((أثر الإيقاع في التماسك النصي في ديوان العرجي))

المهندس

علاء مهدي عبد الجواد النفاخ

جامعة الكوفة - كلية العلوم

alaam.alnaffakh@uokufa.edu.iq

alaa.mahdi141971@gmail.com

(The Effect of Rhythm on Text Cohesion in Alaraji Poem Collections)

Eng. Alaa Mahdi Abd Aljawad Alnaffakh

University of Kufa - College of Science

الخلاصة :

يحاول هذا البحث بيان اثر الإيقاع في التماسك النصي في ديوان الشاعر الأموي العرجي ، متبعا المنهج التكاملي، الذي لا يتوقف عند منهج بعينه وإنما يحاول الاستفادة من المناهج الحديثة كافة في مواجهة نصوص العرجي الشعرية بطريقة مباشرة بتحليلها؛ للكشف عن أثر الإيقاع في تحقيق التماسك النصي فيها، انطلاقاً من أن العرجي في محاولته للتعبير عن تجربته يستعمل الإمكانيات المتاحة له بطريقة خاصة، وذلك عبر عدة مستويات ﴿صوتية/ تركيبية/ دلالية﴾ فمن خلال التشكيل الإيقاعي لهذه المستويات ولغيرها من العناصر الأخرى المكونة لنصوصه الشعرية، يتشكل النص الشعري ويكتسب خصوصيته، واقتضت طبيعة البحث ومحتواه تقسيمه على توطئة، وتمهيد نحرر فيه مصطلحي البحث الرئيسيين : الإيقاع والتماسك النصي، ومبحثين:

الكلمات المفتاحية

(العرجي – الإيقاع – الموسيقى – التماسك – النص – الوزن – القافية – التكرار)

Abstract:

This study tries to explain the effect of rhythm on the textual cohesion in the anthology of the Umayyad poet Al-Arji, following the integrative approach, which instead of following a specific method, it tries to take advantage of all modern approaches to directly analyze the texts of Al-Arji poetry. It reveals the effect of rhythm to achieve textual cohesion, based on the fact that Al-Araji, in his attempt of expressing his experience, uses his available potentials peculiarly, on several levels; sound, syntax and semantics. By creating the rhythm of these levels among other elements constituting his poetry, the poetic text is formed and gains its specificity. The study, in quality and content, requires sectioning into a forward and introduction to elucidate the two key terms: the rhythm and textual cohesion, and two topics

Key words:

(Al-Arji, rhythm, music, cohesion, text, meter, rhyme, anaphora)

توطئة :

إنَّ التحولات الكبيرة التي شهدتها العلوم في القرن الماضي في شتى الميادين ومن بينها اللغة، قد وجهت الأنظار نحو الدراسات اللغوية، التي أخذت بنصيب وافر من اهتمام الباحثين والدارسين؛ لمعرفة مكنونات اللغة، وسبر أغوارها، وكشف أسرارها، فيما يعرف بـ(علم اللغة النصي)، الذي يعد فرعاً من فروع علم اللغة، ويدور مفهومه حول الأشكال اللغوية التي تحكم بناء كلّ أشكال النص، من حيث كونه الوحدة اللغوية الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها التماسك أو الترابط، ووسائله وأنواعه، والإحالة أو المرجعية (Reference) وأنواعها، والسياق النصي (Textcontext) وأر المُرسل والمستقبل في النص، سواء أكان منطوقاً أم مكتوباً[١].

ويُعدُّ التماسك النصي من المصطلحات التي أفرزها علم اللغة النصي، ومظهراً من المظاهر النصية التي ركز عليها علماء اللسانيات؛ لكونه يقوم على روابط لغوية وغير لغوية، تتجاوز حدود الربط بين أجزاء الجملة الواحدة إلى الربط بين مجموعة من الجمل؛ فهو ينطلق من النظرة الكلية للنص من دون الفصل بين أجزاءه؛ ليظهر كنسيج واحد وبنية كلية، تقوم على "وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل، واستخدام اللغة"[٢]، ذلك أن لسانيات النص تقوم على وصف كيفية تماسك النصوص وتحليلها، اعتماداً على مستويات التحليل اللغوي [٣]، التي تُمكّن من فهم أوسع وأعمق لطريقة إنتاج النص، ذلك أن من مهام نحو النص "دراسة الخواص التي تؤدي إلى تماسك النص، وتعطي عرضاً للمكونات المنظمة لنماذجه النصية"[٤] ، التي تكسب النص صفته، عن طريق سبعة معايير تحقق النصية هي : السبك، الحبك، القصد، القبول، السياق، الإعلامية، والتناص[٥].

وبما أن المستوى الصوتي أحد مستويات التحليل اللغوي للنص، فإن دراسة النصوص الشعرية تستوجب الاهتمام بالترابط الصوتي؛ بوصفها إحدى المميزات التي تميز هذه النصوص عن غيرها؛ لما لها من أثر بارز في تحقيق الترابط والتماسك بين أبيات القصيدة من مطلعها وحتى آخر كلمة فيها، سواء أكان بين مكونات البيت الواحد فيها، أم بين أبياتها بعضها ببعض. هذا التماسك له مظاهره وأدواته التي يتحقق عن طريقها، ويبدو ذلك عن طريق الإيقاع، الذي لا تقف دراسته عند "حدود دراسة العروض من وزن وقافية، وإنما تتجاوز ذلك إلى دراسة كافة المستويات والتنظيمات الصوتية في النص الشعري، أصواتاً، أو مقاطع، أو كلمات، أو صوراً نحوية، أو عبارات وتراكيب"(٦).

ومن ثمَّ، فإنَّ البحث الحالي المعنون بـ"أثر الإيقاع في التماسك النصي في ديوان العرجي" يقع في مجال العلاقة بين الشعر بما يتضمنه من إيقاع وبين التماسك النصي، باعتبار الشعر فن لغوي يتكون من "كلمات أي من ألفاظ لغوية لها معان ينسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع مرتب بنوع من أنواع الترتيب المطرد ... فما يريد الشاعر أداءه إلينا من مضمون فكره وعاطفته، إنما يؤديه إلينا عن طريق الكلمات اللغوية، بما لها من معان، وبما لها من خصائص موسيقية"(٧).

وبما أنَّ ديوان العرجي (٨)- الذي سندرسه – هو نصوص أدبية، فيجب النظر إليها "باعتبارها كلاً متكاملاً، فالنص في ضوء هذا التحليل لا يُتلقى كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه، بل إن تفتيت هذه العناصر كلّ على حدةٍ يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجوده آلاً في علاقته ببقية العناصر ، ثمَّ في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي"(٩). ممَّا ينتج عنه ما يعرف بالتماسك النصي.

اقتضت طبيعة البحث ومحتواه تقسيمه على توطئة، وتمهيد نحرر فيه مصطلحي البحث الرئيسيين : الإيقاع والتماسك النصي، ومبحثين:

المبحث الأول : ندرس فيه البنية الصوتية، عن طريق دراسة:

١- الوزن.

٢- القافية.

٣- التصريع.

المبحث الثاني : يتضمن دراسة الروابط الصوتية المتمثلة بـــــ :

١- التكرار.

٢- التدوير.

٣- التضمين.

٤- التوازي.

الخاتمة : تضمنت أهم النتائج التي تمَّ التوصل إليها.

تمهيد : الإيقاع والتماسك : المصطلح والدلالة :

يعد مصطلحا (الإيقاع) و(التماسك)، المصطلحين المحوريين في هذا البحث، وهما ليسا جديدين على الاستعمال النقدي، فقد أكثرت الدراسات النقدية الحديثة من استعمالهما، ودراسة الجوانب النظرية المتعلقة بهما؛ لذا سأكتفي – هنا – ببيان معنييهما الاصطلاحي، مع تلافي الخوض في التعريفات الكثيرة لكل منهما، والآراء الكثيرة التي دارت حولهما.

١- الإيقاع :

أصبح تحديد مفهوم دقيق للإيقاع أمراً صعباً؛ لأنّه يتصل بمستويات متعددة، وهو في كل مستوى منها يتبلور بطريقة خاصة تبعاً للتجربة الشعرية.

وليس أدل على صدق ما ذهبنا إليه أن كثيراً ما يُخلط بين الوزن والإيقاع، ويعتقد أن كليهما بمعنى الآخر، على الرغم من أن هناك اختلافاً بين كلا

المفهومين [١٠].فضلا عن أن كثيراً من الدراسات ربطت بين الإيقاع والعروض، على الرغم من أن مصطلح الإيقاع أوسع من مصطلح العروض، الذي يقتصر على الوزن والقافية[١١].

وعلى الرغم من صعوبة تقديم مدلول قاطع لمصطلح الإيقاع، فالذي لا ريب فيه أنَّ ثمة اتفاقاً على أنَّ الإيقاع هو : تنظيم لأصوات اللغة، إذ تتوالى في نمط زمني محدد، يعتمد عليه الشاعر؛ لتعزيز نغمة القصيدة ومعناها، لذا قيل في تعريفه بأنّه "تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[١٢]. وهو "التنظيم الصوتي في الشعر، بوصفه نظاماً من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين، وأن عناصر الإيقاع هي الخصائص التي تتوفر في كلّ صوتٍ لغوي على حدة في سياق، وهي المدى الزمني، والنبر، والتنغيم"[١٣]. وقد اعتاد الباحثون على عدّ المدى الزمني، والنبر، والتنغيم عناصر للإيقاع الشعري [١٤].

ولا ينفصل الإيقاع عن بقية العناصر المكونة للنص الشعري، ويتحقق عبر العناصر السابقة، فضلا عن الوزن، والقافية، وطبيعة الأصوات وتكرارها، كذلك يتحقق عبر المستوى النحوي، والذي يعد مستوى قائماً بذاته، إلا أنَّه يلعب دوراً مهماً في إقامة النظام الإيقاعي للقصيدة، ويتضح ذلك عن طريق تبادل التأثير بين البناء النحوي – مثلاً – والقافية، حيث يلجأ الشاعر لتراكيب معينة ويلتزم بها؛ لتحقيق القافية، كالفصل بالمجرورات بين الفعل والفاعل وبين المفعول به؛ حفاظاً على القافية.

