغوية تعد آلية حجاجية في إقناع المتلقي، وعليه، فتكرار العبارة عند المجنون جاءت محملة بدفقة شعورية عبرت عن مشاعره وأحاسيسه؛ فالتكرار "يخلع على الكلام رونقًا وجمالًا ويضفي عليه بشاشة وبهاء ويضيف إليه ألوانًا من الأنغام المحببة، ويشقق منه صورًا جديدة، تحمل أطيافًا جديدة من المعاني والأخيلة، والصور والعواطف"[69]، ومن هنا، نرى المجنون موظفا التكرار القائم على العبارة، وهذا التكرار يعد آلية حجاجية لإقناع المتلقي، بمدى ما لاقاه المجنون من ظلم وحرمان من مجتمعه، ورفضهم له زواجه من ليلى.

ففي قصيدة (وأنت التي) يعاتب المجنون حبيبته ليلى بأنها السبب الرئيس في معاداة قومه له، كونه متعلقا بها، فيقول من(الطويل):

وأنت التي كلفتني دلج السرى	وجون القطا بالجهلتين جثوم
وأنت التي قطعت قلبي حرارة	ورقرقت دمع العين فهي سجوم
وأنت التي أغضبت قومي كلهم	بعيد الرضى داني الصدود كظيم
وأنت التي أخلفتني ما وعدتني	وأشمت بي من كان فيك يلوم[70]

وظف المجنون التكرار القائم على تكرار العبارة (أنت التي) في بداية كل بيت شعري من أربعة أبيات متتالية، كتقنيات حجاجية من خلاله حاجج المجنون معشوقته لليلى؛ كونه قد ضحى بحياته من أجلها، وخسر كل شيء من أجلها حتى أن قومه عادوه من أجل ذلك بصفته لم يكف في المطالبة بها، على أن حرف (التاء) بصفته حرفا مجهورا قد تكرر (12) مرة عكس حرارة شوق المجنون وشجنه لليلى، وعليه، تتضح الغاية الحجاجية هنا في لفت انتباه المتلقي للتعاطف مع حالة المجنون المأساوية، فقد أصبح وحيدا في مجتمعه من أجل ليلى فكيف يمكن لها أن تتخلى عنه .

وفي قصيدة (ألا ليتنا كنا غزالين نرتعي) لم يكتف المجنون بحبه ليلى؛ فقد تمنى كل مكان من في الكون إلا وتكون ليلى إلى جانبه، فيقول من (الطويل):

محمد مقبل محمد صالح عامر / الصفحات: من 25 إلى: 59
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/715

ألا ليتنا كنا غزالين نرتعي رياضاً من الحوزان في بلدٍ قفر
ألا ليتنا كنا حمامي مفازةٍ دعوني أمت غماً نطيرُ ونأوي بالعشي إلى وكر
ألا ليتنا حوتين في البحر نرتمي إذا نحن أمسينا تلجج في البحر
ألا ليتنا كنا جميعاً وليتنا نصيرُ إذا متنا ضجيعين في قبر
ضجيعين قبر على الناس معزل ونقرن يوم البعث والحشر والنشر[71]

يأتي تكرار العبارة المتمثل في قوله (ألا ليتنا كنا) أربع مرات على التوالي في بداية الأبيات كآليات حجاجية عند المجنون ؛ لمدى معاناته ومكابدة في حبه لليلى؛ على أن تكرار الحروف التي تآلفت موسيقيا عكست أفكار الشاعر العاطفية؛ فقد تكرر حرف النون(21)مرة بصفته حرفا مجهورا دل على شجن المجنون وأساه، فيما تكرر حرف الباء (18)مرة، وهو حرف مجهور انفجاري عبر عن صرخة المجنون وحزنه، وعليه، تتجلى الوظيفية الحجاجية هنا في إقناع المتلقي و التأثير فيه للتعاطف مع المجنون؛ لما يحتضن من لهفة وشوق للظفر بليلى ، فتارة يتمنى أن يكونا غزالين أو طيور حمام، وتارةأ خرى يتمنى أن يكونا حوتين في البحر، ومن هنا؛ فقد استثمر المجنون كل من في الكون ،برا وجوا وبحرا، في سبيل ظفره بليلى في تلك الأماكن، ليس ذلك فحسب، بل نراه متمنيا أن يكون معها في قبر واحد وأن يبعثا في الحشر معا إذا لم يتحقق حلمه في الظفر بها في الدنيا.

