Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 53, No. 9, 2026, 10029

Deanship of Scientific Research

The Poetic Text and the Realization of Textual Elements Linguistic Levels in Al-Samma Al-Qushayri's Poem (*Tamatta' Min Shamīmi 'Arāri Najd*) A Linguistic and Semantic Study

AlauAldeen Ahmad Muhammad Algharibeh [1], ***Amneh Salih Mohammad Al-zu'bi*** [2]

[1]Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

[2]Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Hashemite University, Zarqa, Jordan.

Received: 11/12/2024
Revised: 9/2/2025
Accepted: 2/3/2025
Published online: 21/6/2026

* *Corresponding author:*
a.algharibeh@yu.edu.jo

Citation: Algharibeh, A. A. M., & Al-zu'bi, A. S. M. (2026). The Poetic Text and the Realization of Textual Elements Linguistic Levels in Al-Samma Al-Qushayri's Poem (Tamatta' Min Shamīmi 'Arāri Najd) A Linguistic and Semantic Study. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *53*(9), 10029.
https://doi.org/10.35516/Hum.2026.10029

© 2026 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This study falls within the realm of linguistic studies that follow the Theory of Levels, in addition to its focus on stylistic aspects. The poem of Al-Samma Al-Qushayri exhibits beautiful meanings, where semantic, formal, structural, and textual elements intertwine, making it a suitable subject for semantic, rhetorical, and artistic studies. The study focuses on Al-Samma Al-Qushayri's poem: *"Tamatta' Min Shamīmi 'Arāri Najd"* (*Enjoy the Scent of Najd's Arar*), which has received significant attention from admirers of romantic poetry but has not been examined through textual analysis that explores its different linguistic levels.

Methods: This research analyzes the poem from a linguistic perspective using the Theory of Levels for classification and applies stylistic analysis through the descriptive-analytical method.

Results: From a semantic perspective, the poem represents a journey of no return, in which the poet mourns a forced separation from his homeland, Najd. The poem possesses diverse phonetic components, with a notable presence of sibilant sounds, which serve as an indication of the poet's distress. These sibilant sounds play a significant role in expressing his emotional suffocation and function as a means of psychological relief.

Conclusions: The study concludes that the poem's distinct phonetic elements shape its expression of a one-way journey (despair). The frequent occurrence of sibilant sounds contributes to easing the poet's emotional burden. Additionally, the poem is characterized by a remarkable dominance of nouns over verbs, reflecting its overarching theme of attachment to place, people, and the surrounding environment.

Keywords: Arabic poetry; stylistic analysis; (Al-Simmah Al-qushayri); textual analysis

النّص الشعري وتحقيق عناصر النصيَّة مستويات اللغة في قصيدة الصُّمَّة القُشَيري (تمتَّع من شميم عَرارِنجد)، دراسة لُغويَّة دلاليَّة

***علاء الدين أحمد محمد الغرايبة*[1]*، آمنة صالح محمد الزعبي*[2]

[1] قسم اللغة العربية وآدابها, جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

[2] قسم اللغة العربية وآدابها, الجامعة الهاشميَّة، الزرقاء، الأردن.

ملخّص

الملخص: تنتمي هذه الدراسة إلى الدراسات اللغويَّة التي تتبع نظرية المستويات، فضلًا عن اهتمامها بالجوانب الأسلوبية، بوصف قصيدة الصمّة تتمتّع بدلالات جميلة تضافرت فيها الناحية المعنوية مع النواحي الشكلانية والمكوّنات التركيبية والروابط النصية مما يجعل منها نصًّا معرضًا لدراسات دلالية بيانية فنيّة.

الأهداف: تسلط الدراسة اهتمامها على قصيدة الصمة القشيري (تمتَّع من شميم عرار نجد)، التي لاقت اهتمامًا كبيرًا من مُحِبّي الشعر الرومانسي، ولكنها لم تجد اهتمامًا بالدراسة النصية التي تكشف عن المستويات اللغوية المختلفة.

المنهج: يدرس هذا البحث القصيدة دراسة لغوية تعتمد على نظرية المستويات من حيث التقسيم، وعلى المعطيات الأسلوبية من حيث التحليل وفقًا للمنهج الوصفي التحليلي.

النتائج: لقد كانت هذه القصيدة من الناحية الدلالية قصيدة رحيل بلا عودة، يتحسّر فيها الشاعر على فراق بدا فراقًا قسريًا لموطنه (نجد). وقد امتلكت القصيدة مكونات صوتية مختلفة، ولكن ظهور أصوات الصفير في القصيدة كان دليلًا على ضيق المبدع مما هو فيه، وكان حضور أصوات الصفير حضورًا قويًا لتقوم بدور التنفيس من الضيق الذي يستشعره.

الخلاصة: ختمت الدراسة بخلاصة أثبتت امتلاك القصيدة المكونات الصوتية المختلفة التي صبغتها بصبغة جعلتها تعبّر عن رحلة ذهاب بلا عودة (اليأس) واحتشدت فيها أصوات الصفير التي تقوم بدور التنفيس من الضيق، وكثرت الأسماء فيها كثرة لافتة على حساب الأفعال، والسبب في ذلك هو طبيعة الدلالة الكلية للنص القائمة على التعلُّق بالمكان والإنسان وموجودات البيئة.

الكلمات الدَّالة: الشِّعر العربي، التحليل الأسلوبي، الصُّمَّة القُشَيري، التحليل النَّصّي.

مستويات اللغة في قصيدة الصمة القشيري (تمتع من شميم عَرارِنجد) دراسة لغوية دلالية

نبذة عن القصيدة:

تتكوَّن هذه القصيدة القصيرة من ثمانية أبيات في أحسن الأحوال، فقد أوردتها بعض الروايات بهذا العدد، كما في رواية دارس الديوان، وهو خالد الجبر، (الجبر، 2003)، الذي جمع أبيات القصيدة من عدد وافر من المراجع، وقد زاد البيتين: الثالث والثامن على رواية ديوان مجنون ليلى (الملوح د.ت)، وثلاثة أبيات على رواية البصري، صاحب الحماسة البصرية (البصري 1987)، ونورد المقطوعة الشعرية كاملة قبل البدء بدراسة الجوانب الأسلوبية فيها:

أقول لصاحبي والعيسُ تهوي بنا بين المنيفة والضمارِ
تَمَتَّع من شميم عَرارِنجدٍ فما بعد العشيَّة من عرارِ
وبين قفارها فقف المطايا فإنّ العيس تُحبس بالقفارِ
ألا يا حبّذا نفحات نجدٍ وريَّا روضِهِ غِبَّ القُطارِ
وأهْلُكَ إذْ يَحِلُّ الحيَّ نجدًا و أنتَ على زمانك غيرزارِ
شُهورٌينقضين وما شَعُرْنَا بأنصافٍ لهن ولا سرارِ
فأما ليلُهُنَّ فخيرُليلٍ وأطول ما يكون من النَّهارِ
أيست من الحياة وطال حزني فقلبي موجع والدمع حارِ

نسبة القصيدة:

