

جامعة بابل  
كلية التربية  
قسم اللغة العربية

# البناء الفني لشعر العرجي

رسالة تقدمت بها الطالبة  
سرى سليم عبد الشهيد المعمار

إلى

مجلس كلية التربية في جامعة بابل  
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذة المساعدة الدكتورة  
هناء جواد عبد السادة العيساوي

نيسان / ٢٠٠٢م

صفر / ١٤٢٣هـ

# k

﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ  
الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) اقْرَأْ وَرَبُّكَ  
الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ  
الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥) ﴾

بِسْمِ اللَّهِ  
الْعَظِيمِ

سورة العلق / ١-٥

## إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد رسالة طالبة الماجستير : " سرى سليم عبد الشهيد " الموسومة بـ " البناء الفنّي لشعر العرجي " تمّ بإشرافي في قسم اللغة العربية في كلية التربية / جامعة بابل ، وأنها استوفت خطتها استيفاءً تاماً .

المشرف : أ. م. د. هناء جواد عبد السادة

: الإمضاء

: التاريخ

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

رئيس قسم اللغة العربية

أ. م. د. علي ناصر غالب

: الإمضاء

: التاريخ

## قرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا قد اطلعنا على رسالة الطالبة " سرى سليم عبد الشهيد " الموسومة بـ " البناء الفني لشعر العرجي " وناقشناها في محتوياتها وفي ماله علاقة بها . ونعتقد أنها جديرة بالقبول للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها ، بتقدير " . "

عضو لجنة المناقشة

الاسم : أ.م.د. كامل عبد ربه

الإمضاء :

التاريخ :

عضو لجنة المناقشة

الاسم : أ.م.د. عدنان حسين العوادي

الإمضاء :

التاريخ :

رئيس لجنة المناقشة

الاسم : أ.د. عناد غزوان

الإمضاء :

التاريخ :

المشرف

الاسم : أ.م.د. هناء جواد عبد السادة العيساوي

الإمضاء :

التاريخ :

صدقت هذه الرسالة من مجلس كلية التربية بتاريخ / / ٢٠٠٢ م

العميد

أ.د. عباس إبراهيم الجبوري

الإمضاء :

التاريخ :

## الإهداء

إلى الصبر والتضحية أبي ...

إلى القلب الدافئ الرقيق أمي ...

إلى أحبتي زهور الحياة أخوتي وأخواتي ...

إلى ينبوع الحنان خالتي ...

إلى عنفوان الحب والحياة خالي ...

## قائمة المحتويات

| رقم الصفحة | الموضوع                       |
|------------|-------------------------------|
| أ          | الإهداء                       |
| ٤ - ١      | المقدمة                       |
| ٢٠ - ٥     | التوطئة : حياة الشاعر وثقافته |
| ٥          | اسمه                          |
| ٨ - ٥      | نسبه                          |
| ٩ - ٨      | لقبه                          |
| ١٢ - ١٠    | ولادته - وفاته                |
| ١٨ - ١٢    | ثقافته                        |
| ٢١ - ١٩    | الاستشهاد بشعره               |
| ١١٤ - ٢٢   | الفصل الأول : لغة الشعر       |
| ٢٣ - ٢٢    | توطئة :                       |
| ٤٤ - ٢٤    | المبحث الأول : معجم الشاعر    |
| ٧٢ - ٤٥    | المبحث الثاني : التركيب       |
| ٤٧ - ٤٦    | الجملة الاسمية                |
| ٥١ - ٤٨    | حروف الجر                     |
| ٥٢ - ٥١    | الإضافة                       |
| ٥٣ - ٥٢    | الصفة                         |
| ٦١ - ٥٣    | المشتقات : وتشمل :            |
| ٥٤         | اسم الفاعل                    |
| ٥٦ - ٥٥    | اسم المفعول                   |
| ٥٨ - ٥٦    | صيغة المبالغة                 |
| ٦٠ - ٥٨    | الصفة المشبهة                 |

| رقم الصفحة | الموضوع                                |
|------------|--|
| ٦١         | أفعل التفضيل                           |
| ٦٣ - ٦٢    | الحال                                  |
| ٦٤ - ٦٣    | التصغير                                |
| ٦٧ - ٦٤    | الجملة الفعلية                         |
| ٦٩ - ٦٨    | الجملة الاعتراضية                      |
| ٧٢ - ٦٩    | حروف العطف                             |
| ١١٤ - ٧٣   | المبحث الثالث : الصياغة ( الأساليب ) : |
| ٧٧ - ٧٤    | اسلوب الاستفهام                        |
| ٧٩ - ٧٧    | اسلوب الأمر                            |
| ٨٤ - ٨٠    | اسلوب النداء                           |
| ٨٥ - ٨٤    | اسلوب القسم                            |
| ٨٦         | اسلوب النهي                            |
| ٨٨ - ٨٦    | اسلوب التمني                           |
| ٨٩ - ٨٨    | اسلوب الترجي                           |
| ٩٠ - ٨٩    | اسلوب المدح والذم                      |
| ٩١ - ٩٠    | اسلوب العرض والتحضيض                   |
| ٩٣ - ٩١    | اسلوب النفي                            |
| ٩٤ - ٩٣    | اسلوب الدعاء                           |
| ٩٦ - ٩٤    | اسلوب الشرط                            |
| ٩٩ - ٩٧    | اسلوب التقديم والتأخير :               |
| ٩٨ - ٩٧    | أ - تقديم الخبر على المبتدأ            |
| ٩٩ - ٩٨    | ب - تقديم المفعول به على فاعله         |
| ٩٩         | ج - تقديم الصفة على الموصوف            |
| ١٠١ - ١٠٠  | اسلوب الحذف                            |



| رقم الصفحة | الموضوع   |
|------------|---|
| ١٠١ - ١٠٢  | اسلوب الفصل                                     |
| ١٠٢ - ١٠٣  | اسلوب الاستثناء                                 |
| ١٠٣ - ١٠٤  | اسلوب القصر                                     |
| ١٠٤ - ١٠٦  | اسلوب التوكيد                                   |
| ١٠٧ - ١١٠  | اسلوب السرد القصصي                              |
| ١١٠ - ١١٤  | اسلوب الحوار                                    |
| ١١٥ - ١٥١  | الفصل الثاني : الصورة الشعرية                   |
| ١١٥ - ١٢٢  | توطئة :   |
| ١١٦ - ١٢٠  | مفهوم الصورة ، أهميتها ، شروطها                 |
| ١٢١ - ١٢٢  | مصادر التصوير عند العرجي                        |
| ١٢٣ - ١٤٣  | المبحث الأول : وسائل التصوير عند العرجي وتنوعها |
| ١٢٣ - ١٤٣  | الصورة البيانية :                               |
| ١٢٣ - ١٣٠  | أ. الصورة التشبيهية                             |
| ١٣٠ - ١٣٤  | ب. الصورة الاستعارية                            |
| ١٣٥ - ١٣٨  | ج. الصورة الكنائية                              |
| ١٣٩ - ١٤٢  | د. الصورة المجازية                              |
| ١٤٢ - ١٤٣  | الصورة الحقيقية                                 |
| ١٤٤ - ١٥١  | المبحث الثاني :                                 |
| ١٤٤ - ١٤٥  | الصورة البسيط والمركبة                          |
| ١٤٥ - ١٤٧  | الصورة الثابتة والمتحركة                        |
| ١٤٨ - ١٥١  | الصورة الذهنية والحسية                          |
| ١٥٢ - ٢٠٨  | الفصل الثالث : موسيقى الشعر                     |
| ١٥٢ - ١٥٥  | توطئة :   |
| ١٥٦ - ١٨٨  | المبحث الأول : الموسيقى الخارجية :              |

| رقم الصفحة | الموضوع                             |
|------------|-------------------------------------|
| ١٧٥ - ١٥٦  | أ. الوزن                            |
| ١٧٥ - ١٧٢  | الزحافات والعلل                     |
| ١٨٦ - ١٧٥  | ب. القافية                          |
| ١٨٦ - ١٨٥  | عيوب القافية                        |
| ١٨٨ - ١٨٦  | الضرورة الشعرية                     |
| ٢٠٨ - ١٨٩  | المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية : |
| ٢٠٨ - ١٨٩  | مكونات الموسيقى الداخلية :          |
| ١٩٥ - ١٨٩  | ١. التكرار                          |
| ١٩٧ - ١٩٥  | ٢. التجنيس                          |
| ٢٠٠ - ١٩٧  | ٣. الطباق                           |
| ٢٠٢ - ٢٠١  | ٤. رد العجز على الصدر               |
| ٢٠٣ - ٢٠٢  | ٥. تناسب القافية عن طريق الصيغة     |
| ٢٠٥ - ٢٠٣  | ٦. التدوير                          |
| ٢٠٧ - ٢٠٥  | ٧. لزوم ما لايلزم                   |
| ٢٠٨ - ٢٠٧  | ٨. التصريح                          |
| ٢١٢ - ٢٠٩  | الخاتمة                             |
| ٢٢٩ - ٢١٣  | قائمة المصادر والمراجع              |
| A - D      | ملخص باللغة الإنكليزية              |

## بسم الله الرحمن الرحيم

### المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين أبي القاسم محمد وآله الغر الميامين ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين .  
أما بعد ...

تناول هذا البحث شاعراً من شعراء العربية ، إلا إن شعره لم يحظَ بالدراسة المتأنية أو يعنى به العناية التي تُستحقُّ ، وهذه أول دراسة تحليلية مفصلة لهذا الشاعر ، فالمعلومات التي وردت في المصادر حوله قليلة جداً ، ومتناثرة في ثنايا الكتب إذ لم يذكر أخباره سوى كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، ومن ثم رسالة رافعة سعيد السراج الموسومة بـ ( العرجي حياته وشعره ) ، وقد أسهبت في الحديث عن حياته وطبيعة عصره ، وتناولت شعره بشكل عام ، والغزل عند العرجي في العصر الأموي لوليم نقولا .

لقد استهدف اختياري للموضوع الكشف عن ( أحد شعرائنا ) ، إذ وجدت في ديوانه حافزاً إلى إبراز قيمته الفنية والأدبية ، مما لم يقف على جوانبه أغلب المطلعين على شعره ، فهو شاعر مطبوع يصدر شعره عن نزعة ذاتية ، حسن الديباجة ، رصينه .

وجاءت دراستي للبناء الفني لشعر العرجي في ثلاثة فصول وتوطئة قد تكفلت ببيان اسم الشاعر ونسبه ، ونسبه الذي اختلفت الآراء فيه ، وقد وضحنا أصحابنا ، ثم تعرضنا للحديث عن لقبه وعلّة تسميته بـ " العرجي " ، وكذا تحدثنا عن سنة ولادته ووفاته ومصادر ثقافته ودورها في تكوين شخصيته ، وبالتالي انعكاسها على شعره ، مفسرين نقاط التشابه والاختلاف بين رائد المدرسة العمرية ، عمر بن أبي ربيعة ، وتلميذه العرجي وأخيراً مكانة شعره من حيث استشهاد القدماء به معللين سبب ذلك الاستشهاد .

وقد خصص الفصل الأول للحديث عن لغة الشعر ، ابتدأناه بتوطئة ،  
وضحنا فيها دور اللغة وأهميتها في بناء الشعر ، وتضمن ثلاثة مباحث خصص  
الأول لمعجم الشاعر ، وقد صنفناه إلى خمسة مجاميع هي عليها ألفاظ الحب ،  
ألفاظ الطبيعة ، ألفاظ إسلامية ، ألفاظ الموضوعات أو الأغراض الأخرى ، ألفاظ  
تمثل خلاصة تجارب الشاعر ، أوردت أربعاً منها بحسب أهميتها من حيث القلة  
والكثرة في ديوانه الشعري ، وشملت كل من هذه المجاميع عدداً من الألفاظ ذات  
الدلالة الصريحة وغير الصريحة في جدول إحصائي ، يوضح النسبة الجزئية والكلية  
لها ، وما يكشفه هذا الاستقراء من نتائج تخص لغة الشاعر التي ينفرد بها عن سواه  
من الشعراء .

وتحدثت في المبحث الثاني عن التركيب ، وهو : الجملة الاسمية والفعلية  
والاعتراضية ، تناولت في الأولى الجملة بصيغتها المعهودة والمتكونة من كان  
وأخواتها وحروف الجر والإضافة والصفة والمشتقات والحال والتصغير . أما الجملة  
الفعلية فقد وضحنا استعمال الشاعر للأفعال من حيث أهميتها ونسبة شيوعها  
وكثرتها في ديوانه ، بجدول إحصائي ، ثم الجملة الإعتراضية وتنوع أشكالها ، ما  
بين اسمية وفعلية وطلبية وشرطية وحروف عطف .

والمبحث الثالث : تكلمنا فيه على الصياغة ( الأساليب ) التي اعتمدها  
العرجي ، وهو يسوق لنا تجاربه ، وقد تنوعت ما بين إنشائية وطلبية ، وغير طلبية  
، وخبرية كالاستفهام والأمر والنداء والقسم والنهي والتمني والترجي والمدح والذم  
والعرض والتحضيض والنفي والدعاء والشرط والتقديم والتأخير والحذف والفصل  
والاستثناء والقصر والتوكيد والسرد القصصي والحوار .

وجاء الفصل الثاني بتوطئة تضمنت الكلام على مفهوم الصورة ، وأهميتها،  
وشروطها ، ومصادر التصوير لديه ، ومبحثين : الأول ، تحدثنا فيه عن وسائل  
التصوير عند العرجي وتنوعها ما بين بيانية ، يأتي التشبيه في مقدمتها ، ثم  
الاستعارة والكناية والمجاز وحقيقية محاولين قدر الإمكان بيان سبب كثرة بعضها  
مقارنة بالأخرى .

المبحث الثاني وقد خصص للحديث عن الصورة البسيطة والمركبة والصورة الثابتة والمتحركة والذهنية والحسية .

وجاءت دراسة الفصل الثالث لموسيقى الشعر في مبحثين ، سبقتهما توطئة وضحت طبيعة الموسيقى في عصره والآثار التي تركتها في النتاج الأدبي، وخصص المبحث الأول لدراسة الموسيقى الخارجية ، حيث تحدثنا عن مكوناتها وهي: الوزن من حيث مفهومه وأهميته ، والفرق بينه وبين الإيقاع ، ثم تعرضنا إلى الأوزان التي نظم الشاعر فيها شعره تبعاً لدورها ، وأهميتها في ديوانه في جدول إحصائي يوضح قلة وشيوع كل منها معللين سبب ذلك ، متحدثين عن قضية ارتباط البحر بموضوع معين لدى النقاد ومدللين على ما ينافي ذلك من عدم اقتصار بحوره على موضوع واحد ، وبيننا علة شيوع بعضها وقلة بعضها الآخر في ديوانه ، إلى جانب حديثنا عن نظمه في البحور الطويلة التامة والمجزوءة القصيرة مسوغين ذلك ، ثم تعرضنا للحديث عن الزخافات والعلل التي أصابت شعره ، ودورها الفاعل في بنائه الفني ، مفسرين قلة بعضها وشيوع بعضها الآخر ، ثم تكلمنا عن القافية وتناولنا فيها مفهومها وأهميتها وطبيعة الحروف التي اختارها الشاعر لقوافيه وحركاتها وأنواعها ، في جداول إحصائية ، مسوغين إيثاره جانباً منها على الآخر وموضحين مدى ارتباطها بالسياق العام ، والوضع النفسي للشاعر ، كما تحدثنا عن عيوب القافية ، والضرورة الشعرية من حيث مواطن استعمالها وأهميتها ، معززين كلامنا بأمثلة من ديوان العرجي .

وكان المبحث الثاني دراسةً لأبرز مكونات الموسيقى الداخلية لشعر العرجي ، وهي : التكرار والتجنيس والطباق ورد العجز على الصدر وتناسب القافية عن طريق الصيغة والتدوير ولزوم ما لا يلزم والتصريع ، مبينين أثرها الفعال في إكساء مضمون القصيدة إيقاعاً جميلاً متناغماً ، ذا علاقة ببحر القصيدة وذات العرجي ، جاهدين في تفسير علة توظيفه لها قدر الإمكان .

وأنهيت البحث بخاتمة لخصت فيها الخصائص الفنية التي طبعت البناء

الفني لشعر العرجي بطابع متميز جميل .

ولست أزعم أنني أوفيت من ذلك على الغاية أو بلغت ما ترضاه نفسي ، ولكنني أستطيع أن ازعم أنني أنفقت في ذلك جهداً أضنى الجسم والقلب وأضعف البصر ، وكان طموحي منه أن أصل إلى الحقيقة ، فإن وفقت فذلك غاية ما أتمنى ، وإذا وقع فيها بعض الخطأ والسهو الناجم عن قلة الخبرة فاستمحكم عذراً ، وكلي رغبة في تقويم وإصلاح ما سقط البحث فيه من زلات .

ومن باب نسبة الفضل إلى أصحابه ، أود أن أتقدم بشكري وتقديري إلى أستاذتي الدكتورة هناء جواد عبد السادة العيساوي ، لتشجيعها وحثها لي على المضي في مسيرتي مهما كانت الصعاب التي تعترضني ، وأقدم شكري وتقديري إلى من كان ناصحاً مشجعاً لي ، رئيس قسم اللغة العربية الدكتور علي ناصر غالب ، والأستاذ الجليل الدكتور عدنان حسين العوادي . ولا يسعني إلا أن أقدم احترامي وتقديري إلى كل أساتذة كلية التربية في قسم اللغة العربية . وكذا مكتبة المحامي الجليل نزار كاظم الحسن ، ومكتبة السيد عبد الرحيم مجيد بارود ، ومكتبة الشيخ حسين جواد ، والمكتبة العامة ، ومكتبة جامعة بابل ، ومكتبة كلية التربية الفنية ، ومكتبة النبته .

وأخيراً أقدم شكري إلى كل من كان له دور في اكمال هذه الرسالة .

# توطئة

## حياة الشاعر وثقافته

### العرجي ( اسمه ) :

هو : " ..... ، عبد الله الشاعر العرجي " (١) .  
ويبدو أن " عبد الله " هو الاسم الذي اتفق وتعارف عليه كل من تناول هذه الشخصية الأدبية بالدراسة ، وهذا ما أثبتته مطالعتنا للكتب التي ترجم أصحابها لهذا الشاعر (٢) .

### نسبه :

إذا ما رام الباحث التعرف على نسب هذا الشاعر فإنه لا يلمس ما قد وجده في اسمه من اتفاق وإنما يجد اختلافاً واضحاً جلياً قد شاب وجهات نظرهم حول هذا النسب وخير ما يوضح ذلك وجود فريقين يمثلون اتجاهين متناقضين في رؤاهم

---

(١). نسب قریش - أبو عبد الله مصعب بن عبد الله الزبيري ( ت ٢٣٦ هـ ) ، تحقيق أ . ليفي برونسال ، دار المعارف ، مصر ، د.ط ، ١٩٥٣ : ١١٨ . فصاحب هذا الكتاب يعد أول من ترجم هذا الاسم . ينظر : العرجي عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان حياته وشعره - رافعة سعيد السراج ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٥ : ٤١ .

(٢). ينظر : الحيوان - أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ ( ت ٢٥٥ هـ ) ، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٦٦ : ٤ : ٢٦٩ ، والشعر والشعراء - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ( ت ٢٧٦ هـ ) ، حققه وضبطه نصه د. مفيد قميحة - راجعه وضبطه نصه الأستاذ نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٥ : ٣٨١ ، ومروج الذهب ومعادن الجوهر - أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي ( ت ٣٤٦ هـ ) ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، ط ٥ ، ١٩٧٣ : ٢ : ٣٤١ ، والأغاني - أبو الفرج الاصفهاني ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٢٧ : ١ : ٣٨٣ .

فبعضهم يرجعه إلى عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان وهم مصعب الزبيري<sup>(١)</sup> وابن قتيبة (ت ٢٣٦ هـ) (٢) وابن دريد الأزدي<sup>(٣)</sup>.  
ومن أنصار هذا الاتجاه أيضاً ابن منظور<sup>(٤)</sup> وأبي القاسم الزجاجي<sup>(٥)</sup> والفيروزآبادي<sup>(٦)</sup> والزبيدي<sup>(٧)</sup> وأبو الفرج الأصفهاني<sup>(٨)</sup> وغيرهم<sup>(٩)</sup>.  
ولابد من الإشارة إلى أن هذا النسب لم يرد كاملاً<sup>(١٠)</sup>، وهذا ما يمكن أن يستدل عليه الباحث حين يقلب صفحات ديوان العرجي الأولى حيث يرد النص التالي: "... هو عبد الله بن عمرو بن عثمان بن عفان ..."<sup>(١١)</sup>.  
أما أصحاب الاتجاه الثاني فقد كانوا يذكرون النسب ذاته ولكنهم ربما كانوا يرمون من وراء ذلك شخصاً آخر الذي عرف بجماله وحسنه فألقب بالمُطَرَّف وهو عم

- 
- (١). ينظر: نسب قريش: ١١٨ .  
(٢). فقد ذهب إلى المنحى ذاته فقال: " عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان ... ". الشعر والشعراء: ٣٨١ .  
(٣). تابعهم في ذلك فقال: " ومنهم: العرجي الشاعر ، واسمه عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان ". الاشتقاق - ابن دريد الأزدي ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة المثنى ، بغداد - العراق ، د. ط ، د. ت : ١ : ٧٨ .  
(٤). ينظر: لسان العرب - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفرقي المصري ، دار صادر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٥٥ : ٢ : ٣٢٣ .  
(٥). ينظر: أخبار أبي القاسم الزجاجي - أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي ، تحقيق د. عبد الحسين المبارك ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ : ٢٤٤ .  
(٦). ينظر: القاموس المحيط - مجد الدين الفيروزآبادي ، د. ط ، د. ت : ١ : ١٩٩ .  
(٧). ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس - محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تحقيق د. حسين نصار ، مطبعة حكومة الكويت ، د. ط ، ١٩٦٩ : ٦ : ٩٦ .  
(٨). الأغاني : ١ : ٣٨٣ .  
(٩). ينظر: العرجي حياته وشعره - رافعة سعيد السراج : ٤١ .  
(١٠). ينظر: القاموس المحيط - الفيروز آبادي : ١ : ١٩٩ ، والكامل في اللغة والأدب - ابو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد النحوي (ت ٢٨٥ هـ) ، مطبعة مصطفى محمد ، مصر ، د. ط ، ١٣٥٥ هـ : ١ : ٢٦٧ ، وتاج العروس - الزبيدي : ٦ : ٩٦ .  
(١١). ديوان العرجي - رواية أبي الفتح الشيخ عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ) ، تحقيق خضر الطائي - رشيد العبيدي ، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٥٦ : ٦ .



الشاعر فابن قتيبة يتحدث عنه في معرض كلامه عن نسل عثمان بن عفان فيقول :  
(١) " ... وعبد الله الأكبر - أمه حفصة : بنت عبد الله بن عمر بن الخطاب ...  
فكان من أجمل الناس ، ولُقِّبَ: المُطَرَّف ، لجماله ... " ، وسأيره في ذلك ما جاء في  
كتاب مقاتل الطالبين : " وأمه فاطمة بنت الحسين كان عبد الله بن عمرو تزوجها  
بعد وفاة الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب " (٢) .

وفي وفيات الأعيان رأي في نسب العرجي يتميز عما ذكرناه بالزيادة حيث  
يقول ابن خلكان ( ت ٦٨١ هـ ) (٣) : " وهو عبد الله { بن عمرو } بن عمر بن  
عثمان بن عفان " ، وربما كانت هذه الزيادة في نسب الشاعر ناجمة عن السهو .  
وأغلب الظن أن ما صرح به مصعب الزبيدي ومن سار في فلكه من أن  
العرجي هو عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان اصح الآراء ، أما ما  
ذهب إليه الفريق الآخر من أن هذا الاسم يمثل عم الشاعر ( المُطَرَّف ) ناجم عن  
حالة اللبس أو الخلط التي وقعوا فيها بفعل عامل المشابهة بين الاسمين ، وهذا ما  
أكده محققا الديوان (٤) ، ورافعة سعيد السراج (٥) ، ونحن بدورنا نرجحه ، لكن محققا  
محققا الديوان ورافعة سعيد السراج رجّحاً رأي أبي الفرج الأصفهاني في كتابه  
الأغاني ومن آتى بعده مع أن مصعب الزبيدي أول من نسب الشاعر (٦) .

(١). المعارف - أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) ، تحقيق ثروت عكاشة ، مطبعة دار الكتب  
، د.ط ، ١٩٦٠ : ١٩٨ - ١٩٩ .

(٢). مقاتل الطالبين - أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) ، المطبعة الحيدرية ، النجف الأشرف ،  
ط ٢ ، ١٩٦٥ : ١٣٨ . وينظر : العقد الفريد - أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي ،  
تحقيق: أحمد أمين - إبراهيم الأبياري - عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ،  
د. ط ، ١٩٤٩ : ٦ : ٩٢ . إذ أشار إلى ذلك في معرض حديثه عن زواج فاطمة بنت الحسين من  
عبد الله بن عمرو بعد حسن بن حسن قائلاً " ... فتزوجها عبد الله بن عمرو بعد ذلك ، فولدت له  
محمد بن عبد الله وكان يسمى المذهب لجماله ... " .

(٣). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان - ابن خلكان (ت ٦٨١ هـ) ، تحقيق د. إحسان عباس ،  
مطبعة دار صادر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٣ : ٤ : ٣٥٣ .

(٤). ينظر : الديوان : ٧ .

(٥). ينظر : العرجي حياته وشعره : ٥٠ .

(٦). ينظر : الديوان : ٧ . وينظر : العرجي حياته وشعره : ٥٠ .

وقد أشار العرجي في ديوانه إلى هذا النسب العريق بقوله من [ بحر الوافر ] :  
كَأَنِّي لَمْ أَكُنْ فِيهِمْ وَسِيطًا      وَلَا لِي نِسْبَةٌ فِي ( آلِ عَمْرٍو ) (١)

## لقبه :

أُقْبِبَ الشاعر بـ ( العرجي ) فعرف به واشتهر ، وحين نحاول أن نتتبع المصادر التي تحدثت عن الشاعر لنعرف علة التصاق هذا اللقب به ندرك استقرارهم واتفاقهم عليه فقليل أن العرج هو : " موضع بين الحرمين فيه مسجد نبوي أو بئر دون العرج عليها مسجد للنبي صلى الله عليه وسلم ، والعرج هذا ينسب اليه العرجي الشاعر المشهور بشعر الغزل ..... (٢) ، وقيل إنه موضع قِبَلُ الطائف كان الشاعر ينزل فيه فنسب اليه ، كما ذهب ابن قتيبة (٣) والمبرد (٤) وابن خلكان (٥) والحصري القيرواني ( ت ٤٥٣ هـ ) (٦) وعبد الرحمن بن عبد الله بن احمد بن درهم (٧) والزركلي والزركلي (٨) .

بل سُمِّيَ بذلك " لماءٍ كان له ومالٌ عليه بالعَرَجِ ..... " (٩) .

(١). الديوان : ٣٥ .

(٢). معجم الأدباء - ياقوت الحموي ، مطبعة دار المأمون ، ط ١١ ، د.ت : ١١ : ١٦٢ .

(٣). ينظر : الشعر والشعراء : ٣٨١ .

(٤). ينظر : الكامل في اللغة والأدب : ١ : ٢٦٧ .

(٥). ينظر : وفيات الأعيان : ٤ : ٣٥٣ .

(٦). ينظر : زهر الآداب وثمر الألباب - ابو اسحاق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني

( ت ٤٥٣ هـ ) ، تحقيق د. زكي مبارك ، دار الجيل ، بيروت - لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ : ٢ : ٥٩٨ .

(٧). ينظر : نزهة الأبصار بطرائف الأخبار والأشعار - عبد الرحمن بن عبد الله بن احمد بن درهم ،

المكتب الإسلامي ، دمشق ، د.ت ، ط ٤ ، د.ت : ١ : ٥٢٦ .

(٨). ينظر : الأعلام - خير الدين الزركلي ، مطبعة كرساتسوماس وشركاه ، ط ٢ ، ١٩٥٤ : ٤ :

٢٤٦ .

(٩). الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني : ١ : ٣٨٥ .

ونلمح في ديوان العرجي ما يشير إلى هذه القرية التي تقع في وادٍ من ناحية  
من نواحي الطائف بقوله من [ بحر السريع ] :

وَهُنَا بَعْرَجُ وَالْعَضَا مَسْكَنِي      قَدْ شَطَّ عَنْ ذَلِكَ مَنْ بِالْعَضَا (١)  
ومثله أيضاً من [ بحر الخفيف ] :  
مَا تَوَى الصَّالِفُ الْجَمُوحُ وَكَانَتْ      بِنِطَافِ الْعَرْجَيْنِ حُمْرُ الْقُبَابِ (٢)

## ولادته – وفاته

لم نجد في المصادر إشارات صريحة تحدد بدقة زمن ولادة العرجي وكذا  
مكانه ، ولكن ورد في كتاب الأغاني نص يساعد الباحث على تحديد زمن ولادته  
على نحو تقريبي ، وهو كما جاء في الأغاني : " كانت حبشية من مولدات مكة  
ظريفة صارت إلى المدينة فلما أتاها موت عمر بن أبي ربيعة اشتد جزعها وجعلت  
تبكي وتقول : من لمكة وشعابها وأباطحها ونزهها ووصف نساءها وحسنهن وجمالهن  
ووصف ما فيها ! فقيل لها : خفضي عليك ، فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضي الله  
عنه يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ، فقالت ، أنشدوني من شعره ، فأنشدوها فمسحت  
عينها وضحكت ، وقالت ، الحمد لله الذي لم يضيع حرمه " (٣).

ثم نجد إشارة في كتاب الأغاني إلى أن عمر بن أبي ربيعة مات وقد قارب  
السبعين أو جاوزها (٤).

وإذا عدنا إلى النص أعلاه وقرأناه بشكل دقيق لفت انتباهنا ما جاء فيه من  
نشوء فتى ينتسب إلى الخليفة الثالث عثمان بن عفان عند وفاة عمر بن أبي ربيعة  
وهذا يعني أن العرجي في اغلب الظن كان في العشرين من عمره آنذاك بمعنى إن  
لم يكن عمره عشرين عاماً فقد تجاوزه .

(١). الديوان : ٧١ .

(٢). الديوان : ١٤٨ .

(٣). أبو الفرج الأصفهاني : ١ : ٣٨٧ .

(٤). ينظر : المصدر نفسه : ١ : ٧١ .

ثم ما أشار إليه محققا الديوان (١) ورافعة سعيد السراج (٢) من أن عمر بن أبي ربيعة توفي سنة ٩٣ هـ وهذا يعني أن سنة ميلاد الشاعر كانت سبعين عاماً أو ثلاثة وسبعين عاماً .

أما المكان الذي ولد فيه الشاعر فهو قرية ( العرج ) وقد صرّح في بعض الأحيان بأن ( العرج ) هو المكان الذي يسكن فيه (٣) ، نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

فَكَيْفَ بِذِكْرَاهَا وَبِالْعَرْجِ مَسْكِنِي وَمِنْ دُونِهَا الشُّمُّ الْجِبَالُ الْفَوَارِعُ (٤)

أما وفاته فيذهب أكثر الدارسين إلى أن العرجي توفي في سنة ( ١٢٠ هـ ) (٥) في سجن الوالي محمد بن هشام ابن إسماعيل المخزومي بسبب خصومة وقعت بينهما ، إذ رغب العرجي أن يحظى بمنصب سياسي في خلافة هشام بن عبد الملك ، لاسيما أن كافة المؤهلات كانت متوافرة في شخصيته من حيث النسب العريق والمكانة الاجتماعية والثراء المادي لأنه ينتمي إلى ثالث الخلفاء الراشدين عثمان بن عفان في نسبه ، وتربطه بالرسول محمد صلى الله عليه وعلى آله وسلم صلة قرابة من جهة الأم ، وهو من قبيلة معروفة هي قريش، ويمتلك إيلاً وماءً في الطائف وهذا يشير إلى أنه يعيش حياة منعمة في ظل طبقة راقية ، ولكن حدث ما لم يتوقعه الشاعر إذ : " كان محمد بن هشام خال هشام بن عبد الملك ، فلما وَلِيَ الخِلافة ولَّاه مكة ، وكتب إليه أن يَحْجَّ بالناس .... " (٦) ، فنشب الصراع بين محمد بن هشام المخزومي والعرجي على أثر ذلك فتوجه الشاعر صوب شعره

(١) . ينظر : الديوان : ٤ .

(٢) . العرجي حياته وشعره : ٤٧ .

(٣) . ينظر : الديوان : ٧ .

(٤) . الديوان : ٤٨ .

(٥) . ينظر : الحيوان - الجاحظ : ٤ : ٢٦٩ ، والأعلام - الزركلي : ٤ : ٢٤٦ ، للتوسع في هذا الموضوع . ينظر : العرجي حياته وشعره - رافعة سعيد السراج : ٧٨ . ولكن أشار وليم نقولا إلى أن وفاة العرجي كانت سنة ( ١٢٤ هـ ) . ينظر : الغزل عند العرجي في العصر الأموي :

(٦) . الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني : ١ : ٤٠٥ .

ليهجوه بالكثير منه ، قائلاً<sup>(١)</sup> على سبيل المثال من  
[ بحر الوافر ] :

كَأَنَّ الْعَامَ لَيْسَ بِعَامِ حَجٍّ      تَغَيَّرَتِ الْمَوَاسِمُ وَالشُّكُولُ  
إِلَى جَيْدَاءٍ قَدْ بَعَثُوا رَسُولًا      لِيُخْبِرَهَا فَلَا صُحْبَ الرَّسُولُ

فأثار شعر العرجي في شخص الخليفة وأهل بيته الضغينة في قلب محمد بن هشام عليه حبسه إلى أن مات في السجن ، وهذا ما أكده أبو الفرج الأصفهاني بقوله : " ..... فلم يزل محمد بن هشام مُضْطَبَّحاً على العرجي من هذه الأشعار التي يقولها فيه ومتطلباً سبيلاً عليه حتى وجده منه ، فأخذه وقيدته وضربه وأقامه للناس ثم حبسه وأقسم : لا يخرج من الحبس ما دام لي سلطان فمكث في حبسه نحو من تسع سنين حتى مات فيه " (٢) .

وقد ذكر العرجي في شعره قصة سجنه في شعره ، وما كان يلقاه من تعذيب من لدن الخليفة الأموي في مواطن عديدة<sup>(٣)</sup> ، نحو قوله من  
[ بحر الطويل ] :

مَعِيَ ابْنُ غَرِيرٍ وَأَقْفًا فِي عَبَاءَةٍ      لَعَمْرِي، لَقَدْ قَرَّتْ عِيُونُ بَنِي نَصْرِ<sup>(٤)</sup>

## ثقافته

تعددت منابع ثقافة العرجي واختلفت ما بين بيئة بدوية قاسية وإسلامية شهدت ظهور الرسول - محمد صلى الله عليه وآله وسلم - الذي نادى بقيم وقواعد كان له أثره في نشاط حركة الكتابة في مكة ، والقراءة بين صفوف المسلمين حيث وجدنا أولاد الصحابة وأبناءهم والطبقة النبيلة آنذاك وهم الأشراف من قريش يتزاحمون في

(١). وينظر : الأغاني - أبو فرج الأصفهاني : ١ : ٤٠٦ ، وذيل الديوان : ١٩٠ ويبدو أن أبو الفرج

الأصفهاني قد غير ترتيب هذين البيتين فالثاني هو الأول كما جاء في ديوان العرجي . وينظر

الأغاني : ١ : ٤٠٦ ، وذيل الديوان : ١٩٠ .

(٢). المصدر نفسه : ١ : ٤٠٩ .

(٣). ينظر : الديوان : ٣٤ ، ٣٦ ، ١٣٧ ، ١٥٥ ، ١٥٦ .

(٤). ذيل الديوان : ١٨٦ .

تلك الحلقات الدراسية التي عنيت بها المساجد ينقلون أسس هذا الدين السماوي المقدس ويتلون آيات كتابه العزيز ويحفظونه عن ظهر قلب فتوجب بذلك على العرجي أن يواكب هذه الحلقات ويتردد على أماكن إقامتها وأن يتأدب بأدب رجالها ويتلقى دروسه الأولى عنهم<sup>(١)</sup> ، لأنه ينتمي إلى أسرة إسلامية ، عربية عرفت بعراقة نسبها .

وقبل أن أتحدث عن المصادر الأخرى لثقافته أود أن أشير إلى أن شعر العرجي كان وسيلتنا الوحيدة في معرفة منابع ثقافته وفعاليتها على نتاجه الفني ، إذ لم نعثر على مصدر يتحدث عن مناهل ثقافة الشاعر فلم يكن أمامنا إلا ديوانه .

إذ كانت المدرسة العمرية تمثل مرحلة مهمة في حياته قد أعانته على قول الشعر منذ صباه ، وقرن الكثيرون اسم العرجي بقائد هذا المذهب ، فأينما يذكر اسم الشاعر المخزومي عمر بن أبي ربيعة تجد اسم العرجي شاخصاً أمام عينيك وكأنهما اسم واحد ، فذاك يقول خليفة عمر بن أبي ربيعة وآخر يقول ترسم خطاه أو ذهب مذهبه في شعر الحب ، وثالث نحا نحوه ، أو سلك مسلكه ، فكثيراً ما تتردد هذه العبارات والجمال على المسامع ، وفي هذا إيماء إلى عمق العلاقة التي تربط بينهما من حيث تناولهما لغرض معين هو " الغزل " الذي عرفا به والتصقا به على مدار الزمن ، ويحدثنا أبو الفرج الأصفهاني عن هذه المشابهة قائلاً : "...فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضي الله عنه يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه..."<sup>(٢)</sup> ، ولكن هناك حقيقة لا يمكن لأي باحثٍ إغفالها وهي أن العرجي يختلف عن عمر بن أبي ربيعة من وجوه كثيرة ، منها على سبيل المثال ما ذكره الأستاذ طه حسين قائلاً : " ..... وقد أخذ العرجي بحظه من اللهو والعبث ، فنهج منهج ابن أبي ربيعة . ولكنه خالفه من وجهين : أحدهما أن ابن أبي ربيعة كان هادئاً مطمئناً إلى لين الحياة وخفض العيش وحديث النساء ، كان حمامة من حمام الحرم ، كل حظه من الحياة أن يحب وان يتغنى في الحب . ولهذا استطاع أن يهون على أخيه ، فقد حضرت الوفاة عمر بن

(١). ينظر : التطور والتجديد في الشعر الأموي - د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط ٥ ، د.

ت : ٥٥ - ١٣٠ ، والعرجي حياته وشعره - رافعة سعيد السراج : ٦٠ ، .

(٢). الأغاني : ١ : ٣٨٧ .

أبي ربيعة فجزع عليه أخوه الحارث إشفافاً عليه من عذاب الله ، فاستطاع عمر أن يهون على أخيه وان يقسم له ما أتى فاحشة قط .

أما العرجي فقد كان فيه فضل من قوة وعنف ، ولم يكن له بدّ من ان يصرف هذا الفضل . وقد حاول أن يصرفه في سبيل الدولة . فأبى عليه الخلفاء ذلك ، فصرفه في سبيل نفسه . وكان أقرب إلى الفاتكين منه إلى أهل الدعة والهدوء . وكان ينفق حياته في الصيد والشرب . ولم يكن يكتفي من النساء بالحديث والغزل ، وإنما كان يطلب إليهن أكثر من هذا ، فكان اسمه خطراً أيضاً . وخالف عمر بن أبي ربيعة من وجه آخر ، وهو أن عمر كان قانعاً في حياته العامة كما كان قانعاً في حياته الخاصة . فلم تكن له أطماع سياسية ولم يكن له أعداء سياسيون ، وكأنه كان يحتقر السياسة وأهلها ، فقصر شعره على النساء وصرفه عن الخلفاء ومن يتصل بهم فلم يمدح أحدا ولم يهج أحداً .

أما العرجي فقد حاول الحياة السياسية وأراد أن يكون له شأن في أمور الدولة فلم يفلح . واحسب انه لم يتعزّ عن هذا الإخفاق ، فأضمر للخلفاء ومن اتصل بهم حقدا وبغضا . وكان هذا الإخفاق قد أثر في نفسه تأثيراً قويا فأصبح سيئ الخلق فاحش اللسان قليل الرضا عن الناس ، يتصرف عنهم ما صرفه عنهم اللهو العبث ، فإذا اضطر إلى مواجهتهم لم يجدوا منه خيراً،ومن هنا هجا ناسا وعادى ناسا آخرين . وانتهى به عنفه في حياته الخاصة وسوء خلقه في حياته العامة إلى أن ضرب وشهر وسجن حتى مات في السجن " (١) ، وسأيره في وجود نقاط لا يشترك فيها هذان الشاعران الغزليان الأستاذ طه احمد إبراهيم ، فعبر عن ذلك بدقة حين قال : " ..... ومهما اختلفت مذاهب الجاهليين والإسلاميين ومهما تنوعوا في الصياغة وفنون القول فانهم جميعاً ينهلون من ينبوع واحد ، ويصدرون عن ذهنية واحدة وينتقاريون تقارباً ملحاً في التفكير وفي التعبير ، يختلف زهير عن طرفة وذو الرمة

---

(١) حديث الأربعاء - طه حسين ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده ، مصر ، د.ط ، ١٩٣٧ : ١ : ٣٠٨ - ٣١٠ . وقد تفوق العرجي على عمر بن ابي ربيعة في طريقة استعماله لأسلوب الحوار القصصي في قصائده . ينظر : في الشعر الإسلامي والأموي - د. عبد القادر القط ، مطبعة دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ط ، ١٩٧٦ : ٢١١ .

عن جرير وعمر بن أبي ربيعة عن العرجي ، ولكنه اختلاف الجداول انحدرت عن جبل واحد ، وأخذت ماءها من سحب واحدة. اختلاف في التطبيق ، واختلاف في التأتي للأمر ، فأما الأصول التي تُحتذى فأما المناحي العامة فواحدة ، لا اختلاف فيها " (١) ، وهذا ما أقره الدكتور شوقي ضيف في قوله : " وهو يختلف عنه من وجوه كثيرة ، إذ لم تكن له نباهته فـي أهله ، وكان مشغولاً باللهو والصيد ، وكانت فيه فتوة وفروسية ، حتى عدّ من الفرسان ، ومن ثمّ اجتذبت حروب مسلّمة بن عبد الملك بأرض الروم ، فأبلى فيها بلاءً حسناً إذ كان من أفرس الناس وأرماهم وأبراهم لسهم . وهو لا يختلف في ذلك وحده عن عمر فحسب ، بل هو يختلف معه أيضاً في انه كان يُسرف في فتوته ، حتى ليخرج إلى شيء من الإباحية ، على شاكلة قوله :

قَالَتْ رَضِيْتُ ، وَلَكِنْ جِئْتُ فِي قَمَرٍ هَلَّا تَلَبَّثْتُ حَتَّى تَدْخُلَ الظُّلْمُ (٢)  
وقوله (٣) :

بَاتَا بِأَنْعَمِ لَيْلَةٍ ، حَتَّى بَدَا صُبْحٌ تَلَوَّحَ كَالْأَعْرَِّ الْأَشْفَرِ  
فَتَلَازَمَا عِنْدَ الْفِرَاقِ صَبَابَةً أَخَذَ الْعَرِيمُ بِفِضْلِ ثَوْبِ الْمُعْسِرِ

وهو لا يقف بمثل هذه المعاني عند نفسه ، بل يرمي بها حتى الحواج الناسكات .... " (٤) .

وضرب لنا مجموعة كبيرة من الأمثلة توضح لنا جموح العرجي في التغني بالغزل دون خجل ، فقد كان جريئاً إلى درجة انه كان يتبع حتى النساء المتزوجات " (٥) .

(١). تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري - الأستاذ طه أحمد إبراهيم ، دار الحكمة ، بيروت - لبنان ، د.ط ، د.ت ، د.ت : ٩٠ .

(٢) . الديوان : ٦ ، من بحر البسيط .

(٣) . ذيل الديوان : ١٧٨ ، من بحر الكامل .

(٤) . العصر الإسلامي - د. شوقي ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، مصر ، ط ٧ ، ١٩٦٣ : ٣٥٧ .

(٥) . ينظر : المصدر نفسه : ٣٥٨ . وينظر : شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي - محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ : ٧٠ - ٧٤ .



ويتميز العرجي عم عمر بن أبي ربيعة انه شاعر غزل سياسي او كيدي مفتعل إذ : " لم يتخذ هذا اللون من الغزل للتعبير عن إحساس دفين باللوعة والصبابة ، وإنما اتخذه وسيلة لمجابهة خصمه الوالي ... والشاعر لم يكن في غزله هذا عنيفاً كما عهدناه في سلوكه وحياته العابثة !! فقد كان هادئاً رفيقاً بجيداء أم الوالي المخزومي حين شيب بها ... " (١) ، نحو قول الشاعر من [ بحر السريع ] :

عُوجِي عَلَيْنَا رَبَّةَ الْهُودَجِ      إِنَّكَ إِنْ لَا تَفْعَلِي تَحْرُجِي (٢)

وبعد هذا مثلت البيئة الجاهلية حقلاً ثقافياً لجأ إليه العرجي وهو يعبر عن تجربة فنية ما ، فيلمح الباحث حين يتقصى لوحاته وأخيلته صوراً تقليديةً وتراكيب اعتاد الشعراء ذكرها في دواوينهم الشعرية ، ونالت ألفاظ ذلك العصر القديم جانباً كبيراً من فنه الأدبي فأحبها وتأثر بها .

فيجد المتلقي النوي والخيمة والأثافي والبيداء المقفرة والربع الموحش والوديان والجبال والسهول والخيول والنعاج والتلال والهضاب.... الخ نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

فُوَادَكَ أَنْ يَهْتَاجَ لَمَّا بَدَتْ لَهُ      رُسُومُ الْمَعَانِي وَالْأَثَافِي الرَّوَائِدُ (٣)

وهذا يعني معرفته الواسعة بهذه الحياة بجامدها ومتحركها وإعجابه بها وحبه القوي لها . ثم أصاب الحياة تغيير كبير فرضه مجيء دين جديد في العصر الإسلامي عمل جاهداً أن يجعل من هذا النوع الأدبي ونقصه به ( الشعر ) متمركزاً في خدمة ما جاء به من أنماط أخلاقية سامية تهدف إلى انتشاره بين صفوف أبناء هذا المجتمع فظهرت ألفاظ جديدة مثلت هذا العصر ، إذ لا بد لأي شاعر من أن يستجيب لطبيعة التطور الذي يشهده أي عصر من العصور سواء أكان سطحياً كما

(١) . الغزل السياسي في العصر الأموي - غانم جواد رضا ، مطبعة جامعة البصرة ، د. ط. ، ١٩٨٣ : ٢٧ .

(٢) . الديوان : ١٧ . وينظر : الديوان : ٣١ ، ٤٢ .

(٣) . الديوان : ١١٧ .

لمسناه لدى العرجي في العهد الإسلامي أم عميقاً من ناحية اللغة والصورة  
والموسيقى . نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

فَخَافِي عِقَابَ اللَّهِ فِي قَتْلِ مُسْلِمٍ      بَرِيٍّ ، وَلَمْ يَقْتُلْ قَتِيلًا فَيُقْتَلَ (١)

وكذلك قوله [ بحر الكامل ] :

وَأَعْلَمِي أَنَّ فِي الْقَضَاءِ شُهُودًا      أَوْ يَمِينًا ، فَأَحْضِرِي شَاهِدَيْنَا (٢)

أكثر العرجي من ذكر المواسم في شعره إذ كانت تمثل وسيلته للقاء الحبيبة  
ونيل لذة الحديث معها والتمتع بجمالها الساحر وهذا ما يبرر وجودها في شعره ثم ما  
تحمله هذه المواسم عند حلولها من انتعاش في عمليات البيع والشراء وازدهارها ، ،  
وهذا بدوره ينهض بحياة أهل الحجاز اقتصادياً بسبب نشاط العمليات التجارية ، أما  
الجانب الاجتماعي فيتجسد بإتاحتها للشعراء فرصة إظهار براعتهم الأدبية أثناء  
اجتماعهم فيها لإلقاء قصائدهم الشعرية (٣) ، نحو قول الشاعر من [ بحر الكامل ]  
(٤) :

يَا لَيْلَ إِنِّي قَائِلٌ - فَاسْمَعِي -      وَحَالَفَ بِإِلَهِ أَيْمَانَنَا  
رَبِّ الْمُهْلِينَ إِلَى بَيْتِهِ      بِالْحَجِّ مُشَاءً وَرُكْبَانَنَا

ثم تأتي البيئة الحضرية الأموية الجديدة ، ليطل العرجي من خلالها على  
عوامل جديدة حيث العجم والقصور والرياض والبساتين والقيان والجواري وحياة النعومة  
والترف ومجالس السمر والخمرة وأجوائها اللاهية العابثة والحرية التي منحت للنساء  
فاصبحن يرتدن مجالس الرجال ويرغبن بان يتردد اسمهن على السنة الشعراء .

وكان من شأن هذا العصر أن يشهد نشاط الحركة الغنائية بشكل كبير (٥) ،  
فكثر الغناء والمغنون والمغنيات ، وانعكس هذا على شعر العرجي فوسم بصلاحيته

(١). الديوان : ١٥٥ .

(٢). ذيل الديوان : ١٩٤ .

(٣). ينظر : العرجي حياته وشعره - رافعة سعيد السراج : ٢٦ .

(٤). الديوان : ١٦٩ .

(٥). ينظر : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية - د. شوقي ضيف ، مطبعة النجوى ،  
بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٧ ، ص ١١٩ .

للتلحين والغناء بسبب سهولة ألفاظه ووضوح معانيه ، وهذا ما جعله سهل الحفظ ، ثم إن العرجي شاعر ذاتي مطبوع ، ومعنى ذلك أنه بعيد عن الصنعة والتكلف ، فلا غرابة أو وحشية أو معاضلة في مفرداته ، وهناك عامل آخر توافر في ديوانه فطبعه بالغنائية ، وهو أن غرض الشاعر كان الغزل ، وتركيبية هذا الفن تجري مع فن الغناء <sup>(١)</sup> ، فنال شعره إعجاب أهل الغناء فغنوا منه ما شاءوا .

وغنى عبد الله بن العباس شعر العرجي ، حيث روى أبو الفرج الأصفهاني جلسة السمر التي جرت بين هذا الشخص والخليفة المتوكل فقال : " دعاني المتوكل فلما حبست المنادمة قال لي : يا عبد الله ، تَعَنَّ فغنيتهُ في شعرٍ مدحتَه به فقال : أين هذا من غنائك في : من [ بحر الطويل ]

أَمَاطَتْ كِيسَاءَ الْخَزِّ عَنْ حُرِّ وَجْهِهَا

ومن صنعتك في : من [ بحر السريع ]

أَفْقَرَ مَمَّنْ يَحُلُهُ سَرِفٌ .

فقلت : يا أمير المؤمنين ، إن صنعتي حينئذٍ كانت وأنا شابٌ عاشقٌ ، .... والأبيات التي فيها الغناء المذكور من شعر العرجي يقوله في جِذَاءَ أُمِّ مُحَمَّدِ بْنِ هِشَامِ بْنِ إِسْمَاعِيلِ الْمَخْزُومِيِّ .... " <sup>(٢)</sup> .

## الاستشهاد بشعره

العرجي شاعر قرشي بإجماع المؤرخين ، وقد عُرفت هذه القبيلة بفصاحة لغتها المعتمدة في الاستشهاد ، فهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم ، وهذا بدوره انعكس على شعره فكانت لغته معروفة بفصاحتها وجمال سبكها وسلاستها وشفافيتها وقدرتها على الوصول إلى مكامن النفوس ومداعبتها .

<sup>(٢)</sup>. ينظر : الاقتصاد وأثره في شعر العصرين الأموي والعباسي - قحطان رشيد التميمي ، مجلة

الجامعة المستنصرية ، مطبعة دار السلام ، بغداد ، ٣ع ، ٣س ، ٣ ، ١٩٧٢ : ٧٢ .

<sup>(٣)</sup>. الأغاني : ١ : ٤٠٤ - ٤٠٥ . الديوان : ٧٤ .

ولما كان ديوان العرجي يمثل " ..... تحفة فنية رائعة في دولة الشعر والأدب ، وشعره محبب إلى النفوس ، ذو تعبير شفافٍ رائق ، يأخذ بمجامع القلوب ، ويخلب الأسماع ، سهل العبارة جزلها . فشاعرنا قرشي ، ولغة قریش هي أجود اللغات ، وبها نزل القرآن الكريم ، وكانت تسمى بالفصحى ، ولغة شاعرنا العرجي ، عربية سالمة من الشوب .... " (١) .

فكان شعر العرجي ضمن مختارات ديوان الحماسة ، في باب النسب بقوله " وقال آخر " (٢) ، وهو ( يقصد العرجي ) (٣) من [ بحر الطويل ] :

وَلَمَّا رَأَيْتُ الْكَاشِحِينَ تَتَّبَعُوا      هَوَانَا وَأَبَدُوا دُونَنَا نَظْرًا شَزْرًا  
جَعَلْتُ وَمَا بِي مِنْ جَفَاءٍ وَلَا قَلِيَّ      أَرْوِرُكُمْ يَوْمًا وَأَهْجُرُكُمْ شَهْرًا

أما الجاحظ ، فقد كان لشعر العرجي نصيبه من الاستشهاد به في موضع حديثه عن الحيّات ، فيقول : " وقال العرجي في ديبب السم في المنهوش " (٤) من [ بحر الطويل ] :

وَأَشْرِبَ جِلْدِي حُبُّهَا وَمَشَى بِهِ      كَمَشَى حُمَيَّا الْكَأْسِ فِي جِلْدِ شَارِبِ  
يَدِبُّ هَوَاهَا فِي عِظَامِي      كَمَا دَبَّ فِي الْمَلْدُوعِ سَمُّ الْعَقَارِبِ  
وَحُبُّهَا

وقد أتى ذكره في كتاب الأمالي (٥) وفي أخبار أبي القاسم الزجاجي (١) ونلمح حضور شعر هذا الشاعر في زهر الآداب وثمر الألباب (٢) ونزهة الأبصار بطرائف

(١). نقد وتعريف - عبد الله الجبوري ، تقديم علي الزبيدي ، د. ط ، د. ت : ٤٩ .

(٢). ديوان الحماسة- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١هـ) ، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن الخضر الجواليقي (ت ٥٤٠هـ) ، تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح ، دار الرشيد ، د. ط ، ١٩٨٠ : ٣٧٤ .

(٣) . ورد البيتان منسوبان للعرجي في هذا المكان وأما فيما عدا ذلك لم ينسبوا له .

(٤). الحيوان : ٤ : ٢٦٩ . وردت لفظة ( كَمَشَى ) في الحيوان كذا ، والصواب ( تَمَشَى ) . ذيل الديوان : ١٤٦ .

(١). ينظر : الأمالي- أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي (ت ٣٥٦هـ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ت ، د. ط : ١ : ٢٠٠ . وينظر : عيون الأخبار - أبو محمد عبد الله ابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ) ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت : ٤ : ٩٠ .

الأخبار والأشعار<sup>(٣)</sup> والموشح<sup>(٤)</sup> وكذا ابن خلكان<sup>(٥)</sup> ، حيث استشهد ببيت العرجي الذي أطلق صيحاته المدوية في الآفاق وهو داخل سجنه علّ من يسمعها ينقذه من استبداد وظلم أبناء عشيرته وهو مشهور جداً ، حول لفظة (سداد) بفتح السين وكسرهما فالأولى تعني القصد والسبيل ، أما الثانية فتعني البُلغة ، وكل ما سددت به شيئاً فهو سداد ، فقد سأل الخليفة المأمون النظر بن شمل إذا كانت العرب تعرف هذا فلما كانت الإجابة نعم ذكر قول العرجي من [ بحر الوافر ]<sup>(٦)</sup>:

أَضَاعُونِي وَأَيَّ فَتَى أَضَاعُوا      لِيَوْمَ كَرِيهَةٍ وَسِدَادٍ تَغْرٍ<sup>(٧)</sup>

حيث وردت سداد المكسورة في شعره وكذا ورد البيت ذاته في شرح مقامات الحريري إذ جاء في " المقامة الزبيدية يخاطب ابن السروجي أباه ( السروجي ) عندما باعه في سوق الرقيق وقبض ثمنه فقال له " <sup>(٨)</sup> [ بحر الوافر ]:

لحاك الله هل مثلي يباع      لكيما تشبع الكرش الجياغ

على اني سأنشد عند بيعي      أضاعوني وأي فتى أضاعوا

مضمناً الشطر الأول من بيت العرجي أعلاه .

(٢). ينظر : الزجاجي : ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٣). ينظر : الحصري القيرواني : ٢ : ٥٩٨ - ٥٩٩ .

(٤). ينظر : أحمد بن درهم : ١ : ٥٢٦ .

(٥). ينظر :الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر - أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني ( ت ٣٨٤ هـ ) ، تحقيق علي محمد البجاوي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، د. ط ، ١٩٦٥ : ٣٣٢ .

(٦). ينظر : وفيات الأعيان : ٥ : ٣٩٩ - ٣٠٣ . وينظر : حليّة المحاضرة في صناعة الشعر - أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ، تحقيق د. جعفر الكتاني ، دار الحرية للطباعة ، د. ط ، ١٩٧٩ : ١ : ٣٨٤ - ٣٨٥ .

(٧). ينظر : أخبار أبي القاسم الزجاجي - الزجاجي : ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٨). الديوان : ٣٤ .

(٩). شرح مقامات الحريري - أبو العباس عبد المؤمن العيشي الشريشسي ( ت ٦٢٠ هـ ) ، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي ، ط ١ ، ١٩٥٢ : ٣ : ١٨٥ .

واستشهد أبو الهلال العسكري في ميدان تجاهل العارف بشعره فقال : "   
ومن المنظوم قول بعض العرب " (١) من [ بحر البسيط ] :   
بِإِلَهِ يَا ظَبِيَّاتِ الْقَاعِ قُلْنَ لَنَا   
لَيْلَايَ مِنْكُمْ أَمْ لَيْلَى مِنْ الْبَشَرِ   
" والجيد في المعنى قول العرجي " (٢) [ بحر البسيط ] :   
مِنْ ذَكَرٍ لَيْلَى وَأَيُّ الْأَرْضِ مَا سَكَنْتُ   
لَيْلَى فَإِنِّي بِثَلَاكِ الْأَرْضِ مُحْتَبَسُ   
كذا ورد شعر العرجي في حماسة القرشي (٣) .

أظهرت لنا الصفحات السابقة صلاحية شعر العرجي للاستشهاد به في   
ميادين عديدة ، تاريخية وأدبية ولغوية وبلاغية .... الخ ، لان العرجي شاعر يمتلك   
ثقافة كبيرة في شؤون عصره وما سبقه من عصور ، جاهلية كانت أم إسلامية ،   
فنرى شعره بالزبي القبلي والديني والمدني ، فظهر بأبهى حلّة لا يمتلك القارئ إلا أن   
يعجب بها ويتذوقها .

---

(١). الصناعتين - ابو الهلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل ابراهيم، دار   
الكتب ، ط ٢ ، ١٩٧١ ، ٤١٢ . ذيل الديوان : ١٨٢ . وينظر : علوم البلاغة البيان والمعاني   
والبديع - احمد مصطفى المراغي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط ٣ ، ١٩٩٣ :   
٣٤٦ . فقد استشهد بهذا البيت في موطن التذلل في الحبّ منسوباً لـ ( الحسين بن عبد الله الغريبي   
) ، والأصل نسبته للعرجي حيث ورد هذا البيت في ذيل الديوان .   
(٢). المصدر نفسه : ١١٨ . ورد الشطر الأول ( مِنْ ذَكَرٍ لَيْلَى وَأَيُّ الْأَرْضِ مَا سَكَنْتُ ) في كتاب   
الصناعتين كذا ، والصواب ( مِنْ حُبِّ لَيْلَى وَإِنَّ الْأَرْضَ مَا سَكَنْتُ ) . الديوان : ١٥٠ .   
(٣). ينظر : حماسة القرشي - عباس بن محمد القرشي ، تحقيق خير الدين محمود قبلاوي ، وزارة   
الثقافة ، دمشق ، د. ط ، ١٩٩٥ : ٢٩٢ - ٢٩٣ .

# الفصل الأول

## لغة الشعر

### توطئة :

مما لا شك فيه أنّ لغة الشعر قد حظيت باهتمام كبير من لدن نقادنا وباحثينا القدامى والمحدثين ، فكانت موضوعاً لكثير من مؤلفاتهم وبحوثهم ورسائلهم الجامعية ، كونها عنصراً مهماً وأساسياً في عملية بناء النص الشعري وإبرازه للمتلقى بشكله النهائي الناضج ، فهي وسيلة الشاعر للتعبير عما يدور في خلجات نفسه من مشاعر وأحاسيس ، سواء أكانت مفردات تكتسب قيمتها من السياق الذي ترد فيه لأنه المسؤول عن تطويعها بما يخدم تجاربه الشعرية على الصعيد النفسي ، والموضوعي والفني أو تراكيب لغوية ، ثم إن لغة الشعر إيحائية فنية وليست مجرد وعاء بل هي وسيلة وغاية في آن واحد ، وهذا ما ذهب اليه الدكتور محمد مندور فقال : "... أن اللغة لم تعد وسيلة للتعبير ، بل هي خلقٌ فنيٌّ في ذاته ... وانه لمن الحمق أن يقال أن ثروة أو غنى لغة ما يتوقف على عدد ألفاظها ، وانما ثروة اللغة تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التي استطاعت تلك اللغة ان تعبّر عنها ... " (١) .

وعلى هذا الأساس فإذا ما أراد باحث ما التعرف على بيئة شاعر من الشعراء من الناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والثقافية، والشخصية لابد له من الانطلاق من لغته وذلك بسبب وجود رابطة خفية بينه وبينها ، وهذه العلاقة تتجسد في انقياده إلى اللاوعي اللغوي أكثر من كونه يملك إحساساً مرهفاً وروحاً محتشداً زاحماً (٢) ، فالشاعر المتمكن من أدواته هو القادر على استغلال ما في

(١) . في الأدب والنقد - د. محمد مندور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٥٦ : ١٨ .

(٢) . ينظر : سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى - نازك الملائكة ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٣ : ٩ .

اللغة من طاقة كامنة وتوظيفها بما ينفع السياق الشعري ويرتقي بها من استعمالها اليومي إلى المستوى الأدبي الراقي ، إذ إن " اللغة الشعرية تحطم اللغة العادية لكي تعيد بناءها ثانية في انساق تركيبية وعاطفية جديدة " (١).

---

(١). اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي - محمد رضا مبارك ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ : ١٩٩٣ : ١٥ . وينظر : البلاغة والنقد بين التاريخ والفن - د. مصطفى الصادي الجويني ، دار النجاح للطباعة ، إسكندرية ، د. ط ، ١٩٧٥ : ١٠٢ ، واللغة الشعرية - ترجمة كامل العامري ، مجلة آفاق عربية ، ع ٢ - ٣ - ٤ ، س ١٦ ، ١٩٩١ : ١٥٦ ، واللغة وبنية الفكر - محمد رضا مبارك ، مجلة آفاق عربية ، ع ١١ ، س ١٤ ، ١٩٨٩ : ١٣٥ .



## المبحث الأول

### معجم الشاعر :

العرجي كغيره من الشعراء له معجمه الشعري الخاص به الذي يجعله ينفرد عن سواه ، وذلك بطريقة صياغته لألفاظه وكثرة دوارنها على لسانه ، ومن يستقر ديوانه يجده يجمع فيه بين الألفاظ البدوية والحضرية في لغته التي فرضتها البيئة التي امتلأت بالعناصر الأجنبية والجواري المولدات والقيان ومجالس اللهو والطرب وحياة الغضارة والنعيم فباتت لغته واضحة ، سهلة رقتها المدنية ولينتها الحضارة ، وهذا متأث من كون : " .... العصر الأموي الذي هو عصر الترف والغنى والثروة ، عصر القصور والملاذ ، عصر الاندماج في غير العرب واتخاذ السراري والسبايا ، كخدمات ووصيفات وزوجات " (١) .

ويمكن أن نصنف ألفاظ معجمه الشعري تبعاً لما أظهره استقصاؤنا لديوانه إلى خمسة أصناف هي :

**الأول :** يمثل موقف العرجي من الحب وهذا بدوره ينقسم إلى عدة أقسام هي كالاتي :

أ - ألفاظ تمثل الجانب الحسي ( جسد العاشق والمعشوقة ) والمعنوي وهي : ( حوراء ، العئن ، وحف ، اعجازهن ، مهضومة ، خرعية ، الساق ، البدن ، جيد ، اللبان ، الليتين ، طرفها ، اغر ، انيايه ، قلبك ، نظرت ، مبتلة ، الماقيان ، وجهها ، المقلتين ، يداها ، خوزا ، سوالفها ، بدل ، رعبوية ، نحرها ، بدنا ، عوهج ، جردا ، فؤادي ، عيني ، قلبي ، اري ، الخد ، كفي ، ابصرهم ، جسمي ، فللحيين ، اشيم ، القدم ، معصم ، عظمها ، احشاؤهن ، خمصانة ، خلخالها مشبع ، توريد خديها ، وجنتها ، لطف خصور ، الخمر ريققتها ، رخص الظلوف ، غضيض الطرف ، الصدر ، الجوف ، كف ، بنفسي ، تميل ، رود الشباب ، تمشي ، تأطرت ، جلد ، تكفا ، ثوى جسدي ، الكبدا ، فيه ، المتون ، حور

(١). عصر المأمون - د. احمد فريد رفاعي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط ٤ ،

المدامع ، العورة ، نجلا ، زهر ، تهادين ، جم المرافق ، كاعب ، الحجل ممكور ،  
غرثي الوشاح ، رخيم دله ، واضحة التراقي ، كشح هضيم ، خروس حبله ،  
نغر ، أسيل الخد ، قطوف الخطا ، هواها ، وصالك ، حبك ، ودي ، لوجدك ،  
الصبا ، تهوى ، محب ، الهائم ، هاجت ، تتوق شوقا ، اللهف ، محب ، البنان ،  
الوجد المستهام ، لمتيم ، المودة ، هيمان ، شغف ، مغرم ، لذة ، تشتهي ،  
الخلوة (١).

ب- ألفاظ دالة على الزينة وهي : ( الحلي ، وساوس ، كحل ، النصيف ، بالبرد ،  
معتكل ، ساجي ، الدمى ، ثيابه ، الملاء ، الحناء ، الكتم ، تغشت ثياب  
الليل ، الازار ، الريط ، دهن ، صفراء ، تطيب ، عنبر ، السيجان ، جلبابه ،  
مسكنا ، العنبر ، الكافور ، سخاب ، تخال خمار الخز ، يعبقا ، نصح الزعفران ،  
وشاحاه ، رود موشحها ، خلخال ، قصب ، سمطي قرنفل ، دمالج ، خلاخل  
خرس ، المراد ، مجمجت أشفارهن ، لجاما ، المعاضد ، القرطين ، بهنانه ،  
أقحوان ، بردا مهلهلا ، معطارا ، رداء ، بفرج مراجل ، تفوح ، يشم ، ينشر )  
(٢).

ت- ألفاظ دالة على المعاناة ( تحمل الصعاب ، السهر والقلق ، الخوف ، الحزن ،  
المرض ، تمنى الموت ) وهي : اجشم الهول ، أسري الركب ، تخوفت ، رابه ،  
هاله ، اكابد ، عناء ، شقاء ، الكرى ، فملحدها ، أجوب بها السرى ، أجشمه ،  
لبست ساجي ، الموت ، الردى ، حتقي ، فتهلك ، قاتلي ، نحري ، المنايا ،  
الممات ، ألم ، كمد ، الحزن ، عبرات ، أبكي ، يعاوران ، لم يسعد ، فلم أرقد ،  
إطرايه ، تشفق ، بالشجو ، الدموع ، هم ، ماء الحزن ، شجن ، در ، مؤرقة  
الهموم ، بنات فؤادي ، همول ، الكرب ، تغرورق ، بواكف ، فأسجما ، الليل ،  
هدءا ، الدجى ، الظلم ، أسريها ، العصرانِ ، السرى ، آخر ليلي ، أكابد الليل

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ٤ ، ٨ ، ١١ ، ١٢ ، ١٨ ، ١٩ ، ١٨٨ ، ١٩٣ ... الخ .

(٢) . ينظر : الديوان وذيله : ٢٨ ، ٤٠ ، ١٨٧ ، ١٩٣ ... الخ .

، يسهر ، أرقت ، فما ذقت من نوم ، لم ترقد الليل ، موهنا، وهنا ، شطر الليل ،  
شفه الهوى ، نفس ضعيفة، شفاء ، طبيبا، مريضة ، المحن ، ابتلاني ، نحول ،  
دواء ، أدواها ، نكاها ، قرحة ، مهجر ، واهن القوى ، بكيت بعولةٍ ، المراض ،  
إدكارك ، صريع هوىً ، أحرضا ، محسر ، أخفضا ، أقصده ، سوابق دمعٍ ،  
الشوق المبرح ، سقمها ، ما ينام الليل ، فجئت قسراً ، هد عظمي ، اذرت دمعها  
، لن ألقى سروراً ، أودى به ، جثة ، حملت ، أقاسي ، عقابيل ، لحيته ( ١) .

ث - ألفاظ دالة على الصدود - الإعراض - البعد وهي : ( اصارم ، الفراق ،  
الرحيل ، مزحل ، شحطت ، بعيدٍ ، النأي ، الهجران ، جفوني ، شتات ،  
الصدود ، سفر ، لبعادنا ، البخيلة ، خلات ، مطول ، انصرافي ، فارقته ، فلا  
ادنو لها ، ودعتهن ، مغتد ، لا تقرنا ، سأجتنب الدار، تمطلي، لا ازورككم ، لم  
يواصل ، بينها ، ادبرو ، المشتت ، تولت ، صدت ، ي صار ، صردته ، القطيعة  
، اصن ، فما لان قلبها ، حدث ، اقسى خليلا ، استقل الجميع ، انشعبوا ،  
ضربوا ، شطت ، اعراض ، قطاع ) (٢).

ج - ألفاظ دالة على الصحبة - الرفقة - الخليل - الرسول وهي : ( صاح ، رفيقي  
، رسولا ، صحبتي ، خليلي ، أرسلت ، أخا ، صاحب ، اخدان ، أخا الحب ،  
تربها ، نسوة ، الصديق ، رسولهم ) (٣).

ح - ألفاظ دالة على العتاب ( العاذل ، اللائم ، العتاب ) نحو : ( يلحاني ، اللوم ،  
عاذل ، العتاب ، العواذل ) (٤).

(١) . ينظر : الديوان : ٣ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ... الخ .

(٢) . ينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ١٤ ، ٤٦ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ١٩٤ ... الخ .

(٣) . ينظر : الديوان : ٣ ، ١١،١٢، ١٣، ٢١، ٣١، ٣٦، ٣٨، ٤٦، ٥٦، ٥٩، ٦٣، ٦٥، ٦٦... الخ .

(٤) . ينظر : الديوان : ١٠ ، ١٣ ، ٢١ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٥١ ... الخ .

خ - ألفاظ دالة على الكاشح ، الواشي ، العدو ، الحارس ، الرقيب وهي :  
( الواشين ، محرش بحديث كاذبا ، أناس ، العيون الرامقات ، عدو ، رقيبا ، ينثا ،  
الشرطي ، الأعين ، الحارس ) (١).

د - ألفاظ دالة على اللقاء ، الزيارة ، الموعد ، العهد ، كتمان السر ، الوعد نحو :  
( أقول لما التقينا ، كتمنا السر ، العهد ، أزرك ، الموعد ، تواعدنا ) (٢) .

ذ- لفظة الذكريات نحو : ( يذكرني ، بذكرتها ، ذكركم شانا ، مذكرات ، معنى  
بذكرى ) (٣) .

ر- ألفاظ دالة على القيود والحرية نحو : ( الموثق ، المغلول ، أحبس ، الجوامع ،  
أسير ، مطلقة ، مشدود الوثاق ، الحبس داري ، سمريت كبولي ، يشد خناقى ،  
كبول القين ، ذو أواس ، مشرف ، السجن ، فؤاد أسرته ، حلها ، صفادها ، فارغ ،  
مشتغلا ) (٤).

ز- ألفاظ دالة على البيع والشراء وهي : ( باع ، ماله ، فاقتضى ، التجر ، السوق ،  
يربح ، السائمون ، اشترى ) (٥) .

س - ألفاظ دالة على الشيب والشباب وهي : ( الشباب ، وقع السواد ، البياض ،  
خضابه ، لاح شيب القذال ، الرؤس بياض ، لاح قتير في مفارق رأسه ،  
خضيب الرأس ، أسود الرأس ، فارق أشياح الصبا ، خط شيب ، تولى شبابي ،  
الشيب ) (٦) .

**ثانياً : ألفاظ تمثل الطبيعة الساكنة هي : ( الأرض ، كالهضب ، المتان ، ماء ،  
سحابة ، الكناس ، جذع ، خشابه ، نقع ، السماء ، باب ، ضبابه ، كالمهل ،**

(١) . ينظر : الديوان : ١٢ ، ١٣ ، ٣٢ ، ٥٦ ، ٩٣ ... الخ .

(٢) . ينظر : الديوان : ٣ ، ٤ ، ٥٩ ، ٦٥ ، ٦٦ ... الخ .

(٣) . ينظر : الديوان وذيله : ٥ ، ١٧٩ ... الخ .

(٤) . ينظر : الديوان : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٥ ... الخ .

(٥) . ينظر : الديوان : ٥٠ ، ١١٤ ... الخ .

(٦) . ينظر : الديوان : ٢٣ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١١٤ ، ١١٥ ... الخ .