وينتهي مسلسل الحرمان والمأساة التي عاشها المجنون بوفاة ليلي، دون أن يتزوجها؛ فيصرخ المجنون في وجه من نقل إليه الخبر، قائلا من(الطويل):

أيا ناعيي ليلى بجانب هضبة أما كان ينعاهم إليّ سواكما المكاويا
ويا ناعيي ليلى بجانب هضبة فمن بعد ليلي لا أمّرت قواكما
ويا ناعيي ليلى لقد هجتما لنا تباريح نوح في الديار كلاكما
فلا عشتما إلا حليفي مصيبة ولا متما حتى يطول بكلاكما[72]

يعد تكرار العبارة المتمثل في قوله: (أيا ناعيي ليلى) ثلاث مرات في بداية الأبيات بصورة متولية، آليات حجاجية لشد انتباه المتلقي والتأثير فيه؛ لمشاركة المجنون مأساته والتعاطف معه، على ن تكرا ر الحروف في النص شكلت نغما موسيقيا أيضا لصرخة المجنون المحزنة حينما علم بموت ليلي، حيث تكرر حرف الكاف(12) مرة بصفته حرفا انفجاريا عكس حالة الشار المتأزمة، ومن هنا، تتجلى الوظفية الحجاجية في مشاركة المتلقي لعملية الحداد مع المجنون؛ لهذا الحدث الجلل الذي به فقد المجنون كل حلمه وما سعى إليه أعواما، لزواجه من ليلى؛ لكن دون جدوى؛ وبهذا الحدث تنتهي حياة المجنون، وهذا ما آل إليه بالفعل؛ فقدوجُد جثة هامدة في إحدى القفار؛ قهرا على حبيبته ليلى.

ومن هنا، نرى أحقية تسميتة بالمجنون، فقد ظل مناديا قبر ليلى طالبا منه أن يكرم نزلها إلى أن يلحق بها، فيقول من(الطويل):

أيا قبر ليلى لو شهدناك أعولت عليك نساء من فصيح ومن عجم
ويا قبر ليلى أكرمن محلها يكن لك ما عشنا علينا بها نعم
ويا قبر ليلى إن ليلى غريبة بأرضك لا خل لديها ولا ابن عم
ويا قبر ليلى ما تضمنت قبلها شبيها لليلى ذا عفاف وذا كرم
ويا قبر ليلى غابت اليوم أمها وخالتها والحافظون لها الذمّم[73]

يكشف التكرار المتمثل في تكرار العبارة (يا قبر ليلى) خمس مرات بصورة متتالية في الأبيات، عن آخر مرحلة المجنون التي وصل بها، وقد عكس حرف النون الذي تكرر (13) مرة أعلى مرتب الحزن والأسى لموت ليلى، تجلى ذلك بوضوح في مناداته الجماد ات الممثلة في مناداة القبر، ومن هنا، تتجلى الغاية الحجاجية في تحسر المتلقي على ما حل بالمجنون من اختلال عقلي وصدمة نفسية بسبب موت ليلى ورحيلها إلى دار الغربة الأبدية.

على أن المجنون لم يدع شارة ولا واردة في الكون إلا وفضل ليلى عليها؛ وهذا ما تجلى في خطابه لها، حيث يقول من(الطويل):

فلو كنتِ ماءً كنت من ماء مزنةٍ ولو كنت ماءٍ كنت من غفوة الفجر
ولو كنت ليلاً كنتِ ليل تواصلٍ ولو كنتِ نجماً كنتِ بدر الدجى يسري[74]

يعد التكرار المتمثل في تكرار العبارة (فلو كنت) مرتين في كل بيت من صدر البيت وعجزه تقنيات حجاجية عند المجنون في توضيح ما تتسم به ليلى من صفات ساحرة؛ فلو كانت ماءً لكانت من أفضل مياة المزن؛ ولو طلعت في ليلِ داجٍ؛ لكانت نجما ساطعا، ومن هنا تتجلى الوظيفية في لفتت انتباه المتلقي إلى أحقية اللقب الذي سمي به المجنون، تجلى ذلك في تمنيه لطلب المستحيل.