٢- التماسك النصي :

يُعدُّ مصطلح التماسك (Cohesion)، من المصطلحات الغربية التي ترجمت إلى العربية في عدة صور ، أدت إلى وجود اختلافات بين الباحثين في وضع لفظٍ محددٍ لها، فقد ترجمه (تمام حسان)، إلى (السبك)[١٥]. أما أحمد

عفيفي، فقد ترجمه إلى ثلاثة مصطلحات: السبك، والربط، والتضام،[١٦] ، والتي بها يصير النص وحدة متماسكة.

والحقيقة أن هذا المصطلح ليس مصطلحاً حداثياً غربياً صرفاً، وإنما له إرهاصات وجذور في تراثنا العربي القديم، وبخاصة في مؤلفات النحويين، والبلاغيين، والنقاد الذين تحدثوا عن مفاهيم التلاحم والتناسق، وهي مفاهيم لها علاقة بما يعرف بلسانيات النص في الدرس اللغوي، وهذا ما كشفت عنه الأدبيات العربية الحديثة في مجال علم اللغة ولسانيات النص [١٧]، والتي أجمعت على أن المؤلفات العربية القديمة قد أشارت إلى أن الكلام لا يكون مفيداً من دون وجود ترابط بين عناصره[١٨].

ومن ثمَّ، فإنه يمكن القول: إنَّ القدماء قد أتيح لهم أن يلاحظوا المقومات النصية، ولعلَّ التماسك كان من أهم هذه المقومات؛ فقد وُجد في مصادر التراث العربي مفاهيم: الحبك، والاتصال، والامتزاج، والارتباط وغيرها [١٩]. ولا تعني العودة إلى التراث القديم أن النص العربي يسلك في تماسكه "سبيلاً مخالفاً تماماً للنص الغربي، بحيث تعجز الأدوات التي اقترحها علماء اللغة الغربيون من مقاربته، وإنما تعني إعادة الحياة إلى هذه الإسهامات؛ باعتبار أن فيها نظرات لا تقل أهمية وخصوبة عما قدمه الغربيون"[٢٠].

وبالرجوع إلى مصطلح التماسك، في محاولة لتحديد مفهومه، نجد أن التعريفات الاصطلاحية له تدور حول تلاحم الوحدات والعناصر المنتجة والمكونة للنص، عن طريق مجموعة العلاقات التي تربط أواصر النص بعضها ببعض، فيصبح سبيكة واحدة تحمل خصائصها الذاتية، لذا قيل في تعريفه "هو الكيفية التي تمكن القارئ من إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النص، ومعها يصبح النص وحدة اتصالية متجانسة"[٢١].

هذا التعريف يكشف عن وجود تفاعل متبادل بين النص وبين القارئ، الذي يسعى جاهداً إلى إيجاد التواصل بين أفكار النص، واكتشاف التسلسل

القائم بين معانيه؛ لأن التماسك غير محفور في النص، بل يكتشفه القارئ، عن طريق استيعابه له، ومشاركته في إقامة معناه، وعن طريق هذه المشاركة يصبح القارئ "شريكاً للمؤلف في تشكيل المعنى"(٢٢). وبهذا يتحول القارئ من حالة التلقي بما فيها من سلبية إلى حالة إيجابية، عن طريق مشاركته في إكمال النص وإنتاج الدلالة.

ويدرك التماسك في النص عبر خاصيتين، أولهما خاصية الاتساق (Cohision)(٢٣)، وهي ذات طبيعة شكلية، أما الخاصية الثانية، فهي خاصية الانسجام (Coherence)(٢٤)، وهي ذات طبيعة دلالية (٢٥).

وهاتان الخاصيتان تتضافران معاً لتحقيق التماسك النصي؛ للتفرقة بين النص واللا نص؛ لأن النص ليس مجرد مجموعة من الجمل وجدت بطريقة عشوائية، بل هو عبارة عن مجموعة من العلاقات المفهومية التي يستعملها الكاتب، ويستعملها القارئ في فهم النص، وإدراك معانيه المتدفقة عبر تنظيم النص، الذي يستحيل وحده اتصالية منسجمة ومتجانسة(٢٦).

ولكي تتحقق سمة التماسك داخل النص، لابد من النظر إلى النص عن طريق مجموعة أدواته أو عناصره المكونة له على مستوياته المتعددة:

النحوية، والمعجمية، والصوتية وغيرها، والتي يصير معها النص وحدة بنائية متماسكة، وبدونها "يصبح النص – إذا عددناه حينئذ نصاً – جسداً بلا روح"(٢٧).

وقد أكد علماء لسانيات النص أن التماسك يربط بين جانبين: الجانب اللفظي، والجانب المعنوي، وهو ما عبَّر عنه أحمد عفيفي بقوله : "هو وجود علاقة بين أجزاء النص أو جمل النص أو فقراته، لفظية أو معنوية وكلاهما يؤدي دوراً تفسيرياً؛ لأن هذه العلاقة مفيدة في تفسير النص، فالتماسك النصي هو علاقة معنوية بين عنصر في النص وعنصر آخر، يكون ضرورياً لتفسير النص الذي يحمل مجموعة من الحقائق المتوالية(٢٨).

وبناءً على ما سبق، يمكن القول: إنَّ التماسك يعد أساس النص وقوامه، ومن أهم مقومات النصية، إذ من دونه يكون النص مفكك الأوصال، وهو ما يتضح في أن وحدة النص وتماسكه هي القاسم المشترك عند علماء اللغة النصيين، الذين يرون أن النص وحدة متكاملة تشدها خاصية التماسك، التي تجعل القارئ يتابع النص من دون أن يشعر بفجوات أو انقطاعات تمنعه(٢٩).

المبحث الأول

البنية الصوتية

لا شك في أنَّ للشعر أثراً في النفس ينبع من روافد تمده بالديمومة والبقاء؛ ليكون له الأثر الأبرز في تحقيق الراحة النفسية والمتعة السمعية النابعة من "تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمانياً ... يبرز خاصية التناسب الصوتي بين كلماته"(٣٠) ، التي تعدّ عماد الشعر، وتتغذى بها جميع العناصر الفنية التي تمثل التجربة الشعرية، ومن دون هذا العنصر يوصف الشعر بأنه أنقاض خالية من الروح والعاطفة.

وتعد البنية الصوتية أداة فاعلة في بنية النص الشعري وعندئذ "لا تصبح العناصر الصوتية مجرد رموز لمدلولات أو مظاهر تحسينية، أو إنجازات لصياغات جاهزة، أو حتى تجسيد لحالات نفسية وعاطفية، بل يغدو التشكيل الصوتي دالاً نصياً يهم – مع غيره من الدوال كالتركيب النحوي والمجاز – في بناء النص الشعري وإنتاج دلالته"(٣١).

كما تعد دراسة البنية الصوتية أشمل من الوقوف عند الدراسة العروضية بشقيها:

الخارجي (الوزن ، القافية) أو ما يعرف بالإطار الخارجي، والشق الداخلي أو ما يطلق عليه إطار الحشو (٣٢). - على الرغم من أهميتها – حيث

تتعدى ذلك إلى دراسة البنيات الصوتية في النص على مستوى الأصوات، والألفاظ، والتراكيب.

وشعر العرجي حين يعتمد على البنية الصوتية، يصبح ذا فاعلية واضحة في التماسك بين أجزائه.

ولا يمكن الوقوف على هذا الأثر إلا عن طريق الوقوف على أشكال البنية الصوتية كلٍّ منها على حدةٍ ؛ لإظهار خصائصها التكوينية، وأثرها في تماسك النص وبنائه.

أولاً : الوزن :

تتضح أهمية الوزن وأثره في تماسك النصوص الشعرية في ديوان العرجي عن طريق عودة صورة الوزن الصوتية نفسها أو عن طريق إيقاعات الزحافات والعلل وهو "ما يخلق توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، ويبرز بها شكلها وخصائصها الصوتية" (٣٣).

وتقوم دراستنا للوزن بتوضيح كيف وظف العرجي الأوزان الشعرية المختلفة في تحقيق التماسك في شعره، والتعبير عن تجربته، التي قضى مدّة منها في السجن، ومن ثم أبى إلا أن يسنَّ في البحور الشعرية سنته، من ناحية الاستعمال، فتراه يعتمد على بحور وأوزان معدودة مشهود لها بطول النفس؛ ليعبر عن طريقها عن معاناته.

يشتمل ديوان العرجي على (١٢١٢) بيتاً، توزعت على أشكال الوحدات الشعرية المعروفة من قصائد، ومقطوعات ونتف، وأيتام (٣٤). موزعة على ثمان وأربعين قصيدة، وسبع وثلاثين مقطوعة، وتسعة أيتام، وست نتف.

نلحظ أنَّ الشاعر كان يميل إلى نظم القصائد والمقطوعات ؛ لأن كلاً منها يأتي في مواضع تتلاءم مع طبيعة الموقف ، والغرض الشعري الذي يتوخاه الشاعر في نظمه ، وهو الأمر الذي نبَّه إليه النقاد القدماء(٣٥) ، فالوزن يدل على مدلولات مختلفة ، وذلك عن طريق التجربة التي يتشكل داخلها .

وبالنظر إلى البحور التي نظم عليها العرجي أشعاره، نلحظ أنّه لم يخرج من الأوزان التقليدية في العصر الأموي، إذ نظم على أربعة عشر بحراً هي: الخفيف، مجزوء الرمل، البسيط، الطويل، مجزوء الرجز، الكامل، السريع، المنسرح، مجزوء الوافر المتقارب، الوافر، الرجز، الرمل، والهزج" وأن أكثر البحور استعمالاً عنده هو بحر الطويل يليه البسيط، إلاّ أنّ أطول قصيدةٍ التي بلغ عدد أبياتها (٤٤) بيتاً كانت من بحر الكامل، ولعلّ ذلك يرجع إلى طبيعة هذا الوزن إذ يُعدُّ هذا البحر من أكثر البحور الشعرية من حيث الحركات، وذلك سهل على الشاعر نظم أطول قصائده عليه.

