حضور البنية السردية في شعر العرجي

دراسة تحليلية

د. علي أحمد حسن اليماني

قسم اللغة العربية –كلية التربية

جامعة الإسكندرية

الملخص:

يمثل السرد تقنية فنية مهمة من التقنيات التي اعتمد عليها الشعراء العرب القدماء في بناء نصوصهم الشعرية؛ وقد ظهر ذلك في عدد من الموضوعات الشعرية التي يغلب عليها الطابع الحكائي. ولمَّا كان شعر الغزل والقصص الغرامي في العصر الأموي من أهم أغراض الشعر التي نزع الشعراء فيه إلى تسريد نصوصهم، وبنائها بناءً يعتمد على الحكي والقصِّ؛ فقد تشكل لدى الباحث التساؤلان الآتيان: إلى أي مدى كانت البنية السردية حاضرة في نصوص شعر القصص الغرامي في العصر الأموي؟ وما التقنيات التي اعتمد عليها هؤلاء الشعراء في تسريد نصوصهم الشعرية؟ وهما تساؤلان يفضيان بالطبع إلى تساول ثالث، وهو: ما الآثار التي يمكن أن تحدثها البنية السردية في النصوص الشعرية؟

وفي سبيل الإجابة على هذه التساؤلات؛ وقع اختيار البحث على شعر الغزل والقصص الغرامي عند العرجي؛ فهو شعر يتميز بالطابع السردي المنتظم، في مرحلة من أهم مراحل تطور فن الغزل في الأدب العربي القديم.

وسيتناول هذا البحث شعر الغزل عند العرجي؛ محاولًا الكشف عن حضور البنية السردية فيه؛ انطلاقًا من فكرة تزفتان تودروف عن (حوافز متغيرات الشخصية)؛ كما سيركز البحث على دراسة البنى الفنية التي تتأسس عليها القصة الشعرية في شعر العرجي، ودراسة أهم العناصر المُكوِّنة للحدث السردي القصصي في شعر الغزل عند العرجي؛ وفق النموذج العاملي الذي

وضعه غريماس. وأخيرًا يركز البحث على دراسة التقنيات السردية التي استخدمها العرجي رغم قيود الإيقاع الشعري؛ للدلالة على قابلية الشعر لاستيعاب التقنيات السردية.

الكلمات المفتاحية: البنية السردية، شعر الغزل، القصص الغرامي، العرجي.

Abstract:

Narration is an important artistic technique that the ancient Arab poets relied on to build their poetic texts, This appeared in a number of poetic subjects, which are predominantly narrative. Whereas, in the Umayyad period, poetry and romantic poetry were among the most important purposes of poetry in which poets tended to expose their texts, and to build them based on the narration and storytelling; The researcher had the following two questions: To what extent was the narrative structure present in the texts of romantic poetry in the Umayyad period? And what techniques did these poets rely on to recite their poetic texts? These two questions lead, of course, to a third attempt, which is: What effects can the narrative structure have in poetic texts?

In order to answer these questions, the search was chosen on the poetry of yarn and the romantic stories of Al-Arji.

This research will deal with the hair of yarn at Al-Arji, trying

to reveal the presence of the narrative structure in it, starting with the idea of Tztan Todorov (incentives for personality variables); Stories in the poetry of yarn at Arji, according to the global model developed by Grimas. Finally, the research focuses on studying narrative techniques used by Al-Arji despite the limitations of poetic rhythm, to indicate the ability of poetry to accommodate narrative techniques.
Key Words:

Narrative structure - spinning poetry - romantic stories - Al-Arji.

(١)

لقد حظي السرد بدراسات عدد كبير من النقاد العرب والأوروبيين في القرن العشرين، وكانت دراسة بوريس إيخنباوم (حول نظرية النثر) في طليعة دراسات الشكلانيين الروس التي عُنِيت بدراسة السرد، والتي صدَّرها إيخنباوم بإشارة الكاتب الروائي الألماني أوتولودفيج إلى الفرق بين شكلين من السرد، يتمثل أولاهما في السرد بالمعنى الحرفي لكلمة السرد، والذي يتوجه الكاتب فيه إلى المستمعين، ويكون الحكي أحد عناصره الرئيسة المحددة لشكل الأثر الأدبي، بينما يتمثل الآخر في السرد المشهدي الذي يكون الحوار بين الشخصيات في صدارته، بينما يكتفي الراوي بالتعليق على الإشارات المتعلقة بالمشهد الروائي على نحو ما يحدث بالمسرح[١].

وقد تابع توماشفسكي أوتولودفيج في رؤيته التقسيمية للسرد، غير أنه قد جعل للسرد نمطين رئيسين: السرد الموضوعي الذي يكون الكاتب فيه مطلعًا على كل شيء يخص العمل الروائي، والسرد الذاتي الذي يكون الحكي فيه من خلال عينيّ الراوي(٢).

كما عُنِي بالسرد فلاديمير بروب؛ إذ درس البنية السردية للقصص العجيب؛ انطلاقًا من وظائف شخوصه؛ التي عدَّها الأجزاءَ الأساسية المُكوِّنة للحدث السردي(٣).

وكذلك بدت العناية بالسرد عند جيرار جينيت في دراسته للمقام السردي، وتناوله العلاقة بين السارد والقصة التي يرويها والمسرود لهم، وكذلك عنايته بالزمن الرئيس للمقام السردي، والمستويات السردية(٤).

وعُني كذلك والاس مارتن بدراسة النظريات السردية الحديثة في القرن العشرين، مُركِّزًا على جهود نورثروب فراي، وواين بوث، والبنيوية الفرنسية(٥)، ويتجلى إسهام والاس مارتن في عرضه نموذجًا تخطيطيًّا لنظرية السرد في القرن العشرين؛ أكَّد من خلاله الاختلافات بين نظريات السرد لدى كلٍّ من: البنيويين من جهة، والنقاد السيميولوجيين والنقاد الماركسيين من جهة ثانية، والشكلانيين الروس من جهة ثالثة، وغيرهم من النقاد الذين انصبت دراساتهم النقدية على دراسة وجهة النظر، أو دراسة استجابة القارئ؛ فقد عُنِي البنيويون بإطارات التحليل الشكلي (الأدبية، واللغوية، والقائمة بين فروع مختلفة من المعرفة)، وناقش النقاد السيميولوجيون والنقاد الماركسيون المحيط الاجتماعي والتقاليد الثقافية، بينما مثَّلت التقاليد الأدبية أهم المحاور التي عُني بها الشكلانيون الروس(٦).

وإذا كان هذا العرض الموجز يشير إلى عدم وجود مفهوم معين للسرد؛ نظرًا لاختلاف الرؤى واختلاف الاتجاهات التي عُنِيَتْ بالدراسات السردية؛ فإننا نستطيع أن نعرف السرد – في حال وجود قصة ما – بأنه الآلية أو "الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة ... ذلك أن قصةً واحدةً

يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[٧]؛ مع مراعاة أن هذا السرد يخضع لمجموعة من المؤثرات، منها ما يتعلق بالرواي، ومنها ما يتعلق بالمروي له، ومنها ما يتعلق بالقصة المروية ذاتها[٨].

وقد عُنِيت بعض الدراسات والأبحاث الأدبية بدراسة التداخل والامتزاج بين السرد والشعر، في الحين الذي حاولت دراسات أخرى أن تؤكد فيه عدم إمكانية التداخل بين الأنواع الأدبية؛ لكن الحضور السردي الظاهر في الشعر العربي – قديمًا وحديثًا – يفضي بنا إلى نفي الانفصال بين الأنواع الأدبية عامة، والانفصال بين الشعر والسرد خاصة؛ ذلك الانفصال المزعوم، والذي يرجع في المقام الأول إلى خلط بعض النقاد – في المصطلح – بين السرد والنثر، واعتقادهم بأن السرد والنثر شيء واحد، ومن ثَمَّ فرَّقوا بين الشعر والسرد؛ مؤكدين أن "الشعر يتصل بالفن اتصالًا وثيقًا؛ أمَّا النثر فهو أداة من أدوات التعبير الدقيق عن الحقيقة. وغاية الشعر كذلك غاية غير نفعية؛ إذ إن فيه جمالًا يستهوينا؛ أمَّا النثر فغايته نفعية عملية"[٩]. وربما بالغ بعض النقاد؛ إذ زعموا عدم وجود أيَّة فوارق جوهرية بين لغة الشعر ولغة النثر[١٠].

وفي تصوُّري أنه لا يمكن لدارس الأدب العربي القديم أن يتصور انفصالًا بين الشعر والسرد؛ "فليس فيما نعرف من نصوص أدبية ما يقتصر على نوع أدبي واحد، وكما يشتمل النظم سردًا ووصفًا، قد يشتمل المرسول أو النثر إيقاعًا وموسيقى وتصويرًا لا يقلُّ في براعته عمَّا نجد في النظم"[١١]؛ فالشعر العربي القديم يؤكد إمكانية استخدام تقنية السرد في بناء النص الشعري، دون أن تمحو الشعرية خصائص السردية وسماتها، ودون انحدار الشعرية إلى التقريرية الفجة التي تفتقر إلى الإبداع والخيال، وإنما يصبح لكل منهما دوره الفاعل في بناء الشعر بناءً جديدًا يستثمر العلاقة التفاعلية الدائمة بين الشعر والسرد بوصفهما جنسين أدبيين مختلفين، يؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر به؛ لإنتاج نصٍّ لغوي تكون الحكاية مادته الأساسية؛ مع الوضع في الحسبان أن "الشعر دائري والنثر امتدادي ... والرسالة الشعرية هي في وقت واحد شعر ونثر؛ فجزء من

عناصرها المكونة يؤكد الدوران، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعي للمقال"[١٢]؛ وهو ما يعني حتمية التداخل بين الشعري والسردي، مع التأكيد على أن الشعرية تتسم بالانزياح والعدول عن الأصل، بينما تتسم السردية بالترابط والتماسك والتسلسل المنطقي بين الأحداث.

وقد شكَّل السرد تقنية مهمة من التقنيات التي اعتمد عليها الشعراء العرب القدماء؛ مما دفع عددًا من أساتذة البحث الأدبي المعاصر إلى دعوة الباحثين إلى تجديد الرؤية في فعاليات التراث الشعري العربي القديم؛ لما يتميز به من سمات سردية[١٣].

وقد كان العرب القدماء يعنون بالنثر وفنونه، كعنايتهم بالشعر، لكن العناصر الإيقاعية المتمثلة في الوزن والقافية – كانت سببًا في ذيوع الشعر على الألسنة؛ ومن ثَمَّ دعت إلى العناية به في الكتابات والدراسات أكثر من العناية بالنثر، ومع ذلك نجدُ عددًا من كبار النقاد العرب يتحدث عن إمكانية حضور البنية السردية في الشعر؛ خاصة إذا عمد الشاعر إلى القصِّ والحكي في شعره، مع مراعاة ما يتبع ذلك من ضرورة تسهيل الألفاظ واسترسال المعاني؛ فابن طباطبا العلوي يبيّن أن الشاعر "إذا اضُطَّر إلى اقتصاص خبر في شعره دبَّرهُ تدْبيرًا يسلُس له معهُ القولُ، ويطَّردُ فيه المعنى؛ فبنَى شِعرَهُ على وزن يَحتمِلُ أنْ يُحشى بما يحتاجُ إلى اقتصاصِه بزيادة من الكلام يُخلط به، أو نقصٍ يُحذف منه"[١٤].

وابن رشيق القيرواني يرى أن أحسن الشعر ما كان كل بيت فيه "قائمًا بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ... إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[١٥].

ويتجلى الوعي النقدي العربي بإمكانية حضور البنية السردية في الشعر – عند حازم القرطاجني في القرن الثامن الهجري؛ إذ ذهب إلى أن بعض المعاني الشعرية يحتاج في فهمه إلى

مقدمة، وهذه المقدمة قد يتوقف فهمها على "حفظ قصة ما لكون المعنى متعلقًا بتلك القصة ... فإن كانت القصة مشهورة فذلك حسن، وإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن"(١٦).

وما من شك في أن فهم حازم القرطاجني لإمكانية حضور البنية السردية في الشعر يرجع في المقام الأول إلى تأثره بالفكر الأرسطي ونظرية المحاكاة الأرسطية، ومن ثَمَّ أطلق على تسريد النص الشعري اسم (المحاكاة)، ورأى أن "المحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف ... وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حدِّ ما انتظمت عليه حال وقوعها"(١٧).

ويتخذ حازم القرطاجني من رائية الأعشى في مدح شريح بن حصن التي يقول فيها:

كُنْ كَالسَّمَوْأَلِ إِذْ سَارَ الهُمَامُ لَهُ فِي جَحْفَلٍ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَرَّارِ

إِذْ سَامَهُ خُطَّتَيْ خَسْفٍ فَقَالَ لَهُ: مَهْمَا تَقُلْهُ فَإِنِّي سَامِعٌ حَارِ

فَقَالَ: ثُكْلٌ وَغَدْرٌ أَنْتَ بَيْنَهُمَا فَاخْتَرْ وَمَا فِيهِمَا حَظٌّ لِمُخْتَارِ

فَشَكَّ غَيْرَ قَلِيلٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ: اذْبَحْ هَدِيَّكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي(١٨)

– أنموذجًا للمحاكاة التامة، وعلَّق عليها بقوله: "فهذه محاكاة تامة، ولو أخلَّ بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالًا لم تكن محاكاة"(١٩).

