

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

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

تاريخ تسليم البحث : 2010/6/28 ؛ تاريخ قبول النشر : 2010/9/9

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 متمثلاً بالأصوات المفردة وبالجزم 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)

- 1- عُوْجِي عَلَيْنَا رَبَّةَ الْهُودِجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 2- أُيَسِّرُ مَا نَالَ مُحِبِّ لَدِي
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 3- تُقْضِ إِلَيْهِ حَاجَةٌ أَوْ يَقُلْ
- ن - / - ن - / - ن -
مُسْتَعْلِنٌ مُتَقَعِّلُنْ فاعلن
- 4- مِنْ حَيْكُمُ بِنْتُمْ وَلَمْ يَنْصَرِمِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 5- فَعَاجَبَتِ الدَّهْمَاءُ بِي خَيْفَةً
- ن - / - ن - / - ن -
مُسْتَعْلِنٌ مُتَقَعِّلُنْ فاعلن
- 6- فَمَا اسْتَطَاعَتْ غَيْرَ أَنْ أَوْمَأَتْ
- ن - / - ن - / - ن -
متعلن مستعلن فاعلن
- 7- يَا وَيْ إِلَى أَدْمَاءٍ مِنْ حُبِّهِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 8- تُرِيكَ وَحَفًا فَوْقَ جِيدِ لَهَا
- ن - / - ن - / - ن -
متعلن مستعلن فاعلن
- 9- كَأَنَّمَا الْخَلَى عَلَى نَحْرِهَا
- ن - / - ن - / - ن -
متعلن مستعلن فاعلن
- 10- تَحُوذُ بِالْبُرْدِ لَهَا عَبْرَةً
- ن - / - ن - / - ن -
متعلن مستعلن فاعلن
- إِنَّكَ إِنْ لَا تَقْلِي تَحْرُجِي
- ن - / - ن - / - ن -
مُسْتَعْلِنٌ مُسْتَعْلِنٌ فاعلن
- بَيْنَ حَبِيبٍ قَوْلُهُ عَرَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- هَلْ لِي مِمَّا بِي مِنْ مَخْرَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- وَجَدْتُ فُؤَادَ الْهَائِمِ الْمُنْصَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- أَنْ تَسْمَعَ الْقَوْلَ وَلَمْ تُعْنَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- نَحْوِي بِعَيْنِي شَادِنٍ أَدْعَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- تَخْنُو عَلَيْهِ رَائِمٌ عَوْهَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- مِثْلَ رُكَامِ الْعِنَبِ الْمُدْمَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- نُجُومٌ فَجَرٍ سَاطِعٍ أْبْلَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
متعلن مستعلن فاعلن
- جَادَتْ بِهَا الْعَيْنُ وَلَمْ تَفْشَجِ
- ن - / - ن - / - ن -
مستعلن مستعلن فاعلن

(1) ديوان العرجي، شرحه وحققه، خضر الطائي ورشيد العبيدي: 17، 18، 19

- 11- مخافة الواشين أن يفتنوا
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
متفعّلن مستفعّلن فاعلن
- 12- كأنّها ريمٌ بذِي مَثُوبٍ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
متفعّلن مستفعّلن فاعلن
- 13- كِنَاسُهُ الازْطَى وَمُضْطَافُهُ
ن - ن - /- /- ن - /- /- ن -
متفعّلن مستفعّلن فاعلن
- 14- وانْطَلَقَتْ تَهْوِي بِهَا بَعْلَةٌ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 15- يَحْمِلُنَ بِيضاً جُرْدًا بُدْنًا
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 16- قُمْتُ طَوِيلًا بَعْدَ مَا أَدْبَرُوا
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 17- أَقُولُ لَمَّا فَاتَنِي مِنْهُمُ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
متفعّلن مستفعّلن فاعلن
- 18- إِنِّي أُتِيحْتُ لِي يَمَانِيَّةٌ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 19- تَلَبَّثْتُ حَوْلًا كَامِلًا كُلَّهُ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- 20- فِي الْحَجِّ إِنْ حَجَّتْ وَمَاذَا مِنْئِي
ن - ن - /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- لِشَأْنِهَا وَالْكَاشِحِ الْمُرْجِعِ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
متفعّلن مستفعّلن فاعلن
- أَحْوَرُ يَقْرُؤُ مُصْعَعِ الْعَوْسَجِ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- مَعَ الْغَضَا الْمُورِسِ وَالْعَرْفَجِ
ن - ن - /- /- ن - /- /- ن -
متفعّلن مستعلن فاعلن
- فِي بَعْلَاتٍ وَقُحٍ وَسُجِ
ن - ن - /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- مِثْلَ غَمَامِ الْبَرْدِ الْمُتَلَجِ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- أَنْظُرُ فِعْلَ الْمُفْحَمِ الْمُرْتَجِ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- مَا كُنْتُ مِنْ وَصْلِهِمْ أَرْتَجِي
ن - ن - /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- إِحْدَى بَنِي الْحَرِثِ مِنْ مَذْحِجِ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- لَا تَلْتَقِي إِلَّا عَلَى مَنَهْجِ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن
- وَأَهْلُهُ إِنْ هِيَ لَمْ تَحْجِجِ
ن-ن- /- /- ن - /- /- ن -
مستعلن مستعلن فاعلن