وقد جاء غالبية الأوزان تامة التفعيلات، باستثناء قصيدتين جاءتا على مجزوء الرمل ومجزوء الرجز، فضلا عن مقطوعتين جاءتا على مجزوء الوافر ومجزوء الرمل.

وعن طريق استقراء الأوزان الشعرية التي اعتمد عليها العرجي في بناء النص الشعري، يتضح تنويع الشاعر بين الأوزان البسيطة الصافية كالكامل، والمتقارب، الرمل وغيرهم، وبين الأوزان المركبة كالطويل، والبسيط، والسريع وغيرهم [٣٦]. وهي الأكثر استعمالاً في ديوانه، كما هو الشأن في الشعر العربي القديم.

كما تبدو الظواهر الصوتية التي تظهر أثر الوزن في تحقيق التماسك الصوتي بين أبيات القصيدة في شعر العرجي، انطلاقاً من فكرة "ثابت الوزن ومتغير الإيقاع"[٣٧]. فقد تبين وجود علاقات للتماسك النصي اعتماداً على الوزن عن طريق المظاهر الآتية:

١) **ثبات الوزن** : ويقصد بها استعمال الوزن الواحد صافياً أو مركباً على مدار القصيدة.

٢) **تنوع الإيقاع** : ويبدو ذلك عن طريق ظاهرتين :

الأولى : التوازي الوزني بين الشطرين، عن طريق توازي الحركات والسكنات بين شطري البيت الواحد، وإن لم يتكرر على مدار القصيدة الواحدة، ومنه قوله (من البسيط):(٣٨).

إنْسَانَةٌ الْحَيِّ أَمْ أُدْمانَةُ السَّمَرِ ؟ ... بِالنَّهْيِ رَقَّصَها لَحْنٌ مِنِ الَوتَرِ !
حَوْرَاءُ لَوْ نَظَرَتْ يَوماً إِلَى حَجَرٍ لأَثَرَتْ سَقَمًا فِي ذَلِكَ الحَجَرِ
يَزْدَادُ تَوريُد خَدَّيْهَا إِذَا لُحِظَتْ كَمَا يَزِيدُ نَبَاتُ الأَرضِ بِالَمطَرِ
فَالوردُ وَجْنَتُهَا والخَمْرِ رِيقَتَهَا وَضَوءُ بَهْجَتِها أَضْوَا مِنَ القَمَرِ

فقد جاء التوازي الوزني في البيت الأخير عن طريق التناسب الصوتي عبر الثنائيات (الورد وجنتها – الخمر ريقتها – ضوء بهجتها) وهو توازي يتناسب مع تشبيه الشاعر لمحبوبته بأن شبّه وجنتها بالورد، وريقها بالخمر، وإشراقة وجهها بالبدر، وهو ما أدى إلى التماسك بين عناصر الصورة، واستدعاء معان جديدة ودلالات إيحائية مرتبطة بها؛ لتأكيد المعنى الذي يريده الشاعر.

وقد استفاد الشاعر من إمكانات هذا الوزن في خلق نوع من الترابط والتماسك الصوتي الناتج عن تناسب الوزن للمعنى (٣٩). وهو ما تحقيق عبر وزن البسيط، الذي يعد – فضلا عن الطويل – أعلى الأوزان درجة من حيث التناسب (٤٠) ، فتتنوع تفعيلاته في البيت الواحد ما بين (مستفعلنْ) و(فاعلنْ).

أما **الظاهرة الثانية**، فتتمثل في التنوع الوزني بين الشطرين، ويبدو ذلك عن طريق تنوع الحركات والسكنات بين الشطرين، بسبب ما يدخل على الوزن من زحافات أو علل، وامتداد ذلك بين أبيات القصيدة.

وتعدَّ الزحافات والعلل من العناصر الكمية التي تلعب دوراً كبيراً في التنويع الإيقاعي للوزن الواحد؛ فالزحافات والعلل تقع في التفعيلات لتغير نظامها المقطعي، وتغير المدى الزمني لها، وذلك عن طريق تغيير النموذج المثالي للتفعيلة، وهو ما ينتج عنه خلق إيقاعات متعددة داخل الوزن الواحد،

ويؤدي إلى كسر نمطية الصورة المثالية للتفعيلة وتكرارها، وبها يتحقق الإيقاع النهائي للوزن الشعري(٤١).

ولدراسة الزحافات والعلل وكشف أثرها في تماسك النص ودلالته، لابد من النظر إليها في إطار النظام العام للقصيدة ككلٍ متكاملٍ، وليس النظر إليها في مواقع معينة(٤٢).

وقد أصابت شعر العرجي بعض الزحافات والعلل، وهو ما أدى إلى زيادة سرعة الوزن أو الإبطاء به، وهذا يكشف عن خطورتها في كشف أعماق النص، كذلك يكشف عن خطورتها في التعبير عن مقاصد الشاعر ومشاعره المختلفة، ممَّا يسهم في إضاءة النص والكشف عن دلالته.

وسنأخذ قوله (من الرجز) – وهو بيت يتيم – نموذجاً للتنوع الوزني بين الشطرين بسبب الزحافات والعلل، فهو يقول: (٤٣).

يَوْمًا لِأَصْحَابِي وَيَوْمًا لِلْمَالْ ... مِدْرَعَةً يَوْمًا وَيَوْمًا سِرْبَالْ

(مستفعلن مستفعلن مفعولات ... مستعلن مستفعلن مفعولات).

فإذا تأملنا التجريد العروضي للوزن في هذا البيت نلاحظ:

١) استعمال الشاعر بحر الرجز تاماً.

٢) أصاب الوقف (٤٤). عروض البيت وضربه.

٣) نال الطيَّ (٤٥). من تفعيله عجز البيت الأولى.

وقوام تفعيلات (الرجز) ست موزعة على شطريه على النحو الآتي:

مُسْتَفعلنْ مُسْتَفعلنْ مُسْتَفعلنْ ... مُسْتَفعلنْ مُسْتَفعلنْ مُسْتَفعلنْ

غير أنه دخل (الوقف) و(الطيَّ) في البيت السابق، فنال الوقف عروض البيت (ما للمال)، في حين أصاب الطيَّ تفعيلة عجز البيت الأولى.

وقد أدى استعمال الزحاف والعلل بين العروض والضرب، وكذلك استعمال التفعيلة التامة، أعطى نوعاً من التنوع الموسيقي، على الرغم من أن بحر الرجز من البحور البسيطة الصافية.

وقد استفاد العرجي من التنوع الوزني بين شطري البيت، إذ ينوع داخل البيت في أسلوب توارد التفعيلة (مستفعلن – مستعلن)، داخل البيت على مستوى عروض البيت وضربه، ممَّا أحدث نوعاً من التنوع الإيقاعي داخل البيت.

ونلحظ أنَّ الشاعر وظف الزحاف والعلل لتحقيق أقصى درجة بطء في البيت، عن طريق زيادة حرفي المد (الألف – الياء)؛ ذلك لأن حروف المد أطول في مداها الزمني، فهي تستغرق وقتاً طويلاً عند النطق بها(٤٦).

وقد أسهمت الزحافات والعلل وحروف المد – نظراً لما ينتج عنها من تغيير المدى الزمني للوزن الواحد – في تحقق الإيقاع النهائي المتماسك للوزن الشعري داخل البيت.

ثانياً : القافية :

القافية شريكة الوزن في إقامة البنية الإيقاعية الخارجية، وهي تمثّل ركناً مهماً من أركان الإيقاع الشعري وهي "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق لآذان في حقب زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"(٤٧). لذا تعدّ القافية من أبرز الدعائم الأساسية في نظم الشعر، فهي تسهم في بناء البيت الشعري وتكسبه إيقاعاً متميزاً. ومن ثمَّ فإن أثرها في بناء النص الشعري ليس مقتصراً على الجرس الموسيقي وحده، بل تسهم في بناء النص من ناحية صوتية ، ودلالية، وإيقاعية.

وتمثّل القافية من ناحية التماسك النصي عنصراً مهماً من عناصره : "فهي تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت

كما يبدو ذلك في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين"[٤٨]. وتأتي أهمية القافية - من هذه الناحية – التماسك النصي في أنّها تحقق وضوحاً نغمياً، وشكلاً من أشكال التوازن بين أبيات القصيدة، وذلك عن طريق التكرار الصوتي الموجود في آخر الأبيات عن طريق الترابط النغمي الذي تحدثه في نهاية البيت، والذي يشدُّ أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض مكوناً نصاً ذا وحدة وانسجام[٤٩]. ولا تتحدد تلك الوظيفة إلا عن طريق شبكة العلاقات التي تربط القافية بغيرها من المستويات المؤلّفة للنص، المؤلفة التي تسهم - بدورها - في تحقيق التلاؤم والتماسك بين أجزائه.

ومثلما وظف العرجي الوزن في تحقيق الانسجام والتماسك بين أجزاء نصوصه الشعرية، فكذلك أجاد – أيضاً – في توظيف القافية في هذه الناحية، سواء أكانت حوشاً كالذال والظاء، أم كالضاد والهاء، أو ذللاً – وهي الأكثر وروداً في شعره – كالباء، والتاء، والراء، والدال، والنون غير المشددة.

وعندما نتأمل الأحرف التي استعملت روياً في قوافي العرجي، نجد أنّها تشترك جميعاً في الصفات التي تميزها، فهي صفات القوة، والوضوح السمعي ، والخفة والسرعة في النطق، وجميع هذه الصفات تؤهلها لأن تأتي بكثرة في القوافي، الأمر الذي يعني أنَّ العرجي يحسن اختيار قوافيه التي تحقق ما يريده من معنى من ناحية، وما يريده من انسجام أبياته من ناحية أخرى.

ونموذج على ذلك قوله (من الطويل) : [٥٠].

