البنية الإيقاعية في قصيدة العَرجي(عوجي علينا ربة الهودج) وأثرها في إنتاج الدلالة وبناء الصورة

م.د. صالح محمد حسن أرديني
كلية التربية الأساسية-جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث : ٢٠١٠/٦/٢٨ ؛ تاريخ قبول النشر : ٢٠١٠/٩/٩

ملخص البحث :

تأتي أهمية دراسة قصيدة(عوجي علينا ربة الهودج) للشاعر الأموي العرجي من توافرها على بنية إيقاعية ناجمة عن التجربة الشعورية في ارتباطها بالحالة الانفعالية، متمثلة بالإيقاع الخارجي في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي متمثلا بالأصوات المفردة وبالحزم الصوتية، وفي إيقاع الأفعال والأسماء والضمائر،في حركيتها أو سكونها وأثر ذلك كله في إنتاج الدلالة المعبرة والصورة الموحية.

The Rhythmic Structure in Al-Ardgi Poem "Come to us of the Howdah and its Effect on the Production of Signification and Image Building

Lecturer Dr. Saleh Mohammed Hasan Ardeny
College of Basic Education – University of Mosul

Abstract:

The importance of studying the poem " Come to us of the Howdah " by the Ummayid poet Alarji comes from having a rhythmic structure resulting from the feeling experience which is related to the emotive state represented by the external rhythm and rhyme and the internal rhythm represented by individual sounds and sound clusters in the rhythm of verbs,nouns and pronouns in its motion or state and the influence of that on the production of expressive signification and inspiring image.

قال العرجي:[1]

١- عُوْجِي عَلَيْنَا رَبَّةَ الهَوْدَجِ إنَّكِ إنْ لا تَفْعَلي تَحْرُجي
– – ن –/– –ن–/–ن– – ن ن–/– –ن–/– ن –
مستفعلن مستفعلن فاعلن مُسْتَعِلُنْ مستفعلن فاعلن

٢- أَيْسَرُ مانالَ مُحِبٌ لدى بينِ حبيبٍ قَوْلُـهُ عَرِّجِ
– ن ن –/– ن ن –/–ن– – ن ن–/– –ن– –/–ن–
مستعلن مستعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلن

٣- تُقْضَ إليهِ حاجةٌ أو يَقُلْ هلْ ليَ ممَّا بيَ منْ مخْرَجِ
– ن ن–/– –ن –/– ن– – –ن –/– –ن –/–ن–
مسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

٤- منْ حَيِّكُمْ بِنْتُمْ وَلَمْ يَنْصَرِمْ وَجْدُ فُؤادِ الهائمِ المُنْضَجِ
– –ن– /– – ن–/–ن– – ن ن–/– –ن –/–ن–
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلن

٥- فَعَاجَتِ الدَّهْماءُ بي خِيفَةً أنْ تَسْمَع القولَ وَلَمْ تُعْنجِ
ن– ن –/– –ن –/–ن– – – ن –/–ن ن–/–ن–
مُتَفْعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن

٦- فمااستطاعتْ غَيْرَ أنْ أَوْمأتْ نحوي بِعَيْنَيْ شادنٍ أدْعَجِ
ن– ن –/– – ن – / –ن– – –ن– /– –ن –/–ن–
متفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

٧- يأْوي إلى أدماء مِنْ حُبِّهِ تَحْنُو عَلَيْهِ رائمٌ عوهجِ
– – ن–/– –ن – /– ن– – – ن–/– –ن–/– ن–
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

٨- تُريكَ وَحْفاً فَوْقَ جِيدٍ لها مِثْلَ رُكامِ العِنَبِ المُدْمَجِ
ن– ن–/– – ن –/–ن– –ن ن–/–ن ن –/– ن –
متفْعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلن

٩- كأَنَّما الحُلْى على نَحْرِها نُجُومُ فَجْرٍ ساطعٍ أبلجِ
ن–ن–/– ن ن –/–ن– ن –ن –/– –ن–/– ن–
متفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلن

١٠- تَحُوذُ بالْبُرْدِ لها عَبْرَةً جادتْ بها الْعَيْنُ ولمْ تَفْشَجِ
ن–ن –/–ن ن–/–ن– – – ن –/– ن ن–/– ن–
متفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن

(١) ديوان العرجي، شرحه وحققه،خضر الطائي ورشيد العبيدي: ١٧، ١٨، ١٩

١١- مخافَةَ الواشينَ أن يفطنُوا لِشَأْنِها والْكاشِحِ المُزْعِجِ
ن- ن-/- - ن -/- ن- ن-ن-/- - ن -/- ن -
متفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن /مستفعلن فاعلن

١٢- كأَنَّها ريمٌ بِذي مَثْوَبٍ أَحْوَرُ يَقْرُو مُصَعَّ العَوْسَجِ
ن-ن-/- -ن-/- ن- -ن ن-/ - - ن -/- ن-
متفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلن

١٣- كِناسُهُ الارْطى ومُصْطافُهُ مع الغضا المُورِسِ والعَرْفَجِ
ن -ن-/- - ن -/- ن- ن - ن -/- ن ن - /-ن-
متفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستعلن فاعلن

١٤- وانطَلَقَتْ تَهْوي بها بَغْلَةٌ في بَغَلاتٍ وُقُحٍ وُسَّجِ
-ن ن-/- - ن-/-ن- - ن ن -/-ن ن -/- ن-
مستعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلن

١٥- يَحْمِلْنَ بيضاً جُرُداً بُدَّناً مثْلَ غَمَامِ البَرَدِ الْمُثْلِجِ
- -ن-/ - ن ن-/-ن- - ن ن -/-ن ن -/-ن-
مستفعلن مستعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلن

١٦- قُمْتُ طويلاً بعد ماأدبروا أَنْظُرُ فِعْلَ المُفْحَمِ الْمرتَجِ
-ن ن -/- -ن -/-ن- -ن ن-/- - ن -/- ن-
مستعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلن

١٧- أقولُ لمَّا فاتني منهُمُ ماكنتُ منْ وصْلِهِمِ أَرْتَجي
ن-ن-/- -ن-/-ن- - -ن - /- ن ن-/-ن-
متفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن

١٨- إنِّي أُتِيحتْ لي يمانِيَّةٌ إحدى بني الحرثِ من مَذْحِجِ
- -ن-/- -ن-/ن ن- - -ن-/- ن ن - /- ن-
مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستعلن فاعلن

١٩- نَلْبَثُ حَوْلا كامِلا كُلَّهُ لاتَلْتَقي إلاّ عَلَى مَنْهَجِ
-ن ن-/- - ن-/-ن- - -ن-/- -ن-/-ن-
مستعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