مفهوم الإيقاع:

الإيقاع لغة: الميقع، والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها⁽¹⁾. وقد انتبه الجاحظ (ت255هـ) 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⁽²⁾. وهذه دلالة واضحة على ارتباط الإيقاع باللحن والغناء عند القدماء، ونحن نعلم أن إيقاع الشعر العربي نشأ مع حذاء الإبل وترقيص الأطفال، وارتبط منذ بواكيره الأولى في العصر الجاهلي، بالقيان والغناء فقد لقب الأعشى (ميمون بن قيس) بصناجة العرب لأنه أول من ذكر الصنح في شعره⁽³⁾، وقيل عنه إنه كان مغني العرب⁽⁴⁾. 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⁽⁵⁾.

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:

1- 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

2- الإيقاع الداخلي: ويشتمل على:

1 () معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب: 257/1، وينظر لسان العرب، لابن منظور، مادة وقع: 408/8

(2) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون: 385/1

(3) ينظر: الشعر والشعراء، لابن قتيبة: 136، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق: 131/1

(4) ينظر: الشعر والشعراء، 137

(5) ينظر كتاب: الشعر والغناء في مكة والمدينة، د. شوقي ضيف: 31

أ- الأصوات المفردة

ب- الأصوات المتكررة (الحزم)

ج- حروف المد

3- إيقاع الأسماء والأفعال:

أ- الأفعال المبنية

ب- الأفعال المعربة

ج- الحراك السردى

1- الإيقاع الخارجى (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 نقلاً عن الجوهري في التمييز بين البحور المركبة والمفردة⁽¹⁾، تقوم القصيدة على بحر السريع بتفعيلاته الست:

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

-- ن - / - ن - / - ن -

-- ن - / - ن - / - ن -

"وسمي السريع سريعاً لسرعة النطق به وذلك لأن في كل ثلاث تفاعل 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 جداً في شعر الجاهليين"⁽²⁾. أما فيما يخص سرعة النطق في البحر السريع فقد علله الدكتور خلوصي تعليلاً علمياً، وأما فيما يخص جودته في الوصف وتصوير الانفعالات، فهذه أمور لا تتعلق ببحر بعينه وإنما بقدرات الشاعر الشخصية على تطويع البحور وفقاً 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 تقريباً وهو الغزل الحسي.

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

(1) ينظر: العمدة: 136/1-137

(2) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: 145

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 شيوخ حروف المد، وفيما يخص شيوخ 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 (1-7) يبدأ الشاعر بطلب لقاء (ربة الهودج)، عبر النداء المحذوف الأداة، وتكرار ضمير المخاطب للمؤنثة ثلاث مرات متتالية؛ الكاف في (إنك)، والياء في (تفعلي، تخرجي)، ثم تكرار الضمير (الياء) ثلاث مرات في البيت بوصفه حرف مد فتشكلت خمس تفعيلات تامة بإزاء تفعيلة واحدة زاحفة/مطوية-مُسْتَعْلُنْ، وما إن ينتقل الشاعر من الطلب المباشر للقاء إلى تبرير هذا الطلب في البيت الثاني عبر إقناع (ربة الهودج) بضرورة تحقيقه حتى يتسارع الإيقاع تدريجياً، لاسيما بوجود حركة الرفع التي شاعت في أكثر من مفردة في البيت الثاني (أيسر، محب، قولهُ) 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 ما ينطوي عليه من حاجة أو مخرج، تخفت حدة الحركة النفسية ويقل توترها فنقل التفعيلات الزاحفة/المطوية عما كانت عليه في البيت السابق، وتجنح نحو الهدوء فيبلغ عددها 5/1 بإزاء التفعيلات التامة، وقد أسهم تكرار الأسباب الخفيفة الذي يتألف كل منها من حركة وسكون في نهاية المفردات (يقُلْ هل، من، مما) في زيادة التفعيلات التامة. وعلى الرغم من تغير حركة الضمائر في البيت الرابع في خطاب (ربة الهودج) وذلك باستخدام ضمير الجمع الميم (حكيم، بنتم)، بدلا من ضمير المفرد الياء (عوجي، تفعلي، تخرجي) 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)، وصولاً إلى ضمير المفرد المتكلم (الياء) في (بي) في البيت الخامس تنقلص حركة الإيقاع نوعاً ما فتصاب التفعيلة الأولى في البيت بالخبث، فتصبح (مُتَّفَعْلُنْ) بدلا من (مُسْتَعْلُنْ)، وتصاب التفعيلة الخامسة بالطي فتصبح (مستعلن) بدلا من (مستعلن)، ويتكرر الأمر نفسه في البيت السادس فتصاب التفعيلة الأولى من البيت بالخبث (متفعلن) وتنقلص حركتها، وهذه الحركة تتناسب إيقاعياً مع الفعل (أومات) الذي جاء على وزن فاعلن في عروض البيت، وناسبته دلالياً، لأن الإيماء 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:

أومت بعينها من الهودج لولاك في ذا العام لم أخرج⁽¹⁾

وهذا ما أطلق 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 ما يعبر عنه في تلك المواقف العاطفية العارمة"⁽²⁾. أما البيت السابع الذي جاء متمماً للصورة التي وردت في البيت السادس فقد جاء مبنياً طبيعة نظرة/إيماءة، (الشادن الأدعج)، وما تنطوي عليه من حب وحنان وكأنه أصبح بديلاً موضوعياً يحقق فيه أمنية اللقاء ولذلك أسند الخطاب فيها إلى المذكر، (ياوي، حبه، عليه)، بعد أن كان في البيت السابق بصيغة التأنيث (استطاعت، أوأمت) 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، وتناوبت بين الألف والواو والياء فضلاً عن تكرار الضمير (هاء) المشبع بحركة الكسر مرتين والذي يتحول عروضياً 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 ممنوعاً عليه، فهو يطلب لقاءها (عوجي)، ويحملها وزر عدم تحقيقه (إنك إن لاتفعلني تحرجي) والحرج: الإثم⁽³⁾. ويبين أحقية المحب في لقاء من يحب (أيسر... عرج)، ويبرر سبب اللقاء (نقض إليه حاجة)، ثم وجده وهيامه فيمن يحب (وجد فؤاد الهائم)، لكن لقاءه لم يدم طويلاً (فعاجت الدهماء.. ولم تعنج) والدهماء: الفرس السوداء، وتُعْجَجُ يجذب زمامها لئلا تحيد⁽⁴⁾ ومع ذلك تحقق وإن كان على جناح السرعة (فما استطاعت غير أن أوأمت نحوي بعيني شادن أدعج).

لقد تفوقت التفعيلات التامة على التفعيلات الزاحفة تفوقاً كبيراً، في هذا النسق، وكما يأتي:

عدد أبيات النسق = 7 أبيات

عدد تفعيلات النسق = 42 تفعيلة

عدد التفعيلات التامة = 33 تفعيلة أي مانسبته 78,57%

(1) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد: 487

(2) ألف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) 80

(3) الديوان: 17

(4) نفسه: 18

عدد التفعيلات المطوية = 7 تفعيلات أي مانسبته 16,66%

عدد التفعيلات المخبونة = 2 تفعيلة أي مانسبته 4,76%

إن شيوع التفعيلات التامة (مستغلن 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 (8-13) ويبدأ هذا النسق بتوصيف ربة الهودج عبر إسناد ضمير المخاطب المفرد (الكاف) إلى الفعل المبني للمجهول (ثري)، 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 تغيب ملامح الوجه في هاتين الصورتين والتركيز على ما يحيط به من شعر جميل يتدلى فوق عنق طويل، ونحر مضيء بالحلي، لا يخلو من دلالات نفسية، تتمثل باختيار المشبه به في الصورة الأولى (ركام العنب) في دلالاته المادية وأثرها على المستوى النفسي، من حيث كون عناقيد العنب تعد طعاماً من أشهى ما يكون، لاسيما أن هذه الصورة امتدت لتشمل العنق المثير حسياً، وتتمثل باختيار المشبه في الصورة الثانية من حيث كون الحلي مادة تُجَمِّلُ الجسد/النحر وتشكل معه صورة لا تخلو من دلالة نفسية/معنوية، لعله يشير إلى غنى هذه المرأة ومكانتها الاجتماعية.