يتضح مما سبق أن النقاد العرب القدماء كانوا على وعي تام بإمكانية حضور البنية السردية في الشعر، وقد ظهر ذلك من خلال فهمهم التام حضور القصة في الشعر العربي منذ الجاهلية، ومحاولاتهم التنظيرية المتكررة لضبط آليات حضور البنية السردية في النصوص الشعرية.

وقد أصبحت دراسة السمات السردية في الشعر العربي القديم، ودراسة حضورها فيه – من الضروريات اللازمة لخلق وعي جديد بتراثنا الأدبي؛ لأن الإبداع السردي هو المعبِّر عن هوية الأمم والشعوب وعن مخيلتها، وهو الممثل الأول لتراثها وذاكرتها ؛ إذ إنه يتصل بتاريخها ويربطه بحاضرها؛ في محاولة للربط بين الزمنين الثقافي والواقعي(٢٠).

(٢)

يُعدُّ شعر الغزل والقصص الغرامي من أهم أغراض الشعر في العصر الأموي، وقد تطور ذلك الشعر تطورًا ملحوظًا على المستوى الفني في تلك الحقبة من تاريخ شعرنا العربي(٢١)؛ إذ أصبحت غاية الشاعر "غاية فنية، يقصد بها أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق. والمزورة المشدودة بين الحب والوجل. وذلك الحوار الدرامي القريب أحيانًا من لغة الحياة، أو لغة النساء، المفصح أحيانًا عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة"(٢٢)؛ فمن يقرأ شعر الغزل في تلك الحقبة يجد نزعةً ظاهرةً لدى الشعراء إلى تسريد الشعر، وبنائه بناءً يعتمد على الحكي والقصِّ، لكنه لم يكن ذلك القصَّ الذي عُرِفَ في غزل امرئ القيس، بل هو قصٌّ من نوع جديد، لا يكتفِ الشاعر فيه بسرد الأحداث، لكنه يُعْنَى كذلك ببيان الآثار الناتجة عن تلك الأحداث؛ كي يوائم بين أحاسيسه ومشاعره ورغباته، وبين عمله الإبداعي(٢٣).

ولا شك أن الشعراء العرب القدماء قد أدركوا ما يمكن أن تقدمه تقنية السرد من إطار حكائي قصصي، يُعبِّرون خلاله عن تجاربهم الذاتية، وهو ما اتضح بشكل كبير في سرد امرئ القيس مغامراتِهِ العاطفية في معلقته، ثُمَّ اتخذ شكلًا أكثر نضجًا على المستوى الفني في شعر عمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي، حتى بدا في صورة أقرب إلى الكمال عند الشعراء العباسيين، خاصة عند أبي نواس في خمرياته(٢٤)، وتؤكد هذه النماذج وغيرها أن للبنية السردية حضورًا كبيرًا

في الشعر العربي القديم، كما تؤكد عدم متانة الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، وإن كان وجود البنية السردية في الشعر يضفي عليها طابعًا آخر يختلف عن الحكاية النثرية الخالصة(٢٥).

وقد كانت البنية السردية حاضرة بشكل كبير في شعر الغزل عند العرجي؛ إذ إنه قد بنى معظم نصوصه الغزلية بناءً قصصيًّا، سرد فيه مجموعة من الأفعال والأقوال المتتابعة المنتظمة في منتج لغوي، كان الشعر قالبه الرئيس، وكان السرد أهم التقنيات الفنية التي اعتمد عليها في إنتاجه.

وقد عُني هذا البحث بدراسة حضور البنية السردية في القصة الشعرية في شعر الغزل عند العرجي؛ منطلقًا في الكشف عن حضور تلك البنية – البنية السردية – من فكرة تزفتان تودروف عن (حوافز متغيرات الشخصية)؛ إيمانًا بأن الشخصية الشعرية هي العنصر الأبرز والأهم في خلق القصة وتتابع أحداثها وتناميها.

وإذا كان تزفتان تودروف يرى أن حوافز متغيرات الشخصية ترجع إلى ستة حوافز: ثلاثة حوافز إيجابية تتمثل في الرغبة، والتواصل، والمشاركة، وثلاثة حوافز سلبية تتمثل في الكراهية، والجهر، والإعاقة(٢٦) – فإن هذه الحوافز الستة يمكن التماسها في شعر الغزل عند العرجي.

أمَّا **الرغبة** – وهي أول الحوافز الإيجابية – فقد مثَّلها الحب بين الشاعر/العاشق والمحبوبة، واتضح ذلك في تعبير كلٍّ منهما عن رغبته في الاقتران بالآخر، والميل إليه(٢٧)؛ يقول العرجي؛ ردًّا على رفيقه، وقد لامه على الوقوف بطلل المحبوبة :

فَقُلْتُ لَهُ: حُبُّ القَتُولِ وَتِرْبِهَا رُضَيَّا، وَرَبِّ العَرْشِ، يَا صَاحِ قَاتِلِي

رُضَيَّا رَمَتْ قَلْبِي فَلَمْ تَشْوِ إِذْ رَمَتْ وَلَمْ تَرْمِ مِنْ قَلْبِي قُلُوبَ الزَّوَائِلِ

بِعَيْنَيْ مَهَاةٍ لَا بِقَوْسٍ وَأَسْهُمِ وَلَا نَبْلَ أَدْهَى مِنْ عُيُونِ العَقَائِلِ(٢٨)

فالشاعر/العاشق يصرح بحبه لمحبوبته (رُضَيَّا) التي أصابت قلبه بعينيها التي تشبه عيون المهاة، وفي ذلك تعبير صريح عن رغبته في الاقتران بها، وهذه الرغبة المتمثلة في الإفصاح عن مشاعر الحب؛ لم تكن حِكْرًا على الشاعر/العاشق فحسب، بل إننا نلمحها – كذلك – في أفعال المحبوبة – على حد ما يوضح الشاعر – إذ يقول العرجي؛ مشيرًا إلى تلميح المحبوبة بحبها إياه، ورغبتها في الاقتران به:

فَمَا اسْتَطَاعَتْ غَيْرَ أَنْ أَوْمَأَتْ نَحْوِي بِعَيْنَيْ شَادِنٍ أَدْعَجِ(٢٩)

فالمحبوبة تخجل – كأي امرأة عربية – من التصريح بحبها، لكنها تومئ للعاشق بما يحمل في طياته دلالات التصريح بالحب.

وأمَّا **التواصل**؛ فيتمثل في إفصاح كلٍّ من الشاعر/العاشق والمحبوبة إلى مَنْ يعينهما على تحقيق الرغبة في الاقتران ببعضهما البعض(٣٠)؛ أي أن التواصل يكون حافزًا من حوافز الشخصية الناتجة عن حافز الرغبة.

ويتجلى حافز التواصل بوضوح في قول العرجي:

قَعَدْتُ فَلَمْ أُرْسِلْ وَلَا أَرْسَلُوا هُمُ بِشَيْءٍ إِلَيْنَا صَاحِ حَوْلًا مُجَرَّمَا

فَهَلْ أَنْتَ آتٍ أَهْلَ لَيْلَى فَنَاظِرٌ: لِذَنْبِي جَفَوْنِي؟ أَمْ جَفَوْنِي تَعَرُّمَا

فَإِنْ يَكُ فِي ذَنْبِي فَفِي ذَاكَ حُكْمُهُمْ وَحَسْبُ امْرِئٍ فِي حَقِّنَا أَنْ يَحْكَّمَا

فَإِنْ تَكُ لَيْلَى أَذْنَبَتْ وَتَعَتَّبَتْ لِتَعْلَمَ مَا عِنْدِي مَشَيْتُ تَزَغُّمَا

إِلَيْهَا، فَلَمْ أَذْكُرْ حَيَايَ ذَنْبَهَا وَأَطْلَلْتُ حَقِّي إِنْ أَصَابَتْ لَنَا دَمَا

فَكُنْ لِي طَبِيبًا وَاشْفِ نَفْسًا مَرِيضَةً بِلَيْلَى، وَقَلْبًا ذَا خَبَالٍ مُقَسَّما(٣١)

فالشاعر الذي اشتاق لمحبوبته، وأضناه البُعدُ عنها حولًا كاملًا، لا يراسلها فيه ولا تراسله؛ يتخذ من صاحبه رسولًا يعينه على الاقتران بمحبوبته؛ مؤكدًا إصراره على محبتها، وإن أذنبت في حقه، وإن كان هجرها اختبارًا وامتحانًا لعشقه لها؛ لرَضِي أن يسير إليها سيرَ الفصيل الحانِّ إلى أمِّه، غافرًا لها ما كان منها وإن أصابت دمه، ثُمَّ يؤكد الشاعر دعوته صاحبه أن يكون رسولًا طبيبًا لصاحب القلب المتيم المتبول.

كما يبدو حافز التواصل لدى المحبوبة في قول العرجي:

فَلَمَّا بَرَانِي الهَمُّ وَالحُزْنُ حِقْبَةً وَأَشْفَقْتُ مِنْ خَوْفِ الَّذِي كُنْتُ آمَلُ

وَأَبْصَرْتُ دَهْرًا لَا يَقُومُ لِأَهْلِهِ عَلَى مَا أَحَبُّوا فَاسِدٌ يَتَحَوَّلُ

تَوَكَّلْتُ وَاسْتَحْدَثْتُ رَأْيًا مُبَارَكًا وَأَحْزَمُ هَذَا النَّاسِ مَنْ يَتَوَكَّلُ

وَضَمَّنْتُ حَاجَاتِي إِلَيْهَا رَفِيقَةً بِهَا طَبَّةً مَيْمُونَةً حِينَ تُرْسَلُ(٣٢)

فالشاعر/العاشق الذي أنحل الحبُّ جسدَه، وبراه الهمُّ والحزن، وخبر حال الدهر الذي يفرّق بين المحبين – قرَّر أن يرسل لمحبوبته امرأة حكيمة تترفق في عرض حاجتها، وتتقن أداء الرسالة؛ كي تساعده على الاقتران بمحبوبته.

وإذا ما تيقن الصاحب أو الرفيق أو الرسول من رغبة العاشقينِ في التواصل – أتى دورُهُ في **المشاركة** – ثالث الحوافز الإيجابية – فيعمل قصارى جهده على مساعدة العاشقينِ في التواصل واللقاء(٣٣) على نحو ما يبدو في فعل هذه المرأة المُرسَلة من العرجي إلى محبوبته؛ إذ يقول:

فَقَالَتْ فَلَا تَعْجَلْ كَفَيْتُكَ مَرْحَبًا وَلِلسِّرِّ عِنْدِي فَاعْلَمَنْ ذَاكَ مَحْمِلُ

تَغَشَّتْ ثِيَابَ اللَّيْلِ، ثُمَّ تَأَطَّرَتْ كَمَا اهْتَزَّ عِرْقٌ مِنْ قَنَا مُتَذَلِّلُ

فَجَاءَتْ بَوَارًا طَالَمَا قَدْ تَعَلَّلَتْ مِنَ الوَحْشِ مَا يَسْطِيعُهَا المُتَحَيِّلُ

بَدَتْهَا بِقَوْلٍ لَيِّنٍ وَتَمَثَّلَتْ مِنَ الشِّعْرِ مَا يَرْقِي بِهِ المُتَمَثِّلُ

فَمَا كَانَ إِلَّا فَرْطَ خَمْسٍ حَسِبْتُهُ مِنَ الدَّهْرِ، حَتَّى جَاءَ – لَا يَتَعَلَّلُ –

بَشِيرٌ، بِأَنَّا: قَدْ أَتَيْنَا، فَهَلْ لَنَا مِنَ الخوخةِ الصُّغْرَى سِوَى البَابِ مَدْخَلُ

فَإِنَّ بِبَابِ الدَّارِ عَيْنًا، وَإِنْ تَزُغْ حِذَارًا لِتِلْكَ العَيْنِ أَهْيَا وَأَمْثَلُ(٣٤)

فقد شاركت هذه المرأة الشاعر/العاشق في تبليغ رسالته لمحبوبته، وكفته أمر ذلك؛ إذ سعت إلى المحبوبة ليلًا حاملة سِرَّ عاشقها، قاطعة جوف الليل حتى وصلت إلى تلك المرأة الممنعة، وبدتها

بقول لين؛ لحذقها وفهمها أحوالَ العشق؛ حتى لان قلبُ المحبوبة، وأرسلت بشير إلى عاشقها يبشره بلقائها قبل مرور خمس ليالٍ.