تعاني كثير من القصائد التي تشتهر برقة موضوعها وألفاظها وجمالها الأسلوبي من تعدُّد نسبتها، فكثير منها ينسب إلى أكثر من قائل. وربما كان السبب في هذا هو طبيعة التراكيب اللغوية فيها ولغتها المعبّرة عن موضوع يشترك فيه كثير من الشعراء، ومنها هذه القصيدة التي أوردها ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوّح)، وأوردها أبو تمّام الطائي في الحماسة منسوبة إلى الصمّة بن عبدالله القشيري وحده (المرزوقي، 1991)، وأما صدر الدين البصري صاحب الحماسة البصرية، فقد جاءت عنده بنسب يدل على الحيرة، فهي لمعقل بن جناب، أو لجعدة بن معاوية العقيلي. ويمكننا أن نضيف مسألة أخرى تتعلّق بموضوع القصيدة وحجمها، فالمقطوعات المتكاملة المعنى التي تكون قليلة عدد الأبيات تغري بالزيادة في عدد أبياتها من حيث أنهم يريدون للقصيدة المتكاملة أن تكون مساحتها واسعة، فتكون محققة من وجهة نظرهم لعناصر النصية أكثر مما لو كانت قليلة المساحة، فهذه المقطوعة تفتقر إلى العدد الكبير من الأبيات التي تؤهِّلها للاعتراف بنصيتها عندهم، حتى تكون في مكانها اللائق بين القصائد المطوّلة، ولهذا، فإنها قد تكون هدفًا للتزيُّد في عدد أبياتها، وهو أمر قد يمكننا الكشف عنه عن طريق عناصر التحليل الدلالي والتركيبي، حيث يتميز أسلوب التركيب في العنصر الذي يمكن أن يدخل على جسم النص. وهذا يخالف ما ذهب إليه أوهمان (Ohman) من مسألة البدائل الأسلوبية (ليونز، 1985)، فما ذهب إليه قد يشير إلى البنى المتاحة في اللغة، أو ما أطلق عليه التحويليون مصطلح (تعدد البنى)، إذ يذهبون إلى وجود بنيتين للتركيب الواحد، ولكنّ ما نعنيه في هذا المقام هو اختلاف ميزة الأسلوب بين تركيب وآخر.

أما عن موقف هذه الدراسة من هذا الموضوع، وهو موضوع تعدد النسبة، فإنّ الدراسة ترى رأيًا عامًا، وهو أنّ مثل هذه القصائد -لا سيما المقطوعات التي يكثر نسبتها إلى القائلين- يمكن أن يكون تعدد القائل مؤشِّرًا على الشكّ في أمره بالدرجة الأولى؛ لأنّ الأمر لا يتعلّق بالادعاء أو الإغارة على جهد قائل معين، ولكنه يتعلّق بأمر الرواية، فالرواة كثيرًا ما ينسبون شعرًا يعجبهم إلى قائل معين إذا تشابهت لغته مع لغة نصوصه، ولا نريد أن نذهب إلى سوء الظن بالقصيدة نفسها، وبخاصة أنها واردة في عدد من المصادر القديمة التي كان أصحابها على درجة من التحقق والثقة.

مشكلة الدراسة:

تتمتّع القصيدة بدلالات جميلة تضافرت فيها الناحية المعنوية مع النواحي الشكلانية والمكوّنات التركيبية والروابط النصية مما يجعل منها نصًّا معرضًا لدراسات دلالية بيانية، وقد رأت الدراسة أن هذا النمط من الشعر المتّصف بالغنائية العالية والجماليات التركيبية الفائقة، جدير بتسليط الضوء عليه للكشف عن سرّ إعجاب القدماء والمحدثين بالنَّصّ أو القصيدة، والوقوف عل ماتكتنفه من أسرار دلالية وفنية وجاذبية للمتلقين يمكن أن تنسب إلى قصائد الديوان عامة. ولهذا، فإنه يمكننا أن نتحدّث عن هذه الدراسة بأنها تنتمي إلى الدراسات اللغوية التي تتبع نظرية المستويات، فضلًا عن اهتمامها بالجواب الأسلوبية.

الدراسات السابقة:

لم تتعرّض هذه القصيدة للدراسات البيانية والدلالية والتركيبية في حدود ما اطلعنا عليه وبحثنا فيه، ولكن العلماء كانوا يشيرون إلى بعض المسائل المتعلّقة بتأصيل نسبة القصيدة إلى قائلها، كما فعل أصحاب الحماستين: البصرية وحماسة أبي تمام وشرحها الذي وفّاه المرزوقي، ومن الدراسات المعاصرة دراسة خالد

الجبر التي عمل فيها على جمع شعر الصمة القشيري، وقد رأيناها أنها من القصائد التي نُسبت إلى أكثر من قائل، وهو ما لم تهتمّ به الدراسة؛ لأنها ركّزت على النص والدراسة البيانية التركيبية الدلالية بعيدًا عن نسبتها إلى قائل معين. ودراسة ياسين الأيوبي، شاعر النسك والعبادة في الحب، ودراسة كامل الجبوري، الصمة بن عبدالله القشيري ولغة شعره، ودراسة موسى نجادي، مظاهر الغربة العاطفية في شعر الصمة القشيري، ودراسة عادل الصاري، زمن الحنين: قراءة أسلوبية لعينية الصمة القشيري. وهي دراسات تختلف في مضمونها وأهدافها ومنهجها عن هذه الدراسة، إذ يقترب المفهوم الذي نرتكز عليه في هذه الدراسة من المفهوم المرتبط بموت المؤلّف الذي جاء بها البنيوي رولان بارت(بارت، 1993) . وستتعرض الدراسة للأمور الآتية:

- المكونات الصوتية بما فيها من حديث عن الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي والتكرار.
- المكوّنات الصرفية وتشتمل على الأسماء والأفعال والروابط والأدوات
- الأسلوبية التركيبية، وتشتمل على التراكيب الجملية للمقطوعة، والتركيب اللغوي وارتباطه بالقواعدية.
- ثم عرضنا خلاصة التحليل اللغويّ للنص.

1. المكوِّنات الصوتية:

لا تريد هذه الدراسة أن تركّز على البعد الإحصائي للمكوِّنات الصوتية التي تشكّل مجمل بنية القصيدة، مع ما تقتضيه الإشارة إلى مسألة من المسائل البدهية في التشكيل الصوتي، فالتراكيب اللغوية "الشعرية وغير الشعرية" تتكوَّن من بنى صرفية وفقًا لقواعد معينة هي القواعد النحوية التي تجعلها تتضافر فيما بينها لأداء الدلالة اللغوية، وهذه البنى الصرفية تتكوَّن من أصوات مختلفة من أحياز جهاز النطق المختلفة، وهي مكوّنة من الصوامت والصوائت، فـ" التوظيف الصوتي في النص له أهمية كبيرة في التحليل الأسلوبي؛ إذ يكشف عن الطاقات الدلالية للصوت والموسيقى والإيقاع والتوازن الداخلي والخارجي، مما يكشف جماليات تكوين النصّي (العدوان، 2018). ويبدو أنه من غير المقبول علميًا أن نقول إن الأصوات اللغوية المفردة ذات دلالات معينة، وإن قال بهذا بعض الباحثين قديمة وحديثًا، ولكنّ المفردات المذكورة مكوّنة من مجموعات من الأصوات التي تتردد فيها بنسب مختلفة، وقد يكون المبدع مخيرًا في اختيار بعضها لمواقع مختلفة كالقافية على سبيل المثال، فعلى الرغم من أن البنية الإيقاعية للنص تشير إلى استعمال عدد كبير من الأصوات الصفيرية، ولكن هذا لم يمنع من ورود الأصوات غير الصفيرية، بما تقتضيه علاقة الصوت بالعنى (مجاهد، 1985)، أو أصوات الأحياز الصوتية المختلفة من الوجود والتمثُّل التام في النص.