وقد أنتج هذا التحول في الخطاب، وهذا الانفعال بالصور تحولاً في إيقاع البيت، إذ بدأ بتفعيلين زاحفتين؛ الأولى: في الصدر وهي مُنْقَعِلُنْ/المخبونة، التي تبدأ بسبب ثقيل، وتتألف من (4متحرك+2ساكن)، والثانية: في العجز وهي، مُسْتَعِلُنْ/المطوية التي تنطوي على ثلاث حركات متتالية، وتتألف من (4متحرك+2ساكن) أيضاً، وذلك أن الشاعر حين احتاج إلى سرعة الإيقاع انسجماً مع طبيعة التجربة في انفعاله بحدث اللقاء لجأ إلى زحافي الخبن والطبي فحذف الثاني والرابع الساكنين من تفعيلة مُسْتَعِلُنْ، ولهذا الحذف دلالاته، 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 المنفعلة"⁽¹⁾ فضلاً عن

(1) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيّمش: 306

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"⁽¹⁾. 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 (10-11) 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 (12-13) وهي صورة مجازية ولكنها لا تنطبق 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 ثوب)، الذي يسرح ويمرح في فضاء واسع مليء بالنبات والخضرة، وهنا تتغير صيغة الخطاب أيضاً 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"⁽²⁾.

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

عدد أبيات النسق = 6 أبيات

عدد تفعيلات النسق = 36 تفعيلة

عدد التفعيلات التامة = 20 تفعيلة أي مانسبته 55,55%

عدد التفعيلات المطوية = 7 تفعيلة أي مانسبته 19,44%

عدد التفعيلات المخبونة = 9 تفعيلة أي مانسبته 25%

فازداد عدد التفعيلات الزاحفة عما كانت عليه في النسق الأول، زيادة ملحوظة، إذ بلغت نسبتها 44,44%، بعد أن كانت 21,42%؛ في حين تناقص عدد التفعيلات التامة فبلغ عشرين تفعيلة أي مانسبته 55,55% بعد أن كانت 78,75% في النسق الأول، النسق الثالث، (انتهاء

(1) المصدر السابق: 306

(2) الإبلاغ الشعري المحكم قراءة في شعر محمود البريكان، د. فهد محسن فرحان: 13

اللقاء)، الأبيات (14-20)، 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 معيناً، لا يمكن الحديث عنه في العن، 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/الحرَج 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 بتفعيله زحفة/مطوية، مُسْتَعْلُنْ، مثلت الحد الفاصل بين اللقاء ونهايته، (وانطلقت - ن ن-) ثم تكررت في عجز البيت مرتين مفصحة عن الأداة/الراحلة التي انطلقت بها في (بغلات وُقِح - 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 مُسْتَعْلُنْ المطوية، جعلها تتوافق وحركة الانطلاق التي تدل على التولي بسرعة ومحاولة للحاق بالقوم، بعد الشعور بالتأخر عنهم، فالهودج وسط هودج كثيرة أشار إليها بقوله (في بغلات)، وربما هناك من يترصد به ممن سبق وأطلق عليهم (الواشين والكاشح المزعج)، إلا أن شيوع التفعيلات الزحفة/المطوية لم يسهم كثيرا في الحد من ببطء الإيقاع الخارجي المتمثل بالتفعيلات التامة التي عادت إلى الزيادة 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 صوراً شعرية عديدة وإيقاعاً متنوعاً، ولكنه أكثر توتراً من طلب اللقاء

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

عدد أبيات النسق الثالث = 7 أبيات

عدد التفعيلات = 42 تفعيلية

عدد التفعيلات التامة = 27 تفعيلية أي مانسبته، 64،28%

عدد التفعيلات المطوية = 12 تفعيلية، أي مانسبته 28،57%

عدد التفعيلات المخبونة = 3 تفعيلية، أي مانسبته 7،14%

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(326هـ) من أوائل النقاد الذين تنبهوا إلى أهمية العلاقة بين الوزن والقافية في الشعر عندما عرفه بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"⁽¹⁾، وكذلك ابن رشيق القيرواني ت(456هـ) حين جعل القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر فلا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية⁽²⁾، وظلت القافية تحتفظ بهيبتها لدى النقاد المحدثين على الرغم من التطور الذي أصاب الشعر العربي في العصر الحديث، فرأها بعضهم بمثابة الإطار الضابط للإيقاع الشعري ووضوح الدلالة⁽³⁾، وعلها آخر بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها⁽⁴⁾، وبذلك فهي أداة ليست قابلة للحذف والاستدلال والتعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لايسمح بذلك⁽⁵⁾ وإن من المسلم به أنها ليست مجرد حلقة صوتية للبيت⁽⁶⁾. 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 الألف حين جعلها آخر كلمة في البيت⁽⁷⁾ وهي على التوالي)