تَعَـدَّد نَفْسِـي مِـنْ سـليمي عـدادها ... فَلَـم تَـرَقّ عَيْنِي واستطير رقادُهـا
فَأَيْسَـر مَـا تَلْقَـى مِـنْ الْوَجْـد أَنَّهَـا ... مَع الْحُزْن مَغْمُور بِمَاء سَوَادُهَا
ذُرُوف النَّهَار حِين تَحْمِي مِن الْبُكَا ... كَثِير - إِذَا جُنَّ الظَّلَامُ – أَطْرَادُهَا
عَلَـى عَبَـرَات تعتريـني لَـوْ أَنَّهَـا ... بِجَانِـب رَضْـوَى أَنْفَذَتْـه وهادُهـا
يجـافين جَنْبِـي عَـنْ فِرَاشِـي كَأَنَّهَـا ... عَلَيْـهِ سُـيُوفُ أقلقتـهُ حـدادُها

إذَا رَأَمَـت الإصـعادَ فِـي الصَّـدْرِ ... فسلمى عَلَى بَابِ الْفُؤَاد ردادُها
ولَو فَارَقَت جَوْفِي لصادفت رَاحَةٌ ... وَلَكِنَّمَا فِي الْجَوْفِ منًى مُرَادُهَا
فَمَنِيّ عَلَيَّ الْيَوْمِ سَلْمَى وسددي ... وَخَيْرُ الْأُمُورِ حِين تُنَمَّى سدادُها

يتجلى الجانب التماسكي الإنسجامي في أن القافية في الأبيات لم يقتصر أثرها على الجانب الصوتي فقط، بل اشتركت – مع غيرها – اشتراكاً فعالاً في تحقيق الترابط والتماسك للأبيات.

ويتحقق الجانب الارتباطي في الأبيات السابقة بين كلمات القوافي في الأبيات الثلاثة الأولى (رقادها – سوادها – أطرادها)، فهذه الكلمات يربطها رابط معنوي، انتقل فيه الشاعر من الحديث عن (رقادها) وهو أصل الراحة إلى الحديث عمّا أصاب عينيه (سوادها) وهو سواد ناتج عن كثرة البكاء وتتابعه (أطرادها)، وأدى التكرار الصوتي في البيت الثامن بين الكلمتين (سددي – سدادها)، إلى ربط أخر صدر البيت بعجزه، حيث تشكل الكلمة المكررة موضع أمنية الشاعر – الوصل – فقد كانت لفظة (سددي)، أخر ما تقع عليه أذن المتلقي في أخر صدر البيت فيلتفت إليها، وأخر ما يعلق بذهنه في عجزه، ممّا يُعطي توقعاً أكبر للمستمع في مشاركة الشاعر في توقع القافية المناسبة.

وقد نهض الضمير المتصل (الهاء) في نهاية القافية باستحضار صورة العناصر المقدمة – التي يعانيها الشاعر – في البيت مرة ثانية والإلحاح على تأكيدها، فيكون لتلك العناصر حضور من ناحية اللفظ وحضور آخر في نهاية البيت بالضمير العائد عليها، أضف إلى ذلك أنَّ وجود ألف التأسيس [٥١] زاد من قوة وضوح القافية، وساعد على إبراز إيقاع النهاية التي استعمل فيها العرجي حرف (الهاء) رويًّا ، وهومن الحروف المهموسة [٥٢]. ممَّا ساعد على تركيز إيقاع النهاية في كل بيت، إذ شكَّلت قوافي النهاية في الأبيات أساساً لتلاحم أجزائها، فالقوافي ربطت بين الأبيات الشعرية فجعلتها نسيجاً محكماً

قوياً، و حققت القافية فيها قيماً إيقاعية مع ما يجاورها من عناصر النسيج الشعري الأخرى.

ثالثاً : التصريع :

يُعدُّ التصريع مظهراً من مظاهر القافية التي تقوم بتأكيد الإيقاع الداخلي للأبيات من ناحية، والربط بين الدلالات التي يتضمنها البيت من ناحية أخرى، والتصريع هو "تماثل العروض والضرب وزناً وتقفية في البيت الأول من القصيدة"(٥٣). ويوجد إلى جانب النوع السابق من التصريع – في مطالع القصائد – نوع آخر منه وهو التصريع المستأنف الذي يقع في أثناء القصيدة(٥٤).

وتكمن أهمية التصريع في تقوية الجانب الإيقاعي في مطالع القصائد، إذ "يلعب التصريع دوراً كبيراً في خلق التكرار الصوتي المؤثر في جو القصيدة بشكل عام ... كذلك يأخذ التصريع وظيفة معنوية، إذ إنّه ينبئ من بداية القصيدة بمستوى التجربة الحقيقي"(٥٥).

وإذا درسنا التصريع في ديوان العرجي بوصفه أداة إيقاعية تسهم في التماسك بين أجزاء البيت الواحد عن طريق التماثل الصوتي لقافية الصدر والعجز، وجدنا أنَّ الشاعر كان مكثراً من التصريع في شعره في أكثر من موضع، وقد حقق العرجي عن طريق التصريع أثراً إيقاعياً، فالتصريع – وبخاصة في مطلع القصائد – يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة، سينهض بها الروي في كلّ قصيدةٍ، ثم إنَّ الأثر الإيقاعي للتصريع يتمثّل في زيادة جمال المطلع وإيقاعه، فيصير كأنَّ للبيت قافيتين:

داخلية وخارجية تخدم المعنى وتزيد الإيقاع ثراء ووضوحاً.

ومن أمثلة التصريع عند العرجي في مطلع القصيدة قوله (من المنسرح):(٥٦).

هَلْ فِي أَذْكَارِ الْحَبِيبِ مِنْ حَرَجِ ... أَمْ هَلْ لَهُم الْفُؤَادِ مِنْ فَرَجِ ؟

فالمتأمل في الكلمتين الواقع بينهما التصريع (حرج – فرج) يجد بينهما رابطاً يُظهر حالة الحيرة التي انتابت الشاعر، بين ما يخشاه من ذكر المحبوبة وما يتعلق بها من لوم (حرج)، وبين ما يتمناه وتحدثه به نفسه من زوال همه (فرج).

ومنه – أيضاً – قوله (من البسيط)[٥٧]:

يَا عَيْنُ مَهْلًا ! أَلَم تنهي عَنْ النَّظَرِ ... غُضي مِنْ الطَّرَفِ غُضي لامَح الْبَصَرِ

لَا تطرحي الْقَلْبَ عَيْنِي فِي مَهُولَةٍ فتورديه وتعيي بَعْد بِالصَّدْرِ

للتصريع (النظر – البصر)، حضوره التماسكي الفاعل في تأكيد المعنى بين شطري البيت، فهو يلقي باللوم على عينه؛ لأنها سبب بلائه، فإذا ما انتقل الشاعر إلى البيت الثاني صدق عليه هذا التأكيد، فتكون أسباب نهي العين عن النظر واضحة ظاهرة؛ فهي التي ترميه في جحيم الحب ولكنها تعجز عن انتشاله منه، ومجيء الكلمات (النظر – البصر – الصدر) على روي واحد واشتراكها في حرف (الراء)، كان عاملاً قوياً من عوامل الربط والتماسك بين الشطرين وتأكيد المعنى الناجم عن توالي (الراءات)، منشأة حالة من التناغم الصوتي مع القافية، ساعد على ذلك حركة الكسرة، التي أتاحت للشاعر فرصة للتنفيس عن انفعالاته بإيقاع حزين رقيق.

المبحث الثاني

الروابط الصوتية

أدى تنوع مكونات النص الإيقاعية في ديوان العرجي إلى ضرورة وجود ما يربط بين هذه المكوّنات، بحيث يبدو النص في النهاية سبيكة واحدة ملتحمة الأجزاء ومتماسكة.

وقد وظف العرجي بعض الروابط الإيقاعية التي تساعد في تحقيق التماسك النص في ديوانه، وصهر مكوناته في إطار إيقاعي موحد، ومن هذه الروابط:

أولاً : التكرار :

ارتبط التكرار في التراث النحوي بالتوكيد اللفظي، وفي التراث البلاغي بالتوكيد لنكتة : كتأكيد الإنذار أو زيادة المبالغة، أو غير ذلك ممَّا نص عليه البلاغيون(٥٨).

وارتبط التكرار في النظريات النقدية الحديثة بالسيطرة والإلحاح على "جهة مهمة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"(٥٩).

ويسعى الشاعر من ذلك إلى أن يقيم علاقات صوتية أو دلالية بين مكونات النص، فهو بنية اتساقية، تتطلب إعادة عنصر ما بصيغته ولفظه، أو بما يرادفه (٦٠). فإعادة هذا العنصر هو أحد مظاهر التماسك والترابط؛ لأن تكراره من دون غيره يعني تعلقه في ذهن الشاعر بما يريد توصيله إلى المتلقي، كما يؤكد دلالته التي يحملها عبر سياقه اللغوي داخل القصيدة.

ويتشكل التكرار بطرائق متعددة، فقد يقع في اللفظ المفرد أو في الجملة، أو في المقطع الشعري القصير أو الطويل، وهو في هذه الأشكال وسيلة من وسائل الربط، وضرباً من ضروب الإحالة إلى سابق، بمعنى أن الثاني يحيل إلى الأول، ومن ثَّم تعمل على شغل الذهن بصفة دائمة.

وتتجلى فاعليته التكرار عندما يأتي طرفه الأول في جملة أو فقرة، ويأتي طرفه الثاني في جملة أو فقرة أخرى، وهو ما ينتج استمرارية للنص، ومن ثَّم يحدث الترابط والتماسك بين أجزائه، وهو ما يعمق الإحساس بتنامي النص وسيره باتجاه مركز الإحساس الذي بعث الترددات الإيقاعية المناسبة.

والمقصود بالتكرار هنا "هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم من شعره أو نثره"(٦١). وهو ما يساعد على ربط البنية الموسيقية بعضها ببعض في بوتقة واحدة متماسكة الأجزاء.