المحور الخامس: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الكلمة

تأتي ظاهرة تكرار الكلمة في شعر المجنون ظاهرة حجاجية أخرى، فتكرار الكلمة بصور متتالية في بداية الأبيات، تعد تقنية حجاجية؛ علمًا أن هذا التكرار الحجاجي يوحي بدفقة شعورية تلفت عناية القارئ للتأمل في عواطف الشاعر وما يجيش في خاطره من أفكار محزنة، فتكرار الكلمة "يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة، ويدق الجرس؛ مؤذنًا بتفريغ جديد للمعنى الأساس الذي تقوم عليه القصيدة"[75]، ففي قصيدة (دعوني) يتوسل المجنون من أصحابه أن يتركوه غارقا في همومه وأحزانه كونه قد صعب عليه الأمر في الظفر بليلى، فيقول من(الطويل):

محمد مقبل محمد صالح عامر / الصفحات: من 25 إلى: 59
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/715

دعوني دعوني قد أطلتم عذابيا وأنضجتُم جلدي بحّر المكاويا
دعوني أمت غماً وهماوكربةً أيا ويح قلبي من به مثل مابيا
دعوني بغمي وانهدوا في كلاءةِ من الله قد أيقنت أن لستُ باقيا
معذبتي لولاك ما كنت هائماً أبيت شجين العين حرّان باكيا
معذبتي قد طال وجدي وشفني هواك فيا للناس قل عزائيا
معذبتي أوردتني منهل الردى وأخلفت ظني واخترمت وصاليا[76]

يكشف تكرار كلمتي (دعوني، معذبتي) ثلا ث مرات بصورة متوالية في بداية الأبيات، عن معاناة المجنون ومكابدته، وهذا التكرار يعد آليات حجاجية عند المجنون؛ فليلى هي السبب في دمار حياته وانهياره؛ فلطالما حلم بها لكن دون جدوى، على أن تكرار الحروف عكست نغما موسيقيا من خلالها اتضحت معاناة المجنون ومكابدته، فتكرار حرفي النون (17) مرة والباء (12) مرة عكسا شجن المجنون وأساه؛ وعليه، تتضح الغاية الحجاجية هنا في إقناع المتلقي وإثارة عواطفه لمشاركة المجنون مأساته لما أصابه من غم وكآبة طوال حياته.

وفي نهاية المطاف يستسلم المجنون للقدر مستعدا للموت؛ فلا حياة له بعد ممات معشوقته ليلي، فنراه مخاطبا أصحابه أن يجهزوا له كفنا ونعشا استعداد للرحيل، فيقول من (الطويل):

خليلي هيا فاسعداني على البكا فقد جهدت نفسي ورب المثانيا
خليلي إني قد أرقت ونمتما لبرقٍ يمانٍ فاجلسا عللانيا
خليلي لو كنتُ الصحيح وكنتما سقيمين لم أفعل كفعلكما بيا
خليلي مُدا لي فراشٍ وارفعا وسادي لعل النوم يُذهب ما بيا
خليلي قد حانت وفاتي فاطلبا لي النعش والأكفان واستغفرا ليا
وإن مت من داء الصبابة بلغا نتيجة ضوء الشمس من سلاميا[77]

عكس تكرار كلمة(خليلي) خمس مرات في بداية الأبيات فشل تجربة المجنون العاطفية التي انتهت بموته،وقد جذب التكرار بصفته آلية حجاجية سماع المتلقي وشد انتباهه؛ لما يكنه المجنون من ألم وحرمان، على أن تكرار حرف النون الذي تكرر (10) مرة؛ جاء تأكيدا لدلالة حزن المجنون وجراحه، ومن هنا تتجلى الغاية الحجاجية في تعاطف المتلقي وتحسره على المجنون؛ فقد أصبح ضحية الهوى والصبابة، ليس ذلك فحسب،بل أصبح تمثالا مرسوما مصورا أروع ضحايا الحب العذري في الشعر العربي.

وفي قصيدة أخرى نرى المجنون محاورا أصحابه وحثهم على أن كل ما يحتاجونه من نور وماء في سفرهم سيجدونه لديه؛ فإذا أرادوا ماءً فمدافع جفونه تغنيهم عن ذلك، فإذا أرادوا نارا، فوجد فؤاده انعكاسا لذلك، وإذا طلبوا وهجا فإن طلعة ليلى ستغنيهم عن ذلك، فيقول من(الطويل):

محمد مقبل محمد صالح عامر / الصفحات: من 25 إلى: 59
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/715

أقول لأصحابي وقد طلبوا الصلا تعالوا اصطلوا إن خفتم القرّفي صدري
فإن لهيب النار بين جوانحي إذا ذُكرت ليلى أحر من الجمر
فقالوا نريد الماء نسقي ونُستقي فقلت تعالوا فاستقوا الماء من نهري
فقالوا وأين النهر فقلت مدامعي سيغنيكم دمع الجفون عن الحفر
فقالوا ولم هذا فقلت من الهوى فقالوا لحاك الله فقلت اسمعوا عذري

ألم تعرفوا وجهاً لليلى شعاعه إذا برزت يغني عن الشمس والبدر"(78).