ربابة، متأنق، زاهر، النجوم، ظلم، إعشابه، جادي، بارد، كغريض، طود،  
لصابه، موهبة، الصبا، مشرف، كثبا، أنقاء، الاالا، إخضابه، كالنخل،  
أرطابه، رحل، أجلابه، جنانه، زرقا، البدر، دارها، باليفاع، ربوة، ثراها،  
تراب، المقام، طين، القرى، أكباها، الحمول، كالجبال، الأخشيين، مولاها،  
خلفاها، بيته، ربع، العقيق، بيطن، منزله، الخيف، نعم، فثبير، فبلدح،  
فحراء، البلاط، فسلا، الأجوار، ذي الشرى، بالظواهر، بطحاها، بالشعاب،  
الحزن، حماها، حجاب، كالشمس، الثكن، مبدي، خدنها، موضع، نهر،  
النسم، الشمال، قطقط، شيم، يمانية، الرهم، علم، المدى، حصن، قصور،  
خيما، الحي، النووي، المواعد، الطرب، مجلس، روضة، أقاح، الرمل،  
كالغصن، الثلج، دقيق، عصب، الملا، الاجر، جدر، العنب، مصع،  
العوسج، الارطي، الغضا، العرفج، غمام، البرد، الصحيفة، بنعف، اللوى،  
المور، القطر، جرهما، قريش، مكة، الغور، بتتوفة، ضريب، حوض،  
خزامي، الأجارع، السوق، الرياح، فوز، بالعرج، شرس، الاثل، الدمن،  
سفن، سيف البحر،  
الأحسا، بالبرق، الدجن، كاللبن، الحوذان، أوطان، فالبئر، الهند، عدن،  
التين، الحناء، الكتم، اليمن، بوج، بالحرام، متهما، بالمدينة، مذحج،  
المنجد، بني الحرث، البسر تمصع، البان، الخمائل، الخدور، الحبال،  
الوحش، عسجر، المنهل، المحضر، هروية، بالزعفران، الأزهر، منى،  
القال، السحر، الحجر، نبات، الورد، الجمرات، القمر، الكروم، الشجر،  
الوتر، القاع، ودان، الوتائر، اللثيق، ندى، قلل، المشلل، قرنفل،  
الغمرتان، الخطم، أثيرة، السدرتان، فملحدها، القبة الخضراء، الأزد،  
مسما، الحصا، مفاتيح الأبواب، المحراب، بمنيف، الشهاب، القصر،  
أبطح، مواهب، أكرة، الكتاب، صخرا، بانه، العذق، سواقيه، البارق،  
صوب، أسجر، بخوعى، العسيب الهشيم، أقحوان، سيفي، الهلال،  
بمعترس، حوذانة، آيات الرسوم، الالاء الجعد، أسحم رجاف، الدلو، الرعد،  
ممطر، زاهر البقل، أورق، سفح، خيم، طلل، ظلال بساتين، غددير،

الفرش ، بالسفح ، قير ، مكفهرة ، الثريا ، الكواكب ، الجهراء ، صرصر ،  
الأثافي ، الحجازي ، فاتور اللجين ، المنهوم ، جزع الطلح ، زمزم ، أراك ، سجنها ،  
بطحاء القسية ، الخبارير ، ساق طلحة ، شعبة الاصغاء ، مطلقا ، السيول ،  
لفح السموم ، نبل ، أسهم ، قوس ، رؤس اللصاب ، الصالف ، قعرا ، بالرونة  
العليا ، هاب ، الخال ، الآل ، النار ، رضوى ، الشام ، عود ، جبال السراة ، لادن  
المهرة ، الثماد ، الوشلا ، بدائرة ، الدماث ( <sup>١</sup> ) .

أما الألفاظ الدالة على الطبيعة المتحركة ( <sup>٢</sup> ) ، فهي : ( الناجيات ،  
القمرى ، الغراب ، الريم ، العين ، المها ، الليث ، سرحان ، خيل ، البدن ،  
نعاج الرمل ، أدماء ، بغلة ، العقارب ، الرقش ، النحل ، العصافير ،  
الضفادع ، النعاج ، غزالا ، النعام ، دلدول ، الكلاب ، الذباب ، الجؤذر ،  
الإبل ، العيس ، سيد غاب ( الذئب ) ، غيرهم ، جوازئ ، نعاج الربائب ،  
الوحش ، الطباء ، المعيد ، حمائم أيكة ، عصم القلاة ، مطوقة ، الجواد ،  
الفرس ) ( <sup>٣</sup> ) .

**ثالثاً :** ألفاظ إسلامية وهي : ( الله ، النبي ، ربنا الله ، رب ، الإله ، الحجيج ،  
توبة ، حرموا ، يميني ، الحج ، العرش ، الجمار ، فأجزى ، حديث ، نبي  
الهدى ، راهب ، محرابه ، نذر ، منى ، الفقيه ، الدين ، للوثن ، نصارى الروم ،  
الإيمان ، نفلا ، الرسول ، للعيد ، الحجيج ، البدن ، أشعروها ، تحليل ، تقليد ،  
المهلين ، حالف بالله ، المكبرين ، المنيخين ، شهودا ، الله يعلم ، بيت الله ،  
بالحرام ، فأشهد الله ، ورق المصحف ، الهدايا ، المواسم ، أمانة ، كالليلة

(<sup>١</sup>) . ينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ،  
١٦٨ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ... الخ .

(<sup>٢</sup>) . ونعني بها : " كل ما يجري فيه ماء الحياة وينبض بالحركة من حيوان ، ما عدا الإنسان ، فهي  
على هذا تشمل الحيوان الأنيس كالإبل والخيل والكلاب ، وغير الأنيس كثور الوحش ، والضباء ،  
الزواحف كالحيات والحرايبي .... " . الطبيعة في الشعر الأموي - عبد الأمير كاظم عيسى ، رسالة  
ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٨٣ : ٨٣ .

(<sup>٣</sup>) . ينظر : الديوان وذيله : ٤ ، ٩ ، ١١ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ١٢٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ... الخ .

المباركة ، الصيام ، إمام ، ليلة الأضحى ، التطواف ، ليلة الفطر ، ليلة  
القدر ، الحمد ، إبليس ، النفر ، النحر ) (١).

رابعاً- ألفاظ دالة على موقف الشاعر من الأغراض الأخرى وهي كما جاءت في ديوانه :

١ -الهجاء نحو قوله : ( كرهت ، عين ، برم ، بغضا ، بالضغائن ، الحسد ،  
اللئيم ، أطعموا ، طعموا ، له لحية طالت على حمق القلب ، قبيح ، الدناءة  
، له قحة ، الشتم ، لرجلك نعلا ، وتري ، سب ، أصن ) (٢).

٢ -الفخر وهي : ( الفخر ، يسمو للعلاء ، عقائل زهر ، ورثت عجائزها ،  
العفاف ، بنت كل أبيض قرم ، نراها ، بنى المجد صاعدا ) (٣).

٣ -وصف الخمرة وهي : ( الخمر ، أسقى بأكواس ، أصناف ، الندي ، النزيف ،  
يمج ، سمار ، عقارا ، قهوة ، مقدية ، التجر ، أنيابها ، المدام ) (٤).

٤ -المدح نحو قوله : ( كالليث ، شكري ، فثنائي ، مدحا ) (٥).

خامساً : ألفاظ تمثل خلاصة تجارب الشاعر وهي : ( الوغى ، كرهية ، الحرب ،

دهر ، أصل ، عشاء ، وهنا ، ليالي ، شهر ، بهجر ، ساعة ، غد ،

بالضحى ، الكريم ، الحليم ، ففارسه ، قبل ، بعد ، الصباح ، النهار ،

سناء ، فأشرقنا ، تلالا .... الخ ) (٦).

وفيما يأتي جدولان إحصائيان يبينان موقف العرجي من ألفاظ المجموعة

الأولى والثانية والثالثة والرابعة فقط كونها هيمنت على غالبية ديوانه متسلسلة حسب

نسبة شيوعها الجزئية والكلية في ديوانه :

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ٤٢ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ... الخ .

(٢) . ينظر : ذيل الديوان : ١٧٥ .

(٣) . ينظر : الديوان : ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ... الخ .

(٤) . ينظر : الديوان : ٦ ، ٥٠ ... الخ .

(٥) . ينظر : الديوان وذيله : ٣٦ ، ١٨٥ ... الخ .

(٦) . ينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ٢٦ ، ٤٧ ، ١٢٦ ، ١٥٠ ، ١٥٣ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٩١ ، ١٩٥ ... الخ .

الجدول رقم ( ١ )

| النسبة<br>المئوية % | عدد المرات التي<br>جاءت فيها | دلالة الألفاظ على ما يأتي :                                      | ت       |
|---------------------|------------------------------|--|---------|
| ٢٧                  | ٨٧٥                          | الحب :<br>أ - دلالة حسية ومعنوية على جسد العاشق<br>والمعشوقة .   | ١       |
| ١٥                  | ٤٧٥                          | ب - المعاناة .   |         |
| ٦                   | ١٩٥                          | ت - الصدود .   |         |
| ٤                   | ١٣١                          | ث - الزينة .   |         |
| ٢                   | ٧١                           | ج - الصحبة .   |         |
| ٢                   | ٦٩                           | ح - العتاب ، العاذل ، اللائم .                                   |         |
| ٢                   | ٦٨                           | خ - الكاشح ، الواشي .  |         |
| ٢                   | ٦٣                           | د - اللقاء ، الزيارة ، العهد ، كتمان السرّ ،<br>الوعد ، الموعد . |         |
| ١٠                  | ٣١                           | ذ - الذكريات .   |         |
| ٨                   | ٢٤                           | ر - القيود والحرية .   |         |
| ٨                   | ٢٣                           | ز - الشيب والشباب .  |         |
| ٤                   | ١٢                           | س - البيع والشراء .  |         |
| ٥                   | ١٦٠                          | الطبيعة :<br>ش - الساكنة .                                       | ٢       |
| ٣٠                  | ٩٦١                          | ص - المتحركة .   |         |
| ٥                   | ١٧٢                          | إسلامية .  | ٣       |
| ٢                   | ٥١                           | الأغراض الأخرى :<br>ض - الهجاء .                                 | ٤       |
| ١                   | ٣٧                           | ط - الفخر .  |         |
| ٨                   | ٢٤                           | ظ - وصف الخمرة .   |         |
| ٢                   | ٧                            | ع - المدح .  |         |
| ١٠٠                 | ٣١٧٩                         | ٣  | المجموع |

الجدول رقم ( ٢ )



| ت       | دلالة الألفاظ    | عدد المرات التي جاءت فيها | النسبة المئوية % |
|---------|------------------|---------------------------|------------------|
| ١       | الحب .           | ٢٠٣٧                      | ٦٤               |
| ٢       | الطبيعة .        | ٨٥١                       | ٢٧               |
| ٣       | إسلامية .        | ١٧٢                       | ٥                |
| ٤       | الأغراض الأخرى . | ١١٩                       | ٤                |
| المجموع | ٤                | ٣١٧٩                      | ١٠٠              |

نستشف من خلال الجدولين السابقين جملة ملاحظات تخص معجم الشاعر

هي :

١. يظهر استقصاء ديوان العرجي تفوق الألفاظ الدالة على الحب بشكل مباشر وغير مباشر على سواها من الألفاظ ، ويعزى ذلك إلى الوحدة في بناء القصيدة ، إذ أصبح الغزل في عصره فناً مستقلاً بذاته (١) ، واختصّ به شعراء معينون عرفوا به بعد أن كان وسيلة للولوج إلى موضوع القصيدة الأساسي يفتتحها به ، فنظموا فيه القصائد المطولة والمقطوعات لسببين ، هما : غلبة الترف على حياة فريق كبير من سكان الحجاز ، وشيوع الغناء (٢) . ويبدو للمتلقي منذ الوهلة الأولى أنه يركز على المفردات الدالة على حاسة البصر ، فيذكرها على نحو لافت للانتباه ، فتراه يشير إليها إشارة صريحة وأخرى مرادفة لها مثل ( الطرف ، المقلّة ، أرى ) وغيرها ، من ذلك قوله من [ بحر الطويل ] :

فَقُلْتُ لِعَيْنِي: أَعْمَدِي نَحْوَ غَيْرِهَا      بِنَفْسِي، وَعَيْنِي حَيْثُ تَهْوَى قِيَادُهَا (٣)

(١) . ينظر : تاريخ الشعر العربي إلى آخر القرن الثالث الهجري - نجيب محمد البهيتي ، مؤسسة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦١ : ١٤٣ .

(٢) . عصر القرآن - محمد مهدي البصير ، وزارة المعارف العراقية ، د. ط. ، د. ت : ١٢٨ .

(٣) . الديوان : ١٦٧ . وينظر : الديوان : ٣٩ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٥٥ ، ٥٨ ... الخ .

استعمل العرجي لفظة ( العين ) مرتين في صدر البيت وعجزه في محاوره جميلة دارت بينه وبينها ، طالباً منها التوجه صوب فتاة أخرى ، فهي متى ما تهوى تنقاد إلى الشخص ذاته ، والألفاظ كما نراها واضحة ، بسيطة ، سهلة لا تحتاج إلى إعمال الفكر ، إذ إنها بعيدة عن الغموض والتعقيد . وكذا قوله من [ البحر البسيط ] :

حَوْرَاءُ لَوْ نَظَرْتُ يَوْمًا إِلَى حَجَرٍ لَأَثَّرْتُ سَقَمًا فِي ذَلِكَ الْحَجَرِ (١)

استعمل الشاعر هنا ما يردف لفظة ( العين ) في حديثه عن قوة تأثير محبوبته - وجمال عينيها السوداوين - بمن تنظر إليه وهي : ( حَوْرَاءُ - نَظَرْتُ ) ، وبعبارة أخرى أن لنظرتها وقعاً بالذات لا يبرحها ، فتراه ضعيفاً مريضاً ، فهي إذا ما رمت بسهام عينيها لا تخطئ الهدف . ثم إن حبيبته كثيراً ما تتصف بامتلاء ساقها ، فتجد الشاعر حريصاً على إظهار هذه السمة في حالة الانعطاف والانتشاء والميلان . نحو قوله من [ بحر السريع ] :

مَمْكُورَةُ السَّاقَيْنِ رُغْبُوبَةٌ كَالْغُصْنِ قَدْ مَالَ وَلَمْ (يُخْضَدِ) (٢)

وظف الشاعر التركيب أعلاه ( مَمْكُورَةُ السَّاقَيْنِ ) ، ليرسم لنا جسد محبوبته ، فأضاف لشعره حسناً وبلاغةً في أداء المعنى المراد ، وهو ( السمنة ) فهي من الجواري البيض الرشيقات تشبه الغصن في حالة ميلانه ، فهو ينكسر .

نلمح التفاوت في درجة استعماله للألفاظ الدالة على الحب ذاتها ، حيث تأتي الألفاظ الحسية والمعنوية والمعاناة والصدود والزينة بالمرتبة الأولى ، ثم تأتي ألفاظ الصحبة والعتاب والكاشح والواشي واللقاء في المرتبة الثانية ، أما الألفاظ الباقية ، فتحتل المرتبة الأخيرة وربما كانت ثقافة الشاعر وعمق تجربته وخبرته وصنعتة

(١) . ذيل الديوان : ١٨٢ . وينظر : الديوان : ٢٨ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٩ .... الخ .

(٢) . الديوان : ١٢ .

علّة ذلك التفاوت ، ثم ما يحكم الشاعر لحظة إبداعه للنص الشعري ، من أمثلة ذلك قوله مصوراً تحمّله أهوال الصحراء ومخاوفها وحيداً لا رفيق له إلا الإله والسيف والفرس ، ليصل إلى حبيبته في قوله من [ بحر البسيط ] :

أَجْتَازُ قَفْرًا بَعِيدَ الْقَعْرِ لَيْسَ مَعِيَ  
إِلَّا الْإِلَهِ وَالْأَلَّ السَّيْفُ وَالْفَرَسُ (١)

وكذلك قوله متمنياً الموت لشدة ما يكابده في الحب من شقاء من [ بحر الطويل ] :

يَرَى الْمَوْتَ غُنْمًا رَاحَةً وَالَّذِي بِهِ  
عَلَيْهِ عَنَاءٌ فَهُوَ بِالْمَوْتِ طَامِعٌ (٢)

ثم تأتي الألفاظ الدالة على الطبيعة بعدها لأنه لم يكن يقصد الطبيعة لذاتها ، بل كان يرمز بها إلى المرأة وشخصه ، ومن ذلك وصف الأطلال فهي من الألفاظ التي تناولها في ديوانه لكونها تعد ظاهره من الظواهر الاجتماعية لكنها تمثل عند الشاعر ظاهرة اجتماعية تجسد انتماءه للأرض التي عاش في كنفها ، وربما يعود هذا الاهتمام والتركيز إلى الروابط الوثيقة الارتباط بإنسانيته وحالة الصراع التي عاشها مع أهوائه ونزعاته وعواطفه بماضيه وحاضره ، ومن هنا تأتي أهمية الطلل في شعر العصر الأموي فإذا بالصور الجاهلية القديمة التي رسمها الجاهلي لطلله مستقرة في صور طلل شاعر العصر الجديد (٣) ، نحو قوله من [ بحر المتقارب ] :

أَهَاجَكَ رُبْعٌ عَفَا مُخْلِقٌ ؟  
نَعَمْ ! فَفُؤَاذُكَ مُسْتَعْلِقٌ (٤)

نلمح في ألفاظ هذا البيت الروح الجاهلية واضحة : ( رُبْعٌ ، عَفَا ، مُخْلِقٌ ) ، ثم وقوف الشاعر على ديار الأحبة وهو أمر اعتاد الشاعر الجاهلي فعله محاولاً أن يجعلنا نشاركه في أحزانه ومعاناته من خلال مناجاته لنفسه مستقهماً عن ديار الأحبة التي درست معالمها فأصبحت بالية خالية من أهلها موحشة وتغيرت رسومها

(١) . الديوان : ١٥١ . وينظر : الديوان : ٤٧ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٩ .... الخ .

(٢) . الديوان : ٤٨ . وينظر : الديوان : ١٥ ، ٢٢ ، ٣٥ ، ٤٦ .

(٣) . ينظر : الطبيعة في الشعر الأموي - عبد الأمير كاظم عيسى : ٢٧ .

(٤) . الديوان : ٥٥ . وينظر : الديوان : ١١ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٥٣ .... الخ .

بفعل الظواهر الطبيعية من رياح ومطر وغيرها ؟ فيجيبه الشاعر  
ب ( نعم ) . وقال أيضاً من [ بحر الكامل ] :

قَصْرٌ بِهِ رُودُ الشَّبَابِ لَهَا      نَسَبٌ يُقَصِّرُ دُونَهُ الْفَخْرُ (١)  
نجد المدنية شاخصة في ألفاظ البيت أعلاه ( قَصْرٌ ، رُودُ الشَّبَابِ ) فهو  
يتحدث عن قصر الأمير " محمد بن هشام المخزومي " وما فيه من جوارى  
حسناوات ، فيخص جارية شابة نسبها مدعاة للفخر .

أما الطبيعة المتحركة ، فقد اهتم الشاعر العربي منذ الجاهلية بالخيال ، فاحتل  
مكانه البارز في شعره ، فوقف عنده وقفات طويلة تعرض بها إلى الوصف الدقيق  
لكل جزء من أجزاء جسده ، وكانت السرعة والقوة والحيوية والضخامة من الصفات  
التي أثارت اهتمامه ، فوجدناه يشغل مساحة متميزة في ديوان العرجي ، فيصف لنا  
العرجي جواده بأنه من أبوين كريمين يضطرب رشاقة وليناً فهو يشبه الذئب في  
سرعته نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

رَكِبْتُ لَهَا طَرْفًا جَوَادًا كَأَنَّهُ      إِذَا خَبَّ سِرْحَانُ الْمَلَا حِينَ يَعْسِلُ (٢)  
ثم تأتي الألفاظ الإسلامية ، وهذا طبيعي إذ تأثر شعر العصر الأموي  
بالدين الجديد ، فلمسنا ألفاظاً مستمدة من القرآن الكريم ومصطلحات متعلقة بالحديث  
النبوي الشريف ، فخلا شعره من الوحشي والمبتذل والغريب من الألفاظ ، ويرى  
الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي أن : " ألفاظ الشعر في هذا العصر يظهر فيها أثر  
القرآن الكريم والحياة الجديدة عذوبة وفصاحة وسلامة من اللحن والخطأ والعجمة  
والغرابية والوحشية والابتذال .... " (٣) .

(١). الديوان : ٤٤ . وينظر : الديوان : ١٠ ، ١١ ، ٢٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٥٧ ، ..... الخ .

(٢). الديوان : ١٥ .

(٣). الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام - الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي ، المطبعة الفاروقية  
الحديثة ، ط ١ ، ١٩٤٩ : ٤٨٩ .

والعرجي ينتمي إلى سلسلة شعراء هذا العصر ، فتأثر شعره بألفاظ بيئته الجديدة ودينها الجديد ، ولكن تأثره كان سطحي ، أما المضمون فسخره بما يتناسب مع السياق الذي يرد فيه ، من ذلك قوله من [ بحر البسيط ] :

فَقُلْتُ إِذْ لَأْمَنِي فِي الْوَجْدِ ذُو عَنَفٍ      غَيْرُ الْفَقِيهِ بِذَاكَ الدِّينِ وَالْمَحَنِ (١)

نجد أن ألفاظ البيت قد وظفت بما يتماشى مع سياق الغزل الذي جاءت فيه، فهو يتحدث عن شخص لومه لوماً شديداً على حبه ، فوصفه بأنه ليس من الذين يخبرون أسرار هذه الحالة والمحنة التي يمر بها ، وقد خرجت المفردات عن دلالاتها الوضعية إلى أخرى مجازية تستوعب تجربة الشاعر وتعبّر عنها اجمل تعبير هي : ( الْفَقِيهِ ، الدِّينِ ) .

وأخيراً الألفاظ الدالة على موضوعات الشعر الأخرى ونلمح فيها وجود التباين في المساحة المكانية التي شغلتها حيث جاء الهجاء والفخر أولاً ، ثم وصف الخمرة ثانياً والمدح ثالثاً ، إذ إن هذه الأغراض ليست محور اهتمامه ، فهو شاعر كما قلنا اختص بغرض معين هو ( الغزل ) ، ومن أمثلة ذلك قوله من [ بحر الطويل ] :

أَتَانَا فَلَمْ نَشْعُرْ بِهِ ، غَيْرَ أَنَّهُ      لَهُ لِحْيَةٌ طَالَتْ عَلَى حُمُقِ الْقَلْبِ (٢)

أما الفخر ، فقوله في زوجته " عثيمة " مفتخراً بأهلها وحسبها ونسبها (٣) من [ بحر الخفيف ] :

إِنَّهَا بِنْتُ كُلِّ أَبْيَضَ قَرْمٍ      مَلِكٍ نَالَ مِنْ قُصَيِّ ذُرَاهَا  
وَبَنَى أَلْمَجْدَ صَاعِداً ، فَعَلَّنَتْهُ      عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمٍ أَبَوَاهَا  
فَهِيَ لَا تُدْرِكُ النِّسَاءَ بِسَعْيٍ      أَبَدًا ، حِينَ يَفْخَرُونَ ، مَدَاهَا

(١) . الديوان : ٤٢ . وينظر : الديوان : ٦ ، ١٠ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٧ .... الخ .

(٢) . ذيل الديوان : ١٧٥ . وينظر : الديوان وذيله : ٢٤ ، ٣٦ ، ٤٦ ، ١٢٣ ، ١٨٥ .... الخ .

(٣) . الديوان : ٥١ . وينظر : الديوان : ١٧ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٥ .

أما وصف الخمرة فقد تحدث عنها وعن ما يتعلق بها من كووسها وسماؤها وأسمائها والقرية المشهورة ببيعها بل والتاجر الذي يقوم بعملية بيعها على نحو قليل قائلاً من [ بحر الطويل ] :

كَأَنَّ عُقَارًا قَهْوَةً مَقْدِيَّةً      أَبِي بَيْعَهَا حَبُّ مِنَ التَّجْرِ خَادِعٌ (١)  
والألفاظ الواردة في هذا البيت تومئ إلى حياة التمدن وهي ( عُقَارًا ، قَهْوَةً ، مَقْدِيَّةً ، التَّجْرِ ، خَادِعٌ ) ، بعيدة عن التكلف والتصنع .

أما المدح فنسبته ضئيلة جداً في ديوانه ، من ذلك قوله (٢) من [ بحر الخفيف ] :

ذَبَّ عَنْهَا قُصَيُّ كُلِّ عَدُوٍّ      فَنَفَّاهُ ، وَجُرْهُمَاءَ أَجْلَاهَا  
سَارَ بِالْخَيْلِ وَالْحُمُولِ فَلَمْ تَع      لَمْ فُرَيْشُ بِذَلِكَ حِينَ أَتَاهَا  
فِي كَرَادِيْسٍ كَالْجِبَالِ وَرَجَلٍ      يُفْرِغُ الْأَخْشَبِيْنَ طُولَ قَنَاهَا

٢- يتميز شعر العرجي بمتانة وقوة ألفاظه وعباراته مع سلاستها وعذوبتها في أن واحد أن لكل تجربة شعرية طبيعتها الخاصة فالقوة والمتانة قد تكون سمة الفخر والحماسة مثلاً على حين اللين والرقّة سمة النسيب والرياء ، وهكذا كما إن للبيئة أثراً في ذلك فشعر البيئات المدنية عادة ارق وألين من شعر البيئات البدوية وهلم جرى ... هذا فضلاً عن أن لكل عصر طبيعته اللغوية المطبوعة بطابعه ، وهذه السمة نابعة من طبيعة اللفظ في الشعر الأموي ، إذ كانت القوة والمتانة واللين والرقّة من خصائص الشعر في العصر الأموي (٣) . والدليل على ذلك شعره نحو قوله من [ بحر الكامل ] :

إِنَّ الْعَوَائِلَ قَدْ بَكَرْنَ يَلْمَنِّي      وَحَسِبْتُ أَكْثَرَ لَوْمِهِنَّ ضِرَارًا (٤)

(١) . الديوان : ٥٠ . وينظر: الديوان : ٦ ، ٢٧ ، ٤٤ ، ٤٩ ، ٥٠ .... الخ .

(٢) . الديوان : ٥٣ . وينظر : الديوان : ٩ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٤٩ ، ٥٩ .

(٣) . عصر بني أمية نماذج شعرية محللة - جورج غريب ، مطبعة الغريب ، بيروت - لبنان ، د . ط ، ١٩٧٠ : ٢٦ .

(٤) . الديوان : ٦٧ . وينظر : الديوان : ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ .... الخ .

٣- استعمل الشاعر جملاً وعباراتٍ وتراكيبَ بصيغ ثابتة في معظم الأحيان وقد يشوب القليل منها التغير من تقديم وتأخير أو زيادة أو حذف طفيف في مواطن يتطلبها النص الأدبي ، وهي <sup>(١)</sup> : ( أَجْشِمُ الْهَوْلَ ) أي تَحْمَلُ المخاطر

،  
( عبل المدملج ) أي الممتلئ المعصم ، ( مَمْكُورَةُ السَّاقِ ) أي ممتلئة الساق مع حسنها ، ( مَمْلُوءٌ مُخْلَخَلَةٌ ) أي سمينة الساق ، ( خُرْسٌ خَلَاخِلُهَا أَوْ خَلَاخِلِ خُرْسٍ ) أي ممتلئة الساقين ، ( رَابٍ مَا أَحَاطَ بِهَا ) أي ضخامة عجيزتها ، ( شَفَّهُ الْهَوَى ) أي رقق جسمه أو أضعفه ، ( لَاحَ شَيْبُ الْقَدَالِ ) ، أي شاع فيه الشيب ، ( أَسِيلَةٌ مَجْرَى الدَّمْعِ ) أي مستطيلة صفحة الخد مع لين ورقة ، ( أَسِيلُ الْخَدِّ ) أي طويل ناعم ، ( الْحَجَلُ مَمْكُورٌ ) أي ممتلئ الساق ، ( أَشْيَاعُ الصَّبَا ) أي الفتوة ، ( لَاحَ قَتِيرٌ فِي مَفَارِقِ رَأْسِهِ ) أي الشيب ، ( حُورَ الْمَدَامِعِ ) أي الأجفان ، ( خَطُّ شَيْبٍ ) أي الشيب ، ( دَرَسُ خِضَابٍ ) أي انكشاف لون شعره ، ( بَنَاتٌ فُؤَادِي ) أي الهموم ، ( تَكْفَّ الْعَيْنُ إِنْ جَادَ غُرْبُهُ ) أي الدموع ، ( قَطُوفُ الْخَطَا ) أي متقاربة الخطو ، ( كَاعِبٍ نَاعِمٍ ) أي الجارية التي نهد ثدياها ( مضطخم الحشا ) ضامر البطن ، ( نُفْحِ الْحَقِيبَةِ ) أي ضخمة الردفين ، ( العيون الرامقات ) أي الكاشح ، ( عَيْنٌ عَدُوِّ ) أي الكاشح ، ( فَلَاقٍ مُوَشَّحُهَا ) أي جولانه ، ( تَحْنُو عَلَيْهِ الْعَوَائِدِ ) أي العناق ، ( أَكْفُفَهَا جَاهِدًا ) أي الدموع ( تَكْفَى فِي تَأْوُدِهِ ) أي تتمايل ، ( غُرْثِي الْوِشَاحِ ) أي دقيقة الخصر من غير امتلاء ، ( عَيْنٌ جُوذِرِ خَرِقٍ ) أي سعة العين ( غضيض الطرف ) أو ( طَرْفًا غَضِيضًا ) أي الحياء ، ( مَمْلُوءَةٌ مَقْلَ الْغِزْلَانِ ) أي تامة الخلق والجمال ( مُوَرِّقَةٌ الْهُمُومِ ) أي الشدائد ، الله يعلم ، دلٌ رخيماً أو رَخِيمٌ دله ، ( أَمَاطَتْ كِسَاءَ الْخَزَرِ ) عَنْ حُرِّ وَجْهِهِ ) أي الوجنتان ، ( أَدْنَتْ عِلَى الْخَدَّيْنِ بُرْدَةً مُهْلَهَلَةً ) أي زادت من حسنها بكساء رقيق

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ١٨٧ ، ١٩٣ ... الخ .

ناعم ، كَمْ قَدْ عَصَيْتُ ۖ إِلَيْكَ ۖ مِنْ مُتَ نَصِيحٍ ۖ ، ( رُوْدُ الشَّبَابِ ) أي حسنة ناعمة ، ( القلبُ رهنٌ لدى أسماء مأسورٌ ) أي مسلوب القلب ، ( البرْدُ دوني عَلَيَّ ) ( أسماء مَسْتورٌ ) ، ( خَفَّ الفُؤَادُ لِمَا تَهَوَّيْنَ فَانْجَذَبَا ) أي شدة الشوق ، ( تَصْرِمِي الحَبْلَ ) أي ترك الوصال ، ( حُرَّةٌ مُبْتَلَّةٌ ) أي دقيقة الخصر ، ( تَعُدُّ ذَنْبًا أَنْتِ قَبْلِي جَنِّيهِ ) أو ( مَنَنْتِ الوَصْلَ ) أي تعداد الصنيعة ، ( دَمَعُ فَاضٍ سَيَالٌ ) أي شدة جريان الدمع ، ( جَشَمْتُهُ السَّرَى ) أي معاناة الوصول إليها ، ( هَاجَكَ قَلْبٌ ) أي إثارة الشوق ، ( قَلْبٌ لَجُوجٌ ) أي الشوق ، ( نِعَمَ اللحافِ ) أي الدفاء ، ( حَوْرَاءُ العَيْنِ ) أي سوداء العين مع سعتها ، ( الأَعْجَازُ تَنْبِتِرُ ) ، أي دقيقة الخصر ، ( أَقُولُ لِمَا التَّقِينَا وَهِيَ مِعْرِضَةٌ ) أي الصدود ، ( شَجِي الحِجْلِ ) أي امتلاء الساق . وردت هذه التراكيب البليغة الوقع في معرض وصفه جمال المرأة وعناء الحب (١) .

ونسوق الآن طائفة من الأمثلة التي وظفت فيها تلك التراكيب نحو قوله من

[ بحر الكامل ] :

شخص غضيض الطرف مضطخم الحشا      عبل المدملج مشبع خلخاله (٢)

وكذا قوله (٣) من [ بحر البسيط ] :

تَرُوْدُ فِيهِ قَطُوفٌ مَشِيْهَا أُصْلًا      كَمَا يَرُوْدُ قَطُوفُ المَشِيْ مَحْسُورُ  
عَرْتِي الوِشَاحِ وَرَابٍ مَا أَحَاطَ بِهِ      مِنْهَا الأَرَارُ وَمَا فِي الحِجْلِ مَمْكُورُ

يصور لنا الشاعر في الأبيات أعلاه مفاتن حبيبته الجسدية وزينتها ، فيصفها بالحياء وضمور البطن وامتلاء المعصم والساقين ، وبعد ذلك يقف عند مشيتها فيخبرنا بأنها متقاربة الخطو في مسيرها ، تشبه الشخص الذي أصابه الإعياء والجهد في مشيته ، وترى الوشاح يجول على جانبيها كونها دقيقة

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢١ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٦ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٧٠ ، ١٩٥ ..... الخ .

(٢) . الديوان : ٧٠ .

(٣) . الديوان : ١٠٦ .



الخصر ضخمة العجيزة فيرتفع إزارٌ لباسها ممتلئة الساقين ، فأبدع العرجي في استعماله لها ، إذ أعطى وجودها السياق صبغة جميلة رشيقة مؤثرة .

٤- هيمنت على لغة الشاعر مجموعة من الثنائيات حكمت نصوصه الشعرية وهي ثنائية الألفاظ (الحسية / المعنوية)،(البدوية / الحضرية) ، (الوصل / الهجر) ، (الشيب / الشباب) ، (القيود / الحرية) ، (الطبيعة الساكنة / الطبيعة المتحركة) ، (الزمان / المكان) ، مضية على نتاجه الأدبي عمقاً في الأداء ومتانة في البناء الشعري ومن أمثلة تسخيره لها قوله <sup>(١)</sup> من [ بحر الكامل ] :

|                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| إِذْ وَدَّهَا صَافٍ وَرُؤْيَيْهَا | أَمْنِيَّةٌ وَكَلَامُهَا غُنْمٌ         |
| هَيْفَاءُ مَمْلُوءٌ مُخْلَخَلُهَا | عَجْزَاءُ لَيْسَ لِعَظْمِهَا حَجْمٌ     |
| حُمَصَانَةٌ قَلِقٌ مُوشَّحُهَا    | رَوْدُ الشَّبَابِ عِلَابُهَا عَظْمٌ     |
| وَكَأَنَّ غَالِيَةً تُبَاشِرُهَا  | تَحْتِ الثِّيَابِ إِذَا صَفَا النَّجْمُ |

نظر العرجي إلى المرأة بمنظار حسي ، فتعرض إلى وصف كل عضو من أعضاء جسدها ، فهي ضخمة الفخذين ممتلئة الساقين يغطي عظم جسمها اللحم فهي ضامرة البطن ، دقيقة الخصر ، فتلمح الوشاح يجول عليها في سيرها وهي شابة ناعمة حسنة طويلة العنق ، تخال العطور التي تتجمل بها تفوح من تحت ثيابها ، فهي تباشر مجاسدها إذا ما جئتها ليلاً ، وهذا يمثل الجانب الحسي .

أما الجانب المعنوي ، فيظهر في ألفاظ البيت الأول وهي ( وَدَّهَا ، أَمْنِيَّةٌ ، وَكَلَامُهَا غُنْمٌ ) ، وهو يجسد لنا مشاعره تجاه الحبيبة " ظُلَيْمَةٌ " فيخبرنا بأن حبها نقي ورؤيته لمحبوته أمنية راودته ، وهذا يومئ إلى الفراق والبعد، ويعد محاورته لها نصراً ففيه الراحة والسعادة .

ويجمع الشاعر في بيته بين الحسية ( رُؤْيَيْهَا ) / المعنوية (معاناته الداخلية).  
- جمع العرجي بين البداوة / التمدن في ألفاظه عبر ثنائية الألفاظ الجاهلية / الحضرية ، مصوراً أجواء البيئة الجاهلية على نحو جميل والحياة الجديدة في العصر الأموي بقصورها ورياضها وجواربها نحو قوله من [ بحر الخفيف ] :

(١) . ذيل الديوان : ١٩٣ . وينظر : الديوان : ٧ ، ٩ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢٨ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ..... الخ .

" أَيُّهَا الْقَصْرُ ذُو الْأَوَاسِي وَذُو الْبُسْدِ      تَانِ أَعْلَى الْقُصُورِ ، بَيْنَ الظَّرَابِ ِ " (١)  
وقال أيضاً من [ بحر البسيط ] :

إِذَا دَعَتْ هَاجَ ذَا الْأَشْجَانِ مَنْطِقُهَا      كَأَنَّهَا قَيْنَةٌ غَنَّتْ عَلَى عُودِ (٢)  
الألفاظ الواردة في كلا البيتين ( الْقَصْرُ ، الْبُسْتَانِ ، الْقُصُورِ ، قَيْنَةٌ ، غَنَّتْ ،  
عُودِ ) ، كلها تُنبئ عن تأثر شعر العرجي بحياة المدنية ، حيث القصور والجواري  
والغناء والمغنيات وآلاتهم كالعود ، بسبب عامل الاختلاط بالعناصر المولدة ونزوحها  
نحو العرب ، لتطبع شعره بالعدوبة والرقّة والسهولة ، إذ : " ..... نهضت  
المدينة في هذا العصر بفنّ الغناء نهضة واسعة ..... " (٣) .

أما البيئة الجاهلية ، فتظهر في قوله (٤) من [ بحر الطويل ] :

يَقُولُ خَلِيلِي ، وَالْمَطِيَّ حَوَاضِعُ      بِنَا بَيْنَ جِرْعِ الطَّلْحِ وَالْمُنْهَمِّمِ : (٥)  
أَفِي طَلَلٍ أَقْوَى وَمَغْنَى مُخَيِّمِ      كَسَحَقِ رِدَاءِ ذِي حَوَاشٍ مُنْمَمِ

وكما يبدو لنا ، ما زالت الروح البدوية متشبثة بشخص الشاعر ، وهو يصور  
لنا طلل الحبيب ، وقد دُرِسَ ولم يبقَ من آياته إلا الآثار ، كالثوب الرثّ القديم  
مترسماً بذلك خطى أسلافه القدماء في الوقوف على الأطلال ومخاطبتها مع  
خليله .

- الوصل / الهجر أو القرب / البعد ، احتلت هذه الثنائية مساحة مهمة من شعر  
العرجي ، إذ سخرت حين حاول أن يعبر عما يلقاه من محبوبته من هجران  
وصدود وبالعكس ( المعشوقة ) قائلاً من [ بحر الطويل ] :

فَكُنْ حَازِمًا وَأَمْنَحْ وَصَالِكَ وَأَصِلًا      لَكَ الْخَيْرُ وَأَصْرِمُ حَبْلَ مَنْ لَمْ يُوَصِّلِ (٦)

(١) . الديوان : ١٤٧ .

(٢) . الديوان : ١٦٠ .

(٣) . العصر الإسلامي - د. شوقي ضيف : ١٤١ .

(٤) . الديوان : ٨٦ .

(٥) . وردت لفظة ( الْمُنْهَمِّمِ ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( المدهوم ) .

(٦) . الديوان : ٢٢ . وبيدكرنا هذا البيت بقول امرئ القيس :

إِنِّي لِأَصْرِمُ مَنْ يُصَارُمُنِي      وَأَجِدُ وَصَلَ مَنْ ابْتَغَى وَصَلِي

ديوان امرئ القيس - ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشاقي ، دار الكتب العلمية ،  
بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت : ١٣١ .

تتضح الثنائية أعلاه في كلا الشطرين بالألفاظ التالية : ( الوصل ) في قوله : ( وَامْنَحْ وَصَالِكَ وَاصِلًا ) أي ( العاشق / المعشوقة ) ، الهجر في ( اصْرْمُ حَبْلَ مَنْ لَمْ يُوَصِّلِ ) يعني ( الحبيبة / الحبيب ) ، وتتفرع من التركيب هذا طائفة من الثنائيات تجسد معاناة الشاعر هي ( الحزن / الفرح ، الاضطراب الداخلي / الاستقرار ، اليأس / الأمل ) ، وهنا تظهر آلام المحبين وشقاؤهم في الهوى في سياق طلب متجانس في مفرداته مترابط في دلالاته .

- لما كان الشباب يمثل : " .... مرحلة واسعة من مراحل الحياة وافق مترامي الأطراف من آفاق الأدب العربي وأفكاره الحية النابضة ، ونهضة شامخة من نهضات بني الإنسان المتحضر وان ذكريات الشباب الحافلة بالفتوة والسخية بالعطاء والساخرة بالزمن .... ولاسيما عندما يتحدث عن أيام لهوه وليالي صباه وعنفوان مرجه وانطلاقة ، تلك الأيام الزواهي بالأمانى الزواجر بالذات الحافلة بألوان المتع والسعادة والسرور والهناء ، وتلك الليالي الخوالي المتمورة بالسحر المراح والتموجة بالندامي والراح " (١) . سخر العرجي ثنائية الشيب / الشباب ، فاستعمل تراكيب معينة لأداء ذلك ، منها ( لَاحَ شَيْبُ الْقَدَّالِ ، حَطَّ ُ شَيْبُ الرَّاسِ ، حَضَيْبُ الرَّاسِ ، بَانَ الشَّبَابُ ) ، كما في قوله من [ بحر المنسرح ] :

قَدْ لَاحَ شَيْبُ الْقَدَّالِ فَاشْتَعَلَ      مِنْكَ وَبَانَ الشَّبَابُ فَاحْتَمَلَ (٢)

أوحى التراكيب الدالة على الصبا / الكبر ، للمتلقى بحياة الراحة والفرح للمعشوقة مقابل الحزن والتعب للعاشق ، فيستذكر من خلالها عنفوان الشباب ولهوه . وهو بذلك يتبع منهج شعراء العصر الجاهلي بمقابلته بين الشباب / الشيخوخة ، وجعلنا أمام صورتين ، الماضي الجميل السعيد والحاضر المرير ، حيث أن : " من المسلم به أن ذهن الإنسان مركب على إعادة الماضي المسجل في الحافظة ، كما يتأمل الغد الآتي في اللحظة الحاضرة ، وفي تعامل الذهن مع الزمن من المركز

(١) . الشيب والشباب في الأدب العربي - الحاج محمد حسن الشيخ علي الكتبي ، مطبعة الآداب النجف الأشرف ، ط ١ ، ١٩٧٢ : ٦٢٦ .

(٢) . الديوان : ٧٩ .

في فطرة الإنسان ميله إلى الماضي ( القديم ) وتمجيده وتقديسه ، فالإنسان على طول الزمن يرجع الخطى إلى أمسه .... ، ويتعاضم شوقه إلى كل ما هو ماضٍ من حياته ، فيكون الماضي بذلك جذوراً لا يمكن بترها، فتصبح اللحظة الحاضرة عديمة الكيان ، ما لم ترتبط بغيرها ، وما لم تخض جدلية ( قبل ) و ( بعد ) " (١) .

- نلمس في شعر العرجي ألفاظاً ترمز إلى القيود ( الأغلال ) ، السجن والحرية موظفةً لخدمة الغزل ، حيث أنها تخرج من دلالاتها الأصلية إلى ثانية مجازية في جانب منها وحقيقة تشير إلى مأساة الشاعر في حبه تارة وإلى قصة سجنه تارة أخرى (٢) ، نحو قوله من [ بحر البسيط ] :

قَدْ أَوْثَقْتُهُ بِغُلٍّ وَهِيَ مُطْلَقَةٌ هَلْ يَسْتَوِي الْمُوثَقُ الْمَغْلُولُ وَالطَّلِقُ (٣)

قابل العرجي بين الارتباط بحبال الوصال مع الحبيبة بسلامة القلب من الحب ( الحرية ) من بداية البيت إلى نهايته بقوله ( قَدْ أَوْثَقْتُهُ بِغُلٍّ وَهِيَ مُطْلَقَةٌ ) ، يريد انه مسلوب القلب أسير حبها ، وكرر المعنى ذاته في الشطر الثاني ( هَلْ يَسْتَوِي الْمُوثَقُ الْمَغْلُولُ وَالطَّلِقُ ) ، فيشبه نفسه بالأسير وقد قيّدت يداه بالأغلال ، أما المعشوقة فتشبه الإنسان الحر الطليق ، وكأنه يريد أن يقول أنه يعاني من الوجد ، إذ أصبح قلبه مشتغلاً ، بينما هي فارغة القلب سعيدة تنعم بالراحة والهدوء ، فأجاد في التعبير ، وهنا تظهر براعة الشاعر ، إذ جعل ألفاظ بيته أكثر طواعية قادرة على أداء ما يتطلبه النص للتعبير عن موضوع الحب .

- وقد ساهمت ثنائية الثابت / المتحرك، بخلق عامل التشويق في مواكبة الأحداث، إذ كسرت طوق الرتابة والملل بوجود ألفاظ دالة على الحركة والحيوية من أفعال وأماكن مختلفة ومتنوعة كقوله من [ بحر السريع ] :

وَأَنْطَلَقْتُ تَهْوِي بِهَا بَعْلَةٌ فِي بَعْلَاتٍ وُقِحَ وَسَّجَ (٤)

(١) . الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي " دراسة في الثنائيات " - لطيف محمد حسن ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة صلاح الدين ، ١٩٨٩ : ١٣٣ .

(٢) . ينظر : الديوان : ٣٥ ، ١٥٦ .

(٣) . الديوان : ٣٣ . وينظر : الديوان : ١٥٥ .

(٤) . الديوان : ١٩ .

البيت ينبض بماء الحياة ، فالأفعال ( انطَلَقْتُ ، تَهْوِي ) تحمل معنى الحركة إلى جانب لفظة ( بَعْلَةٌ ) .

- أما الزمان / المكان فقد عُنِيَ العرجي بهما عناية كبيرة ، إذ بدونهما لا يمكن أن تجري الأحداث ، ثم انهما يمثلان تجاربه ، فيتمثل الزمان عنده بالماضي والحاضر والمستقبل، باستعماله الأفعال التي تحمل هذه الدلالة والحروف ك "لم، لن ، سين ، سوف " وغيرها والألفاظ التي تعطي ذات المعنى ك (هدوءً ، بالعشي ، ليلاً... الخ ) ، فلا تجد موضوعاً أو غرضاً إلا وكان لها جس الزمن اللون المتألق والفعل المتميز ، فقد عُنِيَ به الشعراء العرب منذ زمن قديم عناية كبيرة، فكثير الشعر الذي قيل فيه ، إذ كانوا ينسبون إليه أفعال الحياة من خير وشر ، حياة وموت ، حب وكره ، وهذا ما سيوضحه النص التالي : " عُنِيَ الشعراء العرب قبل الإسلام بالزمن عناية كبيرة ، وآية ذلك كثرة الشعر الذي قيل فيه والدهشة واللوعة اللتان تلونان الكثرة كان أولئك الشعراء مبهورين بجريان الزمن مأخوذين بسلطانه مسحورين بالعلائق التي بينه وبين حركات الأجرام السماوية ناسبين إليه أفعال الحياة والموت الخير والشر ... فليس ثمة غرض شعري إلا وكان لها جس الزمن فيه اللون المتألق والفعل المتميز.... " (١).

أما المكان عند العرجي ، فهو ( ريع الحبيبة ، الديار ، المنزل ، البيت ، رسوم الربع ، القبر ، مجلس اللقاء ، القصر ، السجن ، الوطن ، العرج ، البلاد ، البلاط ، الهضاب ، السهول ، الجبال ، الوديان ، القلاع ، الأرض ، الروضة ، مكة ، الحرام ، الحي ، البستان ، مواسم الحج ، منى ) نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

فَلَمَّا التَّقِيْنَا ، رَحَبَّتْ ، وَتَهَلَّلَتْ      كِلَانَا إِلَى ذِي وَدِّهِ كَانَ أَقْوَدَا (٢)

يصور لنا العرجي لقاء جرى بينه وبين حبيبته وما حدث من عناق... الخ - والشروع في الخطيئة واضح في هذا السياق الأدبي لأنه شاعر إباضي صريح في غزله - في زمان معين ( الليل ) ومكان معين ( مجلس اللقاء ) إذ :

(١) . الزمن عند الشعراء قبل الإسلام- عبد الإله الصائغ ، مطابع كويت تايمز ، د. ط ، ١٩٨٢ : ٧ .

(٢) . الديوان : ١٢٩ .

" تتطور علاقة الشاعر بالمكان عبر شعره وتتحول الى حالة من الالتحام والانتماء وتصل العلاقة بينهما الى حد الامتلاك أحياناً يمتلك المكان امتلاكاً جسدياً وروحياً فلا يعود المكان وعاء خارجياً يضم جسده فحسب بل يتحول الى وعاء داخلي يتغلغل بلوعة ويحتضن شعاب روحه ويلتحم أحدهما بالآخر ... " (١)

وقال أيضاً :

نَبَّتْ فِي نُجُومِ رَبْوَةٍ رَمَلٍ      يُنْشَرُ الْمَيْتُ إِنْ يَشْمُ نَرَاهَا (٢)

---

(١) . المكان والرواية الإبداعية قراءة في نصوص الشعر العربي - د. نادية غازي العزاوي ، دار

الشؤون الثقافية ، ع ٣ - ٤ ، س ٢٣ ، ١٩٩٨ : ٤٠ .

(٢) . الديوان : ٥٣ .

## المبحث الثاني

### التركيب :

إن الكلمة المفردة مع ما لها من قيمة وأهمية يدل عليها السياق الذي ترد فيه ، لا تكفي للتعرف على طبيعة بناء النص الشعري ، فتوجب على الباحث الذي يروم الولوج في الحديث عن هذا الجانب الانتقال إلى حيز أوسع وأكبر ، له القابلية على استيعاب وامتصاص تجارب الشاعر العاطفية والنفسية والفنية ، ألا وهو نطاق الجملة ، سواء أكانت اسمية أم فعلية ، فالشاعر المبدع لا تقف لغته عند قالب معين في التعبير ، بل تنبض بالحركة والحيوية ، متنوعة قادرة على مواكبة ما هو جديد ، فبإمكانه تطويعها بما يخدم نصوصه الأدبية ، فيقدم ويؤخر في كلامه إذا ما استدعى السياق الشعري ذلك ويصل ويفصل ويأتي بما لا يخالف القواعد النحوية ، مراعاة للوزن أو تركيبية النص الفني لأن : " اللغة مادة خام يشكلها الشاعر كيفما يشاء ، ليعبر عن انفعالاته النفسية المختلفة ، على انه يفترق بصياغته للغة عن إطارها العادي في الحديث اليومي ، إذ يخرجها إلى حيز الإبداع والخلود " (١) ، ثم إنها " ... في الشعر الناجح " تركيبية " ، .... ذلك أن " التركيب " عملية يقتضيها العمل الشعري ..... " (٢) .

ويتمثل التركيب عند العرجي بالجملة الاسمية والفعلية والاعتراضية .

(١). لغة شعر ديوان الهذليين - علي كاظم محمد علي المصلاوي ، رسالة ماجستير ، جامعة الكوفة ،

١٩٩٩ : ٨٣ .

(٢). الأدب وفنونه دراسة ونقد - د . عز الدين إسماعيل ، مطبعة السعادة ، ط ٦ ، ١٩٧٦ : ١٣٣ .

## الجملة الاسمية :

احتلت هذه الجملة في ديوان العرجي مساحة كبيرة بشكلها المعهود المتكون من المبتدأ والخبر ، ولكنها لم تقف عند هذا القالب ، بل تكونت من كان واسمها وخبرها أو إنَّ واسمها وخبرها وأخواتهما ، إذ لها دلالة نفسية في شعره تومئ بحالة الهدوء والاستقرار التي يعيشها الشاعر ، لما تحمله هذه الجملة في تركيبها من دلالة على الثبوت في الحدث .

ومن أمثلة استعماله للجملة الاسمية قوله من [ بحر البسيط ] :

حُورٌ بَعَثْنَ رَسُولًا فِي مَلَاظِفَةٍ      تَقْفًا إِذَا أَسْقَطَ النَّسَاءَ الْوَهْمُ (١)

الجملة الاسمية في هذا البيت ، هي ( حُورٌ ) وهو المبتدأ والجملة الفعلية المتكونة من الفعل والفاعل في ( بَعَثْنَ ) الخبر ، مما أضفى على هذا السياق الثبوت في المعنى المطروح والتغيير في آنٍ واحدٍ ، إذ حكمت ثنائية الجملة الاسمية / الجملة الفعلية التركيب الشعري ، ومنه أيضاً من [ بحر الطويل ] :

" فَمَا حَفِظُوا الْعَهْدَ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا      وَلَا حِينَ هَمُّوا بِالْقَطِيعَةِ أَجْمَلُوا " (٢)

وهنا اتخذت الجملة الاسمية هيئة أخرى مخالفة للأولى ، وهي الفعل الماضي الناقص ( كَانَ ) وأسمها الضمير المستتر تقديره ( هو ) أي ( كَانَ الْعَهْدُ بَيْنَنَا ) وخبرها شبه الجملة الظرفية ( بَيْنَنَا ) .

وقد تتوالى الجمل الاسمية في البيت الشعري الواحد لدى العرجي وربما يعود التتابع في ورودها إلى حالة الشاعر النفسية الطبيعية ومن ثم رغبته في زيادة المعنى الذي يسوقه للمتلقي ثبوتاً، نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

فَإِنَّ نِسَاءً قَدْ تَحَدَّثْنَ : أَنَّنَا      عَلَى عَهْدِنَا، وَالْعَهْدُ إِنْ دَامَ أَجْمَلُ (٣)

نلاحظ أن هذا البيت تضمن ثلاث جمل اسمية الأولى: متكونة من " إِنَّ " + اسمها ( نِسَاءً ) + خبرها الجملة الفعلية ( تَحَدَّثْنَ ) والثانية : " أَنْ " واسمها الضمير المتصل ( نا ) ، أما خبرها فهو شبه الجملة من الجار والمجرور ( عَلَى عَهْدِنَا ) ،

(١). الديوان : ٣ .

(٢). الديوان : ١٣ .

(٣). الديوان : ١٣ .



وأخيراً الشكل المألوف للجملة الاسمية المتكونة من المبتدأ وهو ( الْعَهْدُ ) + الخبر ( أَجْمَلُ ) ، وهذا التابع في ذكره لها يدفعنا للاعتقاد بأن الشاعر ربما أراد لفت انتباه المتلقي إلى ناحية معينة كان لها من الأهمية درجة جعلته يكرر استعماله للجملة الاسمية على هذا النحو .

ومما يثير انتباه المتلقي في استعمال العرجي ويشكل ظاهرة بارزة ، أنه كثيراً ما يكون الضمير المنفصل ( هو ) مبتدأً وخبره غالباً ما يكون في هذه الحالة من المشتقات ، خصوصاً اسم الفاعل واسم المفعول ، كقوله من [ بحر الطويل ]:

فَنَبَّهْتُ لَمَّا شَفَّنِي الْوَجْدُ وَالْبُكَاءُ      أَخَاً لِلَّذِي قَدْ غَالَنِي وَهُوَ مُطْرِقُ

(١)

نجد أن المبتدأ في المثال أعلاه ، كان الضمير المنفصل ( هُوَ ) واسم الفاعل ( مُطْرِقُ ) الخبر ، فوسم البيت بصفتي التجدد أو التغيير ، وأرى أن هذا الأمر نابع من حالة الاضطراب والتوتر النفسي التي يعانيتها الشاعر ، وبالتالي انعكست مسالة عدم الاستقرار على شعره .

ومن الظواهر الأخرى التي استدعت اهتمامنا ، اقتران الخبر بحرف الجر الزائد " الباء " ، فيكون مجروراً لفظاً منصوباً محلاً، نحو قوله من [بحر الطويل] :

فَلَسْتُ - وَلَوْ أَنْبَاكَ عَمَّنْ سَأَلْتَهُ-      سِوَى حَزَنٍ مِنْهُمْ طَوِيلٍ بِنَائِلٍ (٢)

إذ أراد الشاعر هنا أن يؤكد حالة الحزن الطويل التي ينالها من حبيته لاشيء آخر ، فاستثمر حرف الجر الزائد " الباء " في خبر ليس وهو ( بِنَائِلٍ ) . يبدو أن لحظات السعادة عند الشاعر قصيرة في زمنها ، خلاف زمن الخوف والمعاناة ، إذ : " يتلقى الشاعر العربي زمن السعادة الذي يقضيه على انه زمن قصير جداً خلافاً لزمن الألم الذي تطول لحظاته حتى تصبح كالسنين " (٣) .

(١) . الديوان : ٣١ . وينظر: الديوان : ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٩ ، ٨٠ ، ١١٢ .... الخ .

(٢) . الديوان : ٢٢ . وينظر: الديوان : ١٠٧ .

(٣) . الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب - د. عبد الكريم حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ : ٢٥٠ .

## حروف الجر :

زخر شعر العرجي بحروف الجر التي تعاور الشعراء منذ العصر الجاهلي استعمالها في شعرهم ، وقد ساعدته فصاحته وذوقه الحضري على تسخيرها بما يتلاءم وطبيعة السياق الذي ترد فيه ، لاسيما وهو ينتمي إلى قريش التي اتسمت لغتها بالفصاحة كما قلنا سابقا . وحروف الجر في اللغة العربية عشرون حرفاً ، ذكر أبو عمر عثمان بن الحاجب النحوي ( ت ٦٤٦هـ ) جانباً منها (١) ، ولكل حرف من هذه الحروف معانيه الخاصة به ، وقد يحلّ بعضها محلّ الآخر فتأخذ معانيها بحسب السياق الذي تقتضيه .

حاول الشاعر أن يستثمر ما في اللغة العربية من طاقات ضخمة عن طريق تناوله لحروفها بشكل كبير ، ومن هذه الحروف " الكاف " فقد سُخِّرَ هذا الحرف من قبل العرجي بما يخدم الموضع التشبيهي الذي يروم فيه الحديث عن مفاتن حبيبته الجسدية ، فحافظ على المعنى الحقيقي الذي اختص به وهو التشبيه فقال من [ بحر المنسرح ] :

مَلِيحَةُ الدَّلِّ كَالْمَهَاةِ ، لَهَا لَوْنٌ جَلَاهُ النَّعِيمُ فَالْكَلِّ (٢)

ومن بين الحروف التي جاءت في ديوان العرجي " مِنْ " نحو قوله من

[ بحر الطويل ] :

يَمَانِيَةٌ مِنْ أَهْلِ فَوْزٍ تَشُوقُنِي وَتَأْتِي بِرِيَّاهَا الرِّيَّاحُ الرَّعَازِعُ (٣)

(١) . شرح الوافية نظم الكافية - ابو عمر عثمان بن الحاجب النحوي ( ت ٦٤٦هـ ) ، تحقيق موسى بناي علوان العليلي ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، د. ط ، ١٩٨٠ : ٣٧٨ - ٣٨٤ . وهي " من ، إلى ، حتّى ، في ، الباء ، اللام ، رُبُّ ، واو رُبُّ ، على ، واو القسم ، الكاف " .

(٢) . الديوان : ٦٤ .

(٣) . الديوان : ٤٧ . وينظر : الديوان : ٦٧ ، ٧٤ . ورد هذا الحرف بكثرة في أبيات العرجي كـ " الكاف " في قصائده ، فالثانية أداة الشاعر في رسم صورته ، كونها وسيلته للربط بين المشبه والمشبه به ، فلم تخل منها إلا القليل من أبياته ، أما الأولى لدلالاتها على البعضية . ينظر : الجار والمجرور في اللغة العربية - مجيد الماشطة ، مجلة آفاق عربية ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٦٤ ، س٤ ، ١٩٧٩ : ١١٤ .

استعمل الشاعر هنا حرفين من حروف الجر الأول " مِنْ " والثاني " الباء " ،  
موظفاً دلالة هذا الحرف على البعضية والبيان ، وهو يخبرنا بأن حبيبته  
( مِنْ أَهْلِ فَوْزِ ) ، ( بِرِيَّاهَا ) .

أما حرف الجر " اللام " بما يفيد من دلالة على الاختصاص ، فقد حرص  
الشاعر على مجيئه في ديوانه بشكل لافت للنظر ، نحو قوله من [ بحر الكامل ] :  
مَا يُذَكِّرُ اسْمُكَ فِي حَدِيثٍ عَارِضٍ إِلَّا اسْتَحَفَّ لَهُ الْفُؤَادُ فَطَارًا (١)

أراد أن يبين العرجي مقدار حبه لحبيبته ، فما إن يذكر اسمها حتى ليشعر  
بان قلبه قد سلب منه إلى حد إحساسه بأنه طائر ، ولكي ينبهنا إلى خصوصية حبه  
لهذه المرأة وحالة فؤاده ، استغل المعنى الذي يعطيه اللام ، وكذلك احتوى البيت  
على حرف آخر كثر وروده في شعره وهو " في " ، إذ يدل على الظرفية مستثمراً  
هذه الدلالة هنا ، فالعرجي حاول من خلال إيراد له في صدر بيته الشعري ، ان  
يكني عن شدة الحب والوفاء .

وقال مستعملاً حرفي الجر " الباء " ، إلى " اللذين لمسنا وفرة إتيانه بهما في  
شعره نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

وَكُنَّ بِهِ فِي صَيْفَةِ الْحَيِّ كُلِّهَا إِلَى سَرَبٍ فِي رَوْضَةٍ وَعَدِيرٍ (٢)

رام العرجي هنا الولوج في حديثٍ عن الأمكنة التي ترتادها النساء الجميلات  
، فسخر دلالة الحرف " في " على الظرفية المكانية مكرراً إياه في صدر البيت  
وعجزه ، ليؤكد كلامه ولكن لم يكتفِ بهذا الحرف ، بل ذكر حرفين آخرين هما " الباء " و " إلى " أيضاً ، فدلت " الباء " على الالتصاق بالمكان هنا ، أما " إلى " فدلت على انتهاء الغاية .

ومن الظواهر التي جذبت انتباهنا في استعماله لحرف " الباء " أنه غالباً ما  
يأتي به الشاعر مقترناً بالضمير المتصل " الهاء " ، كقوله من [ بحر المنسرح ] :

وَلَا هَنَاهُ حَتَّى يَشُوبَ بِهِ وَدَاً أَرَاهُ لَوُدُّنَا دَخَلَا (٣)

(١) . الديوان : ٦٧ .

(٢) . الديوان : ٧٧ .

(٣) . الديوان : ٨١ . وينظر : الديوان : ٧٧ .

وقد يُردُّ هذا إلى رغبة الشاعر بعدم التصريح بذكر اسم الشخص الذي يتحدث عنه ، ليجعل المتلقي يستنتج ذلك أثناء مواكبته للنص ، ثم إن وجود هذا الضمير يزيد المعنى قوةً وجمالاً .

أما " عن ، حتّى ، ربّ ، واو القسم " ، فقد ذكرها العرجي في ديوانه على نحوٍ كبير ، مثل قوله من [ بحر البسيط ] :

إِلَّا التِّمَاحًا وَبَعْضُ الوَجْهِ مُنْكَشِفٌ وَالْبُرْدُ دُونِي عَلَى أَسْمَاءَ مَسْتُورٌ (١)  
أفادت هنا " على " معنى الفوقية ، فالوشاح الذي ترتديه حبيبته " أَسْمَاءَ " على رأسها لا يبدو منه إلا جانباً بسيطاً من وجهها .

ومن استعماله " عن " قوله من [ بحر الطويل ] :  
أَمَاطَتْ كِسَاءَ الخَزِّ عَن حُرِّ وَجْهِهَا وَأَدْنَتْ عَلَى الخَدَّيْنِ بُرْدًا مُهْلَهلاً (٢)  
أفادت " عن " معنى المجاوزة ، أما " على " التي وردت في الشطر الثاني فأفادت معنى الفوقية .

و " رُبَّ " من الحروف التي حظيت باهتمام الشاعر ، فقال من [ بحر المنسرح ] :

عَفَلْتُ عَمَّا أَرَادَ فَيَمُّهُمْ إِنَّ أَخَا الحُبِّ رُبَّمَا عَفَلَا (٣)  
تضمن البيت حرفين هما " عَنَّ " و " رُبَّ " ، ومن جميل صنع العرجي بهما انه قرنها بـ " ما " ولكن " ما " الأولى كانت موصولة بمعنى " الذي " ، أما الثانية فزائدة ، فساق هذا الحرف ليؤكد شكّه في كون أخي الحب قد يغفل عن مسالة رحيل الأحبة .

وحين شعر الشاعر بأن الشك يساور قلوب وعقول الأصدقاء والأحبة والعدال والأعداء الذين حوله في حبه لـ " عَمْرَةَ " ، استعان بحرف الجر " واو القسم " ، فقال من [ بحر الطويل ] :

وَوَاللَّهِ مَا أَحْبَبْتُهَا حُبَّ رَبِيَّةٍ وَلَكِنَّمَا ذَاكَ الحُبَابُ قَنُولٌ (٤)

(١) . الديوان : ١٠٥ .

(٢) . الديوان : ٧٤ .

(٣) . الديوان : ٧٨ .

(٤) . الديوان : ٤٦ .

وليؤكد كلامه وظّف حرف القسم ، وفي أحيان كثيرة يتجاوز الشاعر الحرف الواحد ، فيستعمل حرفين أو ثلاثة في البيت الشعري أو أكثر ، نحو قوله من [ بحر الطويل ]:

كَمْفُتَّحَصِ الْمَقْرُورِ بِاللَّيْلِ شَفَّهُ      ضَرِيْبٌ فَللَّحِيْبِنِ مِنْهُ قَعَاْعُ (١)

احتوى هذا البيت على ثلاثة حروف هي " الكاف ، الباء ، من " ، وجّه كل منها لأداء وظيفة معينة ، " الكاف " للتشبيه ، أما " الباء " فتضمنت معنى الظرفية، وأخيراً أدت " من " مهمة البيان عن المعنى المساق من قبل الشاعر . وهكذا ساهمت حروف الجر في ربط كل جزء من أجزاء قصائده مع بعضها ، الأمر الذي ينم عن مهارة العرجي وتمكنه من أدواته .

## الإضافة :

خصيصة من خصائص الأسماء ، أراد الشاعر باستعمالها في لغته الشعرية ، إضفاء طابع الجمال والترابط بين الألفاظ بما ينفع بناء النص الشعري ، والجر أما أن يكون بحروف الجر أو بالإضافة أو بالتبعية " ... والمجرور قسمان : أحدهما بحروف الجر ، .... والثاني ما ينسب إليه اسم قبله بواسطة حرف جرّ مراد ، فلذلك يجر ، ..... " (٢).

والإضافة نوعان : معنوية (٣) ولفظية (٤) ، وهذه الثنائية جاءت في شعر العرجي ليحقق صفتي التخصيص والتعريف باستعماله للأولى والتخفيف في الثانية ، من ذلك قوله من [ بحر الطويل ]:

(١) . الديوان : ٤٨ . وردت لفظة (المَقْرُورِ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( المَقْرُورِ ) وهو غلط مطبعي .

(٢) . شرح الوافية نظم الكافية - ابن الحاجب النحوي : ٢٤٨ .

(٣) . ونقصد بالإضافة المعنوية : " أن يكون المضاف ليس بصفة مضافة إلى معمولها ... وشرط المضاف في المعنوية ألا يكون معرفة " . شرح الوافية نظم الكافية - ابن الحاجب النحوي : ٢٤٨ .

(٤) . ونعني بها : " أن يكون المضاف صفة مضافة إلى ما كان معمولاً لها ، ... " . المصدر نفسه : ٢٤٨ .

أَلَا أَيُّهَا الرَّبُّعُ الَّذِي خَفَّ أَهْلُهُ وَأَمْسَى خَلَاءً مُوحِشًا غَيْرَ أَهْلِ (١)

الإضافة هنا معنوية ، حيث أنه أضاف لفظة ( أَهْلُ ) إلى الضمير المتصل " الهاء " ليخصص كلامه ، فهو يتحدث عن ربع معين في صدر البيت وكذا عجزه ، نجدها معنوية أيضاً فكانت ( غَيْرَ ) هي المضاف ( وأهْلِ ) المضاف إليه .  
ويعد الشاعر إلى استعمال أسلوب الإضافة بشكل متتابع لأكثر من مرة في جانب ليس بالقليل في ديوانه ، فيقول من [ بحر الطويل ]:

إِلَى أَيِّ دَهْرٍ فَأَفْتَدَهُ أَنْتَ هَكَذَا وَقَلْبُكَ بِالشَّجْوِ الْمُبْرَحِ مُعَلَّقُ (٢)

أضاف الشاعر هنا ثلاث مرات ، وكانت إضافة معنوية ، منحت البيت سمة التخصيص والتعريف والثبوت ، وأكد بتكراره لها المعنى في ذهن المخاطب. أما الإضافة اللفظية ، تُعد ظاهرة بارزة في شعر الشاعر ، كقوله من [بحر الطويل]:

عَرِيضُ الْوِظِيفِ مُكْرَبُ الْقَصِّ لَمْ يَدُقْ حَدِيدًا وَلَمْ يَسْهَرْ لَهُ اللَّيْلَ أَبْجَلُ (٣)

أوحى الإضافة - في هذا البيت - للمتلقى بحالة تعلق الألفاظ مع بعضها بعضاً في إتمام المعنى ، والانسجام في النظم والتوازن ، فبدأ الشطر الأول منه كأنه مقسم إلى أجزاء متساوية في تفاعيلها ، بتكراره لهذا النوع من الإضافة .

وقد يلجأ الشاعر مستغلاً ما في اللغة من إمكانيات ضخمة في إثراء نصه الشعري من الناحية اللغوية والفنية والنفسية فيستعمل ثنائية الإضافة اللفظية / المعنوية في البيت الواحد ، فيقول من [ بحر الطويل ] :

أَقْبُ شَدِيدُ الصُّلْبِ تَحْسِبُ مَتْنَهُ يُفَرِّجُ عَنْهُ بِالْحَيَازِيمِ مُجْفَلُ (٤)

حكمت هذا السياق إضافتان ، الأولى لفظية والثانية معنوية .

(١) . الديوان : ٢٠ .

(٢) . الديوان : ٣٢ .

(٣) . الديوان : ١٦ .

(٤) . الديوان : ١٥ .

## الصفة :

اعتمد العرجي على هذه الآلية المهمة في معرض حديثه عن المرأة ، وهو يرسم لنا في لوحاته الفنية مفاتن محبوبته الجسدية ، فيدقق في وصف كل جزء من أجزائه ويتخذ من الطبيعة وما فيها من مظاهر المدنية إلى جانب البيئة البدوية بكل حيثياتها الساكنة / المتحركة وسيلة لعرضها ، ففاض شعره بالصفة ، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الذين كانت الطبيعة بكل جوانبها محط أنظارهم وإعجابهم ، وهذا أمر بديهي لأن غرض العرجي الرئيسي هو (الغزل) ، إذ به يعبر الشاعر عن : "... رغبة جمالية ذاتية في الإنعتاق من حالة الكبت والقمع الجسدي والنفسي والفكري السائد سياسياً واجتماعياً وفيه يكمن النزوع إلى التمرد على مواضع الواقع الأخلاقي القائم " (١) .

فوجد في الصفة أداة تعبر عن موقفه تجاه ما يحيط به ، فها هو يصف لنا بريق الحلي على نحر محبوبته فيشبهه بنجوم الفجر الذي يتسم بالوضوح والإشراق ، فيقول من [ بحر السريع ] :

كَأَنَّمَا الْحَلِي عَلَى نَحْرِهَا      نُجُومٌ فَجَرٍ سَاطِعٍ أَبْلَجٍ (٢)

الموصوف في هذا البيت هو ( فَجْرٍ ) والصفة هي ( سَاطِعٍ ، أَبْلَجٍ ) وهذه الصفات وافقت الموصوف من ناحية الأفراد والإعراب ، إذ جاءت مفردة مجرورة .

## المشتقات :

حفل ديوان العرجي بالمشتقات ، وخصوصاً اسم الفاعل والمفعول ، أما صيغة المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل ، فكانت اقل وجدوداً منهما ، وهذا يشير إلى ولع الشاعر باستعمالهما مستثمراً الثراء اللغوي الذي يمتاز به والخلفية الثقافية في تعامله معهما بما يتناسب والتركيب الشعري الذي يذكرها فيه ، الأمر الذي يثير انتباه المتلقي .

(١) . لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية - د. عدنان حسين العوادي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٥ : ٦٢ .

(٢) . الديوان : ١٨ .

ونبدأ الآن بأولها وهو اسم الفاعل ، الذي يشكل ظاهره تستدعي الوقوف عندها ، ونعني به " الوصف الدالُّ على الفاعل ، الجاري على حركات المضارع وسكناته ..... ، ولا يخلو : إما أن يكون بأل ، أو مجرداً منها " (١) .

وقد تناول العرجي اسم الفاعل بصيغته من الثلاثي على وزن فاعل ومن غيره على صيغة الفعل المضارع بإبدال ياء المضارعة ميماً مضمومةً وكسر ما قبل الآخر ، من ذلك قوله من [ بحر الكامل ]:

فَتَبِعْتُهُمْ ، وَلَنَعَمَ صَاحِبٌ وَاحِدٍ فِي الْوَحْشِ يَبْدُرُ قَبْلَهُ أَصْحَابُهُ (٢)

ذكر الشاعر اسم الفاعل بصيغته الأولى أي من الثلاثي ، فأضفى ذلك على بيته الحيوية والحركة في الحدث بقوله : ( صَاحِبٌ ) .

أما مجيئه من غير الثلاثي ، فقوله من [ بحر الطويل ]:

فَنَبَّهْتُ لَمَّا شَفَّنِي الْوَجْدُ وَالْبُكَاءُ أَخَا لَلَّذِي قَدْ غَالَنِي وَهُوَ مُطْرَقٌ (٣)

ويبدو أن مسالة التتابع أثبتت حضورها في غالبية شعر العرجي ، ففي أحيان كثيرة يلجأ الشاعر إلى استعمال اسم الفاعل أكثر من مرة في البيت الواحد ، كقوله من [ بحر الطويل ]:

أَأَنْتَ الَّذِي حَدَّثْتُ : أَتَكَ رَاحِلٌ غَدَاةَ غَدٍ ؟ أَوْ رَائِحٌ بِهِجِيرٍ ؟ (٤)

ورد اسم الفاعل في صدر البيت ( رَاحِلٌ ) وعجزه ( رَائِحٌ ) دون أن يبعث تكرار هذه الصيغة الملل في نفس المتلقي ، إذ جاء منسجماً مع الفكرة التي عرضها العرجي فحركة الحدث ( رَاحِلٌ ، رَائِحٌ ) أعطى التركيب ميزة الحيوية في رسم صورة الرحيل .