ولم يقتصر دور الرسول في مشاركته الشاعر/العاشق على تبليغ المحبوبةَ الرسائلَ، لكنه ربما يدبر لهما اللقاء، وربما اتخذ أحد الطرفين (العاشق / المعشوقة) من الرسول دليلًا يرشده في طريقه للقاء الطرف الآخر، على نحو ما نجد في قول العرجي:

وَمَجْلِسٍ أَرْبَعٍ يَشْكِينَ لَيْلًا إِلَيَّ مِنَ الصَّبَابَةِ مَا لَقِينَا

... فَأَخْفَيْنَ الَّذِي أَجْمَعْنَ لَمَّا أَرَدْنَ لُقَيَّنَا حَتَّى خَفِينَا

كَأَنَّ دَلِيلَهُنَّ بِهِنَّ يَهْدِي جَوَازِئَ مِنْ نِعَاجِ الرَّمْلِ عِينَا

فَجِئْنَ وَمَا يَكَدْنَ إِذَا ارْجَحَنَّتْ بِهَا الأَعْجَازُ مِنْ ثِقَلٍ يَنُونَا(٣٥)

أمَّا عن الحوافز السلبية للشخصية؛ فهي تتجلى في شعر العرجي متمثلة في **الكراهية** – أول الحوافز السلبية – التي برزت في موقف أعداء الشاعر/العاشق وخصومه من أهل المحبوبة ومن غيرهم(٣٦)، وهو ما عبَّر عنه العرجي بقوله مخاطبًا معشوقته (كلابة):

لَا تَذْكُرِينِي لِأَعْدَاءٍ لَوَ انَّهُمُ مِنْ بُغْضِنَا أُطْعِمُوا لَحْمِي إِذَنْ طَعِمُوا

فَأَنْعِمِي نَعْمَةً تُجْزَيْ بِأَحْسَنِهَا فَرُبَّمَا مَسَّنِي مِنْ أَهْلِكِ النِّعَمُ(٣٧)

فالشاعر/العاشق يؤكد كراهيةَ أعدائِهِ له وكراهيتَهُمْ وصلَهُ محبوبته، متوسلًا لذلك بوسيلتين؛ تمثلت أولاهما في استعمال مادة (ب غ ض) المعبرة عن شدة الكراهية، وتمثلت الأخرى في تقديم الجملة الاعتراضية (مِنْ بُغْضِنَا) على الفعل المبني للمجهول (أُطْعِمُوا)؛ لحرص الشاعر على بيان شدة الكراهية أكثر من حرصه على ذكر الكارهين، فضلًا عن بناء فعله للمجهول؛ تقليلًا من شأنهم.

ويتمثل ثاني الحوافز السلبية – حافز **الجهر** – فيما تقوَّله الناس عن الشاعر/العاشق ومعشوقته، وما أذاعوه حقًّا كان أو باطلًا؛ ممَّا تسبب في إفشاء سرهما(٣٨)، ويبدو ذلك في قول العرجي على لسان محبوبته، وقد بعثت إليه رسولًا يدعوه إلى عدم الاقتراب منها؛ بسبب تقوُّل الناس عليهما؛ يقول العرجي:

أُنَاسٌ أَمِنَّاهُمْ فَنَثُّوا حَدِيثَنَا فَلَمَّا كَتَمْنَا السِّرَّ عَنْهُمْ تَقَوَّلُوا

فَمَا حَفِظُوا العَهْدَ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا وَلَا حِينَ هَمُّوا بِالقَطِيعَةِ اجْمَلُوا

فَإِنَّ نِسَاءً قَدْ تَحَدَّثْنَ: أَنَّنَا عَلَى عَهْدِنَا وَالعَهْدُ إِنْ دَامَ أَجْمَلُ(٣٩)

فلا شك أن الشاعر/العاشق ومعشوقته قد ضجرا وتالما من (الجهر) المتمثل في قول المتقولين عليهما، وربما كان ائتمان العاشقين للمتقولين من أهم أسباب ذلك الضجر والضيق، وهو ما يبرز في وصف الشاعر لهم بقوله (أمناهم)، وممَّا يزيد من ذلك الألم والضجر أن أولئك المتقولين لم يكتفوا فقط بإفشاء السر، لكنهم بالغوا في إذاعته ونشره، وهو ما يبدو من تعبير الشاعر بالفعل المضعف (نثُّوا) معتمدًا على ما توحي به دلالة التضعيف من الشدة والمبالغة في الفعل؛ فضلًا على ما يوحي به الفعلان (تقوَّلوا) و (تحدثن) من دلالات الكذب والافتراء؛ فالفعل

الأول جاء على صيغة المضارعة من (افتعل) بما توحي به هذه الصيغة من دلالات الافتعال والكذب، والآخر ارتبط بحادثة كذب وافتراء مستقرة في الذهن العربي الإسلامي، وهي مرتبطة بحديث النسوة؛ إذ يتناص الشاعر بقوله: (فإن نساء قد تحدثن) مع قول الله ﷻ: ﴿ **وَقَالَ نِسۡوَةٞ فِي ٱلۡمَدِينَةِ ٱمۡرَأَتُ ٱلۡعَزِيزِ تُرَٰوِدُ فَتَىٰهَا عَن نَّفۡسِهِۦ** ﴾ يوسف – ٣٠ ؛ ليعمق في نفس المتلقي الشعور بالظلم والكذب والافتراء.

أمَّا الحافز الأخير من الحوافز السلبية؛ فقد تمثل في **الإعاقة** التي برزت في شعر العرجي من خلال شخصيتي: الواشي[٤٠] – وهو معيق بشكل مباشر للشاعر/العاشق – والعاذل[٤١] الذي يؤدي دوره في إبعاد الشاعر عن محبوبته بدافع المنفعة أو الحرص على الشاعر.

ويتجلى بوضوح دور الواشي في إعاقة الشاعر/العاشق عن الوصول لمعشوقته في قول العرجي:

فَلَمَّا بَدَا لِي أَنَّهَا مُسْتَفِزَّةٌ قَدَ اضْرَمَهَا الوَاشِي عَلَيَّ، وَأَوْقَدَا

أَقُولُ لَهَا وَالعَيْنُ قَدْ فَاضَ دَمْعُهَا: وَقَدْ كَانَ فِيهَا دَمْعُهَا قَدْ تَرَدَّدَا:

أَسَلَّاكِ عَنِّي النَّأْيُ أَمْ عَاقَكِ العِدَى بِمَا اقْتَرَفُوا أَمْ جِئْتِ صَرْمِي تَعَمُّدَا؟[٤٢]

إذ يوضح الشاعر/العاشق الدور الذي يؤديه الواشي في محاولة إعاقة الوصل بين الشاعر/العاشق وبين محبوبته؛ حتى إن ذلك الواشي يقوم بإشعال الفتن وإيقادها بين المعشوقين، ويتضح حافز الإعاقة بشكل أكثر وضوحًا في استخدام الشاعر لمادة (ع و ق) في فعله الذي ينسبه لأعدائه من الوشاة في قوله (أم عاقك العدى؟).

بينما يظهر دور اللائم/العاذل في غير موضع من السياقات الحوارية بين الشاعر/العاشق والعاذل، وغالبًا ما ينتهي ذلك الحوار برفض العاشق لوم اللائمين، أو بإقناعهم بالكف عن اللوم، والخضوع لرغبة الشاعر في وصال المحبوبة، أو حتى استدعاء ذكرها عن طريق الوقوف على الأطلال، على نحو ما يبدو في قول العرجي:

خَلِيلَـــيَّ عُوجَـــا نُحَـــيِّ نِبَاعَـــا وَخَيْمًـــا بِـــهِ وَنُحَـــيِّ الرِّبَاعَـــا

... فَلَامَـا وَقَـالَا: جِـدَاءٌ قَلِيـلٌ سُـــؤَالُكَ رَبْعًـــا مُحِـــيلًا وَقَاعَـــا

رَأَيْـــتَ المُحِبِّـــينَ قَـــدْ أَقْصَـــرُوا وَتَأْبَى لِحُبِّنِـــــكَ إِلَّا اتِّبَاعَـــــا

لِلَيْلَـــى فُـــؤَادَكَ فِي خَلْـــوَةٍ وَفِي مَجْلِـــسٍ أَوْ سَمِعْـــتَ السَّـــمَاعَا

تَحِـــنُّ إِذَا ذُكِـــرَتْ مَـــرَّةً حَنِـــينَ الطَّرِيـــفِ أَرَادَ النِّزَاعَـــا

فَقُلْـــتُ: بَلَـــى! عَرِّجَـــا سَـــاعَةً وَغُضَّـــا المَـــلَامَ، فَعَاجَـــا وَطَاعَـــا

لِـــذِي شَـــجَنٍ يَعْتَرِيـــهِ المِـــرَا رَ شَـــوْقٌ يُعَـــالِجُ مِنْـــهُ رُدَاعَـــا(٤٣)

فعلى الرغم من اعتماد اللائم على المنطق الحجاجي في محاولته إقناع الشاعر/العاشق بالكفِّ عن اتباع معشوقته – فإن الشاعر/العاشق يأبى إلا محبتها ووصالها والحنين إليها إذا مرَّ ذكرها على مسامعه؛ ممَّا أجبر العاذلين على الاستجابة لرغبته؛ لما وجداه من شجنه وإصراره على وصال المحبوبة.

(٣)

إن الحدث السردي القصصي في شعر الغزل عند العرجي لا يكاد يخرج عن النموذج العاملي الذي وضعه غريماس، والذي حاول أن يجمع فيه كل العوامل المنظمة للفعل الإنساني عامة(٤٤).

وقد عدَّ غريماس هذا النموذج شكلًا قانونيًّا يُنظِّم النشاط الإنساني(٤٥)، ويتكون من ست عناصر رئيسة: الذات، الموضوع، المُرسِل، المُرسَل إليه، المعيق، المساعد، وتتزوع هذه العناصر على ثلاثة محاور تنظم طبيعة العلاقة بينها وتحكمها: محور الرغبة الرابط بين الذات والموضوع، محور الإيصال/الإبلاغ الرابط بين المُرسِل والمُرسَل إليه، ومحور الصراع/الامتحان الرابط بين المعيق والمساعد(٤٦).

ولا شك أن غريماس قد أفاد من منهج فلاديمير بروب في تنظيم الحدث السردي، لكنه استطاع أن يتجنب ما وُجِّه إلى منهج بروب من انتقادات بسبب نزعته إلى التعميم، والمبالغة في التركيز على وظائف الشخوص؛ حتى بلغت وظائف الشخوص – عنده – إحدى وثلاثين وظيفة، وقد عدَّها عنصرًا رئيسًا ثابتًا في القصة؛ على الرغم من عدِّه الشخوص التي تؤدي هذه الوظائف من المتغيرات؛ إذ يمكن لعدد غير محدود من الشخوص أن يؤدي الوظيفة الواحدة ذاتها(٤٧).

ومن أهم المميزات التي يتسم بها النموذج العاملي لغريماس – الشمولية، وإمكانية التطبيق على الخطابات السردية كافة؛ سواء أكانت شعرًا أم نثرًا؛ فضلًا على اختزاله عدد الوظائف التي يمكن أن تؤديها الشخوص، ومن ثَمَّ يكون الاهتمام مُركَّزًا على الشخصية أكثر من تركيزه على الوظيفة التي تؤديها.

وقد أدَّت الشخوص أدوارًا متباينة وجوهرية – في آنٍ – في شعر الغزل عند العرجي؛ فالشخوص هي العنصر الأكثر أهمية في أي حدث سردي؛ لذلك صرَّح رولان بارت بأنه: "ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات"(٤٨)؛ لأن الشخصية هي العنصر الفاعل في إنماء كلِّ عمل سردي وتطوره، فأفعال الشخوص وسلوكها أمران لازمان في كل عمل سردي؛ يمكن من خلالهما اختبار الشخوص والكشف عن أيدلوجيَّتِها(٤٩).

وقد حرص العرجي على اختيار عدد من الشخوص التي تمثل الأساس الذي يبني عليه مغامراته الغزلية السردية، وهذه الشخوص هي: الشاعر – بطل المغامرة – نفسه، المحبوبة، الرسول، صويحبات المحبوبة، الرقباء.

وقد ركَّزت البنية السردية في شعر الغزل عند العرجي على شخوص المحبوبة، وصويحباتها، والرسول؛ إذ عُني العرجي بوصف هذه الشخوص وصفًا مباشرًا وغير مباشر، وقد تجلى الوصف المباشر في نزوعه إلى تصوير شخوصه تصويرًا ماديًّا ومعنويًّا، فالوصف – في حقيقة الأمر – لم يعد مجرد حلية للأسلوب أو حشد أكثر المعاني التي يتصف بها الموصوف(٥٠)، ولم تعد عناية الوصف منصبَّة على جعل المسموع مرئيًّا(٥١)، لكن الوصف أداة للكشف عن طبائع الشخوص وتركيبها النفسي(٥٢).

وقد برز الوصف المادي في الأوصاف الجسدية التي وسم بها العرجي شخوص سردياته الشعرية، وهو ما بدا بشكل واضح في رسم شخصية المحبوبة، يقول العرجي:

مُعَنًّى بِذِكْرَى كُلِّ خَوْدٍ تَخَالُهَا إِذَا نَظَرَتْ حَوْرَاءَ بِالفَرْشِ مُغْزِلَا

أَسِيلَةِ مَجْرَى الدَّمْعِ مَهْضُومَةِ الحَشَا إِذَا مَشَتْ لَمْ تَمْشِ إِلَّا تَمَيُّلَا

كَخُوطَـــةِ بَانٍ بَلَّـــهُ صَـــوْبُ دِيمَـــةٍ إِذَا حَرَّكَتْـــهُ الـــرِّيحُ بِالمَـــاءِ أَخْضَـــلَا

مُبَتَّلَـــــةٍ نُفْـــــجِ الحَقِيبَـــــةِ بَادِنٍ تُمِيلُ عَلَى اللِّيتَيْنِ وَخْفًا مُرَجَّلَا(٥٣)

فقد اعتمد الشاعر في رسم شخصيته على الوصف المادي المباشر، فهو يحب المرأة الـ (حوراء) التي تشبه الظبية، ذات الخدِّ المستطيل اللين، دقيقة الخصر، التي تتمايل في مشيتها كغصن البان الناعم، مع امتلاء عجزها، مرسلةً شعرها الأسود الطويل على جيدها.