٢٠- في الحجِّ إنْ حجَّتْ وماذا منىً وأَهْلُهُ إنْ هيَ لمْ تَحْجِجِ
- - ن - / - - ن -/-ن- ن-ن-/-ن ن-/- ن-
مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستعلن فاعلن

مفهوم الإيقاع:

الإيقاع لغة: الميقع، والميقعة:المطرقة،والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[١].وقد انتبه الجاحظ (ت٢٥٥هـ) بحسه النقدي الرفيع وحبه لتراث أمته وإعجابه به إلى العلاقة المهمة بين الغناء والشعر،حين علق على بيتي شعر قالهما(حكيم بن عياش الكلبي) يذكر فيهما ملوكا تميزت شعوبهم بالأخلاق والعلوم والآداب، ثم يفاضل بينها وبين أمة العرب التي يرى أنها تميزت على سواها من الأمم الأخرى في النطق واللغة واللفظ وأقسام تأليف الكلام والأمثال والألحان والموسيقى مبينا كيف أن العرب تقطع الألحان والأشعار فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطط الألفاظ وتقبضها وتبسطها فتضع موزونا على غير موزون[٢].وهذه دلالة واضحة على ارتباط الإيقاع باللحن والغناء عند القدماء، ونحن نعلم أن إيقاع الشعر العربي نشأ مع حداء الإبل وترقيص الأطفال، وارتبط منذ بواكيره الأولى في العصر الجاهلي، بالقيان والغناء فقد لقب الأعشى(ميمون بن قيس) بصناجة العرب لأنه أول من ذكر الصنج في شعره[٣]،وقيل عنه إنه كان مغني العرب[٤].واستمر ارتباط الشعر العربي بالغناء حتى بلغ أوجه في العصر الأموي– وخاصة في مكة والمدينة– على يد شاعرنا العرجي وأقرانه من أمثال الشاعر عمر بن أبي ربيعة والأحوص وابن قيس الرقيات وغيرهم كثير[٥].

إن دراسة البنية الإيقاعية في أي نص شعري تحتاج إلى أن تبحث في صلته بالمكونات الأخرى بوصفه وحدة واحدة،وعلى هذا الأساس درس البحث الإيقاع وأثره في بناء الصورة وإنتاج الدلالة في قصيدة العرجي من النواحي الآتية:

١–الإيقاع الخارجي: الوزن والقافية:

الوزن: ويشتمل على:–

أ– التفعيلات التامة

ب–التفعيلات المخبونة

ت–التفعيلات المطوية

القافية، وتشتمل على حرف الروي ونوع القافية، وصلتها بالعناصر الإيقاعية والدلالية في القصيدة

٢–الإيقاع الداخلي: ويشتمل على:

---

(١) معجم النقد العربي القديم،د.أحمد مطلوب:٢٥٧/١، وينظر لسان العرب،لابن منظور،مادة وقع:٤٠٨/٨

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون:٣٨٥/١

(٣) ينظر: الشعر والشعراء،لابن قتيبة:١٣٦، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،لابن رشيق:١٣١/١

(٤) ينظر:الشعر والشعراء،١٣٧

(٥) ينظر كتاب:الشعر والغناء في مكة والمدينة،د. شوقي ضيف:٣١

أ-الأصوات المفردة

ب-الأصوات المتكررة(الحزم)

ج-حروف المد

٣- إيقاع الأسماء والأفعال:

أ-الأفعال المبنية

ب-الأفعال المعربة

ج-الحراك السردي

١- الإيقاع الخارجي(إيقاع الوزن والقافية)

القصيدة التي نحن بصدد دراستها من البحور المركبة التي ينشأ الوزن فيها عن تكرار تفعيلتين مختلفتين حسب الاشتقاق الذي وضعه ابن رشيق نقلا عن الجوهري في التمييز بين البحور المركبة والمفردة[١]، تقوم القصيدة على بحر السريع بتفعيلاته الست:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

-- ن-/-- ن- /- ن- -- ن-/- -ن- / - ن-

"وسمي السريع سريعا لسرعة النطق به وذلك لأن في كل ثلاث تفاعيل منه سبعة أسباب بموجب الدائرة،والأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تقطيعها. ويجود السريع في الوصف وتصوير الانفعالات وهو قليل جدا في شعر الجاهليين"[٢].أما فيما يخص سرعة النطق في البحر السريع فقد علله الدكتور خلوصي تعليلا علميا،وأما فيما يخص جودته في الوصف وتصوير الانفعالات،فهذه أمور لاتتعلق ببحر بعينه وإنما بقدرات الشاعر الشخصية على تطويع البحور وفقا لتجربته وموضوعه، فليس ثمة صلة- في نظرنا- بين البحر والموضوع،كما ذهب إلى ذلك الدكتور خلوصي، بدليل أن شاعرنا العرجي نظم في معظم بحور الشعر العربي المركبة،والمفردة، واستطاع بشاعريته الفذة تطويع هذه البحور في غرض واحد تقريبا وهو الغزل الحسي.

لقد قمنا بتقسيم النص حسب بنيته الموضوعية إلى ثلاثة محاور تشكل أنساقا تبتدئ بطلب الشاعر/المتكلم لقاء المرأة/ربة الهودج (عوجي علينا)،مرورا بتحقق اللقاء (تُريكَ وَحْفاً)، ثم انتهاءه (وانطلقت)،وسنعتمد هذه الأنساق أساساً في تحليل بنية النص الإيقاعية، بوصفها تمثل جوهر النص، والطرائق التي تتمظهر فيه،والتي تكون عادة ملازمة للحالة الانفعالية للشاعر. وقد

---

(١) ينظر: العمدة: ١/١٣٦-١٣٧

(٢) فن التقطيع الشعري والقافية،د.صفاء خلوصي:١٤٥

لاحظنا أن هذه الأنساق تختلف في بنيتها الإيقاعية فيما يخص الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن الشعري(سرعة/هبوط/سرعة)، والإيقاع الداخلي المتمثل بتكرار أصوات بعينها وفي شيوع حروف المد، وفيما يخص شيوع الأفعال (زيادة/ نقصان / زيادة) ، وتنوع الضمائر وطبيعة الحراك السردي المرتبط بهذه الضمائر والأفعال،وفيما يخص الصور الشعرية؛ مما يدل أن لطبيعة التجربة والانفعال بها أثراً في البنية الإيقاعية للقصيدة.