أما مسوّغ عدم التركيز على المكوِّنات الفونيمية الصوتية فينطلق من أن هذا الأمر ربما كان من اهتمامات البنيويين، ومن أن الصوت المفرد ليس له دلالة معينة تجعله مختلفًا عن غيره من الأصوات، ويمكن القول إن ما تعنيه الدلالة الصوتية هي تلك الدلالة المعتمدة على تغيير مواقع المكونات الفونيمية باستخدام المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ حتى يحدث تعديل أو تغيير في معاني هذه الألفاظ (مجاهد، 1985)، ويبدو معنى المقابلات الاستبدالية الوارد هنا قريبًا جدًا من مصطلح استبدال النمط Pattern Substitution الذي ذهب إليه علماء المدرسة التركيبية، كالتغير في دلالة (صعد) من الصعود، و(سعد) من السعد، وهذا المثال يخص الدلالة الصوتية، وأما ما يخص الجانب النحوي للغة (الجانب التركيبي) فهو أعمق من هذا المثال.، ولهذا فإنّ الدراسة اهتمّت بالمفردات المتعلّقة بالأصوات أسلوبيًا، وهي الإيقاع الخارجي المتمثّل بالوزن الخارجي، والقافية الملتزمة الصارمة التي جعلت من النص نصًّا ذا قيمة دلالية معينة، والالتزام بالبنية الإيقاعية للتفعيلات وما يمكن أن يرد من انزياحات مؤثِّرة في الدلالة العامة للنص، وستهتم بالإيقاع الداخلي الموجود في النص، وهو ما أكسبه وحدة موسيقية وبعدًا يمكن أن نصفه بأنه جذاب للمتلقين، فضلًا عن مساهمته في القيم الدلالية التي جعلت منه نصًا ذا بعد إنساني في مجمله.

كما ستهتمّ الدراسة بالبعد الحركي المتوافر في النص بسبب مكوّناته المورفولوجية، فهو يهتمُّ ببنية الأسماء التي تكون غنية بإعداد الصور الذهنية للمسميات الواردة فيه، والمتصاحبة مع أفعال دالة على الحركة كما سيأتي بيانه بعد. وسنعرض فيما يأتي الجدول (1) في استعمال الأصوات الصفيرية:

الجدول (1): استعمال الأصوات الصفيريّة في المقطوعة الشعريّة.

البيت الشعري	الصوت الصفيري	تكرارها
الأوّل	الصاد (صاحبي) والسين (العيس)	2
الثاني	الشين (شميم والعشية)	2
الثالث	السين (العيس وتحبس)	2
الرابع	×××	×××
الخامس	الزاي في (زمانك) و(زار)	2
السادس	الشين في (شهور وشعرنا) والسين في (سرار) والصاد في (أنصاف)	4
السابع	×××	×××
الثامن	السين في (أيست)، والزاي في (حزني)	2
المجموع		14

وعمل الجداول أمر ممكن في جميع المكوّنات الصوتية في المقطوعة، ولكن أهم هذه الأصوات هي الأصوات الصفيرية لما تتيحه للنّفَس من القدرة على التنفيس عن الهموم التي اكتنفت المرسل (الشاعر) وتكتنف المتلقين، مع الإشارة إلى أن العلاقة بين الصوت والمدلول لا تكون واضحة إلا من خلال سياق الكلمة وظلالها وموقعها من التركيب.

أ- البنية الإيقاعية الخارجية:

حتى تكون هذه الدراسة وصفية تحليلية، فإنها تقدّم أولًا وصفًا لإيقاع القصيدة الخارجي المتمثّل في تحليلها تحليلًا إيقاعيًا موسيقيًا، فضلًا عن الحديث عن ملاءمة الوزن والقافية لموضوع القصيدة، حيث "يؤدي الوزن والقافية والإيقاع دورًا ترتبط بموجبه الكلمة بالكلمات، لتعبّر عن داخل النفس الإنسانية وما فيها".(العدوان، 2018) وفيما يأتي تحليل عروضي لوزن القصيدة وتفعيلاتها:

1- أقول لصاحبي والعيسُ تهوي بنا بين المنيفة والضمارِ

ب-ب ب-/ب ---/ب-- ب---/ب-ب ب-/ب--

مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن

2- تَمَتَّع من شميم عَرارِ نجدٍ فما بعد العشيَّة من عرارِ

ب-ب-/ب-ب ب-/ب-- ب-ب-/ب-ب ب-/ب--

مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن

3- وبين قفارها فقف المطايا فإنّ العيس تُحبس بالقفار

ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب-- ب-ب-/ب-ب ب-/ب--

مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن

4- ألا يا حبّذا نفحات نجدٍ وريّا روضِهِ غِبَّ القُطارِ

ب-ب-/ب-ب ب-/ب-- ب-ب-/ب-ب-/ب--

مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن

5- وأهْلُكَ إذْ يَحِلُّ الحيَّ نجدًا وأنتَ على زمانك غير زار

ب-ب ب-/ب-ب-/ب-- ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب--

مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن

6- شُهورٌ ينقضين وما شَعُرْنَا بأنصافٍ لهن ولا سرارِ

ب-ب-/ب-ب ب-/ب-- ب-ب-/ب-ب ب-/ب--

مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن

7- فأما ليلُهُنَّ فخيرُ ليلٍ وأطول ما يكون من النَّهار

ب-ب-/ب-ب ب-/ب-- ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب--

مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن

8- أيست من الحياة وطال حزني فقلبي موجع والدمع جارِ

ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب-- ب-ب-/ب-ب-/ب--

مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن مُفاعَلَتُن/ مُفاعَلَتُن/ فَعولن

والقصيدة إذًا من البحر الوافر، وصورته الكاملة هي: (الحنفي، 1978)

ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب-- ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب--

ونعني بالصورة الكاملة أنه ليس مجزوءًا، وأن صورة إيقاعه هي الصورة الكاملة التي لا يدخل في تفعيلاتها أي صورة من صور الزحافات والعلل، والأمر الواضح في هذه المقطوعة أنها جاءت هندسية الإيقاع، فهي تمتاز كما نلاحظ بأنّ تفعيلة (ب-ب ب-) فيها لا ترد إلا على صورتها الأصلية، أو على الصورة البديلة المتاحة التي لا تشترط الانزياح عن الصورة المتاحة لتحقيق أي دلالة خارجة عن الدلالة التي تؤدّيها الصورة الأصلية، وهي (ب- - -)، وقد بلغ عدد تكرار الصورة الأصلية (ب-ب ب-) اثنتين وعشرين مرة بنسبة مئوية بلغت 61%، فيما وردت الصورة البديلة (ب- - -) أربع عشرة مرة بنسبة مئوية بلغت 39% تقريبًا، ولم تفضِ الصورة البديلة إلى أيّ تغيُّر دلالي في أبيات القصيدة أو في الموضوع العام الذي تحمله.