وهذه الأوصاف الحسية المباشرة نلمحها – أيضًا – في قوله:

مِـــنْ كُـــلِّ صَـــفْرَاءَ مِثْـــلِ الـــرِّيمِ خَرْعَبَـــــــــــــــــةٍ فِي نَاصِـــعِ اللَّـــوْنِ تَحْـــتَ الـــرَّبْطِ كَـــــــــــــــــــــــاللَّبَنِ

مُمْكُـــــورَةِ السَّـــــاقِ رَابٍ مَـــــا أَحَـــــــــاطَ بِـــــــــهِ مِنْهَـــا الأَزَارُ وَجَـــالَ الكَشْـــحُ فِي البَـــــــــــــــــــــدَنِ

لَهَـــا وَسَـــاوُسُ تَجْـــرِي فِي تَحَرُّكِهَـــا مَـــا لَمْ يَكُـــنْ بَـــيْنَ أَثْنَـــاءٍ مِـــنَ العَكَـــــــــــــــــنِ(٥٤)

فقد وصف الشاعر محبوبته بصفرة اللون؛ للدلالة على طول مكثها في سكنها وتعطرها بالطِّيب، وما ينشأ عن ذلك من دلالات النعمة والثراء؛ ثُمَّ راح ينعتها بالليونة والبياض، وامتلاء الساقين وحسنهما، وارتفاع عجيزتها. ولم يشأ الشاعر/ السارد أن يختم هذه الصورة ختامًا أصمًّا؛ فختمها بصورة حركية مسموعة؛ دلَّ عليها صوت وساوس الحلي في ساقيْ المحبوبة.

إن مثل هذه الأوصاف الدقيقة تدل على شدة حرص الشاعر على إضفاء قدر كبير من الحيوية على شخوص حكاياته السردية، وهو ما يُعزز لدى المتلقي الشعور بواقعية الشخوص، ومن ثَمَّ واقعية الحكاية، خاصة إذا صرَّح الشاعر باسم إحدى شخوصه، كقوله:

لِأَسْمَـــاءَ إِذْ قَلْـــبِي بِأَسْمَـــاءَ مُغْـــرَمٌ وَفِي ذِكْـــرِ أَسْمَـــاءَ المَلِيحَـــةِ مُهْجَـــرُ

وَمَشْـــى ثَـــلَاثٍ بَعْـــدَ هَـــدْءٍ كَوَاعِـــبٍ كَمِثْـــلِ الـــدُّمَى بَـــلْ هُـــنَّ مِـــنْ ذَاكَ أَنْضَـــرُ

إِلَيَّ وَقَـــدْ بَـــلَّ الـــرُّبَا سَـــاقِطُ النَّـــدَى وَنَامَ الأُولَى كُنَّـــا مِـــنَ النَّـــاسِ نَحْـــذَرُ

تَهَـــادِي نِعَـــاجِ الرَّمْـــلِ مَـــرَّتْ سَـــوَاكِنًا تُرِيـــعُ إِلَى أُلَّافِهَـــا وَتَأَطَّـــرُ(٥٥)

ويتضح من هذه الأبيات مدى دقة الشاعر في رسم شخوص حكايته الشعرية، وحرصه الشديد على وسم الشخسية بما يتواءم وشعوره تجاهها، ومن ثَمَّ رغبته في تحديد معالمها؛ فلما كانت المحبوبة هي الشخصية الأبرز والأهم – من وجهة نظر الشاعر/السارد – صرَّح باسمها (أسماء)، مع ما يدل عليه ذكر الاسم من التحديد الدقيق للشخصية، وهو ما أغنى الشاعرَ عن الاسترسال في تعداد أوصاف شخصية المحبوبة الجسدية(٥٦).

لكنه لمَّا ذكر صويحبات المحبوبة، لم يحدد أسماءهن؛ فاضطر إلى ذكر عددهن (ثلاث)، ولم يكتفِ بذلك، وإنما ذكر بعض أوصافهن الجسدية (كواعب)، ثُمَّ استرسل في تشبيههن (كمثل

الدمى)، وبالغ في التشبيه (بل هن من ذاك أنضر)؛ وكأن الشاعر قد أراد بذلك تعويض عدم تحديد صفات هذه الشخوص،لمَّا أغفل ذكر أسمائها.

ويكاد تحديد الشخصيات يختفي تمامًا في رسم الشاعر شخوص الرقباء؛ لأنهم لا يشكلون بالنسبة للشاعر/السارد سوى شخوص ثانوية تعيقه عن وصل محبوبته؛ لذلك اكتفى الشاعر عند ذكرهم بمجرد الإشارة إليهم (الأولى نحذر).

وفي موضع آخر يسترسل الشاعر/السارد في وصف بعض النسوة، ويصفهن وصفًا جسديًّا؛ كقوله مختتمًا أحد لقاءاته بأولئك النسوة:

فَلَمَّـا تَجَلَّـى لَيْلُنَـا وَبَـدَتْ لَنَـا كَوَاكِـبُ فَجْـرٍ بَعْـدَ ذَاكَ مُنِـيرِ

وَقُلْـنَ : انْطَلِـق، لَا كَـانَ آخِـرَ عَهْـدِنَا بِمَلْقَـاكَ، فِي سِـتْرٍ – سُـتِرْتَ – سَـتِيرِ

فَـإِنَّا نَخَـافُ الحَـيَّ أَنْ يَفْزَعُـوا بِنَـا وَعَـيْنَ عَـدُوٍّ أَنْ يَـرَاكَ بَصِـيرِ

نَهَضْـنَ بِأَعْجَـازٍ ثِقَـالٍ تُمِيلُهَـا فَتَسْـمُو بِأَعْنَـاقٍ لَهَـا وَصُـدُورِ

كَعِـبْرِيّ بَانٍ أَثْبَتَتْـهُ أُصُـولُهُ يُحَـرِّكُ أَعْـلَاهُ نَسِـيمُ دَبُـورِ

فَلَمَّـا اسْـتَوَتْ أَقْـدَامُهُنَّ وَلَمْ تَكَـدْ عَلَـى هُضْـمِ أَكْبَـادٍ وَلُطْـفِ خُصُـورِ

تَهَــادِي نِعَــاجِ الرَّمْــلِ مَــرَّت بِأَجــرَعَ مُــوْلِيّ الــدِّمَاثِ مَطِــيرِ
سَــــــــــــــــــــوَاكِنًا

تَــرَبَّعْنَ غَــوْرَ الأَرْضِ حَــتَّى إِذَا مِــــــنَ الــــــنَّجْمِ أَرْوَاحٌ ذَوَاتُ
بَــــــــــــــــــــدَتْ حَــــــــــــــــــــرُورِ(٥٧)

إذ يحرص الشاعر على وصف هؤلاء النسوة وصفًا ماديًّا؛ فوصفهن بالبدانة، مع دقة الخصور؛ حتى بدت هيئتهن كالشجر النابت على شاطئ الوادي، تميله الرياح يمنة ويسارًا، ثُمَّ أخذ الشاعر يؤكد وصفهن بالبدانة؛ معبّرًا عن ذلك بصعوبة استقامتهن، وسيرهن سيرًا بطيئًا كَسَيْرِ بقر الوحش في الرمال اللينة.

أمَّا التصوير غير المباشر؛فقد تجلَّى في بعض الأوصاف المعنوية التي خلعها الشاعر على بعض شخوصه؛ رغبة منه في التكثيف المعنوي، والتركيز على أهم الملامح الجوانية التي تتميز بها الشخصية على نحو ما ظهر في وصف شخصية الرسول:

– حُــــوْرٌ بَعَــــثْنَ رَسُــــولًا فِي ثَقْفًــــا إِذَا أَسْــــقَطَ النَّسَّــــاءَةُ
مُلَاطَفَــــــــــــــــــــةٍ الــــــــــــــــــــوَهِمُ(٥٨)

– وَمَجْلِــسٍ خَمْــسٍ بِــهِ مَوْهِنًــا تَوَاعَدْنَــــهُ إِذْ أَرَدْنَ اجْتِمَاعَــــا

بَعَــثْنَ رَسُــولًا كَتُومًــا لِمَــا أَرَدْنَ إِذَا مَــا الرَّسُــولُ أَذَاعَــا(٥٩)

فالعرجي لم يُعنَ بالأوصاف المادية للرسول، لكنه خلع عليه بعض الأوصاف المعنوية التي يجب توفرها في الرسول بين المحبين؛ فهو تارة حاذق فهم يُحسِن التعبير عن المُرسِل، وتارة أخرى كتوم يحفظ السرَّ بين المحبين.

ويُعدُّ غلبة حضور شخصية الشاعر / السارد في النص الحكائي السردي ملمح من أهم الملامح التي تميز شعر الغزل عند العرجي؛ إذ تؤدي شخصية الشاعر دورين مهمين في آنٍ: دور البطل الذي يمثل محور الأحداث، ودور السارد المتحكم في إنماء الحدث السردي، وهو ما يبدو في قول العرجي:

فَلِلَّـهِ عَيْنَـا مَـنْ رَأَى مِثْـلَ مَجْلِـسٍ بِكَرْسَـانَ أَسْـقَاهُ الغَمَـامُ الرَّوَاعِـدُ

لَقِيـتُ بِـهِ سِـرْبًا تَنَظَّـرْنَ مَوْعِـدِي وَقِـدْمًا وَفَـتْ مِـنِّي لَهُـنَّ المَوَاعِـدُ

فَبُغْـتُ بِسَـأْوِي الزَّعْفَـرَانَ فَلَـمْ أَرِمْ مَـعَ القَـوْمِ حَـتَّى لَمْ تُخِفْـنِي المَرَاصِـدُ

وَحَـتَّى بَـدَتْ أُخْـرَى النُّجُـومُ وَبَاشَـرَتْ خُـدُودَ الرِّجَـالِ لِلرُّقَـادِ الوَسَـائِدُ

فَلَمَّـا بَـدَا جَـرْسٌ مِـنَ اللَّيْـلِ وَاحْتَـوَتْ كِـلَابَ الرِّعَـاءِ المُوْسَـدَاتِ المَوَاقِـدُ

فَقُمْـتُ إِلَى طِـرْفٍ مِـنَ الخَيْـلِ لَمْ مُـذَالًا وَلَمْ تُقْفِـر عَلَيْـهِ المَـذَاوِدُ

يَبِـــــــــــــــــــــــتْ

بِـــوَرْدٍ كَسِـــيدِ الغِيـــلِ ذِي مَيْعَـــةٍ لَـــــــــــــــــــــــهُ إِذَا مَـــا جَـــرَى فِي الخَيْـــلِ عَقْـــبٌ وَشَـــــــــــــــــــــــاهِدُ

فَـلَأَّمَ شَمْلِـي بَعْـدَ مَـا شُـتَّ حِقْبَـةً بِهِـــنَّ وَذُو الأَضْـــغَانِ عَـــنْهُنَّ هَاجِـــدُ

بِحُـــورٍ كَأَمْثَـــالِ الـــدُّمَى قُطُـــفِ الخُطَـــــــــــــــــــــــا لَهَـــوْنَ وَهُـــنَّ المُحْصَـــنَاتُ الخَرَائِـــدُ

أَمِـــنَّ العُيُـــونَ الرَّامِقَـــاتِ وَلَمْ يَكُـــــــــــــــــــــــنْ لَهُـنَّ بِـهِ عَـيْنٌ سِـوَى الصُّـبْحِ ذَائِـدُ

فَبِـــتُّ صَـــرِيعًا بَيْـــنَهُنَّ كَـــأَنَّنِي أَخُـــو سَـــقَمٍ تَحْنُـــو عَلَيْـــهِ العَوَائِـــدُ

أَطَفْـــنَ بِمَعْسُـــولِ الدُّعَابَـــةِ سَـــادِرٍ كَخُـــوطِ الأَبَا لَمْ يَهْصِـــرِ العُـــودَ عَاضِـــــــــــــــــــــــدُ

كَمَـــا طَـــافَ أَبْكَـــارٌ هِجَـــانٌ بِمُصْـــــــــــــــــــــــعَبِ طَـــرِبْنَ لِأَعْلَـــى هَـــدْرِهِ وَهْـــوَ سَـــامِدُ

يُوَسِّـــدْنَنِي جُـــمَّ المَرَافِـــقِ، زَانَهَـــا جَبَائِرُهَـــا غَصَّـــت بِهِـــنَّ المَعَاضِـــدُ

يُفَـــدِّينَنِي طَـــوْرًا وَيَصْـــمُمْنَ تَارَةً كَمَـــا ضَـــمَّ مَولُـــودًا إِلَى النَّحْـــرِ وَالِـــدُ

يَقُلْـــــنَ أَلَا تُبْـــــدِي الهَـــوَى سَــــــــــــــــتزِدْنَنِي	وَقَـــدْ يُسْـــتَزَادُ ذُو الهَـــوَى وَهْـــوَ جَاهِـــــــــــــــــدُ[٦٠]

فالأبيات الثمانية الأولى تكشف عن هيمنة الشاعر وسيطرته على الأداء الفاعل في حركة النص الشعري من خلال بروز ضمير المتكلم المعبِّر عن الشاعر / بطل الحكاية، والذي يتمثل في قوله:

(لَقِيتُ – مَوعِدي – مِنّي – بُغتُ – أَرِم ... – تُخِفني – قُمتُ – شَملي)

ممَّا يجعل الشاعر محور الأحداث، ومركز اهتمام المتلقي؛ لطغيان حضوره على الحكاية الشعرية؛ فإذا ما أحسَّ الشاعر بهيمنته على الحكاية – أفسح المجال إلى شخصيات أخرى تساعد على إنماء الحدث السردي وتطوره؛ لأن شخصية الشاعر/السارد "لا تستطيع وحدها، ومنعزلة، أن تستأثر بذاتها دون التعويل على المكونات السردية الأخرى، وأهمها الخطاب بقسميه الوصفي والسردي"[٦١].