يأتي التكرار المتمثل في تكرار كلمة(فقالوا) أربع مرات في بداية الأبيات بصورة متوالية آلية حجاجية لإقناع المتلقي بالحجج التي استشهد بها المجنون في مصداقية حبه لليلى، على أن تكرار حرفي القاف(20) مرة و النون (9) مرات انعكاسا لحالة المجنون المتأزمة لما يكنه بين أضلعه من حرارة الشوق وصدق العاطفة لليلى ، تتجلى الغاية الحجاجية هنا، في لفت انتباه المتلقي لذكاء المجنون في حشدة للحج التي تقنع المتلقي بمصداقية الحب الذي بين جوانحه، وتتواشج تلك الحجج مع الصور الكنائية في مصداقية الحب؛ (فالنار) بين أضلعه كناية على توقد الشوق والهيام، و(النهر) كناية عن كثرة الدمع المنهمرة من عينيه، و(الشمس) كناية عن إشراقة ليلى في الطلعة والضياء.

المحور السادس: حجاجية التكرار الاستهلالي على مستوى الأداة

يعد تكرار الأداة عند المجنون ظاهر حجاجية أخرى في شعر المجنون، بصفتها آلية حجاجية وظفها المجنون لإقناع المتلقي بمعاناته ومأساته لحرمانه من لليلى، ففي قصيدة (تداويت من ليلى) يقدم المجنون صورة كاملة عن أحاسيسه وعواطفة؛ لما يكنه بين أضلعه من حب ليلى، وهذا الحب بالنسبة له يعد دواءً من كل داء يعتري بدنه، فيقول من(الطويل):

تداويت من ليلى بلى عن الهوى كما يتداوى شارب الخمر بالخمر
ألا زعمت ليلي بأني لا أحبها بلى ولياليالعشر والشفع والوتر
بلى والذي لا يعلم الغيب غيره بقدرته تجري السفائن في البحر
بلى والذي نادى من الطورعبده وعظم أيام الذبيحة والنحر
لقد فضلت ليلى على الناس مثلما على ألف شهر فضلت ليلة القدر[79]

يكرر الشاعر أداة الإضراب (بلى) مرتين في بداية الأبيات بصفتها آلية حجاجية؛ لتأكيد حبه لليلى،ومن خلال التكرار يورد المجنون حججا وأدلة جاهزة لإقناع المتلقي بمصداقية المجنون بهذا الحب، فنرى المجنون مقسما برب الشفع والوتر، بصفته عالما للغيب وله القدرة في تسيير الأمور في البحر، فهوأيضا من نادى موسى في الطور،وهوالذي عظم أيام الحج وأيام النحر بصفته ربً للبيت الحرام، على أن المجنون لم يكتف بذلك، بل

أقسم أن ليلى مفضلة على الناس جميعا؛ مثلما فضلت ليلة القدر على سائر الليالي والأيام، وعليه، تتجلى الغاية الحجاجية هنا في لفت انتباه المتلقي لثقافة المجنون الدينية لحشد أعظم المواقف مقسما بها ومبررا بمصداقية حبه لليلى.

على أن المجنون لم يترك شارة ولا واردة في الكون إلا واستدعاها في تغنيه بليلى، قاسما بذلك بعدم نسيانها طيلة الدهر، فيقول من (الطويل):

فوالله ما أنساك ما هبت الصبا وما ناحت الأطيار في وضح الفجر
وما نطقت بالليل سارية القطا وما صدحت في الصبح غادية الكدر
وما لاح نجم في السماء وما بكت مطوّقة شجواً على فنن السّدر
وما طلعت شمس لدى كل شارقٍ وما هطلت عين على واضح النحر
وما اغطوش الغرب واسود لونه ومامر طول الدهر ذكراك في صدري
وما حملت أنثى وما خبّ ذعلبٌ وما طفح الآذي في لجج البحر
وما زحفت تحت الرحال بركبها قلاصٌ تؤم البيت في البلد القفر[80]

عكس التكرار المتمثل في تكرار الأداة (ما) تسع مرات في بداية الأبيات وعجزها بصورة متتالية تقنيات حجاجية لإقناع المتلقي والتأثير فيه لمدى هيام المجنون بليلى وتعلقه بها، ،وتتجلى الغاية الحجاجية هنا في لفت انتباه المتلقي لثقافة المجنون التي من خلالها قدم حججا لتأكيد مصيبته العاطفية التي حلت به وما ابتلى به من حب لليلى، فقد أقسم باستحالة نسيانه لها عدد ما هبت الرياح، وعدد ما طلع ضوء الفجر، وعدد ما ظهرت النجوم ،وعدد ما مرت أيام الدهر، وعدد ما حملت النساء، وعدد ما فاضت لجج البحر، وعدد ما سارت الإبل في الصحاري.