(1) نقد الشعر: 15

(2) العمدة: 150/1

(3) السكون والمتحرك، د. علوي الهاشمي: 101/1

(4) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: 246

(5) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية وبين البنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد: 85

(6) الشعرية العربية، د. جمال الدين بن الشيخ: 217

(7) العمدة: 151/1

تجرّج، عرّج، مخرج، مُنْضَج، تُعْنَج، أدعج، عوهج/ مدمج، أبلج، تفشج، مزعج، عوسج، عرفج /وسّج، 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 تفعيلية الضرب التامة (فاعلن) متوافقة مع تفعيلية العروض في أبيات القصيدة كلها باستثناء البيت الثامن عشر الذي وردت فيه تفعيلية 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 (الحجّ، حجّت، تحجج)، 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 ماسمًا الدكتور عبد الملك مرتاض بـ(حميمية الإيقاع)، بقوله "وأولى ولقد نؤول أنّ الصوت المخفوض، أو المنكسر، أو الوطيء، هو أليق بالذات بحميميّتها من سوائه في هذا المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم، في اللغة العربيّة، مع ياء الاحتياز (ياء المتكلم) الدالّة على الامتلاك والأحقّيّة"⁽¹⁾.

2- 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 - تجرجي)، والتصريع "ماكانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"⁽²⁾. وثانيها تكرار حرف الروي الجيم المجهور المرتبط بالتصريع اثنتا عشرة مرة، أي مانسبته 1،71% في كل بيت مما منح الأبيات إيقاعا لعله يتناغم وحركة الناقاة التي تحمل الهودج والتي لا بد 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

(1) السبع المعلقات: مقارنة سيميائية/انثروبولوجية لنصوصها: 400

(2) العمدة: 1/173

المحور وتحديداً في مفردات دالة على أمنية اللقاء، مثل (عَرَّج، تُعْنَج، عيني أدعج) مما يشير إلى أن هذا الصوت الذي أملته طبيعة التجربة شكل حكاية صوتية تنسجم مع ما يصدر 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 (الحي، 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 لا بد أن يحمل دلالة معينة تتوافق ومقصدية الشاعر في بلورة الفكرة من خلال استدعاء مفردات تحتوي ذلك الصوت، فمثلاً 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 تقشج، ثم تكرر مباشرة ولثلاث مرات في البيت الحادي عشر حتى أن تكرار هذا الحرف خلق ماتسميه نازك الملائكة بـ (التتاغم الصوتي) وهو أن يحس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً فتأتي 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 فلا بد أن يكون مصدراً 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 تقف على أقدامها وتسرح فيها. لعل تأثير الأصوات أو المفردات المتكررة يكون تأثيره أبلغ في مجاورته، أو مقاربتة لأصوات أو مفردات مناظرة له، وليس بكثرة تكراراته، فحرف الناء المهموس تكرر إحدى عشرة

(1) الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه: 148

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 بهيئته على البيت الأول في النسق بتكراره أربع مرات متتالية (وانطلقت، تهوي، بغلة، بغلات) فضلا عن السكون في تاء التأنيث، وورود تاء (تهوي) بعدها مباشرة مما منحها نبرا 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 وكان هذه القفلة التي يثيرها هذا الصوت دالة على قفزات الراحلة المنطلقة.