وقد حفل الخطاب الشعري عند العرجي بأنماط التكرار المتعددة منها:

١- تكرار كلمة معينة في سياق الكلام أكثر من مرة، فإذا كان لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أثر في تماسك النص موسيقياً وإيقاعياً، فمن باب أولى أن يكون لتكرار الكلمة ما هو أشد تماسكاً وتأثيراً في النفس(٦٢).

ومن ذلك تكرار الكلمات المتجاورة، نحو قوله (من الطويل)(٦٣).

غداً يكثُر الباكونَ منا ومنكمُ... وتزدادُ داري من دياركمُ بعداً

نجد التكرار في البيت السابق حقق أبعاداً تماسكية، فقد ورد مرتين في الشطرين (منا ومنكم)، (داري من دياركم)، وقد حققا بعدين مترابطين: الأول معنوي من عموم الفاجعة الناجمة عن الندم الذي يعقب الفراق، والبعد الثاني – ناتج عن الأول ومرتبط به – المكاني . ومن الملاحظ تكرار حرف الجر (من) ثلاث مرات؛ ليدلَّ على تلاشي الاتجاهات لدى الشاعر، فلا يقيس البعد أو القرب المكاني، ولا يستطيع أن يحدد الاتجاهات إلاّ عن طريق موضع ديار المحبوبة، كما إنَّ التكرار الذي جاء متجاوراً جعل اللفظين المتكررين المرتبطين في سياق العطف كتلة صوتية واحدة أوحت بالبعد المكاني الذي عبر عنه الشاعر، ممَّا أدى إلى زيادة فاعلية البنية المكررة على المستوى الصوتي، حيث أخذ التكرار شكل التراكم نتيجة الترديد التجاوري "الذي يحيل المعنى إلى طبقات بعضها فوق بعض" (٦٤). وهذا يشير إلى رغبة الشاعر الملحة في تأكيد دلالة اللفظ المكرر.

٢- تكرار الجمل أو تكرار الشطر برمته وهو ما التفت إليه القدماء ولا سيما تكرار صدور الأبيات، فتحدثوا عن فائدته وعدوه نوعاً من الأطناب المستحسن(٦٥). ومن الشواهد الواردة في شعر العرجي على هذا النوع من التكرار، تكرار قوله (أقول لما التقينا وهي معرضة)، ثلاث مرات من دون تغيير وكلها جاءت على وزن البسيط في قوله:

أَقُولُ لَمَّا الْتَقَيْنَا وَهِيَ مُعَرَّضَةٌ لَقِيلِ وَاشٍ عَلَيْنَا يُقْرِضُ الكَذِبا (٦٦).

أَقُولُ لَمَّا الْتَقَيْنَا وَهِيَ مُعَرَّضَةٌ تَشْكُو الْجَفَاءَ وَإِخْلَافَ الْمَوَاعِيدِ (٦٧).

أَقُولُ لَمَّا الْتَقَيْنَا وَهِيَ مُعَرَّضَةٌ لَيهنكِ الْيَوْمَ مِنْ تُدنين مِنْ دُونِي (٦٨).

إذ كرر العرجي الجملة أو شطر البيت ثلاث مرات، ومع تكرار الشطر نفسه، إلّا أنّنا نجد أنَّ الدلالة في كلّ مرةٍ تختلف عن الأخرى لاختلاف المعنى، ففي المرة الأولى يحذر المحبوبة من الإصغاء إلى كلام الوشاة، أما المرة الثانية ، فهو يحاول استرضاء محبوبته التي شكت من إخلاف الشاعر لمواعيده معها، أما المرة الثالثة، فإنَّ الشاعر يتمنى لها السعادة مع الحبيب الجديد الذي أثرته عليه، وإن اشتركت الأبيات الثلاثة في الأسلوب التقريري. وقد أدى تكرار الجمل الثلاثة نفسها إلى خلق إيقاع صوتي أسهم في ربط قصائد الديوان بعضها ببعض، وتدعيم البنية الإيقاعية له، وإن كان الشاعر يؤخذ عليه – فيما أرى – عدم إدخال أي تغيير في الأشطر المكررة السابقة، ممَّا أدى إلى عدم تحقق صفة النجاح الذي أشارت إليه نازك الملائكة بقولها : "وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر"(٦٩).

٣- ويمكن إضافة لون بلاغي داخلي وعدّه من التكرار وهو التصدير أو رد الإعجاز على الصدور، وهو "أن يرد إعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"(٧٠). فإن لم يقع في العجز فليس من هذا الباب.

ويمكن القول إنَّ التصدير (رد العجز على الصدر)، يعتمد على وجود كلمة ثانية في عجز البيت وأخرى حرة تقع في صدر أحد الشطرين أو نهاية الشطر الأول أو الحشو، وهذه الكلمة الحرة قد تتشابه صورة ومعنى أو صورة فقط مع الكلمة الثانية في عجز البيت.

ويمتاز هذا اللون من التكرار بقدرته على الربط بين أجزاء البيت الواحد، فتكرار كلمة في سياق البيت يزيد من ترابطه وتماسكه، ويرفع من وظيفته

المعنوية؛ لارتباط الشاعر بأحاسيس معينة تظهر في النص، ومدى تأثر الشاعر بتجربته الشعرية.

ويبدو أنَّ العرجي قد التفت إلى أهمية هذه القيمة الصوتية، وما تؤديه في البيت من نسقٍ إيقاعي متوازنٍ ومتماسكٍ، فذكرها في أكثر في موضع في شعره.

ومن ذلك قوله (من الرمل) : [٧١]

تِلْـــكَ أَوْطَـــانٌ لليلـــى ولَنَـــا مَـــا يُهَـــيِّج ذَا الْهَـــوَى إلاَّ الـــوَطَن

فقد جاءت كلمة (أوطان)، في حشو الشطر الأول، في حين أنَّها تكررت في نهاية عجز البيت لتكون أخر ما يعلق بذهن المتلقي، إذ رد الشاعر قوله (الوطن) على قوله (أوطان)، ولم يأت الشاعر بها اعتباطاً، بل أداة من الأدوات الإيقاعية، فإنَّ هذا النوع من التكرار أداة بناء للبيت صوتياً وربطها إيقاعياً، فرد العجز على الصدر يكسب البيت ثراء صوتياً قادراً على تفعيل الجانب الإيقاعي، ولو لم يكرر الشاعر هذه الكلمة على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تحقق ذلك الترابط، ولما استطاعت – أيضاً – أن تنقل تجربة الشاعر العميقة الذي يهيجه مشهد ديار محبوبته ليلى، وأن تثير إحساساً مماثلاً عند المتلقي.

ومن نماذجه – أيضاً – قول العرجي (من الخفيف):[٧٢].

أجشـمُ الْهَـوْلَ فِـي الْكِعَـاب وَقِـدْمًا جشَمَ الْهَوْلَ ذُو الْهَوَى فِي الْكِعَابِ

فقد رد الشاعر ألفاظ (جشم / الهول / الكعاب)، في عجز البيت على ألفاظ (أجشم / الهول / الكعاب)، في صدر البيت وحشوه، وتكرار أكثر من عنصر في البيت وهبه ثراءً إيقاعياً مترابطاً؛ لأن العناصر المكررة تجلت مشبعة بكامل دلالتها وإيحاءاتها؛ لأنّها العنصر الأهم المخبر عنه المؤخر في الجمل الشعرية الصغرى في البيت (أجشم الهول في الكعاب)، فإذا ما وصل الشاعر

إلى الجملة التي ترتبط بها وتتلاحم معها، نجد المتلقي يتوقع ما تحويه الجملة وما سيأتي ليشغل القافية، وهو ما يؤدي إلى تماسك البيت وانسجامه ، بعدّه – أي التصدير – عنصراً مهماً من عناصر تماسك النص وتلاحم أجزائه.

ثانياً : التدوير :

يُعدُّ التدوير من الظواهر الإيقاعية التي تسهم – بشكلٍ كبيرٍ – في ربط أجزاء البيت الواحد بعضها ببعض، إذ يصبح البيت كتلة صوتية واحدة متماسكة؛ فالتدوير يعمل على تواصل النفس عند النطق بالبيت الشعري، إذ ترتبط الكلمة (عروض الشطر الأول) بالتفعيلة الأولى في الشطر الثاني، وكأنما البيت الشعري وحدة واحدة متماسكة الأجزاء، ومن ثم فالمقصود بالبيت المدور هو البيت "الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه أي شطريه، غير قابلة للتقسيم إنشادياً"(٧٣). فالتدوير – إذن – هو اتصال شطري البيت، إذ يمكننا أن نطلق على البيت الشعري سطراً شعرياً.

وللتدوير سمة إيقاعية تتجسد في ذلك الاستمرار في إنشاد البيت من غير توقف، وهذا التتابع والاستمرار لا يُعدَّ ضرورةً يفرضها الوزن على الشاعر، بل له غرض إيقاعي يكمن في الإحساس بكسر "التكرار الشطري، كي يبتعد الإيقاع عن الرتابة والتكرار، وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الداخلي، كي يكون سبيلاً لحرية الإبداع .. وفيه إحساس بأن القصيدة العربية ليست منفكة العرى، مقطوعة الأوصال، فالصلة داخل البيت تروم وحدة الدلالة والنحو، فالتدوير علاقة اتصال والتنام بين الأشطر"(٧٤).

ونستطيع أن نقرر – بناء على أثر التدوير في سبك شطري البيت في وحدةٍ أو قالبٍ واحدٍ – أنَّ التدوير يجعل من البيت الواحد كتلة متماسكة الأجزاء، مترابطة العناصر.