وقد تمثلت تلك الشخصيات في أولئك الفتيات الجميلات (**حُور كَأَمثالِ الدُمى**) والتي استأثرت بالفعل السردي عبر البيتين التاسع والعاشر من خلال ضمير جمع الإناث (نون النسوة) العائدة إليهن.

(لَهَونَ – هُنَّ – أَمِنَّ – لَهُنَّ)

ثم يبلغ الحدث السردي ذروته، ويصل إلى قمة نمائه؛ حين يتشارك الشاعر وهؤلاء النسوة في إنجاز الحدث السردي، وهو ما يظهر جليًّا بدءًا من البيت الحادي عشر (**فَبِتُّ صَرِيعًا بَيْنَهُنَّ**)، ويزداد وضوحًا بتخلي الشاعر عن دور البطل، واتخاذه موقع سارد الأحداث فقط، مع

استئثار النسوة بموقع الفاعلية (**أَطَفنَ – يَضمُمنَ – يَقُلنَ**) وكونه – الشاعر – في موقع المفعولية (**يُوسِّدنَني – يُفَدِّينَني**).

وعلى هذا النحو أسهمت جميع الشخصيات في صناعة المتن الشعري الحكائي، من خلال تتابع عدد من الأحداث السردية التي سعى الشاعر إلى تقديمها للمتلقي عبر خطاب شعري متنامٍ، تشاكلت فيه جميع العناصر السردية من أجل تقديم فهم للنص المقروء، فهم يتولد عن التراكم التعبيري والمضموني لأجزاء النص، ويضمن انسجام أجزائه، وارتباط أقواله، ويبعد به عن الغموض والإبهام(٦٢)، وقد حاولت هذه العناصر السردية المتشاكلة المنسجمة أن تؤدي وظيفتها الأساسية التي يسعى إليها الشاعر في كل نصوصه الحكائية، وهي إدراك الفوز بالمحبوبة أو الظفر بمتعة معنوية أو حسية من خلال الوصول إلى مجموعة من النساء الجميلات، سواء أكان ذلك من خلال عامل مساعد على إنجاز الحدث القصصي كالرسول مثلًا، أم من خلال التغلُّب على عامل معيق كالرقباء أو الوشاة.

(٤)

ذهب بوريس إيخنباوم إلى أن الرواية والقصة شكلان مختلفان بصورة عميقة؛ إذ إن الرواية شكل تلفيقي قد يتكون عن مجموعة قصص قصيرة، أمَّا القصة القصيرة فهي شكل أساسي بدئي(٦٣).

ويؤكد بوريس إيخنباوم اختلاف التقنية الفنية المستعملة في كل من القصة القصيرة والرواية؛ فشبَّه القصة القصيرة بالصاروخ الذي يُلقى من طائرة بكل قواه؛ ليصيب هدفه المنشود، أمَّا الرواية فهي تُعنى بإبطاء الحدث السردي "لمزج ووصل العناصر المتعارضة، وقابلية تطوير وربط المراحل فيما بينها، وخلق مراكز اهتمام متباينة، وسَوْقِ حبْكاتٍ متوازية"(٦٤).

ويتأسس البناء الروائي – وكذلك البناء القصصي – عند بوريس إيخنباوم على ثلاث مراحل رئيسة: بداية، ووسط، ونهاية. وتكون هذه النهاية لحظة إضعاف متوقعة في الرواية في أغلب الأحيان؛ على عكس بناء القصة القصيرة التي تصل الأحداث في نهايتها إلى أوجها، وتكون النهاية – في الأغلب – غير متوقعة(٦٥).

وتكاد تتفق أغلب نصوص شعر الغزل عند العرجي مع البناء القصصي الذي حدده بوريس إيخنباوم؛ إذ تبدأ معظم النصوص برسالة من المحبوبة إلى الشاعر، وغالبًا ما تُحمّلها المحبوبة معاني اللوم والعتاب؛ ليتخذها الشاعر سبيلًا لإنماء الحدث القصصي، كقول العرجي:

لَقَــدْ أَرْسَــلَتْ فِي السِّــرِّ لَيْلَــى تَلُــومُنِي وَتَــزعُمُنِي ذَا مَلَّــةٍ طَرِفًــا جَلْــدَا

تَقُــولُ لَقَــدْ أَخْلَفْتَنَــا مَــا وَعَــدْتَنا وَوَاللهِ مَــا أَخْلَفْتُهَــا طَائِعًــا وَعْــدَا(٦٦)

إن بداية القصة الشعرية تحمل مشكلة وأزمة بالنسبة للشاعر، وهي مشكلة لا يستطيع الشاعر تجاوزها بمفرده، ولا يستطيع كذلك تعديل موقفه تجاه محبوبته وتفنيد مزاعمها؛ لأنها لم تقابله، وإنما أرسلت إليه سرًّا؛ لذلك استخدم الشاعرُ رسولَ المحبوبة ليكون مُعينًا له على تعديل موقفه ومساعدًا له على تجاوز الأزمة؛ فيقول:

فَقُلْــتُ مَرُوعًــا لِلرَّسُــولِ الَّــذِي أَتَــى تُــرَاهُ لَــكَ الــوَيْلَاتُ مِــنْ نَفْسِــهَا جِــدَّا

إِذَا جِئْتَهَــا فَــاقْرِى السَّــلَامَ وَقُــلْ لَهَــا دَعِــي الجَــوْرَ لَيْلَــى وَانْهَجِــي مَنْهَجًــا قَصْــدَا(٦٧)

فالرسول – إذن – هو حلقة الوصل بين الشاعر والمحبوبة، وهو المحرك الرئيس الخفي للأحداث بين الطرفين، وقد أحسن الشاعر استخدام الرسول كشخص من شخوص الحكاية يتخلص من خلاله من بداية قصته إلى وسطها؛ ليعرض قضيته مع محبوبته، ويحاول تفنيد زعمها إخلافه الوعد؛ فيقول:

تَعُــدِّينَ ذَنْبًــا أَنْــتِ قَبْلِــي جَنَيْتِــهِ عَلَــيَّ وَلَا أُحْصِــي ذُنُــوبَكُمُ عَــدَّا

أَفِي غَيْبَتِي عَنْكُمْ لَيَالِي تَزِيدِينَنِي لَيْلَى عَلَى مَرَضِي
مَرَضْتُهَا جَهْدَا؟

تَجَاهَلُ مَا قَدْ كَانَ لَيْلَى كَأَنَّمَا أُقَاسِي بِهِ مِنْ حَرَّةٍ حَجَرًا
صَلْدَا

غَدًا يَكْثُرُ البَاكُونَ مِنَّا وَتَزْدَادُ دَارِي مِنْ دِيَارِكُمُ
وَمِنْكُمُ بُعْدَا

فَإِنْ شِئْتِ أَحْرَمْتُ النِّسَاءَ سِوَاكُمُ وَإِنْ شِئْتِ لَمْ أَطْعَمْ نُقَاخًا وَلا
بَرْدَا

وَإِنْ تَغْفِرِي مَا زَلَّ مِنِّي وَتَصْفَحِي فَقَدْ هَدَّ عَظْمِي قَبْلَهَا حُبُّكُمْ
هَدَّا

وَإِنْ تَصْرِمِينِي لا أَرَ الدَّهْرَ لَذَّةً لِشَيءٍ وَلَنْ أَلْقَى سُرُورًا وَلَا
سَعْدَا

وَإِنْ شِئْتِ غُرْنَا مَعْكُمُ حَيْثُ غُرْتُمُ بِمَكَّةَ حَتَّى تَجْلِسُوا قَابِلًا
نَجْدَا[٦٨]

لقد اتخذ الشاعر من الحجاج اللفظي مدخلًا لعرض موضوعه؛ فبدأ بمحاجاة محبوبته، مستنكرًا عليها اتهامه بذنبٍ قد أحدثتْه قبله، رغم كثرة ذنوبها التي لا تُحصى ولا تُعدُّ، وتجاهلها ما به من شدة الحب والوجد، وإصرارها على تكليفه مرضًا فوق مرضه.

ومن الملاحظ أن الشاعر قد عمد إلى أسلوب التكرار الرأسي في محاولته استمالة المحبوبة وإرضائها؛ مستغلًا ما يؤديه الإيقاع التكراري الشرطي رأسيًّا في صدر أربعة أبيات متواليات، فضلًا على تكراره أفقيًّا في أولها :

إن ← شِئْتِ ← أَحرَمتُ النِساءَ سِواكُمُ
إن ← شِئْتِ ← لَم أَطعَم نُقاخًا وَلا بَردا
إن ← تَغفِري مازَلَّ مِنّي ← فَقَد هَدَّ عَظمي قَبلَها حُبُّكُم
إن ← تَصرِميني ← لا أَرَ الدَهرَ لَذَّةً لِشَيءٍ
إن ← شِئْتِ ← غُرنا مَعكُمُ حَيثُ غُرتُمُ بِمَكَّةَ

ولا شك أن أسلوب التكرار قد ساعد الشاعر على الوصول إلى ذروة الحدث القصصي، وأعانه على توصيل فكرته إلى المحبوبة؛ محاولًا إقناعها بحججه وبراهينه على حبها؛ حتى تعلم حبه ووفاءه:

لِكَـــيْ تَعْلَمِـــي أَنِّي أَشَـــدُّ صَـــبَابَةً وَأَحْسَنُ عِنْدَ البَيْنِ مِنْ غَيْرِنَا عَهْدَا

تَقَطَّـــعَ إِلَّا بِالكِتَـــابِ عِتَـــابُكُمْ سِـــوَى ذِكَـــرٍ لَا أَسْـــتَطِيعُ لَهَـــا رَدَّا(٦٩)

ولا شك – أيضًا – أن الشاعر قد حصل بعد هذا العرض الحجاجي لموضوعه – على مبتغاه؛ فأنهى قصته الشعرية نهاية غير متوقعة؛ جاء فيها على لسان محبوبته:

فَقَالَـــتْ وَأَذْرَتْ دَمْعَهَـــا لَا بَعِـــدْتُمُ فَعَـــزَّ عَلَيْنَـــا أَنْ نَـــرَى لَكُـــمُ بُعْـــدَا(٧٠)

على هذا النحو استطاع الشاعر أن يبني قصته الشعرية بناءً متناميًا، يصل من خلاله إلى مبتغاه الذي سعى إليه منذ اللحظة الأولى التي فاجأه فيها رسول المحبوبة باللوم والعتاب؛ فجاءت نهاية القصة متوافقة مع بغية الشاعر/السارد وهدفه، كاسرةً أفق التوقع لدى المتلقي؛ إذ أقرَّت المحبوبة بحبها الشاعرَ (بطل القصة) وعدم استطاعتها البعد عنه.

ولم يقتصر العرجي في بناء قصصه الشعري على البدء بذكر الرسول الذي يسعى بينه وبين محبوبته؛ فقد يتخذ العرجي من ذكر الأطلال ورسوم الديار سبيلًا ينفذ من خلاله لقصته الشعرية، ويجعلها عاملًا مُحفِّزًا على إتمام الحدث القصصي السردي؛ إذ يقول في إحدى قصائده:

أَلَمْ يُـنْسِ لَيْلَـى عَهْـدُكَ المُتَبَاعِـدُ وَدَهْـرٌ أَتَـى بَعْـدَ الَّـذِي زَلَّ فَاسِـدُ؟

فُـؤَادَكَ أَنْ يَهْتَـاجَ لَمَّـا بَـدَتْ لَـهُ رُسُـومُ المَغَـانِي وَالأَثَافِي الرَّوَاكِـدُ

وَمَـرْبَطُ أَفْـرَاسٍ، وَخَـيْمٌ مُصَـرَّعٌ وَهَـابٍ كَجُثْمَـانِ الحَمَامَـةِ هَامِـدُ

وَمَرْبَـعُ حَـيٍّ صَـالِحِينَ نَأَتْ بِهِـمْ نَـوًى بَعْـدَ إِسْـعَافٍ وَسَـكْنٌ مَعَاهِـدُ

فَعِشْـتُ بِعَـيْشٍ صَـالِحٍ إِذْ هُـمُ بِـهِ فَبَـادُوا، وَعَـيْشُ المَـرْءِ لَا بُـدَّ بَائِـدُ

فَلِلَّـهِ عَيْنَـا مَـنْ رَأَى مِثْـلَ مَجْلِـسٍ بِكَرْسَـانَ أَسْـقَاهُ الغَمَـامُ الرَّوَاعِـدُ[٧١]

وهذه المقدمة التي تشير إلى مظاهر الحياة الجاهلية من رسوم الديار والأثافي وغيرها — لم تكن مُستغربةً عند شعراء العصر الأموي[٧٢]؛ "لأن الموروث الفني الجاهلي ظل له سلطانه القوي على الشعراء الذين لم ينجحوا تمامًا في التخلص منه، فقد كانت القصيدة العربية قد استقرت لها

تقاليدها الفنية، وبلغت قمة نضجها في أواخر العصر الجاهلي، كما أن الشعراء الذين قاموا على هذه التجربة كانوا قد تمَّ نضجهم الفني في العصر الجاهلي، واكتملت لهم مقومات فنهم ووسائله، فلم يكن من اليسير عليهم أن يبدأوا من جديد، أو أن يعودوا من جديد إلى نقطة البداية، فظل الطابع العام للقصيدة العربية في هذا العصر مزيجًا من الموروث الجاهلي القديم والجديد الإسلامي المستحدث"(٧٣).