أما تفعيلة (فعولن ب- -) فقد جاءت على صورتها التامة (ب- -) في جميع المواضع وعددها ست عشرة مرة، وبلغت نسبتها 100%، وتسمى في نهاية الشطر الأوّل تفعيلة العروض، وأما في نهاية الشطر الثاني فتسمى الضَّرب (الشوابكة، أبو سويلم، 1991)، وقد جاءت تامة في سائر مواضعها في القصيدة، فضلا عن أنّ العروضيين لم يوردوا احتمالات ورودها على صورة (ب-ب).

ويمكننا أن نفسّر سبب ورودها كاملة (ب- -) بأنّ تفعيلة الضرب أو العروض في هذا السياق هي من تفعيلات ختم البيت أو الصدر، وعند الختم، فإنها تصبح طويلة لغايات الإيقاع، وهو أمر متّفق عليه بين الدارسين، إذ لا تسمح تفعيلتا الضرب والعروض بقفلهما بحركة قصيرة.

وعند مراجعة أشكال الوافر الكثيرة، فإننا نجد أن الصورة الكاملة للوافر التام قد جاءت في صورتي الوافر: الأولى والثانية فقط، ولا تأتي فيهما صورة العروض والضرب إلا تامة (فعولنْ ب - -)، كما أن الصور الأخرى التي تحتوى على هذه التفعلية لا تأتي فيها إلى تامّة دون وجود زحافات(الحنفي، 1978)، وقد أورد جلال الحنفي بعد إدراجه صور الوافر السبع ما أطلق عليه (متروكات الوافر)، وهي صور اختلفت تفاعيلها واضطربت أوزانها، ولكن صورة (ب - -) ظلت ملازمة للتفعيلة دون زحافات أيضًا (الحنفي، 1978)، ولمّا كانت المقطوعة من البحر الوافر، وهو بحرٌ ليس من البحور الصافية (ذات التفعيلة الواحدة)، فإنه يمكننا القول إنّ القصيدة لا يمكن وصف أبياتها بأنها من الأبيات التّامّة، بما قصده العروضيون بالبيت التام من أنه البيت الذي يحقق الصورة الكاملة في تفعيلاته: العروض والضرب والحشو، والبحر الصافي هو البحر العروضي الذي تكون تفعيلته واحدة في جميع المواضع، والبحر الوافر بحر مختلط مكوّن من (مفاعَلَتن) و(فعولن) بالترتيب الوارد(عبدالجواد، 2002)، ولكنها من الأبيات الوافية، من حيث إن البيت الوافي هو البيت الذي يحقق الصورة الكاملة، ولكنه لا يمانع من وجود الزحافات والعلل(عبدالجواد، 2002)، علمًا أن العروضيين يرون أن الأصل في البحر الوافر أن يكون من البحور الصافية، ويوردون بعض الأبيات مما ذكروا أنه من الشواذ وجاء فيها الوافر على صورته الوافية الصافية، كقول الشاعر:

يُنادمُنا فيفرغ في مسامِعنا أغانيَهُ فيملأُ جوّنا نغما

وبعض الأبيات الشاذة القليلة التي جاءت فيها تفعيلاته: (مفاعَلَتُن/ مفاعَّلَتُن/ مفاعَلَتُن) في كل شطر(الحنفي، 1978).

والحقيقة التي نودّ الإشارة إليها أن هندسة الأبيات وإضفاء صفة التمام عليها بهذه الصورة، يمكن أن يقود إلى الظنّ بأنّ الرواة قد أجروا عليها أقلامهم بالتنسيق والتنضيد العروضي، وبخاصة أنَّ الشاعر لم يكن من المكثرين على الرغم من أنه موصوف بأنه من شعراء النسيب. (الأيوبي، 2009).

ويمكننا أن نتساءل بعد تقطيع الأبيات عن سبب الحزن الذي يطغى على الأبيات، فهل أسهم البحر الوافر بصيغته الوافية في إضفاء هذا المعنى على هذه المقطوعة التي تعدُّ نصًّا متكاملًا انطلاقًا من تحقيقه مبدأ النصية القائم على تماسك أجزائه ووحدة مضمونه؟ أم إنّ الموضوع الذي حملته المقطوعة الشعرية كان كذلك -إذ جاءت الأبيات على اختلاف الروايات في عددها- زاخرة بالتعبير عن معنى حزين يصور شوقًا وحنينًا إلى الموطن، وهو نجد هنا؟ وأخيرًا، هل لعبت القافية دورًا في التعبير عن الحزن الموجود فيها؟

وقبل أن نجيب عن هذه التساؤلات نرغب في أن نذكر شيئًا عن قافية المقطوعة المتماسكة، مع ما تجدر الإشارة إليه أنَّ قافية المقطوعة تنتمي إلى القوافي المطلقة، أي: القافية المحرّكة، وليست من القافية المغلقة التي وضّح مفهومها الشوابكة وأبو سويلم (الشوابكة، أبو سويلم، 1991)،، ولا نريد أن نلقي كثيرًا من الضوء على بعض الأمور الكتابية التي لا تتعلّق بالأسلوبية وعناصرها، فالقصيدة تنتهي بالراء المكسورة، وفيها لزوم ما لا يلزم، أي لزوم ما لا يلزم من الإعنات والمشقّة التي يمكن أن تؤدي إلى دلالات (مطلوب، 1983)، ويعبّر فيه عن أحد فنون القافية الشعرية أو السجع يلتزم فيه الشاعر أو الساجع قبل الحرف الأخير ما لا يلزمه كأن يكون الحرفان الأخيران أو الثلاثة الأخيرة متماثلة في القوافي كلها أو الأسجاع، ويمكن أن نضمُّه ضمن ما تحدّث عنه (جان جاك لوسركل) تحت عنوان: عنف اللغة، وذلك في كتابه الشهير الذي تحدّث فيه عن نظرية (المتبقي lalanngue) في الكتاب الذي يحمل العنوان نفسه: "عنف اللغة" (لوسركل، 2006)،، إذ جاء آخرها على هذه الصورة الكاملة (ارِ ārī): فالضمارِ، عَرارِ، بالقفارِ، القُطارِ، زارِ (زارٍ)، سرارِ، النهارِ، جارِ (جارٍ)، وهذا يفيدنا في أنَّ القافية المطلقة تقدّم فائدة كبيرة للتعبير عن رغبة الشاعر في التخلّص من حالة الضيق واليأس التي تحيط به؛ لأنّ القافية المذكورة بما تشتمل عليه من مدّمسبب عن الألف المدّية، وبما يملكه صوت الراء المكسورة من تكرارية، يفيد في مواجهة حالة الاغتراب الشديدة المسبّبَة عن فراق نجد، وأمر التخلُّص هذا دعته إحدى الباحثات وهي (غيداء شلاش): الرغبة في التنفيس (شلاش، 2013).