على أن المجنون لم يكتف بتفضيل ليلى عن كل شيء في الطبيعة فحسب، بل جعلها تملك قدرات خارقة، فيقول من(الطويل):

فلوأنها تدعو الحمام أجابها ولو كلمت ميتاً إذاً لتكلما
ولو مسحت بالكف أعمى لأذهبت عماه وشيكاً ثم عاد بلاعمى[81]،

عكس التكرار المتمثل في تكرار الأداة (لو) مرتين في بداية الأبيات بصورة متتالية إيمان المجنون بقدرات ليلى الخارقة، وهذا التكرار يعد آلية حجاجية عند المجنون لتأكيد مهارت ليلى في أكثر من موقف؛ فليلى لو دعت الحمام لأجابها، بل لو نادت الموتى لكلموها ،ليس ذلك فحسب، بل، أنها لو مسحت بكفيها أعين من فقدوا بصرهم ؛ لعادوا بصراء، وعليه، تتجلى الغاية الحجاجية هنا في لفت انتباه المتلقي وشد انتباه لما وصل إليه

المجنون من جنون في اعتقاده الجازم وإيمانه بقدرات ليلى الخارقة ومن هنا اتضح للمتلقي بأحقية اللقب له بالمجنون وتسميته بذلك.

ومن هنا، نخلص إلى أن المجنون كان ضحية في المجتمع من أجل ليلى، فقد خسر كل من حوله، تجلى ذلك بوضوح في شكواه، إذ يقول من(الطويل):

فمن أجلها ضاقت عليّ برحبها بلادي أذا لم أرض ممن أحاذره

ومن أجلها أحببت من لا يحبني وباغضت من قد كنت حيناً أعاشره[82]

صور التكرار المتمثل في تكرار الأداة(من) مرتين في بداية الأبيات بصورة متتالية حالة الشاعر العدوانية في مجتمعه كل ذلك من أجل معشوقته ليلى، على أن المجنون وظف التكرار بصفته تقنية حجاجية لإقناع المتلقي بمصداقية حبه لليلى الذي من أجلها خسر المجنون كل شيء في الحياة، ومن هنا تجلت الغاية الحجاجية في لفت انتباه المتلقي للمجازفة التي حلت بالمجنون حيث أصبح وحيدا في مجتمعه؛ فقد صادق من عاداه وباغض من أحببه، كل ذلك في تحقيق ما هدف إليه وهو الظفر بليلى، لكن دون جدوى.

النتائج

- أن الإيقاع يعد رافدا حجاجيا في الخطاب؛ لما له تأثير في النفوس؛ فهو وسيلة إقناعية لجذب انتباه المتلقي لفهم الخطاب؛ فالموسيقى وما تحمله من نغمات ووحدات صوتية إيقاعية تستولي على نفوس المتلقين وتؤثر فيهم للمتعة والإثارة لسماع الخطاب.
- استثمر المجنون الإيقاع بصفته أداة حجاجية لتصوير مشاعره وأفكاره؛ لإقناع المتلقي والتأثير فيه بمدى مصداقية الحب الذي يكنه المجنون بين أضلعه لمعشوقته ليلى.
- أسهم البحر الطويل بجرسه الموسيقي الرنان في اختزال تجربة المجنون العاطفية، وتقديمها للمتلقي بصورة إقناعية مؤثرة.
- توافق البحر الطويل بنفسه الإيقاعي المؤثر مع دلالة المعنى لموضوع القصيدة عند المجنون، وهذا التوافق عكس تآلفا في النص؛ فكان الإيقاع صوتا للمعنى في القصيدة.
- شكل حرف الروي بإيحاءاته الصوتية شجناً عاطفيا لدى المتلقي والتأثير فيه، وجذبه لسماع قصائد المجنون وفهمها، بصفتها مصورة لأروع ضحايا تجارب الحب في الشعر العذري.
- قدم حرف الروي (الياء) المشبوع بألف الإطلاق صورة كاملة لتصوير أعلى مراتب الشجن العاطفي والحنين الصادق، ومأساة التوجع والحرمان، لأعظم مغامرة حب في الشعر العاطفي في الأدب العربي، التي انتهت بالموت؛ فصارت تمثالاً مرسوما في عمق ذاكرة الإنسان العربي.