## اسم المفعول :

(١) . شرح قطر الندى وبل الصدى - أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الانصاري ( ت ٧٦١هـ ) ، مطبعة السعادة ، ط ١٠ ، ١٩٦١ : ٩٤ .

(٢) . الديوان : ٣٠ . وينظر: الديوان: ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ .... الخ .

(٣) . الديوان : ٣١ . وينظر : الديوان : ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ٨٩ ، ٩٠ .... الخ .

(٤) . الديوان : ٧٥ .



وهو : " ما اشتق من فعل لمن تعلّق به .... وصيغته من الثلاثي المجرد على مفعول .... ومن غيره على صيغة اسم الفاعل ، إلا أنّ ما قبل آخر المفعول مفتوح ... " (١)

وقد استعمل الشاعر اسم الفاعل واسم المفعول في البيت الواحد في أماكن كثيرة من ديوانه ، بل قد يتجاوز ذلك فيأتي بالصفة المشبهة أو صيغة المبالغة أو أفعال التفضيل ، فيصبغ بيته الشعري بالصبغة الفنية التي تتضح فيها مهارة العرجي اللغوية ، فهو يذكر لنا اسم المفعول في الشطر الأول منه على زنة الثلاثي ، ثم يعقبه باسم الفاعل من غير الثلاثي في الشطر الثاني ، نحو قوله من [ بحر البسيط ]:

كَغَرَّةِ الْأَزْهَرِ الْمَنْسُوبِ قَدْ حُسِرَتْ      عَنْهُ الْجِلَالُ تِلَالًا وَهُوَ مُصْطَخِمٌ (٢)

ويعمد الشاعر هنا إلى استعمال صيغة اسم المفعول من الثلاثي مرتين ( مَحْبُوسٌ ، مَرْدُودٌ ) من أجل خلق حالة من الانسجام والتناغم الصوتي ، في قوله من [ بحر الطويل ]:

وَلَا أَنَا مَحْبُوسٌ لَوْعَدِ فَأَرْتَجِي      وَلَا أَنَا مَرْدُودٌ بِيَأْسٍ فَأَرْحَلُ (٣)

ويجنح العرجي إلى استعمال اسم المفعول بصيغتيه الثلاثي وغير الثلاثي في بيته أحياناً ، إلا أنّ الصيغة الثانية هي الغالبة على استعماله (٤) ، مما يظهر قدرة الشاعر على تطويع اللغة بما يخدم التجارب الشعرية ، فيتلاعب بالألفاظ حسب هواه ، نحو قوله من [ بحر الطويل ]:

فَإِنَّ ثَوَائِي عِنْدَكُمْ لَا أَرْوُرُكُمْ      وَلَا أَنَا مَرْدُودٌ بِيَأْسٍ مُرَحَّلُ (٥)

(١) . شرح الوافية نظم الكافية - ابن الحاجب النحوي: ٣٢٦ - ٣٢٧ .

(٢) . الديوان : ٧ . وينظر : الديوان : ١٦ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٦٤ ، ٧٦ ، ٨١ ، ١٠٤ ، ..... الخ .

(٣) . الديوان : ١٤ . وينظر : الديوان : ١٥ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٣٢ ، ٤٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٣ ،

٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٢ .

(٤) . ينظر : الديوان : ٣٣ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٥ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٩٠ ، ١٠١ ، ..... الخ .

(٥) . الديوان : ١٤ .

وفي بعض الأحيان تكون صيغة اسم المفعول من الثلاثي متتالية في قصيدة واحدة ولعدة أبيات مما تكسبها إبداعاً فنياً رائعاً كقوله من قصيدته الغزلية (١) من [ بحر البسيط ] :

أَعَاذِلِّي ، أَمَا لِلْيَوْمِ تَغْيِيرُ ؟      لَا تَعْذِلَانِي ، فَإِنِّي الْيَوْمَ مَعْدُورُ  
إِذْ غَابَ عَقْلِي وَلَمْ يُتْرَكْ لِجَبْتِهِ      رُوحٌ ، فَهَلْ رُوحٌ مَنْ قَدْ مَاتَ مَنْشُورُ  
الْقَلْبُ رَهْنٌ لَدَى أَسْمَاءَ مَأْسُورُ      قَدْ أَوْثَقْتَهُ قَلْبُ الْقَلْبِ مَقْمُورُ

كما نلاحظ جاءت صيغة اسم المفعول في نهاية أبياته وتكرارت هذه الصيغة على مسامع المتلقي يعمق المعنى في ذهنه .

### صيغة المبالغة :

اتسم شعر العرجي في فن الغزل بالمبالغة في تصوير لواجع الحب ، وعمق المعاناة النفسية التي يعانيتها الشاعر ، فاستثمر صيغة المبالغة ، وهذا أمر طبيعي ، إذ إن المبالغة صفة تميّز بها الشعر ، وعُدَّ على هذا الأساس شعراً ، ثم إن لها القدرة على إيصال تجارب الشاعر بشكل فعال ، وهذا ما يمكن أن يسوّغ حرص الشاعر على وفرة حضورها في ديوانه على أغلب الظن ، بأوزانها الخمسة : ( فَعَالٌ ، فَعُولٌ ، مِفْعَالٌ ، فَعِيلٌ ، فَعِلٌ ) ، ليتمكن من إيصال ما يكابده في الهوى من حرقه ، وألم إلى المتلقي ، فيضمن تفاعله معه والتأثير فيه معاً .

ويذهب أبو محمد عبد الله بن جمال الدين الأنصاري إلى أن الصيغ الثلاث (٢) أكثر استعمالاً ، أما الأخيرتان (٣) ، فهي أقل استعمالاً وأن هذه الصيغ برمتها تستدعي تكرار الفعل (٤) ، ومن أمثلة استعماله لصيغة المبالغة على وزن ( فَعُولٌ ) قوله في " رُضِيًّا " من [ بحر الطويل ] :

وَأَسْحَمُ رَجَافٌ مِنَ الدَّلْوِ مُرْزَمٌ      جَرُورٌ إِذَا مَا رَجَّه الرَّعْدُ مُمَطِرٌ (٥)

(١) . الديوان : ١٠٤ .

(٢) . يقصد : ( فَعَالٌ ، فَعُولٌ ، مِفْعَالٌ ) .

(٣) . يقصد : ( فَعِيلٌ ، فَعِلٌ ) .

(٤) . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى - ابن هشام الأنصاري : ٩٨ .

(٥) . الديوان : ٩٠ . وينظر: الديوان : ١٦ .

يلمح الباحث في ديوان العرجي اهتمامه باحتواء أبياته الشعرية على صيغتين أو أكثر من صيغ المبالغة ، وبالتالي تختلف درجة تأثيرها عليه واستساغته لها تتباين حسب طريق استعمالها في التركيب الفني .

فقد اشتمل البيت هنا على صيغتين للمبالغة هما : ( فَعُولٌ ) في كلمة ( جَرُورٌ ) و ( فَعَالٌ ) بلفظة ( رَجَّافٌ ) ، وتبدو حالة الانسجام في تناوله لهذين الوزنين بالمكان المناسب ، فالسحاب الممطر وامتلاء البئر البعيد القعر بالماء مرهون باشتداد صوت الرعد ، بمعنى آخر أن هناك ترابطاً في المعنى والاستعمال بين كلتا الصيغتين في قول الشاعر هذا .

أما صيغة ( مِفْعَالٌ ) ، فقد وردت في موطن كلامه عن محبوبته، فهي فتاة ( مِعْطَارًا ) في قوله من [ بحر الكامل ] :

هَلْ كَانَ فِي رَجُلٍ جُنَاحٌ زَائِرٍ      عَفِ أَحَبُّ خُرَيْدَةَ مِعْطَارًا ؟ (١)

أراد أن يقول أن حبيبته كثيرة التعطر ، فصور ذلك في سياقٍ مبالغٍ فيه ، دون أن ينفر منه ذوق المتلقي ، وهو يرغب في استقطاب ذهنه فسخر هذه الصيغة وتضمن البيت مشتقاً آخر هو اسم الفاعل ( زَائِرٍ ) في الشطر الأول منه، وهذا التنوع في الاستعمال بجمعه بين مشتقين أو أكثر ، أظهر براعة الشاعر الفنية واللغوية ، ليكسر الرتابة التي قد تتجم عن استعماله لقالب ثابت .

ومن استعماله لصيغة المبالغة ( فَعِلٌ ) قوله من [ بحر المنسرح ] :

قَدْ يَعْلَمُ اللَّهُ أَنَّ نَأْيَكُمْ      حُزْنٌ ، وَأَنِّي بِقُرْبِكُمْ جَذِلٌ (٢)

سيطرت هنا ثنائية الحزن / الفرح بفعل ثنائية النأي / القرب في تركيب شعري ، بالغ فيه الشاعر وهو يصور لنا حالتين نفسييتين عاشهما في الحب ، إذ قال ( جَذِلٌ ) وهي صيغة مبالغة منح استعماله لها السياق طابعاً فنياً جميلاً متناسقاً في ألفاظه ومعانيه .

(١) . الديوان : ٦٦ .

(٢) . الديوان : ٦٥ .

وحين يصف لنا العرجي صدر فرسه الواسع وقوة ظهره ، يستعمل صيغة ( فَعِيلٌ ) المتمثلة بلفظة ( شَدِيدٌ ) في قوله من [ بحر الطويل ]:

أَقْبُ شَدِيدُ الصُّلْبِ تَحْسِبُ مَنَّهُ يُفَرِّجُ عَنْهُ بِالْحَيَازِيمِ ، مُجْفِلٌ (١)

وكثيراً ما ترد صيغتان مختلفتان في مكان واحد من شعره ، إلا أن صيغة المبالغة ( فَعُولٌ ) أكثر استعمالاً في ديوانه من سواها (٢) ، كلفظة ( سَوْوُمٌ ) في قوله من [ بحر الوافر ]:

ضَعِيفِ البَطْشِ ذِي كَيْدٍ شَدِيدٍ بِنَظْرَتِهِ إِذَا أَوْمَى سَوْوُمٌ (٣)

ويمكن أن نعلل وفرة مجيء هذه الصيغة في قصائده ، بأن الشاعر ربما أحس بأنها أكثر تعبيرية من غيرها .

## الصفة المشبهة :

شغلت المرأة تفكير الشاعر واهتمامه منذ الأزل ، وحاول بشتى الطرق أن يتعرض إلى وصف جمالها الجسدي ، مستثمراً كل ما يمكنه أن يحقق ذلك ، وبالتالي كان استعماله للصفة المشبهة أمراً حتمياً لا يحتاج فيه الباحث إلى أعمال الفكر ، ثم إنها تكسب المعنى ميزة الثبوت (٤).

فأنت بصيغها المختلفة في تجاربه الشعرية بصورة كثيرة ، ويتضح من الاستقراء الذي أجريناه على ديوان العرجي ، أن استعماله لصيغة ( فَعِيلٌ ) يحتل المرتبة الأولى ، ومن ثم صيغة ( أَفْعَلٌ - فَعْلَاءٌ ) ، وأخيراً الصيغ الأخرى (٥) ، واغلب الظن أن طبيعتها ومستوى قدرتها على التفاعل مع المتلقي وانسجامها مع أسلوب الشاعر وشخصيته ، يسوّغ التفاوت في درجة استعماله لها ، ومن تسخيرها لـ ( فَعِيلٌ ) المتمثلة بكلمة ( جَدِيدٌ ) قوله من [ بحر البسيط ]:

(١) . الديوان : ١٥ .

(٢) . ينظر: الديوان : ٢٨، ١٦، ٣١، ٤٥، ٤٦، ٥٨، ٧٢، ٨٥، ٨٨، ٩٢، ٩٩، ١٠٠، ١٠٦... الخ .

(٣) . الديوان : ١٠٠ .

(٤) . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى - ابن هشام الانصاري : ١٠١ .

(٥) . ينظر : الديوان : ١٦ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٦ ، ٩٠ ... الخ .

سَمَّيْتَنِي خَاقًا لِخُلَّةٍ قَدُمْتُ      وَلَا جَدِيدَ إِذَا لَمْ يُلَبَسِ الْخَلْقُ (١)

وظَّف العرجي الصفة المشبهة من خلال ثنائية القديم / الجديد ، فيرى أن وجود الجديد مرهون بالقديم ، ولا يلغي أحدهما الآخر ، فكل قديم كان جديداً وبالعكس كالثوب الخرق البالي فقد نعتته حبيبته بالقدم لخصلة قديمة كانت فيه ، فأعطت صيغة ( فَعِيل ) لبناء البيت الفني قوة وثبوتاً في المعنى وجمالاً في عرض الفكرة .

ولما أراد العرجي أن يصف لنا ترف حبيبته وتضمخها بالطيب ، أتى بأكثر الصيغ دوراناً في شعره ، ألا وهي صيغة ( أَفْعَلْ - فَعْلَاءُ ) الدالة على اللون في قوله من [ بحر البسيط ] :

مِنْ كُلِّ صَفْرَاءَ مِثْلِ الرَّيْمِ خَرَعَبَةٍ      فِي نَاصِعِ اللَّوْنِ تَحْتَ الرِّيطِ كَاللَّبَنِ (٢)  
لفظة ( صَفْرَاءَ ) هي الصفة المشبهة ، إذ إن صفرة لون البشرة تشير إلى الحياة الناعمة ، وتدلّ صفة ( رِيَّانَ ) على الامتلاء ، على وزن ( فَعْلَانٌ - فَعْلَى ) في البيت الآتي أيضاً من [ بحر مجزوء الرمل ] :

دَمِثَ المَقْعَدِ وَالْمَوْ      طِيءَ رِيَّانَ خَصِيْبًا (٣)

كما جاء في شعره ، الصفة المشبهة التي بوزن ( فَعْل ) ك ( حَسَنِ ) و ( فَعِيل ) ك ( الْحَلِيمِ ) ، بقوله من [ بحر البسيط ] :

فِيهِنَّ بَهَائِنَةٌ كَالشَّمْسِ إِذْ طَلَعَتْ      تُصْبِي الْحَلِيمَ بَدَلًا فَاخِرِ حَسَنِ (٤)

كما نرى حَصَرَ الشاعر استعماله لها في عجز البيت ، وقد تكون طبيعة السياق فرضت عليه ذلك ، ويات وقع الكلام عذباً خفيفاً على مسامعنا متناغماً ثابتاً في عقولنا وهو يتحدث عن جمال حبيبته فهي تشبه الشمس في حسنها وقوت تأثيرها في حالة طلوعها فلا يملك الشخص الكيس إلا أن يعشق جمالها الفتان .

(١) . الديوان : ٣٣ . وينظر: الديوان : ٤٦ ، ٤٧ ، ٦٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ..... الخ .

(٢) . الديوان : ٤٠ . وينظر: الديوان : ١٣ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٤ .... الخ .

(٣) . الديوان : ٦٢ .

(٤) . الديوان : ٤٠ .

أما وزن ( فُعْل ) ، فغالباً ما كان يستعمله حين يصف امتلاء ساقِي حبيته، وربما كانت جمالية هذه الصيغة وانسجامها مع حديث الشاعر السبب في ذلك ، كقوله من [ بحر الوافر ] :

عَلَى خُرْسٍ خَلَاخِلُهَا خِدَالٍ      كَمَشِ يِ الْخَيْلِ بِالْمِعْزَا وَجِيْبَا <sup>(١)</sup>  
الصفة المشبهة هنا ( خُرْسِ ) ساهمت في إكساء النص حالة من التناغم الجمالي .

أما ( فَعِلٌ ) ، فقد استعملها العرجي لمرات عديدة في القصيدة الواحدة ، نحو قوله <sup>(٢)</sup> من [ بحر مجزوء الرجز ] :

شَيْبَ بِهِ مِنْ فُنَّةٍ      مَاءٌ زُلَّالٌ قَعْبُ  
أَسْحَرُ قَدْ بَاتَ عَلَيَّ      هِ مِنْ سَحَابٍ ضَرِبُ

إن انتهاء كلا البيتين بالصفة المشبهة ( قَعْبُ ، ضَرِبُ ) خلق إيقاعاً موسيقياً جميلاً منتظماً ، زاد من قوة بناء النص الشعري وحلاوته .

## أفعل التفضيل :

حاول العرجي أن يحقق معادلة فنية جميلة بين الحبيب / ومحبوبته ، يُظهِرُ فيها تفوق أحدهما على الآخر ، عبر رحلة طويلة من المعاناة الروحية ، فوجّه اهتمامه نحو أسلوب التفضيل بما يحقق مراميه في المكان الذي يأتي به ، لاسيما وإن أفعل التفضيل أو اسم التفضيل تدل على المشاركة والزيادة <sup>(٣)</sup> .

ويذهب النحاة إلى أن هذه الصيغة ترد على ثلاثة أوجه هي : أفضل من كذا ، محلاة باللام ، مضافة <sup>(٤)</sup> . واستعمال الشاعر لأفعل التفضيل كما يبدو من الاستقراء الذي قمنا به على ديوانه ، أقل بالقياس إلى المشتقات المذكورة آنفة ، ومن ورود اسم التفضيل في شعره قوله من [ بحر الطويل ] :

(١) . الديوان : ٩٤ .

(٢) . الديوان : ١٠٢ .

(٣) . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى - ابن هشام الأنصاري : ١٠٤ .

(٤) . ينظر : المصدر نفسه : ٣٣٢ .

أَلَمْ تَعَلِّمِي أَنِّي وَهَلْ ذَلِكَ نَافِعِي لَدَيْكَ وَمَا أَخْفِي مِنَ الْوَجْدِ أَفْضَلُ (١)

أفعل التفضيل هنا ( أَفْضَلُ ) ، إذ أراد الشاعر أن يخبر معشوقته بأن مقدار ما يخفي من الحب تجاهها ، هو أكثر من الذي أظهره لها ، وبين عنصر المشاركة في الوجد والزيادة استعماله لاسم التفضيل ، فأضفى على بيته الشعري جمالاً . وكذا قوله من [ بحر البسيط ]:

مَنْيْتِنَا فَرَحاً إِنْ كُنْتَ صَادِقَةً يَا حَبِّ نَفْسٍ أَحَقّاً مَا تُمْنِينِي (٢)

اسم التفضيل هنا ( حَبِّ ) وقد حذف الشاعر منه الهمزة ، وربما أراد أن يخفف من حالة الرتبة في البيت لخلق عنصر المشاركة والتأمل مع المتلقي أو إنه حاول أن يلفت انتباه المتلقي نحو ما يريد في هذا البيت .

كما نرى سيطرت ( الأنتِ ) على صدر البيت وعجزه بشكل صريح ، أما ( الأنا ) فلم يظهر مباشرة ، ولكن أومأت إليه ألفاظ البيت وفكرته . إن وجود هذه الصيغة أسبغ على النص فاعليةً وترابطاً في المعنى وزاد من التعلق بين صدر البيت وعجزه .

### الحال ( ٣ ) :

شغف العرجي باستعمال الحال الجملة ، وتحديد الأسمية التي يكون فيها المبتدأ الضمير المنفصل ( هو / هي ) ، أما الخبر فهو أحد المشتقات خصوصاً ( اسم الفاعل ، اسم المفعول ) ، فاتصف شعره بالحركة وبات الحال أداة الشاعر التي أفصحت عن الحالة النفسية التي يمرّ بها العاشق ( الأنا ) ، ولكنه يتجاوز ذلك ليوقف عند الحبيبة ( الأنتِ ) ، ليصور لنا ما تقاسيه في الحب ، مهتماً بمشاعرها ، مما يعطي أبياته صفة المشاركة ، حيث افرغ العرجي جانباً من شعره للحديث عن

(١) . الديوان : ١٣ .

(٢) . الديوان : ٦٥ . وينظر: الديوان : ١٣ ، ٢٢ ، ٣٠ ، ٥٩ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٤ ، ١٠٣ ، ١١٠ ، ١١٢ ..... الخ .

(٣) . هو : " الوصف ، الفضلُ ، المنتصب ، للدلالة على هيئة " . شرح ابن عقيل - قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي ، المصري ، الهمداني ( ت ٧٦٩ هـ ) ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، د.ط ، ١٩٩٩ : ٢ : ٢٤٢ .

تجاريها العاطفية وأفراحها وأحزانها ، نحو قوله (١) من  
[ بحر البسيط ]:

أَقُولُ لَمَّا التَّقِينَا وَهِيَ مُعْرِضَةٌ      لِيَهْنِكَ الْيَوْمَ مَنْ تَدْنِينَ مِنْ دُونِي  
إِنِّي سَأَمْنُحُكَ الْهَجْرَانَ مُعْتَزِلًا      مِنْ غَيْرِ بُغْضٍ لَعَلَّ الْهَجْرَ يُسَلِّينِي  
قَدْ كُنْتَ جَاوَزْتِنَا وَالِدَارُ جَامِعَةٌ      سُفِيًا وَرَعِيًّا لِذَاكَ الدِّينِ مِنْ دِينِ

الحال كما نلاحظ كان جملة اسمية في البيتين الأول ( وَهِيَ مُعْرِضَةٌ )  
والثالث ( وَالِدَارُ جَامِعَةٌ ) ، ولكن الفرق في كون المبتدأ كان ضميراً منفصلاً في  
الأول واسماً ظاهراً في الآخر ، فعكس لنا حالة الاستقرار والهدوء بوجود هذه الجملة  
، إذ أعطى كون الخبر اسم فاعل النص حالة من التفاعل والحركة بينه وبين  
المخاطبين .

ومن الممكن أن يكون الخبر جملة فعلية ، كقوله وهو يصور لنا هيئة عينه  
الباكية على فراق الأحبة من [ بحر المتقارب ] :

أَقُولُ غَدَاةَ اسْتَقَلَّ الْجَمِيْـمِ      عِ وَالْعَيْنُ مِنْ بَيْنِهِمْ تَسْفَحُ (٢)

ظهرت هنا ثنائية الثبوت / التغير في الاسم ( الْعَيْنُ ) والجملة الفعلية  
( تَسْفَحُ ) ، ثم منح هذا الفعل السياق طابع الحركة بنزول الدموع ، وهنا يبدو إبداع  
العرجي جلياً في اختياره كلا الجملتين إدراكاً منه بفاعليتهما وقدرتهما على إثراء  
النص الشعري .

### التصغير ( ٣ ) :

تفردت الأسماء عن غيرها بإمكانية تصغيرها ، فوجدنا من خلال استقراء  
ديوان الشاعر ، أنه غالباً ما يأتي باسم الحبيبة مصغراً ، للتحبيب في بعض منها

(١) . الديوان : ٦٥ . وينظر : الديوان : ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ١١٨ ،  
١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٦٠ ، ١٧٠ .... الخ .

(٢) . الديوان : ١١٠ .

(٣) . ويتم بضم صدر الاسم المتمكن إذا صغر وفتح ثانيه وإلحاق ياء ساكنة هي ياء التصغير في  
ثالثه . ينظر : المفصل في علم العربية - أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري  
( ت ٥٣٨ هـ ) ، دار الجيل ، بيروت - لبنان ، ط ٢ ، د . ت : ٢٠٢ .



وللتحقير في الجانب الآخر ، في محاولة للتقليل من شأنهن بدافع سياسي يتمثل برغبة النيل من الخصوم السياسيين، ومنهم الأمير "محمد بن هشام المخزومي" (١)، مُصَغِرًا اسم أمه " جَبْرَة " إلى " جُبَيْرَة " قائلًا من [ بحر الكامل ] :

أَفْوَى مَن آلِ جُبَيْرَةَ الْقَصْرُ      فِقْرَانُهَا فَتِلَاعُهَا الْعَفْرُ (٢)

ويذهب ابن عصفور ( ٦٠٠ هـ ) إلى أن التصغير يكون لخمسة معانٍ هي : تحقير الشيء لذاته أو لتقليل ذات الشيء أو لغرض تقريب الزمان أو تقريب المنزلة ، والأسماء كلها تُصغر ما عدا المتوغلة في البناء (٣) ، و"سَلْمَى" من النساء اللواتي تردد ذكرها في أماكن عديدة من ديوان الشاعر مُصَغِرًا ، وفي ذلك دلالة نفسية ، أغلب الظن أنها تشير إلى مكانتها المقربة من ذاته ، بقوله من [ بحر الطويل ] :

وَكَيفَ تُطِيقُ الْهَجَرَ نَفْسٌ ضَعِيفَةٌ      بِكَفِّ سُلَيْمَى حَلُّهَا وَصِفَادُهَا (٤)

أصل الاسم " سَلْمَى " وللتحبيب صغره فقال : " سُلَيْمَى " فأعطى صبغة جميلة للسياق محببة للنفس ، ومما يلفت الانتباه تصغير العرجي لكلمة ( لقاء ) بقوله ( لُقَيْبَا ) في بيته الآتي من [ بحر الوافر ] :

فَأَخْفَيْنَ الَّذِي أَجْمَعْنَ لَمَّا      أَرْدَنَ لُقَيْبَا حَتَّى حَفِينَا (٥)

ولمّا كان لقاء العاشق بحبيبته أقرب الأشياء إلى قلبه ، محبباً لنفسه ، عمد إلى تصغيره ، وكأنه بهذا يُدلل نساءه ، فمنح البيت روح الخفة وجمال البناء الفني، كما جاء فعل التقضيل ( أَمَلَحَ ) واسم الإشارة ( هُوَلَاءَ ) مصغراً في ديوانه (٦) .

(١) . سبق وان تحدثنا عن هذه الخصومة وأسبابها في الصفحات السابقة .

(٢) . الديوان : ٤٤ .

(٣) . ينظر : المقرب - علي بن مؤمن المعروف بابن عصفور ( ت ٦٠٠ هـ ) ، تحقيق احمد عبد الستار الجواربي - عبد الله الجبوري ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٢ : ٢ : ٨٠ - ٨١ .

(٤) . الديوان : ١٦٧ . وينظر: الديوان : ١٠٠ ، ١٦٦ ، ١٦٨ . والى جانب ذلك نجد أسماء عديدة مصغرة في شعره منها " رُضِيَّة " ، و عَلِيَّة ، و حميدة " . ينظر: الديوان : ٢٢ ، ٥٨ ، ١٠١ ، ١٢٢ ، ١٣٢ ، ١٦٠ .

(٥) . الديوان : ٩٣ .

(٦) . ينظر: ذيل الديوان : ١٨٣ .

## الجملة الفعلية :

إن عدم استقرار الشاعر على حبٍّ واحد يقف عنده ، وبعبارة دقيقة تعدد المعشوقات ، فما إن ينتهي حبٌّ حتى يحلّ محله آخر ، يخلق حالة من الاضطراب والتوتر النفسي لديه ، وهذا بدوره ينعكس على شعره ، فتراه حافلاً بالجمال الفعلية لما تنطوي عليه من دلالة عميقة على التجدد في الحدث ، إذ " عملت السياسة الأموية ... على الارتفاع بمستوى الحياة الاقتصادية والحياة الاجتماعية ، وإتاحة فرص أكبر للفراغ واللهو ... وكان طبيعياً - في هذا المجتمع وتحت تأثير هذه الظروف - أن يكون الحبّ الذي شُغل الشباب فيه ، هو ذلك الذي لا يؤمن بالتوحيد في عالم المرأة والذي لا يقف فيه العاشق عند محبوبة واحدة يخلص لها ويتعبد في محرابها ، وإنما تتعدد المعشوقات في حياة العاشق بقدر ما تضع الظروف في طريق حياته من معشوقات ... " (١) ، إذ لا يؤمن بالحب الذي يطول زمانه (٢).

وفي ضوء ما تقدم ، فاق استعماله للجملة الفعلية ، الجملة الاسمية ، مترسماً في ذلك خطى أسلافه الذين حفلت دواوينهم بمثل هذه الجمل ، فسخرها بأزمنتها الثلاثة ( الماضي والمضارع والأمر ) ، لكن استعماله للفعلين الأولين أكثر من الثالث وفي ذلك دلالة نفسية .

وهذا جدول إحصائي يوضح نسبة استعماله لهذه الأفعال متسلسلةً حسب

نسبة شيوعها في ديوانه :

### جدول رقم ( ٣ )

| ت       | الأفعال | عدد الأبيات | النسبة المئوية % |
|---------|---------|-------------|------------------|
| ١       | الماضي  | ٨٣٢         | ٥٨               |
| ٢       | المضارع | ٦٦٥         | ٣٦               |
| ٣       | الأمر   | ٧٨          | ٤                |
| المجموع | ٣       | ١٥٧٥        | ١٠٠              |

(١) . حركات التجديد في الأدب العربي - يوسف خليف ، مطبعة دار نشر الثقافة ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٩ : ٤٢ - ٤٣ .

(٢) . ينظر: دراسات في الأدب والفن - حنا نمر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٢ : ١٥٦ .

نستنتج من هذا الجدول أن للجملة الفعلية في شعر العرجي دلالة نفسية فالشاعر يحيل إلى الماضي الذي احتل نصف ديوانه الذكرى ، حيث عنفوان الفتوة ومجالس السمر واللهو التي هيأتها له حياته المترفة ، فالماضي يومئ الى ( الحنين الى ربيع الحبيبة والحزن لفراقها ) .

أما المضارع فقد احتل أكثر من ربع الديوان لكونه يمثل الزمن الحاضر ، وقد ينصرف إلى المستقبل بوجود أحد أحرف الاستقبال كـ " السين وسوف " وغيرها فيشير الشاعر من خلاله الى تجاربه العاطفية وحالة الصراع الداخلي التي يعيشها في ظل تلك التجارب في الوقت الحاضر . وأخيراً الأمر كونه موطن إظهار السلطة من قبل الشاعر، فهو الذي يأمر ويطلب من الغير، وهذا ما يتنافى مع طبيعة الخطاب الموجه إلى المحبوبة ، إذ لا بد أن يتسم بالرقّة والشفافية والعذوبة ، ثم إن غرض العرجي الأول والأخير (الغزل) شعر الحب والجمال ، وهذا ما يبرر قلة حضوره مقارنة بسابقه على اغلب الظن .

تناول العرجي الجملة الفعلية بهيأتها المعهودة المتألّفة من الفعل بزمنه الماضي والحاضر أو المستقبل + الفاعل ظاهراً أو مستتراً ، نحو قوله من [بحر السريع]:

فَعَاجَبَتِ الدَّهْمَاءُ بِي خَيْفَةً      أَنْ تَسْمَعَ الْقَوْلَ وَلَمْ تُعْنَجِ (١)

وأول ما يلفت انتباه المتلقي هنا توالي الجمل الفعلية ، فقد ذكر الشاعر ثلاث جمل ، الأولى ( فَعَاجَبَتِ الدَّهْمَاءُ ) والثانية ( تَسْمَعُ ) ، أما الثالثة ( تُعْنَجِ ) كان الفعل ماضياً والفاعل ظاهراً ، ثم التنوع في المحل الإعرابي للفعل المضارع الذي ورد مرتين ، جاء في واحدة منها منصوباً والآخر مجزوماً ، لأنه سبق بناصب وجازم ، أما الفاعل فقد جاء مستتراً في الجملتين الثانية والثالثة .

وعدم اكتفاء العرجي باستعمال الفعل الماضي وإتيانه بالمضارع ليزيد من حركة الأحداث في السياق الشعري ، إلى جانب كون الأفعال ذاتها تحمل في

(١) . الديوان : ١٨ .

طبيعتها عنصر الحركة ، أعطى البيت ميزة الاستمرارية في سرد الأحداث في ثنائية الماضي / المضارع ( فَعَاجَتِ ، لَمْ تُعْنَجِ ) ، وفي ذلك دلالة نفسية .

أما فعل الأمر ، فقد استعمله الشاعر في مواطن عديدة استدعتها طبيعة النص الشعري ورغبته في إصدار الأوامر من منطلق التحكم بالأشياء ، من هذا قوله من [ بحر الطويل ] :

فَكُنْ حَازِمًا وَأَمْنَحْ وَصَالِكَ وَاصِلًا      لَكَ الْخَيْرُ وَاصِرٌ حَبْلٌ مَن لَمْ يُوَاصِلِ<sup>(١)</sup>  
فعل الأمر هو ( فَكُنْ ، امْنَحْ ، اصِرْ ) ، ثم ذكر الفعل المضارع المجزوم ( يُوَاصِلِ ) ، وهو يخاطب ذاته المعذبة ، عبر ثنائية الوصل/ الهجر أو المنح / الإعراض لأواصر الحب ، مما زاد من قوة بناء البيت الشعري وحسنه .

يحرص العرجي في أغلب الأحيان على أن يحتوي البيت الشعري دلالة الزمن الماضي / الحاضر عن طريق مجيئه بالفعلين الماضي والمضارع في الوقت ذاته ، ليعكس لنا من خلال الأول أيام الصبا والعبث مع النساء ومجالس الخمرة والربع المليء بالأحبة والخضرة ، حيث الأمل والحيوية وتجاربه الذاتية ، فيقول من [ بحر المنسرح ] :

فَأَنْصَرَفْتُ وَالْدُمُوعُ تَسْكُبُ مِنْ      إِنْسَانٍ عَيْنٍ مَحْزُونَةٍ كُحْلًا<sup>(٢)</sup>  
ويتضمن التركيب الشعري لديه أكثر من فعل نحو قوله من [بحر الطويل] :  
إِذَا قُلْتُ : قَدْ حَفَّتْ وَأَدْبَرَ سَفْمُهَا      نَكَاهَا هَوَى لَيْلَى فَلَمْ تَرَقِّ مِنْ دَمٍ<sup>(٣)</sup>  
اشتمل البيت على خمسة أفعال ، أربعة منها بصيغة الماضي وهي : ( قُلْتُ ، حَفَّتْ ، أَدْبَرَ ، نَكَاهَا ) ، والخامس كان مضارعاً ( تَرَقَّقَ ) ، ليزيد من تأكيد كلامه بتوالي مجيء الفعل الماضي ، ثم عنصر التفاعل جاء بزمن الماضي فقد

(١) . الديوان: ٢٢. وينظر: الديوان وذيله: ٣ ، ٥ ، ٦ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٧ ، ٢٤ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٨ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢... الخ.

(٢) . الديوان : ٨٢ . وردت لفظة (فَأَنْصَرَفْتُ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (فَأَنْصَرَفْتُ) وهو غلط مطبعي . وينظر: الديوان : ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٤٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ..... الخ .

(٣) . الديوان : ٨٧ . وينظر: الديوان : ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ..... الخ .

تحولت دلالة الفعل الزمنية الى الماضي لأنه سبق بـ " لم " مما يمنح المتلقي فرصة التمتع في متابعة الأحداث بهذا الشكل المتسلسل الجميل .

## الجملة الإعرابية :

لقد حظيت الجملة الإعرابية باهتمام العرجي ، فاحتلت جانباً من شعره ، وإن كانت بدرجة اقل من مساحة الجملتين الفعلية والاسمية ، وهذا متأثراً مما تمنحه للنص من قوة وحسن ، فهي : " التي تعترض بين شيئين متلازمين ، لإفادة الكلام تقويةً وتسديداً وتحسيناً ، كالمبتدأ والخبر ، والفعل ومرفوعه ، والفعل ومنصوبه ، والشرط والجواب ، والحال وصاحبها ، والصفة والموصوف ، وحرف الجر ومُتعلِّقه ، والقسم وجوابه " (١) .

وكثيراً ما تكون هذه الجملة عند الشاعر فعلية طلبية ، تفصح عن تضخم ( الأنا ) لديه ، إذ شغلت حيزاً مكانياً تجاوز ثلاثة أرباع ديوانه مما يجعل المتلقي متأهباً ومنتشوقاً الى معرفة المعنى كاملاً ، ومن ذلك قوله من [ بحر البسيط ] :  
إِذْ تَحَوَّفْتُ مِنْ شَيْءٍ أَقُولُ لَهُ : قَدْ جَفَّ - فَاْمُضٍ - بِمَا قَدْ قُدِّرَ الْقَلَمُ (٢)  
الْقَأْمُ (٢)

( فَاْمُضٍ ) هي الجملة الإعرابية ، وقد جاءت بصيغة الطلب وبررت بذلك القوة والشدة التي اتصف بها البيت الشعري في بناء البيت والجمال في رصف الألفاظ وترابطها مع ما يجاورها من حيث المعنى والصياغة ، وقد يستعمل الشاعر الجملة ذاتها ولكن ليس بهيأة الطلب ، كقوله من [ بحر الطويل ] :

كَلَانَا يُمْنِي فِي الْخَلَاءِ جَلِيْسَهُ صَفَاءً ، وَوَدّاً - مَا بَقِيْنَا - مُخَلِّدَا (٣)  
(٣)

(١) . جامع الدروس العربية - الشيخ مصطفى الغلاييني ، المطبعة العصرية ، صيدا - لبنان ، ط ٧ ، ١٩٥٩ : ٣ : ٢٨٩ .

(٢) . الديوان : ٣ . وينظر: الديوان : ٢٤ ، ٥٢ ، ١٢٣ ، ١٤٣ ، ١٥١ .

(٣) . الديوان : ١٢٩ .

طغت ثنائية ( الأنا/الأنت ) على البيت بدلالة لفظة ( كِلَانَا ) و ( جَلِيسَةُ ) ،  
والجملة الإعتراضية ( مَابِقِينَا ) ، وظهر عامل المشاركة والتفاعل في ( يُمْنِي ،  
صَفَاءً ، وَوُدًّا ) وبدا النص غايةً في الحسن والتآلف في الشكل والمضمون ، وهنا  
يكمن إبداع العرجي ، وتأتي الجملة الإعتراضية اسميةً ، نحو قوله وهو يرسم لنا  
صور النساء في مشهد تعذيبه مع صديقه ابن غرير من [ بحر الوافر ] :

( كَأَنَّ عَلَى الْخُدُودِ - وَهِنَّ شُعْتُ - سَجَالَ الْمَاءِ ، يُبَعَثُ فِي السَّوَاقِي )<sup>(١)</sup>  
(١)

( وَهِنَّ شُعْتُ ) الجملة الإعتراضية ، والإعتراض في هذا البيت لم يخل في  
المعنى ، بل زاده قوةً وعمقاً ، كما جاءت الجملة الإعتراضية ( لِلْفُؤَادِ ) جار ومجرور ،  
في التركيب الطلبية الآتي من [ بحر الطويل ] :

إِذْ قُلْتُ مَهْلًا - لِلْفُؤَادِ - عَنِ النَّيِّ دَعَاكَ إِلَيْهَا الْعَيْنُ ، أَغْضَى وَأَطْرَقًا<sup>(٢)</sup>

ولكن الغالب على استعماله لها أن تأتي جملة شرطية ، أداة الشرط فيها  
" إذا ، إذ ، لو " <sup>(٣)</sup> ثم إن نحوه من [ بحر السريع ] :

بَلِّغْ قُرْبِيَّةَ : أَنَّ الْبَيْنَ قَدْ أَفِدَا ، وَأَنْنَا - إِنْ سَلِمْنَا - رَائِحُونَ غَدًا<sup>(٤)</sup>

إن مسألة التلازم في استعماله للجملة الإعتراضية مع أسلوب الشرط ، تهيئ  
عنصر التشويق لمعرفة المعنى ، فالشرط يقتضي توافر عنصرين هما فعل الشرط  
وجوابه ، وهذا بدوره ضاعف من قوة الكلام وحلاوته مع ما يخلقه اعتراض الشاعر  
من تأمل وانتظار لدى المتلقي ، فبينما كان المتلقي ينتظر ما يتم معنى البيت  
الذي قاله الشاعر ، يفاجأ المتلقي بجملة اعترضت كلام الشاعر ، وبالتالي يبقى  
المتلقي في حالة من التأهب لمعرفة الكلام الذي سيأتي بعد هذه الجملة الإعتراضية

(١) . الديوان : ١٣٦ .

(٢) . الديوان : ١٦٥ . وينظر : الديوان : ١١٦ ، ١٤٣ ، ١٥٤ .

(٣) . ينظر : الديوان : ٢٢ .

(٤) . الديوان : ١٣٢ .

## حروف العطف :

تُعد من حروف اللغة العربية التي كثر ذكرها في شعره ، فالطابع القصصي طغى على أغلب ديوانه ، وبالتالي لا بد للقاص من سرد أحداث ووقائع قصصه على نحوٍ منظم من حيث الزمان والمكان ، وكانت حروف العطف من الأدوات المهمة في ربطها ، والشاعر لا يستطيع السيطرة على أدواته اللغوية ويوظفها بالاتجاه الصحيح والمناسب ما لم يمتلك ثقافة عميقة وتجارب شعرية تهيئ له فرصة استثمار هذه الروابط ، فكان أمامه ما تركه أسلافه الشعراء من ذخيرة معرفية مع ما أكسبته البيئة الجديدة بإرهاصات المختلفة على كافة أصعدة الحياة التي عاش في أحضانها وعاصر أحداثها ، وبالتالي لا بد لهذه الرؤية الجديدة من أن تساعد في السيطرة المحكمة على آليات لغته .

ثم إن وجود هذه الحروف يشير إلى تعلق أبيات الشاعر فيما بينها ، وكأنها عبارة عن حلقة تبدأ من نقطة واحدة وتنتهي عندها ، فتتحقق الوحدة العضوية التي ميزت قصائده وخلقت لدى المتلقي عنصر المفاجأة ، وهذه الحروف عشرة هي: " الواو ، الفاء ، ثم ، حتى ، أو ، أم ، إما ، لا ، لكن ، بل " ، ولكل منها دلالاتها الخاصة بها ، وهذا يعني أن هناك أوجه التقاء تجمع فيما بينها واختلاف تفرق بعضها عن الأخرى<sup>(١)</sup>، وتُعد " الواو والفاء " أكثرها دوراناً في شعره ، أما الباقي أقل أقل منهما ، فعطف اسماً على اسم وفعلاً على فعل وجملَةً على جملة... الخ.

تتطلب جملة العطف توافر ثلاثة عناصر لكي تتم هي : ( المعطوف + حرف العطف + المعطوف عليه ) متلازمة يكمل كل منها الآخر ، وقد يمتد حرف العطف إلى آخر قصيدة أو يتجاوز البيت الواحد إلى البيتين فيحكم أبيات العرجي ، ومن أمثلة توظيفه لأسلوب العطف قوله في قصيدة من [ بحر الطويل ]<sup>(٢)</sup> :

لِمَنْ طَلَّلَ بِالنَّعْفِ نَعْفٍ وَقَيْرٍ ِ يُشَبَّهُ مَغْنَاهُ كِتَابَ زُبُورِ<sup>(٣)</sup>

(١) . ينظر : شرح الوافية نظم الكافية - ابن الحاجب النحوي: ٣٩٩ - ٤٠٠ ، وشرح قطر الندى وبل

الصدى - ابن هشام الأنصاري : ١٢٥ - ١٣١ .

(٢) . الديوان : ٧٥ - ٧٨ .

(٣) . وردت لفظة (بِالنَّعْفِ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (بِالنَّعْفِ) وهو غلط مطبعي .

أَضْرَبَ بِهِ بَعْدَ الْأَلَىٰ عَمَرُوا بِهِ  
أَقُولُ لِعَبْدِ اللَّهِ وَالْقَلْبُ وَاجِبٌ  
فَمَا أَنْسَ مِلْأَشْيَاءَ \* لَا أَنْسَ  
مَجْلِسًا  
وَلَا قَوْلَهَا وَهَنًا وَقَدْ بَلَ نَحْرَهَا  
أَأَنْتَ الَّذِي حَدَّثْتُ : أَنَّكَ رَاحِلٌ  
فَقُلْتُ : يَسِيرٌ بَعْضُ يَوْمٍ أَغِيْبُهُ  
أَجِينُ عَصِيْتِ الْعَادِلِينَ إِلَيْكُمْ  
وَأَنْهَمَنِي فِيكَ الْأَقْرَابُ كُلُّهُمْ  
فَقُلْتُ لَهَا قَوْلَ امْرِئٍ شَفَهُ الْهَوَىٰ  
وَيُخْفِي بِهَا وَجِدًا شَدِيدًا وَقَلْبُهُ  
وَمَا أَنَا إِنْ شَطَطَتْ بِي الدَّارُ أَوْ دَنَتْ  
أَشَارَتْ لِتَرْبِيئِهَا إِلَيَّ وَأَوْمَضَتْ  
فَلَمَّا تَجَلَّى لِيَأْنَا وَيَدَتْ لَنَا  
وَقُلْنَ : انْطَلِقْ لَأَكَانَ آخِرَ عَهْدِنَا  
فَأِنَّا نَخَافُ الْحَيَّ أَنْ يَفْرَعُوا بِنَا  
نَهْضُنَ بِأَعْجَازٍ تَقَالِ تَمِيلُهَا  
كَعَبْرِيِّ بَانَ أَنْبَتُّهُ أُصُولُهُ  
فَلَمَّا اسْتَوَتْ أَقْدَامُهُنَّ وَلَمْ تَكْذُ  
تَهَادِي نِعَاجِ الرَّمْلِ مَرَّتْ سَوَاكِنًا  
تَرِيْعْنَ غَوْرَ الْأَرْضِ حَتَّى إِذَا بَدَتْ  
وَأَوْرَدَ أَهْلَ الْمَاءِ غِبًّا وَأَفْصَحَتْ ٥

تَقَادُمُ أَرْوَاحٍ وَمَرُّ دُهُورِ  
وَمِنْ قَبْلِ هِهِ مَا قُلْتُهُ لِكَثِيرِ :  
لَنَا وَلَهَا بِالسَّفْحِ دُونَ تَبِيرِ  
سَوَابِقِ دَمْعٍ ، مَا يَجِفُّ غَزِيرِ :  
غَدَاةَ غَدٍ ؟ أَوْ رَائِحَ بَهَجِيرِ ؟  
وَمَا بَعْضُ يَوْمٍ غَبْتِهِ بِيَسِيرِ ؟  
وَنَازِعَ حَبْلِي فِي هَوَاكَ أَمِيرِي  
وَبَاحَ بِمَا يُخْفِي الْفَوَادُ ضَمِيرِي ؟  
إِلَيْهَا ، وَلَوْ طَالَ الزَّمَانُ ، فَقِيرِ  
إِلَيْهَا كَمَشْدُودِ الْوِثَاقِ أَسِيرِ :  
بِي الدَّارِ عَنكُمْ فَاغْلَمِي بِصَبُورِ  
فَأَحْبَبُ بِهَا مِنْ مُومِضٍ وَمُشِيرِ  
كَوَآكِبُ فَجْرِ بَعْدَ ذَاكَ مُنِيرِ  
بِمُلْفَاكَ ، فِي سِتْرِ سِتْرَتِ - سَتِيرِ  
وَعَيْنِ عَدُوٍّ أَنْ يَرَاكَ بِصِيرِ  
فَتَسْمُو بِأَعْنَاقِ لَهَا وَصُدُورِ  
يَحْرَكَ أَعْلَاهُ نَسِيمُ دَبُورِ  
عَلَى هُضْمِ أَكْبَادٍ وَلُطْفِ خُصُورِ (١)  
بِأَجْرَعِ مُوَلِيِّ الدَّمَائِ مَطِيرِ  
مِنَ النُّجْمِ أَرْوَاحِ ذَوَاتِ حَرُورِ  
حَمَامَةٌ أَيْكَ نَاصِرِ بِهِدِيرِ

\* . " مِلْأَشْيَاءَ " : من الأشياء ، أدغمت نون من في اللام على لغة من يدغمها فيما لا يدرج لامه وهي لغة بلحارت . الديوان : ٧٥ هامش المحققان رقم ( ٢ ) .  
(١) . وردت لفظة ( استوت ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( استوت ) وهو غلط مطبعي .



دَعَاهُنَّ نَجْدٌ لِلْجَلَّاسِ فَذُكِرَتْ  
وَكُنَّ بِهِ فِي صَيْفَةِ الْحَيِّ كُلِّهَا  
ظِلَالٌ بَسَاتِينٍ بِهِ وَقُصُورِ  
إِلَى سَرَبٍ فِي رَوْضَةٍ وَغَدِيرِ

احتوت هذه القصيدة الغزلية على ثلاثة أحرف تؤدي وظيفة العطف هي : " الواو ، الفاء ، أو " ، كان استعماله لـ " الواو " هو الغالب ، فقد ذكره ثمانية عشر مرة ، لتأتي الأحداث متسلسلة متعاقبة في ورودها ، فهي لمطلق الجمع ، أما " الفاء " فذكرها ست مرات أفادت الربط لكونها جاءت في سياق طلبي متمثل بالاستفهام والنفي والشرط ، وعاطفة عبر حوار دار بين الشاعر ومحبوبته ، جرت فيه الوقائع مرتبة دون أي مهلة زمنية ، وأخيراً " أو " ذكرها مرتين ، أفاد فيهما التخيير . وفرت هذه الروابط الوحدة العضوية في بناء النص الشعري والقوة ، فالأبيات مرتبطة مع بعضها ، فالمعنى لا يتم بالبيت الواحد ، بل يكمله ما بعده ، وهذا يبيّن في جو القصيدة التماسك ودقة السبك وجماله .

تعددت الأنماط التي عطفها العرجي في النص أعلاه ، ما بين أسماء مجرورة مضافة أو شبه جملة كما في البيت الأول ( نعفٍ وقيرٍ ) والثاني ( تقادمُ أرواحٍ ومرُّ دهورٍ ) والثالث ( لنا ولها ) والثالث عشر ( مومضٍ ومشيرٍ ) والسابع عشر ( بأعناق لها وصدورٍ ) والتاسع عشر ( على هضم أكبادٍ ولطفٍ خصورٍ ) والثالث والعشرون ( بساتينٍ وقصورٍ ) والرابع والعشرون ( في روضةٍ وغديرٍ ) ومرفوعة كما في البيت السادس ( أنك راحلٌ غداةً غدٍ ؟ أو رائحٌ بهجيرٍ ؟ ) ، ثم انه عطف هنا التركيب الاستفهامي على سابقه ، كما انه عطف أفعال على أفعال ، كما في ( عصيت ، نازع ، انهمني ، باح ، فقلت ، يخفي ، شطت بي الدار ، أو دنت بي الدار ، فاعلمي ، أشارت ، أومضت ، فاحبيب ، تجلى ، بدت ، نخاف ، نخاف ، فلما استوت ، لم تكد ، أورد ، أفصحت ، فذكرت ) ، وكما نرى كانت معظمها أفعالاً ماضية ، وهنا يظهر الإبداع والمهارة في التعامل مع السياق الأدبي .

## المبحث الثالث

### الصياغة " الأساليب " :

الأسلوب : " هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام . وهذه الطريقة فضلاً عن اختلافها في الكتاب والشعراء تختلف في الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذي يعالجه ، والموضوع الذي يكتبه والشخص الذي يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه . ولكن الاساليب ... " (١) هو المظهر المادي لإنتاج الأديب ، والصلة بينه وبين المخاطبين .... " (٢) ، و " الطراز الذي ينسج فيه برد الكلام والطابع الذي تنطبع فيه جملة وتراكيبه والناس في أساليب كلامهم مختلفون بين مبتدع ومتبع فمنهم من يبتدع لكلامه طريقة خاصة يجري عليها في إنشائه وقليل هم ، ومنهم من يحتذي مثال غيره من الكتاب أو الشعراء فيكون تابعا له ومقتدياً به وهؤلاء كثيرون " (٣) ، وعلى أساس هذا لا بد أن يتسم بصفات رئيسة تتمثل في الوضوح والقوة والجمال (٤) .

أما ما يتعلق بطبيعة الأسلوب في عصر الشاعر كيف كان ؟ سؤال قد يدور في أذهان الكثيرين ، والإجابة عن هذا السؤال تبدو جلية فيما ذهب إليه يوسف حسين بكار من أن الأسلوب في العصر الأموي شأنه شأن اللغة تردد فيه الشعراء بين الأساليب القديمة والجديدة ، فكانوا يسلكون طريقين ، الأول يظهر في غزلهم التقليدي ومقدماتهم وهم يحاولون ترسم خطى أسلافهم من حيث الأساليب ، فيختارون الألفاظ الوعرة والتراكيب المتينة وحين يبتعدون عن الدائرة الرسمية في غزلهم يسلكون طريقاً مخالفاً لسابقهم ، يتصف بخفة الألفاظ ورشاققتها حيث الصياغة

(١) . دفاع عن البلاغة - احمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة ، د. ط. ، ١٩٤٥ : ٥٦ .

(٢) . في النقد الأدبي - د. محمد طاهر درويش ، مطبعة الحسن الجديدة ، د. ط. ، د. ت : ١٧٣ .

(٣) . دروس في تاريخ آداب اللغة العربية - الشاعر معروف الرصافي ، مطبعة دار المعارف ،

بغداد ، د. ط. ، ١٩٦٨ : ٨٤ .

(٤) . ينظر: أصول النقد الأدبي - احمد الشايب ، مطبعة الاعتماد ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٤٦ : ٥٤ .

العذبة البعيدة عن الركاكة والغرابة والوحشية متأثرةً بالثقافة التي أفرزتها البيئة الجديدة ، فطغت البساطة والوضوح على أساليبهم<sup>(١)</sup> ، و كان الأسلوب أداة الشاعر التي تؤثر في المتلقي ، إذا ما وسم بالرصانة ، والرشاقة ، والعذوبة ، وهذا يعتمد على عقلية المبدع ومدى قدرتها على امتصاص تجارب الماضي والحاضر ، وإظهارها للمتلقي وكأنها قد حدثت الآن ، وعلى هذا الأساس تنوعت الصياغة في ديوان العرجي بتنوع واختلاف حالات الانفعال والإحساس الشعوري والقلق التي واجهته ساعة إبداع القول الشعري فتحكمت هذه العوامل المتباينة في إثارة أسلوب على آخر ، وظهر استقصاؤنا لديوان الشاعر وجود الأساليب التي اعتاد الشعراء استعمالها ، فانتمت بالصيغة الإنشائية الطليبية وغير الطليبية ، فوجدنا الاستفهام والأمر والنداء والتمني والترجي والقسم والنهي والنفي والدعاء والتوكيد والتقديم والتأخير والحذف والفصل وأسلوب المدح والذم والشرط والعرض والتحضيض والقصر والاستثناء والسرد القصصي والحوار التي وظفها في تنمية دواعي حركة الانفعال والإحساس الذاتي الذي اكتنف وجدانه .

## ١- الاستفهام :

وهو من الأساليب الإنشائية الطليبية التي لجأ إليها العرجي ليتلاعب بصياغة نصوصه الشعرية ، ليحقق عنصرى الإثارة والاستجابة بين المبدع والمخاطب لما يمتلكه من إمكانية خلق حالة عدم الاطمئنان في ذهن المخاطب ، لان الاستفهام يرمي إلى : " طَلَبُ الْعِلْمِ بِشَيْءٍ لَمْ يَكُنْ مَعْلُومًا مِنْ قَبْلُ ... " <sup>(٢)</sup> ، ويتم الاستفهام

---

(١) . ينظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري - يوسف حسين بكار ، دار المعارف ، مصر ، د. ط ، د. ت : ٤٠٤ ، والحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام - الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي : ٤٨٩ .

(٢) . البلاغة الواضحة - علي الجارم - مصطفى أمين ، د. ط ، د. ت : ١٩٤ .

بأدوات عديدة هي : ما ، من ، أي ، كم ، أين ، كيف ، أتى ، متى ، أيان (١) . وأكثرها حضوراً في شعره " الهمزة ، هل " ، لما يتمتعان به من سمات تجعلهما ينفردان عن سواهما من حيث مكانة الصدارة في الكلام ، وكونهما لا محل لهما من الإعراب ، ثم أن " الهمزة " تتميز بإمكانية الاستفهام بها عن التصور والتصديق ، أما " هل " فعن التصديق فقط ، وخروجهما إلى أغراض مجازية كالتمني والترجي .... الخ . قد لا تستوعبها الأدوات الأخرى (٢) .

وتلي هاتين الأداتين من حيث الورد " مَنْ ، أيّ ، متى ، أتى ، ماذا ، أين ، ما ، أيان " (٣) ، أما " كم " فلم تشغل حيزاً كبيراً من اهتمامه ، ومن أمثلة استعماله لأسلوب الاستفهام ، قوله مستقهماً عن الوقت الذي يغادر فيه الأحبة ديارهم هل في النهار أم وقت الغداة ؟ ، وكان الاستفهام تصورياً ، رام منه تحديد زمن رحيل الأحبة ، فاستعمل " أم " المعادلة ثم " أم " المنقطعة ، إذ إن وقت الرحيل غير معلوم لديه إلى جانب " الهمزة " من [ بحر الخفيف ] :

أَبْهَجِرِ يُودِعُ الْأَجْوَارُ      أَمْ مَسَاءً أَمْ قَصْرُ ذَاكَ ابْنِكَا ؟ (٤)

أما " هل " ، قوله من [ بحر الطويل ] :

هَلْ أَنْتَ مُنْبِيَّ أَيْنَ أَهْلِكَ ؟ ذَا هَوَى      وَأَنْتَ حَبِيرٌ ، لَوْ نَطَقْتَ لِسَائِلِ (٥)

(١) . ينظر : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين - د. قيس إسماعيل الأوسي ، دار الحكمة ، جامعة بغداد ، د . ط ، ١٩٨٩ : ٣١٩ - ٤٠٩ . والبلاغة والتطبيق - د. أحمد مطلوب - د. كامل حسن البصير ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، ط ٢ ، ١٩٩٩ : ١٣١ - ١٣٢ ، وأساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين - د. قيس إسماعيل الأوسي ، دار الحكمة ، جامعة بغداد ، د . ط ، ١٩٨٩ : ٣١٩ - ٤٠٩ .

(٢) . ينظر : البلاغة والتطبيق - د. أحمد مطلوب - د. كامل حسن البصير : ١٣١ - ١٣٢ .

(٣) . ينظر: الديوان : ٥ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٢ ، ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٨٧ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١١٢ ، ١٣٥ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٣ ، ١٦٨ ... الخ .

(٤) . الديوان : ٥٨ .

(٥) . الديوان : ٢٠ . وينظر: الديوان : ١٧ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٤٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٧١ ، ٨١ ، ٩٥ ، ١٠١ ، ١٠٤ ..... الخ .

أراد الشاعر أن ينقل حالة الشك والقلق التي راودته حول إمكانية إخبار الربع الحبيب عن مكان أهل الحبيبة إلى المتلقي ، ليحل الشك والقلق في ذاته محل الاطمئنان والراحة ، فيتم عنصر المشاركة والتفاعل بينه وبين المحيط الخارجي المتجسد بالمتلقي ، ولكي ينمّي دوافع الظن ويعضدها ، يستعين بأداة استفهام ثانية هي ( أَيْنَ ) بعد " هل " الدالة على المكانية ، ثم يقول للربع بأنه عالم خبير بكل ما يتعلق بالأحبة إذا ما نطق واخبر السائل عن مراده ، وقد جاء بهذا الأسلوب لغرض التصديق .

وقد يحتوي بيت العرجي الواحد على أكثر من أداة استفهامية ، فيكسب هذا التابع المعنى الأول الذي دل عليه السياق تأكيداً ، إذ ابتداءً بيته بالأداة ( أَيْنَ ) ، وهو يخاطب فتاته التي رامت الابتعاد عنه وقطع وصال الحب بينهما ، وقد أدى ذلك إلى موته موتاً معنوياً ، فحبه لها يفوق حبها له ، ثم أتى بالأداة مرة ثانية حين قال ( أَيْنَا ) ليزيد كلامه قوة ، ولا يقف عند هذا الحد بل وظف اسم الاستفهام ( أَيْنَ ) مرة ثالثة لعتاب الحبيبة التي انتابها الشك في العهود التي قطعها الحبيب لها ، وخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى غرض مجازي اقتضاه سياق الكلام في قوله من [ بحر الخفيف ] :

أَيْنَ مَا قُلْتِ : مُتُّ قَبْلَكَ ؟ أَيْنَا ؟  
أَيْنَ تَصْدِيقُ مَا عَهَدْتِ إِلَيْنَا ؟ (١)

وقد يخرج الاستفهام عن دلالاته الأصلية إلى أخرى مجازية استدعتها طبيعة السياق الذي جاء فيه هذا الأسلوب ، ليعبر عما يحسّه الشاعر فيتعب الشاعر من عتاب الحبيبة قائلاً من [ بحر المتقارب ] :

تَقُولُ : مَرَضْتُ فَمَا عُدْتَنِي !؟  
وَكَيْفَ يَعُودُ مَرِيضٌ مَرِيضًا ؟ (٢)  
و ( التعظيم ) في قوله من [ بحر الوافر ] :

أَضَاعُونِي وَأَيَّ فَنَى أَضَاعُوا  
لِيَوْمَ كَرِيهَةٍ وَسِدَادٍ تَغْر (٣)

(١) . ذيل الديوان : ١٩٤ .

(٢) . الديوان : ٦٩ .

(٣) . الديوان : ٣٤ . ورد هذا البيت في كتابي د. احمد مطلوب البلاغة والتطبيق : ١٣٣ ، و معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، د.ط ، ١٩٨٣ : ١ : ١٨٩ . دون أن ينسبه إلى قائله في موطن خروج الاستفهام إلى غرض مجازي وهو ( التعظيم ) .

استطاع الشاعر بأسلوب ذاتي صادق متناغم أن يحمل المتلقي على التجاوب معه ، والتأثر بحالة الحزن العميق التي يحسها ، موظفا أداة الاستفهام ( أَيْ ) لأداء ذلك .

يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى عدم التصريح بذكر أداة الاستفهام ، ليترك للمتلقي فرصة تقديرها كقوله من بحر الطويل [ (١) :

هَلْ أَنْتُمْ نَبِيَّيْنِ أَهْلُكُمْ ؟ ذَا هَوَى وَأَنْتَ خَبِيرٌ ، لَوْ نَطَقْتَ بِسَائِلِ  
لِعِرَّانَ سَارُوا ؟ أَمْ لِحَرْبٍ تَيَمَّمُوا ؟ لَكَ الْوَيْلُ أَمْ حَلُّوا بِقَرْبِ الْمَنَازِلِ

أداة الاستفهام هنا محذوفة وهي " الهمزة " ، مستثمراً إمكانية دخولها على الاسم والفعل بخلاف غيرها ، ليستفهم عن أمر مبهم لديه ، هو مكان الحبيبة .

## ٢- أسلوب الأمر ( ٢ ) :

حرص العرجي على أن يكون لاسلوب الأمر بصيغته الأربعة ( صيغة فعل الأمر والفعل المضارع المسبوق بـ " لام الأمر " واسم فعل الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر ) حضوراً في ديوانه ، ولكن التفاوت في استعمالها واضح جداً ، إذ تأتي الصيغة الأولى في المقدمة ومن ثم الثانية ومن ثم المصدر النائب عن فعل الأمر ، أما اسم فعل الأمر فلم يرد في ديوانه إلا نادراً نحو قوله من [ بحر السريع ] :

(١) . الديوان : ٢٠ .

(٢) . وعرف بأنه : " طلب الفعل على وجه الاستعلاء " . البلاغة الواضحة - علي الجارم - مصطفى أمين : ١٧٩ ، أو " طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام " . البلاغة والتطبيق - د. احمد مطلوب - د. كامل حسن البصير : ١٤٣ ، وهو : " ..... في اصطلاح النحاة يسمون به كل ما يصح ان يطلب به الفعل من الفاعل المخاطب ، سواء طلب به الفعل على سبيل ( الاستعلاء ) ، وهو المسمى ( أمراً ) عند الأصوليين والبلاغيين ، او طلب به الفعل على وجه الخضوع ، وهو ( الدعاء ) ، او لم يطلب به الفعل ، بل كان إما على ( الإباحة ) او ( التهديد ) او غير ذلك من المعاني التي تخرج إليها صيغة الأمر " . أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين - د. قيس إسماعيل الاوسي : ٩٠ .

عُوجِي عَلَيْنَا رَبَّةَ الْهُودَجِ      إِنَّكَ إِنْ لَاتَفْعَلِي تَخْرُجِي (١)

الطلب في هذا البيت فيه معنى العطف والترجي لانه صادر من عاشق الى معشوقته ، ومثل هذا كثير في الشعر العربي فالشاعر يشبب في هذا البيت بأمر الوالي محمد بن هشام المخزومي ( جيداء ) فيتلطف في صيغة خطابه لها بمعنى ان في طلبه معنى العطف والترجي فهو غزل كيدي لم يكن الشاعر صادقاً فيه إذ لم تكن بينه وبين نساء هذا الوالي أي علاقة حب معروفة (٢) .

وتظهر ( الأنت ) في البيت الثاني من قصيدة العرجي الغزلية الأولى إلى جانب ( الأنا ) ، بطلب النساء العاشقات منه عدم المجيء لزيارتهم بدافع الخوف على الحبيب ، وعليهن من افتضاح العلاقة التي تربط بينهما ، إذا ما كشف الحراس ذلك ، فنلمس الرقة والخفة في خطابهن كما في البيت الآتي من [ بحر البسيط ] :

إِلَيَّ أَنْ إِيْتِنَا هُدًى إِذَا غَفَلْتُ      أَحْرَاسُنَا، إِفْتَضَحْنَا إِنْ هُمْ عَلِمُوا (٣)

طبع فعل الأمر ( إِيْتِنَا ) التركيب أعلاه باللين ، بخلاف الفعل في البيت الأول ( عُوجِي ) الذي طبعه بالقوة والشدة . وقد يصوغ العرجي خطابه الطلبي على سبيل المجاز والخضوع إلى المخاطب الذي هو أعلى منه ( سبحانه وتعالى ) طالبا أن يلطف به من الشقاء بحب تلك المرأة ، فيفيد الدعاء في قوله من [ بحر الكامل ] :

يَا رَبِّ إِيْتِنِي قَدْ شَقِيتُ بِهَا      فَأَلْطَفْ فَإِنَّكَ رَبُّ ذُو لُطْفٍ (٤)

ويطلب الشاعر ممن هما مساويان له في الرتبة النزول بديار الحبيبة " زَيْنَب " وتحيتها ، فأتى بالأفعال الآتية : ( عُوْجَا ، حَيِّيَا ) بقوله من [ بحر الطويل ] :

خَلِيْلِيَّ عُوْجَا حَيِّيَا الْيَوْمَ زَيْنَبَا      وَلَا تَنْزُرْكَانِي، صَاحِبِيَّ وَتَذْهَبَا (٥)

(١) . الديوان : ١٧ .

(٢) . ينظر : الغزل السياسي في العصر الأموي - غانم جواد رضا : ٢٧ .

(٣) . الديوان : ٣ .

(٤) . الديوان : ٦٠ .

(٥) . الديوان : ١٤٢ .

وهنا نلمح خصيصة التتابع في ورود فعل الأمر ، ليعطي البيت سمة التجدد في الأحداث التي يعرضها لنا والترتيب ، إذ بدأ كلامه بطلب النزول الى الديار ، ومن ثم تحية " زَيْنَب " .

وهو حين يوجه الخطاب للمخاطب ، نلمس التباين في الإفراد والتنثية والجمع ، ولكن حضور الإفراد هو المتميز والغالب على صيغ فعل الأمر المساقاة اليه ، أما صيغة التنثية التي نجدها في ديوانه ، فهي أقل من الأولى ، وقد يرمي من خلالها إلى شخص واحد نحو قوله من [ بحر المنسرح ]:

عُوجًا ، خَلِيلِيَّ ، عَلَى الْمَحْضَرِ      الرَّبْعِ مِنْ سَلَامَةِ الْمُقْفَرِ (١)

ثم إنه موجه إلى الحبيبة بشكل خاص ، وقليلاً ما يكون إلى غيرها ، فترى صيغة المؤنث / المذكر في التركيب الأمري كـ ( الخليل ، الحبيبة ، الحبيب ) ، وغالباً ما يستعمل الشاعر الفعل ( عُوجًا + خَلِيلِيَّ ) وهو يحيي ربع الحبيبة في أسلوب الأمر أو (عُوجِي ) في مخاطبة المحبوبة لأن دلالة لفظة ( خَلِيلِيَّ ) أقرب الى النفس من دلالة لفظة ( صديقي ) .

أما الصيغ الأخرى لأسلوب الأمر ، كـ " لام الأمر " + الفعل المضارع ( لِيَهْنِكِ ) في قوله من [ بحر البسيط ]:

أَقُولُ لَمَّا النَّقِينَا وَهِيَ مُعْرِضَةٌ:      لِيَهْنِكِ الْيَوْمَ مَنْ تُدْنِينَ مِنْ دُونِي (٢)

أو اسم فعل الأمر ( إِلَيْكَ ) بقوله [ بحر المنسرح ]:

مَنْي إِلَيْكَ الْحَدِيثَ مُبْتَدِعًا      أَوْ مِنْ سِوَاهُ إِلَيْكَ مَا حُمَلًا (٣)

أما المصدر النائب عن فعل الأمر ( مَهَلًا ) ، فغالباً ما يأتي في ديوانه ، نحو قوله من [ بحر الخفيف ]:

قُلْتُ: مَهَلًا فَقَدْ عَلِمْتَ إِبَائِي      مِنْكَ هَذَا ، وَقَدْ عَلِمْتَ جَوَائِي (٤)

(١) . ذيل الديوان : ١٧٩ .

(٢) . الديوان : ٦٥ .

(٣) . الديوان : ٨١ .

(٤) . الديوان : ١١٥ .



### ٣- اسلوب النداء :

اعتادت السنة العرب على أن تذكر اسلوب النداء في أول كل كلام لهم ، في محاولة لعطف المتكلم على المخاطب بأحد أدوات النداء وهي : الهمزة ، يا ، أيّا ، أو ، أيّ ، أيّ ، هيّا ، وا ، فيتم الخطاب بلا شبه (١) ، ساهمت هذه الأدوات برمتها في التعبير عن حالة الصراع الداخلي التي اعترت ذات الشاعر ، وكانت تمثل صرخاته المتعالية ليشد انتباه أذهان السامعين إلى قضية ما ، تمثل محور اهتمامه ، فيطلق شعوره المكبوت نحوها (٢) ، وتعد " يا " أكثر حروف النداء دوراناً ، إذ هي أكثر الأدوات استعمالاً في الشعر العربي بما لها من سمات خاصة ميزتها عن غيرها من الأدوات (٣) ، فحين أراد الشاعر أن يعطف المخاطب عليه لينبئه إلى الخطاب الموجه إليه استعمل أداة النداء " يا " ، فقال في قصيدته الغزلية من [ بحر السريع ]:

يَا عَاذِلِيَّ الْيَوْمَ لَا تَعْذُلَا      رُوْحَا فَأَنْتِي مِنْ غَدٍ مُعْتَدِ (٤)

افتتح العرجي قصيدته بأداة النداء " يَا " ، إذ إن الشخصين اللذين طلب إقبالهما عليه كانا بعيدين ، وربما رغب بإثارة اهتمامهما إلى أمر ما ، فمدّ صوته ليزيد حركة الانفعال المكبوت في داخله تجاه المنادى طالباً منهما الكف عن لومهما روحاً عاشقة ، ولكي يؤكد المعنى الذي قصده ، استعان بحرف التوكيد " إِنَّ " ليخبرهما بأنه راحل في الغد .

وقد ينادي الشاعر الربع الذي رحل عنه الأحبة قائلاً من [ بحر الطويل ]:

أَلَا أَيُّهَا الرَّبِيعُ الَّذِي خَفَّ أَهْلُهُ      وَأَمْسَى خَلَاءً مُوحِشاً غَيْرَ أَهْلِ (٥)

(١) . ينظر : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين - د. قيس إسماعيل الأوسي : ٢١٨ - ٢٢٩ .

(٢) . ينظر : الديوان : ٣٢ ، ٣٣ ، ٦٠ ، ٧٠ ، ٧٨ ، ٨٨ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٣٣ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٦١ ، ١٦٩ .... الخ .

(٣) . ينظر : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين - د. قيس إسماعيل الأوسي : ٢١٨ - ٢٢٩ .

(٤) . الديوان : ١٠ .

(٥) . الديوان : ٢٠ .

بدأ العرجي قصيدته ، وهو يقف على أطلال الحبيبة بأداة دالة على الاستفتاح والتبويه وهي " ألا " ، فشدّ انتباه المتلقي إلى أن المتكلم يرمي التبويه على حقيقة معينة ، وليزيد من حالة التيقظ لدى المتلقي ، جاء بحرف النداء " أيها " ، والهاء فيها لغرض التبويه والتنفيس عن روحه المعذبة الحزينة وهو ينادي مكان المحبوبة .

ويرد أسلوب النداء دون أن يصرّح الشاعر بذكر أداة النداء ، من هذا قوله من [ بحر الخفيف ]:

إِذْ فَعَلْتِ الَّذِي فَعَلْتِ فَقُولِي      حَمْدَ خَيْرًا وَأَتَّبِعِي الْقَوْلَ فِعْلًا (١)

حذفت أداة النداء " يا " من المنادى المرخم " حَمَدَ " ، وربما كان سبب ذلك رغبة الشاعر في استقطاب انتباه المتلقين إلى أن المنادى المرخم " حَمَدَ " هو مدار اهتمامه ، فصرّح بذكره وحذف حرف النداء .