ولا تريد هذه الدراسة أن تذهب إلى أنّ القافية ولزوم ما لا يلزم فيها من مكوّناتها، هو الذي جعلها بهذه القدرة الفائقة في التعبير عن الحزن، ولكننا نقول إنّ الشاعر المقتدر على الأداء الشعري يمكنه أن يتحكّم بالوزن والقافية واستنطاق المعجم واستثماره، ولهذا، فقد اختار القافية المناسبة وجعلها من لزوم ما لا يلزم، للتعبير عن مضمون الأبيات، مع ما يرافق هذا من استنطاقه المعجم الغني الذي يملكه، فضلًا عن أنّ التفعيلات التي كوّنت هذه الأبيات كانت تشتمل على أصوات طويلة، وبخاصة أنَّ تفعيلة (فعولن ب--) في صدر البيت وعروضه قد ساهمت في إضفاء نوع من المبالغة في الحنين إلى الوطن (نجد) بل لقد لجأ الشاعر إلى استغلال طاقات اللغة الكامنة التي سمحت له بتحرير تنوين العوض - تنوين العوض هو التنوين اللاحق عِوَضًا عن حرف أصلي أو زائد، أو مضاف إليه، كجوارٍ وغواشٍ والتنوين فيهما عِوَض عن الياء، وهكذا – (جهاوي، د.ت) من مفردتي: زارِ، وجارِ، في البيتين: الخامس والثامن، أي بيتين من أبيات المقطوعة الثمانية، والأصل فيهما: (وزارٍ، وجارٍ) على التوالي، فقد تحررت كلمتا: زارٍ جارٍ، وفي هذا التحرير استثمار لمساحة الحرية التي تمنحها اللغة لأبنائها، وفرصة لإطلاق القدرة على التعبير عن الحنين والشوق إلى نجد، دون الإخلال بالأفضلية النحوية التي تحقّقها

المقطوعة، ودون وجود أي ملمح من ملامح انتهاك القواعدية النحوية أو الصرفية violability، والانتهاك أحد عناصر نظرية الأفضلية، ويعني اختراق القواعدية أو جانب منها أو أحد عناصرها بحيث تعتمد عليه التراتبية في النظرية Ranking وعلى ضوء هذا العنصر يمكن الحكم على تحقق الشروط القواعدية في النص (بن موسلينغ،2019) - علمًا أن هذا الأثر الأسلوبي في حالة الاسم المعرّف بأل لا يظهر نهائيًا؛ لأنه لا تنوين مع (أل) التعريف، فضلًا عن أنّ بعض الأداءات الواردة لا تنتهي بياء؛ لأنها ليست من المنقوص - زيادة على أنَّ فيهما نوعًا من المساواة مع غير المنقوص في ألفاظ القافية: عَرارٍ، وهو نبات صحراوي طيب الريح، وسرار، وهي الأيام التي يستسرُّ فيها القمر، فالأصل فيهما أن تكونا بالتنوين: عرارٍ بوصف الجرّ بالحرف (مِن) الزائدة للتوكيد، وسرارٍ كون العطف على المجرور حضر بحرف الجرّ، في "بأنصافٍ لهنّ ولا سرارٍ"، ولكنها أصبحت مطلقة من حدّ إغلاق المقطع لتتساوى مع النمطين اللذين حذف منهما تنوين العِوَض، وهو أمر جعلهما أيضًا متساويين مع تلك القوافي التي وردت معرَّفةً بأل التعريف في ألفاظ: الضمار المجرورة بالعطف على المجرور في "بين المنيفةِ والضمارِ"، والقفارِ المجرورة بحرف الجرّ في "بالقفارِ"، و القطارِ المجرورة بالإضافة إلى "غِبَّ القطارِ"، والنهارِ، المجرورة بحرف الجرّ في "من النهارِ".

وهذه الأبنية الكلامية لا يجوز أن يدخلها التنوين؛ لأنّ التنوين يتعارض مع التعريف بأداة (أل التعريف)، في حين كان النمطان "سرار" و"عرار" مما يستحقُّ التنوين، وحُذِفَ التنوين منه امتثالًا لمساحة من الحرّيّة المتاحة للناطقين باللغة، وهي حرّيَّة تشبه الحرية الممنوحة لهم بالوقوف عليها بالسكون أيضًا، وأما "زارٍ" و"جارٍ" فهما نمطان مختلفان؛ إذ إن مساحة الحرّيَّة أقل سعة من النمطين السابقين؛ لأن مثل هذا لا يجوز في وصل الكلام، وهو أيضًا نادر في سعة اللغة، ولكنه أتيح في القافية.

وبالعودة إلى أنّ تفعيلات الأبيات من نوع التفعيلات الوافية، فإنه يمكننا الحكم على أنّ استمرارية المقطوعة على نسق واحدٍ تقريبًا، تنعدم فيه الانزياحات الإيقاعية يشير إلى استمرار حالة الحزن على النص بأكمله، ولو أن الشاعر أراد تغيير الحالة إلى حالة أقل، فإنه سيلجأ إلى نوع من الانتهاك الإيقاعي الذي نطلق عليه مصطلح الانزياح الإيقاعي، وهو انتهاك لا يكون عشوائيًّا، بل لا بدّ أن يقود إلى دلالة يمكن أن يلتمسها القارئ الواعي أو الناقد، على أننا يجب أن نؤكّد حقيقة مؤدّاها أن الشعر العمودي نادرًا من يقع في الانتهاك الأسلوبي بسبب نظرة النقاد العرب القدماء على أن الانتهاك قد يكون عيبًا من عيوب الوزن الخارجي للقصيدة.

أما ما أطلقنا عليه الهندسة الإيقاعية فقد عنينا به اهتمام النص أو "صاحب النص" بالتوازي الإيقاعي الذي يعني أن القصيدة كلها سارت على نسق إيقاعي واحد، فقد جاءت فيه تفعيلة "مُفاعَلَتن" وصورتها الزحافية المتاحة التي لا يؤثّر ورودها في النسق الإيقاعي العام؛ لأنَّ موضوع المقطوعة كان واحدًا لم يتغير، وهو موضوع الحنين إلى الوطن والتحسُّر على مفارقته.