3- إيقاع الأفعال والأسماء والحراك السردي

يعج النسق الأول (طلب اللقاء) بالأفعال الدالة على الحركة، إذ بلغ عددها سبعة عشر فعلا، أي مانسبته 2،4% فعل في كل بيت؛ منها سبعة أفعال مبنية وهي (عوجي، نال، عرج، بنتم، عاجت، استطاعت، أومات)، وعشرة معربة، وهي: (تفعلي، تخرجي، أيسر، تقض، يقل، ينصرم، تسمع، تُعنعج، يأوي، تحنو)، أما الأفعال المبنية فيعود ست منها على المرأة/ربة الهودج، أي مانسبته 85،71% بدلالة الضمائر، ياء المؤنثة المخاطبة في الفعل (عوجي) والضمير المستتر أنت في الفعل (عرج، بنتم)، وهي في الأفعال (عاجت، استطاعت، أومات)، وواحد يعود على المتكلم 14،29%، وجاء بصيغة الغائب (هو) وذلك في الفعل (نال). وأما الأفعال المعربة فيعود خمس منها فقط على المرأة/ربة الهودج أي مانسبته 50% بدلالة الضمائر الياء في (تفعلي، تخرجي) والضمير المستتر هي في الأفعال (تسمع تعنعج، تحنو)، وخمس على المتكلم 50% 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 السردية في صلته بهذه الأفعال، فتتطوي 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 عرج، يقل هل لي من مخرج)، ثم يعود مرة أخرى ليحكي بضمير المتكلم ماذا ترتب على هذه الدعوة (فعاجت الدهماء بي) وكيف لبّت ربة الهودج دعوته (فما استطاعت غير أن أومات نحوي).

أما النسق الثاني (تحقق اللقاء) فنقل 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 مانسبته 1% فعل في كل بيت خمسة معربة وهي: (تريك، تحوذ،، تفشج، يفطنوا، يقرؤ). 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 (يقرؤ)، ولا نجد أي فعل يعود على المتكلم/الراوي، الذي أسند صيغة الخطاب إلى ذات أخرى باعتماد ضمير المخاطب المفرد (الكاف) المتصل في الفعل (ثري)، 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، أتحت، نلبث، نلتقي، حجت، تحجج) أي مانسبته 2،14% فعل في كل بيت، ثمانية منها مبنية وهي (انطلقت، يحملن، قمت، أدبروا، فاتني، كنت، أتحت، حجت) وسبعة معربة، وهي (تهوي، أنظر، أقول، أرتجي، نلبث، نلتقي، تحجج)، أما الأفعال المبنية فيعود خمس منها على المرأة وما يتعلق بها، ويعود ثلاثة منها على المتكلم، في حين ازدادت عائدة الأفعال المعربة على المتكلم إلى خمسة أفعال وهذه النسبة تقترب من النسبة التي بلغت الأفعال في النسق الأول، ومعها تعود حركة السرد، في صلتها بهذه الأفعال، وفيها يسرد المتكلم/الراوي حدث الانطلاق وأليته (وانطلقت تهوي بها بغلة)، ثم يتوقف فجأة ليصور الموكب الذي ضم ربة الهودج ومن معها (في بغلات) يحملن (بيضا 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. تؤكد 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

- 1- البنية الإيقاعية في قصيدة العرجي جاءت منبعثة من داخل التجربة ومعبرة عن الحالة الشعورية والنفسية، في هدوءها أو توترها
- 2- 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)
- 3- 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)
- 4- 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
- 5- 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

- 1- الإبلاغ الشعري المحكم (دراسة في شعر محمود البريكان)، د. فهد محسن فرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001
- 2- ألف ليلة وليلة (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد): د. عبد الملك مرتاض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م
- 3- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، (255هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي بالقاهرة، د.ت
- 4- خصائص الأسلوب في الشوقيات: د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981
- 5- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر المعاصر): د. محسن أطيماش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986
- 6- ديوان العرجي: رواية أبي الفتح الشيخ عثمان بن جني المتوفى سنة 392هـ، شرحه وحققه خضر الطائي ورشيد العبيدي، ط1، بغداد، 1375هـ-1956م

- 7- السبع المعلقات (مقاربة سيميائية، انثروبولوجية لنصوصها-دراسة، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998
- 8- السكون والمتحرك، دراسة في البنية والأسلوب (تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً)، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد أدباء وكتاب الإمارات، دبي، ط1، 1992
- 9- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مط المدني القاهرة، ط3، 1384هـ - 1965م
- 10- الشعر والشعراء: أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، ت(276هـ)، مط بريل، مدينة ليدن، د.ط، 1902
- 11- الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار الثقافة بيروت، ط2، 1967
- 12- الشعرية العربية (تقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، د. جمال الدين بن الشيخ، ترجمة مبارك حنون، ومحمد الوالي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996
- 13- الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1979
- 14- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ت(456هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان، ط4، 1972
- 15- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق 2001
- 16- لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منصور الأفرقي الأنصاري (ت711)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994
- 17- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1972م
- 18- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد
- 19- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1972
- 20- فن النقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، بيروت، ط3، 1969
- 21- نقد الشعر، لأبي الفرغ قدامة بن جعفر (ت326هـ)، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة المثني، بغداد، 1963