النسق الأول:(طلب اللقاء)،الأبيات من (١-٧) يبدأ الشاعر بطلب لقاء (ربة الهودج)، عبر النداء المحذوف الأداة، وتكرار ضمير المخاطب للمؤنثة ثلاث مرات متتالية؛الكاف في(إنك)، والياء في(تفعلي،تحرجي)،ثم تكرار الضمير(الياء) ثلاث مرات في البيت بوصفه حرف مد فتشكلت خمس تفعيلات تامة بإزاء تفعيلة واحدة زاحفة/مطوية-مُسْتَعِلُنْ، وما إن ينتقل الشاعر من الطلب المباشر للقاء إلى تبرير هذا الطلب في البيت الثاني عبر إقناع(ربة الهودج) بضرورة تحقيقه حتى يتسارع الإيقاع تدريجيا،لاسيما بوجود حركة الرفع التي شاعت في أكثر من مفردة في البيت الثاني (أيسرُ،محبٌ،قولُهُ) بإزاء حركة الكسر التي شاعت في البيت الأول فيزيد عدد التفعيلات الزاحفة/المطوية بواقع تفعيلتين عن البيت الأول ويصبح عددها ثلاث تفعيلات بإزاء ثلاث أخرى للتفعيلات التامة، ،ولولا وجود حرفي المد(الألف، والياء)وتكرارهما في(ما،نال،بين،حبيب) لما وجدنا تفعيلة واحدة تامة في البيت،وحين يشرح المتكلم في البيت الثالث طبيعة هذا القول ويبين ماينطوي عليه من حاجة أو مخرج، تخفت حدة الحركة النفسية ويقل توترها فتقل التفعيلات الزاحفة/المطوية عما كانت عليه في البيت السابق،وتجنح نحو الهدوء فيبلغ عددها ٥/١ بإزاء التفعيلات التامة، وقد أسهم تكرار الأسباب الخفيفة الذي يتألف كل منها من حركة وسكون في نهاية المفردات(يقلْ هلْ،منْ،مما)في زيادة التفعيلات التامة. وعلى الرغم من تغير حركة الضمائر في البيت الرابع في خطاب(ربة الهودج) وذلك باستخدام ضمير الجمع الميم(حيِّكم،بنتم)،بدلا من ضمير المفرد الياء(عوجي، تفعلي، تحرجي) ووجود حرف الجزم(لم) والفعل المضارع المجزوم(ينصرم)إلا أن حركة الإيقاع لم تتغير عما كانت عليه في البيت السابق،وبقي عددها خمس تفعيلات، ولكن عندما تغير ضمير المتكلم(نا) من صيغة الجمع في(علينا)في البيت الأول، إلى صيغة المفرد الغائب في البيتين الثاني، والثالث، وهو (الهاء) في(قوله، إليه)، وصولا إلى ضمير المفرد المتكلم (الياء) في(بي) في البيت الخامس تتقلص حركة الإيقاع نوعا ما فتصاب التفعيلة الأولى في البيت بالخبن،فتصبح(مُتَفْعِلُنْ)بدلا من(مُسْتَفْعِلُنْ)، وتصاب التفعيلة الخامسة بالطي فتصبح(مستعلن) بدلا من (مستفعلن)، ويتكرر الأمر نفسه في البيت السادس فتصاب التفعيلة الأولى من البيت بالخبن(متفعلن) وتتقلص حركتها، وهذه الحركة تتناسب إيقاعيا مع الفعل(أومأت) الذي جاء على وزن فاعلن في عروض البيت، وناسبته دلاليا، لأن الإيماءة حركة خاطفة ووسيلة يُلتجأ إليها في مثل هذه

الأحوال،وخاصة إذا كانت المرأة مراقبة أو في الهودج، وقد وردت مثل هذه الصورة عند شعراء الغزل الحسي من أمثال الشاعر عمر بن أبي ربيعة فقال:

أومتْ بعينيها من الهودجِ لولاكَ في ذا العام لم أَحْجُجِ[1]

وهذا ماأطلق عليه عبد الملك مرتاض حديث الإشارة ورأى"أنه يكثر في الأدب العربي القديم ويغلب على المواقف التي تكون فيها العشيقة مراقبة لاتستطيع الكلام، فتكون الإشارة والنظرة من أجمل مايعبر عنه في تلك المواقف العاطفية العارمة"[2]. أما البيت السابع الذي جاء متمماً للصورة التي وردت في البيت السادس فقد جاء مبيناً طبيعة نظرة/إيماءة،(الشادن الأدعج)، وما تنطوي عليه من حب وحنان وكأنه أصبح بديلا موضوعيا يحقق فيه أمنية اللقاء ولذلك أُسند الخطاب فيها إلى المذكر، (يأوي،حبه،عليه)،بعد أن كان في البيت السابق بصيغة التأنيث(استطاعت،أومأت) وقد جاءت تفعيلات البيت كلها تامة.وهذا أول بيت يرد منذ بداية القصيدة بتفعيلات تامة،معنى ذلك أنه ينطوي على امتداد زمني أطول من الأبيات السابقة،وربما حدث هذا بفعل تكرار حروف المد بشكل كبير إذ تكررت سبع مرات،تناوبت بين الألف والواو والياء فضلا عن تكرار الضمير(الهاء) المشبع بحركة الكسر مرتين والذي يتحول عروضيا إلى حرف مد (ياء)، وثمة دلالة أخرى في البيت جعلت الشاعر يجنح نحو الهدوء والاستقرار، وهي أنه بدل الحديث عن (ربة الهودج)،أصبح يتحدث عن الشادن الأدعج لأن المعلن يقضي بأن لقاء المحبوبة ممنوعا عليه، فهو يطلب لقاءها(عوجي)، ويحملها وزر عدم تحقيقه(إنك إن لاتفعلي تحرجي) والحرج:الإثم[3].ويبين أحقية المحب في لقاء من يحب(أيسر...عرج)، ويبرر سبب اللقاء (تقض إليه حاجة)،ثم وجده وهيامه فيمن يحب(وجد فؤاد الهائم)، لكن لقاءه لم يدم طويلاً (فعاجت الدهماء..ولم تعنج) والدهماء :الفرس السوداء،وتُعْنَج يجذب زمامها لئلا تحيد[4]ومع ذلك تحقق وإن كان على جناح السرعة(فما استطاعت غير أن أومأت نحوي بعيني شادن أدعج).