ب- الإيقاع الداخلي والتكرار:

التكرار هو الإعادة، وهو دلالة اللفظ على المعنى مردّدًا، كقولك: أسرع أسرع، فإنّ المعنى مردّدٌ (مكرّر) واللفظ واحد، وإذا كان له معنى، فإنه تكرار لفائدة، وأما إذا لم يفضِ إلى فائدة، فهو تكرار لغير دلالة، (مطلوب، 1983)، ومن غير المفيد أن نذكر التكرار الفونيمي (الحرفي) في هذه المقطوعة على الرغم من حضوره فيها؛ لأننا نؤمن أن المكوّنات الصوتية (الفونيمية) لا تفضي إلى دلالة مستقلة بذاتها ما لم تتشكّل منها أبنية صرفية أو تراكيب لغوية يمكنها أن تحمل الأبعاد الدلالية، ولقد نظرنا في المكونات الفونيمية للنص نظرة سريعة؛ لأن المكوّنات الفونيمية هذه تشكّل واحدًا من روافد الإيقاع الشعري، بل النثري أيضًا، كما أنها تخفف من حدة النثرية في قصيدة النثر أو القصائد الموزونة في الشعر الحرّ وشعر التفعيلة، وبخاصة تلك القصائد التي تستعمل تفعيلة تنحو بالنص الشعري نحو النثرية كتفعيلة (فعولن) وتفعيلة (فاعلن) وزحافاتهما، فالقصيدة الطويلة قد تؤثّر فيها هاتان التفعيلتان وتثبّط الإيقاع الخارجي في النص، ولهذا، فإن الشعراء الملتزمون بالإيقاع الخارجي يمكن أن يجروا بعض الانزياحات الإيقاعية للتخفيف من رتابة الإيقاع الخارجي.

انطلاقًا من هذا، فقد رأينا أن المقطوعة تهتمُّ ببعض المكونات الفونيمية التي بدت حاضرة فيها، كصوت اللام الذي سجل سبعة وعشرين تكرارًا، وصوت الراء الذي تردد تسع عشرة مرة، كما ترددت أصوات الصفير في ثلاثة عشر موضعًا، ولكن المقطوعة قصيرة وقد رويت روايات متباينة من حيث المساحة، فبعض المصادر روتها خمسة أبيات، ووردت في بعضها في ستة أبيات، وأوصلها آخرون إلى ثمانية، ولم يزد آخرون على هذه العدد بيتًا واحدًا، ولذا، فقد رأينا أنّ الاعتماد على عدد المكوّنات الصوتية قد لا يعبّرُ بالضرورة عن دلالة معينة.، ولكن التكرار في المكوّنات الصرفية هو الذي يحمل الدلالات والمعاني.

لقد أشار الباحثون في دلالة التكرار إلى أنه جزء من البناء الهندسي الذي يمكنه استيعاب انفعالات الشاعر، فهو يحاول عن طريقه إقامة ألفاظه لتكتسب طاقة إيحائية، والتكرار يزيد أصواتها انتظامًا وانسجامًا ويزيد مضمونها وضوحًا وجلاء (فضل، 1997)، ويمكن القول في هذا السياق أن للتكرار الحرفي في الشعر مزيتين؛ أولاهما سمعية جمالية، وثانيهما فكرية تحمل دلالات خاصة تلائم جو القصيدة -العام منها والخاص؛ ذلك أن للصوت قوته التعبيرية التي "تتسرب إلى مركز الحس، ومواطن التأثير، فتثير الرؤى والأطياف، وتعمل أوصافها من اللين والقوة والرخاوة والتماسك عملها الخفي والمضمر في النفس"(شرشر، 1988).

ويمكن أن نقسم التكرار عامة إلى ثلاثة أشكال (الرواشدة، 2006): الأوّل منها هو تكرار المكوّن الحرفي الذي علقنا عليه في الهامش، والثاني هو التكرار المورفولوجي (الصرفي) وهو أكثر الأنواع تعبيرًا عن المعنى؛ لأنّه مكوّنٌ معجمي يحمل دلالة معينة يمكن الارتقاء في تفسيرها لتعبّر عن طاقات المعجم اللغوي عند الشاعر، وأخيرًا التكرار التركيبي الذي يلجأ فيه النص إلى تكرار بعض التراكيب غير الصرفية، أي الجمل والتعابير الشبيهة بالجمل، وهذا النوع لا يمكن الاعتماد عليه في نصٍّ قصير.

وعلينا أن ننبّه إلى حقيقة مؤدّاها أنّ التكرار، وهو شكل من أشكال التوازي، آلية إيقاعية، وهي آلية تهتمّ بالنثر أو قصيدة النثر اهتمامًا كبيرًا، ولكنّ دورها الإيقاعي ليس كبيرًا كما هو الحال في الشعر الغربي وقصيدة النثر والأدب القائم على التحرر من الوزن في النصوص العربية؛ لأنّ الشعر العربي يمتاز بأنه على درجة عالية من احترام الإيقاع الخارجي، كالوزن والقافية، في حين تعتمد الأشعار في الأدب الغربي، والأدب الذي سار في ركاب هذا الأدب على الإيقاع الداخلي، كالتوازي أو التكرار.

ولقد أشرنا في مكان سابق إلى أنّ مقطوعة (تمتّع من شميم عَرار نجدٍ) تمثّل التزامًا صارما بالوزن الشعري والإيقاع الخارجي إلى درجة أننا وصفناه بـ "الهندسة الإيقاعية"، كما أنه التزم قافية صارمة هي من نوع "لزوم ما لا يلزم"، فلهذا، جاء الإيقاع الداخلي في المقطوعة مترافقًا مع الإيقاع الخارجي، وإن كان بصورة أقل، وربما كان التكرار الصرفي لبعض الألفاظ ومتعلقاتها هو الذي أعطى نوعًا من الجمال الأسلوبي للمقطوعة، وإن لم يقدِّم الكثير لمؤازرة الإيقاع الخارجي نفسه. وفي هذه الأبيات وردت ثلاث بنى صرفية وجدنا فيها تكرارًا، وهي:

- **العيس** التي تكررت مرتين في البيتين:

أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا بين المنيفة والضمارِ

وبين قِفارِها فقف المطايا فإنّ العيسَ تُحْبَسُ في القفار

وقد ترافق مع لفظة (العيس) بنية أخرى من متعلقاتها، وهي (المطايا)؛ لأنّ القصيدة برمَّتها تتحدَّث عن الرحيل والفراق، وهذا التكرار يشي بإصرار المقطوعة على ترديد معاني هذا الرحيل الذي يبدو أن الراحلين قد أُلْزِموا به إلزامًا، ولم يكن اختيارًا منهم.

إنّ معنى (العيس) معروف، فإما أن يكون (معجميًا) دالًا على الإبل التي يكون لونها ضاربًا إلى الصُّفرة، وربما كانت الإبل البيض التي تضرب إلى الشقرة، وإمّا أن يكون معناها هو اللون نفسه ويمكن أن يوصف به الرجل فيقال: رجلٌ أعيس الشعر، إذا كان أبيضه (ابن منظور، د.ت) (الفيروزابادي، 1998)، ولهذا، فيمكن أن يفضي المعنى إلى الشاعر وصاحبه الذي كان يخاطبه على سبيل الإخبار (أقول لصاحبي)، أو على سبيل مخاطبة النفس على طريقة التجريد المعروفة في الأساليب العربية في الشعر خاصة (ربابعة، 1995)، فهما يمثِّلان المعادل الموضوعي للعيس، أو أنّ العيس معادل موضوعيٌّ لهما.