وربما لجأ الشاعر/السارد إلى وسيلة أخرى من الوسائل التي استخدمها الجاهليون ليبدأ بها قصته الشعرية، كأن يخاطب صاحبه، ويجعله معينًا على ذكر المحبوبة، ومن ثَمَّ يكون معينًا على بناء القصة الشعرية، يقول العرجي:

أَقُــولُ اشْــتِكَاءً بِالحَــرَامِ لِصَــاحِبِي وَذُو البَــثِّ يَشْــكُوهُ وَإِنْ كَــانَ مُقْصَــدَا

فَلَــمْ أَرَ مَطْرُوقًــا كَلَيْلَــي لِحَاجَــةٍ أَضَــنَّ بِهَــا مِــنْ غَــيْرِ فَقْــرٍ، وَأَبعَــدَا

نَــوَالًا لِمُحْتَــاجٍ يُرِيــدُ نَوَالَهَــا وَأَجْــدَرُ، إِنْ حَــدَّتْ بِــهِ أَنْ تُصَــرِّدَا(٧٤)

وإذا كان الصاحب يمثل عاملًا مساعدًا للشاعر على ذكر المحبوبة؛ فقد يتخذ الشاعر من العامل المعيق (العذول) وسيلةً يبدأ من خلالها البناء القصصي لقصيدته، كقوله:

تَطَــاوَلُ أَيَّامِــي، وَلَيْلِــيَ أَطْــوَلُ وَلَامَ عَلَــى حُــبِّي عُثَيْمَــةَ عُــذَّلُ

يَلُومُــونَ صَــبًّا أَنْحَــلَ الحُــبُّ جِسْــمَهُ وَمَــا ضَــرَّهُمْ لَــوْ لَمْ يَلُومُــوا؟ وَأَجْمَلُــوا؟

أَلَمْ يَعْلَمُــوا – لا بُورِكُــوا – أَنَّ عَصَــى قَــبْلَهُمْ فِيهَــا العِــدَى، فَهْــوَ

قَلْبَـــــــــــــــــــــــــهُ مُبْهَـــــــــــــــــــــــــلُ[٧٥]

وأحيانًا يكون ذكر المحبوبة/البطلة هو المحفز الرئيس على بدء القصة الشعرية، كقول العرجي:

جُـــنَّ قَلْـــبِي بِـــذِكْرِ أُمِّ الغُـــلَامِ يَـــوْمَ قَالَـــتْ لَنَـــا لِجُـــوا بِسَـــلَامِ

زَيَّنَـــتْ لِي شَـــوَاكِلِي كُـــلَّ لَهْـــوٍ ذَاتُ لَـــوْثٍ مِـــنَ الصِّـــبَاحِ الوِسَـــامِ[٧٦]

فقد اتخذ الشاعر من ذكر محبوبته مدخلًا يسرد من خلاله قصته الشعرية، فهذه المحبوبة لم تُزيّن للشاعر شواكله (طرائقه) لكل لهو فقط، لكنها – أيضًا – قد زيَّنتْ له السبيل الذي يبدأ منه قصيدته.

ويحرص العرجي في معظم نصوصه على إنهاء قصصه الشعرية بنهاية تدل على فوزه ببغيته التي تتمثل في الظفر بالمحبوبة خاصة، أو بالمحبوبة وصويحباتها ، سواء أكان هذا الظفر ظفرًا حسيًّا[٧٧]، كما يبدو في قوله:

فَبِـــتُّ صَـــرِيعًا بَيْـــنَهُنَّ كَـــأَنَّنِي أَخُـــو سَـــقَمٍ تَحْنُـــو عَلَيْـــهِ العَوَائِـــدُ

... ...

يُوَسِّـــدْنَنِي جُـــمَّ المَرَافِـــقِ زَانَهَـــا جَبَائِرُهَـــا، غَصَّـــتْ بِهِـــنَّ المَعَاضِـــدُ

يُفَـــدِّينَنِي طَـــوْرًا، وَيَضـــمُمْنَ تَارَةً كَمَـــا ضَـــمَّ مَوْلُـــودًا إِلَى النَّحْـــرِ وَالِـــدُ[٧٨]

– أم معنويًّا يتجلى – أحيانًا – في تصريح المحبوبة بحبها للشاعر، كقوله:

فَيَـــا عَجَبًـــا لِمَوْقِفِنَـــا وَغَيَّـــبَ ثُمَّ مَـــنْ كَشَـــحَا

تَبِعْـــتُهُمُ بِطَـــرْفِ العَيْـــ ـــنِ حَـــتَّى قِيـــلَ لِي: افْتُضِـــحَا

فَـــوَدَّعَ بَعْضُـــنا بَعْضًـــا وَكُـــلٌّ بِالهَـــوَى صَـــرَحَا[٧٩]

وأحيانًا لا يكتفي الشاعر بحصوله على مراده وظفره بمحبوبته، وإنما يسعى عند إنهاء حكايته الشعرية إلى الفوز بموعد آخر يحظى من خلاله بمتعة مضاعفة وظفر فوق ظفر، كقوله:

فَـلَا أَنْـسَ فِيمَـا قَـدْ لَقِيـتُ، مَقَالَهَـا عَلَـى رِقْبَـةٍ، وَالعِـيسُ لِلبَـيْنِ تُرْحَـلُ

تُـرَاكَ لَـئِنْ عِشْـنَا إِلَى صَـيْفِ قَابِـلٍ مُلِمًّـا بِنَـا زَوْرًا، كَمَـا كُنْـتَ تَفْعَـلُ؟

فَقُلْـتُ لَهَـا: إِنْ لَمْ أَمُـتْ أَوْ تَعُـوقُنِي مَقَـادِيرُ عَمَّـا تَشْـتَهِي الـنَّفْسُ تَعْـدِلُ

تَـزُورُكِ عِـيسٌ يَعْتَسِـفْنَ بِيَ المَـلَا عَلَـى الأَيْـنِ، أَطْـلَاحٌ تَـنصُّ وَتَـذْمِلُ[٨٠]

فهذه النهايات كلها تمثل ملمحًا حكائيًّا روائيًّا يتشارك في إنتاجه كلٌّ من الشاعر/ السارد والمتلقي؛ إذ يؤسس لها الشاعر وفق رؤيته وتصوره منذ بدء حكايته الشعرية، ويعمل على إشراك المتلقي معه في تلك الحكاية المتنامية.

(٥)

إذا كانت البنية السردية في شعر العرجي تتفق مع ما أسسه بوريس إيخنباوم للبناء القصصي – فإن ذلك لا ينفي وجود عدد من البنى الثانوية التي تأسس عليها الحكاية الشعرية في شعره الغزلي.

وتأتي **بنية المغامرة** في صدارة هذه البنى؛ إذ تؤدي بنية المغامرة دورًا رئيسًا في بنية الحكاية في شعر العرجي(٨١)؛ إذ يوضح من خلالها مدى حرصه على وصال المعشوقة وإيراد نفسه مواطن الهلاك في سبيل ذلك للتعبير عن مدى حبه لها، كقوله:

فَـإِنِّي وَإِيعَـادَ العِـدَى فِيـكِ، أُنُـوفَ العِـدَى حَـتَّى أَزُورَكِ
نَحْـوَكُمْ جَـادِعُ

وَوَرَّادُ حَـوْضٍ أَنْـتِ حَضْـرَةُ مَائِـهِ وَإِنْ ذَادَنِي الـذُّوَّادُ عَنْـهُ، فَشَـارِعُ(٨٢)

فالشاعر/العاشق المغامر يصر على ورود منازل المعشوقة؛ رغم توعد أهلها (العدى) إياه، ويعمد العاشق إلى بيان شجاعته للمعشوقة؛ فهو لم يزرها خفية، وإنما هو على أتمّ استعداد للقائها علنًا؛ رغم وجود الحماة الذين يمنعونه معشوقته، ويؤكد أنه البطل المغوار الذي سيجدع أنوفهم؛ لما يوحي به هذا التعبير من دلالات الإذلال والمهانة.

ومن أهم البنى السردية التي اعتمد عليها العرجي كذلك **بنية الاحتراز** التي يؤكد من خلالها حرصه ومحبوبته على عدم إفشاء سرهما للوشاة والحاسدين(٨٣)؛ لذلك فهو كثيرًا ما يحترز عند

سعيه للقاء المحبوبة، وربما زاد حرصها عن حرصه، وأرسلت إليه من ينبهه إلى ذلك، على نحو ما يبدو في قول العرجي:

بَعَثْنَ رَسُولًا كَتُومًا لِمَا أَرَدْنَ إِذَا مَا الرَّسُولُ أَذَاعَا

إِلَيَّ بِأَنْ إِيْتِنَا وَاحْذَرَنْ وَقَاكَ الرَّدَى، أَهْلَنَا وَالشِّنَاعَا

عِدَاةً لَنَا الدَّهْرَ لَا يَغْفَلُونَ إِذَا وَجَسُوا نَظَرًا وَاسْتِمَاعَا

فَأَقْبَلْتُ أَمْشِي كَمَشْيِ الفَنِيقِ رَأَتْهُ المَخَاضُ فَطَارَتْ شَعَاعَا

عَلَيَّ كِسَاءٌ تَقَنَّعْتُهُ عَلَى سُنَّتِي خَشْيَةً أَنْ يُذَاعَا

بِمَمْشَايَ أَنْ كَاشِحٌ رَانِئٌ فَلَمَّا بَلَغْتُ كَشَفْتُ القِنَاعَا(٨٤)

فالمعشوقة وصويحباتها هن أولئك النساء العربيات اللائي يعشن في مجتمع محافظ يرفض العلاقة بين الرجل والمرأة، ويحرم اللقاء بينهما؛ لذلك كانت النساء أكثر حرصًا من الشاعر/العاشق على إخفاء أمر ذلك اللقاء؛ فأرسلن إليه (رسولًا)، وإمعانًا منهن في الحرص؛ اخترن رسولًا (كتومًا)؛ لأن بعض الرسل يفشون أسرار المحبين على نحو ما مر في حافز الجهر؛ ومن ثَمَّ نجد الشاعر/العاشق يشارك أولئك النسوة في احترازهن؛ فأقبل يسير إليهن متقنعًا، حتى إذا ما أتى إليهن كشف قناعه.

وكذلك مثَّلت **بنية الحيرة والاضطراب** بنية رئيسة في شعر العرجي[٨٥]؛ إذ عبَّر الشاعر/العاشق من خلالها عن تلك المشاعر المتناقضة التي يشعر بها في علاقته مع محبوبته، يقول العرجي:

فَإِنَّ ثَوَائِي عِنْدَكُمْ لَا أَزُورُكُمْ وَلَا أَنَا مَرْدُودٌ بِبَأْسٍ مُزَحَّلُ

وَلَا أَنَا مَحْبُوسٌ لِوَعْدٍ فَأَرْتَجِي وَلَا أَنَا مَرْدُودٌ بِبَأْسٍ فَأَرْحَلُ

كَمُقْتَنِصٍ صَيْدًا يَرَاهُ بِعَيْنِهِ يُطِيفُ بِهِ مِنْ قُرْبِهِ وَهْوَ أَعْزَلُ[٨٦]

فالشاعر/العاشق المغامر قد تجشم الأهوال والمخاطر، وجعل نفسه عرضة لانتقام أهل المحبوبة المُزارة، إذ اقترب من ديارها، لكنه لم يستطع الوصول إليها؛ فوجد نفسه في حيرة من أمره، وشعر بأحاسيس متضاربة، عبَّر عنها من خلال تردده وحيرته بين عدم قدرته على وصال المحبوبة بسبب الرقباء، وكذلك عدم استطاعته الرحيل عنها؛ لأنها تحبه ولم تمنعه من وصالها، وفي الوقت ذاته لم تستطع أن تضرب له موعدًا للقاء.

وقد بلغ الأمر بالشاعر أن يعبر عن ذلك الموقف المضطرب المحير من خلال الصورة التشبيهية المستمدة من بيئته الأموية؛ فتلك الحال المضطربة التي يعانيها الشاعر تشبه حال الصائد المقتنص الذي يرى صيدَه بعينيه، لكنه لا يملك أدوات الصيد؛ فيكون في حيرة بين عدم استطاعة صيده، وعدم امتلاك الأداة.