وقد يأتي التدوير ليشغل أبيات القصيدة الواحدة كلها، إذ ينتقل تماسك كل بيتٍ – بفضل التدوير – ليجمع أبيات القصيدة الواحدة في بوتقة واحدة متآلفة، نحو قول العرجي (من الهزج)[٧٥]:

١- إني زائرٌ ظبياً ... بخوعي فمحييه
٢- غزالا شفهُ همٌ ... لأني لست آتيه
٣- وقد خفتُ بأن أحمـ ... ـلَ ذنباً موبقاً فيه
٤- لأني كلما أرسـ ... ـلَ أن إيت أمنيه
٥- ولا والله ما بي يغـ ... ـضهُ يا صاح أخفيه
٦- وإلا يكُ يَعنيني الـ ... ـذي من ذاكَ يعنيه
٧- ولكني صبرت النفـ ... ـس عنهُ كي أبريه
٨- من القول الذي قد قا ... ـلَ واشٍ ظالمٌ فيه
٩- أحبُّ الناس إنساناً ... إلينا هو يُرضيه
١٠- على ما كان من بأوٍ ... ومن زهوٍ ومن تيه
١١- له من فاضل الحُسن الـ ... ـذي ما النعتُ مُحصيه
١٢- وخلقٌ تَّم لم يجفُ ... وشر الخلقِ جافيه
١٣- كمثلِ الغصن إن قامَ ... من البابِ تكفيه
١٤- جنوبٌ مثل ما حرَّ ... كَ فرعَ الغصنِ جانيه
١٥- كأنَّ المسكَ العنبـ ... ـرَ والكافورَ في فيه
١٦- وذوبَ الشهدِ والراحـ ... ـيُصفيه مُصفَّيه
١٧- بصوب البارقِ الأسحـ ... ـم أدنتهُ سواقيه
١٨- إلى قلت بشاهقة ... من الورادِ يحويه
١٩- إذا ما هو قفى أوَّ ... ول النجمِ تواليه
٢٠- ولم يخشَ من الحي الّـ ... ـذي يطرقُ كاليه

فقد جاءت الأبيات مدورة، فنتج عن هذا التدوير انفتاح شطري البيت لينتظما في وحدة واحدة، ومن مجموع تلك الأبيات المدورة – فضلاً عن التضمين وتكرار بعض الألفاظ في بعض الأبيات – نستطيع أن نلمس تماسك جميع أبيات القصيدة وأجزائها، ساعد على ذلك تحكم العرجي في ألفاظه والتمكن منها، ثم التوقف في المكان المناسب ،وهو ما ساعد في النهاية على التحام أشطر الأبيات وتماسكها.

نستنتج أنَّ التدوير جاء طبيعياً لا تكلف فيه، ممَّا أثرى موسيقى الأبيات والإيقاع الداخلي، وجعلنا نحس في هذه القصيدة بجمال الأبيات ومتعتها، إذ يدفع التدوير المتلقي إلى مواصلة القراءة إلى أقرب وقفة يمكن أن يقف عندها، ومن ثَّم تحققت الفائدة المرجوة منه، فالتدوير فيها "ليس مجرد اضطرارٍ يلجأ إليه الشاعر، ذلك بأنه يسبغ في البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته"(٧٦).

ثالثاً : التوازي :

يُعدُّ التوازي صورة من صور توليد الإيقاع، لجأ إليه العرجي ليضفي المزيد من الترابط والتلاؤم على أبياته عبر تقطيع البيت إلى وحدات تكاد تكون متساوية ومتماثلة؛ أي إن التوازي "عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على التماثل الذي لا يعني التطابق"(٧٧).

والتوازي الذي نقصده في بحثنا الحالي هو الذي يحقق الانسجام والتآلف عبر "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة شعرية"(٧٨).

ولم تكن مظاهر التوازي غائبة عن النقد البلاغي العربي القديم، إذ نجد كثيرا من هذه المظاهر متداولة تحت عدة مسميات، منها : التقسيم، والمساواة،

والطباق، والترصيع، والتناسب، والمشاكلة ... إلخ، وكلها أشكال تندرج في إطار التوازي كما يرى الدكتور محمد مفتاح(٧٩).

وباستقراء شعر العرجي وجدنا أنه يلجأ إلى ظاهرة التوازي في بعض المواضع المفردة؛ ليحقق المستوى الصوتي الذي يسهم في تماسك النص والتحام أجزائه، ومن ذلك قوله (من الوافر)(٨٠):

فأجزى بِالْكَرَامَةِ أَهْلَ وَدْي ... وَأورثَ بالضَغائنِ أَهْلَ وِتْرِي

ففي إطار المماثلة في الوزن والتقفية، جاء التوازي بين شطري البيت ويربط بينهما برابط صوتي وهو العطف، فكان هذا التوازي فاعلاً في الربط بين أجزاء البيت وتلاحم النسيج الشعري فيه وإكسابه إيقاعاً يساعد على وضوح المعنى الذي يقصده الشاعر.

وقد يأتي التوازي لتأكيد علاقة منطقية بين شطري البيت نحو قوله (من الطويل):(٨١).

وَلَا أَنَا مَحْبُوسٌ لوعد فأرتجي ... وَلَا أَنَا مَرْدُودٌ بيأس فأرحل

توافر في البيت السابق أكثر من نوع من التكرار، تكرار تركيبي ضمَّ النفي والضمير (ولا أنا)، وتكرار توازي (محبوس/ مردود)، و(وعد/ يأس)، وهو ما لفت الانتباه في البيت ، وركزه لبعض مفردات الغزل والعشق في الحياة البدوية (وعد – يأس)، وهما العنصران اللذان يؤرقان الشاعر الغزلي، وبالتالي أتاح لنا ربط الشاعر المحب بأهم مقومات الغزل (الوصال والهجر)، وما يشتملان على مفارقة دلالية تعبر عن موقف الشاعر وتؤكده، وكلها دلالات وهبت البيت تلاحماً وثراءً إيقاعياً تلذ له الأذان.

كما أن التوازي قد يكسب البيت ترابطاً صوتياً نحو قوله (من الكامل):(٨٢)

هَيْفَاءُ مَمْلُوءٌ مخلخلها ... عجزاءُ لَيْس لِعِظَمِهَا حَجْمُ

أكسب التوازي البيت السابق ترابطاً دلالياً وصوتياً عن طريق (هيفاء/ عجزاء)، فهو يعطي انسجاماً صوتياً ودلالياً أعمق، فمن وظائف التوازي لفت انتباه المتلقي لأهم مفردات الصورة الشعرية في البيت، عن طريق ربطها برباط صوتي يعمق العلاقات التلاحمية والدلالية التي تكون عناصر الصورة الشعرية للمحبوبة.

رابعاً : التضمين :

عدَّ النقاد القدماء التضمين أحد عيوب القافية؛ لأن التضمين عندهم هو "تعلق القافية أو لقطة ما قبلها بما بعدها"(٨٣)؛ ذلك بأنَّ القافية – بحسب – موقعها تسعى إلى تحديد نهاية البيت صوتياً ودلالياً، والتضمين يحول دون هذا السعي، إلا أنَّ الباحث ينظر إلى التضمين بوصفه مكوناً رئيساً من مكونات الإيقاع في ديوان العرجي، الذي يكشف عن أهم القيم الجمالية في نصوص الشعر والمتمثلة في ربطه بين بيتين أو أكثر، وذلك عن طريق الكشف عن الصراع والتوتر اللذين يعاني منهما الشاعر، والمتمثلين في صراع الوقفة التقليدية في نهاية البيت و نغمة التعليق الناتجة عن التضمين، وكذلك الصراع بين نغمة التعليق من جهة الوقفة، والجرس الصوتي الناتج عن تكرار حرف الروي من جهة أخرى(٨٤). ومن ثمَّ فإن التضمين "يحدث تعارضاً وتوتراً بين الوقف الذي يقتضيه العروض، والاستمرار في القراءة حسبما يقتضيه التركيب؛ لإتمام وإكمال الدلالة"(٨٥).

هذه الصراعات تجعل النص الشعري أثرى حركية وجدلية، كذلك تؤدي هذه الصراعات إلى ترقب لاكتمال النص عند المتلقي، وهو ما يجعل النص "أكثر كمياً وأكثر حركية "جدلية" من الإعلام بالنسبة للمتلقي"(٨٦).

ويعد التضمين – من هذه الناحية – علامة مهمة في ديوان العرجي[٨٧]. وهي امتداد الأبيات واستطالتها، الذي نهجه في أكثر من موضع في ديوانه في بناء قصائده بناءً مترابطاً.

ومن القصائد التي استعمل فيها العرجي التضمين قوله (من الطويل)[٨٨]:

لِمَـن طَلَـل بـالنَّعْف نعـف وقـير ... يُشْـبِه مُغَنَّـاةٌ كتَـاب زَبُـورِ
أَضَـرَّ بِـه بَعْـدَ الأُلَـى عُمِّـرُوا بِـه تَقَـادَم أَرْوَاح وَمَـرّ دهـورِ
أَقُـول لِعَبْـد اللَّـه وَالْقَلْـب وَاجِـبٌ وَمَـنْ قَبْلَـهُ مَـا قُلْتـه لِكَـثِيرِ
فَمَا أَنَس مِلأ شياء لَا أَنْسَ مَجْلِسًا لَنَـا وَلَهَـا بِالسَّـفْح دُون ثُـبيرِ
وَلَـا قَوْلُهَـا وَهْنَـا وَقَـد بَـلَّ نَحرَهَـا سَـوَابِق دَمْـعٍ مَـا يَجِـفُّ غَزِيـرِ
أَأَنْت الّـذِي حُـدّثْتُ : إِنَّـك رَاحِـلٌ غَـدَاة غَـد ؟ أَو رَائِـح بِهَجِيـرِ ؟

المتأمل في الأبيات السابقة يجد أنَّ التضمين جاء عن طريق التركيب في جملة مقول القول ومتعلقاتها، إذ لجأ العرجي إلى التضمين مرتين، وذلك حين يربط بين بداية البيت الثالث وبداية البيت الرابع ،وذلك في جملة القول (أقول لعبد الله)، ومقولها (فما أنس).

وكذلك عندما يربط بين البيت الخامس والسادس بالطريقة نفسها، وذلك في جملة القول (ولا أقولها)، ومقولها (أ أنت)، في بداية الشطر الأول من البيت السادس.