ويمثل الترقيم ظاهرة بارزة في أسلوب النداء لدى الشاعر ، إذ كثيراً ما نجد العرجي يرخم اسم العلم المتمثل بشخص الحبيبة ، فالنداء خصيصة تفردت بها الأسماء فقط ، فأضفى على شعره رونقاً جميلاً ، ومن ترخيمه للمنادى العلم ما جاء في مقطوعته الغزلية من [ بحر الخفيف ]:

أَنْتِ يَا نُعْمُ شَفْوَةٌ عَرَضَتْ لِي      بِنَسِّ حَظًّا مِنَ الْكَرِيمِ الشَّقَاءِ (٢)

" نُعْمُ " هو المنادى المرخم حذف منه الحرف الأخير "تاء التأنيث" واصله " نُعْمَةٌ " ، وهذا النغم الموسيقي الجميل الذي اكتسبه البيت من ترخيم اسم المحبوبة كشف عن حزن داخلي ، استدعى منه ترخيم المخاطب ، ويرخم العرجي المنادى بحذف حرفين منه هما " الياء وتاء التأنيث " من " عُنَيْمَةٌ " ، فيقول " عُنْمُ " في البيت الآتي من [ بحر السريع ] :

قَدْ كَانَ مَا بِي قَبْلَ رُؤْيَيْكُمْ      يَا عُنْمُ مِنْ وَجْدٍ بِكُمْ يَكْفِي (٣)

(١) . الديوان : ١٢٣ .

(٢) . الديوان : ٥٧ . وينظر : الديوان : ٤٢ ، ٤٥ ، ٩٦ ، ١٤١ ، ١٦٩ .

(٣) . الديوان : ٥٩ . وينظر : الديوان : ١٢٣ .

إذ وجد في النغمة الموسيقية التي يحدثها الترخيم ما يتناسب والغرض الذي يودّ الحديث عنه ، فالخطاب هنا موجه إلى شخصٍ بعينه وهو زوجته " عُنَيْمَةٌ " ، واتسم بالعدوثة والعاطفة الجياشة التي اسبغها الترخيم على السياق وجمال النص ، فقوله " عُنْمٌ " أقرب إلى نفس المتلقي وأكثر حسناً من قوله " يا عُنَيْمَةٌ " ، ويبدو أن استعمال الشاعر للمنادى المرخم بحذف الحرف الأخير منه ، يفوق استعماله للذي رَحَّمَ بحذف حرفين منه ، وهو بهذا يتماشى مع طبيعة الترخيم في النداء ، إذ يذهب مصطفى الغلاييني إلى ان النداء الذي يَرَحِّمُ بحذف حرف واحد منه هو الأكثر ، أما الذي يحذف منه حرفين فهو قليل (١) .

لمحنا في المثال الأول استعمال لغة من لا ينتظر (٢) للمنادى المرخم، ولغة من ينتظر (٣) في المثال الثاني ، وغالباً ما يَرَحِّمُ لفظة ( صَاحِب ) وهو يقصد بها شخص معين ، فيقول " يَا صَاحٍ " بحذف الحرف الأخير " الياء " منه على لغة من ينتظر فيقول من [ بحر الرمل ]:

قُلْتُ يَا صَاحٍ إِذَا مَا لَمْ تُعِنُ - فَدَعِ اللَّوْمَ هَوَى نَيْلَى - فَمَنْ (٤)

أما المنادى المستغاث ، فقد ورد في ديوان العرجي ولكن على نحوٍ قليل ، إن لم يكن نادراً مقارنةً بالمنادى المرخم ، من ذلك قوله من [ بحر الخفيف ] :

يَا لَقَوْمِي لِطُولِ هَذَا الْعِتَابِ وَلِصَبْرِي عَلَى الْهَوَى وَاجْتِنَابِي (٥)

يستغيث الشاعر بأداة النداء " يا " كي تساعده على مدّ الصوت ، فتستوعب حالة التوتر الشعوري المتدفقة من ذاته ، وهو يطلب من المدعو ( المستغاث به ) المقترن بحرف الجر الزائد ( يَا لَقَوْمِي ) إعانته على طول مدة العتاب التي كانت بينه وبين المحبوبة ، وشدة الصبر على الهوى الذي بات هاجسه في هذه الدنيا

(١) . ينظر : جامع الدروس العربية - مصطفى الغلاييني : ٣ : ١٦٢ .

(٢) . وذلك أن يقطع الشاعر نظره عن المحذوف ويجعل ما تبقى منه اسماً برأسه فيضمه . ينظر :

شرح قطر الندى وبل الصدى - ابن هشام الانصاري : ٣٨ .

(٣) . فإتم هذا بأن يبقي الشاعر نظره على الحرف المحذوف ويجعله على ما كان عليه قبل الحذف .

ينظر : المصدر نفسه : ٣٨ .

(٤) . الديوان : ٣٨ . وينظر : الديوان : ٣٦ ، ١٠٠ ، ١٠٣ .

(٥) . الديوان : ١٤٦ .

فعانى من هذا الحب ما يكفي قائلاً: ( لَصْبِرِي ) ، ثم يصرخ مستغيثاً له عدم تمكنه من زيارة الأحبة بقوله ( اجْتَنَابِي ) ، وتتابع مجيء المنادى المستغاث له بشكل أفقي ، يشير إلى قدرته على التعبير عن المعنى المطلوب ، وقد تمّ ذلك بوجود أحد الروابط ، وهو حرف العطف " الواو " التي عملت على اشتراك المستغاث به في الترتيب والحكم .

#### ٤- أسلوب القسم (١) :

نال القسم نصيباً من تفكير واهتمام الشاعر ، فحرص على أن يأتي به في سياق حديثه عن تجارب حبه ، حقيقية كانت أم مزيفة اختلقها خياله المبدع ، فإذا ما شعر بأن الشك قد أخذ طريقه إلى أذهان المتلقين ، جنح إلى استعمال هذا الأسلوب ليزيل الريبة عن عقولهم بتأكيدهما ، لأن القسم : " جملة يؤكد بها الخبر ، ولما كان في الأصل جملة من الجمل التي هي أخبار ، جاءت على ما جاءت عليه أخواتها في كونها مرة جملة من فعل وفاعل ، وأخرى من مبتدأ وخبر ، إلا إنها لا تستقل بأنفسها حتى تتبع بما يقسم عليه ... " (٢) .

استثمر الشاعر القسم في محاوره جرت بين إحدى نسائه وصواحبها قائلاً من

[ بحر المنسرح ]:

قَالَتْ فَوَاللَّهِ لَوْ بَدَّلْتُ لَهُ      وَدِّي مَعَ الْخُلَّةِ اخْتُ مَا قَبِلَا (٣)

(١) . ويتم بحروف يستدل عليه القارئ من خلالها هي : " الباء ، الواو ، التاء ، اللام " . شرح للمحة البدرية في علم اللغة العربية - أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن احمد بن عبد الله بن هشام ، الأنصاري ، المصري ، تحقيق د. هادي نهر ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٧ : ٢ : ٢٠٧ ، وينظر: كتابه الآخر مغني اللبيب عن كتب الأعراب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة، د. ط، د. ت: ٢ : ٤٠٣ - ٤٠٤ ، والمقتضب - لأبي العباس المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، د. ط ، د. ت: ٣١٨ - ٣٢٠ .

(٢) . المقتصد في شرح الإيضاح - عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق د. كاظم بحر المرجان ، المطبعة الوطنية ، عمان ، الأردن ، د. ط ، ١٩٨٢ : ٢ : ٨٦٢ .

(٣) . الديوان : ٨١ . وينظر : الديوان : ٢٢ ، ٣٦ ، ٤٦ ، ٥٧ ، ١٠٨ ، ١١٦ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٤ ..... الخ .

حاولت الحبيبية أن تؤكد حالة الإعراض التي يبديها الشاعر لترتب لها ، مع ما تظهره له من الوصال والصداقة ، بالتركيب القسمي المكون من ( واو القسم + المُقَسَّم به لفظ الجلالة " الله " ) لتعطي المعنى قوة وثبوتاً ، والذي حصل هنا أن العرجي قد جمع في البيت الشعري بين اسلوبين طلبيين هما ( القسم والشرط ) ، ومعروف لدينا انه في حالة اجتماع الشرط والقسم في مكان واحد ، يكون الجواب للمتقدم منهما ، إذا دل عليه دليل إذ إن كل واحد منها يستدعي جواباً خاصاً به ، ومسألة اجتماع الشرط والقسم كثيرة الدوران في القرآن الكريم والشعر <sup>(١)</sup> ، بخلاف " لو ، ولولا " فيكون الجواب للشرط ، أما جواب القسم محذوف إذا تقدمه ما يدل عليه وهو ( الشرط ) <sup>(٢)</sup> ، ويستعمل الشاعر حرف " الباء " ليؤدي هذا الأسلوب في مخاطبة الحبيبية في قوله من [ بحر الطويل ] :

وَيَا اللَّهِ رُدِّي دَمْعَ عَيْنِي فِيهِمَا      إِلَى أَيِّ دَهْرٍ دَمَعُ عَيْنِي يَهْمِلُ ؟ <sup>(٣)</sup>

ويجنح العرجي إلى استعمال أسلوب القسم دون أن يصرح به في بعض الأحيان ، فيستدل القارئ عليه من " اللام " الواقعة في جوابه ، نحو قوله من [ بحر الوافر ] :

لَأَذْكُرُ إِسْمَهَا مَا دُمْتُ حَيًّا      وَمَا الرَّجُلُ الْمُصْرِحُ كَالْكَثُومِ <sup>(٤)</sup>

ويلجأ إلى استعمال ألفاظ دالة على القسم في مواطن عديدة من شعره ك ( لَعَمْرُ ) نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

أَسْأَلُ عَنْ وَجَنَاءَ فِي السَّجْنِ جَارَهَا      لَعَمْرُ أَبِيهَا إِنِّي لَمُكَلَّفٌ <sup>(٥)</sup>

(١) . ينظر : أساليب القسم في اللغة العربية - كاظم فتحي الراوي ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، ط ١ ،

١٩٧٧ : ١٦٠ ، والنحو الوافي - عباس حسن ، مطابع دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٣ : ٤

: ٤٥٠ . ومن أمثلة مجيء كلا الأسلوبين في موطن واحد في القرآن الكريم قوله تعالى : " لَعْنُ

اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ " . سورة الإسراء : ١٥ : ٨٨ ، وكذا

قوله تعالى : " لَعْنُ أَخِي جُورًا لَا يَخْرُجُونَ " . سورة الحشر : ٢٨ : ١٢ .

(٢) . ينظر : النحو الوافي - عباس حسن : ٤ : ٤٥٦ .

(٣) . الديوان : ١٥٥ . وينظر : الديوان : ١٥٨ ، ١٦١ ، ١٦٩ .

(٤) . الديوان : ٩٩ .

(٥) . الديوان : ١٥٥ . وينظر : الديوان : ٦١ ، ٦٨ ، ١٢٠ ، ١٦٦ .

استعمل الشاعر القسم الصريح ( لَعَمْرُ أَيْبِهَا ) وهو جملة اسمية مثبتة ، أما جواب القسم فهو ( لَمْكُفُّ ) ، واللام الواقعة فيه ساهمت في زيادة تأكيد كلامه .

## ٥- أسلوب النهي :

ونعني به : " طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام " (١) ، ولتحقيقه صيغة واحدة هي : ( الفعل المضارع المقترن بـ " لا " الناهية الجازمة ) ، فترى الشاعر يخاطب قلبه طالباً منه ترك زيارة " لَيْلَى " قائلاً من [بحر الطويل]:

أَيَا قَلْبُ لَا تَكُفُّ فَأَيْلَى مَرَارُهَا      بَعِيدٌ ، وَأَيْلَى نَاكِحٌ غَيْرُ أَيِّمٍ (٢)

ينادي الشاعر قلبه بـ " أَيَا " الدالة على النداء ، فيطلب منه الكف عن حب " لَيْلَى " عن طريق استعماله أسلوب النهي بقوله ( لَا تَكُفُّ ) ، إذ أن هناك حقيقة مقررة لديه ، وهي أن محبوبته تقطن في مكان يصعب عليه الذهاب إليه لأجل زيارتها فهو بعيد ، ثم أن " لَيْلَى " امرأة متزوجة ولم تعد حرة ، فعبر النهي عن لوعة الهوى والأسى في محاوره جميلة دارت بين العاشق وقلبه .

وتظهر ثنائية ( الأنا/الأنت ) في سياق النهي بطلب " أُمُّ جَعْفَرٍ " من الحبيب التوقف عن زيارتها في قوله من [ بحر الخفيف ] :

أُرْسَلْتُ أُمُّ جَعْفَرٍ: لَا تَزُرْنَا ،      لَيْتَ شِعْرِي بِالْغَيْبِ مَاذَا دَهَاهَا (٣)

ويلتمس الشاعر من صاحبيه أن لا يتركاه وحيداً ، وهو يرغب بمشاركتهما له في تحية حبيبته " زينب " قائلاً :

خَلِيلِي عُوْجَا حَيِّيَا الْيَوْمَ : زَيْنَبَا      وَلَا تَتْرُكَانِي ، صَاحِبِي وَتَذُهَبَا (٤)

(١) . البلاغة والتطبيق - د. احمد مطلوب - د. كامل حسن البصير : ١٢٩ .

(٢) . الديوان : ٨٨ . وينظر : الديوان : ٥ ، ١٤ ، ٦٣ ، ٩١ ، ١١٢ ، ١٢١ .... الخ .

(٣) . الديوان : ٥٦ . وردت لفظة ( أُمُّ ) في ديوان العرجي كذا والصواب ( أُمُّ ) وهو غلط مطبعي . وينظر : الديوان : ١٢ ، ٥٧ .

(٤) . الديوان : ١٤٢ .

## ٦- أسلوب التمني :

ثمة أمانٍ خالجت قلب الشاعر ، فأراد لها أن تخرج من محيطها الداخلي الممثل بذاته إلى المحيط الخارجي الذي يمثله المتلقي بـ " لَيْتَ " ، حيث يجمع النحاة على أنها الأداة الأصلية الموضوعية لهذا الغرض ، إلى جانب أدوات أخرى تشبهها خصوصاً في الشعر ، وتكون بمعنى التمني وهي " لو " التي قد تستعمل للتمني و " أَلَا ، لَعَلَّ ، هل " (١) ، إذا ما علمنا بالموضع الذي يتم فيه انتقاء الشيء المُتَمَنَّى (٢) .

اعتاد الشاعر في استعماله لأسلوب التمني أن يأتي به مسبقاً بـ " يَا " النداء في اغلب الأحيان ، لكي تساهم في مدّ الصوت ليتوازن مع تلك الأمانى التي رغب بحصولها ، فقال من قصيدته التي تجسد لنا قصة قبض الأمير " محمد بن هشام المخزومي " عليه ، وكيف ساقه رجاله مكبلاً بالقيود حين هبطوا في ابطح السوق ، وكانت " لَيْلَى " هناك تشهد هذه الواقعة ، وربما كانت رمزاً سياسياً من [ بحر البسيط ] :

يَا لَيْتَ لَيْلَى رَأَتْنَا غَيْرَ جَارِعَةٍ لَمَّا هَبَطْنَا جَمِيعاً أَبْطَحَ السُّوقِ (٣)

بدأ الشاعر البيت الأول من قصيدته بحرفٍ دالٍ على النداء أفاد التنبيه إلى طبيعة الخطاب الذي يرمي الشاعر طرحه ، وهو يتمنى لو كانت حبيبته " لَيْلَى " غير منزعجة وغازبة عليه حين رأته يساق إلى السجن وعلى مرأى من الناس ، حيث نزل في سهل فسيح في مكة يجتمع الناس حوله ، فشهدوا وشهدت " العرجي " في منظر تمنى أن لا تراه فيه محبوبته أبداً .

(١) . ويمكن ان تكون " هل " أداة التمني سواء أكانت مع " وَدَّ " أو لم تكن معه " . ينظر : البلاغة

والتطبيق - د. احمد مطلوب - د. كامل حسن البصير : ١٣٩ .

(٢) . ينظر : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين - د. قيس اسماعيل الأوسي : ٥١٥ - ٥٣٨ .

(٣) . الديوان : ١٣٧ . وينظر : الديوان وذيله : ٨٧ ، ١٠١ ، ١٧٧ .

يرد التركيب الشعري ( يَا لَيْتَ ) مسبقاً بـ " يَا " أو غير مسبقاً غالباً ،  
فيعطي قوة في التعبير عن المعنى مع الجمال في بناء النص الأدبي ، كقوله من  
[ بحر الخفيف ] :

أرسلت أم جعفر: لا تزرننا ،  
لَيْتَ شِعْرِي بِالْغَيْبِ مَاذَا دَهَاهَا (١)  
أما مجيء " يا " قبل هذا التركيب ، قوله من [ بحر السريع ] :

يَالَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَعُودَنَّ لِي  
ذَا الْوُدِّ مِنْ لَيْلَى كَمَا قَدْ مَضَى ؟ (٢)  
وقد يستعمل " لیت " بدونها ، كقوله من [ بحر المنسرح ] :

أمو لدور البلاط منزلة  
لَيْتَ سِوَاهُمْ بِتَأْكُمِ نَزَلًا (٣)

## ٧- أسلوب الترجي :

المطلع على ديوان العرجي ، يجد أسلوب الترجي أقل حضوراً من سواه ، إذ  
أن الأبيات التي جاء فيها لا تتجاوز الخمسة ، لكون الترجي : " طلب حصول أمر  
محبوب قريب الوقوع " (٤) ، وكانت " لعل " أداة الشاعر الأولى في هذا الأسلوب ،  
إذ وظفت في أربعة أبيات ، أما أفعال المقاربة فقد استعمل منها الفعل  
( عسى ) فقط ولمرة واحدة لا غير ، كقوله من قصيدته الغزلية (٥) من  
[ بحر الطويل ] :

لَقَدْ أَرْسَلْتُ لَيْلَى رَسُولًا: بِأَنْ أَقِمَّ  
وَلَا تَقْرَيْنَا ، فَالْتَجَّئُ بِأَمْتَلُ  
لَعَلَّ الْعُيُونَ الرَّامِقَاتِ لَوْدُنَا  
تُكْذِبُ عَنَّا ، أَوْ تَنَامُ فَتَغْفَلُ

فالحبيبة هنا في حيرة من أمرها ، إذ تتوقع من الوشاة أو الرقباء ( العيون  
الرَّامِقَاتِ ) - حيث استعمل الشاعر لفظة ( العين ) بدلالاتها المجازية التي اكتسبتها  
من السياق ، إذ إن الدلالة المعجمية لها تتمثل في كونها حاسة البصر ، بمعنى أنها

(١) . الديوان : ٥٦ . وينظر : الديوان : ٥٧ ، ٦٤ ، ١٠١ . ينظر: هامش رقم (٣) ص ٨٤ من الرسالة .

(٢) . الديوان : ٧١ . وينظر الديوان وذيله : ١٦٤ ، ١٩٢ .

(٣) . الديوان : ٧٨ . وينظر : الديوان : ١٠ ، ٤٢ ، ٥٧ ، ٦٢ ..... الخ .

(٤) . معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - د. احمد مطلوب : ١ : ٣٣٣ .

(٥) . الديوان : ١٢ ، وينظر : الديوان : ٦ ، ٦٥ ، ١٥٥ .



عضو من أعضاء جسم الإنسان إذ تتوقع ليلى من الوشاة أو الرقباء لودهما أن يبتوا الأحاديث الكاذبة حولهما ، وقد تحصل الغفلة من قبلهم ، إذا ما باغتهم النوم ، فلا يبصرون اللقاء الذي جرى بينهما ، وهي أمام خيارين كلاهما ممكن الحصول ، وبالتالي كان الرحيل الحل الأمثل لهما ، فجاءت " لَعْلٌ " لتعطي السياق هذا المعنى .

ويترجى الشاعر من الخليفة الأموي الاستجابة لطلبه بالنجاة من الظلم ،  
فيأتي بالفعل ( عسى ) ، ليعبر عن ذلك قائلاً من [ بحر الوافر ] :

عَسَى الْمَلِكُ الْمُجِيبُ لِمَنْ دَعَاهُ يُنَجِّنِي فَيَعْلَمَ كَيْفَ شُكْرِي (١)

بعد أن شعر العرجي بالخيبة مما عاناه من أبناء قومه ، ومحنة سجنه من قبل الأمير " محمد بن هشام المخزومي " ، انبثق الأمل فجأة في ذاته وتوقع من الخليفة الأموي الذي شهد ذلك أن يستجيب لدعوته وينتشله من حالة الاضطهاد والضياع عبر ثنائية الخيبة / الأمل .

## ٨- أسلوب المدح والذم :

استعمل الشاعر أفعالاً معينة يفقه المخاطب من خلالها وجود هذا الأسلوب ، وتحديدًا ( نِعْمَ وَحَبَّ وَحَبْدًا ) في معرض المدح و ( بُسَسَ وَسَاءَ وَلاَحْبَدًا ) في موطن الذم ليسبغ على الطرف المقابل سمات الإطراء والإعجاب أو صفات الذم ، فيرى في الناقة ( جَسْرَةٌ ) السريعة نعم ما يخفف وطأة البعد والحزن والسيف المطبوع الحدين القاطع أداة تحميه من مخاوف الصحراء ، فكلاهما افضل دواء يشفى به الشخص الوحيد ، فقد اعتاد الشاعر العربي أن يجوب القفار وحيداً لا رفيق له ، إلا الناقة والسيف بحثاً عن الحبيبة التي غادرت الديار ، وهي المخصوصة بالمدح في قوله من [ بحر الطويل ] :

وَنِعْمَ دَوَاءُ النَّأْيِ وَالْكَرْبِ جَسْرَةٌ وَأَبْيَضُ مَصْفُولُ الْعَرَارِينَ قَاطِعٌ (٢)

(١) . الديوان : ٣٦ .

(٢) . الديوان : ٤٨ .

أما الفعل ( حَبَّذا ) تكرر ثلاث مرات وهو يتحدث عن محبوبته بقوله من [ بحر الكامل ] :

يَا حَبَّذَا تِلْكَ الحُمُولُ ، وَحَبَّذَا شَخْصٌ هُنَاكَ ، وَحَبَّذَا أُمَّالُهُ (١)  
نلمح هنا تتابع الجمل الإنشائية ( يَا حَبَّذَا تِلْكَ الحُمُولُ ، وَحَبَّذَا شَخْصٌ هُنَاكَ ، وَحَبَّذَا أُمَّالُهُ ) في بناء البيت الشعري بصورة أفقية بوساطة الواو العاطفة، فاشتركت الأسماء المخصوصة بالمدح نغني ( الحُمُولُ ، الحبيبة ، أُمَّال هذه المرأة من النسوة ) في الحكم والترتيب ، مما زاد من جمال النص وترايط تراكيبه الإنشائية .

أما اسلوب الذم فقد جاء على نحو اقل من اسلوب المدح (٢) ، كقوله من [ بحر البسيط ] :

مَا أَسْتَطِيعُ سِوَاهُ قَدْ عَلِمْتَ وَمَا حُبِّي بِمَذْقٍ ، وَبِئْسَ الخُلَّةُ المَذْقُ (٣)  
(٣)

فعل الذم هنا ( بئس ) ، أما المخصوص بالذم ( الخُلَّةُ المَذْقُ ) .

## ٩ - أسلوب العرض والتحضيض :

لقد طُبِعَ شعر العرجي بالشدة تارة وباللين تارة أخرى ، وهذا ما دللت عليه نصوصه التي احتوت على الحروف الدالة على العرض والتحضيض كقوله من [ بحر الطويل ] :

يَقْلُنْ أَلَّا تُبْدِي الهَوَى يَسْتَرِدُنِي وَقَدْ يُسْتَرَادُ ذُو الهَوَى وَهوَ جَاهِدُ (٤)

(٣) . الديوان : ٧٠ . وينظر : الديوان : ٥٧ .

(١) . إذ تفوق هذا الاسلوب على قرينه ، فالمدح يتلاءم مع طبيعة شعر العرجي الذي يبغى عرض الصفات الجميلة في الممدوح بخلاف الذم ، فالحب موضوع الشاعر وبه يبدو السياق جميلاً بخلاف الذم غير المستساغ من قبل المتلقي . ينظر : الديوان وذيله : ٣٠ ، ١٠٧ ، ١٢٢ ، ١٥٢ ، ١٨٠ ، ١٨٧ .

(٢) . الديوان : ٣٣ .

(٣) . الديوان : ١٢٠ .

ساهمت " ألا " في أن يتسم طلب النسوة من الشاعر مبادلتهم الهوى بأسلوب  
لين رقيق يداعب مشاعر المتلقين ، مما اكسب البيت جمالاً وعذوبة ، وتحت الحبيبة  
الشاعر على التريث في زيارتها ، وتطلب منه ذلك بقوة وشدة في قوله من [ بحر  
البيط ] :

قَالَتْ: رَضِيْتُ وَلَكِنْ جِئْتُ فِي قَمْرٍ هَلَا تَلَبَّثْتُ حَتَّى تَدْخُلَ الظُّلْمُ ؟ (١)

استعمل الشاعر أداة التحضيض " هَلَا " التي دخلت على الفعل الماضي  
( تَلَبَّثْتُ ) ، فالحبيبة وافقت على زيارة الحبيب لها في بادئ الأمر ، ثم استدركت  
الكلام بـ " لَكِنْ " ، إذ إن العاشق جاء والسماء لا تزال مضيئة ، فحضته على زيارتها  
عندما يخيم الظلام ، فيكونوا بعيدين عن مرأى الجميع ، وقد كان لهذين الأسلوبين  
أثرهما الكبير في طغيان ثنائية ( الأنا/الأنت ) على البناء الفني لأبيات العرجي ،  
وهذا ما دلّ عليه المثالان أعلاه ، إذ تحدث عبرهما ( العرض ، التحضيض ) عن  
مشاعر المحبوبة تجاه حبيبها بقولها ( نُبْدِي ) ، ( جِئْتُ ، تَلَبَّثْتُ ) ، كما يظهر صوت  
ضمير الجماعة ( هُنَّ ) مسيطراً على سياق المثال الأول في الأفعال الآتية ( يَقْلُنَ ،  
يَسْتَرْدَدْنِي ) ، فيعمق المعنى في ذهن المتلقي ، ويكسوه قوة في البناء وحلاوة في  
التعبير عن حب المعشوقة (٢).

## ١٠ - أسلوب النفي (٣) :

(٤) . الديوان : ٦ . وينظر : الديوان : ٣٢ .

(١) . ويبدو لمنصفح ديوان الشاعر منذ الوهلة الأولى قلة ورود هذين الأسلوبين في شعره ، وما يدعم  
هذا ضالة الأبيات التي جاء فيهما ، ولكن ذلك لا يعني أنه لم يكن لهما دورهما المميز في التعبير  
عن العملية الشعرية وفقاً للحالة النفسية التي سيطرت على العرجي آنذاك عن طريق ثنائية الشدة /  
اللين .

(٢) . ولتأدية أسلوب النفي حروف عديدة : " ..... ما ، ولا ، ولم ، ولن ، وإن ..... " . المفصل في  
علم العربية - أبو القاسم الزمخشري : ٣٠٥ - ٣٠٩ .

وظف الشاعر اسلوب النفي للتعبير عن عواطفه ومشاعره الملتاعة تجاه حبيبته وعمق معاناته الروحية في تجاربه الإنسانية ، فكان ذا دلالة نفسية في شعر العرجي .

غلبت " لم ، لا ، لما " على استعماله لاسلوب النفي ، ثم " ليس ، غير " وأخيراً " لن ، لات " ، وهذا ما ستوضحه الأبيات اللاحقة ، منها قوله من [ بحر الطويل ]:

سَبَبْتِي غَدَاةَ النَّحْرِ مِنْهَا بِفَاحٍ      وَذِي أُشْرِ أَطْرَافُهُ لَحٍ تَتَلَّمُ (١)

نفي الشاعر عن حبيبته كل ما قد يشوب جمال أسنانها من عدم استوائها بحرف النفي " لم " + الفعل المضارع ( تَتَلَّمُ ) ، أما أداة النفي " ما " فقد جاءت في قوله من [ بحر الطويل ] :

فَمَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمِي بِجَلْدٍ وَإِنْ نَأَتْ      وَشَرُّ قُلُوبِ الْوَاجِدِينَ جِلَادُهَا (٢)

أفادت " ما " النافية العاملة عمل " ليس " نفي اتصاف قلب الشاعر بالقسوة نحو المحبوبة بقربه وبعده ، ويحتوي بيت العرجي في اغلب الأحيان على حرفين فما فوق كـ " لا ولن " في قوله من [ بحر الطويل ] :

وَإِنْ تَصْرَمِينِي لِأَرَّ الدَّهْرَ لَذَّةً      لِشَيْءٍ وَلَنْ أَلْقَى سُرُوراً وَلَا سَعْدًا (٣)

جاء الشاعر بالأداة " لا " (٤) مرتين ، الأولى في صدره والثانية في عجزه، ليؤكد كلامه وهو ينفي إحساسه بلذة الدهر والسرور إذا ما قطعت الحبيبة الوصال الذي بينهما . والعرجي لا يسخر هذا الأسلوب لنفي حدوث الفعل ، بل يستثمره في

(٣) . الديوان : ٨٩ . وينظر : الديوان : ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٢ ..... الخ .

(١) . الديوان : ١٦٨ . وينظر : الديوان وذيله : ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥١ ، ١٧٩ .... الخ .

(٢) . الديوان : ١١٠ . وينظر : الديوان : ١٣ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٩ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٩٢ ، ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١٤١ ... الخ .

(٣) . ينظر : الديوان وذيله : ١٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٥ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٧٩ .... الخ .

جوانب فنية منها التأكيد واستيعاب المعنى ، على نحو أكبر عن طريق استعماله له بشكل متتالي ، أفقياً كان أم عمودياً والثاني نلمحه في جوانب عديدة من ديوانه ، مثل قوله <sup>(١)</sup> من [ بحر الطويل ] :

وَمَعْنَى حَبِيبٍ أَفْصَدَ الْقَلْبَ ذِكْرُهُ      فِي الْقَلْبِ مِنْهُ فُرْحَةٌ لَمْ تَلَمَّ  
إِذَا قُلْتُ : قَدْ خَفَّتْ وَأَدْبَرَ سُقْمُهَا      نَكَاهَا هَوَى لَيْلَى فَلَمْ تَرُقْ مِنْ دَمِ

---

(٤) . الديوان : ٨٧ .

## ١١- أسلوب الدعاء :

سلك الشاعر في طريقته للتعبير عن ذاته الإنسانية المعذبة طرقات شتى ، كان ( الدعاء ) من ضمنها ، فرأيناه يبيث شكواه إلى الله ، طالباً منه ألا يهدي الشخص الذي فرق بينه وبين من يحب ، فقال من [ بحر الطويل ] :

عَلَى الْعَهْدِ لَيْلَى كَالْبُرِيِّ ، وَقَدْ بَدَأَ  
لَنَا - لَا هَدَاهُ اللَّهُ - مَا كَانَ سَبَبًا (١)

أسلوب الدعاء هنا الجملة الفعلية الإعتراضية المتكونة من " لا " النافية والفعل الماضي ( هَدَاهُ ) ، والخطاب في هذا البيت موجه من الأدنى ( الشاعر ) إلى الأعلى لفظ الجلالة " الله " ، لغرض مجازي غير ملزم بالتنفيذ من المخاطب ، لأنه صدر ممن هو أدنى رتبة إلى مَنْ هو أعلى رتبةً منه ، وهناك جمل تحمل معنى الدعاء مثل ( نفسي الفداء لكم ) ، ( فدتكم نفسي ) (٢) في سياق الدعاء ، نحو قوله من [ بحر البسيط ] :

فَقُلْتُ: لَا تُعْرِضِي نَفْسِي الْفِدَاءَ لَكُمْ  
فِي غَيْرِ شَيْءٍ ، وَمَا نَأْتِي لَكُمْ غَـَّضَبًا (٣)

ولأن أسلوب الدعاء خصيصة امتازت بها لغة الشعر العربي القديم ، وتساعد الشاعر على التصرف في المعاني ، فيجد في مخاطبة الخالق ما يخفف عنه وطأة اللوعة والألم ، وربما يستجيب الخالق له وينعم عليه بالراحة والهدوء ، وهذا ما أفصحت عنه مطالعتنا لديوان العرجي .

## ١٢- أسلوب الشرط :

إن التلاحم العضوي بين الأبيات أمر ضروري ، يسعى أي شاعرٍ مبدعٍ إلى تحقيقه ، ولتحقيق ذلك سخر الشاعر أسلوب الشرط ليساهم في خلق الترابط بين كل

(١) . الديوان : ١٤٣ . وينظر : الديوان : ٤٦ ، ٧٦ ، ١١٠ .

(٢) . ينظر : الديوان : ١٤٨ .

(٣) . الديوان : ١٤١ . ينظر : الديوان : ٨١ ، ١٦٠ .

بيت من أبيات القصيدة ، إذ إن الشرط يستدعي وجود ثلاثة عناصر رئيسة لكي يتم لا غنى لأحدهما عن الآخر هي أداة الشرط <sup>(١)</sup> ، وجملة فعل الشرط وجملة جواب الشرط <sup>(٢)</sup> ، سواء حصل تقديم أو تأخير في هذه الأركان الأساسية ، وتنشأ حالة التوازن النفسي لدى المتلقي في حالة استقباله كلام الشاعر باستعمال أداة الشرط وجملة فعل الشرط ، ومن ثم ختم هذا الكلام بذكر جملة جواب الشرط .

فلمسنا حضوراً مميزاً للأداتين " إذا <sup>(٣)</sup> ، لَمَّا " في شعر العرجي ، إذ غالباً ما ما كانت تتصدر كلامه دون أن تُسبق بحرفي " الواو أو الفاء " مقترنة بجملة فعل الشرط ، فتحافظ على استقرار الوضع الداخلي للمتلقي الذي يتقرب ما يتم المعنى المطروح من قبل الشاعر ، نحو قول العرجي من [ بحر الطويل ] :

إِذَا ضَرَبْتَ بِالْبُرْدِ مِنْ دُونِ وَجْهِهَا      تَلَالًا \* أَحْمُ الْمُقْلَتَيْنِ أَسِيلُ <sup>(٤)</sup>

توافرت في هذا البيت أركان الشرط الثلاثة ، أداة الشرط " إِذَا " وجملة فعل الشرط ( ضَرَبْتَ ) ، وقد كان ماضياً وكذا جوابه ( تَلَالًا ) ، وعدم التأخر في ورود جملة جواب الشرط زاد من حالة استقرار المتلقي المتشوق إلى معرفة جواب الشرط ، إذ جعل الشاعر ( تَلَالًا ) وجه حبيبته الذي وصفه بأنه أحم المقلتين أسيل مشروطاً

(١) . تكون حروف وأسماء وهي : إِنْ وَإِذْمَا وَمَنْ وَمَا وَمَتَى وَأَيُّ وَأَيْنَ وَأَيَّانَ وَأَنْتَى وَحَيْثُمَا وَمَهْمَا . ينظر : سيبويه - أبو بشر عمرو والملقب بسيبويه ، المطبعة الكبرى الأميرية ، بولاق - مصر ، ط ١ ، ١٣١٦هـ : ١ : ٤٣١ . وينظر : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك - ابن هشام الأنصاري ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ٥ ، ١٩٦٧ : ٤ : ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٢) . وهاتين الجملتين قد تكونان فعليتين الفعل في كليهما ماض أو مضارع ، بل يكون الأول منهما ماض والثاني مضارع أو بالعكس . ينظر : الوحيد في النحو والإعراب والبلاغة - كمال أبو مصلح ، المكتبة الحديثة ، بيروت ، د. ط ، د. ت ، ٩٧ . وينظر : القواعد النحوية - إبراهيم علوان اللامي ، مطبعة العاني ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٨ : ٣٢ .

(٣) . ينظر : الديوان : ٣ ، ٦ ، ٧ ، ١٠ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٧ ... الخ .

\* . " تلالا " مخفف تلالاً ( المهموز ) ، أي : لمع " . الديوان : ٤٧ ، هامش المحققين رقم ( ٣ ) .  
(٤) . الديوان : ٤٧ .

بضربها ( بِالْبُرْدِ ) ، وهذا ما جعل السياق متناسقا في طريقة سبكه لألفاظه وطرح معناه عبر أسلوب الشرط ، وبقية العناصر التي تألف منها السياق .

وتفتقرن " إذا " ب " ما " في كثير من أبياته ، كقوله من [ بحر الطويل ] :  
فَشَدًّا عَلَيْهِ السَّرَجَ ، ثُمَّ عَلَوْتُهُ      كُمَيْتًا ، إِذَا مَا مَسَّهُ السَّوْطُ أَهْمَدًا (١)  
(١)

يتحدث الشاعر عن فرسه الذي امتطاه بعد أن شدّ العبدان عليه السرج ، واستقبل المتلقي كلامه بانتباه وتركيز ، وليخلق عنصر المفاجأة والتشويق لديه ، جاء بالأداة " إذا " و " ما " الزائدة والفعل الماضي ( مَسَّهُ ) ، وأخبرنا بأنه متى ما باغت فرسه بضربه بالسوط أسرع بقوله ( أَهْمَدًا ) جملة جواب الشرط ، وكان الفعل ماضياً أيضاً، وهذا التوحد في زمن الفعل يقوي بناء البيت ويزيد من جماله.  
قد يستعمل العرجي هذه الأداة باقتران جوابها بالفاء الرابطة ، لأنها تفيد السبب عموماً في الشرط وغيره (٢) ، ويكون وجوباً في حالة كون جملة جواب الشرط الشرط طلبية أو فعلية فعلها مقترن ب " قد " أو فعلها جامد أو مسبوق بحرف استقبال ك " السين وسوف " ، أو " لن ولما " أو جملة اسمية (٣) ، مثال ذلك قوله من [ بحر الطويل ] :

- 
- (١) . الديوان: ١٢٨. وينظر: الديوان : ٨٥ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٤ ، ١١٤ ، ١١٨ ... الخ.  
(٢) . ينظر : معاني النحو - د. فاضل صالح السامرائي ، دار الحكمة ، الموصل ، د. ط ، ١٩٩١ : ٤ : ٤٨٣ . ويتحدث أبو الفتح عثمان بن جني ( ت ٣٩٢ هـ ) عن علة إتيان الفاء بجواب الشرط قائلاً : " وإئما جيء ب ( الفاء ) في جواب الشرط ، توصلاً إلى المجازاة بالجملة المركبة ، من المبتدأ والخبر " . اللمع في العربية ، تحقيق حامد المؤمن ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٢ : ٢٢٩ .  
(٣) . ينظر : معاني النحو - د. فاضل صالح السامرائي : ٤ : ٤٨٣ . وينظر : دراسات في قواعد اللغة العربية - عبد المهدي مطر ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، د. ط ، ١٣٥٨ هـ : ٤ : ١٦ ، والقواعد الأساسية للغة العربية - السيد احمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت : ٣٤٦ ، والمنهاج في القواعد الإعراب - محمد الانتطاكي ، د. ط ، د. ت : ١٠١ . أما احمد قبش يذهب في كتابه الكامل في النحو والصرف والإعراب ، ط ٢ ، د. ت : ٣٢ إلى ان : " .... هذه الفاء زائدة محضة لا تفيد معنى إلا عقد الصلة ومجرد الربط ، وتسمى الفاء الرابطة للجواب .... " .



إِذَا جِئْتَهَا فَأَقْرِي السَّلَامَ وَقُلْ لَهَا : دَعِيَ الْجَوْرَ لَيْلَى وَإِنِّهَجِي مَنُهَجاً قَصْدَا (١)

استعان الشاعر بالفاء لربط جملة جواب الشرط ( أَقْرِي السَّلَامَ ) بجملة فعل الشرط ( جِئْتَهَا ) ، لأن سياق الجملة الثانية كان طلبياً بدليل وجود فعل الأمر ( أَقْرِي ) ، فوجب اقتران الجواب بالفاء ، وكما نلاحظ فقد عمد العرجي إلى احتواء الشرط الأول من بيته لعناصر أسلوب الشرط الثلاثة ، ليعطي البيت طابع الانسجام والاتئلاف .

أما أداة الشرط غير الجازم " لَمَّا " الحينية فتشاطر " إِذَا " من حيث الاستعمال ، وتأتي مسبوقة بالفاء معظم الأحيان كقوله من [ بحر البسيط ] :

قَبْلِي ، فَلَمَّا بَلَغْتُ الرَّدْمَ ، أَبْصَرَنِي رِيمٌ رَمَانِي فَلَمْ يَشْوِي مَنِ الْقَتْرِ (٢)

استثمر الشاعر الأداة " لَمَّا " ليعقد الصلة بين كلا الجملتين ( بَلَغْتُ الرَّدْمَ ) و( أَبْصَرَنِي ) والفعل فيهما كان ماضياً ، فاستطاع أن يحقق انسيابية لنسيج البيت الشعري الذي اتصف بالقوة والتماسك بين ألفاظه وجمال وقعها على المتلقي .  
ومن الممكن أن ترد غير مقرونة بـ " الفاء " (٣) ومثلها " إِذْ " (٤) ، أما الأدوات الأخرى " لو ، إِنْ ، لولا ، كلما ، حيثما ، ما ، من " (٥) ، وجدت في شعره متباينة في نسبة حضورها ، وهذا يشير إلى أن أدوات الشرط غير الجازمة احتلت مكان الصدارة لدى العرجي ، في حين تأتي الجازمة " إِنْ ، حيثما ، ما ، مَنْ " بعدها من حيث اهتمام الشاعر بها .

(٤) . الديوان : ١٠٨ .

(١) . الديوان : ١٣١ ، وينظر : الديوان : ١٢ ، ١٩ ، ٥٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١١٦ ، ١١٨ ، ١٢٦ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٤١ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٦٠ .... الخ .

(٢) . ينظر : الديوان : ٩ .

(٣) . ينظر : الديوان : ١٨٠ .

(٤) . ينظر : الديوان : ٥ ، ١٣ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٨ ، ٩١ ، ١٠٥ ، ١١١ ، ١١٠ ، ١٠٩ ، ١١٣ ... الخ .

### ١٣- أسلوب التقديم والتأخير :

يرصد المنتبع لديوان الشاعر مراعاته لناحية المعنى في التقديم والتأخير ، إذ إن لهذا الأسلوب فوائد جمة ، والى ذلك أشار عبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ ) بقوله : " باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية ... " (١) ، وتجد العبارة الشعرية لديه ليست جامدة تدور حول محور واحد يمثل التراكيب المعهودة للجملة في اللغة العربية المتكونة من ( المبتدأ والخبر أو الفعل والفاعل أو الموصوف والصفة ) ، بل تتميز بقابلية التصرف الذي يتوافق مع لسانه الفصيح وذخيرته اللغوية الواسعة ، ويرجع ذلك إلى كون اللغة العربية لغة حية قابلة للتطويع - من قبل الشاعر الحاذق - ومواكبة التطوير والتجديد .

قد يحصل تقديم الشيء على غيره لنية التأخير ، وهذا ما يكون في المبتدأ والخبر وانتقال الشيء من حكم إلى آخر ، وذلك إذا استخدمت اسمين يجوز في كل منهما أن يكون مبتدأ ، وقد جعلت أحدهما مبتدأ (٢) .

#### أ- تقديم الخبر على المبتدأ :

لم يلتزم في تناوله للجملة الاسمية شكلاً ثابتاً يتمثل في ( المسند والمسند إليه ) ، وإنما يتلاعب في عبارته الشعرية فيقدم الخبر على المبتدأ دون أن يخل ذلك بسياق كلامه ، أو ما أصله من المبتدأ والخبر ، نعني ( كان وأخواتها وإن وأخواتها ) من ذلك تقديمه شبه الجملة ( فيهم ) على المبتدأ ( حرّة ) و ( لها ) على ( مثل ) في قوله من [ بحر المنسرح ] :

وَفِيهِمْ حُرَّةٌ مُّبْتَأَّةٌ مَهْضُومَةٌ الْكِشْحِ مَا لَهَا مَثَلٌ (٣)

اشتمل البيت الشعري على جملتين اسميتين ، قدّم الشاعر في الشطر الأول شبه الجملة الخبر على المبتدأ للاهتمام به ، وعقب ذلك بجملة مماثلة في الشطر

(١) . دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ ) ، مكتبة القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٩ : ١٣٧ .

(٢) . ينظر : حسن التوسل إلى صناعة الترسل - شهاب الدين محمود الحلبي ( ت ٧٢٥ هـ ) ، تحقيق ودراسة اكرم عثمان يوسف ، دار الحرية ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ : ١٤٩ .

(٣) . الديوان : ٦٤ . وينظر : الديوان : ١٢ ، ١٠ ، ٣ ، ٤٥ ، ٤٠ ، ٣٦ ، ٣٣ ، ٣٢ ، ٣٠ ، ٥٢ ، ٥٧ ، ٥٤ ، ١٢٢ ، ١٤٣ . الخ .

الثاني حصل فيها الأمر ذاته ، لان " مَا " كانت نافية عاملة عمل ( ليس ) . ومن الأمثلة على ذلك أيضاً ( أَعْلَى الْعَهْدِ أَنْتَ ) (١) ، ( وَفِي الرَّجْلِ مِنِّْي كَبْلٌ ) (٢) ، ( فَإِنَّ بِيَابِ الدَّارِ عَيْنَا ) (٣) ، ( لَهَا مِعْصَمٌ عَبْلٌ ) (٤) ، ( مَا بِي بُغْصَةٌ ) (٥) ، ( وَفِي النَّاسِ فُطَاعٌ وَوُصَالٌ ) (٦) .

## ب- تقديم المفعول به على فاعله :

عَرَفَتْ لُغَتَنَا الْعَرَبِيَّةَ هَذَا النَّمْطَ مِنَ التَّقْدِيمِ مِنْذِ الْعَصْرِ الْجَاهِلِيِّ ، فَنَهَجَ الْعَرَجِيُّ نَهْجَ السَّابِقِينَ لَهُ ، فَقَدَّمَ وَأَخَّرَ فِي جُمْلَةِ الْفِعْلِيَّةِ الَّتِي أَلْفَنَاهَا مَرْتَبَةً عَلَى النُّحُوِّ التَّالِيِ : ( فَعْلٌ وَفَاعِلٌ ) ، وَقَدْ يَتَعَدَّاهُ إِلَى الْمَفْعُولِ بِهِ ، وَحَقَّ الْفَاعِلُ كَمَا هُوَ مَعْرُوفٌ التَّقَدُّمَ عَلَى الْمَفْعُولِ بِهِ ، وَلَكِنْ يَحْصُلُ أَنْ يَتَقَدَّمَ مَنْ وَقَعَ عَلَيْهِ فَعَلَ الْفَاعِلُ عَلَى مَنْ قَامَ بِهِ ، وَهَذَا مِمَّا يَقْبَلُهُ الْقِيَاسُ ، إِذْ ذَهَبَ ابْنُ جَنِيِّ إِلَى أَنَّ التَّقْدِيمَ وَالتَّأْخِيرَ عَلَى ضَرِيْبَيْنِ : " أَحَدُهُمَا مَا يَقْبَلُهُ الْقِيَاسُ . وَالأَخْرَ مَا يَسَهِّلُهُ الْإِضْطِرَارُ . الأَوَّلُ كَتَّقْدِيمِ الْمَفْعُولِ بِهِ عَلَى الْفَاعِلِ تَارَةً ، وَعَلَى الْفِعْلِ النَّاحِيَةِ الأُخْرَى ... " (٧) . وَمِنْ أَمْتَلَّةِ تَقْدِيمِهِ هَذَا قَوْلُهُ مِنْ [ بَحْرِ الطَّوِيلِ ] :

شَجِي الْحِجْلِ يَغْتَالُ الْعَجِيْرَةَ مُرْطُهُ      وَإِمَّا وَشَاحَاهُ عَلَيْهِ فَأَمْلَقَا (٨)

المفعول به هنا ( الْعَجِيْرَةَ ) قُدِّمَ عَلَى الْفَاعِلِ ( مُرْطُهُ ) الَّذِي أُخِّرَ لِاسْتِيفَاءِ السِّيَاقِ مَعْنَاهُ الْمَقْصُودُ ، وَتَكُونُ الضَّمَائِرُ الْمُتَّصِلَةُ " الْهَاءُ ، الْكَافُ ، الْيَاءُ ، التَّاءُ "

(١) . ينظر : الديوان : ١٤٨ .

(٢) . ينظر : الديوان : ١٥٦ .

(٣) . ينظر : الديوان : ١٥٣ .

(٤) . ينظر : الديوان : ١٥٧ .

(٥) . ينظر : الديوان : ١٠٣ .

(٦) . ينظر : الديوان : ١٧١ .

(٧) . الخصائص - أبو الفتح عثمان ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ط ، ١٩٩٠ : ٢ : ٣٨٤ .

(٨) . الديوان : ١٦٤ . وينظر : الديوان : ١٠ ، ١٤ ، ٢٦ ، ٤٦ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦٧ ... الخ .

مفعولاً به مقدم في اغلب استعماله لأسلوب التقديم والتأخير على الفاعل ، نحو قوله من [ بحر البسيط ] :

وَعَيْرُ هَابٍ عَفَاهُ الْقَطْرُ مُتَبَدِّدٌ لَهُ أَثَافٍ صَالِينَ النَّارِ أَمْثَالُ (١)

(١)

" الهاء " في الفعل ( عَفَاهُ ) قُدِّمَتْ على الفاعل ( الْقَطْرُ ) اعتزازاً به كونه المقصود هنا ، و " الياء " في قوله من [ بحر البسيط ] :

أَبْكِي وَيَعْدِلُنِي صَحْبِي وَيَغْلِبُهُمْ قَلْبٌ لَجُوجٌ وَدَمْعٌ فَاضٍ سَيَّالٌ (٢)

كانت " الياء " في ( يَعْدِلُنِي ) المفعول به المقدم على الفاعل ( صَحْبِي ) ، وقُدِّمَ " الكاف " في الفعل ( دَعَتْكَ ) على الفاعل ( الْعَيْنُ ) في قوله من [ بحر الطويل ] :

إِذَا قُلْتُ مَهْلًا -لِلْفَوَادِ- عَنِ النَّيِّ دَعَتْكَ إِلَيْهَا الْعَيْنُ ، أَغْضَى وَأَطْرَقَا (٣)

وقُدِّمَ " نا " المتكلمين في الفعل ( عَدَانَا ) على الفاعل ( كَاشِحٌ ) حين قال من [ بحر السريع ] :

حَتَّى عَدَانَا كَاشِحٌ شَامِتٌ يَجْعَلُ نَارَ الْحُبِّ نِيرَانًا (٤)

### ج- تقديم الصفة على الموصوف :

يُحْتَم الموضوع الذي يخوض الشاعر الحديث فيه التصرف في ألفاظه ، فيحل أحدهما محل الآخر ليكتمل الهدف الذي يرميه من تراصف الألفاظ وتداخلها، لتشكل حيزاً واسعاً يعبر به عن أفكاره ، وهذا ما نراه في العديد من نصوصه الأدبية ، فقدَّم الصفة ( مُزَلِّقَةٌ ) على الموصوف ( المَرَاقِي ) ، فقال من [ بحر الوافر ] :

خَرَسَ حِجْلُهُ وَيَجُولُ مِنْهُ وَشَاحَهُ عَلَى كَشْحِ هَضِيمٍ (٥)

(١) . الديوان : ١٧٠ . وينظر: الديوان: ٤٩ ، ٥٨ ، ٧٥ ، ٩٣ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٧ ... الخ.

(٢) . الديوان : ١٧٠ . وينظر : الديوان : ٤ ، ٨ ، ١٤ ، ١٤ ، ١٧ ، ٢٧ ، ٥٦ ، ٥٣ ، ٤٩ ، ٤٥ ، ٧٣ ، ٧٥ ... الخ .

(٣) . الديوان : ١٦٥ . وينظر : الديوان : ٤٦ ، ٤٨ ، ٨٥ ، ١١٥ ، ١٢٦ ، ١٤٢ ، ١٤٧ ... الخ.

(٤) . الديوان : ١٦٩ .

(٥) . الديوان : ١٠٠ .

## ١٤ - أسلوب الحذف :

حملت لغتنا العربية النقيضين في طريقة تعبيرها عما يختلج في الصدور ، فمالت إلى الإيجاز أحيانا وإلى الإطناب أحيانا أخرى ، بحسب مقام الكلمات ، وجنح العرجي في جانب من أبيات شعره إلى الإيجاز ، فحذف الجملة أو بعض ألفاظ عبارته الشعرية أو حرفاً فمحافظة الشاعر على سلامة المعنى بعدم تصريحه بذكر الفاظه لمعرفة المتلقي بالمحذوف وغياب السبب الذي يقتضي استعماله ، وحمل المتلقي على التفاعل مع المبدع يشير إلى ذكائه ، يقول الجرجاني :

" الحذف باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر شبه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر والصمت عن الفائدة ، أزيد للإفادة ... " (١) .

والحذف متعدد المظاهر ، يختلف من مكان إلى آخر ، بل يختلف في النص الواحد لدى الشاعر ، ويكون جميلاً ممتعاً إذا أضاف إلى المعنى لطفاً ورونقاً وعذوبةً ويكون قبيحاً إذا اسبغ الغموض على نصوصه الشعرية إلى الحد الذي يلتبس فيه الأمر على المتلقي ، إذ لا بد من وجود دليل ، أو قرينة تدلّ على الشيء المحذوف ، وإلا كان ذلك من قبيل التكلف لعدم العلم بالشيء المحذوف (٢) ، فحذف الجملة الفعلية ( تَهَادِيْنَ ) وأداة التشبيه " الكاف " أو " مثل " وهو يصوّر لنا دلال الحبيبة التي انقادت أخيراً إلى الحبيب الذي ألفته سابقاً ، وأخذت تتمايل وتنتهي بعد أن أبدت النفور من قبل ، فوجد في النعاج خير ما يشبه به ذلك قائلاً من [ بحر الطويل ] :

تَهَادِي نِعَاجِ الرَّمْلِ مَرَّتْ سَوَاكِنَا      تُرِيْعُ إِلَى الْأَفِّهَا \* وَتَأَطَّرُ  
(٣)

(١) . دلائل الإعجاز : ١٧٠ .

(٢) . ينظر : الخصائص - ابن جني : ٢ : ٢٠ .

\* . " والالاف : من تألفه : اذا انس به " . الديوان : ٩٠ ، هامش المحققين رقم (٦) .

(٣) . الديوان : ٩٠ . وينظر : الديوان : ١١ ، ٢٧ ، ٤٨ ، ٧٧ ، ٩٤ ، ... الخ .

أصل الكلام هنا ( تَهَادِينَ كَتَهَادِي نِعَاجِ الرَّمْلِ مَرَّتْ سَوَاكِنًا ) أو ( تَهَادِينَ مِثْلَ تَهَادِي نِعَاجِ الرَّمْلِ مَرَّتْ سَوَاكِنًا ) ، لم يصرح بذكرهما لعدم الحاجة إليهما ، إذ إن المتلقي يعلم بذلك ، وهذا ما أبعد الغموض عن بيته الذي يجعل المتلقي في حالة من الحيرة والشك ، ثم انه حذف حرف " التاء " من الفعل ( تَأَطَّرُ ) والأصل ( تَتَأَطَّرُ ) ، كما يرى محققا الديوان . ويحذف العرجي جملة جواب الشرط لوجود قرينة دلت عليه فيقول من [ بحر البسيط ]:

مُنِّيَّتَا فَرَحًا إِنْ كُنْتِ صَادِقَةً      يَا حَبَّ نَفْسٍ أَحَقًّا مَا تُمْنِيْنِي (١)  
(١)

وأصله ( إِنْ كُنْتِ صَادِقَةً مُنِّيَّتَا فَرَحًا ) ، ويعدّ هذا البيت من جميل استعماله لأسلوب الحذف ، فقد أعطاه رونقاً وخفةً لا يمكن أن يتحققا إلا إذا أتى بجملة جواب الشرط ، مما حمل المتلقي إلى أن يساهم في إعادة تشكيل الألفاظ من جديد ليستدل على المحذوف ، وفي ذلك متعة كبيرة له ، ويرد الاسم المفرد ( المبتدأ ) محذوفاً في السياق الآتي من [ بحر الكامل ] :

حَوْرَاءَ يَمْنَعُهَا الْقِيَامُ إِذَا      قَعَدَتْ تَمَامُ الْخَلْقِ وَالْبُهْرُ (٢)  
(٢)

حذف الشاعر الضمير المنفصل " هي " من شطر بيته الأول ، فالأصل ( هي حَوْرَاءَ يَمْنَعُهَا الْقِيَامُ إِذَا ..... ) ، رغبةً منه بالابتعاد عن الإطناب ، وزيادة بنية النص فصاحةً وبساطةً ووضوحاً .

## ١٥ - أسلوب الفصل :

أضاف العرجي إلى ديوانه لمسات جميلة باستعماله أسلوب الفصل الذي يوفر لشعره عاملي الإثارة والتشويق (١) ، ويجد الباحث حين يتتبع العناصر المتعددة (٢) ،

(١) . الديوان : ٦٥ . وينظر : الديوان وذيله : ١٢٠ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٣٩ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٧٩ .

(٢) . الديوان : ٤٤ . وترد إلى جانب ذلك أداة النداء " يا " والاستفهام " الهمزة " في كثير من الأحيان محذوفة . ينظر : الديوان وذيله : ٧٣ ، ١٧٩ ... الخ .

(٢) ، وقد فصلت بين الفعل وفاعله والمبتدأ وخبره وهكذا ، فيظهر ما هو مهم بوضعه في المكان المناسب ليوجه نحوه أنظار المتلقين بفصله بين اسم ليس " تاء الفاعل " وخبرها ( بِمُثْنٍ ) في بداية الشطر الأول من بيته الثاني بالجملة الإعتراضية في قوله (٣) من [ بحر الطويل ] :

فَلَسْتُ - وَإِنْ لَيْلِي تَوَلَّتْ بُودَهَا      وَأَصْبَحَ بَاقِي الْوَصْلِ مِنْهَا تَقْضَبًا -  
بِمُثْنٍ سِوَى عُرْفٍ عَلَيْهَا وَمُشْمِتٍ      وَشَاةً بِهَا حَوْلِي شُهُودًا وَعُغْيَا

جعل المتلقي يترقب ما يتم معنى الكلام الذي بدأه الشاعر ، وفي ذلك متعة كبيرة تزيد من جمال النص واستساغته ، إذ تهيي للمتلقي فرصة متابعة الأحداث وهي تتصاعد حتى تبلغ أوجها ، مع علمنا بشدة حاجة كل منهما إلى الآخر ، فكلاهما يكمل الآخر .

## ١٦ - أسلوب الاستثناء :

عرف الاستثناء بأنه : " الإخراج بالإلّا أو إحدى أخواتها (٤) ، لما كان داخلاً أو منزلاً منزلة الداخل " (٥) . ومن أمثلة مجيء أسلوب الاستثناء في شعره قوله من [ بحر البسيط ] :

إِذَا سَرَى الرَّكْبُ فِيهَا لَمْ يَدْلُهُمْ      بَعْدَ الْإِلَهِ سِوَى أُمِّ وَتَسْدِيدٍ (٦)

(٣) . إذ إن الفصل والوصل : " العلم بمواضع العطف والاستثناء والتهدى إلى كيفية إيقاع حروف العطف في موقعها " . حسن التوسل إلى صناعة التوسل - شهاب الدين محمود الحلبي : ١٥٨ .

(٤) . هي : المفعول به ، شبه الجملة ، الجملة الإعتراضية ، جملة فعل الشرط .... الخ . ينظر : الديوان : ١٨ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٩٥ ، ١٤٤ ... الخ .

(١) . الديوان : ١٤٤ .

(٢) . وهي : غير ، سوى ، خلا ، عدا ، حاشا ، بما خلا ، بما عدا ، ليس ، لا يكون . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى - ابن هشام الأنصاري : ٧١ .

(٣) . شرح الاشموني - تأليف وتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٣٦ : ٢ : ٤٣١ .

(٤) . الديوان : ١٦١ .

افتقر الاستثناء لعنصر مهم هو ( المستثنى منه ) هنا ، أما أدواته فقد صرّح بذكرها وهي ( سوى ) إلى جانب المستثنى ( أمٍ وتَسُدِيدِ ) ، فتضمن البيت معنى الإثبات من ناحية المضمون والنفي من ناحية ( الشكل ) ، بحضور حرف النفي " لَمْ " في الشطر الأول من بيته ، وكان الاستثناء مفرغاً .  
ومثله مجيء الأداة " إلا " في قوله من [ بحر الكامل ] :

لَا نُنْقِي إِلَّا ثَلَاثَ مَنِيٍّ      حَتَّى يُشَتَّتَ بَيْنَنَا النَّفْرُ (١)  
(١)

توافر في هذا السياق عنصران هما : أداة الاستثناء " إلا " ، والمستثنى ( ثلاثَ مَنِيٍّ ) ، في حين غاب العنصر الثالث عنه ، إذ كان نوع الاستثناء مفرغاً ، وقد ساعدت أداة النفي في بداية الكلام " لا " على نقض الاستثناء وأفادت معنى الثبوت .

دلّت قراءتنا المستمرة لديوان العرجي أن الاستثناء ( المفرغ ) هو الطاعي على استعماله لهذا التركيب ، وربما كان سبب ذلك احتلال المستثنى مكان الصدارة من عقله ، فأحبّ أن يكون موضع اهتمام المتلقين بغياب المستثنى منه عن السياق ، والاكتفاء بذكره للطرف الثالث ، أي ( المستثنى ) بعد أداة الاستثناء .

## ١٧ - أسلوب القصر (٢) :

نلمح في هذا الأسلوب الأدوات ذاتها التي سخرها العرجي لأداء الاستثناء ، نعني " إلا ، سوى ، غير ، مع ، وإنّما " التي قد تفيد القصر أحياناً (٣) ، وحين أراد أراد الشاعر أن يسوق لنا حكمة تمخضت عن خبرة اكتسبها من تجاربه الطويلة في الحياة المتناقضة في أجوائها وجوانبها العديدة ، ركن إلى القصر بـ " إنّما " ليسبغ الخصوصية على كلامه فيقول من [ بحر الكامل ] :

(٥) . الديوان : ٤٣ . ينظر : الديوان : ٧ ، ١٠ ، ٢٢ ، ٤٣ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٦١ .

(١) . وهو : " حصر الحكم الذي يصدر من قبل المتكلم على شئ أو أمر مذكور لا يوجد في سواه " .

حسن التوصل إلى صناعة الترسل - شهاب الدين محمود الحلبي : ١٧٣ .

(٢) . ينظر : الديوان : ٢٠ ، ٢٤ ، ٤٥ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٦٣ ، ١٦٦ .



فَسَكَتُ إِضْرَابَ الْحَلِيمِ ، وَإِنَّمَا  
يُنَجِّي الْحَلِيمَ عَنِ الْخَنَا إِضْرَابُهُ (١)  
(١)

قصر العرجي في هذا البيت نجاة الشخص الكيس عن الخنا إضرابه بالأداة "   
إِنَّمَا " التي خصصت الحكم الذي أصدره الشاعر .  
وقال أيضاً من [ بحر الطويل ] :

قَطُوفُ الْخُطَا لَوْ تَنْحَلُ الْخُلْدُ إِنِ مَشَتْ      سِوَى حَذْفَةٍ أَوْ قَدْرَهَا لَمْ تَقَدِّمْ (٢)  
قصر الشاعر مشي الحبيبة التي جبلت على التباطئ في خطواتها وتقاربها  
على هذه المسافة ، فإذا ما تجاوزتها لمرة واحدة أو ما يكافؤها لا تستطيع التقدم  
لمسافة أطول ، عن طريق أداة القصر ( سوى ) التي منحت خطأ مشي الحبيبة هذه  
الخصوصية .

## ١٨ - أسلوب التوكيد :

العرب منذ الزمن القديم سعت إلى تقوية كلامها عن طريق التأكيد الذي يزيل  
الشك ، الذي قد يراود أذهان المتلقين للخطاب الموجه من لدن المتكلم ، وكان القرآن  
الكريم (٣) خير ما يمثل لنا هذا ، فقد حفل كتاب الله العزيز به ، وهو يسوق إلينا  
بأسلوبه البليغ الرصين المحكم السبك والحسن الديباجة قصص الأنبياء والرسل  
والمبادئ الخلقية الراقية إلى جانب الحديث النبوي الشريف .  
وعلى هذا الأساس تبوأ أسلوب التوكيد مكانته المهمة من ديوان العرجي ،  
ففاضت به أبياته لتعمق دلالاتها وتقوي بنيتها الشعرية ، وتلغي دواعي الظن التي قد  
تملأ مسامع المتلقي إزاء ما يعرض عليه من التجارب .

(٣) . الديوان : ٢٤ .

(٤) . الديوان : ٨٨ .

(١) . كقوله تعالى : " يس (١) وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ (٢) إِنَّكَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ (٣) عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ (٤) تَنْزِيلَ

الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ (٥) لِنُنذِرَ قَوْمًا مَّا أُنذِرُوا وَأُولَاهُمْ فَهُمْ غَافِلُونَ (٦) لَقَدْ حَقَّ الْقَوْلُ عَلَى أَكْثَرِهِمْ فَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ " .

سورة ياسين : ٢٢ : ٥ - ٦ .

والتوكيد كما هو معلوم يكون من خلال إعادة اللفظ الأول بذاته سواء أكان اسماً أم فعلاً أم حرفاً وعندئذ نسميه لفظياً ، بل إنه قد يؤدي بألفاظ محدودة هي : النفس ، العين ، كل ، كلا ، كلتا ، أجمع ، جمعاء <sup>(١)</sup> ، فقال من قصيدته الغزلية من [ بحر الطويل ] :

كَمُتَّنِصِ صَيِّدًا يَرَاهُ بَعِينِهِ      يُطِيفُ بِهِ مِنْ قُرْبِهِ وَهُوَ أَعَزُّ <sup>(٢)</sup>  
(٢)

التوكيد هنا معنوي دلّت عليه لفظة ( بَعِينِهِ ) التي اتصلت بالضمير " الهاء " العائد على المؤكد ( مُتَّنِصِ صَيِّدًا ) ، وقد قرنها بحرف الجر الزائد " الباء " ليزيد من تأكيد الكلام إلى جانب حرف التشبيه الزائد " الكاف " في ( مُتَّنِصِ ) ، إذ إن حروف الجر الزائدة تؤدي وظيفة توكيد المعنى المراد الحديث عنه ، فأتى بحروف الجر الزائدة " من وما <sup>(٣)</sup> والباء <sup>(٤)</sup> والكاف " وغيرها في عبارته الشعرية ، ومن أمثلة أمثلة ذلك من [ بحر الطويل ] :

وَمَا مِنْ حَبِيبٍ يَسْتَزِيدُ حَبِيبَهُ      يُعَانِبُهُ فِي الْوُدِّ إِلَّا تَفَرَّقَا <sup>(٥)</sup>

ومن وسائل التوكيد الشائعة في لغتنا العربية " إِنَّ ، والام " ، من ذلك قوله من [ بحر الطويل ] :

وَإِنِّي لَمُوفِيهَا مِنَ الْوُدِّ كَيْلَهُ      إِذَا نَقَّصَ الْوُدَّ الْمَلُولُ الْمُطَفَّفُ <sup>(٦)</sup>  
(٦)

أحسّ الشاعر بضرورة تأكيد حبه لمعشوقته ووفائه لهذا الحب ، فجاء بحرف التأكيد " إِنَّ " ، ثم أراد أن يزيد من حالة التأكيد ، فأعقبه بـ " لام التوكيد " <sup>(٧)</sup> في

(٢) . ينظر : شرح قطر الندى وبل الصدى - ابن هشام الأنصاري : ١١٣ - ١١٨ .

(٣) . الديوان : ١٤ .

(٤) . ينظر : الديوان : ٩٦ ، ٩٨ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٨ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٥٨ ... الخ .

(٥) . ينظر : الديوان : ٢٢ ، ٩٧ ، ١٤٤ .

(٦) . الديوان : ١٦٣ .

(٧) . الديوان : ١٥٧ . وينظر : الديوان : ٩٨ ، ١٢٢ ، ١٤٤ ، ١٥١ ، ١٥٨ ... الخ .

(٨) . وهي من الحروف الشائعة الاستعمال في شعره . ينظر : الديوان : ٩٠ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١١٢ ،

١١٨ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٣٧ ، ١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ... الخ .

في لفظة ( لَمُوفِيهَا ) ، إذا ما شعر بحالة بخس الود من قبل المحب ، إذ وجد الشاعر في صورة البائع الذي يبخس الناس حقهم ابلغ ما يعبر عن بخل الحبيب في حبه مع ما يبديه الطرف الآخر من حبٍ ووفاء ، فيصدّ إذ قام ببناء البيت على ( إِي لَمُوفِيهَا الْوُدُّ ... وَإِذَا نَقَصَ الْوُدُّ ... ) .

ويجري التأكيد في شعر العرجي بـ ( قَدْ وَالْفِعْلُ الْمَاضِي ) أو ( لَقَدْ وَالْفِعْلُ الْمَاضِي ) ، ليضاعف قوة المعنى الأدبي المتحدث به ، ويثبت صحته في فكر الموجه إليه الحديث ، من ذلك قوله من [ بحر الطويل ] :

فَقَدْ سَنَّ هَذَا الْحُبِّ مَنْ كَانَ قَبْلَنَا      وَقَادَ الصَّبَا الْمَرْءَ الْكَرِيمَ فَأَعْنَقَا (١)  
ومثله قوله من [ بحر الخفيف ] :

فَلَقَدْ خَفْتُ مِنْكَ أَنْ تَصْرِمِي الْحَبَّ      لَ ، وَأَنْ تُجْمِعِي مَعَ الصَّرْمِ بَيْنَا (٢)  
ويعدّ ( التكرار ) من وسائل التوكيد الفعالة في لغة العرجي ، فكرر لفظة ( وَآكِفٌ ) مرتين في قوله من [ بحر الكامل ] :

فَالدَّمَعُ مِنِّي وَآكِفٌ سَرِبٌ      كَالْغَرْبِ يُنْزَعُ ، دَائِمِ الْوَكْفِ (٣)  
وإنّ اختلاف صيغة الكلمة التي يكررها الشاعر في كلامه ، ما بين فعلٍ ماضٍ ومضارعٍ وأمرٍ ومصدرٍ يمنح جوّ القصيدة طابعاً خاصاً يبعد الرتابة عنه ويكسبه قوةً في بنائه .

## ١٩ - اسلوب السرد القصصي :

امتاز شعر العرجي بالطابع القصصي في مواضع كثيرة من شعره ، وهو يحرص على سرد قصة كاملة عن مغامرة عاطفية مع إحدى النساء الجميلات ، فيبدأ بسرد الأحداث في خلوة ليلاً ، ويذكر كيف سار إليها في وقت متأخر من الليل بعد أن نام الجميع ، وأخذ الهدوء والسكينة يعمان المكان ، وجلب العبدان جواده

(١) . الديوان : ١٦٦ . وينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٥٩ ، ٨٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٥١ ، ١٨٥ ، ١٩٠ ... الخ .

(١) . ذيل الديوان : ١٩٤ . وينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٨ ، ٩٧ ، ١٨٦ ... الخ .

(٢) . الديوان : ٦٠ . وينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ١٩٥ .

وشدًا عليه السرج ثم علاه ، ووصفه بالسرعة في السير إذا ما مسه السوط، فلا يمنعه لين الأرض وغلاظتها عن الجري ، ويستمر بالحديث عنه ، فيخبرنا بأنه متى ما رام التبختر في مسيره شدّ عليه اللجام فعَضَّ الحديدية بنابيه وخرج الزبد من فمه ، وكيف ساعده فرسه على بلوغ غايته من بعد بعدها عنه ، فيجتاز الصعاب ، وحتى الجبل الوعر لا يقف عقبه في طريقه ، وبعد ذلك يحدثنا عن نفسه فيقول : فلما بلغت الموعد الذي واعدت به الحبيبة لأجل اللقاء ، أخذت أتلفت يميناً وشمالاً ، ثم مكثت قليلاً فأوشك وأحس بصعوبة البقاء وطوله لانتظار الأخبار عن الحبيبة ، ولكن سرعان ما انتعش الأمل الجميل من جديد في داخله ، إذ أتاه الغلام بالأنباء التي تسرّه وتسعده ، فمن خلفه كانت فتاة تتضمخ بالطيب دقيقة الخصر ، تتمايل في المشي لمسافة قريبة وتميس كالمهابة بين أشجار الأثل ، وتستحث ولد البقرة الوحشية على المجيء إليها ، والمقصود هنا الشاعر فلما التقيا رحبت به حبيبته وتهللت ، فانقاد كل منهما إلى الآخر في جلسة ، وبذا أفصح عما يخالج نفسه ، ففضى ليله بالصفاء والود ، أما جواده فقد ربطه بساق شجرة في أرض فسيحة أصابها المطر ، ولم يستفيقا من سكرة الحب إلا بعد أن بانث تباشير الصباح معلنة لحظة الوداع في اللوحة السمرية (١) الآتية

من [ بحر الطويل ]:

|   |   |
|---|---|
| هُدُوءًا ، إِذْ مَا سَامِرُ الْحَيِّ رَقْدًا    | فَقُلْتُ لَهَا : فِي أَرْبَعِ سَوَافٍ نَلْتَقِي |
| جَوَادِي ، وَقَلْدُهُ لِحَامًا وَمِفْوَدًا      | فَلَمَّا تَقَضَّتْ أَرْبَعُ قُلْتُ : هَاتِيَا   |
| يُقُودَانِ قَرَمًا ضَارِيًا حِينَ أَلْبَدَا     | فَجَاءَ بِهِ الْعَبْدَانِ لَيْلًا كَأَنَّمَا    |
| كُمَيْتًا ، إِذَّ مَا مَسَّهُ السَّوْطُ         | فَشَدَّ عَلَيْهِ السَّرَجَ ، ثُمَّ عَلَوْتُهُ   |
| أَهْمَدَا                                       |   |
| تَسَلَّمَ مِنْ وَعْثٍ ، إِلَى غَيْرِهِ عَدَا    | خُبُوبَ الْخَبَارِ يَرْكَبُ الْوَعْثَ كُلَّمَا  |
| وَعَضَّ بِنَابِيهِ الشَّكِيمَ فَأَزِيدَا        | يَزِيدُ ، إِذَا قَاسَ اللَّجَامُ شَجَا بِهِ     |
| يَرَى الْجَبَلَ الْوَعْرَ الْمُمْتَعِ فَذَفَدَا | فَقَرَّرَنِي ، مِنْ بَعْدِ بَعْدٍ ، كَأَنَّمَا  |

(١) . الديوان : ١٢٧ - ١٣٠ .