لقد تفوقت التفعيلات التامة على التفعيلات الزاحفة تفوقا كبيرا،في هذا النسق،وكما يأتي:

عدد أبيات النسق= ٧ أبيات

عدد تفعيلات النسق= ٤٢ تفعيلة

عدد التفعيلات التامة= ٣٣ تفعيلة أي مانسبته ٧٨،٥٧%

---

(١) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد:٤٨٧

(٢) ألف ليلة وليلة(دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) ٨٠

(٣) الديوان:١٧

(٤) نفسه:١٨

عدد التفعيلات المطوية= ٧ تفعيلات أي مانسبته ١٦،٦٦%

عدد التفعيلات المخبونة= ٢ تفعيلة أي مانسبته ٤،٧٦%

إن شيوع التفعيلات التامة(مستفعلن فاعلن) يدل على بطء الإيقاع،الذي يشير إلى عدم انفعال المتكلم وتوتر حالته النفسية،وهذا يتناغم مع طبيعة الموضوع الذي كان عبارة عن دعوة للقاء ربة الهودج ، وتبرير هذا اللقاء وشرح دواعيه وأسبابه.

النسق الثاني،(تحقيق اللقاء)، الأبيات(٨-١٣) ويبدأ هذا النسق بتوصيف ربة الهودج عبر إسناد ضمير المخاطب المفرد (الكاف) إلى الفعل المبني للمجهول(تُري)، ومعه تتغير صيغة الخطاب بعد أن كان بضمير المتكلم الجمع والمفرد (علينا، بي، نحوي) في النسق الأول،وقد ترتب على هذا التوصيف سلسلة صور متتابعة لربة الهودج، تتركز فيها الملامح الجمالية/الحسية؛ ذات الدلالات اللونية المعبرة؛ الأولى:صورة الوحف/الشعر الأسود المتراكم فوق جيد/عنق طويل، والذي يشبه في كثافته وشدة سواده عناقيد العنب،والثانية صورة الحلي المضيئة فوق نحر أبيض والتي تشبه في بريقها وشدة التماعها، نجوم الفجر الساطعة، ولعل تغييب ملامح الوجه في هاتين الصورتين والتركيز على مايحيط به من شعر جميل يتدلى فوق عنق طويل، ونحر مضيء بالحلي، لايخلو من دلالات نفسية، تتمثل باختيار المشبه به في الصورة الأولى(ركام العنب) في دلالته المادية وأثرها على المستوى النفسي، من حيث كون عناقيد العنب تعد طعاما من أشهى مايكون،لاسيما أن هذه الصورة امتدت لتشمل العنق المثير حسيا،وتتمثل باختيار المشبه في الصورة الثانية من حيث كون الحلي مادة تُجَمِّل الجسد/النحر وتشكل معه صورة لاتخلو من دلالة نفسية/معنوية،لعله يشير إلى غنى هذه المرأة ومكانتها الاجتماعية.

وقد أنتج هذا التحول في الخطاب، وهذا الانفعال بالصور تحولا في إيقاع البيت، إذ بدأ بتفعيلين زاحفتين؛الأولى: في الصدر وهي مُتَفْعِلُنْ/المخبونة، التي تبدأ بسبب ثقيل، وتتألف من(٤متحرك+٢ساكن)،والثانية: في العجز وهي،مُسْتَعِلُنْ/المطوية التي تنطوي على ثلاث حركات متتالية، وتتألف من (٤متحرك+ ٢ساكن) أيضاً، وذلك أن الشاعر حين احتاج إلى سرعة الإيقاع انسجاما مع طبيعة التجربة في انفعاله بحدث اللقاء لجأ إلى زحافي الخبن والطي فحذف الثاني والرابع الساكنين من تفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ،ولهذا الحذف دلالته،إذ "كلما اشتد الانفعال وتغيرت الحالة النفسية كلما بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية فيمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللغوي أو الموسيقي نوع من السرعة الملموسة، أي سرعة في الأداء، والرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بشكل أسرع من الشكل العادي الهادئ وغير المنفعل"[١]

(١) دير الملاك:دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر،د.محسن أطيمش:٣٠٦

فضلاً عن أنَّ الزحاف"يؤدي إلى اختصار في عدد الأحرف،وتقليص في عدد المتحركات،أي أنه من ناحية الأداء الصوتي سيعمل على اختصار الزمن،ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة"(١). وقد تصدرت التفعيلة المخبونة مطالع أبيات النسق كله،وقد أسهمت بمجاورتها للتفعيلات المطوية في تشكيل بنية إيقاعية معبرة عن حالة انفعال ناجم عن اللقاء تمثلت بصورتين أخريين لربة الهودج؛ الأولى: استغرقت البيتين(١٠-١١) وهي صورة تخلو من المجاز،وتفتقر إلى البعد الجمالي لكنها دالة على حركة نفسية معبرة عن حالة الحزن والأسى، التي تعيشها ربة الهودج وهي تحبس دموعها وتخفيها بطرف بردها مخافة أن يفطن الواشون إليها والكاشح المزعج،والثانية: استغرقت البيتين(١٢-١٣) وهي صورة مجازية ولكنها لاتتطرق إلى منحى جمالي محدد كما حصل في الصورتين السابقتين؛ إنما هي صورة كلية جمعت بين صفات جمالية عديدة، تمثلت في تشبيه ربة الهودج (بريم ذي مثوب)،الذي يسرح ويمرح في فضاء واسع مليء بالنبات والخضرة، وهنا تتغير صيغة الخطاب أيضا من ضمير عائد إلى مؤنث إلى ضمير عائد إلى مذكر،فيتركز الحديث في البيت الأخير على الريم/الأحور، كما تركز على الشادن الأدعج في البيت الأخير في النسق الأول.

إن هذه التجربة التي أنتجت هذا الكم من الصور الشعرية لابد أنها تأثرت بحالة انفعال نفسي أحدث تنوعاً وتوازناً في البنية الإيقاعية، وهذا التنوع" يوسع من مخيلة الشاعر الموسيقية ويمكنه من الوصول إلى تجارب إيقاعية جديدة تكسبه القدرة على تحقيق التكافؤ بين التجربة وإيقاعها الخارجي، كما إنه ينسجم وحالة الشاعر النفسية وهو يكتب القصيدة"(٢).