وقد أدى التضمين في هذين الموضعين إلى توتر على مستوى البنية الإيقاعية، فتعلق القافية في الموضعين السابقين بما بعدها أدى إلى استمرار القراءة في الموضعين المضمنين؛ لإكمال المعنى بحسب ما يقتضيه التركيب، ما أدى إلى ترابط الأبيات وتماسكها.

ذلك الأمر ناتج عن عدم التوقف عند الموضع المخصص للوقف وهو القافية، واستمرار القراءة؛ ليقف الشاعر عند نهاية البيت الآخر، ثم يتكرر

الأمر في البيتين الآخرين ليصبحا وكأنّهما بيتُ واحدُ، ومن ثمَّ فإنَّ التضمين في هذين الموضعين – وغيرهما – يتعلق بالقافية يربطها بما يليها، ممَّا يعني عدم انتهاء الأبيات نحوياً ودلالياً " فالتضمين نحوياً ودلالياً يصل بين البيتين محدثاً بذلك نغمة التعليق ... فالبيت ينغلق فعلاً كجملة موسيقية، ولكن التضمين يقلل من هذا الانغلاق، ويقيم رابطة ولو ضعيفة بين البيتين، وذلك عن طريق نغمة التعليق التي ينتهي بها البيت الأول"(٨٩).

ومن هنا يحدث صراعاً بين الوقفة التقليدية في نهاية البيت وبين نغمة التعليق الناتجة عن التضمين، الذي نهجه الشاعر في الأبيات من بناءٍ قصصٍ محكمٍ، عناصره الشخوص والأحداث والأماكن.

ومن القصائد الأخرى التي استعمل فيها العرجي التضمين قوله (من الطويل)(٩٠):

فَلَوْ كُنْتُ أَرْقَي بِالَّذِي قَدْ رَقَيْتَهَا ... بِهِ يَابِسًا صَلْداً مِنَ الصَّخْرِ جَلْمَدَا
لِلان لقولي أَو لَعَادَ وَمَا اعْتَصَى عَلَيَّ بِعَاداً غِلَظُةً وَتَشَدُّدَا

لجأ العرجي إلى الربط بين البيتين، عن طريق تعلق شطر البيت الأول ببداية البيت الثاني عن طريق فعل الشرط (فلو كنت أرقى)، وجوابه (للان لقولي أو لعاد وما اعتصى)، وهو ما أدى إلى تعلق القافية وارتباطها بما بعدها، والتعلق الذي حدث نتيجة عدم اكتمال المعنى، يعكس حالة من حالات التوتر الناتجة عن الرغبة الشديدة في إبلاغ المحبوبة - والقارئ في الوقت نفسه – أن قلبها أقسى من الصخور الصلبة.

الخاتمة :

عُني هذا البحث بدراسة (أثر الإيقاع في التماسك النص في ديوان العرجي)، سواء في البنية الصوتية أم في الروابط الصوتية، وقد أدى توظيف الإيقاع إلى تحقيق التماسك والانسجام داخل قصائد الديوان، وهو ما يعد

محاولة لدراسة أثر الإيقاع في هذه الجزئية بعيداً عن الطريقة التقليدية، التي تحصر أثره في الموسيقى الخارجية والداخلية عن طريق المزاوجة بين الآليات الحديثة المستعملة في التماسك النصي، وبين الآليات القديمة التي تهتم بدراسة البنية الإيقاعية في الشعر.

وقد خلُص البحث الحالي إلى مجموعة من النتائج منها:

١) تحقق أثر الإيقاع في التماسك النصي في مجموعة من الوسائل، تتمثل في وسائل تنظيمية صوتية وأخرى ترابطية، تكاملت فيما بينها؛ لتحقيق التماسك النصي في الديوان.

٢) أسهمت وسائل البنية الصوتية من : وزن، وقافية، وتصريع في اتساق قصائد الديوان وتماسكها، عن طريق تسهيل عملية التلقي والاستيعاب.

٣) كشفت وسائل الربط الصوتية: التكرار، والتدوير، والتوازي، والتضمين عن المخزون اللغوي عند الشاعر.

٤) أدى التكرار أثراً مهماً في إخصاب شعرية القصائد، وأسهم في بنائها وترابطها.

٥) يعدُّ التضمين أكثر الروابط الصوتية انتشاراً وذيوعاً في الديوان، فلا تكاد قصيدة من قصائده تخلو منه، وبذلك انتقل التضمين من الحالة السلبية بوصفه أحد عيوب القافية، إلى الحالة الإيجابية بوصفه مكوناً من مكونات الروابط الصوتية التي تحقق التماسك، عن طريق كشفه عن قانون مهم من قوانين الشعر، وهو الصراع والتوتر الناجمين عن اختلاف نغمة النهاية.

٦) لا يتوقف وجود البنية الصوتية وتأثيرها في الديوان على عنصرٍ واحدٍ من عناصر العمل، وإنما تتكون من مجموع البنية الخارجية (الوزن –

القافية)، والداخلية (التصريع)، وأثرهما في تحقيق التماسك النصي في الديوان.

هوامش البحث

(١) ينظر، صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٢، ٣٦/١.

(٢) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٢٩.

(٣) المستويات هي: المستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي التركيبي، والدلالي، والثقافي، وكذلك معانيه، ووظائفه، وأسلوبه، وموضوعه، ينظر حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٧، ص٣٣.

(٤) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٩، ص٣٣.

(٥) ينظر، روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراءات، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٠٥.

(٦) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١٨.

(٧) محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للنشر، القاهرة، د.ت، ٣٩/١.

(٨) هو عبد الله بن عمر بن عمر بن عثمان بن عفان بن أبي العاص بن أمية بن عبد شمس الشاعر الأموي، الملقب بالعرجي؛ نسبة إلى عرج الطائف التي سكنها أو لماء كان له ومال عليه بالعرج، لا يعرف بالتحديد سنة مولده ووفاته، وإن أشار سجيع الجبيلي – محقق الديوان الذي اعتمدنا عليه – أن مولده كان سنة ٧٥هـ، ووفاته سنة ١٢٠هـ.

ويعد العرجي من الشعراء الذين ابتلوا بمحنة السجن؛ لهجائه وإلى مكة (محمد بن هشام المخزومي)، أو لأنه تشبب بأم الوالي، في حين ذهبت بعض الروايات إلى أنه سُجن بسبب قتله لأحد الغلمان وحرقه بالنار.

ينظر في ترجمة حياة الشاعر:

- العرجي، ديوانه، تحقيق: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص٥-٢٨، وهو التحقيق الذي اعتمدنا عليه.

- ابو عبد الله مصعب بن عبد الله الزبيري، نسب قريش، تحقيق ليفي برونسال، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٣، ص١١٨.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، ٤١٠/١.
- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قمحة، راجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥، ص٣٨١.

(٩) يورى لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٧.

(١٠) ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٤٣٥.

(١١) ينظر، شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق، ص١٨.

(١٢) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١١٢.

(١٣) سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦، ص٥٧.

(١٤) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، سابق، ص١١٢.

(١٥) ينظر، روبرت دي بوجراند، النص والخطاب، سابق، ص١٠٣.

(١٦) ينظر، أحمد عفيفي، اتجاه جديد في الدرس النحوي، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١، ص٩٠.

(١٧) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، صفحات متفرقة منها : ص٥، ١٢، ١٦، ١٤٣، ١٥٠.
- محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص١٣٦.
- محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٤.

(١٨) ينظر، محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦، ص٨٢، والمعنى نفسه عند إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، الأردن، ٢٠٠٧، ص١٨٥.

(١٩) ينظر، محمد العبد، النص والخطاب، سابق، ص١٠٠.

(٢٠) محمد خطابي، لسانيات النص، سابق، ص٩٥.

(٢١) عزة شبل، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٨٤.

(٢٢) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، سابق، ٢١٦/٢.

(٢٣) يعرف الاتساق بأنه (التماسك الشديد بين الأجزاء المؤلفة لنص ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية "الشكلية" التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من الخطاب أو خطاب برمتها)، محمد خطابي، لسانيات النص، ص٥، والمعنى نفسه عند عزة شبل، علم لغة النص، سابق، ص٩٩.

(٢٤) يعرف (فان ديك)، الانسجام بقوله : (إن الانسجام هو خاصية دلالية للخطاب، تقوم على تأويل كل جملة الواحدة بعد الأخرى)، أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، ١٩٨٧، ص٨٨.

(٢٥) ينظر، سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مجلة فصول، مج١٠، ع١-٢، يوليو، ١٩٩١، ص١٥٣.

(٢٦) ينظر، عزة شبل، علم لغة النص، سابق، ص١٨٤-١٨٥.

(٢٧) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، سابق، ٩٣/١.

(٢٨) أحمد عفيفي، نحو النص، سابق، ص٩٨.

(٢٩) ينظر، محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص١٢٩.

(٣٠) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢٩٥.

(٣١) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق، ص١٨.

(٣٢) قسُمت الدراسات الحديثة موسيقى الشعر على قسمين هما:

- الموسيقى الخارجية، وقوامها الوزن والقافية.

- الموسيقى الخارجية، والتي تتمثل – في الأغلب – بالمحسنات البديعية، والتقسيمات الإيقاعية المتوازنة وما شاكلها.
- ينظر، عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص٣٦٢.

(٣٣) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق، ص١٩.

(٣٤) أخذنا بالنظر الرأي القائل بأن القصيدة عشر أبيات فأكثر، والمقطوعة من ثلاثة إلى تسعة أبيات، والنتفة ما لم تتجاوز البيتين، والبيت اليتيم هو البيت الذي يرسله الشاعر وحيداً. ينظر، أبا الحسين علي بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٦، ١/١٨٨-١٨٩.

(٣٥) ينظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة، سابق، ١/١٨٦.

(٣٦) الأوزان البسيطة تتميز بوحدة التفعيلة، أما الأوزان المركبة، فيتكون فيها الوزن من تفعيلتين مختلفتين.

ينظر، شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق، ص٢٧-٢٨.