وربما كان يعني أيَّ مخاطب، كأن يكون الإنسان مثلًا، ليقول له إنّ رحلتنا تهوي بنا من علٍ إلى حضيض الحياة، كما تهوي العيس المسرعة من منطقة مرتفعة إلى منخفضات الأرض، وبينهما أمور مقفرة حزينة، فإذا أردت أن تتوقف، فإنّك ستجد القفار لتوقف المطايا التي لن يكون منتهاها إلى القفار في هذه الرحلة، وإلا فإنّ الخبر "فإنّ العيس تَحْبَسُ بالقفار" ليس حقيقيًا، فإن الأجدى للمطايا أو العيس أن تُحْبَس في أرض لا تخلو من الطعام اللازم لها، كالمروج والمراعي والأرض الخصبة، أو تلك الأرض التي تزودها بشيء من الأمن الغذائي.

- **القفار:** وقد تردَّدت مرتين في البيت الذي ذكرناه سابقًا، وفي دلالة (القفار) على الهجر والوحشة ما فيها، فقد جاء في المعجم أنَّ القفار من الأرض هو ما لا نبات فيه ولا ماء، وأقفر المكان من أهله إذا خلا منهم (ابن منظور، د.ت) (الفيروزابادي، 1998)، ودلالة (القفار) مرتبطة بدلالة الخراب والفراق، وهذا مؤيّد بكلام العرب واستعمالهم، كما في قول عبيد بن الأبرص (الأبرص، 1994):

أقفر من أهله ملحوب فالقُطَّبياتُ فالذنوب

وقد تحتمل كلمة (القفار) دلالة أخرى غير دلالتها على المكان القفر الموحش، وهو ما يمكن أن يشير إلى اسم بلدة من بلدات نجد تدعى (قفار)، وتقع إلى الغرب من حائل، ولو أنها احتملت هذه الدلالة احتمالًا قويًا لكان من المناسب للمعنى، ولكنّ الذي حجب من هذه الدلالة بعض الأمور، وبعضها يتعلق بالجانب اللغوي، ففي المرة الأولى في هذا البيت وردت مضافة، وفي المرة الثانية وردت معرّفة بأل التعريف، وهو ما لم يرد في الأداء اللغوي لاسم هذه البلدة، فضلًا عن أنه يمكن من الناحية الإيقاعية أن ترد دون تعريف، إذ يمكنه أن يقول: فإن العيس تحبس في قفارٍ دون إخلال بالبنية الإيقاعية، وإن كان فيها نوع من الإخلال بالبنية التركيبية النحوية، فيمكن أن يخل بقاعدة الممنوع من الصرف في هذه الحالة مما يؤدي إلى تغير حركة الروي، وأما الجانب الآخر فهو ما يتعلّق بالجانب التاريخي، إذ إنّ بلدة (قفار) حديثة النشأة نسبيًا، فهي تعود إلى القرن الثامن الهجري، وأما القصيدة فهي قصيدة أموية تعود إلى أوائل القرن الثاني الهجري على أفضل تقدير، وأما ما يدفع إلى الاعتقاد بالموضوع فهو البعد الجغرافي فقط.

- **العرار:** وقد ورد في القصيدة التي بين أيدينا مرتين في قوله:

تمتّع من شميمِ عَرارِ نجدٍ فما بعد العشيَّة من عَرارِ

أما صيغة الأمر في أوَّل البيت في قوله: "تمتَّع" فهي مناسبة لمخاطبته "الصاحب" الذي يمكن أن يكون حقيقيًا ويمكن أن يكون تجريدًا كما أسلفنا، وقد جاءت الكلمة الأولى مضافة إلى معرفة "عرار نجدٍ"، لأنَّ العرار هو خاص بنجد من وجهة نظر النص؛ لأنَّهم سيفارقون المكان الذي يحبون إلى أرض

قفار حيث سيوقفون عيسهم التي يكون القفار موطنها، ولهذا فقد جاءت كلمة "عرار" الثانية نكرة مسبوقة بحرف الجر (مِن) الزائد الذي لا متعلّق له.

وما يلفت الانتباه أن الدعوة إلى المتعة في هذا الفعل هي دعوة إلى اهتبال فرصة سرعان ما تنقضي، فهو يدعوه إلى المتعة الحسية (شميم عرار نجد)؛ لأن الوقت قد أزف للرحيل وفقد المعتاد من أشكال المتعة، ونجد نظيرًا لهذه الدعوة إلى المتعة وانتهاز الفرصة في مواضع أخرى من الشعر العربي، كقول الحادرة: (الحادرة، 2010)

بَكَرَتْ سُمَيَّةُ بُكرة فتمتَّعِ وغَدَتْ غُدُوَّ مفارق لم يربع

فالدعوة إلى المتعة واحدة، ولكنها هنا دعوة إلى المتعة بحاسة الشمّ، وأما في دعوة الحادرة، فهي دعوة إلى المتعة الحسية والامتلاء الجسدي، وهي من أغرب الدعوات، إذ يدعو صاحبه إلى التمتُّع البصري (متعة النظر) إلى صاحبته (سمية)، وهو أمر غير معتاد في الميزان الأخلاقي العربي الذي يحرص على خصوصية العرض والشرف.

- **نجد:** اسم المكان الذي تعلّقت به النواحي الجمالية في الدلالات التي حملتها القصيدة، وقد تردد ثلاث مرات فيها، وذلك في قوله:

تمتّع من شميم عَرارِنجدٍ فما بعد العشيَّة من عَرارِ

وقوله:

ألا يا حبّذا نفحات نجْدٍ وريّا روضِهِ غِبَّ القِطارِ

وقوله:

وأهلكَ إذ يَحِلُّ الحيّ نجدًا و أنتَ على زمانك غيرُزارِ

فضلًا عن الضمير في "روضه" الذي يعود على الظاهر قبله، والضمير في "وبين قفارها فقف المطايا"، وهذا يدلُّ على تعلُّق الشاعر بنجد بكل ما فيها من مظاهر الطبيعة والسكان والمكان والزمان: (العرار ذو الرائحة الطيبة، الأهل الذين يحلُّون فيها، القفار، الشهور والأقمار والليل والنهار) وغيرها، فدعوة الشاعر إلى حبس المطايا في القفار، وقوله (فإنّ العيس تُحبس في القفار) عصيٌّ على التفسير انطلاقًا من المعنى المعجمي الدال على أن القفار هي المكان الموحش الذي لا نبت فيه، فكيف تحبس العيس في مكان هذه صفته؟ ولكنه فيما نرى دلالة على وحشة القلب ويأسه. واستعمالهما ضميرين نوع من الإحالة الضميرية التي أدت إلى تماسك النص وحققت له قدرًا طيبًا من العناصر التي تمنحه قدرًا عاليًا من النصية.

وربما فسَّر هذا الأمر الغموض الذي عرضناه سابقًا عن القفار، فهو يريد أن يتوقف في قفارها؛ لأن هذه القفار على قفرها وما فيها من وحشة، جزء من نجد، والدليل على ذلك ارتباط القفار بالضمير العائد عليها "بين قفارها".

لقد شكّلت مظاهر التكرار التي عرضناها عنصرًا مهمًّا من عناصر الإيقاع الداخلي، وهو أمر رفع من قدرة الإيقاع الخارجي والقافية على الابتعاد الكامل عن ملامح النثرية، وجعل من المقطوعة قصيدة عالية الإيقاع تضافرت على أدائها عناصر الإيقاع مجتمعة.