وعليه فقد اختلفت التفعيلات التامة والزاحفة عما كانت عليه في النسق الأول، اختلافاً واضحاً من حيث الزيادة والنقصان، تبعا لاختلاف طبيعة التجربة والانفعال بها، وكما يأتي:

عدد أبيات النسق= ٦أبيات

عدد تفعيلات النسق = ٣٦ تفعيلة

عدد التفعيلات التامة= ٢٠ تفعيلة أي مانسبته ٥٥،٥٥%

عدد التفعيلات المطوية=٧ تفعيلة أي مانسبته ١٩،٤٤%

عدد التفعيلات المخبونة=٩ تفعيلة أي مانسبته ٢٥%

فازداد عدد التفعيلات الزاحفة عما كانت عليه في النسق الأول، زيادة ملحوظة، إذ بلغت نسبتها ٤٤,٤٤%،بعد أن كانت٢١،٤٢%؛ في حين تناقص عدد التفعيلات التامة فبلغ عشرين تفعيلة أي مانسبته ٥٥،٥٥% بعد أن كانت ٧٨،٧٥% في النسق الأول، النسق الثالث،(انتهاء

(١) المصدر السابق:٣٠٦

(٢) الإبلاغ الشعري المحكم قراءة في شعر محمود البريكان،د. فهد محسن فرحان:١٣

اللقاء)،الأبيات(١٤-٢٠)، ومعه تتغير حركة الضمائر من التأنيث إلى التذكير، فإذا كانت المؤنثة/ربة الهودج قد هيمنت على الضمائر في النسق الثاني، (لها، نحرها، لها، بها شأنها،كأنها)،فإن هيمنة الضمائر في هذا النسق هي للشاعر/ المتكلم وتتمثل بالتاء في (قمت،كنت) وبالضمير المستتر في(أنظر،أقول)، وبالياء(لي)، ونحن في (نلبث،نلتقي)،باستثناء ضمير واحد يعود على ربة الهودج ورد في البيت الأول من النسق وهو الهاء في(بها)،ولعل هذا الضمير يعبر عن نهاية اللقاء الذي كان أشبه بالحلم، أو عودة إلى الحلم(عوجي)، ويمثل الحد الفاصل بين أومات، وانطلقت، لذلك جاءت الصورة التشبيهية لربة الهودج ضمن المجموع (بيضا جردا بدنا مثل غمام البرد المثلج) وليست صورة فردية كما حصل في النسق السابق، واضطربت لديه صيغة الجمع بين نون الإناث(يحملن) وبين واو الجماعة(أدبروا)وميم الجمع(منهم،وصلهم) مما يدعونا إلى التفكير بشخص المرأة المخاطبة التي ربما تمثل رمزا معينا،لايمكن الحديث عنه في العلن،ولعل سياق النص من أوله إلى آخره يعيننا على هذا الاستدلال فالمرأة غير مسماة وهي صاحبة هودج،وحلي مما يشير إلى أنها ذات غنى وسيادة، ويُتوسل بطلب لقائها من خلال تحميلها الإثم/الحرج في عدم المجيء، ثم عدم تمكنها من لقائه إلا بشكل خاطف(فما استطاعت غير أن أومات)، و(تريك وحفا فوق جيد لها) فضلا عن كونها مراقبة أو أنها صاحبة موكب وحراس (مخافة الواشين)،ثم (انطلقت تهوي بها بغلة في بغلات يحملن بيضا جردا)،والانطلاق يدل على التولي بسرعة، وأخيرا اعترافه بعدم لقائها من الحول إلى الحول (نلبث حولا كاملا لانلتقي إلا على منهج).

ابتدأ النسق بتفعيلة زاحفة/مطوية،مُسْتَعِلُنْ، مثلت الحد الفاصل بين اللقاء ونهايته ، (وانطلقت – ن ن–) ثم تكررت في عجز البيت مرتين مفصحة عن الأداة/الراحلة التي انطلقت بها في (بغلات وُقُحِ – ن ن–/– ن ن–) ويبدو أن مجيئها في صدارة النسق منحها هذا التفوق على التفعيلة المخبونة بواقع اثنتا عشرة تفعيلة من مجموع خمس عشرة تفعيلة، مثلما أن مجيء التفعيلة المخبونة في صدارة النسق السابق، جعلها تتفوق على التفعيلة المطوية بواقع تسع من مجموع سبعة عشرة تفعيلة،ولعل توالي ثلاث حركات في تفعيلة مُسْتَعِلُنْ المطوية، جعلها تتوافق وحركة الانطلاق التي تدل على التولي بسرعة ومحاولة اللحاق بالقوم،بعد الشعور بالتأخر عنهم ،فالهودج وسط هوادج كثيرة أشار إليها بقوله (في بغلات)،وربما هناك من يترصد به ممن سبق وأطلق عليهم (الواشين والكاشح المزعج)، إلا أن شيوع التفعيلات الزاحفة/المطوية لم يسهم كثيرا في الحد من بطء الإيقاع الخارجي المتمثل بالتفعيلات التامة التي عادت إلى الازدياد ثانية عما كانت عليه في المحور الثاني ولكنها لم تبلغ النسبة التي كانت عليها في النسق الأول،مما يدل على أن ثمة انفعال حصل على المستوى النفسي فيما يخص حدث انتهاء اللقاء، لم يبلغ حالة الانفعال باللقاء الذي خلف صورا شعرية عديدة وإيقاعا متنوعا، ولكنه أكثر توترا من طلب اللقاء

مما يجعلنا نطمئن إلى التقسيم الذي اعتمدناه في كون النص دائرة مغلقة تعبر عن تجربة لها تفاصيلها في حلقات ثلاث: المجيء – اللقاء – الانطلاق.

عدد أبيات النسق الثالث= ٧ أبيات

عدد التفعيلات= ٤٢ تفعيلة

عدد التفعيلات التامة= ٢٧ تفعيلة أي مانسبته٦٤،٢٨%

عدد التفعيلات المطوية= ١٢ تفعيلة، أي مانسبته٢٨،٥٧%

عدد التفعيلات المخبونة =٣ تفعيلة، أي مانسبته ١٤،٧%

وأما الركن الثاني من الإيقاع الخارجي أي القافية فلها دور إيقاعي بارز مع الوزن الشعري، لأنهما يتلازمان من أول القصيدة حتى آخرها في حين يتفاوت حضور العناصر الإيقاعية الأخرى –ولاسيما الداخلية منها– في القصيدة. ولعل قدامة بن جعفر ت(٣٢٦هـ)من أوائل النقاد الذين تنبهوا إلى أهمية العلاقة بين الوزن والقافية في الشعر عندما عرفه بأنه"قول موزون مقفى يدل على معنى"[١]، وكذلك ابن رشيق القيرواني ت(٤٥٦هـ) حين جعل القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر فلا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية[٢]، وظلت القافية تحتفظ بهيبتها لدى النقاد المحدثين على الرغم من التطور الذي أصاب الشعر العربي في العصر الحديث، فرآها بعضهم بمثابة الإطار الضابط للإيقاع الشعري ووضوح الدلالة[٣]،وعدها آخر بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها[٤]،وبذلك فهي أداة ليست قابلة للحذف والاستدلال والتعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لايسمح بذلك[٥]وإذن فمن المسلم به أنها ليست مجرد حلية صوتية للبيت[٦].وعليه فلا بد من تعيينها وتحديد نوعها ونمطها والبحث في صلتها بالعناصر الإيقاعية والدلالية. والقوافي في هذه القصيدة من نوع المتدارك أي التي يفصل بين ساكنيها متحركان، وقد جاءت كلها على شكل كلمة واحدة ولذلك لافرق لدينا بين تحديد الخليل لها حين حدها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وتحديد الأخفش حين جعلها آخر كلمة في البيت[٧] وهي على التوالي(