-وظف المجنون التكرار بأنواعه على صعيد تكرار العبارة، أو تكرار الكلمة، أو تكرار الأداة، وكان التكرار آلة تفريغ لشحنات المجنون العاطفية وتقديمها للقارئ بصورة إقناعية مؤثرة.

- حقق تكرار الحروف من مد ولين، وجهر وهمس، تآلفا موسيقيا في النص أدى إلى شد انتباه القارئ وجذبه لسماع مكابدة الشاعر ومعاناته، فكان التكرار أداة حجاجية عند المجنون لتأكيد مشاعره لغرض التأثير في المتلقي لمعرفة حجم المعاناة والخسارة التي تكبدها المجنون في حياته منذ صباه وحتى مماته في سبيل تحقيق حلمه الذي سعى إليه بزواجه من ليلى، لكن دون جدوى.

الهوامش والإحالات:

(1) صابر الحباشة، التداولية والحجاج، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، دمشق،2008م، ص،21. نجاة طاهر محمد الإبي، توظيف الحجاج في مقرر (اللغة العربية3) بالتعليم الثانوي السعودي، 277-280.

(2) طه عبد الرحمن" اللسان والميزان أو التكوثر العقلي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م، ص،21.

(3) عبدالله صوله الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف الخطابة الجديدة (لبرلمان وتيتيكان)، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف حمادي صمود، كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، د.ت ط، ص 301.

(4) أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط1، 2006 م،ص، 16.

(5) المصدر نفسه، ص، 17. عبداللطيف بن محمد الجفن، مقاربة الخطاب الأدبيّ - بين بلاغة الحِجاج وبلاغة الأسلوب، ص 239-243.

(6) جميل حمداوي نظريات الحجاج، شبكة الألوكة، ص،32،33. عبد اللطيف بن محمّد الجفن، الحجاج بالإيتوس في المقامة المكّيّة للحريري، ص 470-475.

(7) المصدر نفسه، ص، 34. سعيد بن محمد بن علي آل موسى، مغالطات فرعون الحجاجية مع موسى عليه السلام في القصص القرآني، ص 606.

(8) المصدر نفسه، ص، 34. محمد الناصر كحولي، في البلاغة العرفانيّة، ص 40-46.

(9) عبد الله صولة، في نظرية الحجاج "دراسات وتطبيقات" منتدى نور الأزبكية، مسكيلياني للنشر، تونس،ط1، 2001 م، ص،13.

(10)قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد النعيم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان د.ت.ط،ص،53.

(11)مجدي وهبه، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، ط 2، 1984م، ص 71

(12)عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص 353.

(13)أحمد أمين، النقد الأدبي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1983،5م، ص 83.

(14)عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، مركز عبادي، صنعاء ط1، 2000م، ص 69.

(15) عبد الحميد جيده، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،ص 356.

(16)علي حداد النص وأسراره، إنتاج قرائي في نصوص يمنية حديثة، مركز عبادي،صنعاء ط 2000،1م، ص 33.

(17)كود يل كريستوفر، الوهم والواقع، دراسة في منابع الشاعر، ترجمه توفيق الأسدي دار الفارابي، بيروت ط 2، 1982م، ص131.

(18)عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب دار العودة، بيرو ت، د.ت. ط.ص،59.

(19)أرسطو، فن الشعر، ترجمة، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.ط،ص 203.

(20)حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي،بيروت لبنان، ط 1،1966م،ص266.

(21) أرسطو،ص.204

(22) القرطاجني،ص 268.

(23)أبو هلال العسكري كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم المكتب العصريm بيت لبنان 1986م،ص 139.

(24)جلال الدين السيوطي ت (911)،المزهر في علوم اللغة ه تحقيق فؤاد علي منصور دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،1998م، ص339.

(25) قدامه بن جعفرص54..

(26) محمد مرتضى الزبيدي،تاج العروس،تحقيق مجموعة من المحققين،دار الهداية،د.ت.ط،ج39،ص 329مادة:قفو.