فَلَمَّا بَلَغْنَا جَانِبَ الْمَوْعِدِ الَّذِي  
مَكَثْتُ قَلِيلًا ثُمَّ أَوْشَكْتُ أَنْ أَرَى  
( فَأَرْجَا ) ، فَأَنْبَا بِالَّذِي كُنْتُ أَهْلُهُ  
وَمِنْ خَلْفِهِ صَفْرَاءُ، عَزَّتْ وَشَاخَهَا  
ثَمُورٌ كَمَا مَارَتْ مَهَاةٌ بِذِي الْعِضَا  
فَلَمَّا التَّقَيْنَا ، رَحَّبْتُ ، وَتَهَلَّلْتُ  
كِلَانَا يُمَنِّي فِي الْخَلَاءِ جَلِيسَهُ  
وَبَاتَ جَوَادِي غُلُهُ سَاقُ طَلْحَةٍ  
إلى أن يصل إلى قوله :

وَعِدْتُ بِهِ ، أَقْلَلْتُ أَنْ أَتَلَدَّدَا  
وَمَا أَطْوَلَ الْمُكْثَ الْعُلَامَ الْمُؤَلَّدَا  
سُرِرْتُ بِهِ ، مِنْهُ ، وَلَا قَيْتُ أَسْعُدَا  
تَأَوَّدُ فِي الْمَمْشَى الْقَرِيبِ ، تَأَوَّدَا  
تُرْجَى بِبِطْحَاءِ الْقَسِيَّةِ ِ فَرَقْدَا  
كِلَانَا إِلَى ذِي وَدِّهِ كَانَ أَفْوَدَا  
صَفَاءً وَوُدًّا - مَا بَقِينَا - مُخَلَّدَا  
بِأَبْهَرِ ، مَوْلِي الرُّبَا سَاقِطِ النَّدَى

فَلَمْ يَسْتَقِقْ مِنْ سَكْرَةِ الْحُبِّ بَيْنَنَا  
بِضَوْءِ عَمُودِ الصُّبْحِ حَتَّى كَانَمَا

( لَهُ ) سَكْرَةٌ كَانَتْ قَدِيمًا تَعَدَّدَا  
تَجَلَّى عَمُودُ الصُّبْحِ يَوْمًا مُورَّدَا

نلاحظ الترابط والاتصال بين أبيات القصيدة ، فكل بيت يكمل معناه بالبيت الذي يليه ، فموضوع القصيدة واحد والعاطفة واحدة ، وهيأت البنية السردية المتتابعة في سرد الوقائع من البداية وحتى النهاية الوحدة العضوية والموضوعية لقصائد الشاعر مراعيًا فيها ( الزمان / المكان ، الثابت / المتحرك ، الحسي / المعنوي ) ، ثم الحالة النفسية مشاعر الخوف والقلق وخطورة الموقف ، أعطى هذا الأسلوب لشعر العرجي قيمة أدبية ، تمتعت بوحدة الغرض والبناء الشعري في وصفه كل جزئيات الحدث من حيث وجود (بداية ، وسط ، خاتمة " نهاية " ) ، أعني تنامي الوقائع في طريقة عرضه لها ، ثم خلق عنصري التشويق والمتعة لدى القارئ . وكذا قوله <sup>(1)</sup> من [ بحر الطويل ] :

وَمَمْشَى ثَلَاثٍ بَعْدَ هَدْيٍ كَوَاعِبِ  
إِلَيَّ وَقَدْ بَلَ الرُّبَا سَاقِطُ النَّدَى  
تَهَادِي نِعَاجِ الرَّمْلِ مَرَّتْ سَوَاكِنَا  
بَجَوْ مِنَ الْجَهْرَاءِ يُمْرِجُ نَبْئُهُ

كَمِثْلِ الدُّمَى بَلْ هُنَّ مِنْ ذَلِكَ أَنْضَرُ  
وَنَامَ الْأُولَى كُنَّا مِنَ النَّاسِ نَحْذَرُ  
تُرِيْعُ إِلَى الْأَفْهِهَا وَتَأَطَّرُ  
وَيَذْهَبُ طُولًا فِي السَّمَاءِ وَيُحَيَّرُ

(1) . الديوان : ٩٠ - ٩٢ .

وَحُودَانُهُ وَالْأَقْوَانُ الْمَنُورُ  
وَهُنَّ بِهِ لَوْلَا التَّجَاهُلُ أَبْصَرُ  
كَمَا سَقَطَتْ ظُلْعٌ مِنَ السَّيْرِ حُسْرُ  
وَبُرْدٌ إِذَا مَا بَاشَرَ الْجِلْدَ يَخْصَرُ <sup>(١)</sup>  
لِعَيْنٍ وَلَا تَسْتَبْعِدَا حِينَ أَبْصَرُ  
كِسَاءٍ أَنْ مِنْ حَزِّ بِنَقْشٍ وَأَخْضَرُ  
هَوَايَ وَلَا مُرْجِي هَوَايَ حِينَ يَقْصُرُ

يَرُوقُ الْأَلَاءُ الْجُعْدُ وَالْمَكْرُ وَحَشَهُ  
فَلَمَّا هَدَاهُنَّ الْجَرِيَّ لِمَجْلِسِ  
يُسَلِّمَنَّ تَسْلِيمًا خَفِيًّا وَسَقَطَتْ  
" لَهَا أَرْجٌ مِنْ زَاهِرِ الْبَقْلِ وَالنَّرَى  
" فَقَالَتْ لِتَرْبِيئِهَا الْعِدَاةَ : تَتَقَبَّأ  
" وَلَا تُظْهِرَا بُرْدِيكُمَا وَعَلَيْكُمَا  
" فَعَدِّي فَمَا هَذَا الْعِتَابُ بِنَافِعِ

في هذه اللوحة الجميلة ، يسرد لنا العرجي أحداث حكاية ممتعة في أسلوب قصصي ، مجيء ثلاث جوارٍ نواعمٍ بيضاء ( فتاته وصواحبها ) يُشبههنَّ بالدمى ، بل هن أكثر حسناً وفتنة في وقت متأخر من الليل إليه في جوٍ ممطرٍ ، يتمايلن في مشيهن كالبقرة الوحشي وينقادن إلى من ألفنه من الأشخاص بعد نفور إذا ما أنسن به في تمايلٍ وتثنٍ في وادٍ واسعٍ مخضرٍ ، تجد فيه النبات في حالة ارتفاع ونمو ، والأشجار الدائمة الخضرة والنباتات المزهرة حمراء وبيضاء ، ثم أرشدهنَّ رسولٌ إلى طريق المجلس للقاء الحبيب مع معرفتهن به ، لولا ادعاؤهنَّ التجاهل ، ولما وصلن أخذن يسلمن عليه بالإشارات ، ثم جلسن للاسترخاء مثل جلسة شخصٍ أعياه المسير طويلاً ، يغمزُ في مشيه ، وبعد ذلك بدأ يتحدث عن حبيبته ، ووصفها بأنها طيبة الرائحة ، زينها وشاح جميل ، إذا ما لامس جلدها يلين ملمسه وينظر ، وأخذ يصور لنا حواراً دارَ بينها وصواحبها ، وقد طلبت منهما انتظار الإشارة منها بأن يقفا في مكان قريب ، لتستطيع رؤيتهما وألا يكشفوا عن وجههما ، وعليهما كساء من نوعٍ منمنمٍ أخضر اللون ، بمعنى آخر أن فيه من العلامات المميزة الجذابة ما يمكن أن يعرفهما به من يبصرهما ، ثم ينتقل الحوار مع الحبيب فيخبرها بأن عتابها له غير مجدٍ لها حين يقصرُ .

أجاد الشاعر في عرض أحداث هذا اللقاء بشكل متلاحق من الجزء إلى الكل ، من تحمل صعاب السير ليلاً إلى الوصول إلى مجلس الحبيبة ، وأخيراً لقاءه ،

(١) . وردت لفظة ( يَخْصَرُ ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( يَخْضَرُ ) وهو غلط مطبعي .

فوحدت السردية بناء القصيدة الشعري ، والرابط التي جاءت في القصيدة من حروف عطف ، كما في البيت الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر بالرابط " الواو " ، ومنح ذلك النسيج الداخلي قوة وانسجاماً من ناحيتي الشكل / المضمون .

## ٢٠- أسلوب الحوار :

حاول الشاعر إبراز إمكانياته الفنية عن طريق بعث الحياة في شخصياته ، جعلها تتطرق وتتحرك وكأنها تحدث أمام المتلقي ، فيراها ويسمع حوارها ويتابع أحداثها بشغف ومتعة لكي لا تبدو وكأنها عنصر دخيل على النص للمتلقي ، وعندها تفتقر إلى مقوماتها الأساسية <sup>(١)</sup> باستعماله لأسلوب الحوار ، إذ تفنن شعراء الحجاز بوصف الحوار بين العاشقين <sup>(٢)</sup> ، إذ كان الحوار ميزة فنية عامة في شعرهم .

وأود أن أوضح حقيقة لا يمكن إغفالها قبل الخوض بعرض الأمثلة والحديث عن طبيعة هذا الأسلوب في ديوان الشاعر هي أن أسلوب القصة والحوار القصصي ليس بجديد ، فقد وجدناه منذ زمن الجاهلية ، إذ يعدّ امرؤ القيس من أصحاب هذا المذهب وأولهم ، وقد ذهب في مذهبه هذا الشاعر عمر بن أبي ربيعة المخزومي ، ولكن في اعتدال وفضل تعفف ، فتلمس تعدد الحبيبات وتضخم الأنا والتدلل <sup>(٣)</sup> ، ثم جاء العرجي وطبعه بطابع خاص ابتعد فيه عن محاوره الفتاة لصواحبها فقط ، بل تراه يجريه بينه وفتاته ، بل وترائبها وبين خليله ، وأحياناً مع ذاته ، إذ : " بإمكان الشخصيات الروائية أن تتحاور فيما بينها ، أو أن تحاور الأشياء أو الحيوانات أو ان تتاجي " ذواتها " <sup>(٤)</sup> . وتميز عن معلمه عمر بن أبي ربيعة بأنه كان : " أكثر

(١) . ينظر : فن القصة - د. محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٥٦ : ١١٩ .

(٢) . ينظر : دراسات في الأدب والفن - حنا نمر : ١٥٥ .

(٣) . ينظر : تاريخ الشعر العربي إلى القرن الثالث الهجري - محمد نجيب البهيتي : ١٤٩ - ١٥٢ .

(٤) . النقد البنيوي والنص الروائي - محمد سويرتي ، مطابع أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء - المغرب ، د. ط ، ١٩٩١ : ١ : ١٨٥ . وينظر تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين ، مطبعة المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٩ : ٢٢٤ .

صقلاً وتماسكاً ، وأقلّ إلحاحاً على محاكاة الحوار النسائي " العادي " الذي خلع على شعر عمر ما عرف به من ليونة وظرف ، وهو لا يضحى باستقصاء الصورة الشعرية - مثلما يفعل عمر - في سبيل تحقيق هذا الحوار ، بل يرسم صورته بكثير من العناية والحدق " (١) ، ليكسو نتاجه خفةً وجمالاً في لغته الحوارية لأن الحوار الذي " يجري بين عمر ومحبوبته ، وبين النساء بعضهن وبعض ، مطول مفصل حتى يكاد يكون شعراً تمثيلاً او رواية محبكة الاطراف ... " (٢) .

إن القيمة الإحصائية للفعل ( قال ، قالت ، فقُلْتُ ، أقول ، تقول ، قولي ، مقال ، قائل ، قوال ، القول ، قل ، قلن ، قيل ، قولها ) بلغت ( ١٣٣ ) مرة ، كما أثبتت مطالعتنا لديوان الشاعر ، ومن أمثلة استعماله لأسلوب الحوار قوله (٣) من [ بحر الخفيف ]:

|  |  |
|--|--|
| أَوْجَعَ الْقَلْبَ قَوْلَهَا حِينَ رَأَوْا   | لِي : تَقَدَّمَ إِلَى الْمَيْتِ هُدَيْتًا  |
| هَلْ يَضُرَّتْكَ الْمَسِيرُ لِنِ سِرْ        | تَ قَرِيْبًا ، وَإِنْ بَلَغْتَ الْمَيْتًا  |
| قُلْتُ : إِنِّي أَخْشَى عَلَيْكَ عُيُونًا    | مِنْ عِدَاةٍ وَدَا شِدَاةٍ مَقِيْنَا       |
| ثُمَّ قَالَتْ : قَدْ كُنْتُ أَذْنْتُ أَهْلِي | قَبْلَ هَذَا عَلَى الَّذِي قَدْ هَوَيْتَا  |
| مَا سَلِمْنَا إِلَيْكَ مُنْذُ اصْطَحَبْنَا   | فِي الَّذِي تَشْتَهِي وَمَا إِنْ عُصِيْنَا |

مهذّ العرجي للأحداث التي وقعت في البيت الأول والثاني ، حيث تطلب الحبيبة من الشاعر المكوث عندها هذه الليلة ، مستفهماً إن كان في مسيره الى الحبيبة وبقائه عندها ضرراً ، وكذا مشاعر الخوف والقلق ، فيجيبها بأنه يخشى من عيون الكاشحين المتريصين لهما ، ومن يبغي الشر لهما ، فيفتضح أمرهما ، فتخبره بأنها قد أعلمت من قبل أهلها بهواها ، وأنها لم تخلص له منذ أن اتفقا من لمس وتقبيّل ، وكانت أداة الشاعر لتحقيق هذا الأسلوب بالفعل

(٤) . في الشعر الإسلامي والأموي - د. عبد القادر القط : ٢١١ .

(٢) . كيف افهم النقد - د. جبرائيل سليمان جبور ، دار الأفق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٩٨٣ : ١١٦ .

(١) . الديوان : ١٥٩ .



( قَالَتْ / قُلْتُ ) ، كما نرى اهتمام الشاعر برسم الصورة أمام المتلقي بكل جزئياتها ، وقال أيضاً <sup>(١)</sup> من [ بحر الطويل ] :

وَقَالَتْ لِأُخْرَى عِنْدَهَا : تَعْرِفِينَهُ ؟      أَلَيْسَ بِهِ ؟ قَالَتْ : بَلَى مَا تَبَدَّلَا  
سِوَى أَنَّهُ قَدْ حَالَتْ الشَّمْسُ لَوْنَهُ      وَفَارَقَ أَشْيَاعَ الصَّبَا وَتَبَدَّلَا  
وَلَا حَ قَتِيرٌ فِي مَفَارِقِ رَأْسِهِ      إِذَا غَفَلَتْ عَنْهُ الْخَوَاصِبُ أَنْسَلَا  
وَكَانَ الشَّبَابَ الْغَضَّ كَالْغَيْمِ خَيَّلَتْ      سَمَاءً بِهِ ، إِذْ هَبَّتِ الرِّيحُ ، فَاَنْجَلَى  
فَلَمَّا أَرَادَتْ أَنْ تَبَيِّنَ مَنْ أَنَا ؟      وَتَعَلَّمَ مَا قَالَتْ لَهَا ، وَتَأَمَّلَا  
أَمَاطَتْ كِسَاءَ الْحَرِّ عَنْ حُرِّ وَجْهِهَا      وَأَدْنَتْ عَلَى الْخَدَّيْنِ بُرْدًا مُهْلَهَلَا  
فَلَا حَ وَمِيضُ الْبَرْقِ فِي مُكْفَهَرَةٍ      مِنْ الْمُزْنِ لَمَّا لَاحَ فِيهَا تَهْلَلَا  
مِنَ اللَّاءِ لَمْ يَحْجِجَنَّ يَبْغِيَنَّ حِسْبَةً      وَلَكِنْ لِيَقْتُلَنَّ الْبَرِيءَ الْمُغْفَلَا  
وَتَرْمِي بَعَيْنَيْهَا الْقُلُوبَ إِذَا بَدَتْ      لَهَا فِئْرَةٌ لَمْ تُحْطِ مِنْهُنَّ مَقْتَلَا  
فَقَالَتْ وَأَوْمَتْ نَحْوَهَا : قَدْ عَرَفْتَهُ !      تَكَلَّتْ إِذَنْ بِيضَاءَ أُمِّي وَنَوْفَلَا

وضعنا الشاعر أمام صورتين في مقابلته بين الشباب / الشيب ، في محاوره دارت بين فتاته وإحدى صواحبها ، تستفهم عن إمكانية معرفتها لهذا الشخص ( الشاعر ) ، وهل تغير في طبعه وخلقه ، فتجيبها ببلى باستثناء أن الشمس قد غيرت لونه ، ولم يعد من أهل الشباب وأنصاره وهجر الأناقة فتراه - يدقق في رسم لوحته ويتعمق في وصفها - وقد أخذ البياض نصيبه من رأسه ، فأصاب مفارقه ، وبدأ شعره يتساقط كناية عن الكبر ، وتلمح صورة الشباب في رأسه باختلاط السواد مع البياض ، فما إن تداعب نسيمات الريح شعره يظهر سواده من بياضه ، كالغيمة في وسط سماءٍ متلبدة بالغيوم ، ولما أرادت أن تتأمله حبيبته لتعلم بالذي أخبرتها به إحدى ترائبها ، أماطت الكساء الذي ترتديه على رأسها ، فأظهرت جانباً منه وقرّبت في الوقت ذاته وشاحاً منمنماً جميلاً ، وبدت كأنها نورٌ في وسط ظلمةٍ ، مثل وميض البرق في ظل سحابة ممطرة غليظة سوداء زينت السماء ، فحلّت الظلمة في آفاقها ، ويستمر الشاعر في وصف محبوبته قائلاً : بأنها ليست من النساء اللواتي

(٢) . الديوان : ٧٣ - ٧٥ .

يبغين من حجهن التقديمة إلى الله تعالى ، وإنما ليرمينَ بسهام جمال عيونهن البريء المغفل ، وعندما تصيب الهدف يسقط صريع العشق ، وكما نرى فَصَلَ العرجي بين السؤال والجواب ، ليجعل المتلقي متأهب متشوقاً لما يتم المعنى، فجاء به في نهاية القصيدة ( قَدْ عَرَفْتَهُ ! )، إذ لو جاء بالجواب مباشرة لم يكن له من التأثير والبلاغة في أداء المعنى ، لأن الحوار : " هو اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة ، واللغة السردية ... " (١) ، التي لمسناها هنا في الانتقال ( من الحكمة إلى الحل ) .

ويمكن أن نسمي المثال الآتي بالحوار الداخلي ، فقد أجراه الشاعر بينه وبين ذاته ، حين قال (٢) من [ بحر الطويل ] :

|  |   |
|--|---|
| أَمَرْتُ فَوَادِي بَعْدَ مَا نَشِبَتْ بِهِ       | حَبَائِلُ لَيْلَى ، جَاهِدَا بِالتَّسَلُّمِ |
| وَقُلْتُ لَهُ ، وَالرُّشْدُ سَهْلٌ طَرِيقُهُ     | لِعَامِدِهِ ، حَزْنٌ إِذَا لَمْ يُتَمَّمْ   |
| أَيَّا قَلْبٍ لَا تَكَلَّفُ فَلَيْلَى مَرَارَهَا | بَعِيدٌ ، وَلَيْلَى نَاكِحٌ غَيْرُ أَيْمٍ   |

يبثّ الشاعر في هذه المناجاة الداخلية الرقيقة الجميلة مع قلبه ، طالباً منه بعد أن تمكنت حبائل وصال " لَيْلَى " منه وعلقت به مستسلماً لها ، بأن يتخذ طريق الرشد ، فهو سهل لمن رام السير فيه ، وبه وعورة في الوقت ذاته ، إذا لم يتم السير فيه إلى النهاية ، فتتعالى أصواته منادياً فؤاده ، بأن لا يجهد نفسه بزيارة " لَيْلَى " ، لأن بعد المسافة وكونها امرأة متزوجة يقفان عقبة في طريقه ، ويتخذ العرجي من مناجاة الذات وسيلة للبوح بما يعتريه من هوى وآلام في الحب ثم إن مناداة غير العاقل ابلغ في التعبير عن عظم ما أصابه في حبه من مناداة العاقل .

وختاماً ، فإنّ كلا الأسلوبين لم يسيرا وفق مبادئ القصة الحديثة أو السرد الروائي ، وإنما كانت جهودهم ومضةً وسط الطريق ، ينطلق منها من يأتي بعدهم ، ليوقد الشعلة حتى تصبح بالشكل الحالي ذلك أن : " ... الفن القصصي لم يكن بعيداً عن تناول الشعراء ، وأنه كان منفذاً فنياً لتحقيق الأجواء المطلوبة للتجربة

(١) . في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد - د. عبد الملك مرتاض ، مطابع الرسالة ، الكويت ،

د. ط ، ١٩٩٨ : ١٣٤ .

(٢) . الديوان : ٨٨ .

الغنائية الأصيلة في القصيدة ، وان تفرغ الشاعر للقصة وحدها لم يكن من سمات هذا الموروث لسبب بسيط ، وهو ان العمل الفني الجاهلي كان مطوعاً لتأدية وظيفة اجتماعية تقتضي توجهه إلى التجارب الموضوعية الخالصة ، أما التوجه الفني الصرف الذي قد يتمخض عن صور أخرى من صور الأداء الفني ، فقد ظل يشمل حالات فردية نادرة اضطر أصحابها إلى تطويع آثارها الإبداعية للنمط الشعري المقبول الذي ظل الصورة الوحيدة التي تجد صداها في النفس العربية التي طبعتها صحراؤها بهذه الطبيعة المهيأة لقبول التوجه الموضوعي الهادف في ميدان الإبداع الشعري " (١) .

---

(١) . الفن القصصي في القصيدة الجاهلية - د. محمود عبد الله الجادر ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ٦ ، س ٦ ، ١٩٨١ : ٢٢٥ .

## الفصل الثاني الصورة الشعرية

### توطئة :

انصرف الشعراء في العصر الأموي إلى اتجاهين : صوروا في الأول المرأة المثل ، أما الثاني فقد صوروا فيه المرأة الحضارية ، والشق الثاني هو الذي يهمننا ، إذ كان لأنصاره الدور في تطوير صورة المرأة ، وهم أبناء الحواضر الحجازيون الذين كان لتكديس أموال الفتوحات الأولى في أيديهم وسياسة البطش<sup>(١)</sup> من قبل البيت الأموي الذي حاول أن يفرض عليهم عزلاً سياسياً ، إذ أخذ يجمع الثورات التي قد تقوم أثر في أن يعزفوا عن التطلع إلى استعادة الصدارة السياسية لأهل الحجاز ، إلى الاندفاع وراء ملاذهم وإشباعها بالمتع التي شاعت وتتنوعت ضروبها في ذلك الوقت ، حيث ازدهرت مجالس الطرب والشراب التي كان للغناء الدور الفعال والمحرض ، وباتت المرأة مطلباً لا يمكن الاستغناء عنه في الحياة والشعر ، لا للعاطفة التي قد تؤججها في نفوسهم بل لذاتها ، حيث أباحت الظروف الاجتماعية ويسرت اتصال المرأة بالرجل ، لذا كان من الطبيعي أن نجد صورتها في شعرهم ، حضارية تعبر عن المرحلة الراهنة ، فقد عكفوا على اتباع منهج فني مستحدث في تجسيد المرأة بإضرابهم صفحاً عن الصورة المتوارثة لها ، واتجهوا إلى واقع حياتهم الذي يمر بتطور حضاري له الأثر في تغيير صورها تغييراً شاملاً ، ينهلون منه صورها ، فترى عمر بن أبي ربيعة المخزومي يرسم في ديوانه ملامح خاصة لكل امرأة يذكرها ، فليست هي نموذجاً مجرداً أو مطلقاً ، تلتبس فيه بأي امرأة<sup>(٢)</sup>.

(١). ينظر : أوائل العرب عبر العصور والحقب العصر الأموي - طاهر جليل حبوش ، د. ط ، ١٩٩١ : ١ : ٢٩ - ٩٢ .

(٢). ينظر : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسته في أصولها وتطورها- د. علي البطل ، دار الأندلس للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٨١ : ١٠٥ - ١١٢ .

وحين نقول إن هؤلاء نظروا إلى المرأة بمنظار واقعي حضاري ، لا نعني انعدام الصورة الفنية التقليدية لها ، بل نعني أنهم رسموها على نحو يجسد بيئتهم كما هي .

وكان للحياة الاقتصادية ، حيث الثراء الفاحش والرخاء متمثلاً في قصور الولاة وموائد الأشراف ومعالم أخرى ، كانت أقرب إلى التفسخ منها إلى الحب ، حيث الغزل في مواسم الحج والنسيب والتشبيب وحيث ملاحقة النساء في مواكب الحج ، كما هو الحال في غزل عمر بن أبي ربيعة ومجون العرجي وفحش الأحوص ، دلائل على حالة الفراغ الذي يعيشه الشاعر أثرها في صور شعراء هذا العصر <sup>(١)</sup>.

### مفهوم الصورة ، أهميتها شروطها :

الصورة مصطلح أدبي حديث تضاربت الآراء والمفاهيم التي رامت توضيحه وإبراز دوره المهم في بنية النصوص الأدبية ، ولا زال هذا التباين واضحاً في تعريفها وإعطائها مدلولاً محدداً شاملاً دقيقاً لكل ركن من الأركان التي تقتضيها ، ويعود ذلك إلى اختلاف الباحثين المحدثين في منابعهم الثقافية ومذاهبهم النقدية التي انطلقوا منها ، وهم يتحدثون عن دورها الفعال في نجاح العملية الفنية وخصائصها ، كأى قضية نقدية استدعت اهتمام النقاد ، وهذا لا يعني بالضرورة عدم وجود إشارة إلى مفهومها في كتب ومؤلفات نقادنا القدامى الذين أسهبوا في الوقوف عند كل قضية أدبية ( نقدية ) ، مثلت في مرحلة من مراحل حياتهم الفكرية ضجة نقدية ، بل تحدثوا عنها وليس أدل على ذلك من مقولة الجاحظ ( ت ٢٥٥ هـ ) : " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي ، [ والمدني ] ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، [ وكثرة الماء ] ، وفي صحّة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير " <sup>(٢)</sup>.

(١) . ينظر : الصورة الأدبية في الشعر الأموي - محمد حسين علي الصغير ، رسالة ماجستير ،

كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥ : ٣٣٣ - ٣٣٤ .

(٢) . الحيوان : ٣ : ١٣١ - ١٣٢ .

أما الباحثين المحدثون فقد امتلأت صفحات كتبهم وبحوثهم ورسائلهم الجامعية بهذا العنصر الأدبي المهم ، في محاولة جاهدة لإرساء قواعدٍ وأسسٍ ثابتةٍ تمثلها أصدق وأعمق تمثيل ، فيذهب سي - دي لويس إلى اعتبار الكلمات الأساس الذي تقوم عليه الصورة ، وترابطها مع صواحبها ، لتؤدي إلى عرض لوحات أدبية نابضة بماء الحياة ، تعبر عن فحوى فكرة معينة ، وتعدّ الألفاظ العنصر الأكثر أهمية وبزوغاً في عالم الصورة ، فيقول : " رسم قوامه الكلمات " (١) ، وإنها تحمل دلالات معنوية ونفسية تفصح عن لب التجربة الإبداعية (٢) . ويعدّها بعضهم الوسيلة التي يركن إليها الأديب في إيصال أفكاره وعواطفه فيقول : " الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه تدعى الصورة الأدبية literage form " (٣) ، وسايه الدكتور عز الدين إسماعيل في هذه الرؤية (٤) ، وكذلك محمد الصادق عفيفي الذي وجد ان الصورة تجسيم للمناظر الطبيعية سواء أكانت حسية أم معنوية ناتجة عن خيال وفق أسس معينة لتنتقل مايجول في ذهن الناقل أو المرسل من خواطر نفسية وأفكار تجريدية (٥) ، وليست

- 
- (٢) . الصورة الشعرية - سي - دي لويس ، مؤسسة الخليج ، الكويت ، د. ط ، ١٩٨٢ : ٢١ .
- (٣) . ينظر : جدلية الخفاء والتجلي - كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١ ، ١٩٧٩ : ١٩ - ٢٣ .
- (٤) . أصول النقد الأدبي - احمد الشايب : ٢٤٢ . وردت عبارة (Literate form) في اصول النقد الأدبي كذا ، والصواب (literangImage) . وينظر: الصورة الشعرية ومجالات الحياة عند زهير بن أبي سلمى - د. عبد القادر الرياعي ، مجلة المورد، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ٣ع ، ١٩٨٠ : ٩ : ١١ .
- (٥) . ينظر: الأدب وفنونه دراسة ونقد : ١٢٩ .
- (٦) . ينظر: النقد التطبيقي والموازانات - محمد الصادق عفيفي ، مطابع الرجوي ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٨ : ١٤٢ .

كما يتوقع بعضهم مجرد حلي كاذبة ، يوشى بها الشاعر أو الأديب جوانب حياته العاطفية، لتزيد من جمالية تراكيبه الشعرية أو الأدبية، بل هي جوهر الشعر، وهذا متأث مما تمتاز به من قابلية على تحفيز ما موجود في العالم الخارجي من طاقة فنية كبيرة<sup>(١)</sup> ، فهي الوعاء الفني الذي يستوعب لغة الشعر شكلاً ومضموناً<sup>(٢)</sup>، فولع النقاد المحدثين والمعاصرين بالإقبال على دراستها<sup>(٣)</sup>، لأنها " ... الأداة المحركة للفعل الشعري " <sup>(٤)</sup>.

ويعد الخيال العنصر الأساسي في خلق الصورة الشعرية ، إذ تستند إليه في إبراز العالم الذي تماسّ معه الشاعر على مرّ العصور ، وشهد فيه مراحل الطفولة والشباب والكهولة إلى جانب العالم الداخلي ، ونعني به أعماق الشاعر الروحية ، أي عالم ( الوجدان ) ، فأبداع الأديب والمفكر يظهر من خلال رغبة المرسل إليه في التأمل في أغوار التجربة المساقاة ، وإعمال الفكر لرصد حيثياتها والتمكن من ربط كل حدث منها زمانياً ومكانياً ، وعندئذ تكتمل التجربة في ذهن المنقول إليه بعد

---

(١). ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي - د. صلاح فضل ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط ٢ ، ١٩٨٧ : ٣٥٥ .

(٢). ينظر : مستقبل الشعر وقضايا نقدية - د. عناد غزوان ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٤ : ١١٦ . وينظر: الصور الأدبية في الشعر الأموي - محمد حسين علي الصغير ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥ : ٢٠ .

(٣). ينظر : الصورة الأدبية - د. مصطفى ناصف ، دار مصر للطباعة، ط ١ ، ١٩٥٨ : ٣ ، ومقالات في النقد الأدبي - د. محمد مصطفى هدارة ، مطابع دار العلم ، د. ط ، ١٩٦٤ : ٢١٠ ، ودراسات بلاغية ونقدية - د. احمد مطلوب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ : ٢٦٢ ، والنقد الأدبي - د. سهير القلماوي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، د. ت : ٥٦ ، ومفهوم الشعر - د. جابر احمد عصفور د. ط ، د. ت : ١٢٧ ، والصورة والبناء الشعري - د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، د. ط ، د. ت : ٢٥ - ١٣٥ ، والصورة الفنية في جهود النقاد العرب القدامى - د. عبد الإله الصائغ ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٤ ، ١٩٨٦ : ١٥ : ٣٩ - ٥٠ ، والصورة الفنية معياراً نقدياً - د. عبد الإله الصائغ ، ومطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد د. ط ، ١٩٨٧ : ١٠٧ - ١٥٩ ، وفصول في الشعر - د. احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٩ : ١٦٢ ، والصورة الفنية في شعر أبي تمام - د. عبد القادر الرباعي ، ط ٢ ، ١٩٩٩ : ٣٠ - ٣٣٣ .

(٤). الصورة الشعرية والبلاغة - د. صبحي البستاني ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، ١٢ع ، ١٢س ، ١٩٨٧ : ٢٨ .

اكتشاف الحلقة المفقودة ، وأما أن يعرض لنا خبراته الحياتية ، كما هي في الواقع دون أن يرتفع بلغته من استعمالها اليومي المحدد في وضعها اللغوي بالمعاجم العربية اللغوية ، فلا يتميز من الإنسان العادي في التعبير عن ذاته ، فيحاكي الأشياء محاكاة حرفية مملة ، كأنه مصور فوتوغرافي ، وهذا بعيد غاية البعد عن طبيعة الشعر الموسوم بالخيال الشعري والمبالغة والإدهاش ، فيفقد بذلك طابع الخصوصية التي اكتسبها من كونه شاعراً طبعاً هذه العناصر الثلاثة شخصيته ، وإنما المسألة خلاف ذلك ، إذ تتمركز في قدرته على إعادة تشكيل الأشياء من جديد في مخيلته ، ليعتمد إلى ربط كل حلقة من حلقات مشاهدته المرئية بملايساتها المختلفة بشكل مؤداه أن الخيال أهم مقومات تشكيله أو إنشاء صورته الفنية أو الأدبية أو البيانية أو المجازية مهما اختلفت المسميات ، فتظهر لوحاته التي وطنتها فرشاة يده بظلالها وألوانها الجميلة المعبرة عن أتراحه وأفراحه بسيطة كانت أم معقدة .

ومن هنا كانت علاقة الخيال بالصورة وطيدة ، فكلاهما يتم الآخر ، ما إن يذكر أحدهما حتى يتسارع إلى الذهن ذكر الطرف الآخر ، لان الخيال : " الملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية ... " (١) ، فهو : " ليس مجرد تصوّر أشياء غائبة عن الحس ، إنما هو وصف معقد ذو عناصر كثيرة ، يضيف تجارب جديدة " (٢) ، حيث يقوم بتوليد الصورة ، والمجاز مع تصويره للحالات الذهنية ، كونه وسيلة للربط بين عناصر لا تتوافر فيها مقومات الترابط مع بعضها بعضاً ، فالصورة الصغرى هي بدورها تؤلف أخرى كبرى بمجموعها ، كأنها عقد درّ يتصل كل قرط منه مع الآخر ، ليساهم بدوره في التقائهما عند نقطة تجمعهما في آن واحد (٣) ، فوظيفته أن يُلبس الفكرة المرادة لغةً جذابة ، ولكن لا مكان له في الجدل المنطقي حصراً ، فمجاله ينحصر في خدمة غرض أو هدف بلاغي لا منطقي (٤) ، إذ : " أن التخيل

(١). الصورة الشعرية - سي - دي لويس : ٧٣ .

(٢). الصورة الأدبية - د. مصطفى ناصف : ٩ - ١٥ .

(٣). ينظر: النقد الأدبي - د. علي جابر المنصوري ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ : ٩٧ .

(٤). ينظر: موسوعة المصطلح النقدي ( التصور والخيال ) - ل . بريث ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩ : ١٧ .



ليس إلا طريقة خاصة في صياغة المعاني أو الأفكار صياغة مؤثرة " (١) ، وتمثل الصورة الناتج النهائي لعملية التخيل والتي يتم خلقها بواسطة الفنون البلاغية الممثلة في التشبيه أو الاستعارة أو النعت (٢) ، وقوام هذا العنصر المؤثر في العملية الإبداعية اختلاف المؤثرات على مصراعيها المادية والمعنوية والمشاهد التي التقطتها عين الشاعر واستوعبها ذهنه مع الأخذ بنظر الاعتبار حالة التباين التي تنطوي عليها هذه العملية لتعم أشكال وألوان المؤثرات والمشاهد ، وتعدد حجومها وأصواتها، مما تختزنه النفس في حياتها (٣) ، ويقف العالم المحسوس في مقدمتها : " فالصورة تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس ، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية ، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية " (٤) ، ولتكتمل الصورة الإبداعية وتتوحد ، اشترط النقاد والباحثون أن تتوافر فيها جملة عوامل هي التكامل في بنائها ، التناسق في تشكيلها ، الوحدة في ترابطها ، الإيحاء في تعبيرها ، التآزر الجزئي في تكاملها وإتمامها (٥) .

## مصادر التصوير عند العرجي

- 
- (٢). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - د. جابر احمد عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٤ : ٣٨٤ .
- (٣). ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق - د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٥ : ٤١ .
- (٤). ينظر: مواقف في الأدب والنقد - د. عبد الجبار المطلبي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ : ٢٩ .
- (٥). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها - د. علي البطل : ٣٠ .
- (٦). ينظر: النقد التطبيقي والموازنات - محمد الصادق عفيفي : ١٣٩ - ١٤٢ . وينظر: أصول النقد الأدبي - احمد الشايب: ٢٥٢-٢٥٤ ، وفي النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات - د. فائق مصطفى - د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط ٢ ، ٢٠٠٠ : ٤٣ .

استقى الشاعر صورته من منابع عديدة ، يأتي الموروث الشعري في مقدمتها ، ثم كانت البيئة البدوية الصحراوية الموعلة في القدم ، وما تزال ملاذ الشعراء الذي يحتضن شكواهم وآلامهم وأحزانهم ، وسطوة الهوى ولوعته على قلوبهم ، فينصهر كل منها في بودقة الآخر ، وتتلاحم أوامر الترابط بينهما ، إذ جبلوا على حبّ هذه البيئة القديمة والاعتزاز بها ، حيث كانت مثلهم الأعلى ونموذجهم الراقى . والعرجي يقع ضمن هذه الطبقة من الشعراء ، فقد أعجب بها وكنّ لها مشاعر النقد ، فركن إلى محاكاتها ، فحين تقرأ ديوانه تدرك حقيقة ما شغلته الحياة الجاهلية من مساحات طغت على جانب كبير من شعره ، إذ : " لم يخرج شعراء هذا العصر في جملة تصوره وتخيّلهم عما أفوه من الجاهلية ، وإن فاقوهم كثيراً في ترتيب الفكر ، وتقريب المعنى إلى الأذهان والوجدان بما هدّب نفوسهم ، ورقق طباعهم من دراسة كتاب الله وحديث رسول الله ؛ وكذلك لم يتخرجوا جملة في هيئة تأليف اللفظ ونسجه ومثانة أسلوبه عن نظائرها في الجاهلية وإنما آثروا جزالة اللفظ ومؤلفته لسابقه ولاحقه دون غرابته ، كما آثروا جودة الأسلوب ومثانته ، وروعة تأثيره ، ولا سيما أهل النسيب ، ولم يطرأ على أوزان الشعر العربي حدثٌ غير ما عُرف عنه في الجاهلية " (١) .

أما البيئة الجديدة ، نقصد بها عصر الشاعر المتأثر بالدين الإسلامي ، والتطور الحاصل في شتى الاتجاهات الاقتصادية والسياسية ... الخ ، فهي مصدر ثري ، عرف منه الشاعر صورته وأخيلته الملونة بألوان التمدن التي شهدتها عصره بكل إرهاباته ، وما أفرزته عملية الانفتاح على العالم المجاور من ثقافات متنوعة بتنوع مصادرها ، واصبح من البديهي أن يفرض اختلاف الزمن والبيئة صوراً مغايرة لما قد كان مقبولاً لدى جمهور الجاهليين ، فالتطور الذي حدث بين العصرين ، ومن ثم ما بينهما من بون شاسع على المستوى الفكري والثقافي والاجتماعي ... الخ ،

(١) . جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب - السيد احمد الهاشمي، تحقيق لجنة من الجامعيين،

مؤسسة المعارف ، بيروت ، د. ط ، د. ت : ٢ : ١٣٣ .

يعل ذلك التمايز بين صور البيئة الجاهلية وبيئة الحجاز المتحضرة<sup>(١)</sup> ، حيث مظاهر التمدن والعمران ، وما أباخته الحياة الحضرية من تحرر وانطلاق للمرأة العربية ، حيث أخذت ترتاد مجالس الرجال اللاهية ، وتلتقي بهم في مواسم الحج مع خلياتها تلاحق حبيبها لتفسد عليه التطواف ، سافرة الوجه تأود في مشيتها .

---

(١) . ينظر: مقالات في تاريخ النقد الأدبي - د. داود سلوم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٨١ : ٥١ .

# المبحث الأول

## وسائل التصوير عند العرجي وتنوعها

تُعدّ الفنون البلاغية أو البيانية ( التشبيه ، الاستعارة ، الكناية ، المجاز ) أهم الوسائل التي استعان بها العرجي في إنشاء صورته الفنية .

- الصورة البيانية : وتشمل :

أ - الصورة التشبيهية :

يأتي هذا الشكل التعبيري في مقدمة الأشكال التي لجأ إليها العرجي في تصوير عاطفته <sup>(١)</sup> ، إذ يعد هذا الفن البلاغي ميداناً فسيحاً للتسابق بين الشعراء لعرض مواهبهم وإمكانياتهم في إبراز عنصر التناسب بين الأشياء ، إذ إنه : " صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه " <sup>(٢)</sup> ، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن تشبيه الشئئين أحدهما بالآخر يكون من جانبين يحتاج الأول منها إلى تأويل ، فيشمل الشكل والصورة واللون والهيئة ، والتشبيه الذي يجمع بين شئئين ، فيما يدخل تحت الحواس ، أما الثاني لا يحتاج إلى تأويل <sup>(٣)</sup> ، وكانت للعرب طريقتهم في التشبيه وهذا ما سيوضحه نصُّ لابن طباطبا العلوي : " ..... فتشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهب إليه في معانيها التي أرادت ، فإذا تأملت أشعارها وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تتفرد أنواعها ، فبعضها احسن من بعض ، وبعضها الطف من بعض ؛ فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينقص ،

(١) . لأن تشبيه الشيء بالشيء باب من أبواب الشعر العربي . ينظر : البيان والتبيين - الجاحظ ، دار الفكر ، بيروت - لبنان ، د. ط ، ١٩٦٨ : ٣ : ١٠ .

(٢) . أسرار البلاغة في علم البيان - الإمام عبد القاهر الجرجاني ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٣٩ : ٧٠ - ٧١ . وهو : " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ، ناب منابه أو لم ينب ، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه " . الصناعتين - أبو الهلال العسكري : ٢٤٥ .

(٣) . ينظر : أسرار البلاغة في علم البيان - الإمام عبد القاهر الجرجاني : ٧٠ - ٧١ .

بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى . وربما أشبه الشيءُ الشيءَ صورةً وخالفه معنى ، وربما أشبهه معنى وخالفه معنى ، ربما أشبهه معنى وخالفه صورة ، وربما قاربه وداناه أو شامه . وأشبهه مجازاً لا حقيقةً " (١) .

استغلَّ العرجي هذا العنصر الحيوي كأداة مهمة في بناء صورته ، باستعماله التشبيه المعهود أو التقليدي المتكوّن من المُشَبَّه والمُشَبِّه به المقترنين بأداتي التشبيه " الكاف ، كأنَّ " ، لربطهما ربطاً محكماً ، يكفل تقريب الطرف الأول ( المُشَبَّه ) من صورة الطرف الثاني ( المُشَبَّه به ) بالحديث المفصل عنه في قالب واحد مكوناً صورة متكاملة ، نحو قوله من [ بحر البسيط ]:

فِيهِنَّ بَهَانَةٌ كَالشَّمْسِ إِذْ طَلَعَتْ      تُصْبِي الحَلِيمِ بَدَلٌ فَآخِرِ حَسَنِ (٢)

الصورة التي أفصحت عنها الصياغة اللغوية لهذا التركيب الشعري صورة تشبيهية اشتملت على نظرة الشاعر إلى ( الشَّمْسِ ) نظرة جمالية من حيث الحسن ، فأجبت العلاقة التقليدية التي توارثها الشعراء منذ القدم في تشبيهاتهم لجمال المرأة ، وهي ( الشَّمْسِ / الوجه ) فتمخضت عن ذلك الفاعلية المعنوية للصورة ، ثم أومات هذه الصورة إلى إحساس معين يكنه الشاعر تجاه ( الشَّمْسِ / الوجه ) ، وهنا يظهر المستوى النفسي للصورة ، وعمد العرجي إلى تقريب صورة المشبه ( بَهَانَةٌ ) من صورة المُشَبَّه به ( الشَّمْسِ ) عن طريق تحقيقه لعنصر التناسب بينهما ، فصورة الشَّمْسِ التي ملأت أفق السماء بنورها الساطع وجمالها الفتان ذكرته بصورة الشابة الطيبة النفس والأرج ، التي جلا نور وجهها الوضاح ظلمة الليل ، فاستولى على قلب الحَلِيمِ ، فحالة الانتشار لأشعة الشَّمْسِ استحضرها خيال الشاعر المبدع ، ليقارنها بانتشار الرائحة الزكية الجميلة المنبعثة من فم تلك الشابة لتستوعب أكبر حيّز مكاني ، فالهيئة واللون المشرق والانتشار ، هي أهم أوجه التماثل بين

(١) . عيار الشعر - ابن طباطبا العلوي ، تحقيق د. طه الحاجري - د. محمد زغول سلام ، المكتبة

التجارية الكبرى ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٥٦ : ١٠ - ١١ .

(٢) : الديوان : ٤٠ .

ركني هذه العملية الإبداعية عن طريق " الكاف " التي ربطت التشبيه المرسل بجزئيه ، ومثل ذلك قوله من [ بحر المنسرح ] :

مَلِيحَةُ الدَّلِّ كَالْمَهَاةِ ، لَهَا      لَوْنٌ جَلَاهُ النَّعِيمُ فَالْكَلِّ (١)

يُشَبِّه العرجي فتاته من ناحية شكلها الجميل بـ ( المَهَاةِ ) التي عشقها العرجي ، ووجد فيها خير ما يُصوّر حسن المرأة ، واعتدنا أن نراه يصف سعة عينيها بـ ( المَهَاةِ ) ، فهي كالمهارة في تكسرها وتثنيها وفي حركتها الرشيقة الطافحة بالأنوثة والليونة ، ليومئ الى حياة الراحة والاستقرار ، ثم الاقطنان في الدار ، إذ إن هذه الفتاة المترفة محاطة بالخدام الذين يحرصون على رعايتها والتعهد بإدارة أعمالها .

وكما يبدو أن الشاعر لم يقف عند فن التشبيه فحسب لأداء صورته ، بل استعان بآخر يشاركه في الأهمية وهو ( الكناية ) ، وربما أدرك فيها القدرة على استيعاب تجربته ، إذ إنه أراد أن يكتي عن عيشها المترف ، فهي لم تتعرض لحرّ الهاجرة فيشوب وجهها السواد أو السمرة في اللون ، ذلك أنها مستغنية عن العمل الذي تدركه بقية النساء ، فقال: ( لَوْنٌ جَلَاهُ النَّعِيمُ فَالْكَلِّ ) في الشطر الثاني من بيته الشعري ، مشبهاً ما هو محسوس بنظيره ، محققاً الالتقاء بين عنصرَي العملية الأدبية .

وتأتي الأداة " كَأَنَّ " في صور العرجي التشبيهية مثل " الكاف " في كثرة الاستعمال ، وهو يُصوّر لنا حياة ولون الحَلِيِّ الذي تتزين به الحبيبة على نحرها التي تشبه النجوم ، فيعاين المنظر معاينة جمالية تمثلت في ( البريق / الجمال ) ، مسخرًا الأداة " كَأَنَّ " لأداء ذلك قائلاً من [ بحر السريع ] :

كَأَنَّما الحَلِيُّ عَلَى نَحْرِهَا      نُجُومٌ فَجَرٍ سَاطِعٍ أَبْلَجٍ (٢)

شبه الشاعر ما هو محسوس بمحسوس ، فصورة بريق الحَلِيِّ ولمعانه على نحرها يحتل مساحته المكانية من ليل الشاعر عندما تبرز الحبيبة للقاء الحبيب ، فيلمحها من بعيد ، إذ إن الضوء المنبعث من هذه الحلي يشبه النجوم التي تملأ

(١) . الديوان : ٦٤ .

(٢) . الديوان : ١٨ .

السماء في فجرٍ واضحٍ مشرقٍ ، فتشغل بقعة مكانية وزمانية من أفقها ، والعلاقة بين الحلي والنجوم علاقة جمالية نفسية تناسبية في آنٍ واحد ، وهنا تبرز وظيفة الصورة على المستويين الدلالي والمعنوي ، فانتشار الضوء المنبثق من الحلي في أرجاء المكان يتوازن بنسبة معينة مع انتشار النور الذي سلطته النجوم ، فعمَّ أرجاء السماء .

ونجد في وصف الشاعر لريق حبيبته في رائحته الطيبة بالمسك الذي غطاه العسل الأبيض الغليظ <sup>(١)</sup> في حلاوته صورة ابتكرها خيال العرجي ، إذ غالباً ما يصف الشاعر العربي ريق فتاته بالمسك والخمر ، أما تشبيه الشاعر هنا فغير مألوف لدينا ، وقد جمع بين حاستي الشم والتذوق قائلاً من [بحر مجزوء الرجز]:

كَأَنَّمَا رِيْقَتْ هُـ                      مِسْكٌ عَلَيْهِ ضَرَبُ <sup>(٢)</sup>

شدد الشاعر على المُشَبَّه عن طريق تفصيل صورته الحسية ( رِيْقَتْ هُـ ) ليقرب صورة المُشَبَّه به الحسية ( مِسْكٌ عَلَيْهِ ضَرَبُ ) ، ليظهر العلاقة الحسية التي جمعت بينهما .

ويميل الشاعر إلى استعمال صيغة ( المفعول المطلق ) في صياغة أوصافه التشبيهية التي نحتها خياله ، وغدا هذا الاستعمال علامة بارزة في ديوانه عوضاً عن أداة التشبيه .

يبدو أن طبيعة هذا التناول تضيء على صورته أفقا أرحب ومسحة جمالية تفوق ركونه لاستعمال أدوات التشبيه ، ثم تأكيد الحدث من قبل الشاعر بواسطة ( المفعول المطلق ) يشير إلى الموقف النفسي الذي يكتنه نحو هذه الصور ، كقوله <sup>(٣)</sup> من [ بحر الكامل ]:

خَرَجَتْ تَأَطَّرُ فِي أَوَانِسَ كَالدُّمَى                      وَالْمُرْنُ يَبْرُقُ بِالْعَشِيِّ رَبَابُهُ  
يَمْشِينَ مَشَى الْعَيْنِ فِي مُتَّانِقٍ                      مِنْ نَبْتِهِ غَرِدِ الضَّحَاءِ دُبَابُهُ

(١). ينظر : لسان العرب - ابن منظور ، مادة ( ضرب ) : ١ : ٥٤٧ .

(٢) . الديوان : ١٠٢ .

(٣) . الديوان : ٢٧ .

رسم الشاعر هنا صورتين يتجسد فيهما جمال حبيبته ، الأولى اقتبسها من الموروث الشعري هي ( المرأة المثل ) حين شبه من معها ب ( الدُمى ) ، وصوّر لنا المرأة الحضرية مع صواحبها في روضة أنيقة ، فوصف في الصورة الثانية تنثي الحبيبة في مشيها عندما خرجت معهن كالدمية في العشي ، ثم كنى عن نزول المطر بقوله : ( وَالْمُزْنُ يَبْرُقُ بِالْعَشِيِّ رَبَابُهُ ) ليرمز إلى الخير والعتاء وخضرة الأرض ، فمشي تلك النسوة ( مثل أو ك ) ( مَشْيِ الْعَيْنِ ) في رياض جميل أنيق منبت ، غرّد في وقت ارتفاع النهار ( دُبَابُهُ ) ، ولم يأت بأحدى أدوات التشبيه البليغ هنا ، وإنما لجأ إلى تسخير صيغة المفعول المطلق ليكني عن دلالتها .

وقد يعمد العرجي إلى استعمال حرف التشبيه ( الكاف + ما + الفعل الذي جاء في الشطر الأول من بيته ) الدال على المُشَبَّه به في الشطر الثاني منه بعد أداة التشبيه مباشرة والدال على المُشَبَّه في هيأته ك ( التنثي ، الانعطاف ، القيام ، التمايل ) وغيرها ، ليكسب البناء الفني لصوره الشعرية متانةً وقوةً وحسناً وقال من [ بحر البسيط ] :

يَقْمُنَ إِعْظَامَهَا يَنْظُرْنَ مَا أَمَرَتْ      كَمَا تَقُومُ نَصَارَى الرُّومِ لِلْوَثَنِ (١)

يشبه الشاعر عن الرفعة والسمو والاحترام التي شبت عليها فتاته بقيام الخدام ينتظرن ما تصدره من أوامر احتراماً وتقديراً لها ، فيشبهها بقيام نَصَارَى الرُّومِ للصنم بالفعلين ( يَقْمُنَ ، تَقُومُ ) + حرف التشبيه " الكاف " و " مَا " الزائدة، مما أسبغ على شعره عنصر الحركة .

تجاوز الشاعر استعماله لأدوات التشبيه المارة الذكر إلى أخرى تشاطرها في الدور الذي تؤديه في بناء الصورة الفنية ك " مِثْل " ، ولكن بدرجة أقل من نظيراتها " الكاف ، كَأَنَّ " ، نحو قوله من [ بحر الرجز ] :

تُرِيكَ وَحَفَاً فَوْقَ جِيْدٍ لَهَا      مِثْلَ رُكَامِ الْعِنَبِ الْمُدْمَجِ (٢)

(١). الديوان : ٤١ .

(٢). الديوان : ١٨ . وينظر: الديوان : ١٩ ، ١٥٨ . وردت لفظة (جِيْدٍ) كذا ، والصواب (جِيْدٍ) وهو غلط مطبعي .



حاول الشاعر أن يرسم لنا صورة شعر حبيبته الأسود الكثيف المتشابك وقد تدلى على جيدها كعنقود العنب الذي تراكمت وتشابكت حباته بعضها فوق بعض ، فالكثافة المكانية ، الحسن ، اللون ، وجه الشبه الذي جمع بين كلا الطرفين .  
وقد تكون لفظة ( التشبيه ) بمعناها الصريح أدواته في رسم صورته ، حيث يستعين بلفظة ( يُشَبَّهُ ) في تصوير معنى الطلل الذي يقع على ارضٍ مرتفعةٍ من وادٍ منحدر في جبل بكتاب الخط قائلاً من [ بحر الطويل ]:

لِمَنْ طَلَّلَ بِالنَّعْفِ نَعْفٍ وَقَيْرٍ      يُشَبَّهُ مَعْنَاهُ كِتَابَ زَبُورٍ (١)

وتتم كثير من تشبيهات العرجي من غير أداة تشبيهه ، إذ تكون محذوفة يقدرها المتلقي من خلال التركيب الأدبي ، نحو قوله (٢) من [ بحر الوافر ]:

وَعَيْنَا جُودِرٍ خَرِقٍ ، وَتَغْرٌ      كَمِثْلِ الْأَفْحُوانِ ، وَجِيدُ رِيمٍ  
حَنًا أَتْرَابُهَا دُونِي عَلَيْهَا      حُنُوَّ الْعَائِدَاتِ عَلَى السَّقِيمِ

تتثال الصور في البيت الأول لتشكل بمجموعها صورة جميلة وضحت مقاييس جمال المرأة لديه ، وهو يتحدث عن فتنة حبيبته ، فجاء بصور محسوسة ، كان لحاسة البصر الدور المتميز والغالب في تحفيزها عقل الشاعر في حالة من اللاوعي الشعوري على حبكها بدقة وبراعة ، خلع عليها من أوصاف الطبيعة الساحرة ، فالعلاقة التي تربط بين عين الحبيبة وعين ولد البقرة الوحشي الدهش ( جُودِرٍ ) السعة / الجمال ، أما ( تَغْرُهَا ) و ( الْأَفْحُوانِ ) اللون / الصفاء ، فهو أبيض تشبه به الأسنان و ( جيدها وجيد الغزال ) طول العنق والبياض الناصع ، وهذه الصور من الموروث الشعري ، ثم يأتيها بصورة حضرية لطيفة مثلت عصره هي ( حُنُوٌّ ) أتراب الحبيبة عليها كما تحنو الزائرات على المريض ، كناية عن العناق والحب ، كما نلاحظ أن أداة التشبيه " الكاف " كانت محذوفة في الصورة الأولى والثالثة من البيت الشعري ، وقام المفعول المطلق في الشطر الثاني من بيته

(١) . الديوان : ٧٥ .

(٢) . الديوان : ٩٨ .

الثاني ( حُنُوٌّ ) مقام حرف التشبيه ، وهكذا كان التشبيه النمط الأساسي (١) في بناء صور العرجي المتنوعة بتنوع أنماطها التي حاكى في جانب منها واقعه البيئي محاكاة بعيدة عن التقريرية الفجة المملة ، فجدد وأبدع ، وابتكر في بعض منها ليشاكل أقرانه من الشعراء الذين حفظ لنا التاريخ دواوينهم الشعرية.

## ب – الصورة الاستعارية (٢) :

الاستعارة قناة الشاعر الثانية التي شاركت في إنشاء صورهِ لعذوبتها التي تروق النفس ، فهي أعمق أثراً وأكثر قدرةً على إثارة الخيال وإجبار المتلقي على التأمل والتفكير ، لتصوير المعاني الجديدة ، ثم إنها أقوى من التشبيه في تحويل

(١) . ينظر: الديوان : ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١١ ، ١١٣ ... الخ .

(٢) . وقد عرفها البلاغيون بقولهم : "..... وإنما الاستعارة ما أكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها . وملاكها تقريب الشبّه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى ؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر " . الوساطة بين المتبني وخصومه – القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – علي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، د. ط ، د. ت : ٤١ ، وهي : " أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه " . قواعد الشعر – أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب امام اللغة والنحو والعربية ( ت ٢٩١هـ ) ، شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، ط ١ ، ١٩٤٨ : ٤٧ . وينظر: البديع – عبد الله بن المعتز، دار الحكمة ، حلبوني – دمشق ، د. ط ، د. ت : ٢ ، والتبَيَانُ فِي عِلْمِ الْمَعَانِي وَالْبَدِيعِ وَالتَّبْيَانِ – العلامة شرف الدين حسين بن محمد الطيّبي ( ت ٧٤٣هـ ) ، تحقيق د. هادي عطية مطر الهلالي ، مكتبة النهضة العربية ، ط ١ ، ١٩٨٧ : ٢٢٧ – ٢٥٩ ، والبديع في نقد الشعر – أسامة بن منقذ ، تحقيق أحمد أحمد حياوي – د. حامد عبد المجيد ، مصر ، د. ط ، ١٩٦٠ : ٤١ .

المعنوي إلى حسي بفعل إمكاناتها الكبيرة في جعل الأشياء المرئية أو المسموعة أو الملموسة أو المتدوقة ،تحرك في النفس الإنسانية شعوراً قوياً بجمال النص<sup>(١)</sup>.

ومن خلال استقصاء ديوان العرجي ، ظهر لنا أن الصورة الاستعارية تأتي بعد الصورة التشبيهية من حيث تسخيرها في صورته ، إذ إنها تحتاج إلى كد الذهن ، والتمحيص العميق الدقيق للوصول إلى الغاية التي يتطلبها الإحساس العاطفي ، والاسلوب اللغوي والمعنوي وخاصة البعيدة منها عن الواقع ، وما نعرفه عن العرجي أنه شاعر مطبوع يصدر شعره بعفوية فهو بسيط وسلس ، ومن هنا كانت استعاراته قريبة من الحقيقة ، وهذا يتوافق مع تركيبته الشخصية ، فهو شاعر الحب والجمال ، شغلت أوصاف الحبيبة الجسدية التي عشقها عقله قبل قلبه منذ أن نظم أول بيت شعري ، فكانت عنوانه الأزلي الذي انفرد به من بين سائر الفنون الشعرية التي ولج الشعراء الحديث عنها ، ونالت مكانها الطبيعي من سجلهم الأدبي بين ثنيات هذا الفن ، ذلك أنها ليست : " مجرد تغيير في المعنى ولكنها نسج له و " سخط " لمعالمه ، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد ..... " (٢) ، ثم أنها : " ..... مقارنة مستترة يكون فيها العنصر الثاني من الشئيين اللذين تجري بينهما المقارنة مصاناً ..... هي جزء عضوي من المستودع الفني للوسائل والأجهزة . وإحدى الصفات المتميزة للصورة الفنية هي معيارها الجمالي ... " (٣) ، لأنها تجسد الأشياء المعنوية وتبرزها في كيان مادي ملموس ، ثم تعمل على تشخيص الجماد

---

(١). ينظر: البلاغة العربية - د. ناصر الحلاوي - د. محمد طالب الزويبي ، دار الحكمة للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٥٧ : ٧٢ . شرط أن يليق به . ينظر فقه اللغة وسر العربية - أبو منصور الثعالبي ، تحقيق مصطفى السقا - إبراهيم الأبياري - عبد الحفيظ شلبي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط ١ ، ١٩٣٨ : ٣٨٩ .

(٢). نظرية البنائية في النقد الأدبي - د. صلاح فضل : ٣٦٠ .

(٣). الصورة الفنية - ميخائيل اوفسيانكوف ، ترجمة د. علي عبد الأمير ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ٦ ، س ١٩ ، ١٩٩٤ : ٥١ .

وتبعث الحياة فيه ، وتمنحه الحركة بشئى مظاهرها ، وهذا ما يريده الشاعر في صورته (١) ، فيقول من [ بحر المنسرح ]:

قَدْ لَاحَ شَيْبُ الْقَذَالِ فَاشْتَعَلَ      مِنْكَ وَبَانَ الشَّبَابُ فَاحْتَمَلَ (٢)

الاستعارة هنا تقليدية - لا أثر للابتكار فيها ، وبدا الأثر القرآني واضحاً في نسجها (٣) - فقد استعار لفظة ( الاشتعال ) وهي تختص بالنار للرأس ، حيث انتشر الشيب في رأسه ، فأصاب الجزء الذي يقع بين الأذنين من مؤخرته ، ثم أخذ يمتد ليحتل بقية أجزائه مثل النار تتال من الأشياء المحترقة جزءاً جزءاً ، لتصبح عبارة عن حفنة رمادٍ ، كما هو الحال في شعر الشاعر الذي أصبح عبارة عن ورقة بيضاء لا أثر للسواد فيه ، إذ نال الدهر منه ما ناله ، ولم يعد ذلك الفتى العابث المحظوظ بوسامته ، فتعلقت به النساء وعانت من حبه ، أما الآن فإنه لم يعد مقبولاً من قبلهن ، فلامح الكبر جلية فيه .

ويستعير العرجي ( عَيْنِي ) ولد البقرة الوحشية الجميلة الواسعة لحبيبتة ، لطبيعة التقارب الحاصل بينهما من حيث ( السعة ، اللون الأسود ، الجمال ) ، وهي استعارة مكنية في قوله من [ بحر مجزوء الرجز ]:

يُـدِيرُ عَيْنِي جُوذِرٍ      يَحْنُو عَلَيْهِ رَبُّ (٤)

فالعرب دائماً ما تلجأ إلى استعارة عين الجوذر والشادن وهم يتغزلون بعيون محبوباتهم (٥) ، وصورة الناقة الحانية على طفلها الحديث الولادة ، من الصور التي وردت في شعر العرجي ليكني بها عن العناق قائلاً من [بحر السريع]:

(١). ينظر : البلاغة والتطبيق - د. احمد مطلوب - د. كامل حسن الصغير : ٣٥٦ .

(٢). الديوان : ٧٩ .

(٣). قال تعالى في محكم كتابه العزيز : " قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ

بِدَعَاؤِكَ رَبِّ شَقِيًّا " سورة مريم : ١٦ : ٣ .

(٤). الديوان : ١٠١ .

(٥). ينظر : دلالة العين ( حاسة البصر ) الموضوعية والفنية في عصر ما قبل الإسلام وعصر صدر

الإسلام - دلال هاشم الكناني ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ :

١٣٥ - ١٣٧ .

يَأْوِي إِلَى أَدْمَاءٍ مِنْ حُبِّهِ      تَحْنُو عَلَيْهِ رَائِمٌ ، عَوْهَجٍ (١)

غاية ما يرجوه الشاعر من الحبيبة الحب والحنان والرعاية ، فجاء بهذه الصورة الجميلة المفعمة بعاطفة الحب الجياشة .

وتشترك الفنون المجازية ( الاستعارة والتشبيه ) في خلق صورة جميلة ، تناولت مشهد تساقط الدمع من عيني معشوقته مثني مثني ، باستعارة صورة تساقط الدر من قلايتين ، بالحبلى الذي يقرب به البعيران ، لتكون أبلغ في التعبير عن حالة الحزن ، في قوله من [ بحر البسيط ]:

كَأَنَّهَا حِينَ جَادَ الْمَاقِيَانِ بِهَا      دُرٌّ تَسَاقَطَ مِنْ سِمْطَيْنِ فِي قَرْنٍ (٢)

واستعار البئر الجرور لوصف السحاب الممتلئ بالماء في سياق جميل ، قائلاً من [ بحر الطويل ]:

وَأَسْحَمُ رَجَافٌ مِنَ الدَّلْوِ مُرْزَمٌ      جَرُورٌ إِذَا مَا رَجَّه الرِّعْدُ مُمَطَّرٌ (٣)

ويجد الباحث في شعر العرجي ( التشخيص ) متألقاً في استعاراته ، مضافاً على الجماد ما هو إنساني بحت ليعطي للنص صبغة جميلة ، وهذا من طبيعة الاستعارة في العصر الأموي ، ويوضح ذلك يوسف حسين بكار وهو يتحدث عن الصور التي شاعت في غزل هذا العصر بقوله : " ... ومن الصور التي شاعت كثيراً في غزل القرن الثاني ما يعتمد على الاستعارة أو ما قد نعهده توسعاً في مفهومها ، وهو ما عرف أو يعرف بالتشخيص الذي يلجأ فيه الشاعر إلى بث الحركة والحياة في غير الأحياء مادياً كان أم معنوياً - لسنا ندعي أن هذا النوع وجد في القرن الثاني ، ومن ابتكار شعرائه ما دام يعتمد على الاستعارة ، لأن الشعراء جاءوا بالاستعارات الكثيرة قبل هذا التاريخ ... " (٤) ، نحو قول الشاعر من [ بحر الخفيف ] :

(١) . الديوان : ١٨ .

(٢) . الديوان : ٤٢ .

(٣) . الديوان : ٩٠ .

(٤) . اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري : ٤٣٥ .

بَرَدَ النَّارَ عَنْهُمْ حِينَ فَارَتْ تَرْتَجِي أَكْلَهُمْ وَأَحْمَى حِمَاهَا (١)

أسبغ العرجي على ما هو جامد الحركة ، فشخص ( النَّار ) بإعطائه إياها صفةً اختص بها الإنسان هي ( الأكل ) ، ومن طبيعة النار أن تلتهم كل ما تناله من الأشياء فتحترق ، كالإنسان الجائع يأكل كل ما بين يديه وناظره من طعام ، والنَّار تحب حرق ما تراه أمامها من الأشياء لتزيد من تأججها ، ولا تهدأ حتى تبلغ أوجها ، وكأن لها فماً وقد وفق الشاعر في ذلك .

ومنح العرجي خلاخل حبيبته سمة الصمت بقوله من [ بحر الكامل ]:

مِثْلَ النَّعَاجِ يَمِسْنَ فِي قَصَبٍ وَدَمَالِحٍ وَخَلَاخِلِ حُرْسِ (٢)

أراد أن يُكْنِي عن امتلاء ساقي ومعصمي حبيبته واكتنازهما بجعلها خرساء لا تسمع لها صوتاً عندما تتحرك، مع علمه بأن هذه الصفة متعلقة بالإنسان فأبدع ، إذ لو قال بأنها ممثلة ومكتنزة لحماً لم يكن لبيته من حسن الوقع وحلاوته مثلما نراه في إتيانه بالاستعارة المكنية .

ويجعل الشاعر للسحاب ( هَيْدَبٌ ) يكني به عن المطر الغزير في صورة إبداعية قائلاً من [ بحر الطويل ] :

وَكُلُّ هَزِيمِ الرَّعْدِ جَوْنٍ مُجَلِّلٍ لَهُ هَيْدَبٌ دَانٍ مِنَ الْأَرْضِ هَاطِلٍ (٣)

ويعمد الشاعر إلى توسيع استعاراته من خلال التشخيص ، فيعطي حيوان (الدُّلْدُل) سلطة قيادة المؤمنين وهم يؤدون مناسكهم، فهو إِمَامُهُمْ في إطار ساخرٍ قائلاً من [ بحر الطويل ] :

وَكَيْفَ يُزَكِّي حَجٌّ مَنْ لَمْ يَكُنْ لَهُ إِمَامٌ لَدَى تَجْمِيرِهِ غَيْرُ دُلْدُلٍ (٤)

إن مثل هذه المسؤولية تحتم على من يتولاها أن تتوافر فيه مقومات معينة كقوة الشخصية ، الشجاعة ، الحلم ، الثقافة المتنوعة في ميدان الحياة ، اختصت به دون سواه ، لكن خيال الشاعر هو الذي دفعه إلى تفجير صورة إبداعية كهذه ،

(١) . الديوان : ٥٤ . وردت لفظة (وَأَحْمَى) في ديوان العرجي كذا ، والصواب (وَأَحْمَى) وهو غلط مطبعي .

(٢) . الديوان : ١٤٩ .

(٣) . الديوان : ٢١ .

(٤) . ذيل الديوان : ١٨٩ . وردت لفظة (تَجْمِيرِهِ) في ديوان العرجي كذا والصواب (تَجْمِيرِهِ) وهو غلط مطبعي .

وربما أشار بذلك إلى قضية سياسية ، جسدت الظلم والفساد في عصره ، وتولي المناصب الحساسة في السلطة من قبل أشخاص غير مؤهلين لها، بينما أبعد من هم أحق بها عن إدارتها ، ومنهم العرجي ، إذ كان المنصب السياسي في السلطة الأموية حلاً رواده كما بينا في الصفحات السابقة ، إذ توافرت فيه كافة الامتيازات التي تهيئه لنيله ، فعكس لنا صورتنا القوة في ( القيادة ) ، واستعارها لحيوان ( الدُّلُّ ) في ثنائية أزلية ( القوة / الضعف ) . فقد شبه الشاعر ابن هشام بحيوان الدُّلُّ الذي لا يخرج من جحره إلا ليلاً لأنه ماجن طلباً للتمتع واللهو من خلال هذه الاستعارة .

نستشف من ذلك أن صور العرجي الاستعارية صور بسيطة (١) ، لأنه شاعر الحب ، يصف كل ما تقع عليه عينيه من مظاهر جمال الحبيبة المادية ، من الجزء إلى الكل ، ومن الخاص إلى العام ، فلا يحتاج المتلقي إلى جهود مضنية لمعرفة ، لأنها ليست عائمة في أجواء الإغراق والتعقيد .

### ج - الصورة الكنائية :

رمز الشاعر بالصورة الكنائية إلى مواطن حسن حبيته الجسدية ومغامراته العاطفية معها . وقد حدّها البلاغيون القدامى بقولهم : " هي أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع " (٢) ، وقال أبو علي بن المظفر الحاتمي : " وهو أن تكني العربُ بالشيء عن غيره ، على طريق الاتساع " (٣) .

ويمكن أن نصنف صورة المرأة في نماذج الكنائية إلى صنفين هما :

(١) . ينظر: الديوان وذيله : ٩٤ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٨ ، ١٢٥ ، ١٢٣ ، ١٤٦ ، ١٥١ ، ١٥٨ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٩٢ ... الخ .

(٢) . نقد الشعر - أبو الفرج قدامة بن جعفر ( ت ٣٣٧ هـ ) ، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت : ١٥٥ . وينظر : خزنة الأدب وغاية الأرب - الشيخ نقي الدين الحموي، بيروت-لبنان، ط ١ ، ٨٧ : ٢ : ٢٦٣ .

(٣) . حلية المحاضرة في صناعة الشعر : ٢ : ١١ . وينظر: أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة - د. محمد حسين الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - العراق ، د. ط ، د. ت : ١١٠ .

١. المرأة المثال : وقد اقتبس صورها من المورث الشعري فهي: حوراء ، دمية ، صفراء ، فاترة الطرف .

٢. المرأة الحجازية المتمدنة : وقد اقتبس صورها من واقع بيئته وأوصافها كما يأتي :

ممتلئة الساقين والمعصم ، غضيضة الطرف ، دقيقة الخصر ، ضامرة البطن ، متقاربة الخطوات ، ممتلئة العجيزة ، مملوءة المقل ، حواء المدامع ، اسيلة مجرى الدمع ، ناهدة الثدي ، غرثي الوشاح ، خرائد ، محصنة ، مضطخمة الحشا ، لا تكشف عنها الحجب ، عطوفة ، لاهية ، كعود البان أو غصن الغضا ، شعر اسود طويل وارد ، حسنة الأنف ، نقية الأسنان مستوية ، طيبة النفس ، ناصعة البياض ، طويلة العنق .

وأحيانا يعمد إلى الجمع بين كلا النموذجين في صورته البيانية ، ليجعلنا أمام صورتين مختلفتين ، واسبع العرجي على صورته الكنائية صبغة متميزة ، إذ سخر تراكيب معينة تم من خلالها إظهار تمثال جمال المرأة الجسدي لديه منها : ( خَرُوسٍ حِجْلُهُ ، كَشْحٍ هَضِيمٍ ، غَضِيضِ الطَّرْفِ ، خَلْخَالِهَا مَشْبَعٌ وَدَمَلْجِهَا ، قَلْقٌ مَوْشَحِهَا ، رُودُ الشَّبَابِ ، قَطُوفٌ مَشِيهَا ) وغيرها<sup>(١)</sup>، نحو قوله من [ بحر الوافر ]:

خَرُوسٍ حِجْلُهُ وَيَجُولُ مِنْهُ      وَشَا حَاهُ عَلَى كَشْحٍ هَضِيمٍ<sup>(٢)</sup>

يقدم الشاعر في هذا البيت صورة غزلية إبداعية ، صورت مظاهر إعجابه بجسد حبيبته المتناسق ، من حيث أنها ممتلئة الساقين ، دقيقة الخصر ، ضامرة البطن ، وقد غلبت الحسية على أوصافه ، ومحسوس + محسوس + محسوس = إبداع فني .

وقال أيضاً<sup>(٣)</sup> من [ بحر الطويل ]:

(١) . لقد سبق أن أشرنا إلى جملة من التراكيب التي استعملها الشاعر في وصف جسد حبيبته في

موطن حديثنا عن معجمه الشعري في الفصل الأول من رسالتنا . ينظر : - .