---

(١) نقد الشعر:١٥

(٢) العمدة:١/١٥٠

(٣) السكون والمتحرك،د.علوي الهاشمي:١/١٠١

(٤) موسيقى الشعر،د.إبراهيم أنيس:٢٤٦

(٥) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية وبين البنية الإيقاعية،د.محمد صابر عبيد:٨٥

(٦) الشعرية العربية،د.جمال الدين بن الشيخ:٢١٧

(٧) العمدة:١/١٥١

تحرجي، عرِّج، مخرج، مُنْضَجِ، تُعْنَجِ، أدعج، عوهج/ مدمج، أبلج، تفشج، مزعج، عوسج، عرفج /وسَّج، مثلج، مرتج، أرتجي، مذحج، منهج، تحجج)

وجميعها قوافي مطلقة منتهية بحرف الجيم الذي جاءت حركة الروي فيه مكسورة ومنسجمة مع حركة الدخيل التي جاءت ست عشرة منها مفتوحة،وثلاثة مكسورة، وواحدة مضمومة، وهذا الانتقال من الفتح إلى الكسر ينوع إيقاع القافية ومن ثم إيقاع القصيدة كلها.وجاءت القوافي التي شكلت كلها تفعيلة الضرب التامة(فاعلن) متوافقة مع تفعيلة العروض في أبيات القصيدة كلها باستثناء البيت الثامن عشر الذي وردت فيه تفعيلة العروض مخبونة فعلن بدلا من فاعلن، وهذا الإيقاع التام للقافية ينسجم مع إيقاع الوزن في القصيدة الذي جاء في أغلبه بتفعيلات تامة فضلا عن تكرار حرف الروي/الجيم المجهور أربعاً وثلاثين مرة في القصيدة ، كان نصيب البيت الأخير منه ست تكرارات في ثلاث مفردات متجانسة (الحجِّ، حجَّت، تحجِجِ)، مما جعل خاتمة القصيدة متوافقة إيقاعيا مع مطلعها.

أما حرف الروي المكسور فقد أسهم هو الآخر في إضفاء إيقاعات متتابعة تمثلت بتكراره ثلاث مرات، في البيت الأول؛ هذا الكسر منح البيت كله ومن ثم القصيدة بأسرها متمثلة بقافيتها ماسمّاه الدكتور عبد الملك مرتاض بـ(حميمية الإيقاع)،بقوله "وأولى ولقد نؤول أنّ الصوت المخفوض، أو المنكسر، أو الوطيء، هو أليق بالذات بحميميّتها من سَوَائِهَ في هذا المَقام، وذلك على أساس أنّه يتلاءم، في اللغة العربيّة، مع ياء الاحتياز (ياء المتكلّم) الدّالّة على الامتلاك والأحقيّة"(١).

٢- الإيقاع الداخلي (إيقاع الأصوات وحروف المد)

ويتمثل بالتكرارات والتجمعات الصوتية وما يتولد عنها من إيقاع موسيقي عام ناجم عن تركيب هذه الأصوات بمقتضى التجاور أو التجانس.

ثمة مؤثرات إيقاعية في النسق الأول أولها التصريع في(عوجي– تحرجي)، والتصريع "ماكانت عروض البيت فيه تابعة لضربه،تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"(٢). وثانيها تكرار حرف الروي الجيم المجهور المرتبط بالتصريع أثنتا عشرة مرة،أي مانسبته ١،٧١% في كل بيت مما منح الأبيات إيقاعا لعله يتناغم وحركة الناقة التي تحمل الهودج والتي لابد أنها تسير بتؤدة،وثالثها افتتاح القصيدة بحرف العين/المجهور/الحلقي الذي يعد أبعد الحروف مخرجا في جهاز النطق ثم وروده في أول المفردة الثانية(عوجي علينا)، وتكراره إحدى عشرة مرة في هذا

(١) السبع المعلقات:مقاربة سيميائية/انثروبولوجية لنصوصها:٤٠٠

(٢) العمدة:١/١٧٣

المحور وتحديداً في مفردات دالة على أمنية اللقاء،مثل(عرِّج،تُعنج، عيني أدعج)مما يشير إلى أن هذا الصوت الذي أملته طبيعة التجربة شكل حكاية صوتية تنسجم مع مايصدر عن حلق الشاعر من نداء لربة الهودج، وقد جاء تكرار حروف المد الياء سبع عشرة مرة،والألف اثنتا عشرة مرة والواو ست مرات، بما تحمله هذه الحروف من امتداد واستطالة متوافقاً مع حركة إيقاع التفعيلات التامة، ذات الإيقاع البطيء.

أما النسق الثاني الذي يشهد اجتماع عدد من الأصوات المعبرة عن سلسلة صور تشبيهية متتابعة جزئية، استطاع الشاعر أن يقتنصها عبر هذا اللقاء السريع ويعمل على توسيعها وتطويرها، مثل حرف الحاء المهموس الذي شكل مع حرف الفاء المهموس الركن الأول من أركان الصورة التشبيهية الأولى وهو(وحف)، وحرف الراء الذي شكل باجتماعه مع حرف الكاف في(ركام) الركن الثاني من أركان الصورة التشبيهية، أما تكرار صوت الميم مرتين في كلمة المدمج فقد عمق الدلالة اللونية للصورة التشبيهية.وجاء تكرار حرفي الحاء والراء مرتين في البيت التاسع في (الحلي،نحرها، فجر) ليشكلا ركني الصورة التشبيهية الثانية، ثم توالى تكرار هذين الحرفين واجتماعهما في الأبيات التالية حتى وصل ذروته –وخاصة حرف الراء– في الصورة التشبيهية الثالثة(ريم، أحور يقرو).