(27) القرطاجني ص 272.

(28) القرطاجني ص 269.

(29)قدامه بن جعفر،ص54.

(30)نفسه،ص54.

(31)حسني عبد الجليل يوسف،علم القافية عند القدماء والمحدثين،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،ط 1، 2005م،ص 9.وينظر مصدره.

(32)حسني عبد الجليل يوسف،علم القافية عند القدماء والمحدثين،ص 11.

(33)محمود السعران،علم اللغة،دار النهضة العربية،للطباعة والنشر،بيروت،لبنان، د.ت.ط.ص 181.

(34)قيس بن الملوح،مجنون ليلى،ديوان،رواية أبي بكر الوالبي،دراسة وتعليق،يُسرى عبد الغني،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،1990م.ص 38.

(35)محمود السعران،علم اللغة،ص 170

(36)المفضليات،تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر،عبد السلام هارون،دار المعارف،القاهرة،الطبعة السادسة.ص 156،155.

(37)ديوان مالك بن الريب،تحقيق نوري حمودي القيسي، ص98,88.

(38)حسني عبد الجليل يوسف،علم القافية عند القدماء والمحدثين،ص 29.

(39)نفسه،ص 29.

(40)محمود السعران،علم اللغة،ص180.

(41)نفسه،ص 155

(42)ديوان قيس بن الملوح،ص43.

(43) نفسه،ص 102

(44) نفسه،ص121.

(45) نفسه،ص122.

(46) نفسه،ص122.

(47) نفسه،ص64.

(47) نفسه،ص121.

(48) نفسه،ص122.

(49) نفسه،ص124

(50) نفسه،ص125.

(51) نفسه،ص125

(52) نفسه،ص126

(53) نفسه،ص113

(54) ضياء الدين ابن الأثير المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ت637هـ)، قدمه وعلق عليه: بدوي بطانة، دار نهضه مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ج3، ص3

(55) تقي الدين أبي بكر علي المعروف بابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية العرب، تحقيق: عصام شقيو، دار مكتبة الهلال بيروت، 1987م، ج1، ص363،361

(56) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م، ص 184،183.

(57) رجاء عيد، لغة الشعر، قراءه الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، 1985م، ص60.

(58) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م، ص263، وما بعدها.

(59) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: إبراهيم الشهابي، وزارة الثقافة، دمشق، 2002م، ص131.

(60) يحي شايف الجوبعي، إشكالية المعنى في الشعر العربي الحديث - دراسة في المتن السيابي، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ط1، 2006م، ص229 2002م، ص131.

(61) المصدر نفسه، ج 2، ص 922.

(62) تقي الدين أبي بكر علي المعروف بابن حجه الأموي،خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شقيو،دار مكتبة الهلال،بيروت لبنان،1987م،ج1 ص 19.

(63) أبو عبدالله محمد بن بكر الرازي،روضة الفصاحة،تحقيق خالد الجبر،دار وائل للنشر،ط1، 2005 م،ص.154

(64) عزالدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير عالم الكتب للنشر - بيروت، ط2، 1986م، ص278.

(65) عبدالله صوله الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتيكان، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف حمادي صمود، ص318.

(66) المصدر نفسه ص320

(67) فضل حسن عباس البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 1997م، ص488.

(68) عيسى علي الكاعوب وآخرون، الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني، البيان، البديع)، الجامعة المفتوحة، 1983م، ص335، 336.

(69) علي الجندي البلاغة الغنية، مكتبه الأنجلو المصرية، ط2، 1966م، ص237.

(70) ديوان قيس ين الملوح،ص،100.

(71) نفسه،ص90.

(72) نفسه،ص 115.

(73) نفسه،ص 115.

(74) نفسه،ص63.

(75) نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،ص 284

(76) نفسه،ص 42.

(77) نفسه،ص 42.

(78) ديوان فيس بن الملوح،ص 61.

(79) نفسه،ص 70.

(80) نفسه،ص 34.

(81) نفسه،ص87.

(82) نفسه،ص 77.

المراجع:

1) ابن الأثير، ضياء الدين المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ج3 (ت637هـ)، قدمه وعلق عليه: بدوي بطانة، دار نهضه مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.

2) الإبي، نجاة طاهر محمد، توظيف الحجاج في مقرر (اللغة العربية3) بالتعليم الثانوي السعودي. مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، العدد 16، 277–312، 2022. https://doi.org/10.53286/arts.v1i16.944

3) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب دار العودة، بيروت، د.ت.ط.