وتعد **بنية الحوار** من أهم المرتكزات التي اعتمد عليها العرجي في بناء قصصه الشعري(٨٧)؛ إذ يمثل الحوار بين الشخصيات عنصرًا من أهم عناصر البناء القصصي؛ فمن ذلك قوله:

رَأَتْنِي خَضِيبَ الرَّأْسِ شَمَّرْتُ مِئْزَرِي وَقَدْ عَهِدَتْنِي أَسْوَدَ الرَّأْسِ مُسْبِلَا

... لَدَى الجَمْرَةِ الوُسْطَى فَرِيعَتْ وَمَنْ رِيعَ فِي حَجٍ مِنَ النَّاسِ هَلَّلَا وَهَلَّلَتْ

وَقَالَتْ لِأُخْرَى عِنْدَهَا: تَعْرِفِينَهُ؟ أَلَيْسَ بِهِ؟ قَالَتْ: بَلَى مَا تَبَدَّلَا

سِوَى أَنَّهُ قَدْ حَالَتِ الشَّمْسُ لَوْنَهُ وَفَارَقَ أَشْيَاعَ الصِّبَا وَتَبَذَّلَا

وَلَاحَ قَتِيرٌ فِي مَفَارِقِ رَأْسِهِ إِذَا غَفَلَتْ عَنْهُ الخَوَاضِبُ أَنْسَلَا

وَكَانَ الشَّبَابَ الغَضَّ كَالغَيْمِ خَيَّلَتْ سَمَاءٌ بِهِ، إِذْ هَبَّتِ الرِّيحُ، فَانْجَلَى

فَلَمَّا أَرَادَتْ أَنْ تَبَيَّنَ مَنْ أَنَا؟ وَتَعْلَمَ مَا قَالَتْ لَهَا، وَتَأَمَّلَا

أَمَاطَتْ كِسَاءَ الخَزِّ عَنْ حُرِّ وَجْهِهَا وَأَدْنَتْ عَلَى الخَدَّيْنِ بُرْدًا مُهَلْهَلَا(٨٨)

فرغم أن هذا النص يعبر عن مشهد قصصي، ولا يمثل حكاية شعرية كاملة في شعر العرجي؛ فإن الشاعر قد استطاع أن يبنيه بناءً حواريًّا متقنًا، تدور أحداثه بين شخصيتين رئيستين (الشاعر/العاشق، والمحبوبة)، وشخصية ثانوية (رفيقة المحبوبة) التي اعتمد عليها الشاعر في توصيل فكرته عن تغير شكله واختلاف هيئته الناتج عن تخضبه؛ مما جعل المحبوبة تفزع وتهلل وتتساءل في

حيرة عن العاشق؛ فإذا بالرفيقة تؤدي هذا الدور؛ مؤكدة أن هذه التغيرات كلها شكلية غير مؤثرة في طبيعة صاحبها؛ وإن كانت تتجلى في تحول لون البشرة، والزهد في التأنق، وظهور الوخط في شعر رأسه؛ إلى أن ينتهي هذا الحوار بإقرار المحبوبة بمعرفة الشاعر/العاشق.

ولا شك أن البنية الحوارية من أهم البنى التي تعبر عن تسريد النص الشعري والاقتراب به من النثر، وهو ما يبدو بشكل جلي عند الشعراء الغزليين في العصر الأموي بصفة عامة؛ إذ يظهر في لغة العتاب بين المحبيْن، وفي إدارة الحوار بينهما، وفي القسم، والشرط، وفي خروجهم عن وحدة البيت إلى الربط بين الأبيات ربطًا نحويًّا(٨٩)، وهو ما عدَّه العروضيون عيبًا من عيوب الشعر، وسمُّوه التضمين(٩٠)، على نحو ما يبدو في قول العرجي في البيتين الأخيرين من حواره السابق: (**فَلَمَّا أَرَادَتْ أَنْ تَبَيَّنَ مَنْ أَنَا؟**) مُعلِّقًا جواب الشرط بالبيت التالي (**أَمَاطَتْ كِسَاءَ الخَزِّ عَنْ حُرِّ وَجْهِهَا**).

وقد اعتمد العرجي – أيضًا – على **بنية التداعي** في شعره؛ وقد تجلى ذلك في ظواهر عدة تستدعي صورة المحبوبة(٩١)، كان في مقدمتها (سجع الحمام) على نحو ما يبدو في قوله:

وَمِمَّــا يَهِــيجُ القَلْــبَ يَا صَــاحِ نَحْوَهَــا إِذَا بَاكَــرَ الأَيْــكَ الحَمَــامُ السَّــوَاجِعُ(٩٢)

فطالما مثَّل سجع الحمام وترجيع صوته صورةً تستدعي الشوق والحنين بين المحبين في الثقافة العربية، وهذا ما عبر عنه الشاعر/العاشق؛ إذ هيَّج سجع الحمام الذي باكر أيكه قلب العاشق وأشجانه.

ويُعدُّ الطلل من أهم الظواهر التي تستدعي صورة المحبوبة عند العرجي؛ على نحو ما يظهر في قوله:

أَهَاجَــكَ رَبْــعٌ عَفَــا مُخْلِــقُ؟ نَعَــمْ! فَفُــؤَادُكَ مُسْــتَغْلِقُ

لِــذِكْرِكَ مَــنْ قَــدْ نَأَتْ دَارُهُ وَقَلْبُــكَ فِي إِثْــرِهِ مُوثَــقُ

يُــذَكِّرُنِي الــدَّهْرَ مَــا قَــدْ مَضَــى مِــنَ العَــيْشِ فَــالعَيْنُ تَغْــرَوْرِقُ

لَيَــالِيَ أَهْلِــي وَأَهْــلُ الَّــتِي دُمُــوعِي لِــذِكْرَتِهَا تَسْــبِقُ

خَلِيطَــانِ مَحْضَــرُنَا وَاحِــدٌ وَحَبْــلُ المَــوَدَّةِ لَا يَخْلُــقُ[٩٣]

فالشاعر الذي عاش مع محبوبته في وصال ومودة بين أهليهما، ثم باعد الدهر بينهما؛ قد أصبح منزل المحبوبة ظاهرة تستدعي صورتها في ذهنه، تذكره العهد الماضي من وصالهما؛ حتى تغرق عينه بالدموع.

وهناك مجموعة من البنى الثانوية التي وردت في شعر العرجي، واستطاع أن يوظفها في بناء قصصه الشعري، منها **بنية التوقُّع** التي ينتهي الشاعر/العاشق من خلالها بالمتلقي إلى نتيجة متوقعة تسوقها أحداث الحكاية الشعرية، كقوله في نهاية إحدى مغامراته الشعرية:

حَــتَّى أَوَيْــتُ إِلَى بِــيضٍ تَرَائِبُهَــا مِــنْ زَيِّهَــا الحَلْــيُ وَالحِنَّــاءُ وَالكَــتَمُ

فَبِــتُّ أُسْــقَى بِأَكْــوَاسٍ أُعَــلُّ بِهَــا أَصْــنَافَ شَــتَّى فَطَــابَ الطَّعْــمُ وَالنَّسَــمُ[٩٤]

إذ يبني الشاعر قصته الشعرية بناءً منطقيًّا يسير في اتجاه تتابعي من البداية إلى النهاية مرورًا بالوسط؛ إذ تُرسل مجموعة من النساء إليه رسولًا يدعوه إلى لقائهن؛ فيذهب الشاعر إليهن محترزًا متخوفًا ومتخفيًّا في آنٍ، حتى يصل إلى مجلسهن الخالي من الوشاة والرقباء، ويبادلنه نظرات الشوق والتودد؛ فيجلس إليهن.

كل هذه الأحداث تؤدي إلى توقُّع جلوس الشاعر مع أولئك النسوة في مجلس تحفُّه المتع والملذات وما يطيب من الطعام والشراب، وهو ما عبَّر عنه الشاعر بالفعل في البيتين السابقين.

وهناك **بنية المفاجأة** التي يعتمد الشاعر عليها في بناء قوله بناءً يفاجئ من خلاله المتلقي بما لا يتوقعه؛ على نحو ما نجد في قول العرجي:

أَقُــولُ لَمَّــا الْتَقَيْنَــا وَهْــيَ مُعْرِضَــةٌ: لِيَهْنِــكِ اليَــوْمَ مَــنْ تُــدْنِينَ مِــنْ دُونِي

إِنِّي سَــأَمْنَحُكِ الهِجْــرَانَ مُعْتَــزِلًا مِــنْ غَــيْرِ بُغْــضٍ لَعَــلَّ الهَجْــرَ يُسْــلِينِي[٩٥]

فالعاشق المحب يعلن دائمًا تمسكه بمحبوبته وإن جفته وأعرضت عنه، بل إن الشعراء العذريين كانوا يعبرون عن أملهم في الظفر بالمحبوبة – وإن تزوجت – لكن العرجي يفاجئنا بإعلانه هجران محبوبته؛ لظنه أنها تقرب إليها رجلًا غيره؛ متعللًا في ذلك بأن الهجر قد يسليه.

وهناك **بنية المخالفة** التي يعبر الشاعر/العاشق من خلالها عن حالين مختلفتين لشخصية واحدة؛ كقول العرجي:

أَلَمْ تَعْلَمِــــي أَنْ رُبَّ بَاذِلَــــةٍ لَنَــــا هَوَاهَــا، فَــلَا أَدْنُــو لَهَــا، فَتُصَــانِعُ

عَلَــيَّ، وَإِنِّي بِالقَلِيــلِ مِــنَ الَّــذِي لَــدَيْكِ وَلَــوْ صَــرَّدْتِهِ لِيَ قَــانِعُ[٩٦]

فبعض النساء تسعى إلى الشاعر، وترغب في وصاله ومحبته، فتبذل له الهوى، وتداهنه وتداريه؛ وهو لا يقبل عليهن، ولا يرضى من هواهن بشيء؛ رغم أنه يقبل من محبوبته بما يخالف ذلك؛ فيعشقها ويقبل عليها، ويقنع منها بالقليل، وإن أنقصته.

****

على هذا النحو نلحظ أن دراسة نصوص الشعر العربي القديم عند امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وعبد الله ابن المعتز وأبي نواس وغيرهم من الشعراء تؤكد إمكانية التداخل بين الأجناس الأدبية؛ كما يبدو ذلك جليًّا واضحًا في شعر العرجي؛ إذ تدلُّ نصوصه الشعرية دلالة واضحةً على إمكانية التداخل بين الأجناس الأدبية؛ فقد أدَّت البنية السردية الحكائية دورًا بارزًا في شعره، ومثَّلت حضورًا ملموسًا يؤكد اعتماد الشاعر عليها اعتمادًا مقصودًا باعتبارها تقنية من تقنياته الأساسية في إنتاج القصة الشعرية، تلك التقنية التي تُعدُّ ملمحًا أصيلًا من ملامح تطور شعر الغزل العربي في العصر الأموي.

وقد سعت هذه الدراسة إلى اكتشاف حضور السردية في شعر العرجي في ضوء فكرة حوافز متغيرات الشخصية لتزفتان تودروف، ودراسة وظائف الشخصيات في النصوص الشعرية، وقد توصلت الدراسة إلى أن الحدث السردي القصصي في شعر الغزل عند العرجي يتفق والنموذج العاملي الذي وضعه غريماس لتنظيم السلوك الإنساني، ثُمَّ سعت الدراسة إلى تحديد البناء الفني لنصوص شعر الغزل القصصي عند العرجي، وتوصلت إلى أن ذلك البناء الفني يتفق مع ما أسسه بوريس إيخنباوم للبناء القصصي الذي ينصب على هدفه مباشرة عبر ثلاثة مراحل سريعة متتالية، تتمثل في: بداية القصة، ووسطها، ونهايتها، ويتأسس عمل الشخوص خلال هذه المراحل على

غاية واحدة تتمثل في فوز الشاعر بحاجته، وظفره بمحبوبته ظفرًا حسيًّا أو معنويًّا ، فضلًا عن وجود عدد من البنى الثانوية التي اعتمد عليها الشاعر في إنماء الأحداث السردية القصصية، كبنية المغامرة، وبنية الاحتراز، وبنية الحيرة والاضطراب، وبنية الحوار، وبنية التداعي، وبنية التوقع، وبنية المخالفة.

وتنتهي الدراسة إلى تأكيد إمكانية استيعاب القالب الشعري لتقنيات السرد؛ وقدرة الشعر على التداخل والامتزاج مع الأجناس الأدبية الأخرى، دون أن يطغى جنس منهما على الآخر أو يطمس ملامحه ومعالمه، وإنما تظل للشعر خصائصه وسماته المؤثرة في السرد، كما يؤثر السرد في الأداء الشعري؛ وتتكون لدى الشاعر القدرة على تقديم تجربته الشعرية من خلال التقنيات السردية.

الهوامش

(١) راجع/ بوريس إيخنباوم، (حول نظرية النثر)، ضمن نظرية المنهج الشكلي .. نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين – الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت، ١٩٨٢م : ص١٠٧.

(٢) راجع/ توماشفسكي، (نظرية الأغراض)، ضمن نظرية المنهج الشكلي .. نصوص الشكلانيين الروس : ص١٨٩.

(٣) راجع/ فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة/ عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع – دمشق، ١٩٩٦م : ص٤٢ : ٨٢.

(٤) راجع/ جيرار جينيت، خطاب الحكاية .. بحث في المنهج، ترجمة/ محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م : ص٢٢٨ : ٢٤٢.

(٥) راجع/ والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة/ حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ١٩٩٨م : ص٢٤ : ٣٧.