إن تكرار صوت بعينه أكثر من مرة في بيت واحد أو في أبيات متتالية لابد أن يحمل دلالة معينة تتوافق ومقصدية الشاعر في بلورة الفكرة من خلال استدعاء مفردات تحتوي ذلك الصوت ،فمثلا حرف الشين لم يرد سوى مرة واحدة في المحور الأول البالغ سبعة أبيات وذلك في البيت السادس في مفردة(شادن)، وورد مرة أخرى في آخر البيت العاشر في مفردة تفشج، ثم تكرر مباشرة ولثلاث مرات في البيت الحادي عشر حتى أن تكرار هذا الحرف خلق ماتسميه نازك الملائكة بـ(التناغم الصوتي) وهو أن يحس الشاعر بالحروف إحساسا خاصا فتاتي في شعره متناسقة مع انفعالاته لأن لهذا الحرف تأثير خفي يمنح البيت موسيقى كئيبة كأنها شكوى إنسانية رتيبة[1]،وحين نضع البيت بإزاء هذا المعيار نجده يتحقق إلى حد بعيد فالواشي يحاول هدم كل شيء جميل وهو مصدر دائم للخوف والقلق ومن ثم فلابد أن يكون مصدرا للكآبة،وهكذا الحال مع حرف السين الذي ورد في آخر مفردة في البيت الثاني عشر (العوسج)، ثم تكرر مرتين في البيت الذي يليه(كناسه، المورس)، وما هذا التكرار إلا مناسبة ومناغمة مع انفعالات الشاعر، واستدعائه للمفردات الدالة على النباتات التي تقتات عليها الظباء وتسرح فيها.

لعل تأثير الأصوات أو المفردات المتكررة يكون تأثيره أبلغ في مجاورته، أو مقاربته لأصوات أو مفردات مناظرة له،وليس بكثرة تكراراته، فحرف التاء المهموس تكرر إحدى عشرة

(١) الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه:١٤٨

مرة في المحور الأول لكنه لم يؤثر في البنية الإيقاعية كما أثر فيها في المحور الثاني على الرغم من تكراره ست مرات فقط،ويرجع السبب في ذلك إلى وروده في مطلع المحور الثاني في مفردة(تريك) ثم تكراره في صدارة بيت آخر مجاورا لحرف الحاء المهموس في مفردة(تحوذ)،إلا أن تأثيره الأقوى جاء في النسق الثالث ليس بسبب تكراره ثلاثة عشرة مرة كأعلى نسبة بلغها في المحاور الثلاثة، وإنما بهيمنته على البيت الأول في النسق بتكراره أربع مرات متتالية (وانطلقتْ،تهوي،بغلة،بغلات) فضلا عن السكون في تاء التأنيث،وورود تاء (تهوي) بعدها مباشرة مما منحها نبرًا ميزها عن غيرها من لأصوات،وبإزاء ذلك تكرر صوت الباء المجهور ثمان مرات في النسق الثالث كان نصيب البيتين الأولين من النسق خمس مرات(بغلة،بغلات،بيضا،بدنا،برد)،مما منحهما تأثيرا دالا على حركة غير اعتيادية وكأن هذه القلقلة التي يثيرها هذا الصوت دالة على قفزات الراحلة المنطلقة.

٣- إيقاع الأفعال والأسماء والحراك السردي

يعج النسق الأول(طلب اللقاء)بالأفعال الدالة على الحركة، إذ بلغ عددها سبعة عشر فعلا،أي مانسبته ٤،٢% فعل في كل بيت؛ منها سبعة أفعال مبنية وهي(عوجي، نالَ، عرِّجِ، بنتمْ ، عاجتْ، استطاعتْ، أومأتْ) ، وعشرة معربة، وهي : (تفعلي، تحرجي، أيسرُ، تقضَ، يقلْ، ينصرمْ، تسمعَ، تُعنجِ، يأوي، تحنو)،أما الأفعال المبنية فيعود ست منها على المرأة/ربة الهودج،أي مانسبته٧١،٨٥% بدلالة الضمائر، ياء المؤنثة المخاطبة في الفعل(عوجي) والضمير المستتر أنت في الفعل(عرج، بنتم)،وهي في الأفعال (عاجت، استطاعت، أومأت)، وواحد يعود على المتكلم ١٤،٢٩%، وجاء بصيغة الغائب(هو) وذلك في الفعل(نال).وأما الأفعال المعربة فيعود خمس منها فقط على المرأة/ربة الهودج أي مانسبته٥٠% بدلالة الضمائر الياء في (تفعلي،تحرجي) والضمير المستتر هي في الأفعال (تسمع تعنج،تحنو)،وخمس على المتكلم ٥٠% وجميعها بضمير الغائب(هو) وذلك في الأفعال(أيسر، تقض، يقل ينصرم، يأوي) وبذلك تكون المرأة هي المهيمنة في صيغة الخطاب،بواقع أحد عشر فعلا من مجموع سبعة عشر،أما طبيعة الحراك السردي في صلته بهذه الأفعال، فتنطوي على دعوة، وجهها الشاعر/المتكلم، إلى المؤنثة المخاطبة (عوجي–أنت)، لكنه سرعان ما يتحول في البيتين الثاني والثالث إلى راوٍ ينقل حواراً بين محب وحبيبه(قولُهُ عرِّج، يقلْ هل لي من مخرج)، ثم يعود مرة أخرى ليحكي بضمير المتكلم ماذا ترتب على هذه الدعوة (فعاجت الدهماء بي) وكيف لبَّت ربة الهودج دعوته(فما استطاعت غير أن أومأت نحوي).

أما النسق الثاني(تحقق اللقاء) فتقل فيه الأفعال الدالة على الحركة بشكل واضح عما كانت عليه في النسق الأول، وربما يعود ذلك لشيوع الوصف الذي يحتاج إلى الجمل الاسمية