(٢) . الديوان : ١٠٠ .

(٣) . الديوان : ١١٩ .



بُحُورٍ كَأَمْثَالِ الدُّمَى قُطِفِ الخُطَا  
 أَمِنَ العُيُونِ الرَّامِقَاتِ وَلَمْ يَكُنْ  
 لَهَوْنَ ، وَهَنَّ المُحْصَنَاتُ الخَرَائِدُ  
 لَهَنَّ بِهِ عَيْنٌ سَوَى الصُّبْحِ دَائِدُ  
 أَخُو سَقَمٍ تَحْنُو عَلَيْهِ العَوَائِدُ  
 فَبِتُّ صَريعاً بَيْنَهُنَّ كَأَنَّنِي

نلمح في صورة العرجي الإبداعية أعلاه ، نموذجين لصورة المرأة التي افتتن بها ( المرأة المثل " الدُّمَى " / الموروث الشعري ) + ( المرأة الحجازية الحضرية " الكريمة المخدرة كاللؤلؤ المكنون " / البيئة المتمدنة ) = إبداع فني ، في لوحة وصف فيها ليلة سمر مع مجموعة من النساء الفانتات اللاهيات المتقاربات الخطو ، يتبادلون الحديث فيها بعد أن أمِنوا غفلة الرقباء حتى الصباح ، فبات بأحسن حال ، إذ أمضى الليل كله صريع حبهن ، وشبه حنوهن عليه بحنو الزائرات على المريض كناية عن العناق ، وعمد إلى استعمال جمل أو عبارات محددة ، ليحقق هذه الصورة الكنائية هي : قُطِفِ الخُطَا ( متقاربات الخطو ) ، العُيُونِ الرَّامِقَاتِ ( الرقباء ) ، أَخُو سَقَمٍ تَحْنُو عَلَيْهِ العَوَائِدُ ( العناق ، الحب ، الحنان ) .

ويُكْنِي العرجي عن المصائب والهموم بعبارة تقليدية هي ( بَنَاتُ فَوَادِهَا ) بقوله من [ بحر الكامل ]:

يُنْثِي بَنَاتُ فَوَادِهَا رَشَاءً      طَفْلٌ تَحْنُو مَشِيَهُ فَنْرٌ (١)

ويتغزل الشاعر بفتاته الحسنة ، حيث تتوافر فيها مقومات الجمال التي أحبها ، وتتراحم الصور الكنائية عليه ، فيقول من [ بحر الكامل ]:

شخص غضيض الطرف مضط الحشا      عبل المدمج مشبع خلخاله (٢)

ومثله أيضا ، قوله من [ بحر مجزوء الرجز ]:

رَخُصُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ لَأ      تُكْشَفُ عَنْهُ الحُجْبُ (٣)

إن حياء المرأة العربية ، وضمور بطنها ، وامتلاء معصمها وساقها المكتنزة لحماً وترفها ، فلا أثر لصوت الحلي ( الخخال ، السوار ) التي تتزين بها ، أوصاف طالما أحبها الرجل العربي في جاهليته ، والمراحل التي أعقبتها فوشحت

(١). الديوان : ٤٣ . وردت لفظة ( تَحْنُو ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( تَحْنُونَ ) .

(٢). الديوان : ٧٠ .

(٣). الديوان : ١٠١ .

قصائده في كل حقبة بطابعها الخاص ، والعرجي حين لجأ إلى تكرار مثل هذه الصفات الجسدية ، منحها طابعاً يتميز بالخصوصية ، نلمح فيها روح الجدة ، وكأنها لم تستعمل من قبل ، وهذا متأثراً من طريقة الشاعر المبدعة في طرحها . ويكنّي الشاعر عن ترف محبوبته فينعتها بالصفرة ، في قوله من [ بحر البسيط ] :

مِنْ كُلِّ صَفْرَاءَ مِثْلِ الرَّيْمِ خَرَعَبَةٍ فِي نَاصِيعِ اللَّوْنِ تَحْتَ الرِّيطِ كَاللَّبَنِ (١)

وهذه الصفرة التي لمحناها في لون بشرة الحبيبة، دلت على طول مكثها في مكانٍ لا تتعرض فيه لأشعة الشمس الحارقة ، وتضمنها بالطيب ، فهي شابة لينة ناصعة البياض .

ويصور العرجي مشهداً مؤثراً إبداعياً ، يُكنّي فيه عن جريان الدموع على خدود مجموعة من النساء بغزارة بالدلو الممتلئ بالماء ، فامتألت به السواقي قائلاً من [ بحر الوافر ] :

( كَأَنَّ عَلَى الخُدُودِ - وَهِنَّ شُعْتُ - سِجَالَ المَاءِ يُبَعَثُ فِي السَّوَاقي ) (٢)

ويجد الشاعر في تمايل الحبيبة أو تثنيها في مسيرها أبلغ ما يمكن أن يعبر عن ( امتلاء جسدها ، تقارب خطواتها أي تباطؤ مشيها ، دلالتها ، ترفها ) ، فيقول مصوراً ذلك في صورةٍ إبداعيةٍ من [ بحر الطويل ] :

كَعَابُ إِذَا قَامَتْ قَلِيلاً تَأَوَّدَتْ كَمَشِي الحَسِيرِ مُكْرَهاً وَهُوَ مُزْحَفُ (٣)

ثم يصفها بامتلاء أُرادفها ودقة خصرها قائلاً من [ بحر الطويل ] :

مِنَ البَيْضِ إِمَّا مَا يُوَارِي إِزْرُها فَفَقْمٌ ، وَإِمَّا مَا عَلاه فَمُزْهَفُ  
كَعُصْنِ العُضَا فَوْقَ النِّقَا نَفَحَتْ لُحُوهُ

(١). الديوان : ٤٠ .

(٢). الديوان : ١٣٦ .

(٣). الديوان : ١٥٧ .

يشبهها بغصنٍ في مكانٍ مرتفعٍ هبّت عليه ريحٌ جعلتهُ يتمايل يميناً وشمالاً ،  
ليكني عن دقة الخصر ، وهذه الصورة كثيراً ما يوظفها الشاعر عند الحديث عن  
خصر المحبوبة وانعطافها أثناء السير وتقارب خطواتها (١) .  
كنايات الشاعر في ضوء الأمثلة أعلاه أقرب إلى الواقعية ، بعيدة عن أجواء  
الغموض والتعمية ، حسية ارتبطت بالحب ارتباطاً مميّزاً (٢) .

## د – الصورة المجازية :

تتشكل الصورة الشعرية بفعل عناصر متعددة ، يعد الدكتور أحمد المطلوب  
المجاز أهمها ، لأنه " القدرة التي يظهرها الشاعر في التعبير عن صورته ، وقد يُحكم  
عليه بهذا الفن " (٣) ، إذ إن " المجاز فن قديم عرفه المتقدمون فاستعملوه في كلامهم  
بعد أن تطورت اللغة وأصبحت ألفاظها الوضعية تضيق بالمعاني  
الجديدة " (٤) .

ولكن الذي يلفت الانتباه أنه مع كل تلك الأهمية للمجاز في انبثاق الصور  
وإعطاء الشاعر حرية كبيرة في التلاعب بالألفاظ بما ينفع المقام الذي تذكر فيه ،  
كان دوره في بناء صور العرجي أقل من التشبيه ، الكناية ، الاستعارة التي عامت  
على بحره الشديد العمق والشاسع في مساحته ، فغدّى عقولنا بمعرفة كنوزه التي  
جهلناها قبل أن نغوص في أعماقه ، لسبر جانب من أسرار الخفية ، وربما كانت  
الفنون الثلاثة أعلاه أبلغ وأكثر إمكانية في إيصال الفكرة التي يريد الشاعر طرحها  
لقرائه ، فتتماشى مع طبيعته التكوينية التي جُبِلَ عليها في نظره للأشياء ، فمال إلى  
استعمالها على هذا النحو .

(١) . الديوان : ١٥٧ . وينظر : ٤١ ، ١٠٦ ، ١٢٩ .

(٢) . ينظر : الديوان : ٨ ، ١٢ ، ١٨ ، ٢٨ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ،  
٧٤ ... الخ .

(٣) . فصول في الشعر : ١٦٩ . وينظر : أيضا كتابه البلاغة عند الجاحظ ، دار الحرية للطباعة ،  
بغداد ، د . ط ، ١٩٨٣ : ٨٥ . فقد تكررت وجهة نظره في المجاز باعتباره أهم وسيلة  
يستعملها المتكلم وتحديداً ( الشاعر ) في كلامه ليعبر عن تجاربه الذاتية .

(٤) . البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع – د. أحمد مطلوب، مطابع دار الكتب، ط١٩٨٠، ١: ١٩٧ .

وقد اتبع من هم في عصره في استعماله للمجاز ، إذ إن معظم شعراء العصر الأموي ، ولجوا في هذا الباب ، فالانتقال الذي يهيئه المجاز يذهب بذهن السامع إلى آفاق جديدة رحبة ، وصوره الرائعة ، ومشاهده المتناسقة لا تتأتى بالاستعمال الحقيقي ، وهذا بدوره يعني النهوض بتجديد وتطوير اللغة ، وبالتالي يتعرض ذهن السامع إلى معان متعددة ، فالمجاز ينقله من المعنى الأصلي إلى آخر فرضه السياق ، ويفسر لنا حقبة التطور التي عاشتها اللغة في انعطافة من انعطافات مسيرتها مجازاً للتطور الذي حصل بدلالة الألفاظ ، فيوضح لنا شمولية اللفظ العربي وليونته في الاستعمال ، وهنا تكمن القيمة الفنية للمجاز (١) ، فهو " دلالة اللفظ على غير ما وضع له في أصل اللغة " (٢) .

فقال مصوراً شدة تعلقه بحبيبه من [ بحر الكامل ] :

مَا يُذَكِّرُ اسْمُكَ فِي حَدِيثٍ عَارِضٍ إِلَّا اسْتَخَفَّ لَهُ الْفُؤَادُ فَطَارَا (٣)

يعتمد هذا البيت على ( مَا ) قي بداية صدره ، و ( إِلَّا ) في بداية عجزه لتحقيق الشعرية " مَا يُذَكِّرُ اسْمُكَ ..... إِلَّا اسْتَخَفَّ ..... " .

وقد ذهب الشاعر إلى إقامة علاقة جميلة بين ذكر اسم الحبيبة وطيران القلب ، وهذا يشير إشارة واضحة إلى هيام العرجي في رسم الصورة التي تمور بالحركة والحياة ، والتناغم الكبير بين الألفاظ المعبر بها عن التجربة ، وصيغة الألفاظ نفسها ، ولا أرى في شعر العرجي ما هو مقحم على التجربة ، سواء منها ما يخص الحروف أو أدوات التعبير الأخرى .

ثم توافر في السياق الشعري ثنائية ( الإثارة / الاستجابة ) ، مثل ذكر اسم الحبيبة الركن الأول منها ثم طيران الفؤاد الثاني ، إذ إن لكل فعلٍ ردّ فعلٍ ، فأحلّ الشاعر الوظيفة المجازية محلّ الرئيسة للفؤاد .

وقال أيضاً (٤) من [ بحر الوافر ] :

(١). ينظر : الصورة الأدبية في الشعر الأموي - محمد حسين الصغير : ٣٨ .

(٢). البلاغة العربية - د. ناصر حلاوي - د. طالب محمد الزوبعي : ٤٣ .

(٣). الديوان : ٦٧ .

(٤). الديوان : ١٣٥ .

فَلَمَّا أَنْ رَأَيْتُ الْمُكْتَ عَجْزًا      وَأَنْ عَلِيَّ فِي سِفْرِ مَسَارَا  
وَأَنَّ الْحَيَّ مَا عَجَلُوا بِبَيْنِ      وَتَرَكَ بِلَادِنَا ، إِلَّا ضِرَارَا  
ثَوَى جَسَدِي ، وَشَيَّعَهُمْ فُؤَادِي      وَعَيْنِي مَا تَجِفُّ لَهُمْ غِرَارَا

بعد أن تراكمت في ذهن الشاعر سلسلة من المشاهدات الواقعية التي اختزنتها ذاكرته ، وهي رؤية حبيبته ( عَلِيَّة ) وأهلها الذين شرعوا بالرحيل وترك بلادهم ، لحاجة ملحّة ، وإن بقاءه صامتاً عجز واستسلام ، دفعه خياله المُحلّق المُبدع أن يسوق لنا صورةً مأساوية تعبر عن مكنون نفسه ، وهو يشهد مسير ( عَلِيَّة ) ، إذ اعتبر ذاته الوطن الذي تسكن فيه المحبوبة ، وتخيل نفسه حين أبصر الحبيبة وقومها يسرون مغادرين ديارهم إلى مكانٍ آخر ، أن فؤاده خرج معه ليودعهم ويبلغهم منازلهم لأن بعده عن فتاته كان بمثابة الموت له ، فتأبى عينيه أن تتوقف عن ذرف دموعها ، حتى أنك لتخالها مطراً غزيراً لشدة ألمه ، فشخص العرجي فؤاده ، لينقلنا إلى ميادين رحبة بهذا التعبير المجازي الذي وظفه هنا ، ليكون المشهد مؤثراً بليغاً في إيصال المعنى للمتلقى .

ويبدو الحليّ على " نَحْرِ أَسْمَاء " مبتهجاً لبريقه وحسنه ، فخيال الشاعر أباح له أن يجعل من الحليّ شخصاً فرحاً في إطار إبداعي جميل في قوله من [ بحر البسيط ] :

كَأَنَّما فَوْقَهُ وَالْحَلِيّ مُبْتَهَجٌ      جَمْرٌ بِظُلْمَاءِ فَوْقَ الْجَيْبِ مَنْشُورٌ (١)  
(١)

وقال أيضاً من [ بحر الطويل ]:

فَوَاللهِ مَا إِنْ أَفْتَحُ الدَّهْرَ بَابَهُ      مِنْ الْقَوْلِ إِلَّا رَدَّنِي ثُمَّ أَعْلَقَا (٢)

كما نرى ، جعل الشاعر للدهر باباً تفتتح وتغلق ، ليكني عن إصرار قلبه على الحب ، في سياق مجازي رقيق جميل ، لأن الصورة ليست اللفظ فقط ، وبالعكس المعنى ، وإنما هي : " عبارة عن العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى في نص أدبي . والحصيلة الناجمة عن اقترانهما ، فهي في غيرهما منفصلين ، وهي

(١). الديوان : ١٠٥ .

(٢). الديوان : ١٦٦ .

امتداد لهما مجتمعتين ، فليست هي اللفظ بمفرده شكلا فارغا رنانا ، ولا المعنى بذاته مضمونا ذهنيا مجردا ، ولكنها الخصائص المشتركة بينهما والتي تتقوم بها شخصية النص الأدبي ، وتتميز عن غيرها من النصوص بما تحمله من أحاسيس وانفعالات قد لا يوحي بها ظاهر اللفظ ، ولا يحققها مجرد المعنى ، ولكنها مزيج بين دلالة اللفظ، وإيحائية المعنى في تحقيق نموذج أدبي ، أو تميّز نصّ عن نصّ، بما تضيفه صياغة الشكل في علاقاتها الاستعارية ، وما تمليه خصائص المعنى في تأثيره وأحاسيسه ..... فالصورة أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون بما لها من مميزات ، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلا " (١).

نورد الآن جدولين إحصائيين نوضح فيهما نسبة شيوع أدوات التشبيه وعناصر الصورة البيانية في ديوان الشاعر .

#### الجدول رقم ( ٤ )

| ت       | الأداة              | عدد القصائد | عدد المقطوعات | عدد الأبيات | النسبة المئوية % |
|---------|---------------------|-------------|---------------|-------------|------------------|
| ١       | الكاف               | ٣١          | ٤             | ١١٤         | ٤٧               |
| ٢       | كَانَ               | ٢٧          | ١             | ٥٣          | ٢٢               |
| ٣       | مثل                 | ٢٠          | ٢             | ٢٩          | ١٢               |
| ٤       | صيغة المفعول المطلق | ١٢          | -             | ٢١          | ٩                |
| ٥       | تخال                | ٣           | -             | ٣           | ٢                |
| ٦       | تكاد                | ٢           | -             | ٢           | ١                |
| ٧       | يُسَبَّه            | ١           | -             | ١           | ١                |
| ٨       | تحسب                | ١           | -             | ١           | ١                |
| المجموع | ٨                   | ٩٧          | ٧             | ٢٢٤         | ١٠٠              |

(١) . الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية - د. محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد للنشر ، د. ط ، ١٩٨١ : ٣٧ .

## الجدول رقم ( ٥ )

| ت       | عناصر الصورة<br>البيانية | عدد<br>القوائد | عدد<br>المقطوعات | عدد<br>الأبيات | النسبة المئوية<br>% |
|---------|--------------------------|----------------|------------------|----------------|---------------------|
| ١       | التشبيه                  | ٦٩             | ٢٠               | ٢١٠            | ٧١                  |
| ٢       | الكناية                  | ٤٢             | ٩                | ١٦٤            | ٥٥                  |
| ٣       | الاستعارة                | ٣٧             | ٥                | ٦٩             | ٢٣                  |
| ٤       | المجاز                   | ٢٦             | ٨                | ٥٦             | ١٩                  |
| المجموع | ٤                        | ١٧٤            | ٤٢               | ٤٩٩            | ١٠٠                 |

نستنتج من الجدولين ( ٤ ، ٥ ) أن التشبيه كان أداة الشاعر الأساسية في بناء صورته الشعرية ليحقق عنصر التناسب بين المشبه والمشبه به ، وهذا ما يتناسب مع طبيعة موضوع الشاعر ومن ثم تأتي الفنون البلاغية الأخرى ( الكناية ، والاستعارة ، والمجاز ) من حيث الأهمية في بناء صور العرجي والشيوخ في ديوانه ، وهذا ما يماشي طبيعة شعر العرجي المتمسمة بالبساطة والوضوح .

### الصورة الحقيقية :

ونعني بالحقيقية: " كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضح - وإن شئت قلت : في مواضعه - وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة " (١)، فلا يدخل الخيال في خلقها ، وإنما هي مناظر أو مشاهد واقعية احب الشاعر أن يصورها لنا كما هي دون أن يتلاعب بها ويعيد تشكيلها من جديد وفي ذلك دلالة نفسية نحو قوله من [ بحر الطويل ] :

(١) . أسرار البلاغة في علم البيان - الإمام عبد القادر الجرجاني : ٣٠٣ .

عَرَفْتُ مَكَّةَ الْحَرَامُ قُصِيًّا      وَقُصِيَ قُرَيْشٌ إِذْ بَوَّأَهَا (١)

وكذلك قوله مصورا مجيء الحجاج إلى مسجد في ( مَنَى ) بعد إفاضتهم من عرفات

، ومناظر رمي الجمار والذبح :

وَمَوَاقِفُ بِالْمَشْعَرَيْنِ لَهَا      وَمَنَاظِرُ الْجَمَرَاتِ وَالنَّحْرِ (٢)

وكذلك قوله :

يَا دَارَ عَاتِكَةَ الَّتِي بِالْأَزْهَرِ      أَوْ فَوْقَهُ بِقَعَا الْكَثِيبِ الْأَحْمَرِ (٣)

---

(١) . الديوان : ٥٤ . وردت لفظة ( الْحَرَامُ ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( الْحَرَامِ ) . إذ تمثل ( مكة ) إلى وجود الكعبة الشريفة فيها تمثل موقعاً تجارياً مهماً كونها تقع في منتصف الطريق بين اليمن والشام في وادي غير ذي زرع ، وتشرف على الجبال . ينظر : معجم البلدان - للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، د . ط ، ١٩٥٧ : ٥ : ١٨٧ .

(٢) . ذيل الديوان : ١٨٤ .

(٣) . ذيل الديوان : ١٧٧ .



## المبحث الثاني

### أنماط الصورة

#### الصورة البسيطة والمركبة :

حرص العرجي على أن يقع هذا النوع من الصور في شعره ، إذ وجدنا صوراً بسيطة سهلة محددة الأجزاء واضحة ، يقوم عنصر واحد من العناصر الأدبية في تشكيلها ، مقتصرة عليه كـ ( التشبيه أو الاستعارة ) فهي : " تشمل تصويراً جزئياً لمعنى محدد ويتم تشكيلها باستعمال وسيلة واحدة أو أكثر من الوسائل البلاغية أو النفسية ... " <sup>(١)</sup>. وتحتوي الصورة المفردة على ركنين هما ( المُشَبَّه / المُشَبِّه به ) ، أما ( وجه الشبه ) غير مصرح به نستنتجه من السياق العام للنص الأدبي ، كقوله من [ بحر البسيط ] :

فَالْوَرْدُ وَجَنَّتُهَا وَالْحَمْرُ رِيْقَتُهَا ،      وَضَوْءُ بَهْجَتِهَا أَضْوَاءُ مِنَ الْقَمَرِ <sup>(٢)</sup>

سخر الشاعر تشبيه القلب في هذه الصورة النابضة بالحياة ، فأخذ الشاعر من الوَرْدِ ( حمرة ) وَالْحَمْرِ ( طعمه / قوة تأثيره ) وَالْقَمَرِ ( نوره / جماله / الاستدارة ) ليصف وجنتي محبوبته وريقها وضوء بهجتها ، ليربط بين المُشَبَّه والمُشَبِّه به ، في سياق مترابط في ألفاظه ومعانيه .

وقال أيضاً من [ بحر الطويل ]:

وَتَغَرَّ عَلَيْهِ الظُّلْمُ يَجْرِي كَأَنَّهُ      إِذَا ابْتَسَمَتْ مِنْ كَثْرَةِ المَاءِ يَنْطَفُ <sup>(٣)</sup>

إن لشدة صفاء وبريق أسنان حبيبته تخال ماء أسنانها يسيل أو يندى اذا ابتسمت كناية عن شدة بريق وشفاء أسنانها .

وترد في ديوانه أيضاً صورة مركبة من مجموعة من الصور البسيطة المفردة الجزئية ، التي تلاحمت مع بعضها بخلاف الأولى ، فهي متعددة العناصر والأجزاء

(١) . بناء القصيدة الفني في النقد العربية القديم والمعاصر - مرشد الزبيدي : ٤٧ .

(٢) . ذيل الديوان : ١٨٢ .

(٣) . الديوان : ١٥٨ .

، لا تقتصر على أداة تعبيرية واحدة بل تشترك في إنشائها أكثر من وسيلة ، نحو قوله من [ بحر الوافر ]:

رَوَائِمَ لِي عَكْفَنَ عَلَيَّ لَيْلًا      عُكُوفَ الْعُودِ قَدْ رَيَّمَتْ جَنِينًا (١)

الصورة هنا تشبيهية كناية جديدة ، رام من ورائها الإيماء إلى العناق والتقبيل عن طريق تحقيق التناسب بين كلا الطرفين ( المحبوبة/المُشَبَّه ) و ( الناقاة الأم/المُشَبَّه به ) في الحب والحنان والاهتمام ، فيصور لنا عكوف تلك النسوة عليه ليلاً ، في إحدى مغامراته العاطفية - وفي هذا دلالة على الشروع في الخطيئة - كعكوف الناقاة على جنينها ( صغيرها ) الحديث الولادة ، لتغمره عطفاً وعناية ، وفي هذا تطوير لفن الغزل - إذ اعتدنا أن يلاحق الحبيب محبوبته طامعاً في رضاها ، والعيش بالقرب منها ، أما ما نراه هنا فإن النسوة هن اللواتي يلاحقن الشاعر ، ويتوددن له من فرط حبهن له - وهو أمرٌ حرص شعراء العصر الأموي على تحقيقه .

## - الصورة الثابتة والمتحركة :

تميزت صور العرجي في جانب منها ، بالحياة والأمل وبالجمود والسكون في الآخر ، فكانت خير عونٍ لنا على معرفة معالم بيئة الشاعر وطريقته في التعامل مع الأشياء ، وما تركته الحضارة المتمدنة على حياة عصره ونتاجه الأدبي ، كقوله (٢) من [ بحر الخفيف ]:

تِلْكَ عَرْسِي تَلُومُنِي فِي النَّصَابِي      مَلَّ سَمْعِي وَمَا تَمَلُّ عِتَابِي  
أَهْجَرْتِ فِي الْمَلَامِ تَزْعُمُ : أَنِّي      لَاحَ شَيْبِي وَقَدْ تَوَلَّى شَبَابِي  
أَنْ رَأَتْ رَوْعَةً مِنَ الشَّيْبِ صَارَتْ      فِي قَدَالِي مُبِينَةً كَالشَّهَابِ  
تَحْتِ لَيْلٍ بِكَفِّ قَابِسِ نَارٍ      إِعْتَشَاهَا بِعَارِضٍ مِنْ سَحَابِ  
قُلْتُ : مَهْلًا فَقَدْ عَلِمْتَ إِبَائِي      مِنْكَ هَذَا ، وَقَدْ عَلِمْتَ جَوَابِي

(١) . الديوان : ٩٤ .

(٢) . الديوان : ١١٤ - ١١٦ .

وَخَطُّ شَيْبِ بَدَا، وَدِرْسُ خِضَابِ  
فَرَقًا عِنْدَ عَرْسِهِ فِي الثِّيَابِ  
ذِي حِجُولٍ كَأَنَّهُ سِيدُ غَابِ  
جَنِمَ الْهَوْلَ ذُو الْهَوَى فِي الْكَعَابِ  
تَانِ بَيْنَ الْقُصُورِ فَوْقَ الظَّرَابِ  
وَوَقَاكَ الْمَلِيكَ وَشَاكَ الْخَرَابِ  
وَالْمُنِيخِينَ خَلْفَهُمْ بِالْحِصَابِ

أَبَدًا أَوْ يَحُولَ لَوْنُ الْعُرَابِ  
قَدْ تَوَلَّى مَفَاتِحَ الْأَبْوَابِ  
ذِي أَوَاسٍ مُطْمَرِّهِ الْمِخْرَابِ  
بَعْدَ هَذِهِ وَعَقْلَةَ الْبَوَابِ  
حَسَنًا كُنْتُ أَهْلَ ذَاكَ الثَّوَابِ  
قَدْ رُمِقْنَا بِهَا ، وَقَوْمِ غِضَابِ

رسم الشاعر لوحته الجميلة المفعمة بعناصر التشويق ، ومشاعر الخوف والقلق ، في حوار قصصي أداره الشاعر بينه وبين عرسه ، احتلت فيه ثنائية الشيب/ الشباب ثلاثة أبيات ، زينت صورته بالظلال والألوان والحركة ، فبدأ قصيدته باستهزاء حبيبته ، وهي تلومه بشدة على عشقه إلى الحد الذي ضجر منه ، مدعية بأنه أقل الشباب وفارقه ، إذ بدت علامات الكبر عليه ونالت مؤخرة رأسه ، فشبهه بياض شعره بالشهاب في ظل ليلٍ داجٍ بكفٍّ قابسٍ ناراً أبصرها في وسط سحابة مظلمة ، في مقابلة جميلة بين صورتين حياة الصبا / حياة الكبر ، اللهو / الاتزان ، الأمل / اليأس ، وهو يحاور محبوبته مجسداً رفضه لها ( جفائه / صدوده ) ، ومعرفتها بجوابه ، بأن اختلاط بياض شعره بسواده ، ثم انكشافه ونصوله لا يزره عن طلب الغواني ، وهنا يخفت بريق الثنائية ، حيث سيطر الشق الأول منها ( الفتوة ، عنفوان الشباب ) ، ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن تحمله خطورة الموقف ، فيخبرنا بأنه إذا ما انقبض قلب الجبان في عرسه ، وشعر بالخوف ، فإنه يمتطي

صهوة جواده ذي الحبول ، وكأنه الليث أو الذئب في قوته ، حاملاً معه رفيق وحدته  
السيف ، ليكابد أهوال الصحراء ومخاوفها ، من أجل الجواري الشابات الناهدات  
الثدي ، وليؤكد خطابه ، أتى بتركيبٍ اعتمده في عدد من تجاربه ، بأن يعيد الألفاظ  
ذاتها التي ذكرها بصيغة الماضي ، وهنا تظهر ثنائية ( الماضي / الحاضر ) لتحقيق  
الاستمرارية في الحدث ، فينادي الشاعر قصر الحبيبة المنيع ، وبستانه تحيط به  
مجموعة من القصور ، داعياً له أن يزداد جمالاً في معالم عمرانته ، وان يحميه  
الخالق من الدمار ، ثم يشعر بشك المحبوبة ، فيسعى إلى تأكيد السياق بأسلوب  
القسم بالأداة " إِنَّ " لتقوية المعنى وإثباته في أذهاننا ، فيقسم لها بمن يرمون الجمار  
والمنيخين في منى بأنه لا يتغير في ودّه لها ، ولا يستبدله بأخر ما دام حياً ، أما  
الآن ، فيعود الشاعر ليتحدث لنا عن قصر فتاته ، وصعوبة وصوله ، حيث يقف  
أحد الخدام أمام القصر ، إذ تعهد بفتح أبوابه وقلعها ، فكيف يمكن رؤيتها ، وهي في  
قصرٍ منيعٍ ذي دعامات ، مرخى الستور مرتفع ، ولم يكن أمامه إلا أن يترقى  
بالحبال ، ليتمكن من الوصول إليها ، بعد أن ضمن غفلة الحراس ، والسكون الذي  
أصاب المكان ليلاً ، وأخذ يصوّر لنا كيف استقبلته حبيبته ، وقد أتاها زائراً ليلاً ،  
وقد انتابها الخوف على حبيبها ، وعلى نفسها ، من الرقباء الذين تریصوا لهم ،  
وأبناء قومها الشديدي الغضب إذا ما افتضحا ، ثم وصف لنا بأن عناق حبيبته له  
كان جزاءً لما قدمه لها من إحسانٍ ، وهنا وظّف الشاعر الألفاظ الدينية ( فَجَزَّتْني ،  
نَوَاباً ، الثَّوَابِ ) ليكني بها عن العناق والتودد بين الحبيبين .

كان للألفاظ الدالة على الطبيعة المتحركة والساكنة ، دورها في جمال ووحدرة

صورة العرجي .

## - الصورة الذهنية والحسية :

تجسّدت الصورة الذهنية في شعره ، وهو يسوق لنا القيم الاجتماعية والحكمة  
في لحظات تأمله للحياة التي انطلق منها وإليها ، فتكونت صور محدودة في إطار  
معين ، لأنه شاعر خفيف الروح ، وحيد الغرض ، يمثل جمال المرأة وحبها محور  
تفكيره ، ولم تكن الفلسفة المنطقية والثقافة العقلية صفة بارزة في نتاجه ، لتحتل جل

صوره ، فيقول وهو يصور لنا تغير الزمان في مصلحة المرء بعد صبرٍ طويل كان حليفه النجاح من [ بحر المتقارب ] :

فَالصَّبْرُ عِنْدَ انْفِتَالِ الزَّمَا  
وقال أيضاً<sup>(٢)</sup> من [ بحر السريع ]:

لَا يَبْتَغِي الْوَاوِجِدُ مِثْلِي أَخَا  
فِي الْحُزْنِ ، إِنَّ نَابَ الْفَتَى حُزْنُهُ  
وَإِذَا أَخُو الْوَاوِجِدِ لَمْ يُسْعِدِ  
وَصَاحِبُ الْمَرْءِ بِهِ مُقْتَدِ

أما الصورة الحسية ، فقد شغلت أغلب شعره ، ولا يجد الباحث في ديوانه أي صعوبة في محاولته لاستقصاء هذه الصورة ، إذ إن الألفاظ الدالة عليها وافرة الحضور فيه ، وقد يكتفي عنها بمفردات لها دلالاتها الإيحائية عليها ، وتدخل الحواس الخمس عنصراً أساسياً في خلقها ، مرتبطةً بمخيلة الشاعر الواسعة الأفق ، مع الأخذ بنظر الاعتبار الأنماط التعبيرية الأخرى من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وغيرها ، واحتلت الصورة المرئية غالبية صورته الفنية التي كانت الطبيعة بشقيها مصدرها الأساس ، ممتزجةً بالألوان والأضواء ، نحو قوله وهو يرسم لنا المجلس الذي التقى فيه مع سربٍ من النساء في كَرْسَانَ<sup>(٣)</sup> من [ بحر الطويل ]:

فَلِلَّهِ عَيْنًا مَنْ رَأَى مِثْلَ مَجْلِسِ  
لَقِيتُ بِهِ سِرْبًا تَنْظُرُنَ مَوْعِدِ  
بِكَرْسَانَ ، أَسْقَاهُ الْعَمَامُ الرَّوَاعِدُ  
وَقَدِمًا وَفَتٌ مِثِّي لَهْنُ الْمَوَاعِدُ

إنَّ الألفاظ البصرية ( عَيْنًا ، رَأَى ، مَجْلِسِ بِكَرْسَانَ ، الْعَمَامُ ، الرَّوَاعِدُ ، سِرْبًا ، لَقِيتُ ، أَسْقَاهُ ) ، قد وظفها الشاعر ، وهو يصور لنا المكان الذي التقى فيه بمجموعة من الجوارى ، في موعدٍ لهنَّ فتراهنَّ متيقضاتٍ يترقبنَّ مجيئه إليهنَّ ، ولكي لا يتسرب الشك في تحقيق هذا اللقاء إلى ذهن المتلقي ، عمد الشاعر إلى تأكيد كلامه بالألفاظ ذاتها في الشطر الثاني من بيته الثاني ، فأتى بالتركيب الآتي: ( وَقَدِمًا وَفَتٌ مِثِّي لَهْنُ الْمَوَاعِدُ ) مع شيء من الزيادة والحذف والتقديم والتأخير ، وأتانا العرجي بصورة إبداعية جميلة ، وبما إن الماء هو رمزٌ للحياة والأمل ، جاء

(١) . الديوان : ١١٢ .

(٢) . الديوان : ١٠ . وينظر : الديوان : ٣٦ ، ٥٤ .

(٣) . الديوان : ١١٧ .

مكنياً به ، بأن جعله يغدق الهدايا على ذلك المجلس بقوله : ( أَسْقَاهُ الْغَمَامُ الرَّوَاعِدُ ) ، فوجود تلك النسوة في داخله يزيده جمالاً وشباباً وخضرةً تحيف به من كل جانب.

وفي صورة حسية مرئية بسيطة مفردة ، يصف لنا الشاعر جمال حبيته ، فأنفها وحاجبها يشبه السيف في حدته ، أما بياض صدرها فكالإناء المصنوع من الفضة وكذا معصمها ، ومحسوس + محسوس = إبداع فني ، بانته فيه مظاهر البيئة الحضرية في لفظة ( كَفَانُورِ اللَّجِينِ ) ، قائلاً من [ بحر الطويل ]:

وَأَنْفٍ كَحَدِّ السَّيْفِ دَقٌّ وَحَاجِبٍ وَصَدْرٍ كَفَانُورِ اللَّجِينِ وَمِعْصَمٍ<sup>(١)</sup>

والصورة السمعية من الصور التي جاء بها في شعره ، إذ كان لأصوات الطبيعة دورها في رقد لوحاته الفنية ، فأسمعنا صوت الضفادع ، وهديل الحمام ، وتغريد الطيور ، وهدير المياه ، وصوت الحلي . وقد يستعوض عنها في أحيان كثيرة بألفاظ لها نفس الدلالة ، مثل ( البكاء ، النواح ، النسيج ، الغناء ، الصوت ، الآلات الموسيقية " العود ، الوتر " ، الخرس ) ، وغيرها من المفردات التي استطاع بخياله الدقيق أن ينقلنا إلى عالمه ، فسمعنا ما سمعه من أصوات رنين جرس الليل المليء بالمخاطر ، ومنبهاً إيانا بزوال النهار ، فقد غشت الظلمة أبصارنا ، إذ بانته علامات الليل ، فأقبلت كلاب الصيد بالقرب من تلك المواقد المشتعلة ، لتنعم بالدفع بعد احتواء المكان في قوله من [ بحر الطويل ] :

فَلَمَّا بَدَا جَرَسُ مِنَ اللَّيْلِ وَاحْتَوَتْ كِلَابَ الرَّعَاءِ الْمُؤَسَّدَاتِ الْمَوَاقِدُ<sup>(٢)</sup>

وينظر الشاعر إلى الوشاة من منطلق جديد فرضته طبيعة عصره ، فيشبههم بالضفادع كنايةً عن جنبهم وزيفهم ، إذ يقول بأنهم إذا ما اجتمعوا في ما بينهم ، تعالت أصواتهم وتأججت نيران قوتهم ، وما أن تحين ساعة المواجهة الحقيقية بينهم وبين من وشوا به ، زال ذلك البريق وانكشف مكرهم ووهنت قواهم<sup>(٣)</sup> من [ بحر البسيط ]:

(١). الديوان : ٨٩ .

(٢). الديوان : ١١٨ .

(٣). الديوان : ١٥٠ - ١٥١ .

تَرْجُو الْوُشَاةُ بِأَنِّي فِيكَ أَزْهَبُهُمْ      وَكُنْتُ أَحْسِبُهُمْ مِنْ ذَاكَ قَدْ يَسُّوْا  
" مِثْلَ الضَّفَادِعِ نَفَاقُونَ وَحَدَهُمْ      إِذَا خَلَوْا وَإِذَا لَاقَيْتَهُمْ خُرُسُ "

ويتحسس أنف الشاعر الروائح الزكية ، ويعجب بها ، ويرتاح لنسماتها التي تداعبه ، مثل ( المسك ، العنبر ، الكافور ، الخزامي ، الزعفران ، السوسن ) ، اعتلت هذه الألفاظ سطح صوره الشمية ، وقد يعتمد على مفردات أخرى ترفد السياق بالمعنى ذاته ، مثل ( نُطِيبُ ، النَّشْرُ ، تَفُوحُ ، يُنَشَّرُ ، النَّسَمُ ) .

استعان الشاعر بالموروث الشعري في تشبيه الرائحة التي تتبعته من فم محبوبته بالمسك ، وأضاف إليها الكافور والعنبر قائلاً من [ بحر الهزج ]:

كَأَنَّ الْمِسْكَ وَالْعَنْبَرَ      رَ وَالْكَافُورَ فِيهِ (١)

وتأتي الصورة الذوقية ضمن طائفة الصور الحسية ، فوصف لنا العرجي مذاق ريق محبوبته بالشهد والخمرة والمسك ، ليكني عن التقبيل ، فتد ألفاظاً مثل ( طعام ، أطمع ، طاب ، أشهى ، مضغت ) في قوله من [ بحر الطويل ]:

فَإِنْ شِئْتِ أَحْرَمْتُ النَّسَاءَ سِوَاكُمْ      وَإِنْ شِئْتِ لَمْ أَطْعَمْ نِقَاحاً وَلَا بَرْدَا (٢)

وتأتي الحاسة الخامسة ، اللمس في صور العرجي ، إذ عني الشاعر بوصف بشرة فتاته الناصعة البياض ، الرقيقة ، الشديدة النعومة ، وتلمح الألفاظ التالية ( ناعم ، خرائد ، رويد ) وغيرها في تشبيهاته ، فلامست أناملنا ، وتحسست نعومة تلك البشرة بمخيلته ، لأنه شاعرٌ حسيٌّ ، يفقه الأشياء بفعل الحواس الخمسة ، ويصورها لنا كما يراها ويسمعها ويبصرها ويتذوقها ويلمسها نحو قوله من [ بحر المتقارب ]:

فَدَيْتُكَ مِنْ كَاعِبٍ نَاعِمٍ      تَقَلَّبُ لِلدَّلِّ طَرْفَاً غَضِيضَا (٣)

وقد تجتمع أكثر من صورة واحدة في بيت العرجي ، نقصد ( الذوقية ، الشمية ) كقوله من [ بحر البسيط ]:

فَبِتُّ أُسْقَى بِأَكْوَاسٍ أُعَلُّ بِهَا      أَصْنَافَ شَتَّى فَطَابَ الطَّعْمُ وَالنَّسَمُ (٤)

(٢). الديوان : ١٠٤ . وينظر : الديوان : ٦٢ ، ٦٤ .

(٣). الديوان : ١٠٩ .

(٤). الديوان : ٦٩ .

(١). الديوان : ٦ .

يرسم لنا العرجي في هذه الصورة ، جلسة عبثٍ ومجونٍ مع مجموعة من النساء الغانيات ، نال فيها ألدَّ الوصال ، فالعشق قائده للغَيّ الذي كَنَى عنه بالألفاظ الدالة على المداعبة والتقبيل ، وهي : ( أُسْقَى ، أَعْلُ ، طَابَ ، الطَّعْمُ ، النَّسْمُ ) .  
بمعنى انه أعاد تشكيل الأشياء بما يماشى الثقافة المتمدنة .  
وفي ضوء ما تقدم ، ندرك مساهمة الحواس الخمسة في بناء الصورة الفنية لدى العرجي ، حيث أدت كل منها وظيفتها المخصصة في عرض تجاربه الحياتية ، وكان لها دورها الفاعل في قوة بناء صوره الشعرية ، وعمق تأثيرها في المتلقي .



## الفصل الثالث

### موسيقى الشعر

#### توطئة :

يطمح الأديب إلى حتمية توافر عنصرين أساسيين في النص الأدبي هما :  
( اللذة ، والمعرفة ) وهذا ما لا يمكن أن تحققه اللفظة المفردة بمعناه فقط لأن بنية النص الشعري لا تقف عند حدود لغته الرصينة وخياله الواسع الأفق ، بل هي بحاجة إلى آلية أخرى لا يقوم الشعر بدونها ، فهي جوهره ذلك :  
" ان القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناه ، بل من طبيعة شكلها الصوتي أيضاً ... " (١) ، ولأنه " لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوؤه الزاخر بالنغم ، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوة السحر ، قوى تنتشر في نفوسهم موجات الانفعال يحسون معها بتناغمهم معها ، ... " (٢).

تعدّ الموسيقى الأداة الثالثة في عملية البناء الفني للقصيدة العربية ، التي لا يتم دونها نجاح النص الشعري ، " لأنها التعبير عن الإحساس الإنساني لحناً وأداءً موسيقياً ، وهي انعكاس لحياة الإنسان في مجتمعه ، تصور الحياة الإنسانية في تطورها اللامتناهي ، وتعطي صورة عن الحياة في مختلف مظاهرها المادية والمعنوية للوسط والعصر الذي عاش فيه " (٣) ، ثم إنها تساهم في إكسابه قوة التأثير في المتلقي ، فتطرب تلك النغمات العذبة المنبعثة من نسيج قصائده الفنية ، إذ إنها

---

(١). الأفكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته - أ. ف. تشيبتشر ، ترجمة د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، د. ت : ٤٥ . وردت لفظة ( معناه ) في الأفكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي كذا ، والصواب ( معناها وحده ) .

(٢). فصول في الشعر ونفده - د. شوقي ضيف ، مطابع دار المعارف ، مصر ، د. ط ، ١٩٧١ : ٢٨ .

(٣). الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي - د. شحادة علي الناطور ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٤ ، ١٩٨٤ : ١٣ : ٣ .

متفاعلة مع ذلك النغم الهادئ الحزين ، والصاخب الفخم ، والجاد والهزل الى آخره ، عبر تلك الأنغام الموسيقية الرقيقة الجميلة ، إذا ما استطاع الشاعر أن يحرك هذه الأداة بالاتجاه الصحيح ، ليداعب مشاعر المتلقين ويشجئها وهذا يعني أم موسيقى الشعر مصدر لذته أيضا .

وقبل الولوج في الحديث عن طبيعة موسيقى العرجي الخارجية والداخلية ، أود أن أقدم نبذة مختصرة عن طبيعة الموسيقى في عصره ، وأثرها في الشعر ( موضوعه وصورته ) ، إذ " لا مرأى في أن الغناء والشعر كلما تعددت وجوهه وتنوعت ، تطلب ذلك من الشعر مجارة له ، فتعددت أوزانه وحدث هذا في العربية كما حدث من قبل عند اليونان ... فإن الشاعر العربي كان يجد مثل هذا الغرض ما تحتمه عليه الحالة الاجتماعية التي كان يعيش العربي فيها . وكان يومئذ أشبه شيء بشاعر الغناء في عصرنا الذي نعيش فيه ، فهو مضطر أولاً إلى أن يلائم بين الوزن والموضوع ما دام هذا الوزن جزءاً من الترجمة الموسيقية عن المعاني يكمله بعد ذلك اللحن " (١). وكانت مكة والمدينة تمثل " مبعث الغناء الأول ، وفيها تردد بعد ذلك أول لحن من ألحان الموسيقى الحديثة من ذلك العهد . وهي الموسيقى التي تركت بعد ذلك طابعها على الموسيقى في جميع أرجاء الدولة الإسلامية . فكان معبد وأساتذته ، ومدرسته بالمدينة ، وكان ابن سُرَيْحٍ والغريص وأساتذتهما ، ومدرستهما بمكة ، وكانت المنافسة بين المدرستين قوية ، وكان أعضاء كل من المدرستين يحجون إلى الأخرى ليقفوا على مبلغ ما وصلت إليه من التفوق ، فكان هناك حجان لا حج واحد .

كل ذلك قبل أن تتكوّن للعراق موسيقى ، أو للشام ... (٢).

وقد عُرفَ بعض الشعراء بصحبته لبعض المغنين ، مما تطلب منه أن يضع شعره في أوزانٍ تتوافق أحياناً مع اللحن ، فتجد عمر بن أبي ربيعة مع ابن سُرَيْحٍ ، وقد يحجان معاً والمغني في ركاب الشاعر ، فقال عمر شعراً مرة ، فسارع ابن سُرَيْحٍ إلى غنائه ، فأوقف به ركب الحجاج وحبسهم عن مناسكهم ، وهذا يعني تنوع أوزانه

(١). تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - نجيب محمد البهيتي : ١٤٥ .

(٢). المصدر نفسه : ١٢٠ .

، والمعنى قد يتغير في الشعر ليتماشى مع لحنه ، أو تختلط أبيات شاعر ما مع أبيات آخر من حيث الوزن والقافية والترتيب (١) ، وينتج عن ذلك تغير في إعراب القافية تبعاً للتغير الحاصل في ألفاظ الشعر ، لأن الغناء يستدعي شرائط وحالات معينة تتوافر في الشعر ، وإلا اضطر المغني أن يطوّع الشعر لملحنه ويخضعه للضرورات الموسيقية (٢) .

ساعدت هذه الآثار في تنوع وغنى ورقة وخصب الموسيقى في عصر بني أمية ، وتميزت الموسيقى الحجازية بسمات عديدة أهمها :

١ الطابع الشعبي : حيث كانت وليدة إحساس فطري دفع أصحابه إلى التعبير ، فلم يكن القائمون بأمر الموسيقى معتمدين على مدد منظم يدفعه الخليفة الأموي ، أو رزق ثابت يرزقهم به الملك ، وإنما كان جل اعتمادهم على ما يأتيهم من جماهير الناس ، فكانت " عزة الميلاء " تغني الناس في أعراسهم وولائمهم ، وتجعل من دارها مدرسة لتعليم الغناء لكل مَنْ طلبه ، وكذا " جميلة " إذ عملت على تعليم الجواري والغلمان الموسيقى والغناء ، مخصصةً مكاناً معيناً من بيتها لتحقيق ذلك (٣) .

٢ -إنها معبرة ومصورة بدقة لعواطف وأهواء الذات البشرية ، وهذا نابع من طبيعة الشعر الغنيّة بشتى العواطف والأهواء على نحو لا نلمسه في شعر عصر آخر ، نقصد عصر عمر بن أبي ربيعة والعرجي والأحوص ونصيب وجميل بثينة وكثير عزة وغيرهم ، فتهيأت للمغنين معانٍ توافقت موسيقاهم ، وقد تغنت جميلة بشعر الأحوص الذي يهواها (٤) .

الميل إلى استعمال الأوزان القصيرة والمجزوءة ، وإحياء بعض الأوزان المهملة التي لم يكن نصيبها في الشعر القديم يتجاوز الشاهد أو الشاهدين ، كالمجتث والمضارع والمقتضب فنظموا فيها شعرهم ، ولكن في ندره (٥) ،

(١). ينظر : الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني : ١ : ٤١ - ٩٩ .

(٢). ينظر : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - محمد نجيب البهيتي : ١٤٦ .

(٣). ينظر : المصدر نفسه : ١٣٧ .

(٤). ينظر : المصدر نفسه : ١٣٨ .

(٥). ينظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري - يوسف حسين بكار : ٣٥٧ .

والأوزان السهلة الخفيفة ، ليمنح قصيدته الغزلية قالباً شعرياً خفيفاً جميلاً مؤثراً  
في السامعين ، وسريع الانتشار ، حيث يقع في متناول أيدي المغنين ، فيعمدون  
إلى توقيعها وتلحينها على آلاتهم الموسيقية (١).

٣ +الافتتان في تخيّر القافية ، ويتمثل هذا في الحرص من قبل الشعراء على انتقاء  
القوافي العذبة التي توفر في غزله طاقات هائلة من الموسيقى ، وجمال الإيقاع  
(٢).

٤ رقة الألفاظ وسلاستها وجمال جرسها (٣).

---

(١). ينظر : الغزل السياسي في العصر الأموي - غانم جواد رضا : ٥٨ .

(٢). ينظر : المصدر نفسه : ٥٩ - ٦٠ .

(٣). ينظر : المصدر نفسه : ٥٩ - ٦٠ .

## المبحث الأول

### الموسيقى الخارجية

#### أ- الوزن :

وسيلة من وسائل التعبير الفنية يركن إليه الشعراء لنظم قصائدهم فهو " اعظم أركان حد الشعر ، وأولهاها به خصوصية ، ..... " (١) ، وبدون هذا الركن لا يستقيم البيت الشعري لأنه " مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ... " (٢) .  
ومن هنا كانت من وجهة نظر عدد كبير - من الباحثين للشعر - أن الوزن هو عبارة عن موسيقى تحولت فيها الأفكار المطروحة إلى نبضات قلب (٣) ، وأن الوزن والقافية في الشعر العربي قيود ذهبية ، أو أساور يضعها الحبيب في معصم حبيبته ... بل هي سحرٌ لا يستطيع حلّ لغزه إلاّ من آتاه الله حظاً ، فموسيقى هذا الشعر تلقائية ، وكذا أوزانه فالفطرة والسجية هما اللذان يصدر عنهما الشعر وأوزانه (٤) .

وكثيراً ما يخلط بين الوزن والإيقاع ، ويعتقد أن الوزن هو الإيقاع وبالعكس ، ولكن الحقيقة أن هناك اختلافاً بين كلا المفهومين ، فالإيقاع يقصد به " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، ... أما الإيقاع في الشعر ، فتمثله التفعيلة

---

(١) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت - لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ : ١ : ١٣٤ .

(٢) . النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، د. د. ط ، د. ت : ٤٣٦ .

(٣) . ينظر : فصول في الشعر - د. احمد مطلوب : ٧٨ .

(٤) . ينظر : تساؤلات نقدية - د. فليح كريم الركابي ، مجلة الطليعة الأدبية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ٢٤ ، س ٢ ، ٢٠٠٠ : ٩٣ - ٩٤ .

في البحر العربي . فمثلاً " فاعلاتن " في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت ، ( أي توالي متحرك فساكن ثم متحركين فساكن ، ثم متحرك فساكن ) ، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين ، وحرف المد ، والحرف الساكن الجامد " (١) . أما الوزن فهو مجموع هذه التفعيلات التي يتشكل منها البيت الشعري كما وضعنا أعلاه .

تدور في أذهاننا بعد توضيح مفهوم الوزن وأهميته ثمة تساؤلات منها : ما هي الأوزان التي نظم فيها العرجي شعره ؟ هل اختص كل بحر من البحور التي استعملها بغرض معين محدد ؟ هل استطاع أن يطوّعها بما يخدم المعنى في القصيدة ؟

كشف استقراؤنا لديوان العرجي أنه نظم قصائده ومقطوعاته في بحور معينة انتخبها من دون غيرها ، لأداء تجاربه الشعرية ، فقد احتل البحر الطويل المرتبة الأولى في ديوانه ، ثم البسيط والخفيف والكامل ومجزؤه والسريع والوافر والمتقارب والرمل ومجزؤه والمنسرح والهزج والرجز ومجزؤه ، في حين اعرض عن النظم في المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك والمديد ، وربما كانت صعوبة النظم فيها لتعثرها وضعف إيقاعها ، وإحساس الشاعر بعدم انسجامها مع أسلوبه في التعبير عن تجاربه الإنسانية التي منعت من استعمالها في نسيج شعره ، وهو في هذا لا يتعارض مع ما كان عليه الشعر العربي قبل الإسلام، فهذه البحور قليلة الورد في أشعار القدماء ، بل لا نجد في شعر العرب قصيدة أو مقطوعة في بحر المضارع والمقتضب والمجتث ، مما حدا بكثير من الناس إلى إنكارها (٢) . وأرى أن مسألة اختيار البحور مسألة ذوقية على أغلب الظن .

(١) . النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال : ٤٣٥ .

(٢) . ينظر : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية - عبد الحميد الراضي ، مطبعة العاني ، بغداد ، د . ط ، ١٩٦٨ : ٢٨١ . وينظر : موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ : ١١١ - ١٢٧ .

ونورد الآن جدولاً إحصائياً يبين البحور المستعملة في شعر العرجي متسلسلة حسب نسبة شيوعها في ديوانه .

### الجدول رقم ( ٦ )

| ت  | البحر         | عدد القصائد | عدد المقطوعات | عدد الأبيات | النسبة المئوية % |
|----|---------------|-------------|---------------|-------------|------------------|
| ١  | الطويل        | ٢٣          | ٤             | ٤١٣         | ٢٩               |
| ٢  | البسيط        | ١٤          | ٢             | ٢٠٠         | ١٧               |
| ٣  | الخفيف        | ٨           | ٣             | ١٢٥         | ١١               |
| ٤  | الكامل ومجزؤه | ٦           | ٤             | ١٢٢         | ١٠               |
| ٥  | السريع        | ٥           | ٢             | ٧٨          | ٨                |
| ٦  | الوافر        | ٥           | ١             | ٦٢          | ٦                |
| ٧  | المتقارب      | ٤           | ١             | ٥٨          | ٥                |
| ٨  | الرمل ومجزؤه  | ٢           | ١             | ٢٩          | ٣                |
| ٩  | المنسرح       | ١           | ٢             | ٤٨          | ٣                |
| ١٠ | الهجج         | ٢           | -             | ٢٨          | ٢                |
| ١١ | الرجز ومزروؤه | ٢           | -             | ٢٥          | ٢                |
|    | المجموع       | ٧٢          | ٢٠            | ١١٨٨        | ١٠٠              |

نستنتج من الجدول الإحصائي أعلاه ما يأتي :

أولاً : حرص العرجي الشديد على تسخير البحور الطويلة التامة إلى جانب القصيرة المجزوءة ، لأنها تمنح الشاعر فرصة أن يبدع ويجدد أو يطوّر في الفنون

الشعرية كافة ، على نحو أفضل من غيرها (١) ، لأن البحور القصيرة المجزوءة تعطي شعره ميزتي التلحين والغناء ، لليونتها في هذه الناحية (٢) .

**ثانياً :** إن البحور الآتية : الطويل والبسيط والخفيف والسريع هي الأكثر انتشاراً واستعمالاً في ديوانه ، كما هو الشأن في الشعر العربي القديم ، أما البقية فقليلة الشيع في شعره ، ويمكن تفسير السبب وراء شيوع بعضها في شعره ، وقلة بعضها الآخر ، أننا لو تأملنا في ما شاع من البحور في شعر العرجي ، لوجدناها تتميز بسمتين :

أ. طول الإيقاع من حيث الزمن .

ب. وضوح النغمة الإيقاعية فيها ، ( جمالية النغمة ) من حيث أنها تسير على إيقاع منتظم تستسيغه الأذن العربية ، على العكس من إيقاعية المضارع التي تكاد لا تلمح أو لا تسوغ في أذن العربي لأنها اقرب إلى المنثور من الكلام ، ويمكن تسويغ سبب وضوح النغم في بعض البحور وفتوره في أخرى ، أننا لو أخذنا على سبيل المثال بحر الطويل مثلاً على وضوح النغمة الإيقاعية ورتابتها ، والمنسرح على فتورها وضعفها لوجدنا ما يأتي :

إن أجزاء تفعيلات البحر الطويل على اختلاف أزمانها في تفعيلة ( فعولن ) تحتوي على وتد مجموع واحد ( ° " ) وسبب خفيف واحد ( ° ' ) ، وتفعيلة ( مفاعيلن ) منه تحتوي على وتد مجموع واحد ( ° " ) وسببين خفيفين ( ° ' ° ' ) ، هذا التآلف في أجزاء التفعيلات ، لعله السبب وراء وضوح ورتابة إيقاع الطويل ، على الرغم من اختلاف الزمن في كل تفعيلة .

(١) . ينظر : أبحاث في الشعر العربي - د. يونس أحمد السامرائي ، مطبعة دار الكتب ، جامعة الموصل ، د.ط ، ١٩٨٩ : ١٣ .

(٢) . ينظر : موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس : ١١٩ .



أما البحر المنسرح فتفعيلاته :

مستفعلن مفعولات مستفعلن    مستفعلن مفعولات مستفعلن    مستفعلن مفعولات مستفعلن  
مستفعلن مفعولات مستفعلن    مستفعلن مفعولات مستفعلن    مستفعلن مفعولات مستفعلن  
مستفعلن مفعولات مستفعلن    مستفعلن مفعولات مستفعلن    مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهذا يعني أن أجزاء تفعيلاته على ثلاثة أنواع هي: السبب الخفيف ( ° ' ) ،  
والوحد المجموع ( ° " ) ، والوحد المفروق ( ' ° ' ) . ولعل الافتراق في اختلاف نوع  
الوحد في تفعيلته هو الذي أدى إلى فتور النغمة الإيقاعية ، وكذا الحال في المضارع  
والمجتث وغيرهما من البحور التي قلت في الشعر العربي ، نجدها تفترق في نوعية  
الوحد أو السبب في تفعيلاته مما يؤدي إلى ضعف حركة الإيقاع .  
وهذا يعني أن البحور التي قلت في شعر العرجي على سمتين :  
أ. سريعة الإيقاع من حيث الزمن .

ب. ضعيفة النغمة أو فتورها فيها ، مما يقربها إلى المنثور من الكلام .

وهذا يشير إلى شيوع البحور الطويلة في زمنها الإيقاعي دون غيرها ، ويمكن  
توضيح ذلك على سبيل الافتراض ، بأن شعر العرجي يتميز بطابع الغزل والتشبيب  
، وألم الفراق بينه وبين من يحب ، أي بمعنى آخر ، أن شعره يتميز بطابع حبّ  
النساء ولوعة فراقهن .

والعرب من أصحاب هذا الطابع كثيراً ما يأنسون بوصف جلسات السمر ،  
مع من يحبون ، وإطالة الوقوف عليها ، بل والبكاء على أطلالها إن رحلوا ، ويمكن  
معرفة ذلك من خلال ربط حياة الشاعر ونشأته الاجتماعية وبيئته التي عاش فيها  
بشعره .

كل ذلك يحتاج إلى نزعة قصصية يسرد فيها الأحداث ، وما يجب أن يذكره  
الشاعر ، وهذا لا يتم إلا بإيقاع ذي زمنٍ طويل ، يسمح للشاعر بإطالة الوقوف  
والوصف والسرد . ومثل هذه المواضيع ، أعني ( الغزل والتشبيب بالنساء ) تحتاج  
إلى إيقاع ذي نغمة هادئة جميلة واضحة ، ولعل هذا يقرب الواقع إلى سبب شيوع  
ذلك النمط من البحور في شعره .



استيعاب حالة الاختلاف والتعدد ، وهذا ما يمكن أن يمنحه له بحر الطويل ، مثل قصيدته التي يتغنى فيها بحبيبته وزوجته " عُنَيْمَةَ " ، ليظهر معاناته في حبها ومطلعها من [ بحر الطويل ] :

تَطَاوُلُ أَيَّامِي ، وَلَيْلِي أَطْوَلُ      وَلَا مَ عَلَى حُبِّي عُنَيْمَةَ عُدُّ (١)

وقصيدته في " لَيْلَى " ذات الطابع القصصي الجميل في مغامرة عاطفية لاهية مع مجموعة من النساء الجميلات ، والتي مطلعها من [ بحر الطويل ] :

أَلَمْ يُنْسِ لَيْلَى عَهْدَكَ الْمُتَبَاعِدِ      وَدَهْرٌ أَتَى بَعْدَ الَّذِي زَلَّ قَاسِدٌ ؟ (٢)

وُسَمَ بحر الطويل بالغنائية ، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلت العرجي شغوفاً باستعماله ، فقد حظي الطويل باستهواء جُلّ الشعراء ، وعلى اختلاف الأزمنة ، إلى الحد الذي نجد فيه الشعراء الفحول في العصور التي سبقته كان استعمالهم لهذا الوزن أكثر وأوسع ، ونجد بعض أشعارهم ، وقد انتشرت على السنة العديد من المغنين ، مع أنها من بحر الطويل (٣) . ومما يعضد هذا الرأي قصيدة العرجي الغزلية التي مطلعها من [ بحر الطويل ] :

أَلَا قَاتَلَ اللهُ الْهَوَى كَيْفَ أَخْلَقَا      وَلَمْ نَلْقَهُ إِلَّا مَشُوبًا مُمَدَّقًا (٤)

هذه القصيدة من بحر الطويل ، ويبدو أن غنائيته منحت نسيجها إمكانية أن تُلحن وتغنى ، فحظيت باهتمام المغنين والمغنيات ومنهم جميلة فغنتها (٥) .

إن قضية ارتباط البحر بغرض معين أو موضوع واحد ، من القضايا التي عُنِيَ بها النقاد ، وتباينت الآراء فيها وتعددت تبعاً لمناخ ثقافتهم وبيئتهم ، ومن هذه الآراء على سبيل المثال ، ما ذهب إليه الدكتور عبد الله الطيب المجذوب في تأكيده العلاقة بين البحر والغرض الشعري في قوله : " فاختلف أوزان البحور نفسه معناه

(١) . الديوان : ١٥١ .

(٢) . الديوان : ١١٦ .

(٣) . أبو صخر الهذلي حياته وشعره - أحمد حياوي مهجر السعد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٣ : ١٥٤ .

(٤) . الديوان : ١٦٣ .

(٥) . ينظر : الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني : ٨ : ٢٣١ .

أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك ، وإلاّ فقد كان أغنى بحرٌ واحد ووزنٌ واحد . وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول ، للشعر المعبر عن الرقص والنقزان والخفة " (١) . وهذا ما أكدّه سليمان البستاني أيضاً (٢) . أما الدكتور إبراهيم أنيس فيرفض مسألة ربط البحر بالعرض الشعري (٣) ، ويتابعه في ذلك الدكتور شكري محمد عياد (٤) والدكتور عزّ الدين إسماعيل (٥) .

نلمس فيما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور شكري محمد عياد والدكتور عزّ الدين إسماعيل صحةً وصواباً في رفضهم مسألة ارتباط بحرٍ ما بموضوعٍ معين ، إذ اعتقد أن كل بحر من بحور الشعر العربي لم يقتصر الخليل على عرضٍ شعريٍّ معين ، بل إنها تصلح لكافة المواضيع الشعرية ، فمن الممكن أن يتغزل الشاعر بحبيبه ويمدح ويفخر ويرثي في بحرٍ واحدٍ ، وبإمكانه أن يعوّض عن حالة النقص في تفاعيل أيّ من البحور وأعاريضه بمدّ الصوت والمهارات الموسيقية التي يتمتع بها ، وديوان العرجي خير دليلٍ على ذلك ، إذ تناول الشاعر هذا البحر في مواضيعٍ مختلفة ، لأنه استطاع أن يكسب هذا البحر ليونةً تتيح له استعماله في الجوانب الجادة والهزلية ، المفرحة والمحزنة ، نظراً للإمكانات المتميزة في شخصيته من الناحية الفنية ، فتغزّل بحبيبه ووصف الخيل والخمرة ووقف على أطلال الحبيبة وأدار حواراً بينه وبينها وخليه ، بأسلوب قصصي جميل وركب

---

(١) . المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - د. عبد الله الطيب المجذوب ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠ : ١ : ٧٤ .

(٢) . ينظر : إلياذة هوميروس - سليمان البستاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت : ١ : ٩٠ - ٩٢ .

(٣) . ينظر : موسيقى الشعر : ١٧٧ - ١٧٨ .

(٤) . ينظر : موسيقى الشعر العربي - د. شكري محمد عياد ، مؤسسة دار الشعب ، القاهرة ، د. ط ، د. ت : ١٨ - ١٩ .

(٥) . ينظر : التفسير النفسي للأدب - د. عزّ الدين إسماعيل ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ط ٤ ، د. ت : ٧٢ - ٧٣ .

الأهوال من أجلها وساق لنا الحكم وهجا وتحدّث عن طيف الحبيبة والمعاناة في بحر الطويل (١) .

تميّز استعمال العرجي لبحر الطويل بالطابع القصصي الحوارى في أغلب الأحيان (٢) ، إذ يتميز البحر الطويل بطول زمنه الإيقاعي من جهة وبطنه وتموجه بين تفعيلتي ( فَعُولُنْ ) و ( مَفَاعِيلُنْ ) من جهة أخرى ، وهذا له علاقة بالنزعة القصصية التي شاعت في شعرنا العربي القديم ، تلك النزعة التي تحتاج إلى طول نفس ، وطول إيقاع في سرد أحداثها ، ويمكن وصف تموج الطويل في المخطط الآتي :



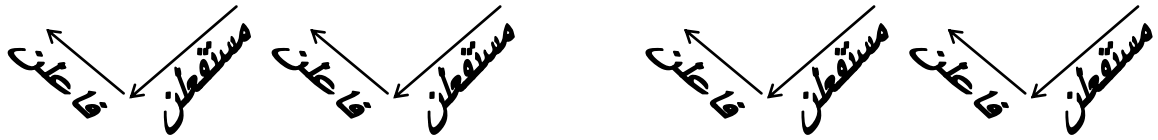
فالسهم - في المخطط أعلاه - يشير إلى قصر زمن ( فَعُولُنْ ) من حيث الإيقاع ، وإلى طول زمن ( مَفَاعِيلُنْ ) الإيقاعي ، وهذا التموج سببه السبب الخفيف في آخر مَفَاعِيلُنْ ، وهو المؤثر في تعثر الإيقاع ، مما يحول إلى بطنه في المسير ، وإلى طول زمنه الإيقاعي .

والبسيط بحرٌ له مكانته المتميزة في ديوان العرجي ، إذ يضارع الطويل في نسبة شيوعه ، ليحتل المرتبة الثانية بعد الطويل فهو أقل منه بحوالي النصف ، فهو من بحور الجزالة والمتانة أو الرصانة وصلابة السبك وروعة في السرد ، وشدة الأسر ، وهذا بدوره يتطلب من الشاعر الذي يخوض في نظم تجاربه الأدبية على هذا الوزن العروضي كما هائلاً من الثقافة اللغوية ، إلى جانب غزارة الأخيـلة

(١). ينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٧ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٥١ ، ١٥٥ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٢). ينظر : الديوان وذيله : ٣٦ ، ٤٧ ، ٤٧ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٤٥ ، ١٥١ ، ١٥٥ ، ١٦٣ ، ١٦٦ ، ١٧٧ .

والمعاني ، وهذا ما لا يتسنى لكل شاعر<sup>(١)</sup> ، كما إنه يشابهه في طول زمنه الإيقاعي ، ولكنه يختلف عنه في تموجه وبطنه ، إذ يبدأ بتفعيله طويلاً الزمن ، ثم ينتقل إلى تفعيله قصيرة الزمن ، أي على عكس البحر الطويل الذي يبدأ بتفعيله سريعة ثم ينتقل إلى تفعيله أخرى أطول زمناً من الأولى مع الاختلاف في الماهية ، وفي الإيقاع والوقفات المقطعية بينهما ، ويمكن تفسير ذلك بالمخطط التالي :



إن طول وقصر الأسهم واختلاف الزمن الإيقاعي في تفعيلاته ، يعلل طول البسيط ، ثم تنوع تفعيلاته في البيت الواحد ما بين ( مَسْتَفْعَلَنْ ) و ( فَاعَلَنْ ) ، وكثرة السكّنات التي تقف عليها تفعيلات بيته الشعري تطيل من إيقاعه ، فالبسيط أقل سعةً في استيعاب المعاني من الطويل ، ولعل هذا ما يسوّغ تراجعاً إلى المرتبة الثانية في ديوان الشاعر ، ولكن ينبغي لنا أن لا ننسى ما للبسيط من أهمية ، فقد ولع الشعراء منذ عصرهم الجاهلي بركوبه لجمال إيقاعه ، واتساع أفقه ، وقدرته على الامتداد في رقعة<sup>(٢)</sup> .

يفتح العرجي ديوانه بقصيدة من بحر البسيط ، تعددت المواضيع التي استوعبتها ، لتعبّر عن كمّ ضخم من المشاعر المتباينة ، ما بين غزلٍ ووصفٍ رحلةٍ ، والحديث عن ذات الشاعر ، ثم وصف النساء ، ثم الحديث عن الخمرة في مغامرة مع مجموعة من النساء وتغزله بمحبوبته ، ثم وصف فرسه وفخره بنفسه ، فيقول في البيت الأول منها من [ بحر البسيط ] :

حُورٌ بَعَثْنَ رَسُولاً فِي مَلَاظِفَةٍ      تَقَفَّا إِذَا أَسْقَطَ النَّسَاءُ الْوَهْمُ<sup>(٣)</sup>

(١). ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر - علي الجندي ، مطابع دار المعارف ، د. ط ، ١٩٦٩ : ١٠٢ .

(٢). ينظر : العروض تهذيبه وإعادة تدوينه - الشيخ جلال الحنفي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٣ ، ١٩٩١ : ٢٠٥ .

(٣) . الديوان : ٣ .

لم يقتصر استعمال الشاعر لبحر البسيط على الغزل ، بل وظفه للحديث عن قصة سجنه والأفكار التي تنمّ عن تأمله في الحياة ووصف الفرس ، ولكن الغزل طغى على أغلب استعماله له ، فطُبِعَ باللغة الحوارية القصصية المشوقة الجميلة ، والمزاوجة بين الألفاظ التي تمثل البيئة الجاهلية والمدنية ، مرتبطاً بحالة الحزن والمعاناة الروحية في حبه ، كقوله من [ بحر البسيط ]:

أَقُولُ لَمَّا التَّقِينَا، وَهِيَ مُعْرِضَةٌ      لِقِيلِ وَاشٍ عَلَيْنَا يَفْرِضُ الكَذِبَا (١)

ويتأخر الخفيف عن البسيط بثلاثة أثمان ، ليكون الثالث من حيث الشيوخ في ديوان الشاعر من حيث عدد القصائد ، أما المقطوعات فنلمس قلتها مقارنةً بالبحور التي سبقتها ، في حين تفوق التي تأتي بعدها ، وربما كانت نفسية الشاعر السبب في ذلك ، وربما طبيعة البحر الخفيف ، ثم الموضوع الذي يتحدث عنه يسوّغ مجيء المقطوعات على نحوٍ يتميز به هذا البحر عن سواه من البحور التي استعملها العرجي ليشاكل شعراء العصر الجاهلي وعصره ، إذ يتفرد الخفيف عن جميع بحور الخليل بكونه يصلح للتصرف في معانيه ونثرته (٢) .

فالجداول الإحصائي يظهر أن البحر الطويل يحتل المرتبة الأولى من حيث عدد القصائد التي نظم بها شعره ، أما المقطوعات فكانت قليلة في درجة استعماله لها ، وربما كانت المشاعر والأهواء التي اجتاحت نفسية الشاعر متشعبة ومتنوعة في موضوعاتها ، ولا يمكن للمقطوعة أن تستوعبها ليقارب بذلك ثلث ديوانه ، وهو بذلك يوافق نهج القدماء ، فليس هناك بحرٌ يُشاطر الطويل من حيث الكثرة والشيوخ ، فثلث ما كان بين أيدينا من الشعر العربي القديم يقع ضمن قائمة هذا الوزن على نحوٍ تقريبيٍّ (٣) ، فهذا الوزن يحتل المرتبة الأولى حسب الترتيب الخليلي للبحور الشائعة في شعر العرب القديم ، إذ إن الإمكانيات التي توافرت في الطويل هي التي دفعت كثيراً من الشعراء ، ومنهم العرجي إلى استعماله على هذا النحو الكبير ، إذ

(١) . الديوان : ٤١ . وينظر: الديوان وذيله : ٣٢ ، ٣٩ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٧ ، ١٤٩ ، ١٥٩ ، ١٧٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ .

(٢) . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر - علي الجندي : ١٠٦ .

(٣) . ينظر : موسيقى الشعر - د. ابراهيم أنيس : ٦٩ .







يَتَسَوَكُنْ قَبْلَ كُلِّ طَعَامٍ      وَاسِعَاتُ الْجِيُوبِ وَالْأَكْمَامِ (١)  
حَبَّذَا هُنَّ حَيْثُ كُنَّ مِنَ الْأَزْرِ      ضِ وَلَوْ بَيْنَ زَمْرٍ وَالْمَقَامِ

كانت لغة الشاعر في الخفيف تجمع بين الفخامة واللين ، وهذا يتضح في المواطن التي جاء فيها بحر الخفيف من ديوانه وهي : ( الفخر ، الغزل ) (٢) .

والكامل ومجزؤه من البحور التي نالت اهتمام الشاعر لكونه يتناسب مع أكثر الموضوعات ، فيصلح لقصّ الأخبار ، وللمعاني التقريرية لقربه من الرقة (٣) .