4) أرسطو، فن الشعر، ترجمة، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.ط.

5) أمين، أحمد، النقد الأدبي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط5، 1983م.

6) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب للنشر، بيروت، لبنان، د.ت.ط.

7) الجفن، عبداللطيف محمد، مقاربة الخطاب الأدبيّ - بين بلاغة الحِجاج وبلاغة الأسلوب. مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، عدد 6، 2021، 237–260. https://doi.org/10.53286/arts.v1i6.263

8) الجفن، عبداللطيف محمد، الحجاج بالإيتوس في المقامة المكّيّة للحريري. مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مجلد 5، عدد 4، 468–487، 2023. https://doi.org/10.53286/arts.v5i4.1673

9) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد النعيم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان د.ت.ط.

10) جيده، عبد الحميد، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

11) الجندي، علي البلاغة الغنية، مكتبه الأنجلو المصرية، ط2، 1966م.

12) الجوبعي، يحيى شايف، إشكالية المعنى في الشعر العربي الحديث - دراسة في المتن السيابي، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ط1، 2006م.
13) الحباشة، صابر، التداولية والحجاج، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، 2008م.
14) بابن حجة الحموي، تقي الدين أبي بكر علي المعروف، خزانة الأدب وغاية العرب، ج1، تحقيق: عصام شقيو، دار مكتبة الهلال بيروت، 1987م.
15) حداد، علي النص وأسراره، إنتاج قرائي في نصوص يمنية حديثة، مركز عبادي، صنعاء ط 1، 2000م.
16) حمداوي، جميل نظريات الحجاج، شبكة الألوكة.
17) شاكر أحمد محمد، المفضليات، تحقيق وشرح، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة.د.ت.
18) السعران، محمود، علم اللغة، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت.ط.
19) السيوطي، جلال الدين ت (911)هـ، المزهر في علوم اللغة، تحقيق فؤاد علي منصور دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م.
20) الرازي، أبو عبدالله محمد بن بكر، روضة الفصاحة، تحقيق خالد الجبر، دار وائل للنشر، ط1، 2005م.
21) الريب، بن مالك، ديوان، تحقيق نوري حمودي القيسي، د.ت.ط.
22) القرطاجني، حازم منهاج البلغاء وسراج الأدباء ت(684)هـ ج2، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط 1، 1966م.
23) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: إبراهيم الشهابي، وزارة الثقافة، دمشق، 2002م.
24) الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس ج39، تحقيق مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ت.ط.
25) السيد، عزالدين علي، التكرير بين المثير والتأثير عالم الكتب للنشر - بيروت، ط2، 1986م.
26) الصائغ، عبد الإله، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، مركز عبادي، صنعاء ط1، 2000م.
27) صولة، عبد الله، في نظرية الحجاج "دراسات وتطبيقات" منتدى نور الأزبكية، مسكيلياني للنشر، تونس، ط1، 2001 م.
28) صوله عبدالله الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتيكان، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف حمادي صمود، كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، د.ت ط.
29) عباس، فضل حسن البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 1997م.
30) عبد الرحمن، طه " اللسان والميزان أو التكوثر العقلي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م.
31) العسكري، أبو هلال كتاب، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم المكتب العصري بيت لبنان 1986م
32) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م.
33) العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط1، 2006 م.
34) عيد، رجاء، لغة الشعر، قراءه الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، 1985م.
35) الكاعوب، عيسى علي وآخرون، الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني، البيان، البديع)، الجامعة المفتوحة، 1983م.

36) كحولي، محمد، الناصر، في البلاغة العرفانيّة. مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مجلد 6، عدد 1، 36–54، 2024. https://doi.org/10.53286/arts.v6i1.1777

37) كريستوفر، كود يل، الوهم والواقع، دراسة في منابع الشاعر، ترجمه توفيق الأسدي دار الفارابي، بيروت ط 2، 1982م.

38) الملائكة، نازك قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م.

39) الملوح، بن قيس، مجنون ليلى، ديوان، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق، يُسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1990م.

40) آل موسى، سعيد بن محمد بن علي، مغالطات فرعون الحجاجية مع موسى عليه السلام في القصص القرآني. مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مجلد 5، عدد 1، 1–122، 2023. https://doi.org/10.53286/arts.v5i1.1438

41) وهبه، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، ط 2، 1984م.

42) يوسف، حسني عبد الجليل، علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2005م.