(٣٧) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، سابق، ص١٦٧.

(٣٨) الديوان، ص٢٤٠، الأدمانة: الغزالة البيضاء تعلوها غبرة، النهي: غدير الماء، حوراء: بيضاء، سقماً : مرضاً.

(٣٩) ينظر، جابر عصفور، مفهوم الشعر، سابق، ص٣٣٢.

(٤٠) ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٤٨.

(٤١) ينظر، أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص٧-٨.

(٤٢) ينظر، سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سابق، ص٦٥.

(٤٣) الديوان، ص٢٨٣، المدرعة: الجبة من الصوف مشقوقة المقدم يلبسها عظماء القوم، السربال: اللباس يغطي الجسم.

(٤٤) الوقف هو "تسكين الحرف السابع"، عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨، ص٥١-٥٢.

(٤٥) الطيّ هو "حذف الرابع الساكن من الجزء"، السابق، ص٤٥.

(٤٦) ينظر، سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، سابق، ص١١٢.

(٤٧) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، ١٩٨٨، ص٢٤٦.

(٤٨) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص٤٦.

(٤٩) ينظر، شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق، ص٨٧-٨٨.

(٥٠) الديوان، ص٢١١-٢١٢، العداد: حسن الصنيع، لم ترق : لم ترقأ، أي لم يجف دمعها، استطير: ذهب، الوجد : شدة الشوق، مغمور بماء: كناية عن الدموع، ذروف : شديدة البكاء، جن الظلام: اشتد، الأطراد : التتابع والتوالى، تعتبريني: تصيبني، رضوى: اسم جبل بتهامة، أنفذته: أغرقته في الأرض، جافاه: جعله يأرق ويمتنع عن الرقاد، افلق الشيء: برع وحذف في صنعه، الإصعاد: امتداد النفس، ردادها: ارتدادها إلى داخل الصدر، فارقت: أراد الزفرة، صادقت: لقيت، التسديد: معناها هنا ما ودعت به حبيبها من وصل.

(٥١) التأسيس هو "ألف بينه وبين الروى حرف يسمى هذا الحرف الدخيل"، سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر، سابق، ص٨٦.

(٥٢) الأصوات المهموسة هي "الأصوات التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان، فالهمس المقصود به صمت الوقرين الصوتين معه".

إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص١٩٩٩، ص٢٢.

(٥٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص٨٦، وابن رشيق القيرواني، العمدة، سابق، ٢٩١/١.

(٥٤) ينظر، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، سابق، ص٩٠، وأيضاً، سيد إبراهيم، التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٩، ص٥.

(٥٥)سيد البحراوي، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، سابق، ص٥٥.

(٥٦) الديوان، ص١٩٢، الحرج: الضيق، أذكار: ذكر.

(٥٧) الديوان، ص٢٣٦، المهولة: الأمر المخيف المرعب، توورديه : أي تذهبي به إلى الماء، الصدر : العودة عن الماء.

(٥٨) ينظر، سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، سابق، ص١٥٧.

(٥٩) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٧٦.

(٦٠) ينظر، محمد خطابي، لسانيات النص، سابق، ص٢٤، وأحمد عفيفي، نحو النص، سابق، ص١٠٦.

(٦١) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٣٩.

(٦٢) ينظر، عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦، ص٧٩.

(٦٣) الديوان، ص٢٠٦.

(٦٤) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءات أخرى، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٣٦٩.

(٦٥) ينظر، أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص١٩٤.

(٦٦) الديوان، ص١٦٦، معرض : مال وصد، الواشي: التمام الساعي شراً بين المحبين، يقرض : يردد.

(٦٧) الديوان، ص٢١٧.

(٦٨) الديوان، ص٣٣٧، كما كرر الشاعر أبياتاً كاملة بتغيير طفيف فيها، ينظر البيتين (١٠-١١)، ص١٨، مع رقمي (٨-٩)، ص١٨٢، والبيت رقم (١٣)، ص١٨٠ مع البيت رقم (١٣)، ص١٨٢.

(٦٩) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، سابق، ص٢٧٠.

(٧٠) ابن رشيق القيرواني، العمدة، سابق، ٥/٢.

(٧١) الديوان، ص٣٢٨.

(٧٢) الديوان، ص١٨٠، جشم الهول: تحمل المشقة، الكعاب: جمع كاعب، وهي الفتاة التي نهد ثديها.

(٧٣) أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٩، ص٧ ، ولم يكن التدوير غائباً عن النقد العربي القديم، وإن لم يرد بهذا المصطلح، وإنما أطلق عليه : البيت المدرج أو المدمج أو المدخل.

ينظر، ابن رشيق، العمدة، سابق، ١٤٩/١.

(٧٤) أحمد كشك، التدوير في الشعر، سابق، ص١٢٣.

(٧٥) الديوان، ص٣٤٤-٣٤٦، الظبي: الغزال، أراد به المرأة، خوعى : موضع بالحجاز، شفّه : أضعفه، الموبق : من أوبق، بمعنى أذل، أيتِ : الأمر من أتى، أبريه: أطلب العذر والبراءة له، البأو : الكبرياء والفخر، الزهو : الخيلاء، التيه : بمعنى الزهو، تُكفّيه : تحركه، جنوب : رياح جنوبية، الراح : من أسماء الخمرة، الصوب : المطر، البارق: الغمام الذي يصحبه برق ورعد، الأسحم : الأسود اللون، القلت : النقرة في الصخر يستجمع فيها ماء المطر، الوارد : قاصد والماء، قفي : جاء على الأر، ومنه علم القيافة أي الاستدلال بآثار الأقدام، تواليه : أواخره، الكالي: أصله الذي يصيب الكلى، ومعناه هنا الذي يسطو على الدار ليلاً؛ ليسرق صميم المال من إبل وماشية.

(٧٦) نازك الملائكة، قضايا الشعر، سابق، ص١١٢.

(٧٧) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال، الغرب، ١٩٨٨/ ص١٠٣.

(٧٨) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٩٧.

(٧٩) ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٢٥.

(٨٠) الديوان، ص٢٤٧، الضغائن : الأحقاد، الوتر : الثأر.

(٨١) الديوان، ص٢٩٥.

(٨٢) الديوان، ص٣١٩، هيفاء : رقيقة الخصر، المخلخل : مكان الخلخال من الساق، عجزاء : ضخمة الأوراك.

(٨٣) ابن رشيق، العمدة، سابق، ١٧١/١.

(٨٤) ينظر، سيد البحراوي، التضمين في العروض والشعر العربي، مجلة فصول، ع٣-٤، مج٧، ١٩٨٧، ص٩٤-٩٥.

(٨٥) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، سابق، ص١١١.

(٨٦) سيد البحراوي، التضمين، سابق، ص٩٥.

(٨٧) شغل التضمين مساحة كبيرة في ديوان العرجي، كما في البيتين (٥-٦)، ص١٦٣، و(١١-١٢)، ص١٦٥، والأبيات (٤-١١)، ص١٦٨-١٦٩، و(٥-١٠)، ص٢٠١-٢٠٢، و(٣-٤) ص٢١٣، و(٨-٩) ص٢٦٥، وغيرها من القصائد.

(٨٨) الديوان، ص٢٣٧، النعف : الأرض المرتفعة عن الوادي، قير : اسم جبل وقيل بلد، المغنى : رسم الدار، الزبور : الخط من الكتاب، الأُلى : الذين، الأرواح : الرياح، واجب : من وجب القلب إذا خفق وارتجف، ثير : جبل بمكة، الوهن : أي بعد ساعة من الليل، الهجير : اشتداد الحر عند الظهيرة.

(٨٩) سيد البحراوي، التضمين، سابق، ص٩٤.

(٩٠) الديوان، ص٢٠١، أرقى : من الرقية وهو ما يستعان به من أسلوب لاستمالة الحبيب، الصلد : القاسى، الجلمد : الصخرة الصلبة.

قائمة المصادر والمراجع

١) إبراهيم أنيس،

- الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩.
- موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨.

٢) إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، الأردن، ٢٠٠٧.
٣) أبو الحسين علي بن رشيق القيرواني (ت: ٤٧٦ه)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٦.
٤) أبو الفرج الأصفهاني(ت: ٣٥٦ه)، الأغاني، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.
٥) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت: ٢٧٦ه)، الشعر والشعراء، تحقيق : مفيد قمحة، راجعة : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥.
٦) أبو هلال العسكري (ت:٣٩٥ه)، كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦.
٧) أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١.
٨) أحمد كشك،
- التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٩.
- الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
٩) أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، ١٩٨٧.
١٠) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.
١١) حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.
١٢) حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤ه)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.
١٣) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة : تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٤) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨.

١٥) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، مجلة فصول، ع١-٢، مج١٠، ١٩٩١.

١٦) سيد إبراهيم، التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٩.

١٧) سيد البحراوي،

- التضمين في العروض والشعر العربي، مجلة فصول، ع٣-٤، مج٧، ١٩٨٧.
- العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦.
- موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

١٨) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

١٩) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢٠) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.

٢١) عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨.

٢٢) عبد الله عمر بن عمر بن عثمان العرجي (ت:١٢٠ه)، ديوانه، تحقيق : سجيع جميل الجبلي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.

٢٣) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

٢٤) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦.

٢٥) عزة شبل، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٦) قدامة بن جعفر(ت:٣٣٧ه)، نقد الشعر، تحقيق : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

٢٧) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٠.

٢٨) محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨.

٢٩) محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠٠٥.

٣٠) محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للنشر، القاهرة، د.ت.

٣١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.

٣٢) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦.

٣٣) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

٣٤) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧.

٣٥) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

٣٦) محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

٣٧) محمد مفتاح،

- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٦

٣٨) مصعب بن عبد الله الزبيري (ت:٥٢٣٦)، نسب قريش، تحقيق : ليفىبرونسال، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٣.

٣٩) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢.

٤٠) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٩.

٤١) يورى لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.