نظم الشاعر في الكامل مقطوعة تُعد من أغزل الغزل في الشعر العربي ، تحسّ فيها بلوعة الشاعر وألمه ، والأثر النفسي العميق الذي تتركه في نفس المتلقي ، مرتبطة بإيقاع الكامل الموحى بالحزن ، وهو يناجي " دَارَ عَاتِكَةَ " ، قائلاً (٤) ، في جانبٍ منها من [ بحر الكامل ] :

يَا دَارَ عَاتِكَةَ الَّتِي بِالْأَزْهِرِ      أَوْ فَوْقَهُ بِقَفَا الْكُثِيبِ الْأَحْمَرِ  
لَمْ أَلْقَ أَهْلَكَ بَعْدَ عَامٍ لَقِيَتْهُمْ      يَا لَيْتَ أَنْ لِقَاءَهُمْ لَمْ يَقْدُرِ (٥)  
بِقَنَاءِ بَيْتِكَ ، وَأَبْنُ مِشْعَبَ حَاضِرٌ      فِي سَامِرِ عَطْرِ ، وَلَيْلٍ مُفْمِرِ

إن الزمن الإيقاعي لبحر الكامل متساوٍ ، إذ يسير على إيقاعٍ واحدٍ يشمل جميع تفعيلاته ، وهذا ما يوضحه تساوي الأسهم في طولها في المخطط الآتي :



(١) . وردت لفظة ( الأَكْمَامِ ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( الأَكْمَامِ ) لأنه لا يسلم الإيقاع إلا بفتح الكاف في ( الأَكْمَامِ ) فإذا كانت بالفتح فالتفعية هي فعلات .

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ١١٤ ، ١٤٦ ، ١٥٩ ، ١٩٤ .

(٢) . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر - علي الجندي : ١٠٥ . وينظر : معالم العروض والقافية - د. عمر الأسعد ، مطبعة النور ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٨٤ : ٢٠ .

(٣) . نيل الديوان : ١٧٧ . وردت هذه الأبيات تحت عنوان أغزل الغزل في الشعر العربي - سمير حداد ، شركة الشرق الأوسط للطباعة ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٩٦ : ٣٤٩ . حيث بَوَّبَ معجمه الغزلي هذا بحسب أسماء الشعراء ، وكان تسلسل العرجي ( ١٠١ ) من بين أجمل ما قاله الشعراء من شعرٍ في الحبِّ والغزل والنسيب والشيب قديماً وحديثاً .

(٤) . وردت لفظة ( يَقْدُرِ ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( يُقْدِرِ ) .

نستدل من هذا المخطط أن الزمن الإيقاعي لتفعيلات الكامل ومجزؤه أقل من تفعيلات البحور التي سبقته ، وربما يسوّغ ذلك احتلاله المرتبة الرابعة من حيث الاستعمال في شعر العرجي ، ثم يأتي السريع بعده ، ليشغل المرتبة الخامسة في ديوان الشاعر ، حيث تشعر بطول إيقاعه من خلال جريانه السريع في ( مستفعلن مستفعلن ) ، ثم يأخذ بالتعثر في إيقاع ( مفعلا ) ، ذلك التعثر هو سبب بطئه وطول زمنه الإيقاعي نحو قول الشاعر من [ بحر السريع ] :

اكَابِدُ اللَّيْلِ ، كَأَنِّي بِهِ      مُخْتَبِلٌ يَرْصُدُ فِي مَرْصَدٍ (١)

والوافر بحرٌ استعمله الشاعر في خمس قصائد ، ومقطوعة واحدة ، ليكون بعد السريع أكثر البحور ليونةً ، ويستطيع الشاعر أن يتصرف به على وفق ما يخدم شعره ، فيشدّ إذا شدته ، وبالعكس يرقّ إذا رققته ، فيجود النظم فيه في الفخر ، والمراثي على نحوٍ يختلف عن باقي الأغراض (٢) ، لأنه يمتلك إيقاعاً غنائياً يجعله ينساب في الأسماع ويوافق الأذواق (٣) ، وتبقى المسألة انفعالية ذوقية، تختلف من شاعر إلى آخر ، في تسخيره بحراً ما في عرض تجاربه الأدبية .

نظم الشاعر في الوافر مقطوعة تعدّ من مقطوعاته الجميلة ، لعمق المشاعر الإنسانية والأحاسيس الدافقة بإيقاعٍ حزينٍ مؤثرٍ في متلقيه ، معبرٍ عما تعرض له الشاعر في سجنه ، وربما أثار ذلك فيضاً من المشاعر الجياشة ، لينسج من خيوط معاناته هذه المقطوعة الفخرية التي مطلعها من [ بحر الوافر ] :

أَضَاعُونِي وَأَيَّ فِتْنَى أَضَاعُوا      لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَسِدَادٍ تُغْرُ (٤)

وبحر المتقارب يتصف بالرتابة ، وفي الوقت ذاته هو متدفق سريع ، فأعطته السمة الأولى ميزة صلاحيته للسرد ، أما تدفقه السريع جعله يصلح للتعبير عن العاطفة الجياشة (٥) ، لأن فيه رتةً ونغمةً مطربةً ، على شدةٍ مأنوسةٍ (١) ، مما دفع

(١) . الديوان : ١١ .

(٢) . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر - علي الجندي : ١٠٦ .

(٣) . ينظر : العروض تهذيبه وإعادة تدوينه - الشيخ جلال الحنفي : ٥٤٩ .

(٤) . الديوان : ٣٤ .

(٥) . ينظر : شرح تحفة الخليل - عبد الحميد الراضي : ٢٩٣ .

دفع الشاعر إلى أن ينظم فيه شعره . وأغلب الظن أن سبب رتابة المتقارب متأتية من الانتقال من السبب الخفيف آخر ( فعولن ) إلى الوند المجموع أول ( فعولن ) بشكلٍ متساوٍ ، مما جعله يتفرد بنغمةٍ أثيرةٍ دون سائر البحور ، أما سرعته ، فنظن أن تساوي الإيقاع في كافة تفعيلات البيت هي سبب السرعة في الإيقاع من جهة ، لأنه لا تعثر في انسيابيته ، وسبب التعثر في الإيقاع ينبع من اختلاف التفعيلات في طولها وقصرها الزمني ، مما يحيل إلى بطئه ، وهذا غير موجود أولاً ، وقصر زمن ( فعولن ) الإيقاعي سبب آخر في سرعة الإيقاع ثانياً .

وإذا تناولنا المسألة من حيث الشيع في ديوان الشاعر ، نجد بحري الرمل ومجزوءه والمنسرح بالمرتبة الثامنة ، أما من حيث عدد الأبيات ، نجد أن المنسرح يتفوق على الرمل ومجزوءه ، وهذا لا يقلل من أهمية هذا البحر الراقص الرقيق ، ولا سيما المجزوء منه ، الذي حفز شعراء الغزل والخمر والمجون ، إلى الإكثار من النظم فيه <sup>(٢)</sup> ، وربما وجد العرجي فيه ما يلائم أسلوبه التعبيري وغرضه الأساسي <sup>(٣)</sup> . وأغلب الظن أن الرقة التي تنساب من كيانه العروضي لتجعله مناسباً للأحزان والأفراح <sup>(٤)</sup> ، هي علة ذلك .

ونلمح في المنسرح اجتماع صفتين متضادتين هما : رفته وليونته مع صعوبته التي تقربه من النثرية ، ليتبادر إلى أذهان متلقيه أو منشديه أنه مضطرب بعض الاضطراب <sup>(٥)</sup> . ومن هذا الاعتبار كانت قلة وروده في شعر العرجي <sup>(٦)</sup> .

أما بحرا الهزج والرجز مجزوءه ، فهي آخر البحور التي وردت في ديوان الشاعر ، إذ امتاز الأول منهما بقدرته على السرد والحوار <sup>(٧)</sup> ، وهذا ما تتطلبه نثرية العرجي في قصصه وتجاربه الحوارية ، ولكن بنسبة قليلة بسبب رتابته مع أنه طيع

(١) . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر - علي الجندي : ١٠٦ .

(١) . ينظر : شرح تحفة الخليل - عبد الحميد الراضي : ٢١٩ .

(٢) . ينظر : الديوان : ٣٨ ، ٦١ ، ٦٣ .

(٣) . ينظر : الشعراء وإنشاد الشعر - علي الجندي : ١٠٦ .

(٤) . ينظر : شرح تحفة الخليل - عبد الحميد الراضي : ٢٤٧ .

(٥) . ينظر : الديوان وذيله : ٧٨ ، ١٧٦ ، ١٨٦ .

(٦) . ينظر : شرح تحفة الخليل - عبد الحميد الراضي : ١٩٢ .

(١) . أما الرجز ، فكانت نسبته ضئيلة في شعره إذا ما قورنت بالبحور السابقة ، فلا يكاد الباحث يعثر على شيء من اراجيزه في العصر الجاهلي حتى جاء العصر الأموي فأخذ ينتشر ويتميز وحرصت على أصالة قصائده ، والتقنن في أوزانه ، مثل أبي النجم العجلي ، وذو الرمة ، والعجاج<sup>(٢)</sup>، ووجدناه قليلاً في شعر العرجي أيضاً<sup>(٣)</sup> .

## الزحافات والعلل :

أصابت شعر العرجي بعض الزحافات والعلل ، كان لأغلبها دور كبير في تسويغ الإيقاع الخارجي للبحور ، وكون بعضها يأتي كثيراً في بعض البحور ، ونعدم بعضها الآخر ، ولعل سبب شيوعها في بعض البحور على وجه العموم ما يأتي :

١. تقصير زمن الإيقاع داخل كل تفعيلة ، مما يقصر زمن إيقاع البيت الشعري ، وذلك واضح بكلامنا السابق .

٢. تقوم الزحافات والعلل بدور آخر هو أنها تعمل على تآلف التفعيلات من حيث النغمة ، أي أنها تقلل من الفوارق الإيقاعية بين تفعيلة وأخرى داخل نظام البيت الشعري .

ويتضح ذلك على سبيل المثال في بحر السريع ، فإذا ما طرأ على التفعيلة الأخيرة ( مفعولات / ' ° ' ° ' ° ) من كل شطر منه حذف الثاني من السبب الخفيف الأول ، مع حذف المتحرك الأخير في الوجد المفروق من التفعيلة ، وتصبح ( معولا / ' ° ' ° ' ° ) . هذا التغيير الذي طرأ على ( مفعولات ) سيقربها من التفعيلتين المتوافقتين قبلها أعني ( مستعلن مستعلن ) ، لأن مستعلن يجوز لها أن تكون ( مُتَّفَعِّل / ' ° ' ° ' ° ) ، وهي كما نرى متوافقة الإيقاع تماماً مع ( معولا / ' ° ' ° ' ° ) . ويتضح أيضاً مع بحر الخفيف وذلك بكثرة حذف الساكن من

(١) . ينظر : الديوان : ١٠٢ ، ١٣٩ .

(٢) . ينظر : موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس : ١٤٢ .

(٣) . ينظر : الديوان وذيله : ١٠٠ ، ١٩١ .

السبب الخفيف الأول في ( مستعلن ) لتصبح التفعيلة ( متعلن ) وبتلك الزحافة - اي الخضم - أصبحت ايقاعية البيت اكثر مواعمة وأجمل . والدليل على ذلك شيوع تلك الزحافة في تلك التفعيلة من بحر الخفيف بصورة اكثر من سلامتها <sup>(١)</sup>.

ويمكن أن نعلل سبب قلتها في بعضها بما يأتي :

١. قد يحصل خلطاً في إيقاع بحر ببحر آخر مشابه له إذا ما طرأت عليه بعض الزحافات ، من ذلك ما نراه من قلة حذف ثاني ( متفاعلن ) لأنها ستصبح ( مفاعلن / ٥٥٥٥ ) ، وهذه تقترب كل الاقتراب من ( متعلن / ٥٥٥٥ ) في الرجز مثلاً ، والرجز شائع فيه ( متعلن ) .

٢. إن بعض الزحافات والعلل إن دخلت على تفعيلة ما ، في بحر معين ، ستغير من إيقاع البيت نحو الفنتور أو الضعف ، أي إنها ستجعل الإيقاع مضطرباً بين تفعيلة وأخرى طراً عليها نوع من أنواع الزحاف والعلل . من ذلك يمكننا أن نسوغ سبب قلة حذف أول الأوتاد في التفعيلات داخل كل بيت شعري .

٣. إن بعض الزحافات إن طرأت على التفعيلة ، ستجعلها غير مستساغة ، حتى وإن كانت تلك التفعيلة خارج نظام البيت ، أي مفردة ، وحتى إن كانت تلك الزحافات أو العلل جائزة الدخول عليها .

ولعل سبب شيوع زحافات وعلل معينة ، في شعر شاعرٍ ، ما هو إلا انفعال النفس ، الذي لا نستطيع التعليل له ، بغير استساغة الشاعر لإيقاع معين ، لأنه موافق للانفعال أو إيقاع الاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر نفسه .

---

(١) . ينظر : المقطوعة في ص ١٦٦ من هذه الرسالة شاهد على ذلك .

وفي أغلب الأحيان ، تطراً على شعر العرجي زحاف وعلّة في بيته الواحد كالخبين  
(١) ، والحذف (٢) ، كما في قوله :

|   |  |
|---|--|
| <p>لِبُرَيْقٍ / لَاحٍ مِنْ نَحْوِ / الْيَمَنِ (٣)</p> <p>فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا</p> <p>محدوفة وجوبا<br/>(مخبونة)</p> | <p>هَاجَ قَلْبِي / بَعْدَمَا كَانَ / سَكَنٌ</p> <p>فاعلاتن / فاعلاتن / فعلا</p> <p>محدوفة وجوبا<br/>(مخبونة)</p> |
|---|--|

والصلم (٤) ، والطي (٥) ، أصابت شعر الشاعر أيضاً ، كقوله من [ بحر الرمل ]:

|  |  |
|--|--|
| <p>بِالرَّوْنَةِ الْعُلْيَا ، فَأَبْكَأُ (٦)</p> <p>مستفعلن / مستفعلن / مفعو</p> <p>اصلم</p> | <p>هَاجَ مَحَلٌ / الْحَيِّ أَحْزَانًا</p> <p>مستعلن / مستفعلن / مفعو</p> <p>صلماء / طي</p> |
|--|--|

كان للوقف (٧) نصيبه من شعر العرجي ، نحو قوله من [ بحر الرجز ]:

|   |  |
|---|--|
| <p>مُدْرَعَةٌ يَوْمًا ، وَيَوْمًا سِرْبَالٌ (٨)</p> <p>مستعلن / مستفعلن / مفعولات</p> | <p>يَوْمًا لِأَصْحَابِي وَيَوْمًا لِلْمَالِ</p> <p>مستفعلن / مستفعلن / مفعولات</p> |
|---|--|

- (١) . الخبن : " هو حذف الثاني الساكن في الجزء " . شرح تحفة الخليل - عبد الحميد راضي : ٤٥ .  
(٢) . الحذف : " وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء ... " . المصدر نفسه : ٥١ .  
(٣) . الديوان : ٣٨ .  
(٤) . الصلم : " وهو حذف الوند المفروق ... " . شرح تحفة الخليل - عبد الحميد الراضي : ٥١ .  
(٥) . الطي : " وهو حذف الرابع الساكن من الجزء " . المصدر نفسه : ٤٥ .  
(٦) . الديوان : ١٦٨ . وينظر : الديوان وذيله : ١٣٣ ، ١٥٠ ، ١٩٢ .  
(٧) . الوقف : " وهو تسكين الحرف السابع ، ولا يكون إلا في " مفعولات " في السريع ، ومنهوك المنسرح " . شرح تحفة الخليل - عبد الحميد الراضي : ٥١ - ٥٢ .  
(٨) . ذيل الديوان : ١٩١ .

حيث أصاب الوقف عروض البيت وضربه ، إلى جانب الطي الذي نال من  
تفعيلة عجز البيت الأولى .

وطرأت على ديوانه زحافات وعلل عديدة منها ، الخرم <sup>(١)</sup> والكف <sup>(٢)</sup> ، نحو  
قوله من [ بحر الهزج ]:

... إِي زَا / زُ ظِيْبَا      بِخُ وُعَى / قَا مُخَيْبِه <sup>(٣)</sup>  
فَاعِلِن      مَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن

نال الخرم من صدر بيته ، أما الكف عجزه ، وكثيراً ما تجتمع في شعر  
العرجي أكثر من زحاف أو علة ، كقوله من [ بحر السريع ] :

إِنَّ امْرَأَةً تَعْتَاذُهُ / نَكَرٌ      مِنْهَا ثَلَاثٌ مِنْى لَذُو صَبْرِ <sup>(٤)</sup>  
مُتَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن      مَفَاعِلِن  
إِضْمَار      إِضْمَار      إِضْمَار      إِضْمَار      إِضْمَار      إِضْمَار      إِضْمَار      إِضْمَار  
أخذ مضمراً

كما نرى أصاب الإضمار <sup>(٥)</sup> صدر البيت وعجزه ، أما الحذو <sup>(٦)</sup> ، فنال من  
من عروض البيت وضربه . إن زحاف القبض <sup>(٧)</sup> ، كسابقه الخبن ، من حيث  
كونهما أكثر وروداً من غيرهما في ديوانه ، نحو قول العرجي من  
[ بحر المتقارب ]:

(١) . الخرم : هو حذف أول الوجد المجموع من أول البيت من التفعيلة ( مفاعيلن : فاعيلن ) . ينظر :  
العروض الواضح - ممدوح حقي : ٥٣ .

(٢) . الكف : " وهو حذف السابع الساكن من الجزء " . شرح تحفة الخليل - عبد الحميد الرازي : ٤٥ .

(٣) . الديوان : ١٠٢ .

(٤) . ذيل الديوان : ١٨٤ .

(٥) . الإضمار : " هو تسكين الثاني من الجزء " . شرح تحفة الخليل - عبد الحميد الرازي : ٤٥ .

(٦) . الحذو : " هو حذف الوجد المجموع ..... " . المصدر نفسه : ٥٢ .

(٧) . القبض : " هو حذف الخامس الساكن من الجزء " . المصدر نفسه : ٤٥ .



|                                     |  |
|-------------------------------------|--|
| أَهَاجِرُكَ رَبِّعٌ عَفَا مُخْلِقُ؟ | نَعَمْ! فَوَأْتُكَ مُسْتَعْرِقُ <sup>(١)</sup> |
| ..... / ..... / ..... / .....       | ..... / ..... / ..... / .....                  |
| فعولٌ    فعولن    فعولن    فعولن    | فعولٌ    فعولن    فعولن    فعولن               |
| محدوفة    قبض    قبض    قبض         | محدوفة    قبض    قبض    قبض                    |

نستخلص مما سبق أن بعض الزحافات والعلل قد ساهمت في تقصير زمن الإيقاع داخل تفعيلة البيت وبعضها الآخر ساهم في إطالة زمن الإيقاع داخل التفعيلة لتوحيد النغمة .

## ب- القافية :

القصيدة العربية تحتاج لكي يكتمل بناء نصها الشعري إلى عنصر آخر يرتبط بالوزن ارتباطاً وثيقاً ، إذ كلاهما يتم الآخر . فالشعر العربي : " كلام موزون مقفى دال على معنى " <sup>(٢)</sup> ، وبدونها لا يمكن لنا أن نعدّه شعراً ، فالقافية: " ... تمثل حوافر البيت ومواقفه ، فان صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته " <sup>(٣)</sup> . لأن تكرارها يزيد من وحدة النغم الموسيقي ولا سيما في الشعر الجيد ، إذ ترتبط كلماتها بموضوع القصيدة وعندئذ يكون معنى البيت قائماً عليها ، لأنها المجلوبة له لا العكس ، ذلك أن كلمات البيت التي تسبقها لا تستطيع ان تقوم مقامها باعتبارها النهاية الطبيعية للبيت الشعري <sup>(٤)</sup> .

عني القدماء بالقافية فتحدثوا عن مفهومها ، وحروفها ، وأنواعها ، وعيوبها ، وقد اختلفت المفاهيم التي طرحتها ، فهي على رأي الخليل : " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " <sup>(٥)</sup> ، أما الأخفش

(٨) . الديوان : ٥٥ . وينظر الديوان وذيله : ٨٥ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٨ ، ١٥٧ ، ١٦٧ ، ١٨٥ .

(١) . نقد الشعر - قدامة بن جعفر : ٥٣ .

(٢) . مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي - د. جابر احمد عصفور : ٤٠٧ .

(٣) . ينظر : النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال : ٤٤٢ - ٤٤٣ .

(٤) . فن التقطيع الشعري والقافية - د. صفاء خلوصي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،

ط ٦ ، ١٩٨٧ : ٢١٣ .

( ت ٢١٥ هـ ) يحدها بقوله : " اعلم أن آخر كلمة في البيت . وإنما قيل لها قافية لأنها تُفَو الكلام ..... " (١) .

ذكر الدكتور إبراهيم أنيس أن القافية : " ليست .. إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويتمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن ... " (٢) ، ولكن الرأي الصائب هو رأي الخليل ، لأن القافية ليست حرف الروي كما يزعم بعضهم ، لو كانت كذلك لجاز للشاعر أن يجمع بين " مائل " و " مثل " وهذا ما لا يمكن حدوثه لحالة الاختلاف الواضحة بين القافية والاتفاق الحاصل في الروي ، بل شيء مركب من حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت من حلاوة شعره (٣) .

حرص العرجي في شعره على الاهتمام بقوافيه فأثر القوافي التي استساغت الأذان العربية سماعها من سواها ، موظفاً إياها في قصائده ومقطوعاته ، حيث كانت حروف الروي الآتية : " الراء ، اللام ، الباء " حروفاً لقوافيه والبقية توزعت في ثنايا ديوانه (٤) ، ليوافق بذلك ما اعتادته الأسماع لشيوعها وكثرتها وجمالها ورقتها ، وهذا لا يعني بالضرورة عدم وجود القوافي التي ربما استهجنتها الأذن العربية ولم تتل إعجابها ، إذ وجدنا القوافي الحوش والنفر في ديوانه ، وهذا ما سيوضحه الجدول الإحصائي الآتي :

---

(٥) . القوافي - أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش ( ت ٢١٥ هـ ) ، تحقيق د. عزة حسن ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، د. ط ، ١٩٧٠ : ١ .

(١) . موسيقى الشعر : ٢٧٣ .

(٢) . ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية - د. صفاء خلوصي : ٢١٣ .

(٣) . وهي : " الهمزة ، الألف ، الكاف ، السين ، الجيم ، التاء ، الفاء ، الضاد ، الحاء ، القاف ، الياء ، النون ، الميم " .

الجدول رقم ( ٧ )

| ت  | القافية | عدد القصائد | عدد المقطوعات | عدد الأبيات | النسبة المئوية % |
|----|---------|-------------|---------------|-------------|------------------|
| ١  | الراء   | ٩           | ٧             | ١٥٩         | ١٧               |
| ٢  | اللام   | ١٢          | ٣             | ١٩٩         | ١٧               |
| ٣  | الباء   | ٨           | ١             | ١٥٥         | ١٠               |
| ٤  | الذال   | ٨           | —             | ١٥٢         | ٩                |
| ٥  | الميم   | ٨           | —             | ١١٥         | ٩                |
| ٦  | القاف   | ٧           | ١             | ٨١          | ٩                |
| ٧  | النون   | ٦           | ١             | ٧٣          | ٨                |
| ٨  | الجيم   | ١           | ٢             | ٢٨          | ٣                |
| ٩  | العين   | ٣           | —             | ٤٥          | ٣                |
| ١٠ | الضاد   | ٢           | ١             | ٢١          | ٣                |
| ١١ | الألف   | ١           | ١             | ٣٤          | ٢                |
| ١٢ | الفاء   | ٢           | —             | ٣٤          | ٢                |
| ١٣ | الحاء   | ٢           | —             | ٣١          | ٢                |
| ١٤ | السين   | ٢           | —             | ٢٤          | ٢                |
| ١٥ | الياء   | ١           | —             | ٢٠          | ١                |
| ١٦ | الهمزة  | —           | ١             | ٦           | ١                |

|    |       |    |    |      |     |
|----|-------|----|----|------|-----|
| ١٧ | الكاف | -  | ١  | ٦    | ١   |
| ١٨ | التاء | -  | ١  | ٥    | ١   |
| ١٨ | ١٨    | ٧٢ | ٢٠ | ١١٨٨ | ١٠٠ |

يفصح الجدول الإحصائي عن ذوق فني متميز وأذن موسيقية رقيقة عذبة ، إذ إن الشاعر انتقى ثمانية عشر حرفاً من حروف الشعر العربي ، لتكون حروفاً تزين أبيات شعره في نهاياتها ، حيث كانت قافية الراء الأولى <sup>(١)</sup> ، من حيث الشيوخ والكثرة في ديوانه ، مرتبطة بحزن الشاعر ومعاناته الروحية في لغة رقيقة لينة جميلة استطاعت هذه القافية أن توحى بها ، لتتأخر قافية اللام <sup>(٢)</sup> عن الراء بفارق بسيط ، من حيث عدد القصائد والمقطوعات التي نظمها العرجي فيها، لها اثر نفسي حزين ، ربما كانت طبيعتها الغنائية أعني أن الأبيات التي جاءت فيها تصلح لأن تغنى وتلحن ، وربما كانت نفسية الشاعر هي التي ساهمت بان تكون مقطوعاته الرائية أكثر من مقطوعاته اللامية ، ولكن إذا ما قارنا بين هاتين القافيتين الرائية واللامية من حيث عدد الأبيات ، نجد أن اللامية كانت أكثر في عدد أبياتها من الأولى .

وتأتي بعد ذلك قافية الباء <sup>(٣)</sup> ، التي ارتبطت بما يكابده الشاعر في حبه من آلام وشقاء ، بلغة حوارية قصصية تنساب رقة وعذوبة ، ثم تأتي قافية الدال <sup>(٤)</sup> ، وقد كان لها علاقة بوصف مشاهد الرحيل والمغامرات الغزلية الإباحية ، ونلمس هنا انعدام وجود المقطوعات ، وأظن أن قوة انفعال الشاعر كان لها الأثر في ذلك ، ومثلها قافية الميم والقاف والنون من حيث نسبة الشيوخ في ديوانه <sup>(٥)</sup>.

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ٣٤ ، ٤٢ ، ٥٨ ، ٦٦ ، ٧٥ ، ٨٩ ، ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٨٥ .

(٢) . ينظر : الديوان وذيله : ١٢ ، ٢٠ ، ٤٥ ، ٦٤ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٨ ، ١٢٢ ، ١٥١ ، ١٧٠ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ .

(٣) . ينظر : الديوان وذيله : ٢٣ ، ٦١ ، ١٠٠ ، ١١٤ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٧٥ .

(٤) . ينظر : الديوان : ١٠ ، ٩٥ ، ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٣٢ ، ١٥٩ ، ١٦٦ .

(٥) . ينظر : الديوان وذيله : ٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٥٥ ، ٦٥ ، ٩٧ ، ١٢١ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٦٨ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

وحيث نصل إلى قافية الجيم والعين والضاد والألف والفاء والحاء والسين والياء والهمزة والكاف والتاء ، نلمح تساؤل عدد القصائد ، وندرة وجود المقطوعات في بعضها إن لم يكن انعدامها ، وربما كانت طبيعة السياق الذي أتت فيه المسؤولة عن ذلك ، فالنزعة القصصية التي ارتبطت باستعماله للجيم والسين والياء والفاء والألف والضاد والعين التي تستدعي سرد الأحداث عبر زمن إيقاعي طويل علّة ذلك ، وربما كانت طبيعة قافية الياء والهمزة والكاف والتاء هي السبب (١) .

نلاحظ عزوف العرجي عن استعمال القوافي النادرة الاستعمال (٢) ، حيث لا نجد في ديوانه قافية الغين ، الذال ، الخاء ، الزاي ، الواو ، الظاء ، الشين ، التاء ، وكذا التي عرفت بقلّة انتشارها في الشعر العربي (٣) ، فقد أعرض عن استعمالها في شعره إلاّ الضاد التي وردت في ديوانه على نحو ضئيل في قصيدتين فقط ، في حين نلمس حرصه على تسخير ما هو أكثر دوراناً على الألسن وشيوعاً في شعر القدامى من القوافي ، حيث وردت في ديوانه الراء ، اللام ، الميم ، النون ، العين ، الباء ، الدال ، السين . وإلى جانب هذه القوافي الكاف ، الفاء ، الجيم ، الياء ، الحاء ، الهمزة ، الضاد ، القاف ، وهي متوسطة في درجة شيوعها في شعر العرب (٤) .

إنّ التفاوت في كمية ورود هذه القوافي يلفت الانتباه إلى إحساس الشاعر بملاءمة بعضها لموضوع القصيدة وبالعكس ، ويعدّ سليمان البستاني قوافي الشعر كبحوره بقوله : " فقوافي الشعر كبحوره يوجد بعضها في موضع ويفضله غيره في موضوع آخر ... " (٥) . فالقاف تجود في مواضع الشدة والحرب ، أما الدال ففي الفخر والحماسة والميم واللام يستخدمان في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ١٧ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ،

٨٢ ، ١٠٢ ، ١١٠ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٥٩ ، ١٧٦ ، ١٨٦ .

(٢) . ينظر : موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس : ٢٧٥ .

(٣) . ينظر : المصدر نفسه : ٢٧٥ .

(٤) . ينظر : المصدر نفسه : ٢٧٥ .

(٥) . إلياذة هوميروس : ١ : ٩٥ .

والنسيب . ومتى ما كانت قوافيه صعبة ضيقة ثقيلة ، بات الأمر صعباً على الشاعر لأنه عندئذ يضطر إلى استعمال ما هو وحشي ومنبوذ ومهمل من الكلام ، إذ إن إمكانية التصرف بالمعاني ضيقة ، وعندئذ يتعذر على المتلقي الفهم وبشكل على الشاعر نظم شعره (١) .

أرى أن الذي ذكره سليمان البستاني في الإلياذة مردود ، وكل من ذهب هذا المذهب فكلامه مرفوض أيضاً ، لأن الشدة غير مقصورة على الحرب ، فالشدة تعني زيادة الانفعال وارتفاعه، وإلا فلماذا لا يكون في ذلك الغزل لا سيما العذري منه ؟ بل أن كثيراً من الأصوات أكثر بروزاً وأوقع نفساً من صوت القاف ، فلماذا القاف تحديداً ؟ وخير ما يؤكد كلامنا ، قول الشاعر في مطلع قصيدته الغزلية من [ بحر الطويل ] :

أَرِقْتُ بِسَلْعٍ إِنَّ دَا الشَّوْقِ يَأْرُقُ      لِيَرْقِ تَبْدَى آخِرَ اللَّيْلِ يَخْفُقُ (٢)

استطاعت قافية القاف أن تخلق إيقاعاً صوتياً داخل البيت الشعري يتناغم مع حرف القاف ، الذي اكتنف هذا السياق في ( أَرِقْتُ ، يَأْرُقُ ، لِيَرْقِ ، يَخْفُقُ ، الشَّوْقِ ) معبرة عن شدة انفعال الشاعر وتوتره وقلقه ، متلائمة مع جو القصيدة العام في إيقاع قوي جميل ذي اثر نفسي عميق في ذات المتلقي ، مع أن الموطن الذي جاءت فيه كان الغزل لا الحرب ، ولكنها مع ذلك أجادت في تصوير مشاعر العرجي، وحالة عدم الاستقرار الروحي الذي يعيشه في ظل هذه التجربة العاطفية. وكذا قوله من [ بحر الطويل ]:

عَدَا يَكْتُرُ الْبَاكُونَ مِنَّا وَمِنْكُمْ      وَتَزْدَادُ دَارِي مِنْ دِيَارِكُمْ بَعْدَا (٣)

هياً الشاعر في هذا البيت ما يومئ إلى قافيته ، نعني حرف " الدال " الذي تكرر ست مرات ، وتكرار صوت الدال هذا تمكّن من إيصال حالة الحزن والبكاء التي تنتاب المحبين لحظة الوداع والفرق ، هذه النغمة الحزينة الرقيقة المنبعثة من رنين صوت الدال تلاحمت مع جو القصيدة العام .

(١) . ينظر : إلياذة هوميروس : ١ : ٩٦ - ٩٧ .

(١) . الديوان : ٣٠ .

(٢) . الديوان : ١٠٩ .

إن الشعر العربي جميعه ، إما مضموم أو مفتوح أو مكسور أو ساكن ، ولاشك أن هناك بعض الفوارق في الحيز المكاني الذي تشغله ، فحين نأتي إلى شعر العرجي نلمس أن اغلب القوافي التي جاءت في ديوانه كانت مضمومة ومكسورة ثم مفتوحة ، أما القافية الساكنة فكانت ضئيلة في درجة ورودها في شعره . وفيما يأتي جدول إحصائي يوضح حالة التفاوت بين هذه القوافي من حيث الكثرة والشيوخ .

### جدول رقم ( ٨ )

| ت | الحركة  | عدد القصائد | عدد المقطوعات | عدد الأبيات | النسبة المئوية % |
|---|---------|-------------|---------------|-------------|------------------|
| ١ | الضمة   | ٢٣          | ٩             | ٤٧٥         | ٣٤               |
| ٢ | الكسرة  | ٢٦          | ٦             | ٣٣١         | ٣٤               |
| ٣ | الفتحة  | ٢٠          | ٥             | ٣٥٣         | ٢٧               |
| ٤ | السكون  | ٣           | -             | ٢٩          | ٣                |
|   | المجموع | ٧٢          | ٢٠            | ١١٨٨        | ١٠٠              |

يثبت هذا الجدول أن نصيب القافية المضمومة والمكسورة من شعر العرجي يفوق المفتوحة والساكنة من حيث عدد القصائد والمقطوعات ، وعدد الأبيات ونسبة الشيوخ ، إذ إن طبيعة شعره المتسمة بالخفة وقابلية التطويع في ألفاظه وتراكيبه تبيح ذلك ، لأن الرقة واللين صفة لا بد من وجودها في مخاطبة المحبوبة ، وبثّ مشاعر الحب ولوعته ، والحديث عن خلجات ذات الشاعر وأحزانه والتي ألفناها في مواطن اسعماله للضمة والكسرة ، نحو قوله (١) من [ بحر البسيط ]:

وَدَعَتْهُنَّ وَلَا شَيْءٌ يُرَاجِعُنِي      إِلَّا الْبَنَانُ وَالْأَعْيُنُ السُّجْمُ  
 " إِذَا أَرَدْنَا كَلَامِي عِنْدَهُ اعْتَرَضَتْ      مِنْ دُونِهِ عِبْرَاتٌ فَأَنْتَنِي الْكَلِمُ "

(١) . الديوان : ٧ .

لَمَّا تَبَيَّنَهُ ، وَالْوَجْدُ يَعْطِفُنِي لِحُبُّهُنَّ ، وَهَنَّ الْوَالِدُ الرَّؤْمُ

تنساب من أفاظ هذا البيت الرقة والعذوبة في مشهد حزين تتأجج فيه مشاعر الحب ولوعة الفراق في لحظة وداع الحبيب لمن يحب ، فما إن يتأهب ويتهيأ للرحيل حتى توقفه مشاعر الحب ودموع عيون من يحب في صورة مؤثرة توجج في المتلقي مشاعر الحزن والألم ، فإذا ما رمن كلامه اعتراضات عبارات منعتهن من الكلام ، لما يظهره كل منهم للآخر من وجد في لحظة عناقهن له من فرط حبهن له ، كالناقة الحانية على مولودها الصغير ، فأوحت حركة الضمة متآزرة مع العناصر الموجودة داخل النسيج الشعري بتدفق أحاسيس الحب والعاطفة الجياشة في حالة من الانفعال الوجداني في سياق جميل عذب .

ربما ارتبطت حركة الكسرة بالوضع النفسي للشاعر ، حيث نجد مشاعر الثورة والغضب والتمرد ، ثم إن اقترانها بياء المتكلم ربما يعطيه فرصة كبيرة للحديث عن ذاته أو عن تلك الأحاسيس الملتهبة بالحب والحنين يعطل مجيء الكسرة على هذا النحو في ديوانه ، نحو قوله في مطلع قصيدته الغزلية من [بحر الخفيف]:

يَا لَقَوْمِي لِطُولِ هَذَا الْعِتَابِ وَلِصَبْرِي عَلَى الْهَوَىٰ وَاجْتِنَابِي (١)

ارتبط إحياء حركة الكسرة بالأسى والحزن العميق بفكرة القصيدة وجوها العام المعبر عن معاناته ، وهو يرسل عبرها شكواه من أبناء قومه وانتالت الياءات في أفاظ هذا البيت ، وهي ( لَقَوْمِي ، لِصَبْرِي ، اجْتِنَابِي ) ، ومما زاد من النغم الهادئ الحزين المعصور بألم الشاعر وجود " ياء النداء " والمنادى المستغاث الذي ساهم في مدّ الصوت ، واستيعاب أكبر قدر ممكن من حالة الغضب والانفعال الروحي لدى الشاعر .

إن قلّة حضور السكون (٢) في ديوانه ، مقارنةً بالضمة والكسرة أولاً ، والفتحة والفتحة ثانياً ، متأت من أن الشاعر بحاجة إلى مدّ الصوت ليمتص قوة الانفعال

(١) . الديوان : ١٤٦ .

(٢) . ينظر : الديوان وذيله : ٣٨ ، ١٠٢ ، ١٩١ .



التي في داخله ، وهو يعبر عن العواطف والمشاعر الملتاعة على أغلب الظن ، وهذا يعني أن القافية المطلقة <sup>(١)</sup> هي الغالبة على شعر العرجي قياساً بالمقيدة <sup>(٢)</sup> ، القليلة الشيوخ في الشعر العربي ، إذ لا تكاد تتجاوز عشره مع ما فيها من حرية للشاعر ، لأنها أيسر تلحيناً من المطلقة ، لذلك كثرت في شعر العباسيين عنه في شعر الجاهليين ، لانتشار الحركة الغنائية ومواءمتها لهذا النوع من القوافي <sup>(٣)</sup>.

### جدول رقم ( ٩ )

| ت       | القافية | عدد القصائد | عدد المقطوعات | عدد الأبيات | النسبة المئوية % |
|---------|---------|-------------|---------------|-------------|------------------|
| ١       | المطلقة | ٦٩          | ٢٠            | ١١٥٩        | ٩٦               |
| ٢       | المقيدة | ٣           | -             | ٢٩          | ٣٢               |
| المجموع | ٢       | ٧٢          | ٢٠            | ١١٨٨        | ١٠٠              |

استثمر العرجي الإمكانات الموسيقية للقافية المطلقة مقترنة بألف الإطلاق في أغلب ديوانه ، مما سهل الأمر على منشدي شعره أو مغنيه ، لأنها أعطتهم القدرة على مد الصوت إلى أقصى الحدود ، كقوله في مقدمة قصيدته في " حُمَيْدَةَ " من [ بحر الخفيف ]:

حَمَلَ الْقَلْبُ مِنْ حُمَيْدَةَ ثِقْلًا      إِنَّ فِي ذَاكَ لِلْفُؤَادِ لَشُغْلًا <sup>(٤)</sup>

(١) . القافية المطلقة : " هي التي يكون رويها متحركاً " . فن التقطيع الشعري والقافية - د. صفاء خلوصي : ٢١٧ .

(٢) . القافية المقيدة : " هي التي يكون رويها ساكناً فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية " . المصدر نفسه : ٢١٦ .

(٣) . ينظر : المصدر نفسه : ٢١٧ .

(٤) . الديوان : ١٢٢ . وينظر : الديوان : ٦٤ ، ٧١ ، ١٠٧ ، ١٢٥ ، ١٣٢ ، ١٣٤ .... الخ .

أرى أن الإطلاق في قوافي العرجي ، يمكن أن يُعزى في اغلب الظن إلى ما فيه من غنائية وانسيابية وليونة منحت شعره إيقاعاً موسيقياً جميلاً عرض كماً كبيراً من المشاعر والأحاسيس والى جانب هذا زينت " هاء " الوصل مع " ألف " المد شعره بإكسابه انسجاماً وسلاسةً ، ثم إنها أفادت منشده ، إذ هيأت له الفرصة في استغلال مواهبه الصوتية (١) ، كما في قوله (٢) من [ بحر الطويل ]:

فَمَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى بِجَلْدٍ وَإِنْ نَأَتْ      وَشَرُّ قُلُوبِ الْوَاجِدِينَ جِلَادُهَا  
فَلَا النَّفْسُ تَرْضَى عَنْ سُلَيْمَى بِخَلَّةٍ      وَلَوْ نَحَلَّتْ نَفْسِي وَطَالَ بَعَادُهَا

لقد جاء جانب كبير من شعر العرجي ممدوداً ، لتحتوي تلك الألفات الممدودة المتتالية ثورة الانفعال وقوة انفجارها عن طريق مدّ الصوت ، مثال ذلك قوله من [ بحر المتقارب ]:

لَعَمْرُكَ مَا تَسْتَطِيعُ الْعُمُوضَا      وَكَيْفَ ادَّكَارُكَ مَا لَنْ يَغِيضَا (٣)  
(٣)

يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى وصل قوافيه ، عن طريق إشباع حركات حروف الروي بالألف الممدودة والواو والياء ، نحو قوله مُشبعاً حركة الروي المكسور من [ بحر الكامل ]:

وَلَيْنَ مَنَحَتْ الْوُدَّ مَنِّي لَمْ يَكُنْ      مَنِّي إِلَيْكَ بِمَا فَعَلْتُ أَيَّادِي (٤)  
(٤)

أما إشباعه حركة الروي المضموم بالواو فقوله من [ بحر الوسيط ]:

تَرْجُو الْوُشَاءُ بَأَنِّي فِيكَ أَرْهَبُهُمْ      وَكُنْتُ أَحْسِبُهُمْ مِنْ ذَاكَ قَدْ يَيْسُوا (٥)  
(٥)

(١) . ينظر: الشعراء وإنشاد الشعر - علي الجندي : ١١٧ .

(٢) . الديوان : ١٦٨ . وينظر: الديوان : ٥٠ ، ٥٦ ..... الخ .

(٣) . الديوان : ٦٨ . وينظر: الديوان : ٦١ ، ٦٣ ، ٧٠ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ١٣٩ ..... الخ .

(٤) ، الديوان : ٩٥ . وينظر: الديوان : ١١٤ ، ١١٥ ..... الخ .

(٥) . الديوان : ١٥٠ . ينظر: الديوان : ٦٤ ..... الخ .

أضفى هذا الإشباع على شعر العرجي نغمات موسيقية جميلة ، تُعينه على تجاوز ما قد يعتري أبيات قصائده ومقطوعاته من خلل ، في عدد الوحدات الزمنية ، وفي حالة النقص والزيادة في تفعيلات صدر البيت وعجزه .

## عيوب القافية :

تخلل شعر العرجي بعض العيوب التي أصابت قوافي الشعر العربي من قديمه إلى حديثه ومنها :

١. الإصراف<sup>(١)</sup> : حيث لمسنا عدول الشاعر عن الضم إلى الفتح في البيت

الأخير من ميميته<sup>(٢)</sup> من [ بحر الكامل ] :

أَظْلَمُ إِنَّ مُصَابِكُمْ رَجُلًا      أَهْدَى السَّلَامَ تَحِيَّةً ظُلْمُ  
أَفْصَحَ يَتِيهِ وَأَرَادَ سَلْمَكُمْ      فَلْيَهْنِهِ إِذْ جَاءَكَ السَّلْمُ

وكذلك قصيدته البائية<sup>(٣)</sup> من [ بحر الكامل ] :

قَدْ رَابَهُ - وَلَمْثَلْ ذَلِكَ رَابَهُ -      وَقَعَ الْبَيَاضُ عَلَى السَّوَادِ فَشَابَهُ  
لَوْنٌ حَسِبْتُ إِلَى النِّسَاءِ مُبَعَّضٌ      عِنْدَ النَّصُولِ إِذَا يَحِينُ خِضَابُهُ

وبعد سبعة أبيات من قصيدته هذه عدل عن الفتحة إلى الضمة فقال من

[ بحر الكامل ] :

وَيَرَى اللَّئِيمُ غَنِيمَةً فِي مَالِهِ      سَبَّ الْكَرِيمِ إِذَا الْكَرِيمُ أَجَابَهُ  
فَسَكَتُ إِضْرَابَ الْحَلِيمِ ، وَإِنَّمَا      يُنْجِي الْحَلِيمَ عَنِ الْخَنَاءِ إِضْرَابُهُ

القافية في هذه القصيدة غير منتظمة أو موحدة ، فبعد أن كانت حركة البيت الأول منها الفتحة ، نلمح انصراف الشاعر عنها إلى الضمة ، وهكذا في البيتين الحادي عشر والثاني عشر .

(١) . هو : اختلاف حركة الروي ما بين فتح ورفع أو فتح وكسر . ينظر : العمدة في محاسن الشعر

وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني : ١ : ١٦٧ . وينظر : فن التقطيع الشعري والقافية -

د. صفاء خلوصي : ٢٨٢ .

(٢) . ذيل الديوان : ١٩٣ - ١٩٤ .

(٣) . الديوان : ٢٣ - ٢٤ .



أعتقد أن العرجي بعد كل ذلك يمكن أن يقع في هذه العيوب ، عن سوء فهم ، أو عجز في قابلياته الشعرية .

## الضرورة الشعرية :

الشاعر يختلف عن الشخص العادي وعن الناثر ، إذ انه يخضع لعوامل عديدة تحكمه في التعامل مع النص الشعري ، منها السياق والموسيقى الشعرية ، فيلجأ إلى حذف كلمة وإبدال كلمة بأخرى وفك الإدغام وتصريف ما لا ينصرف ، فيجوز له ما لا يجوز لغيره . ويقول ابن عصفور في ذلك : " اعلم انه يجوز في الشعر وما أشبهه من الكلام المسجوع ، ما لا يجوز في الكلام غير المسجوع ، من ردّ فرع إلى أصل ، أو تشبيه غير جائز بجائز اضطراراً إلى ذلك أو لم يضطر إليه ، لأنّه موضع قد الفت فيه الضرائر " (١) . وتحت عنوان ( ذكر ما يحتمله الشعر ) ، ذهب ابن عصفور الاشبيلي إلى للرأي ذاته (٢) و السيد محمود شكري الالوسي في تعريفه لمفهومها بقوله : " ذهب الجمهور إلى أن الضرورة ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر ، سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا " (٣) ، فله الحق في : " ..... أن يتسع في معانيه ، وفي دلالات ألفاظه ، وأشكال نسيجه الشعري تبعاً للظاهرة الفنية في شعره وليس له أن تبع اتساعاً مفرطاً في قواعد التعبير والصيغة النحوية ، لمساس هذا المذهب بأصول العربية، التي يترتب عليه أن يعرف ما يصح له أن يخرج به عليها ، لتكون لديه الحجة على منتقد ما يؤديه إليه وزن أو قافية أو معنى شعري معجب . نقول هذا ، وقد اقترن بهذه القضية - فيما - نزع اضطراب النقاد والمتأدبين في تقويم الضرورة الشعرية بحيث كثر التشنيع على الشعراء بحق وبغير حق ، جهلاً بأصول اللغة أولاً ، وبما يجوز للشاعر أن يستعمله في الضرورة ثانياً "

(١) . المُقَرَّب : ٢٠٢ .

(٢) . ينظر : ضرائر الشعر - ابن عصفور الاشبيلي ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ : ١٣ .

(٣) . الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر - السيد محمود شكري الالوسي ، مكتبة دار البيان ، بغداد ، د. ط ، د. ت : ٦ .

(١) . ويرى الدكتور إبراهيم السامرائي أن لغة الشعر، لغةً خاصةً تتطلب من الشاعر الشاعر إعمال الفكر والكّد لكي يصل إليها ، لأن ما يلقاه منها ليس بالشيء اليسير ، فيضطر أحياناً للخروج عن المؤلف في اللغة العربية ، وهذا ما يدعى ( بالضرورة ) عند نقاد الشعر أو الخروج ، وهو من تمام آلات هذه اللغة الخاصة وليس مجرد رخصة أو متنفس للشاعر (٢) ، ذلك أن بعض من الشعراء يجد في قواعدها قيوداً تحول بينه وبين ما يرمي التعبير عنه بفطرته ، ويعدّ بعضهم الضرورة الشعرية رخصةً ، فيتحدث عنها تحت عنوان ( باب الرخص في الشعر ) (٣) ، نحو قول الشاعر من [ بحر السريع ] :

مِنْكَ أَيَّادِي أَسَدَيْتِهَا      إِلَيَّ فِيمَا نَابَ أَرْمَنَا (٤)

سكنت للضرورة الياء وبقي رسمها دال على الفتحة المنتظرة وهي مفعول ثانٍ للفعل أنس ولم يحذف ياءه وأن كان نكرة لأنه في حالة نصب (٥) .

ويلجأ الشاعر إلى إبدال حركة الفعل المجزوم بـ " لَمْ " السكون إلى الكسرة

مراعاة لحركة القافية ، فيقول من [ بحر البسيط ] :

إِلَّا الَّذِي أَبْصَرْتُهُ الْعَيْنُ إِذْ وَقَفُوا      مِنْهُمْ ، وَلَوْ خِفْتُ مَا قَدْ كَانَ لَمْ يَكُنْ (٦)

وقد لا يحذف الشاعر الياء من الفعل المضارع المسبوق بجازم ( يَشْوِي )

مراعاةً للوزن في قوله من [ بحر البسيط ] :

قَبْلِي ، فَلَمَّا بَلَغْتُ الرَّدْمَ ، أَبْصَرَنِي      رِيْمٌ رَمَانِي فَلَمْ يَشْوِي مِنَ الْقَتْرِ (٧)

وقد يشبع الشاعر حركة الكسرة نحو قوله من [ بحر البسيط ] :

(٤) . الضرورة الشعرية دراسة لغوية نقدية - د. عبد الوهاب محمد علي العدوانى ، مطبعة التعليم العالي ، الموصل ، د. ط ، ١٩٩٠ : ٢٢٠ .

(٥) . ينظر : لغة الشعر بين جيلين - د. إبراهيم السامرائي ، دار الفكر ، عمان ، د. ط ، د. ت : ١٨-١٩ .

(٦) . ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني : ٢ : ٢٦٩ .

(٧) . الديوان : ١٦٩ .

(٨) . ينظر : الديوان : ١٦٩ ، هامش المحققين رقم ( ٣ ) .

(٩) . الديوان : ٣٩ .

(١٠) . الديوان : ١٣١ .

لَمْ أَجِنِ ذَنْبًا وَلَمْ آتِي لَكُمْ سَخَطًا      فَفِيمَ تُحْجَبُ عَنِّي دُونَكَ الطُّرُقُ (١)

فقد " اشبع الشاعر الكسرة في قوله : لَمْ آتِي ، وأما الياء فهي محذوفة بالجزم ، وحركة الإشباع من الضرائر " (٢) .

وقد وردت في ديوان العرجي أبيات عديدة (٣) ، لمحا فيها التصرف بالألفاظ ، لأنه أقرب الى اللغة الشعرية أو الصق باللغة الشعرية لما تتطلبه التجربة الشعرية من اتساع في المعاني تبعاً لمضمون القصيدة .

---

(١) . الديوان : ٣٣ .

(٢) . الديوان : ٣٣ ، هامش محققين رقم ( ١ ) .

(٣) . ينظر : الديوان : ٨ ، ١٠٢ ، ٩٩ ، ٥٣ ، ٤٦ ، ٣٩ ، ٣٨ ، ٣٣ ، ٢٦ ، ٢٤ ، ١٥٥ ، ١٢٩ ، ١٢٣ ، ١٠٩ ، ١٠٨ ... الخ .

## المبحث الثاني

### الموسيقى الداخلية

#### مكونات الموسيقى الداخلية في شعر العرجي :

##### ١. التكرار :

وسيلة من وسائل التعبير الفنية التي جنح إليها العرجي ، ليُضفي على شعره إيقاعاً داخلياً جميلاً معبراً عن ذات الشاعر بمختلف تجاربه . فالتكرار في التعبير الأدبي هو : " تتأوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير ، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يقصده الناظم في شعره أو نثره " (١) .

تحدث ابن رشيقي القيرواني موضعاً أهمية هذا الأسلوب في الأداء اللغوي، والمواطن التي يحسن الإتيان به بقوله : " للتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب ، إذ كان في تغزل أو نسيب " (٢) .

أفرغت الناقدة الدكتورة نازك الملائكة جانباً من كتابها ، للحديث عن التكرار ودلالته وإساليبه فقالت : " .... إن التكرار ، في حقيقته ، إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، .... وهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها . أو لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما " (٣) .

(١) . جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والتقدي عند العرب - د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٠ : ٢٣٩ .

(٢) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٢ : ٧٣ - ٧٤ .

(٣) . قضايا الشعر المعاصر - د. نازك الملائكة ، دار العلم ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٧٤ : ٢٦٦ .



وذكاء الشاعر ومهارته الأدبية يدعوانه إلى توليد معان جديدة في ألفاظه المكررة ، أو تأكيد معاني القدماء التي اتكأ عليها كمسلمات تقليدية على الأقل ، إذ بالقدر الذي يكسب التكرار فيه بنية السياق الفني جمالاً ودلالة شعورية محددة ، قد يكسب هذه البنية قبحاً إذا لم يوفق الشاعر في استعماله له في المكان المناسب لأنه لا بدّ للألفاظ المكررة من ارتباطها بالمعنى العام بالقصيدة أو النصّ الشعري .

واتخذ التكرار في ديوان العرجي عدة هيئات أو صور، منها تكرار حرف، مثل

نونيته التي يقول فيها <sup>(1)</sup> من [ بحر السريع ] :

|  |   |
|--|---|
| هَاجَ مَحَلُّ الْحَيِّ أَحْرَانَا        | بِالرَّوْنَةِ الْعَلِيَا ، فَأَبْكَانَا |
| أَيَّانَ أَنْضَى وَرَفِيقَيْنِ لِي       | يُعَاوِرَانِ الْوَجْدَ أَحْيَانَا       |
| قَدْ حُمَّ لَّا مِثْلَ الَّذِي حُمَلْتُ  | نَفْسِي مِنَ الْوَجْدِ ، وَأَهْوَانَا   |
| شَتَّى فَكُلُّ يَشْتَكِي مَا بِهِ        | لَا يَذْهَبُ الرَّحْمُنُ شَكْوَانَا     |
| أَيَّامَ عَيْشِي لَيِّنْ مَسَّهُ         | وَخَيْرُ عَيْشِ الْمَرْءِ مَا لَانَا    |
| حَتَّى عَدَانَا كَاشِحٌ شَامِتٌ          | يَجْعَلُ نَارَ الْحُبِّ نِيرَانَا       |
| وَصَرَفُ دَهْرٍ لَمْ أَخْفَ صَرْفَهُ     | وَصَرَفُ هَذَا الدَّهْرِ أَبْلَانَا     |
| لَا تَحْسَبِي يَا لَيْلَ إِنِ بِنْتُمْ   | مِنَّا بِأَنَّ الْبُعْدَ أَنْسَانَا     |
| مِنْكَ أَيَّادِي كُنْتَ أَسَدَيْتِهَا    | إِلَيَّ فِيمَا نَابَ أَرْمَانَا         |
| يَا لَيْلَ إِنِّي قَائِلٌ - فَاسْمَعِي - | وَحَالَفُ بِاللَّهِ أَيَّمَانَا         |
| رَبِّ الْمُهْلَيْنِ إِلَيَّ بَيْتِهِ     | بِالْحَجِّ مُشَاءً وَرُكْبَانَا         |
| مَا زَالَ قَلْبِي مُنْذُ لَمْ أَلْفُكُمْ | مُتَّخِذًا ذِكْرَكُمْ شَانَا            |

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن الفراق بين الأحبة ، فيؤجج ذلك مشاعر الحب والألم في وجدانه ، وهو يستنكر الماضي والسعادة التي كان يحياها في ظله ، في إيقاع هاديّ حزين ، ربما كان لحرف " النون " المتكرر تسع عشرة مرة من غير القافية ، دوره الفاعل في إضفاء جوّ قاتم وحزين على مضمون القصيدة ، إذ إن " .... لصوتية الحروف فاعلية بنائية تخضع في بعض الأحيان لإنطباعات فجائية

(2) . الديوان : ١٦٨ - ١٦٩ .

مبعثها ما يسمى بإيحاء الأصوات أو ما نصلح عليه (ب) تداعي الحروف ) ، حيث يشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقاً للوعي والتأثر ، فالشاعر يكرر حرفاً بعينه ، أو مجموعة من الحروف ، فيكون لهذا مغزى يعكس شعوراً داخلياً للتعبير عن تجربته الشعرية ، فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقويه .... " (١) ، إلى جانب " الهاء والميم واللام والياء والقاف والسين والكاف والدادال " التي توالت أصوات حروفها على مسامع المتلقي ، لتكسو هذا النصّ نغماً مؤثراً لمتلقيه ، ومما قوّى هذا الجرس الرقيق ، تتابع ألفاظ المدّ في ورودها ، ليمتد ذلك الصوت المشحون بالشجون والأحزان ، ثم توافرت في القصيدة أعلاه ألفاظاً عبّرت عن تلك المعاناة ، وهي : ( أَبْكَانَا ، شَكْوَانَا ، أَحْزَانَا ، نِـيـرَانَا ، أَبْلَانَا ) المطلقة ، متألّفة في حروفها وحركاتها مع بعضها بعضاً ، ودلالاتها على معانٍ متقاربة ، وهي متقاربة في مخارجها ، ذلك أن الراء واللام والنون تخرج من طرف غار الفم أي ( اللسان والشفيتين ) ، والباء والميم مخرجها ما بين الشفتين ، وأضاف وجود الدال والسين والهاء ليناً وطلاوة ، مع قوة في جرسه من قبل القاف (٢) ، لأنها متألّفة من حيث وزنها وإيقاعها الذي ينتمي إلى القافية : " .... لأنها أوضح أجزاء البيت جرساً ، ولأنها الوحدة الموسيقية التي تُبنى عليها موسيقى القصيدة ، ولأن فيها ( الروي ) الذي تنسب إليه القصيدة وتلقب به ، وتلزم في كل بيت في موضع واحد .... " (٣) ، وكذلك قوله (٤) من [ بحر الهزج ] :

... إِي زَائِرٌ ظَنِيًّا      بِخَوْعِي فَمُحَيِّهِ  
غَزَالًا شَفَّهُ هَمٌّ      لِأَنِّي لَسْتُ آتِيهِ  
أَحَبُّ النَّاسِ إِنْ سَانَا      إِلَيْنَا هُوَ يُرْضِيهِ

(١) . الاسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق - د. ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ١٢ ، س ١٧ ، ١٩٩٢ : ٧٣ .

(٢) . ينظر : كتاب العين - أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي ، مطابع الرسالة ، الكويت ، د . ط ، ١٩٨٠ : ١ : ١٢ - ١٣ .

(٣) . عبقرى من البصرة - د. مهدي المخزومي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٢ : ١٠٩ .

(٤) . الديوان : ١٠٢ - ١٠٣ .

عَلَى مَا كَانَ مِنْ بَأْوٍ      وَمِنْ زَهْوٍ وَمِنْ تَيْهِ  
لَهُ مِنْ فَاضِلِ الْحُسْنِ أَلِّ      ذِي مَا النَّعْتُ مُحْصِيهِ  
وَخُلُقٌ تَمَّ لَمْ يَجْفُ      وَشَرُّ الْخُلُقِ جَافِيهِ

اقتران قافية هذه الأبيات بضمير الوصل " الهاء " ، إلى جانب ضمير الوصل المخفي ، وهو " الياء " التي بعدها ، زاد من قوة تأثير النصّ وجمال نغمه الموسيقي ، ثم ما كان للنون واللام والراء من دورٍ فاعلٍ في إكساء السياق جرساً موسيقياً متناغماً - لتقارب مخارج هذه الحروف الثلاثة ، والتاء والفاء والجيم والحاء والسين وتوين الفتح والضم مرتبطاً بمضمون القصيدة .

وتكرار الحروف (١) ، والأسماء ، والأفعال (٢) ، من الأنماط التي استعملها العرجي في أسلوب التكرار ، ليفيد المعنى توكيداً ونغماً موسيقياً منسجماً مع الحالة النفسية التي تعتريه ، نحو قوله مكرراً اسم حبيبته " لَيْلَى " على وجه الاستعذاب والتشوق ، وهو بهذا يزيد من حسن نغمه الموسيقي من [ بحر البسيط ] :

مِنْ حُبِّ لَيْلَى وَإِنَّ الْأَرْضَ مَا سَكَنْتُ      لَيْلَى فَإِنِّي بِنَيْكَ الْأَرْضِ مُحْتَبَسٌ (٣)

وسّع الشاعر نطاق تكراره للفظة الواحدة ، إلى تركيب يتسع لأداء المعاني الواردة في شعره إلى تكرار الجملة ، نحو قوله (٤) من [ بحر مجزوء الرمل ] :

فَجَرَّانَا أَنْ حَمَدْنَا      وَدَّهْ أَنْ لَا يَغِيْبَا  
وَجَرَّانَا الْيَوْمَ عَارَاً      حِينَ يُنْثَا وَعُيُوبَا

وهو بذلك يعطي البناء الفني لنصوصه قوّة في المعنى ، ويمنح النصّ انسيابية في ألفاظه وانتظاماً في وزنه الشعري تكراره للتركيب النحوي المكون من الفعل والفاعل في الجملة الفعلية ( فَجَرَّانَا ، وَجَرَّانَا ) .

يردد العرجي في بعض الأحيان ، شطراً كاملاً من بيته الشعري ، كقوله في

بائيته المطلقة من [ بحر البسيط ] :

(١) . ذيل الديوان : ١٧٦ .

(٢) . الديوان : ١٧١ .

(٣) . الديوان : ١٥٠ . وردت لفظة ( فإني ) في ديوان العرجي كذا ، والصواب ( فإني ) .

(٤) . الديوان : ٦٣ .

أَقُولُ لَمَّا التَّقِينَا، وَهِيَ مُعْرِضَةٌ      لَقِيلِ وَاشِ عَلَيْنَا يَفْرِضُ الْكَذِبَا (١)

حيث ورد الشطر الأول من هذا البيت ثلاث مرات ، إذ جاء في داليتيه التالية ، من [ بحر البسيط ] أيضاً :

أَقُولُ لَمَّا التَّقِينَا، وَهِيَ مُعْرِضَةٌ      تَشْكُو الْجَفَاءَ ، وَاخْلَافَ الْمَوَاعِيدِ (٢)

مقوياً عن طريق هذا التكرار جرس الألفاظ ، لأن هذا التكرار أي ( تكرر شطر بأكمله ) يولد قوة إيحائية تعبر عما يختلج في مكنون الشاعر من توكيد انفعاله عبر التكرار ، وكذلك يضيفي في أغلب الظن بعداً جمالياً وإيقاعياً موحى به عبر التكرار . وربما كانت طبيعة بحر البسيط هي السبب في تكراره للمقطع الشعري أعلاه فهو طويل الإيقاع ، متنوع التفعيلة ( قوي الجرس الموسيقي ) + تكرر شطر بأكمله = متانة الإيقاع وحسنه ، وعمق تأثيره في المتلقي .

قد يكرر الشاعر الصدر الأول من بيته في عجز البيت ذاته مع شيء من التغيير من حيث الترتيب ، فيقدم ويؤخر في ألفاظه ليؤكد السياق ، وهذا التقديم والتأخير في المفردات يدفع السأم والملل الذي قد يشعر به المتلقي من تردها على مسامعه ، ثم إنه يهيئ له الفرصة في تخمين قافية البيت مع الألفاظ التي تكمل المعنى ، وهنا تكمن المتعة ، ويزداد الجرس الإيقاعي لنسيج البيت قوة ، نحو قوله من [ بحر الخفيف ]:

أَجْشَمُ الْهَوْلِ فِي الْكَعَابِ وَقَدَمًا      جَشِمَ الْهَوْلُ ذُو الْهَوَى فِي الْكَعَابِ (٣)

يكرر العرجي أبياتاً كاملة في عدد من قصائده ، محققاً بذلك إيقاعاً داخلياً عميق الأثر جميلاً ، كقوله (٤) من [ بحر الخفيف ] :

إِنِّي - وَالْمُجَمَّرِينَ بِجَمْعِ      وَالْمُنِيخِينَ خَلْفَهُمْ بِالْحِصَابِ  
لَمْ أَحُلْ عَنْكَ ، مَا حَيِّتُ ، بُوْدِي      أَبَدًا أَوْ يَحُولَ لَوْنُ الْغُرَابِ

(١) . الديوان : ١٤١ .

(٢) . الديوان : ١٦٠ . ونجده أيضا في مطلع نونيته المشبعة الحركة من بحر البسيط . ينظر :

الديوان : ٦٥ .

(٣) . الديوان : ١١٥ .

(٤) . الديوان : ١١٦ .

وقال أيضا <sup>(١)</sup> من [ بحر الخفيف ] :

" لَا وَرَبِّ الْمُكَبَّرِينَ بِجَمْعٍ  
وَالْمُنِيخِينَ بَعْدَهُمْ بِالْحِصَابِ "

" لَا يَحُولُ الْفُؤَادُ عَنْكَ بُودًا  
أَبَدًا أَوْ يَحُولَ لَوْنُ الْغُرَابِ "

استعمل الشاعر في البيت الواحد من شعره ، اللفظة الواحدة ، بصيغ مختلفة ، وهذا ما يسمى بـ ( التكرار الاشتقائي ) وهو : " تكرر ليس بذات اللفظ وإنما بما يشتق منه ... " <sup>(٢)</sup>. وعلى نحو يلفت الانتباه ، وهذا أمر ضروري لتثبيت نغم الألفاظ في ذهن المتلقي ، فتجد الشاعر يترجم بلفظة ما ، ويردها ثلاث مرات ، فتحس بعذوبة وجمال الإيقاع المنبعث من تكراره لها ، مثل قوله مكرراً الفعل الماضي ( قال ) بأنماط اشتقاقية متباينة من [ بحر الخفيف ]:

بِنَسِّ مَا قُلْتِ ، لَا تَطْنَنَّ أَنِّي سَامِعٌ قَوْلَ قَائِلٍ إِنْ بَعَاهَا <sup>(٣)</sup>

يعمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى تكرر التراكيب النحوية ، مضافاً على شعره انسيابية وانسجاماً متميزاً في إيقاعه ، كقوله من [ بحر المنسرح ]:

يَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يُخْبِرُ الطَّلُّ ؟ وَ لَيْتَ شِعْرِي لِأَيِّ رَحَلُوا ؟ <sup>(٤)</sup>

كرر الشاعر هنا الجملة الاسمية المتكونة من حرف التمني " لَيْتَ " + اسمه ( شِعْرِي ) مرتين في صدر البيت وعجزه ، مما جعل شعره يتمتع بانتظام موسيقاه ، فالوحدات الزمنية لتفعيلاته متساوية في حركاتها وسكناتها ، لتكسوه حلاوة وطلاوة في نغماته ، إذ وظف العرجي أسلوب النداء بـ " يَا " لمدّ صوته ، وهو يتمنى من أطلال الحبيبة أن تحاوره ، مشخصاً إيّاها بما يختص به الإنسان ، أي ( الكلام ) ليمنح البيت حيويةً وحركةً تبعث الحياة في الجوامد.

(٢) . الديوان : ١٤٨ . وينظر : الديوان : ٣ ، ٨٥ ، ١١٥ ، ١٤٧ .

(٣) . جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - د. ماهر مهدي هلال : ٢٥٥ .

(٤) . الديوان : ٥٧ . وينظر : الديوان : ٣ ، ٥ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ،

٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ..... الخ .

(٥) . الديوان : ٦٤ . وقد ذكر محققا الديوان أنه من البسيط وهذا وهم منهما . ينظر: فهرس الديوان فرع

(ب) ص ١٩٨ القصيدة رقم (٢٥) . وينظر : الديوان وذيله : ١٤٨ ، ١١٦ ، ١٣ ، ١٧٦ ... الخ .

## ٢. التجنيس (١) :

فن من فنون البديع ، ألفينا له حضوراً جميلاً في ديوان الشاعر ، لأهميته في البناء الفني لموسيقى الشاعر ، لأن ما يهَمُّ العرجي الجانب الصوتي الذي يحدثه التجنيس في النص الأدبي وليس المعنوي ، إذ إنه : " ..... ضربٌ من ضروب التكرار ونسله فيما يراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس .... " (٢) ، فالشاعر بعيد عن الصنعة والتكلف في تناوله لهذا الركن الحيوي في موسيقاه الداخلية ، لأنه سيكون أجمل ، ذلك أن اتحاد كلمتين في إيقاع صوتي دون دلالتها ، ربما له أثر معنوي في نفسية الشاعر ، لأنه ربما يُشعرُ التجنيس بأثر الكلمتين المتجانستين في نفس الشاعر دون سائر المفردات في البيت نفسه ، حيث أن : " .... الشاعر في التجنيس يستغل القوة التعبيرية في جرس الألفاظ على توليد المعنى الذي تهيئه اللغة في اشتقاقاتها " (٣) ، وهذه ظاهرة بارزة في موسيقاه الداخلية ، وهي مظهر من مظاهر تفننه في قوافيه ، لتبدو أكثر جمالاً وأعمق وقعاً في آذان متلقيها ، نحو قوله مجانساً بين قوافيه (٤) من [ بحر الخفيف ]:

عُجْنَ نَعْمَدٌ إِلَى الْفَتَى وَنَخَبَّرُ      هُ بِمَا تَكْتُمُ الْقُلُوبُ الْمِرَاضُ  
وَ يُخَبَّرُ بِمَا تَضَمَّنَ مِنَّا      إِذْ خَلَا أَلْيَوْمَ لِلْمَسِيرِ الْمِرَاضُ

جانس الشاعر بين لفظتي المِرَاضُ (بكسر الميم) ويقصد بها قلوب العاشقين التي أشقاها الحب فأسقمها والمِرَاضُ (بفتح الميم) ويعني بها موضع في ديار تميم

(١) . وهو : " أن يُورِدَ المتكلمُ - في الكلام القصير نحو البيت من الشعر ، والجزء من الرسالة أو الخطبة - كلمتين تُجانس كل واحدةٍ منهما صاحبتهما في تأليف حروفها " . الصناعتين - أبو الهلال العسكري : ٣٣٠ .

(٢) . جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - د. ماهر مهدي هلال : ٢٧٠ .

(٣) . كما يسميه جلال الدين أبو عبد الله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني في كتابه الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، مكتبة النهضة ، بغداد ، د. ط ، د. ت : ٢١٦ . والمماثلة عند ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١ : ٣٢١ . وكذا أسامة بن منقذ في كتابه البديع في نقد الشعر : ١٤ .

(٤) . الديوان : ٦٨ .

(١) باستعماله الجناس التام ، الذي أضفى على مضمون هذه الأبيات قوةً في التعبير والإيقاع الحزين ، ومثله قوله (٢) من [ بحر الهزج ]:

مِنَ الْقَوْلِ الَّذِي قَدْ قَا      لَ وَاشٍ ظَالِمٍ فِيهِ

.....

كَأَنَّ الْمِسْكَ وَالْعَنْبَ      رَ وَالْكَافُورَ فِي فِيهِ

وقوله أيضاً (٣) من [ بحر مجزوء الرجز ]:

كَأَنَّ مَا رِيَقَتْهُ      مِسْكَ عَلَيْهِ ضَرَبُ (٤)

أَسْجَرُ قَدْ بَاتَ عَلَيْهِ      هِ مِنْ سَحَابٍ ضَرِبُ

إن ذوق الشاعر الجميل ، ظهر في مجانسته بين لفظة ( فِيهِ ) في البيت الأول ، والتي يقصد بها شخص المحبوبة و ( فِيهِ ) في البيت الثاني والتي يرمي منها الإشارة إلى فم الحبيبة فيدع و ( ضَرَبُ ) بفتح الراء في البيت الثالث ، ويريد به المطر الخفيف (٥) ، ( ضَرِبُ ) بكسر الراء في البيت الرابع ، ويقصد بها العسل الأبيض الغليظ ، وهذا التماثل في الحروف وهيأتها وإيقاعها يمنح البنية الداخلية للنصوص جرساً موسيقياً متجانساً متناغماً جميلاً .

ويبدو صوت القاف طاغياً على مجانسة الشاعر بين لفظتي ( قَرَبْتُ ) و ( قُرْبَى ) ، المتجانستين في الوزن ، المختلفتين في الدلالة ، بقوله من [ بحر البسيط ]:

وَاللَّهِ مَا قَرَبْتُ قُرْبَى وَلَا نَزَحْتُ      إِلَّا اسْتَحَفَّ إِلَيْهَا قَلْبُهُ طَرَبًا (٦)

(٦)

(١). ينظر : لسان العرب - ابن منظور ، مادة ( مرض ) : ٧ : ٢٣١ - ٢٣٢ .

(٢). الديوان : ١٠٣ - ١٠٤ .

(٣). الديوان : ١٠٢ .

(٤). ينظر : هامش رقم ( ١ ) ص ١٢٣ من هذه الرسالة .

(٥). ينظر : لسان العرب ، مادة ( ضرب ) : ١ : ٥٤٦ - ٥٤٧ .

(٦). الديوان : ١٤٢ .

فهو يريد من الأولى الدلالة على ( الدنو من الحبيبة ) ، أما الثانية فهو اسم حبيته ( فُزِي ) الذي جاء مرخماً ، ومثله مع شيء من التقديم والتأخير والحذف للشطر الأول ، والذي يمثل موطن الشاهد قوله من [ بحر الخفيف ] :

قَرَّبْتَنِي إِلَى قُرْبِيَّةٍ عَيْنِي      يَوْمَ ذِي الشَّرِيِّ وَالْهَوَى الْمُسْتَعَارُ (١)

حاول العرجي أن يسخر الجرس الموسيقي الذي تمنحه المجانسة بين مفردتين - ليعطي السياق معنيين مختلفين - هما نَقْلًا ( الحلف ) و النَّقْلًا ( النبات ) في قوله من [ بحر المنسرح ] :

هَذِي يَمِينِي بِاللَّهِ مُجْتَهِدًا      بِحَيْثُ يُرْضِي الْأَيْمَانَ مَنْ نَقْلًا (٢)

ويعد تسعة أبيات ، قال في القصيدة ذاتها من [ بحر المنسرح ]:

وَحُرْدٍ كَالْمَهَا بِدَائِرَةٍ      تَرَعَاهُ إِلَّا الدَّمَاثَ وَالنَّقْلًا (٣)

### ٣. الطباق (٤) :

هيمنت على شخصية العرجي ، ومن ثم شعره ثنائيات متناقضة ، صورت الصراع النفسي الداخلي في حياة الشاعر العاطفية على وجه الخصوص ، وهذا الأمر بديهي ، فطبيعة المؤثرات الخارجية التي أحاطت بشخصه ، تحمل في تكوينها هذا الطابع ، فعكس لنا الطباق هذا الجانب من معاناته ، وبالتالي أصبح المتلقي أمام نغمتين موسيقيتين ، هادئة حزينة وصاخبة فرحة ، إذ أن النجاح والإخفاق كان حليفه في تجاربه الوجدانية ، من ذلك قوله (٥) من [ بحر البسيط ]:

(٢) . الديوان : ٥٨ .