(٦) راجع/ المرجع السابق : ص٣٤ : ٣٧.

(٧) حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، ١٩٩١م : ص٤٥.

(٨) المرجع السابق : ص٤٥.

(٩) فانسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة/ حسن عون، مطبعة روبال – الإسكندرية، د.ت : ص٤٦.

(١٠) راجع/ كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م: ص١٧٢.

(١١) بهاء الدين محمد مزيد، من الأنواع الأدبية إلى الأنواع الخطابية .. الخروج من ضيق الشكل إلى رحابة السياق، مجلة عالم الفكر – الكويت، العدد ١٧٥ : ص١٤٠.

(١٢) جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة/ أحمد درويش، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م : ص١٢٣.

(١٣) راجع/ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي .. من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩٢م : ص١٤٩.

(١٤) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق/ محمد زغلول سلّام، منشأة المعارف – الإسكندرية، ط٣، ١٩٨٤م : ص٨٤.

(١٥) ابن رشيق القرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع – القاهرة، ٢٠٠٦م : ٢١٦/١.

(١٦) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط٤، ٢٠٠٧م : ص١٨٨.

(١٧) المرجع السابق : ص١٠٥.

(١٨) الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، تحقيق/ محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، ص١٧٩. وقد علّق ابن طباطبا العلوي على هذه الأبيات بقوله: "فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أُرِيدَت له، من غير حشو مجتلب، ولا خلل شاذّ". ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر : ص٨٥.

(١٩)حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ص١٠٦.

(٢٠) راجع/سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي .. من أجل وعي جديد بالتراث : ص١٤٩.

(٢١) راجع/ شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين – بيروت، ط٧، ١٩٨٦م : ص٢٧١ : ٥٨٤. وشوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف – القاهرة، ط١١، ٢٠٠٧م : ص٢١٩ : ٢٤٣. وعبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار المعارف – القاهرة، ١٩٩٥م : ص١٦٨ – ٢٤٨.

(٢٢) عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي : ص١٧٠.

(٢٣) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام : ص٥٦٩.

(٢٤) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، بنية الحكاية في خمريات أبي نواس .. دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٦م : ص٣٨.

(٢٥) راجع/ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ١٩٩٨م : ص٢٤١.

(٢٦) راجع/ Todorov, "Lescategories du recit litteraire" Communications, No. 8, Seuil, 1966: P. 133.

وراجع/ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي – بيروت، ط٣، ٢٠١٠م : ص٧٨.

(٢٧) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي .. رواية أبي الفتح الشيخ عثمان بن جني، تحقيق/ خضر الطائي، ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة – بغداد، ١٩٥٦م : ص٥، ٣٣، ٤٢، ٥٩، ٨٠، ٨٩، ٩٠، ٩٣، ١٠٥، ١١٠، ١٢١، ١٢٢، ١٤١، ١٤٦، ١٥٠، ١٥٧، ١٦١، ١٦٣، ١٦٧، ١٦٩.

(٢٨) العرجي، ديوان العرجي : ص٢٢.

(٢٩) العرجي، ديوان العرجي : ص١٨.

(٣٠) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٣، ٨٥، ١٠٧، ١٢٥، ١٥٢.

(٣١) العرجي، ديوان العرجي : ص٣٦.

(٣٢) العرجي، ديوان العرجي : ص١٥٢.

(٣٣) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٩١، ٩٧، ١٧٧.

(٣٤) العرجي، ديوان العرجي : ص١٥٣.

(٣٥) العرجي، ديوان العرجي : ص٩٣.

(٣٦) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٤٩، ١٠٠.

(٣٧) العرجي، ديوان العرجي : ص٥. ويذكر أبو الفرج الأصفهاني أن عبد الله بن القاسم الأموي العَبْلِيّ – وكانت كلابةُ مَولاةً عنده – كان يقول إذا سمع هذه الأبيات: "كذب والله ما مسَّه ذلك قطُّ". أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، إشراف/ محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠١٠م : ١/٤٠٤.

(٣٨) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص١٤، ٣٢، ٦٣، ٨٠، ١٠٣، ١٣٣، ١٥١.

(٣٩) العرجي، ديوان العرجي : ص١٣.

(٤٠) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٤٣، ٥٦، ١٣٢، ١٤١، ١٤٣، ١٥٠، ١٥٩.

(٤١) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٣٨، ٥١، ٦٧، ٧٩، ١٠٤، ١٧٠.

(٤٢) العرجي، ديوان العرجي : ص١٢٦.

(٤٣) العرجي، ديوان العرجي : ص٨٢.

(٤٤) راجع/ سعيد بنكراد، السيميائيات السردية .. مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، ١٩٩٩م، : ص٧٠.

(٤٥) راجع/ المرجع السابق : ص٧١.

(٤٦) راجع/ المرجع السابق : ص٧٧.

(٤٧) راجع/ فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة : ص٤٢ – ٨٢.

(٤٨) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والتوزيع – حلب، ١٩٩٣م : ص٦٤.

(٤٩) راجع/ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة/ محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة، ١٩٨٧م : ص١٠٢.

(٥٠) راجع/ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م: ص١١٩.

(٥١) ابن رشيق القرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٢/٢٥٥.

(٥٢) راجع/ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي : ص٢٩٤.

(٥٣) العرجي، ديوان العرجي : ص٧٢.

(٥٤) العرجي، ديوان العرجي : ص٤٠.

(٥٥) العرجي، ديوان العرجي : ص٩٠.

(٥٦) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، بنية الحكاية في خمريات أبي نواس : ص٦٩.

(٥٧) العرجي، ديوان العرجي : ص٧٦.

(٥٨) العرجي، ديوان العرجي : ص٣.

(٥٩) العرجي، ديوان العرجي : ص٨٥.

(٦٠) العرجي، ديوان العرجي : ص١١٧.

(٦١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية .. بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، العدد ٢٠٤، ١٩٩٨م : ص١٧٧.

(٦٢) راجع/ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت، ط٣، ١٩٩٢م: ص٢١.

(٦٣) راجع/ بوريس إيخنباوم، (حول نظرية النثر)، ضمن نظرية المنهج الشكلي .. نصوص الشكلانيين الروس: ص١١٢.

(٦٤) المرجع السابق : ص١١٢.

(٦٥) المرجع السابق : ص١١٣.

(٦٦) العرجي، ديوان العرجي : ص١٠٧.

(٦٧) العرجي، ديوان العرجي : ص١٠٨.

(٦٨) العرجي، ديوان العرجي : ص١٠٨.

(٦٩) العرجي، ديوان العرجي : ص١١٠.

(٧٠) العرجي، ديوان العرجي : ص١١٠.

(٧١) العرجي، ديوان العرجي : ص١١٦.

(٧٢) يرى الدكتور شوقي ضيف أن الشعر الأموي قد تطور تطورًا جذريًّا، وأن ثمة فوارق شديدة بين الشعراء الأمويين وبين آبائهم في الجاهلية، ويقول: "وتستطيع أن ترجع إلى شعر عمر بن أبي ربيعة وابن قيس الرقيات والعرجي في مكة، والأحوص في المدينة، والوليد بن يزيد في دمشق؛ لترى أن شعرهم جميعًا يُعبر عن ذوق جديد وحضارة جديدة، فهو شعر قيل تحت تأثير تَرَف لم يكن للعرب في الجاهلية عهد به". شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي : ص١٠٢.

(٧٣) يوسف خليف، في الشعر الأموي .. دراسة في البيئات، دار غريب – القاهرة، ١٩٩١م : ص١٩.

(٧٤) العرجي، ديوان العرجي : ص١٢٥.

(٧٥) العرجي، ديوان العرجي : ص١٥١.

(٧٦) العرجي، ديوان العرجي : ص١٢١.

(٧٧) تجدر الإشارة هنا إلى أن هدف الشاعر الأوّل كان منصبًا على تصوير جهده واحتياله للوصول إلى المحبوبة، والحديث عن مغامراته ولقائه معها، والتعبير عن المشاعر الجوانية لكل من الشاعر/العاشق (الزائر) والمحبوبة/المعشوقة (المزورة)، ولم يكن الهدف الرئيس هو المتعة الجسدية أو تفصيل مفاتن المرأة، وأكبر دليل على ذلك تلك الإشارات الحسية اليسيرة التي تنتهي بها قصائد الشعراء الغزلين أمثال عمر بن أبي ربيعة والعرجي وأضرابهما؛ فهي إشارات نزرة يسيرة لا تقارب ذلك الجهد المبذول من الشاعر/العاشق للقاء محبوبته. راجع/ عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي : ص١٧٠.

(٧٨) العرجي، ديوان العرجي : ص١١٩.

(٧٩) العرجي، ديوان العرجي : ص١٤٠.

(٨٠) العرجي، ديوان العرجي : ص١٥٤.

(٨١) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٣، ٩، ١٥، ٩٦، ١١٥، ١١٦، ١٢١، ١٣٣.

(٨٢) العرجي، ديوان العرجي : ص٤٩.

(٨٣) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٤، ٦، ١١، ١٨، ٧٦، ٩٠، ١١٧، ١٥١، ١٥٤.

(٨٤) العرجي، ديوان العرجي : ص٨٥.

(٨٥) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٣٦، ٦٤، ٧١.

(٨٦) العرجي، ديوان العرجي : ص١٤.

(٨٧) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٧٥، ٧٨، ٨١، ١٠٨، ١٥٤، ١٥٩.

(٨٨) العرجي، ديوان العرجي : ص٧١.

(٨٩) راجع/ شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام : ص٥٤٨.

(٩٠) راجع/ المرزباني، الموشح .. مآخذ العلماء على الشعراء في عدَّة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق/ علي مُحَمَّد البجاوي، نهضة مصر – القاهرة، د.ت، ص١٩. وابن رشيق القرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١/١٤٤.

(٩١) راجع على سبيل التمثيل لا الحصر : العرجي، ديوان العرجي : ص٢٢، ٢٨، ٣٨، ٨٧، ٩٣، ١٧٩.

(٩٢) العرجي، ديوان العرجي : ص٤٨.

(٩٣) العرجي، ديوان العرجي : ص٥٥.

(٩٤) العرجي، ديوان العرجي : ص٦.

(٩٥) العرجي، ديوان العرجي : ص٦٥.

(٩٦) العرجي، ديوان العرجي : ص٤٩.

المصادر والمراجع

١. الأصفهاني، الأغاني، إشراف/ مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠١٠م .

٢. الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، تحقيق/ مُحَمَّد مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب، د.ت.

٣. بهاء الدين مُحَمَّد مزيد، من الأنواع الأدبية إلى الأنواع الخطابية .. الخروج من ضيق الشكل إلى رحابة السياق، مجلة عالم الفكر – الكويت، العدد ١٧٥.

٤. بوريس إيخنباوم، (حول نظرية النثر)، ضمن نظرية المنهج الشكلي .. نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين – الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت، ١٩٨٢م.

٥. توماشفسكي، (نظرية الأغراض)، ضمن نظرية المنهج الشكلي .. نصوص الشكلانيين الروس.

٦. جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة/ أحمد درويش، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.

٧. جيرار جينيت، خطاب الحكاية .. بحث في المنهج، ترجمة/ مُحَمَّد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.

٨. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق/ مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط٤، ٢٠٠٧م.

٩. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، ١٩٩١م.
١٠. ابن رشيق القرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/ مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع – القاهرة، ٢٠٠٦م.
١١. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والتوزيع – حلب، ١٩٩٣م.
١٢. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية .. مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، ١٩٩٩م.
١٣. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي .. من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩٢م.
١٤. شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين – بيروت، ط٧، ١٩٨٦م.
١٥. شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف – القاهرة، ط١١، ٢٠٠٧م.
١٦. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ١٩٩٨م.
١٧. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق/ مُحَمَّد زغلول سلَّام، منشأة المعارف – الإسكندرية، ط٣، ١٩٨٤م.
١٨. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار المعارف – القاهرة، ١٩٩٥م.

١٩. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية .. بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، العدد ٢٠٤، ١٩٩٨م.

٢٠. العرجي، ديوان العرجي .. رواية أبي الفتح الشيخ عثمان بن جني، تحقيق/ خضر الطائي، ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة – بغداد، ١٩٥٦م.

٢١. فانسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة/ حسن عون، مطبعة رويال – الإسكندرية، د.ت.

٢٢. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة/ عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع – دمشق، ١٩٩٦م.

٢٣. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م.

٢٤. كولردج، مُحَمَّد مصطفى بدوي، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م.

٢٥. مُحَمَّد مصطفى أبو شوارب، بنية الحكاية في خمريات أبي نواس .. دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٦م.

٢٦. مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٢٧. المرزباني، الموشح .. مآخذ العلماء على الشعراء في عدَّة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق/ علي مُحَمَّد البجاوي، نهضة مصر – القاهرة، د.ت.

٢٨. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة/ مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٩. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة/ حياة جاسم مُحَمَّد، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ١٩٩٨م.

٣٠. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي – بيروت، ط٣، ٢٠١٠م.

٣١. يوسف خليف، في الشعر الأموي .. دراسة في البيئات، دار غريب – القاهرة، ١٩٩١م : ص١٩.

٣٢. Todorov, “Lescategories du recit litteraire” Communications, No. 8, Seuil, 1966.