أكثر من الجمل الفعلية، وعدد الأفعال في هذا المحور ستة فقط أي مانسبته١% فعل في كل بيت خمسة معربة وهي:(تريك،تحوذ، ،تفشج،يفطنوا،يقرو).وواحد مبني (جادت)،اثنان تعودان على المرأة/ربة الهودج، وهما(تريك،تحوذ) واثنان تتصلان بها أيضا لأنهما تعودان على عينها وهما(جادت، تفشج) وواحد يعود على الجماعة وهو(يفطنوا)، وواحد على الريم وهو(يقرو)، ولا نجد أي فعل يعود على المتكلم/الراوي،الذي أسند صيغة الخطاب إلى ذات أخرى باعتماد ضمير المخاطب المفرد(الكاف) المتصل في الفعل(تُري)،وعلى أثر هذا الفعل توقفت عملية السرد، لتهيمن عملية الوصف، عبر سلسلة صور شعرية، في حين لاحظنا في النسق الأول شيوع الأفعال والضمائر المرتبطة بها بسبب حدث طلب اللقاء وتبريره ودواعيه ونتائجه، وهذا تكرر في النسق الثالث الذي يمثل انتهاء اللقاء والذيعادت الأفعال فيه إلى الزيادة ثانية فبلغت خمسة عشر فعلا هي (انطلقت، تهوي، يحملن، قمت، أدبروا، أنظر، أقول، فاتني، كنت، أرتجي، أتيحت، نلبث، نلتقي، حجت، تحجج) أي مانسبته ٢،١٤%فعل في كل بيت،ثمانية منها مبنية وهي(انطلقت، يحملن، قمت،أدبروا،فاتني،كنت،أتيحت،حجت)وسبعة معربة ، وهي (تهوي،أنظر،أقول،أرتجي نلبث،نلتقي تحجج)،أما الأفعال المبنية فيعود خمس منها على المرأة وما بتعلق بها، ويعود ثلاثة منها على المتكلم،في حين ازدادت عائدية الأفعال المعربة على المتكلم إلى خمسة أفعال وهذه النسبة تقترب من النسبة التي بلغتها الأفعال في النسق الأول، ومعها تعود حركة السرد، في صلتها بهذه الأفعال، وفيها يسرد المتكلم/الراوي حدث الانطلاق وآليته(وانطلقت تهوي بها بغلة)،ثم يتوقف فجأة ليصور الموكب الذي ضم ربة الهودج ومن معها (في بغلات) يحملن(بيضاً جرداً بدنًا) وتأتي هذه الصورة مكملة لكل المعاني المادية والنفسية التي سبق وأن أشرنا إليها فيما يمثل الجانب الجمالي والمعنوي الدال على الغنى والترف والمكانة الرفيعة، وتؤكد نظرتنا في أن ربة الهودج تمثل ممنوعا صعب الحصول عليه.تأكد ذلك في حديث الشاعر/المتكلم مع نفسه عبر تقنية الحوار الداخلي التي تجسد آلية من آليات السرد (أقول لما فاتني منهم ماكنت من وصلهم ارتجي) ثم التصريح بعدم إمكانية لقائها إلا كل عام وبمنهج معين ولعله يقصد به موسم الخروج للحج بدليل قوله (في الحج إن حجت وماذا منى وأهله إن هي لم تحجج).

الخاتمة

١- البنية الإيقاعية في قصيدة العرجي جاءت منبعثة من داخل التجربة ومعبرة عن الحالة الشعورية والنفسية،في هدوءها أو توترها

٢- طغت التفعيلات التامة على التفعيلات الزاحفة في النسق الأول(طلب اللقاء) من القصيدة طغيانا كبيرا، ثم تناقصت في النسق الثاني(اللقاء) بشكل واضح ، ثم عادت إلى الطغيان في النسق الثالث(انتهاء اللقاء) مما يؤشر الحالة النفسية للشاعر(هدوء/توتر/هدوء)

٣- بلغ عدد الأفعال في النسق الأول/طلب اللقاء ،سبعة عشر فعلا، لكنه تناقص إلى سبعة أفعال في النسق الثاني/اللقاء، ثم عاد إلى الزيادة في النسق الثالث/انتهاء اللقاء فبلغ خمسة عشر فعلا، مما يؤشر حركية القصيدة (حدث،صعود)(وصف،هبوط)(حدث،صعود)

٤- شيوع الأصوات الدالة على الحكاية الصوتية، مثل صوت الجيم الذي شكل حرف الروي في القافية،والذي ورد مجاورا لحرف العين في مفردات دالة على النداء والحركة، مثل (عوجي،عرج، الهودج)،ومثل صوتي الفاء والحاء المهموسين في دلالتهما على التصوير

٥- خلت أبيات القصيدة من ظاهرة التدوير التي تشيع في النصوص ذات السرد الحكائي،لاسيما إذا كان السرد بتقنية الحوار، مما يشير إلى التركيز على الحدث المتمثل بسرد الأفعال ووصف المضمون.

المصادر والمراجع

١- الإبلاغ الشعري المحكم(دراسة في شعر محمود البريكان)،د.فهد محسن فرحان، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠١

٢-ألف ليلة وليلة(دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد): د. عبد الملك مرتاض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م

٣-البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،ت(٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي بالقاهرة،د.ت

٤-خصائص الأسلوب في الشوقيات:د.محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس،ط١، ١٩٨١

٥-دير الملاك(دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر المعاصر):د.محسن أطيمش،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط٢، ١٩٨٦

٦-ديوان العرجي: رواية أبي الفتح الشيخ عثمان بن جني المتوفى سنة ٣٩٢هـ،شرحه وحققه خضر الطائي ورشيد العبيدي،ط١، بغداد، ١٣٧٥هـ-١٩٥٦م

٧-السبع المعلقات(مقاربة سيميائية، انثروبولوجية لنصوصها-دراسة،د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٨

٨-السكون والمتحرك،دراسة في البنية والأسلوب(تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا)،د.علوي الهاشمي،منشورات اتحاد أدباء وكتاب الإمارات،دبي،ط١، ١٩٩٢

٩- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد،المكتبة التجارية الكبرى، مط المدني القاهرة،ط٣، ١٣٨٤هـ -١٩٦٥م

١٠-الشعر والشعراء:أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة،ت(٢٧٦هـ)،مط بريل، مدينة ليدن،د.ط، ١٩٠٢

١١-الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية،د. شوقي ضيف،دار الثقافة بيروت،ط٢، ١٩٦٧

١٢- الشعرية العربية(تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)،د.جمال الدين بن الشيخ،،ترجمة مبارك حنون،ومحمد الوالي،ومحمد أوراغ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط١، ١٩٩٦

١٣-الصومعة والشرفة الحمراء،دراسة نقدية في شعر علي محمود طه:نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩

١٤-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ت(٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل بيروت لبنان،ط٤، ١٩٧٢

١٥-القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،د.محمد صابر عبيد،منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب،دمشق ٢٠٠١

١٦-لسان العرب،للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منصور الأفريقي الأنصاري(ت٧١١)،دار صادر، بيروت،لبنان، ط٣، ١٩٩٤

١٧-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:د. عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر،بيروت، ط٢، ١٩٧٢م

١٨- معجم النقد العربي القديم،د.أحمد مطلوب،دار الشؤون الثقافية العامة،ط١، ١٩٨٩، بغداد

١٩- موسيقى الشعر:د.إبراهيم أنيس،دار العلم للملايين،،بيروت،ط٤، ١٩٧٢

٢٠- فن التقطيع الشعري والقافية:د. صفاء خلوصي، بيروت،ط٣، ١٩٦٩

٢١- نقد الشعر،لأبي الفرج قدامة بن جعفر(ت٣٢٦هـ)، تحقيق كمال مصطفى،مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