(٣) . الديوان : ٨١ .

(٤) . الديوان : ٨٢ . وينظر : الديوان : ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ .

(٥) . ونقصد به : " أن يأتلف فيه معناه ما يضاد فحواه " . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن

رشيق القيرواني : ٢ : ٥ . أو هو : " الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو

الخطبة أو بيت من أبيات القصيدة " . الصناعتين - أبو الهلال العسكري : ٣١٦ . وينظر :

الأضداد في كلام العرب - أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي (ت ٣٥١هـ) ، تحقيق د .

عزة حسن ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ، د . ط ، ١٩٦٣ : ١ : ١ .

(١) . الديوان : ١٧١ .



نَفْسِي بِأَسْمَاءَ فِيمَا سَرَّنِي مَالُوا  
وَصَلُّ وَفِي النَّاسِ قُطَاعٌ وَوُصَّالٌ

لَا تُبَالِي أَطَاعَهَا أَمْ عَصَاهَا (١)

بَكَفَّ سُلَيْمِي حَلُّهَا وَصِفَادُهَا (٢)

عَلَى الْأَيْنِ، أَطْلَاحُ تَنْصُ وَتَدْمَلُ (٣)

عِنْدَهَا وَاهِنُ الْفُؤَى أَنْقَاضُ (٤)

يقوم البناء الفني للآبيات على مجموعة من الثنائيات المتضادة وهي : ( الطاعة / العصيان ) ، ( الحرية / القيود ) ، ( السهولة في السير / الصعوبة أو الشدة ) ، ( قوة الحب / ضعفه ) ، مثلت الفكرة الأساسية التي قامت عليها تلك النصوص ( الشقاء في الهوى / الحب العميق ) من قبل الشاعر مقابل ( السعادة / الصدود أو ضعف أواصر الوصال ) من جهة المعشوقة ، وهنا تظهر القيمة الفنية للطباق من خلال قدرته على إثارة أذواق المتلقين وحسهم ، بمداعبته لما في دواخلهم من مشاعر وأحاسيس بفعل موسيقى ذات نغم قوي ، لحالة التماثل من حيث الصيغة والإثبات في عرض الألفاظ التي تمت مطابقة العرجي بينها ، فهو طباق إيجاب : " ..... لما يوفره من جمال موسيقي يؤثر في الذوق ، والفعل ، والحس ..... " (٥).

لَوْ أَنَّهُمْ وَجَدُوا مِثْلَ الَّذِي وَجَدْتُ  
لَكِنَّهُمْ عُرِفُوا مَا إِنْ يَلِيْقُ بِهِمْ  
وكذا قوله من [ بحر الخفيف ] :

مَنْ لِنَفْسٍ عَنِ الْهَوَى لَا تَتَّاهِي  
وكذلك قوله من [ بحر الطويل ] :

وَكَيْفَ تُطِيقُ الْهَجَرَ نَفْسٌ ضَعِيفَةٌ  
ومثله أيضا من [ بحر الطويل ] :

تَزُورُكِ عَيْسٌ يَعْنَسِفُنْ بِي الْمَلَا  
وأيضاً قوله من [ بحر الخفيف ] :

حَبَلَهَا عِنْدَنَا مَتَيْنٌ ، وَحَبَلِي

(٢) . الديوان : ٥٠ .

(٣) . الديوان : ١٦٧ .

(٤) . الديوان : ١٥٥ .

(٥) . الديوان : ٦٨ .

(١) . ظاهرة الطباق دلالة نفسية في شعر المتنبي - د. عبد الفتاح صالح نافع ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٢ ، ١٩٨٢ ، ١١ : ٥٢ .

أولى الشاعر استعمال هذا الفن البلاغي بصيغة النفي عنايةً تفوق صورة الإثبات ، وربما كانت رغبة العرجي بإقرار حقيقة معينة ، فترد المتضادات بهيئتين إحداهما مثبتة والأخرى منفية ، وفي ذلك زيادة قوة وتأکید المعنى في ذهن المتلقي في إيقاعٍ موسيقيٍّ جميلٍ مرتبطٍ بجو القصيدة العام ، نحو قوله من [ بحر السريع ]:

عُوجًا بِهِ ، فَاسْتَنْطِطُوهُ فَقَدْ      ذَكَرَنِي مَا كُنْتُ لَمْ أَذْكَرُ (١)

طابق الشاعر بين ( ذَكَرَنِي ) و ( لَمْ أَذْكَرُ ) ، وهياً للمتلقي فرصة في أن يخمن قافية البيت ، فيحس بالنشوة وهو يتوقعها ، وبالتالي يتركز جرسها في فكره بتداعي حروفها على مسامعه .

جذب أنظارنا ، ونحن نتحدث عن هذا الركن في موسيقى العرجي الداخلية، أنه كان يعمل أحيانا على المطابقة بين القوافي في شعره ، وهذا التفنن في قوافيه يعطي بناء نصوصه الفنية رصانةً وحسن ديباجة وجمال إيقاع ، وخير ما يجسد ذلك قوله من [ بحر الخفيف ]:

وَأَرَى الْيَوْمَ مَا نَأَيْتَ طَوِيلًا      وَاللَّيَالِي إِذَا دَنَوْتَ قِصَارُ (٢)

وقوله أيضاً من [ بحر الطويل ]:

وَيَرْضَى بَصِيرٌ خَلَقَهُ وَهُوَ مُدْبِرٌ      كَمَا هُوَ رَاضٍ خَلَقَهُ وَهُوَ مُقْبِلٌ (٣)

ومثله أيضاً من [ بحر المنسرح ]:

هَلْ فِي ادِّكَارِ الْحَبِيبِ مِنْ حَرَجٍ ؟      أَمْ هَلْ لَهُمَّ الْفُؤَادِ مِنْ فَرَجٍ ؟ (٤)

( النأي ، الدنو ، الطول ، القصر ، الإدبار ، الإقبال ، الحرج ، الفرج ) ، ثنائيات بنى عليها العرجي نصوصه الأدبية ، محققاً التضاد فيها عن طريق المقابلة بين الألفاظ ، وكان لهذا النمط من المطابقة في القوافي أثره الكبير ، إذ جعل الطرف الثاني من العملية الفنية ، نقصد المتلقي يقف على وقفيتين - وهو يقرأ هذه الأبيات

(٢) . ذيل الديوان : ١٧٩ . وينظر : ذيل الديوان : ١٧٧ .

(٣) . الديوان : ٥٩ .

(٤) . الديوان : ١٧ .

(٥) . ذيل الديوان : ١٧٦ .

- تمثلان قافيتين متناقضتين في معناهما ، متماثلتين في مجيئهما بحالة الإثبات ، تصوران حالتان انفعاليتان مختلفتان أدركتا الشاعر في حبه ، فبتنا جرساً موسيقياً متناغماً في إيقاعه الداخلي ، وفي الوقت ذاته أعطت طابع الحركة الذي أزال الرتابة عن الجو الموسيقي في المثال الثاني ، ثم أصبح الأمر هيناً على من تطرق أذنه هذه الأبيات معرفة القافية التي تحكمها ، ومن ثم يكون ذهنه متيقظاً عند سماعها بفعل الموسيقى التي أحدثتها المطابقة في السياق الأدبي ، وإذا أعدنا النظر فيها ، نلمس إمكانيات متميزة تمتع بها الشاعر ، فإبداعه ظهر حين كرر التركيب ذاته في نهاية صدر البيت وعجزه في النموذج الثالث ، وهو الجملة الاسمية المتكونة من الواو الحالية والضمير المنفصل " هُوَ " ، أما محله الإعرابي فكان مبتدأ والخبر ( مُدْبِرٌ ) ، أما في العجز هو ( مُقْبِلٌ ) ، ثم إنه كرر الشطر الأول مع بعض الاختلاف في ترتيب مفرداته ، وشيء من الإضافة ، ليؤكد حقيقة ما طرحه ، إذ هو في معرض تصوير ما يجول في المعارك من حالة إقبال وإدبار في مجيء المقاتلين على ظهر خيولهم والملاح التي ترسم على الوجه في هاتين الحالتين المختلفتين ، وهنا كانت سمة الرضا ، فأضاف هذا التجانس بين الكلمات نغماً موحداً قوياً لا يشوبه النفور ، وسخر تكرار التركيب النحوي من حيث أداة الاستفهام وحرف الجر والاسم المجرور والمضاف إليه في كلا الشطرين في المثال الثالث ، مما يقوي بناء البيت الشعري ، فأبرز ما حققه استعمال الطباق : " الموسيقى الناجمة عن ترجمة خلجات النفس المعذبة التي توزعت بين النجاح والإخفاق " (١) .

#### ٤- رد العجز على الصدر (٢) :

فن بلاغيّ استعان به العرجي في ديوانه ، فقد كان يعيد التركيب اللغوي الذي سبق وإن جاء به في بداية بيته الشعري أو نهايته أو حشوه ، ليجعله يشعر بالمتعة ، وهو يشاركه في هذه العملية الأدبية ، فيتوقع ما قد يرد في نهايته من ألفاظ اعتماداً

(١) . شعر الحب في العصر الأموي دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون - د. هناء جواد عبد السادة العيساوي : ١٧١ .

(٢) . ويعد ابن المعتز أول من تحدث عنه في كتابه البديع : ١٥٦ .

على المعاني التي توالفت في مجيئها ، وهنا تبرز القيمة الفنية له بما يمنحه للبيت الشعري من مائيةٍ وطلاوةٍ وديباجةٍ ورونقٍ ، فضلاً عن الأبهة ، حيث أن ردّ أعجاز الكلام على صدره ، يجعله دالاً بعضه على بعض ، وهذا ييسر على المتلقي استنتاج وتوقع قوافي الشعراء <sup>(١)</sup> ، ثم أن تكرار هذه الألفاظ يخلق إيقاعاً داخل البيت ، فرنين أصواتها على مسامع المتلقي يرسّخها في ذهنه ، نحو قوله من [ بحر الخفيف ]:

وَصَلِّبْنِي فَأَشْهَدْ اللهُ أَنْ لَا      أَبْتَغِي مِنْ سِوَاكَ مَا عِشْتُ وَصَلَاً <sup>(٢)</sup>

ردّ العرجي لفظة ( وَصَلَاً ) على لفظة ( وَصَلِّبْنِي ) التي وردت في بدايته ، وقد أدّى ذلك إلى حدوث نغمٍ داخليٍّ ، ومثله أيضاً من [ بحر الوافر ]:

فَمَنْ يَفْرَحُ بَيْنَهُمْ      فَعَيْرِي ، إِذْ غَدَوَا ، فَرِحَا <sup>(٣)</sup>

كرر الشاعر هنا لفظة ( فَرِحَا ) التي جاءت في بداية البيت ( يَفْرَحُ ) ، فأصبح من السهولة على المتلقي معرفة القافية ، وهنا تكمن متعة التفاعل بين المرسل ومتلقيه .

يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى ردّ كلمةٍ ما على بعض ما في شطر منه ، كقوله من [ بحر الخفيف ]:

فَنَتَائِي عَلَيْكَ خَيْرٌ ثَنَاءٍ      إِنْ تَقَرَّرْتُ أَوْ نَأَتْ بِكَ دَارُ <sup>(٤)</sup>

أعاد العرجي كما نرى لفظة ( ثَنَاءٍ ) التي وردت في شطره الأول على بعضه ، وهي لفظة ( فَنَتَائِي ) ، فارتبط الإيقاع الذي نجم عن هذا التكرار بموسيقى البيت العام . ومن أمثلة تكراره للفظة التي وردت في نهاية شطر بيته الأول في آخره ، قوله من [ بحر الكامل ]:

أَفْبَعْدَ ذَلِكَ ؟ وَبَعْدَمَا ذَهَبَ الَّذِي      يَزِعُ الْفُؤَادَ عَنِ أَنْ يُصِيبَ ذَهَابُهُ <sup>(١)</sup>

(٢) . ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني : ٢ : ٣ . وأسماء

ب ( التصدير ) .

(٣) . الديوان : ١٢٣ .

(٤) . الديوان : ١٤٠ .

(٥) . الديوان : ٥٩ . وينظر : الديوان : ٢٣، ٢٩، ٣٤، ١٧١، ١٦٣، ١٤١، ١٢١، ٦٠، ٣٧، ٣٦... الخ .

وعلى هذا الأساس ، كان لردّ العجز على الصدر دوره الفاعل في وسم شعر العرجي بجمال الإيقاع ، الناتج عن تكرارها في البيت الواحد بمواقع مختلفة .

## ٥- تناسب القافية عن طريق الصيغة :

اهتمّ العرجي بموسيقى شعره اهتماماً بلغ به حداً دفعه إلى العمل على تحقيق حالة من التناسب في الصيغة التي اختارها لقوافيه ، فانشأ هذا الجانب التناغم الإيقاعي الجمالي في قصائده والحلاوة في تراكيبه . ومن ذلك قصيدته في بحر البسيط، في جوّ يسوده فيضٌ من المشاعر الملتاعة والقائمة التي قال فيها <sup>(٢)</sup> من [ بحر البسيط ]:

أَعَاذِلِّي ، أَمَا لِلْيَوْمِ تَغْيِيرُ ؟      لَا تَعْدِلَانِي ، فَإِنِّي الْيَوْمَ مَعْدُورُ  
إِذْ غَابَ عَقْلِي وَلَمْ يُتْرَكْ لِجُنَّتِهِ      رُوحٌ، فَهَلْ رُوحٌ مَنْ قَدْ مَاتَ مَنَشُورُ  
الْقَلْبُ رَهْنٌ لَدَى أَسْمَاءَ مَأْسُورُ      قَدْ أَوْقَعْتَهُ قَلْبُ الْقَلْبِ مَقْمُورُ

ثم تختلف الصيغة في البيت الرابع ، لتعود مرة أخرى في البيت الخامس ، وهكذا حتى يصل إلى البيت التاسع من [ بحر البسيط ]:

تَرُودُ فِيهِ قَطُوفٌ مَشِيهَا أُصْلًا      كَمَا يَرُودُ قَطُوفُ الْمَشْيِ مَحْسُورُ  
عَرْتِي الْوِشَاحِ وَرَابٍ مَا أَحَاطَ بِهِ      مِنْهَا الْأَرَارُ وَمَا فِي الْحِجْلِ مَمْكُورُ

ويتراجع عن هذه الهيئة في البيتين الثاني والثالث عشر ، ليعود إليه في

الآبيات اللاحقة من [ بحر البسيط ]:

كَأَنَّهَا إِذْ تَكْفَى فِي تَأْوِدِهَا      عُصْنٌ يُرَاحُ عَلَى عَلِيَاءَ مَمْطُورُ  
مَنْ بَانَةٌ طُلَّ أَعْلَاهُ فَمَالَ بِهِ      كَأَنَّهُ لِإِنْجَادِ الْمَاءِ مَهْصُورُ  
لَا الْقَوْلُ مِنْهَا إِذَا رَاجَعْتَهَا هَذِرٌ      وَلَا عَيْيٌ بَرَجَعَ الْقَوْلِ مَنْزُورُ  
نَعْمَ اللَّحَافُ بِلَيْلٍ بَارِدٍ شَبِمْ      يَاوِي إِلَيَّ كِنِّهِ بِاللَّيْلِ مَقْرُورُ

(١) . الديوان : ٢٣ .

(٢) . الديوان : ١٠٤ - ١٠٧ .

ولكنه يخالف هذه الصيغة في الأبيات الثلاثة الأخيرة منها<sup>(١)</sup>.

عرض لنا العرجي في رأيته هذه ، إمكانياته الفنية الكبيرة ، بالتزامه صيغة اشتقاقية واحدة لعدد من أبياته هي ( اسم المفعول ) ، مما بثّ في جوّ القصيدة موسيقى منسجمة مع بعضها بعضاً ، فغلبت الانسيابية والحلاوة على نسيجه الشعري ، إلى جانب توظيفه للفنون البلاغية الأخرى ، كالترّكّر في لفظة ( أَعَاذَلِي ) في البيت الأول من قصيدته ، ومما عمّق من موسيقاه وجمالها ، أن اللفظة المكررة هي لفظة القافية نفسها ، فربط الشاعر بين شطريه من حيث المعنى ، وكذا كرر لفظة ( رُوحٌ ) مرتين في البيت الثاني ، وأبدع الشاعر حين كرر القافية ذاتها ( مَنُشُورٌ ) في البيت الثاني والحادي عشر ، مما قوّى إيقاعه الشعري ، وهكذا كان للترّكّر دوره المؤثر في متانة شعره .

ثم أعطى تردد صدى أصوات " الجيم ، الصاد ، الطاء ، الباء ، الهاء ، الدال " السياق نغماً موسيقياً جميلاً ، يتفاوت في حركته ما بين ارتفاعٍ وانخفاضٍ ، وهمسٍ وجهرٍ ، كان له أثره في نفس متلقيه .

## ٦- التدوير :

يتمتع التدوير بقدرته على إسباغ صفتي الغنائية والليونة على البيت الشعري ، وبالتالي مدّ نغماته<sup>(٢)</sup> ، وهذا ما دفع الشاعر إلى استثماره في ديوانه ، وارى أن السبب الأساسي في التدوير قيد التفعيلة للغة الشاعر ، أي أنّ لغة الشاعر تتحكم التفعيلة في رسم قوالبها في بعض الأحيان وذلك ما نلمسه في التدوير .

فلا نجد شاعراً التزم بالوزن والقافية إلاّ وكان في شعره التدوير ، وربما كانت حالة الشاعر غير المستقرة ما دفعه إلى عدم الوقوف في نهاية الشطر الأول من بيته الشعري ، فحالته النفسية المضطربة ، وما يكتنفها من انفعالات متباينة في درجة شدتها ، هي التي أباحت له التعبير بهذه الصورة الانفجارية ، بمعنى آخر أن تلك الانفعالات قد توحدت في ذات العرجي لتتطلق وكأنها شحنة انفعالية واحدة

(١) . ينظر : الديوان ١٠٧ .

(٢) . ينظر : قضايا الشعر المعاصر - د. نازك الملائكة : ٩١ .

تنتهي بنهاية البيت الشعري ، إذ يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة ، يكون بعضها في الأول منه ، وبعضها الآخر في الثاني في حالة التدوير (١) ، ومن أمثلة استعماله للتدوير ، قوله من [ بحر الخفيف ] :

مَا تَقُولِينَ فِي فَتَى هَامَ ، إِذْ مَ ، بِمَنْ لَا يُنَالُ جَهْلًا وَمَيْنًا ؟ (٢)  
هَـ

ومثله أيضاً قوله في [ بحر الهزج ]:

أَلَا هَلْ هَاجَكَ الْأَطْعَا نُ ، إِذْ جَاوَزْنَ مُطَّلَحَا ؟ (٣)

يلفت انتباهنا في بيت العرجي هذا ، أنه دور مطلع قصيدته ، في حين نجد أن المطالع غالباً ما تصرع ، وربما أشار ذلك إلى أن وزن البيت قد حتم على الشاعر تدويره ليطيل بذلك إمتدادات الصوت ، فلا يناله الخلل في نظامه العروضي ، فذكر الجزء الأول من كلمة ( الْأَطْعَانُ ) في صدر البيت ، والجزء الثاني في عجزه .

حين تصفحت الديوان ، وجدت أن التدوير قد ورد في بحر الخفيف خمس مرات ، أما المتقارب فثلاث مرات ، وكذا الهزج الذي كان من بين أكثر البحور التي استثمر فيها العرجي التدوير ، وفيما يأتي جانب من قصيدته الغزلية في بحر الهزج والتي تمثل أكثر القصائد التي سخر فيها الشاعر التدوير (٤) :

وَقَدْ خِفْتُ بِأَنْ أَحْمِ لَ دَنْبًا مُؤَبِقًا فِيهِ  
لَأَنْي كَلَّمَا أَرْسَ لَ أَنْ إِيْتِ أُمَّيْهِ  
وَلَا وَاللَّهِ مَا بِي بَغْ ضُهُ يَا صَاحِ أَخْفِيهِ  
وَالْأَيْكَ يَعْينِي أَلْ ذِي مِنْ ذَلِكَ يَعْينِيهِ  
وَلَكِنِّي صَبَّرْتُ النَّفْ سَ عَنْهُ كَيْ أَبْرِيَهُ

(١) . ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب - السيد احمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى،

مصر ، د. ط ، د. ت : ٢٣ .

(٢) . ذيل الديوان : ١٩٤ .

(٣) . الديوان : ١٣٩ .

(٤) . الديوان : ١٠٣ .

مِنَ الْقَوْلِ الَّذِي قَدُّ قَا لَ وَاشِ ظَالِمٍ فِيهِ

يُفصح الشاعر عبر نغمٍ عذبٍ رقيقٍ ، يأخذ بتلايب القلوب ، عن موجة من المشاعر والأحاسيس التي اجتاحت كيانه ، في تجربةٍ من تجارب الحب في إحدى مغامراته ، فعبر عنها بنفسٍ واحد .

أما الرجز والرمل والمنسرح فجاءت مرة واحدة (١) ، وهو بهذا يتفق مع ما في في طبيعة الخفيف من نثرية ، لأن بقية البحور يثقل فيها التدوير على الشعراء المطبوعين (٢).

## ٧- لزوم ما لا يلزم :

نقصد بلزوم ما لا يلزم : " أن يأتي الشاعر بحرف يلتزم قبل الروي وليس هو بلازم " (٣) ، فاستغل العرجي ما يمكن أن يمنحه هذا الميدان لتجاربه الأدبية من جمال وقوة في الجرس الموسيقي ، ليظهر فيه براعته ومهارته الفنية بين الشعراء ، ملتزما حرف الألف في قصيدة كاملة (٤) ، أو يلتزم بحرفٍ ما ولعدد معين من الأبيات ، ثم يعقبه بحرف آخر يلتزمه في بعضها الآخر ، كما هو الشأن في قصيدته الرائية ، التي التزم في البيتين الأول والثاني منها بحرف الواو وحركته المجانسة له " الضمة " ، ليعزز قوة نغمته الموسيقية وجمال موسيقاه الهادئة الجميلة في قوله (٥) من [ بحر الطويل ]:

لَمَنْ طَلَّلَ بِالنَّعْفِ نِعْفٍ وَقِيرٍ      يُشَبَّهُ مَعْنَاهُ كِتَابَ زُبُورٍ  
أَضْرَبَ بِهِ بَعْدَ الْأَلَى عَمَرُوا بِهِ      تَقَادِمُ أَرْوَاحٍ وَمَرُّ دُهُورٍ

ثم يلتزم بحرف الياء وحركة الكسرة لتسعة أبيات منها من [ بحر الطويل ]:

أَقُولُ لَعَبَدَ اللَّهِ وَالْقَلْبُ وَاجِبٌ      وَمِنْ قَبْلَهُ مَا قُلْتُهُ لِكَثِيرٍ :

(١) . ينظر : الديوان وذيله : ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٨٦ ، ١١٠ ، ١١٢ ،

١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٧ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

(٢) . ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني : ١ : ١٧٨ .

(٣) . ميزان الذهب - السيد احمد الهاشمي : ١٤٠ .

(٤) . ينظر : الديوان : ١٤٦ - ١٤٧ .

(٥) . الديوان : ٧٥ .



فَمَا أُنْسَ مِلْأَشْيَاءٍ لَا أُنْسَ مَجْلِسًا      لَنَا وَلَهَا بِالسَّفْحِ دُونَ تَبِيرِ (١)

ويتخلف عن هذا الالتزام في بيته الثاني عشر ، ليلتزم بحرف الياء وحركته الملائمة له ، ليعود إلى ما سبق وإن التزمه في مطلع قصيدته بثلاثة أبيات ، أما الخمس الأخيرة (٢) فتجد عدم التزامه بالحروف التي اعتمدها في أبياته الشعرية ، وهذا التآرجح فيما استعمله الشاعر من حروف وحركات ، ربما كان مردّه طبيعة السياق وحالته النفسية ، مما يسبغ على قصيدته الشعرية جرساً موسيقياً جميلاً متناغماً في حركاته وسكناته ، وتناسبا في صيغته النحوية والصرفية ، له عميق الأثر في المتلقي .

وبلغ تفنن العرجي في موسيقاه الداخلية ، أنه التزم حرف الألف في قصيدته الدالية ، وقد ساهم ذلك في زيادة وحدات الإيقاع الصوتية في عدد من أبياتها نحو قوله (٣) من [ بحر الكامل ]:

|   |   |
|---|---|
| وَمُوَكَّلٌ بِوَصَالٍ كُلِّ جَمَادٍ       | إِنِّي لِأَتْرُكُ مَنْ يَجُودُ بِوَصْلِهِ       |
| لَجَّتْ بِحُبِّكُمْ بَنَاتُ فُؤَادِي      | يَا عَمْرُ إِنِّي ، فَاصْرِمِينِي أَوْ صِلِي ،  |
| دَانِي الْقَرَابَةِ أَوْ وَعِيدَ أَعَادِي | كَمْ قَدْ عَصَيْتُ إِلَيْكَ مِنْ مُتَّصِحٍ      |
| شَوْقًا إِلَيْكَ بِلَا هِدَايَةِ هَادِي   | وَتَتَوَفَّؤُهُ أَرْمِي بِنَفْسِي عَرْضَهَا     |
| جَنَّبِي ، حُرُونَهُ مَضْجَعٍ وَتَعَادِي  | بِمُعَرَّسٍ فِيهِ ، إِذَا مَا مَسَّه            |
| وَذِرَاعُ حَرْفٍ كَالِهَلَالِ وَسَادِي    | مَا إِنْ بِهَا لِي غَيْرُ سَيْفِي صَاحِبٌ       |
| مَا عِشْتُ عِنْدَكَ فِي هَوَى وَوِدَادٍ   | وَلَقَدْ أَرَى أَنْ لَيْسَ ذَلِكَ بِنَافِعِي    |
| طَمَعًا بِكُمْ وَرِضًا بِغَيْرِ سَدَادٍ   | إِلَّا الرَّجَاءَ ، وَقَدْ أَنَى لِي أَنْ أَدِي |

الأبيات أعلاه من بحر الكامل ، والنص كما نراه طبع بلغة حوارية قصصية تستدعي زمناً إيقاعياً طويلاً ، وساهم وجود الأليفات المتتالية قبل حرف الروي بإطالة الصوت ، معززاً الزمن الإيقاعي للكامل ، ثم إشباع الشاعر لحركة الدال المكسورة

(١) . ينظر : ص ٦٩ من هذه الرسالة .

(٢) . ينظر : الديوان : ٧٧ .

(٤) . الديوان : ٩٦ - ٩٧ . وينظر : الديوان : ٩٥ ، ١٢١ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ... الخ .

في البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس ، منح الشاعر فرصة كبيرة في أن يمدّ الصوت الإيقاعي لأبياته الشعرية ، ومن ثم استيعاب أكبر قدر ممكن من انفعالاته وتجاربه الشعرية .

## ٨- التصريح :

هو : " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته " (١) ، وحالة الاتفاق بين عروض البيت وضربه ، تجعل المتلقي يقف في البيت الواحد على وقفتين ، الأولى في نهاية المصراع الأول والثانية في نهاية المصراع الثاني ، وهذا من شأنه أن يعمق النغم الداخلي لأبياته بتناغمها مع مضمون النص في تركيبه الدلالي لكونه تكراراً حرفياً (٢) ، وغالباً ما يحدث في مطالع القصائد ، فيمنح المتلقي فرصة التعرف على طبيعة القافية التي اعتمدها الشاعر في بنية قصيدته الشعرية ، نحو قوله من [ بحر الطويل ]:

تَطَاوُلُ أَيَّامِي ، وَلَيْلِي أَطْوَلُ      وَوَلَامَ عَلَى حُبِّي عُنَيْمَةٌ عُدْلُ (٣)

تتوالى اللامات في صدر هذا البيت منشأةً حالةً من التناغم الموسيقي مع قافية البيت ، كأنما هناك قوافٍ داخليةٍ إلى جانب قافية البيت التي يقوم عليها ، إذ يهيئ التصريح أنغاماً موسيقيةً داخليةً غايةً في الجمال والتناسب في قصيدة الغزل (٤) ، وزادت مجانسة العرجي لحركات قوافيه من قوة موسيقاه ، ما بين هبوط وصعود وصعود في حركاتها ، وهو يصور لنا معاناته نتيجة بعاد زوجته " عُنَيْمَةٌ " . وليؤكد الشاعر المعنى الذي ساقه لجأ إلى التكرار مترنماً بلفظة ( تَطَاوُلُ ) ، ليثبت الدلالة في ذهن المتلقي ، وهو يردد هذا التركيب اللغوي في نهاية الشطر الأول على ما ذكره في حشوه .

(١) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني : ١ : ١٧٣ .

(٢) . ينظر : البلاغة العربية البيان والبدیع - د. ناصر حلوي - د. طالب محمد الزويبي : ١٥٠ .

(٣) . الديوان : ١٥١ .

(٤) . ينظر : الغزل السياسي في العصر الأموي - غانم جواد رضا : ٦٠ .

ومن مظاهر افتتان الشاعر بقوافيه ، قوله مصرعاً مطلع قصيدته الدالية  
المكسورة من [ بحر البسيط ] :

يَا مَنْ لِقَلْبٍ شَدِيدِ الْهَمِّ مَعْمُودٍ ؟      وَنَوْمِ عَيْنٍ - إِذَا أَمْسَيْتُ - مَحْدُودٍ ؟ (١)

بلغ إبداع الشاعر وتفننه في قوافيه ، أن جعل قافية عروضه توافق ضربه في  
حركاته وسكناته ، والمماثلة في الصيغة الاشتقاقية التي جاءتا عليها ، وهي ( اسم  
المفعول ) ، إذ إن قوة تأثير التصريع في مقدمة القصائد في نفس المتلقي ، يفوق ما  
يمكن أن يحدثه لو وقع في ثنايا القصائد ، وربما جعل هذه الظاهرة الفنية التي  
امتازت بها الموسيقى الحجازية في العصر الأموي تحديداً ، غالباً ما تقع في مطالع  
قصائد العرجي (٢) ، وربما ساهمت حركة الكسرة في إتاحة فرصة له للتنفيس عن  
انفعالاته المكبوتة بإيقاع حزين رقيق .

---

(٢) . الديوان : ١٥٩ .

(٣) . ينظر: الديوان ونيله: ١١٤، ١٠٤، ١١٦، ١٣٠، ١٢٢، ١٢١، ١٣٢، ١٣٤، ١٤١، ١٤٣، ١٦٣،  
١٦٦، ١٦٨، ١٧٠، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٩، ١٨٢، ١٨٤، ١٩١، ١٩٢، ١٩٤ ... الخ .

# الخاتمة

كشفت دراستنا لشعر العرجي خصائصاً فنية ، طبعت البناء الفني لشعره بالتميز والجمال ، وهي :

١. إن الشاعر وحيد الغرض ، قصر شعره على الغزل ، ولم يتطرق إلى الأغراض الأخرى كالفخر والهجاء والمدح ووصف الخمرة إلا قليلاً .

٢. جمع البناء الفني لشعره بين القصائد والمقطوعات ، لأنَّ القصائد تبيح للشاعر الاسترسال في بث انفعاله ، وتصوير تجربته في بناء شعري يتسم بالطول ، ويجنح المبدع إلى إضفاء سمة العرض لتجربته ، وهذا ما يبيحه القصيد للشاعر ، أما المقطوعة فتتيح للشاعر الإيجاز والتكثيف لتجربته ، فهي ملائمة لمواقف العبارة ، أو التي لا تحتاج إلا إلى قالب شعريّ - يصوّر هذا الانفعال ويبرز الموقف - محكم وموجز ومكثف ، وهذا يجعلنا نفترض ميل الشاعر إلى المقطوعات والقصائد .

٣. طغت النظرة الحسية على العرجي في وصفه للنساء ، فهو ينظر للمرأة بمنظار حسي ، يتناول مفاتن جسدها بشكل دقيق ، وهذا لا يعنى أنه لم يترك مساحة من شعره يتعرض فيه الى وصف دواخلها ، وما ينتابها من مشاعر وأحاسيس في تجاربها العاطفية .

٤. جمع بين البداوة والتمدن في ألفاظه ، فوسمت بالرقّة واللين تارةً ، والمتانة والقوة تارةً أخرى .

٥. طبعت اللغة الحوارية القصصية ، طريقة عرضه لمغامراته اللاهية العابثة الواصفة في أغلب ديوانه ، مما وسّم نتاجه الأدبي بعنصري المتعة والتشويق .

٦. سخر الشاعر الأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية والخبرية في معرض حديثه عن محبوبته ، وهذا التنويع في صيغة الخطاب منح السياق العام القوة والرصانة والرقّة والعذوبة ، إلى جانب عمق الأداء والتأثير في المتلقي ، وقوة

- البناء الداخلي لقصائده ومقطوعاته ، ليزيل الرتابة والملل في حالة اتخاذه أسلوباً واحداً في نصوصه الشعرية .
٧. إنه شاعرٌ ذاتيٌّ مطبوعٌ ، لا تلمح الصنعة والتكلف في ألفاظه ولا الغرابة والتعقيد في جانبٍ من شعره وموضوعيٌّ في الآخر ، تبعاً لرؤية الشاعر والتجربة والشعور .
٨. تأثره بألفاظ الإسلام تأثراً سطحياً ، فقد وظفها بما يخدم السياق العام .
٩. لم يكن وصف الطبيعة يعنيه في ذاته ، وإنما كانت الطبيعة الساكنة والمتحركة وسيلته لوصف جمال الحبيبة الجسدي الفتان .
١٠. سيطرت على البناء الفني لشعره مجموعة من الثنائيات ، كان لها دورها الفاعل والمؤثر في مضمون القصيدة وشكلها كالسكون والحركة ، البداوة والتمدن ، الزمان و المكان ، الحياة والموت ... الخ .
١١. اعتمد الشاعر عباراتٍ وجمالاً معينةً ، جسّد من خلالها تمثال جمال الحبيبة الجسدي ، مثل عبل المدملج ، مَمْلُوءَةٌ مَقْلَ الغَزْلَانِ ، كَشْحِ هَضِيمِ ، مَمْكُورَةٌ السَّاقَيْنِ ، قَطُوفُ الخُطَا ، رَابِ مَا أَحَاطَ بِهِ ، أَحْوَى المَدَامِعِ ، فَاتِرِ الطَّرْفِ ، رُودُ الشَّبَابِ ... الخ .
١٢. شكلت الجملة الفعلية حيزاً كبيراً من شعره ، فاق الاسمية والاعتراضية ليعطي السياق طابع الحركة ، ويومئ بحالة الاضطراب النفسي .
١٣. يتمتع البناء الفني لقصائده ومقطوعاته بالوحدة العضوية والموضوعية ، والدليل استعماله للروابط ، كحروف الجر ، والشرط ، والعطف ، فلم يعد البيت مستقلاً بذاته ، بل يحتاج الى ما يتم معناه في أبياتٍ لاحقة .
١٤. استعمل الشاعر تراكيب جاهزة، تعاور الشعراء منذ الجاهلية على استعمالها، وهي : لَيْتَ شِعْرِي ، يَا أَيُّهَا الرَّبُّعُ ، بَنَاتِ فُؤَادِهَا .
١٥. اتسمت بعض تجارب العرجي بصدق العاطفة ، وابتعد عنها في أخرى ، نقصد الغزل السياسي أو الكيدي .

١٦. نلمح في أغلب الكتب ، اسم العرجي مقروناً باسم عمر بن أبي ربيعة المخزومي ، على أساس أنه نهج المذهب ذاته ، ولكن الحقيقة أن ثمة نقاط التقاء واختلاف بينهما ، والذي يعنينا الثانية ، إذ كان العرجي أكثر صقلاً وتماسكاً في إدارة الحوار القصصي في شعره ، وأكثر فتوةً وإباحيةً في وصف مغامراته اللاهية العابثة .

١٧. سخّر الشاعر المشتقات في موطن وصف الحبيبة ، ليبث الحركة في السياق الذي ترد فيه ، مشيراً إلى الوضع النفسي الذي يعيشه .

١٨. يقترن الفعل في ديوانه ببياء المتكلم ، ليفسح المجال للحديث عن وجدانه وآلامه وأحزانه .

١٩. اتصف جانب من شعر العرجي بخطراتٍ من الحكمة .

٢٠. تنوعت صور العرجي ما بين مفردة ومركبة ، حسية وذهنية ، واقعية وخيالية ، ساكنة ومتحركة ، مما يرتقي بالبناء الفني لشعره ، ويزيد من جماله وعمق تأثيره في المتلقي ، والتعبير عن تجاربه الشعرية .

٢١. وُسم شعر العرجي بالتشخيص ، وقد ساهم هذا في بثّ الحياة في الجوامد .

٢٢. تميّزت الصورة الكنائية لدى العرجي عن سواها ، باستعماله عبارات ثابتة ، منحت الجو العام حسناً ورقةً وبلاغةً في التعبير ، مثل : مَهْضُومَةَ الكَشْحِ ، عبل المدملج ، مهضومة الحشا وغيرها .

٢٣. إن شعره غنائيٌّ قابلٌ للتطويع ، وهذا يعني إمكانية تلحينه وغنائه والتلاعب بألفاظه .

٢٤. العرجي شاعرٌ طويل النفس ، تتراوح عدد أبيات قصائده ما بين (١٥-٤٤ بيت)، أو ما دون ( ١٥ - ٢٦ بيت ) .

٢٥. اتصفت بعض البحور التي استعملها الشاعر في ديوانه بطول الإيقاع ، وزمن التفعيلة في بعض منها ، وقلته وقصره في بعضها الآخر ، ثم كان لبعض الزحافات والعلل دورها المتميز في إطالة الإيقاع الزمني لشعره وقصره ، إلى جانب تنوع التفعيلة .

٢٦. معظم شعره جاء مطلق القافية ، ما عدا ثلاثة قصائد فقط جاءت مقيدة ، وفي ذلك ارتباط بجو القصيدة العام أو المقطوعة ، ثم ما يهيئه إشباع الحركة ، أو مدّ الصوت من استيعاب قدر أكبر من انفعالات الشاعر وتجاربه .
٢٧. يمثل التكرار ظاهرة بارزة في الأداء اللغوي والموسيقي داخل قصائده ومقطوعاته ، سواء على وجه الاستعذاب بتريد اسم الحبيبة ، أو العبارات والكلمات والحروف بقصد التوكيد ، وزيادة قوة الإيقاع الموسيقي الذي يخلقه تكرار حروفها وأصواتها .
٢٨. التدوير ميزة من ميزات شعر العرجي ، وجدناها في عدد من قصائده ، فكان يردّ جزء من الكلمة في صدر البيت والأخرى في عجزه .
٢٩. يحرص الشاعر في أغلب الأحيان ، على أن يشاركه القارئ والمتلقي في معرفة قوافيه ، وهنا تظهر المتعة والتشويق ، وهو يرد أعاجيز الأبيات على صدورها ، مضافاً نغماً داخلياً متناغماً .
٣٠. كثيراً ما كان الشاعر يُجانس في قوافيه ويطابقها ويصرعها ، وفي ذلك جمالٌ وحسنٌ في قوافيه ، وجرسٌ موسيقيٌّ داخليٌّ عميقٌ مؤثّرٌ في متلقيه ، وهو يتفنن في إيرادها .

كما أن هناك بعض النتائج مبنوثةً في بطن البحث .

# قائمة المصادر والمراجع

## \* القرآن الكريم

١. أبحاث في الشعر العربي - د. يونس أحمد السامرائي ، مطبعة دار الكتب ، جامعة الموصل ، د.ط ، ١٩٨٩.
٢. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري - يوسف حسين بكار ، دار المعارف ، مصر ، د.ط ، د.ت.
٣. أخبار أبي القاسم الزجاجي - أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي ، تحقيق : د. عبد الحسين المبارك ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د.ط ، ١٩٨٠ .
٤. الأدب وفنونه دراسة ونقد - د. عز الدين إسماعيل ، مطبعة السعادة ، ط ٦ ، ١٩٧٦ .
٥. أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين - د. قيس إسماعيل الأوسي ، دار الحكمة ، جامعة بغداد ، د . ط ، ١٩٨٩ .
٦. أساليب القسم في اللغة العربية - كاظم فتحي الراوي ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٧ .
٧. أسرار البلاغة في علم البيان - الإمام عبد القاهر الجرجاني ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٣٩.
٨. الاشتقاق - ابن دريد الأزدي ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة المثنى ، بغداد ، العراق ، د.ط ، د.ت .
٩. أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة - د. محمد حسين الصغير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد العراق ، د.ط ، د.ت .
١٠. أصول النقد الأدبي - احمد الشايب ، مطبعة الاعتماد ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٤٦ .



١١. الأضداد في كلام العرب - أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي ، تحقيق د. عزة حسن ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ، د. ط ، ١٩٦٣ .
١٢. الأعلام - خير الدين الزركلي ، مطبعة كرستاتسوماس وشركاه ، ط ٢ ، ١٩٥٤ .
١٣. الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٢٧ .
١٤. أغزل الغزل في الشعر العربي - سمير حداد ، شركة الشرق الأوسط للطباعة ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٩٦ .
١٥. الأفكار والاسلوب ، دراسة في الفن الروائي ولغته - أ : ف تشيتبشرين ، ترجمة : د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، د. ط ، د. ت .
١٦. إلياذة هوميروس ، سليمان البستاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت .
١٧. الأمالي - أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي ( ت ٣٥٦ هـ ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط ، ١٩٧٥ .
١٨. أوائل العرب عبر العصور والحقب العصر الأموي - طاهر جليل حبوش ، د. ط ، ١٩٩١ .
١٩. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك - ابن هشام الأنصاري ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ٥ ، ١٩٦٧ .
٢٠. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع - جلال الدين أبو عبد الله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد عبد الرحمن القزويني ، مكتبة النهضة ، بغداد ، د. ط ، د. ت .
٢١. البديع - عبد الله بن المعتز ، دار الحكمة ، حلبوني - دمشق ، د. ط ، د. ت .
٢٢. البديع في نقد الشعر - أسامة بن منقذ ، تحقيق احمد حياوي - د. حامد عبد المجيد ، مصر ، د. ط ، ١٩٦٠ .

٢٣. البلاغة العربية - د. ناصر الحلاوي - د. محمد طالب الزوبعي ، دار الحكمة للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٥٧ .
٢٤. البلاغة العربية المعاني والبيان والبدیع - د. أحمد مطلوب ، مطابع دار الكتب ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٢٥. البلاغة عند الجاحظ - د. أحمد مطلوب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٣ .
٢٦. البلاغة الواضحة - علي الجارم - مصطفى أمين ، د. ط ، د. ت .
٢٧. البلاغة والتطبيق - د. أحمد مطلوب - د. كامل حسن البصير ، دار الكتب، جامعة الموصل ، ط ٢ ، ١٩٩٩ .
٢٨. البلاغة والنقد بين التاريخ والفن - د. مصطفى الصادي الجويني ، دار النجاح للطباعة ، إسكندرية ، د. ط ، ١٩٧٥ .
٢٩. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر - مرشد الزبيدي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٤ .
٣٠. البيان والتبيين - أبو عثمان عمرو الجاحظ ، دار الفكر ، بيروت - لبنان ، د. ط ، ١٩٦٨ .
٣١. تاج العروس من جواهر القاموس - محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تحقيق : د. حسين نصار ، مطبعة حكومة الكويت ، د. ط ، ١٩٦٩ .
٣٢. تاريخ الأدب العربي - أحمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة مصر ، ط ٢٣ ، د. ت .
٣٣. تاريخ الشعر العربي إلى آخر القرن الثالث الهجري - نجيب محمد البهيتي، مؤسسة الخانجي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦١ .
٣٤. تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري - الأستاذ طه أحمد إبراهيم ، دار الحكمة ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت .
٣٥. تبسيط العروض - نور الدين صَمُود ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ٢ ، ١٩٨٥ .

٣٦. التَّبَيُّانُ فِي عِلْمِ الْمَعَانِي وَالْبَدِيعِ وَالْبَيَّانِ - العلامة شرف الدين حسين بن محمد الطيبي (ت ٧٤٣هـ) ، تحقيق د. هادي عطية مطر الهلالي ، مكتبة النهضة العربية ، ط ١ ، ١٩٨٧ .
٣٧. تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين ، مطبعة المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٩ .
٣٨. تطور الشعر العربي الحديث في العراق - د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٥ .
٣٩. التطور والتجديد في الشعر الأموي - د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط ٥ ، د. ت .
٤٠. جامع الدروس العربية - الشيخ مصطفى الغلاييني ، المطبعة العصرية ، صيدا - لبنان ، ط ٧ ، ١٩٥٩ .
٤١. جدلية الخفاء والتجلي - كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ .
٤٢. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
٤٣. جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب - السيد احمد الهاشمي ، تحقيق لجنة من الجامعيين ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، د. ط ، د. ت .
٤٤. حديث الأربعاء - طه حسين ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، د. ط ، ١٩٣٧ .
٤٥. حركات التجديد في الأدب العربي - يوسف خليف ، مطبعة دار نشر ثقافة ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٧٩ .
٤٦. حسن التوصل إلى صناعة الترسل - شهاب الدين محمود الحلبي (ت ٧٢٥هـ) ، تحقيق ودراسة اكرم عثمان يوسف ، دار الحرية ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ .
٤٧. حلية المحاضرة في صناعة الشعر - أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ، تحقيق د. جعفر الكتاني ، دار الحرية للطباعة ، د. ط ، ١٩٧٩ .

٤٨. حماسة القرشي - عباس بن محمد القرشي ، تحقيق خيرى الدين محمود قبلوى ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د. ط ، ١٩٩٥ .
٤٩. الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام - الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجى ، المطبعة الفاروقية الحديثة ، ط ١ ، ١٩٤٩ .
٥٠. الحيوان - أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ ( ت ٢٥٥هـ ) ، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٦٦ .
٥١. خزنة الأدب وغاية الأرب - الشيخ تقي الدين الحموي ، دار ومكتبة الهلال، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٧ .
٥٢. الخصائص - ابن جنّي ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٠ .
٥٣. دراسات بلاغية ونقدية - د. احمد مطلوب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ .
٥٤. دراسات في الأدب والفن - حنا نمر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٢ .
٥٥. دراسات في قواعد اللغة العربية - عبد المهدي مطر ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، د. ط ، ١٣٥٨هـ .
٥٦. دروس في تاريخ آداب اللغة العربية - الشاعر معروف الرصافي ، مطبعة دار المعارف ، بغداد ، د. ط ، ١٩٦٨ .
٥٧. دفاع عن البلاغة - أحمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة ، د. ط . ١٩٤٥ .
٥٨. دلائل الإعجاز - الإمام عبد القاهر الجرجاني ، مكتبة القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٩ .
٥٩. ديوان الحماسة - أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ( ت ٢٣١هـ ) ، برواية أبي منصور موهوب أحمد بن الخضر الجواليقي ( ت ٥٤٠هـ ) ، تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح ، دار الرشيد ، د. ط ، ١٩٨٠ .

٦٠. ديوان العرجي - رواية أبي الفتح عثمان بن جني ( ت ٣٩٢ هـ ) ، تحقيق خضر الطائي - رشيد العبيدي ، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٥٦ .
٦١. ديوان أمرؤ القيس - ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشاقي ، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت .
٦٢. الزمن عند الشعراء قبل الإسلام - عبد الإله الصائغ ، مطابع كويت تايمز ، د. ط.
٦٣. زهر الأدب وثمر الألباب - أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني ( ت ٤٥٣ هـ ) ، تحقيق د. زكي مبارك ، دار الجيل ، بيروت - لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .
٦٤. سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى - نازك الملائكة ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٣ .
٦٥. شرح ابن عقيل - قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي ، المصري ، الهمذاني ( ت ٦٩٨ هـ ) ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، د. ط ، ١٩٩٩ .
٦٦. شرح الأشموني على ألفية ابن مالك - تأليف وتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٣٦ .
٦٧. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية - عبد الحميد الراضي ، مطبعة العاني ، بغداد ، د. ط ، ١٩٦٨ .
٦٨. شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي - محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ .
٦٩. شرح قطر الندى وبلّ الصدى - أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري ( ت ٧٦١ هـ ) ، مطبعة السعادة ، ط ١٠ ، ١٩٦١ .
٧٠. شرح اللحة البدرية في علم اللغة العربية - أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن احمد بن عبد الله بن هشام ، الأنصاري ، المصري ، تحقيق د. هادي نهر ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٧ .

٧١. شرح مقامات الحريري- أبو العباس عبد المؤمن العيشي الشريشي ( ت ٦٢٠ هـ ) ، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي ، ط ١ ، ١٩٥٢ .
٧٢. شرح الوافية نظم الكافية - أبو عمرو عثمان بن الحاجب النحوي ( ت ٦٤٦ هـ ) ، تحقيق موسى بناي علوان العلي ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، د. ط ، ١٩٨٠ .
٧٣. الشعر والشعراء - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتية الدينوري ( ت ٢٧٦ هـ ) ، حققه وضبط نصه د. مفيد قميحة - راجعه وضبط نصه الأستاذ نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٥ .
٧٤. الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية - د. شوقي ضيف ، مطبعة النجوى ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٧ .
٧٥. الشعراء وإنشاد الشعر - علي الجندي ، مطابع دار المعارف ، د. ط ، ١٩٦٩ .
٧٦. الشيب والشباب في الأدب العربي - الحاج محمد حسن الشيخ علي الكتبي ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، ط ١ ، ١٩٧٢ .
٧٧. الصناعتين - أبو الهلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب ، ط ٢ ، ١٩٧١ .
٧٨. الصورة الأدبية - د. مصطفى ناصف ، دار مصر للطباعة ، ط ١ ، ١٩٥٨ .
٧٩. الصورة الشعرية - سي دي لويس ، مؤسسة الخليج ، الكويت ، د. ط ، ١٩٨٢ .
٨٠. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - د. جابر احمد عصفور ، دار الثقافة القاهرة د. ط ، ١٩٧٤ .
٨١. الصورة الفنية في شعر ابي تمام - د. عبد القادر الرباعي ، ط ٢ ، ١٩٩٩ .
٨٢. الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية وبلاغية - د. محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد ، د. ط ، ١٩٨١ .
٨٣. الصورة الفنية معياراً نقدياً - د. عبد الإله الصائغ ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد د. ط ، ١٩٨٧ .

٨٤. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها - د. علي البطل ، دار الأندلس للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٨١ .
٨٥. الصورة والبناء الشعري - د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، د. ط ، د. ت .
٨٦. ضرائر الشعر - ابن عصفور الاشيلي ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
٨٧. الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر - السيد محمود شكري الالوسي البغدادي ، مكتبة دار البيان ، بغداد ، د. ط ، د. ت .
٨٨. الضرورة الشعرية دراسة لغوية نقدية - د. عبد الوهاب محمد علي العدوانى، مطبعة التعليم العالي ، الموصل ، د. ط ، ١٩٩٠ .
٨٩. عبقرى من البصرة - د. مهدي المخزومي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٢ .
٩٠. العروض تهذيبه وإعادة تدوينه - الشيخ جلال الحنفي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٣ ، ١٩٩١ .
٩١. العروض الواضح للمدرسين والطلاب في المدارس الثانوية والعالية - د. ممدوح حقي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت - لبنان ، ط ١٥ ، ١٩٨١ .
٩٢. العصر الإسلامي - د. شوقي ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، مصر ، ط ٧ ، ١٩٦٣ .
٩٣. عصر القرآن - محمد مهدي البصير ، وزارة المعارف العراقية ، د. ط ، د. ت .
٩٤. عصر المأمون - د. احمد فريد رفاعي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٢٨ .
٩٥. عصر بني أمية نماذج شعرية محللة - جورج غريب ، مطبعة الغريب ، بيروت - لبنان ، د. ط ، ١٩٧٠ .

٩٦. العقد الفريد - أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي ، تحقيق أحمد أمين - إبراهيم الأبياري - عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، د. ط ، ١٩٤٩ .
٩٧. علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع - أحمد مصطفى المراغي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط ٣ ، ١٩٩٣ .
٩٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت - لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .
٩٩. عيار الشعر - ابن طباطبا العلوي ، تحقيق د. طه الحاجري - د. محمد زعلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة د. ط ، ١٩٥٦ .
١٠٠. عيون الأخبار - أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة الدينوري ( ت ٢٧٦ هـ ) ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت .
١٠١. الغزل السياسي في العصر الأموي - غانم جواد رضا ، مطبعة جامعة البصرة ، د. ط ، ١٩٨٣ .
١٠٢. الغزل عند العرجي في العصر الأموي - وليم نقولا .
١٠٣. فصول في الشعر - د. احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي ، بغداد ، د. ط ، ١٩٩٩ .
١٠٤. فصول في الشعر ونقده - د. شوقي ضيف ، مطابع دار المعارف ، مصر ، د. ط ، ١٩٨٣ .
١٠٥. فقه اللغة وسرّ العربية - أبو منصور الثعالبي ، تحقيق مصطفى السقا - إبراهيم الأبياري - عبد الحفيظ شلبي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط ١ ، ١٩٣٨ .
١٠٦. فن التقطيع الشعري والقافية - د. صفاء خلوصي ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٦ ، ١٩٨٧ .
١٠٧. فن القصة - د. محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٥٦ .
١٠٨. في الأدب والنقد - د. محمد مندور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٥٦ .



١٠٩. في الشعر الإسلامي والأموي - د. عبد القادر القط ، مطبعة دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٧٦ .
١١٠. في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات - د. فائق مصطفى - د. عبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ .
١١١. في النقد الأدبي عند العرب - د. محمد طاهر درويش ، مطبعة الحسن الجديدة ، د. ط ، د. ت .
١١٢. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد - د. عبد الملك مرتاض ، مطابع الرسالة ، الكويت ، د. ط ، ١٩٩٨ .
١١٣. القاموس المحيط - مجد الدين الفيروزآبادي ، د. ط ، د. ت .
١١٤. القواعد الأساسية للغة العربية - السيد احمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د. ت .
١١٥. قواعد الشعر - أبو العباس احمد بن يحيى ثعلب إمام اللغة والنحو والعربية ( ت ٢٩١ هـ ) ، شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، ط ١ ، ١٩٤٨ .
١١٦. القواعد النحوية - إبراهيم علوان اللامي ، مطبعة العاني ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٨ .
١١٧. القوافي - أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش ( ت ٢١٥ هـ ) ، تحقيق : د. عزة حسن ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، د. ط ، ١٩٧٠ .
١١٨. الكامل في اللغة والأدب - أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد النحوي ( ت ٢٨٥ هـ ) ، مطبعة مصطفى محمد ، مصر ، د. ط ، ١٣٥٥ هـ .
١١٩. الكامل في النحو والصرف والإعراب - احمد قبش ، ط ٢ ، د. ت .
١٢٠. كتاب سيبويه - أبو بشر عمرو والملقب بسيبويه ، المطبعة الكبرى الأميرية ، بولاق - مصر ، ط ١ ، ١٣١٦ هـ .

١٢١. كيف أفهم النقد - د. جبرائيل سليمان جبور ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٣ .
١٢٢. لسان العرب - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور المصري ، دار صادر ، بيروت ، د.ط ، ١٩٥٥ .
١٢٣. لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية - د. عدنان حسين العوادي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د.ط ، ١٩٨٥ .
١٢٤. لغة الشعر بين جيلين - د. إبراهيم السامرائي ، دار الفكر ، عمان ، د.ط ، د.ت .
١٢٥. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي - محمد رضا مبارك ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٣ .
١٢٦. اللمع في العربية - أبو الفتح عثمان بن جني ( ت ٣٩٢ هـ ) ، تحقيق : حامد المؤمن ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٢ .
١٢٧. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - عبد الله الطيب المجذوب ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠ .
١٢٨. مروج الذهب ومعادن الجوهر - أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي ( ت ٣٤٦ هـ ) ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، ط ٥ ، ١٩٧٣ .
١٢٩. مستقبل الشعر وقضايا نقدية - د. عناد غزوان ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٤ .
١٣٠. المعارف - أبو محمد عبد الله بن مسلم ( ت ٢٧٦ هـ ) ، تحقيق ثروت عكاشة ، مطبعة دار الكتب ، د.ط ، ١٩٦٠ .
١٣١. معالم العروض والقافية - د. عمر الأسعد ، مطبعة النور ، الأردن ، ط ١ ، ١٩٨٤ .
١٣٢. معاني النحو - د. فاضل صالح السامرائي ، دار الحكمة ، الموصل ، د.ط ، ١٩٩١ .

١٣٣. معجم الأدباء - ياقوت الحموي ، مطبعة دار المأمون ، ط ١١ ، د. ت .
١٣٤. معجم البلدان - للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٧ .
١٣٥. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - د. احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، د. ط ، ١٩٨٣ .
١٣٦. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب - أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن احمد بن عبد الله بن هشام ، الأنصاري ، المصري ( ت ٧٦١ هـ ) ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة ، د. ط ، د. ت .
١٣٧. المفصل في علم العربية - أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ( ت ٥٣٨ هـ ) ، دار الجيل ، بيروت - لبنان ، ط ٢ ، د. ت .
١٣٨. مفهوم الشعر - د. جابر احمد عصفور ، د. ط ، د. ت .
١٣٩. مقاتل الطالبين - أبو الفرج الأصفهاني ( ت ٣٥٦ هـ ) ، المطبعة الحيدرية ، النجف الأشرف ، ط ٢ ، ١٩٦٥ .
١٤٠. مقالات في النقد الأدبي - د. محمد مصطفى هدارة ، مطابع دار العلم ، د. ط ، ١٩٦٤ .
١٤١. مقالات في تاريخ النقد الأدبي - د. داود سلوم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ط ، ١٩٨١ .
١٤٢. المقتصد في شرح الإيضاح - عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق د. كاظم بحر المرجان ، المطبعة الوطنية ، عمان - الأردن ، د. ط ، ١٩٨٢ .
١٤٣. المقتضب - أبو العباس المبرد ، تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، د. ط ، د. ت .
١٤٤. المقرب - علي بن مؤمن المعروف بابن عصفور ( ت ٦٠٠ هـ ) ، تحقيق احمد عبد الستار الجواربي - عبد الله الجبوري ، مطبعة العاني ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٢ .
١٤٥. المنهاج في القواعد الإعراب - محمد الانطاكي ، د. ط ، د. ت .

١٤٦. مواقف في الأدب والنقد - د. عبد الجبار المطلبي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٠ .
١٤٧. موسوعة المصطلح النقدي ( التصور والخيال ) - ل . بريث ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٧٩ .
١٤٨. موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، ط ٤ ، ١٩٧٢ .
١٤٩. موسيقى الشعر العربي - د. شكري محمد عياد ، مؤسسة دار الشعب ، القاهرة ، د. ط ، د. ت .
١٥٠. الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر - أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني ( ت ٣٨٤ هـ ) ، تحقيق علي محمد البجاوي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، د. ط ، ١٩٦٥ .
١٥١. الموضوعية النبوية دراسة في شعر السياب - د. عبد الكريم حسن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٣ .
١٥٢. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب - السيد أحمد الهاشمي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، د. ط ، د. ت .
١٥٣. النحو الوافي - عباس حسن ، مطابع دار المعارف ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٦٣ .
١٥٤. نُزهة الأَبصار بطرائف الأخبار والأشعار - عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد درهم ، المكتب الإسلامي ، دمشق ، د. ط ، د. ت .
١٥٥. نسب قريش - أبو عبد الله مصعب بن عبد الله الزبيري ( ت ٢٣٦ هـ ) ، تحقيق أ . ليفي برونسال ، دار المعارف ، مصر ، د. ط ، ١٩٥٣ .
١٥٦. نظرية البنائية في النقد الأدبي - د. صلاح فضل ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٧ .
١٥٧. النقد الأدبي - د. سهير القلماوي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، د. ت .

١٥٨. النقد الأدبي - د. علي جابر المنصوري ، دار الكتب للطباعة والنشر ،  
جامعة الموصل ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ .
١٥٩. النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال ، مطبعة نهضة مصر ،  
القاهرة ، د. ط ، د. ت .
١٦٠. النقد البنيوي والنص الروائي - محمد سويرتي ، مطابع أفريقيا الشرق ، اليمن  
- عدن ، د. ط ، ١٩٩١ .
١٦١. النقد التطبيقي والموازنات - محمد الصادق عفيفي ، مطابع الرجوي ، القاهرة  
، د. ط ، ١٩٧٨ .
١٦٢. نقد الشعر - أبو الفرج قدامة بن جعفر ( ت ٣٣٧ هـ ) ، تحقيق وتعليق د.  
محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، د. ط ، د.  
ت .
١٦٣. نقد وتعريف - عبد الله الجبوري ، تقديم علي الزبيدي ، د. ط ، د. ت .
١٦٤. الوحيد في النحو والإعراب والبلاغة - كمال أبو مصلح ، المكتبة الحديثة،  
بيروت ، د. ط ، د. ت .
١٦٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ،  
تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - علي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى  
البابي الحلبي وشركاه ، د. ط ، د. ت .
١٦٦. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان - ابن خلكان ( ت ٦٨١ هـ ) ، تحقيق :  
د. إحسان عباس ، مطبعة دار صادر ، بيروت ، د. ط . ١٩٧٣ .

# قائمة الرسائل والأطاريح الجامعية

١. أبو صخر الهذلي حياته وشعره - أحمد حياوي مهجر السعد ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٣ .
٢. الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي " دراسة في الثنائيات " - لطيف محمد حسن ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة صلاح الدين ، ١٩٨٩ .
٣. دلالة العين ( حاسة البصر ) الموضوعية والفنية في عصر ما قبل الإسلام وعصر صدر الإسلام - دلال هاشم الكناني ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .
٤. شعر الحب في العصر الأموي دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون - د. هناء جواد عبد السادة العيساوي ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد ، ١٩٩٥ .
٥. الصورة الأدبية في الشعر الأموي - محمد حسين علي الصغير ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥ .
٦. الطبيعة في الشعر الأموي - عبد الأمير كاظم عيسى ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٨٣ .
٧. العرجي عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان حياته وشعره - رافعة سعيد السراج ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٥ .
٨. لغة شعر ديوان الهذليين - علي كاظم محمد علي المصلاوي ، رسالة ماجستير ، جامعة الكوفة ، ١٩٩٩ .

## قائمة المجالات

١. الاسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق - د. ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ١٢ ، س ١٢ ، ١٩٩٢ .
٢. الاقتصاد وأثره في شعر العصرين الأموي والعباسي - قحطان رشيد التميمي ، مجلة الجامعة، المستنصرية، مطبعة دار السلام ، بغداد ، ع ٣ ، س ٣ ، ١٩٧٢ .
٣. تساؤلات نقدية - د. فليح كريم الركابي ، مجلة الطليعة الأدبية ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ٢ ، س ٢ ، ٢٠٠٠ .
٤. الجار والمجرور في اللغة العربية - مجيد الماشطة ، مجلة آفاق عربية ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ٦ ، س ٤ ، ١٩٧٩ .
٥. الصورة الشعرية والبلاغة - صبحي البستاني ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، ع ١٢ ، س ١٢ ، ١٩٨٧ .
٦. الصورة الشعرية ومجالات الحياة عند زهير بن أبي سلمى - د. عبد القادر الرباعي ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٣ ، ١٩٨٠ .
٧. الصورة الفنية - ميخائيل اوفسيانيكوف ، ترجمة : د. علي عبد الأمير ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع ٦ ، س ١٩ ، ١٩٩٤ .
٨. الصورة الفنية في جهود النقاد العرب القدامى - د. عبد الإله الصائغ ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ١ ، ١٩٨٦ .
٩. ظاهرة الطباق دلالة نفسية في شعر المتنبي - د. عبد الفتاح صالح نافع ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٢ ، ١٩٨٢ .
١٠. الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي - د. شحادة علي الناطور ، مجلة المورد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ع ٤ ، ١٩٨٤ .

١١. الفن القصصي في القصيدة الجاهلية - د. محمود عبد الله الجادر ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع ٦ ، س ٦ ، ١٩٨١ .
١٢. اللغة الشعرية - ترجمة كامل العامري - مجلة آفاق عربية ، ع ٢٤ - ٣ - ٤ ، س ١٦ ، ١٩٩١ .
١٣. اللغة وبنية الفكر - محمد رضا مبارك ، مجلة آفاق عربية ، ع ١١ ، س ١٤ ، ١٩٨٩ .
١٤. المكان والرواية الابداعية قراءة في نصوص الشعر العربي - د. نادية غازي العزاوي ، دار الشؤون الثقافية ، ع ٣ - ٤ ، س ٢٣ ، ١٩٩٨ .



## ABSTRACT

This research dealt with a poet from Arabian poetry, he had been far from the research and the study, but his poetry has neither taken a chance to study nor deserved careful. This is a first analytical detail study for the poet because the information have been stated in the references were very little and it scattered in the books, unless the book of Al-Aghany by Abi Al-Faraj Al-Asfahany which stated his news, then a thesis of Rafiah Saeed Al-Sarraj titled (Al-Arjy his life and poetry). She talked in detail about his life and nature of his era; she dealt with his poetry in general and Al-Arjy's flirt at Al-Amawi's era by William Naqula.

My choice to the subject aims to discover one of our poets, I found in his collection of poems motive to mark his technical and literature value. Most of readers don't read his poets. He is a poet and his poetry expressed on self-tendency and good preamble.

My study "Technical Structural of Al-Arjy's Poetry" came into three chapters and introduction which dealt with knowing his name, his lineage, and which the opinion different in his name, and we revealed the correct one, then we talked about his surname and why he was called "Al-Arjy". As well as we talked about his birthday, his death and the sources of his culture and its role for establishing his personality, then it's reflexive on his poetry. We explained the similar and difference points between the pioneer of Al-Umariah School "Umar Bin Abi Rabeah Al-Makhzoomy" and his student Al-Arjy. Finally, we explained the position of his poetry in terms of citation by the ancients and why they do it.

The first chapter specified to talk about the poetry language in the preamble; we showed in it the role of language and its importance in the structure of poetry, the first chapter contains three researches: First one devoted on poet lexicon and we classified it to five groups which are called loving utterances, nature utterances, Islamic utterances, the utterances of subjects or other purposes and the utterances which represents the abstract of the poet experiences. We classified it into three groups according to its importance in his divan in terms of littleness and plentifulness. Each of these groups concluded a number of utterances by it have significant frankly and it is unfrank in the statistical table. This table shows the complete and partial ratio to it, and what does induction show of results concerned with poet's language which is made him difference of the poets.

Second research: I talked about the structure which is: The nominal, verbal and parenthetical sentence. In the nominal sentence we discussed with its familiar form or it's consisted of be and her sisters, preposition, auxiliary, derivatives, adjectives, adverbs, situation and minimization. While in the verbal sentence, we showed using poet to the verbs in terms of its importance in his divan and the ratio of plentifulness in the statistical table, then we showed the parenthetical sentence, its types among nominal, verbal, request, conditional and conjunction.

Third research: We talked about formations which is Al-Arjy based on it when he was interviewed his experiences to us. They are varied among request composition and non-request and statement such as interrogative, request, interjection, oath, prohibition, wishing, expectation, compliment, calumination, presentation, negative, invocation, condition, advancement, deferment, deletion , separation, exception, shorten, affirmation, narrative and dialogue.

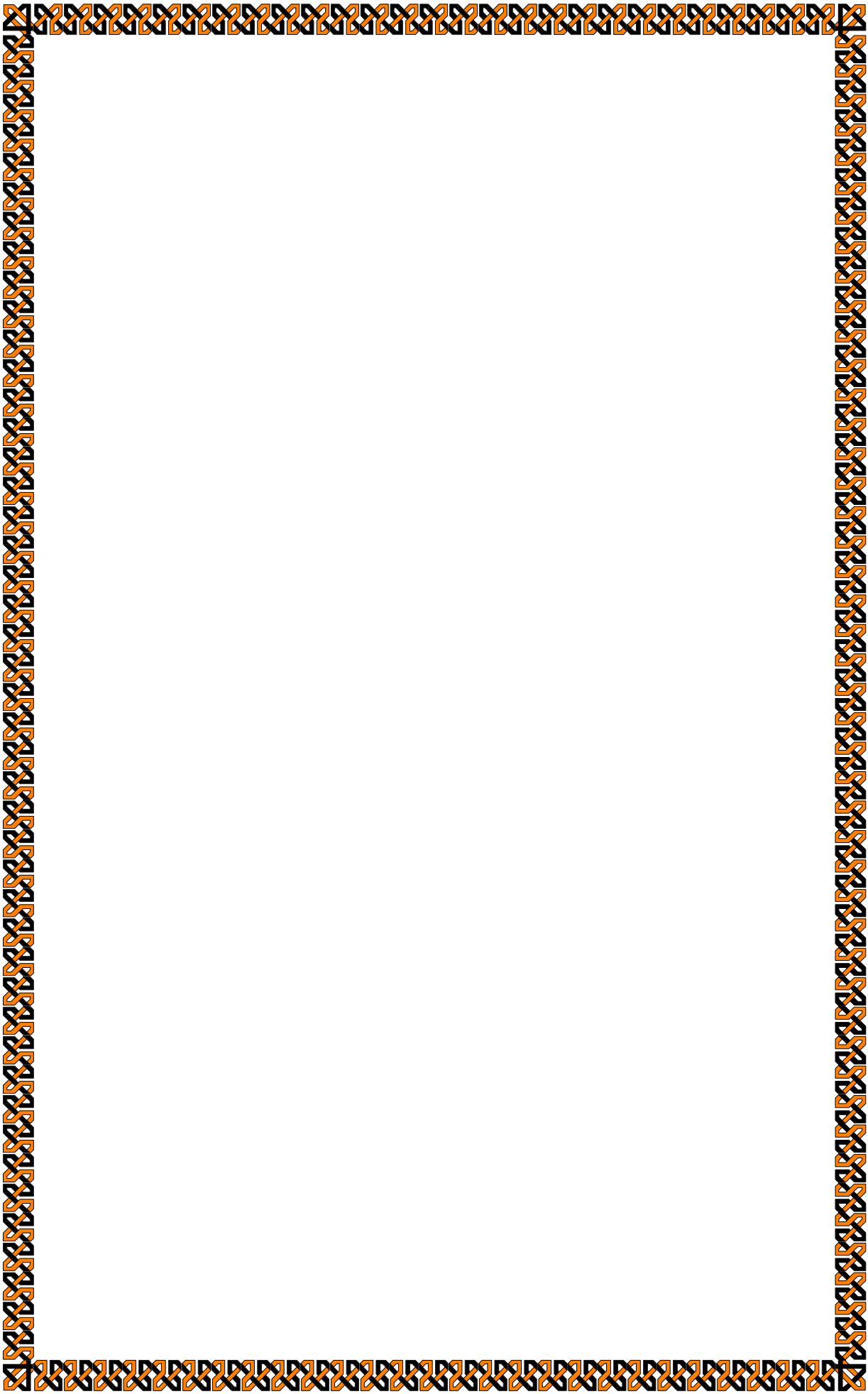
Chapter two: it talked in the preamble about picture's concept, its importance, its conditions and the sources of picturing for him. This chapter came in two researches, in the first; we talked about means of picturing at Al-Arjy and its variation among figurative, the assimilation comes at the beginning of it, metaphor, metonymy, figurative and truth, we tried as possible to show the reason of plentifulness some of them compared with other. Second research: it was devoted to talked about simple and complex picture, stable and unstable picture, mentality and sensualism.

Chapter three: it dealt with poetry's music in two researches preceding them a preamble, it shows the nature of music in his era and the works which are left it in the literary production. First research was devoted to study external music where we talked about its components which are: the meter in terms of its concept, its importance and difference between it and the rhythm. So we presented meters in which the poet wrote his poetry according to its role and its importance in his divan at the statistical table, it shows littleness and plentifulness each of them, and we explained the reason of this. We talked about the connection of meter with specific subject for the critics, we referred to what was different from them that his meters on was not limited by one subject. We showed the reason of plentifulness and littleness some of them in his divan, in addition to our talked about his written in the long meters and its short parts. Then we talked about the deficiency which was occurred to his poetry and its active role in his technical structure, we discussed plentifulness and littleness in some of them. As well as we talked about the rhyme, its concepts, its importance, the nature of letters which are chosen by poet to his rhymes, its vowelization and its types in the statistical tables. We showed in this table how are they connected with general structure and psychological situation of poet. We talked about

defections of rhymes. At last we devoted a place from our thesis to talk about necessity poetic in terms of its using positions and its importance, we consolidate our speech by application examples from Al-Arjy's divan in which he has used rhyme.

Second research: it dealt with the significant music components which are inserting in the Al-Arjy's poetry, and they are: repetition, paronomasia, antithesis, second hemistich stated on first hemistich, harmonize rhymes by formation, rotating and necessity for unnecessary, we indicated their active role on the poem's context in terms of harmony with poem's meter and Al-Arjy's self to explain this as possible.

I finished the research with conclusions in which I summarized technical aspects which have applicated the technical structure of Al-Arjy's poetry by marked impression.



Technical structure of

Al-Arjy's poetry

**A Thesis Submitted by:**

*Sura Saleem Abed Al-Shahid Al-Mea'mar*

**To The Council of College Of Education, University of  
Babylon**

**In Partial Fulfillment of the Requirement for the  
Degree of Master in Arabic Language And its Arts**

**Supervised by:**

**Assistant Professor**

*Dr. Hana 'Jawad Abdul Sadah*