ويمكننا أن نختم الحديث عن التكرار والتوازي في القصيدة بما نطلق علية التوازي الإيقاعي، وهو نوعان، الأوّل يخصّ التوازي الإيقاعي الإلزامي الذي لا يمكن للشاعر العربي في القصائد العمودية أن يخلّ به؛ لأنه أحد القيود الصارمة للقصيدة العربية العمودية، ونحن نعتمد عليه في تحديد المعنى العام ويمكن تعليل سبب اختيار القافية دون غيرها بما يتفق مع مضمون القصيدة، وقد تحدثنا عن هذا سابقًا وقلنا إنه اختار القافية الموحدة مع حركة الرويّ الموحدة المتمثّلة في المقطع: (ارِ ārī)، وأما النوع الثاني، فيخصُّ الشطر الأوّل من الأبيات، وهو نوع اختياري، ويمكننا أن نسميه التوازي الإيقاعي الحرّ، فقد جاء آخر الصدر في المقطوعة منوعًا بين الأصوات الحركية الطويلة في: تهوي، والمطايا، وشعرنا، وحزني، ويمكن أن نضمَّ إليها كلمة "ليلٍ" في البيت السابع، لأنها في آخر الكلام، ويجوز أن نحذف التنوين ونقول: (ليلي)، وفي تفعيلة العروض لا يجوز أن يكون المقطع الأخير قصيرًا (ب).

أما الأبيات الثلاثة الأخرى، فقد انتهت بكلمة "نجد" في أحوالها التركيبية المختلفة، فقد جاءت على تركيب المضاف إليه في بيتين: عَرارِ نجدٍ، ونفحات نجدٍ، ومنصوبة على المفعولية في "يحلُّ الحيَّ نجدًا"، في البيت الثالث. وقد أتاح هذا التوازي للنص مساحة من القدرة على التعبير عن الحزن والوجد والحنين التي كانت مسببة عن الرحيل القسري والخراب على مستوى الرحلة والنفس.

2- المكوّنات الصرفية

يمدُّنا التحليل الصرفي لمكونات المقطوعة الشعرية -والنصوص كافة في واقع الأمر- بأسلوب الكاتب وميله إلى استعمال المكونات المورفولوجية؛ لأنّ هذه المكونات تختلف فيما بينها في التأثير في دلالة النص، وفيما يأتي هذا التقسيم في الجدول الآتي:

الجدول (2): المكونات المورفولوجية في المقطوعة الشعريّة.

البيت	الأسماء	الفعل الماضي	الفعل المستقبل	الفعل الحاضر	الروابط الحرفية
الأول	صاحبي، العيس، المنيفة، الضمار	×××	×××	أقول، تهوي	اللام وواو الحال والباء الجارّة وفاء الربط، والظرف 1
الثاني	شميم، عرار، نجد، العشية، عرار	×××	تمتّعْ	×××	الفاء وما النافية ومن الجارّة والظرف (بعد) ومن الجارة الزائدة 4
الثالث	قفارها، المطايا، العيس، القفار	×××	قف	تُحْبسُ	واو الاستئناف، الظرف (بين)، رابط الفاء (فقف)، رابط الفاء (فإنّ)، إنّ التوكيدية، باء الجر 6
الرابع	نفحات، نجد، ريّا، روض، غبّ، القطار	×××	×××	×××	ألا الاستفتاحية، يا التنبيه، أداة المدح (حبّذا)، واو العطف 4
الخامس	أهلك، الحيّ، نجدًا، زمانك، زار	×××	يحلُّ	×××	واو الاستئناف، الظرف (إذ)، على الجارّة، غير 3
السادس	شهورٌ، أنصاف، سرار	شعرنا	×××	ينقضين	واو الربط، ما النافية، باء الجر، لام الجر، واو الربط، لا النافية 6
السابع	ليلهن، خير، ليل، أطول، النهار	×××	×××	يكون	فاء الاستئناف، أما التفصيلية، فاء جواب التفصيل، ما الموصولة، من الجارة 5
الثامن	الحياة، حزني، قلبي، موجع، الدمع، جار	أيستَ، طالَ	×××	×××	من الجارّة، واو الربط، فاء الربط، واو العطف 4

بعد التدقيق في الجدول (2) السابق يمكننا ملاحظة الأمور الآتية:

- **الأسماء:**

بلغ مجموع الأسماء المستعملة في المقطوعة الشعرية ثمانية وثلاثين مكوّنًا صرفيًا اسميًا ما عدا المكوّنات التي لم ترد في الجدول كالضمائر البالغ عددها تسعة عشر ضميرًا مختلف الإحالة، ولم تستوفِ الدراسة إحصاء الضمائر؛ لوجود بعض الخلافات في إحالات الضمائر بين النحويين، ولأن الدراسة الأسلوبية لا تضع نصب عينها دراسة الإحالات القبلية أو البعدية أو المقامية، فتلك من أدوات علم اللغة النصي والترابط بين مفردات البناء النصي، وأما حضور هذه الأسماء في هذه المقطوعة القصيرة، فيدلّ دلالة واضحة على المكان والزمان ومن يحل فيهما ويتفاعل على رقعتهما، فالنصّ يهتمُّ بالموجودات بدلالة اهتمامه بهذا العدد الكبير من الأسماء كما نرى في الجدول.

ويجدر أن نذكر أنَّ كثيرًا من البنى الاسمية كان مرتبطًا بموضوع الشعور بالحزن على فراق المكان، نحو: العيس، المنيفة والضمار (مكانان)، الأهل، نجد (مكان)، الحزن، المطايا الراحلة، القفار، القلب، الوجع، جريان الدمع...وهذا كله مرتبط ارتباطًا وثيقًا بتعلُّق المبدع بالمكان وموجوداته وأهله.

وما يمكن أن نزيده هنا هو أن شعر الصمة القشيري كان حافلًا بأبعاد الموضوع الدالة على المكان، بل كان كثيرًا ما يكرر اسم (نجد) في شعره ويكرر الرحيل عنها، ومن ذلك على سبيل المثال: (الجبر،2003)

أحنُّ إلى نجدٍ و إنّي لَيائسٌ طوالَ الليالي من رجوعٍ إلى نجدِ

والواقع أن (نجد) قد تكررت كثيرًا في ديوان الصمة، والبيت الماضي شأنه شأن كثير من شعره وشأن الرائية التي ندرسها نُسبت إلى مجنون ليلى، وسبب النسبة تشابه اللغتين في شعر الشاعرين، برواية (الملوح، د.ت):

أَحِنُّ إلى نجدٍ و إني لآيسٌ طوال الليالي من قفولٍ إلى نجد

● **الأفعال:**

وأمّا الأفعال، فقد كان عددها محدودًا جدًا بالقياس إلى الأسماء، فقد كان الفعل الماضي أقلّها حضورًا، ولم يختلف وضعه إلا في البيت الأخير الذي لم يرد إلا في بعض الروايات، ومع ذلك فإن مجموع الأفعال الماضية الوارد في النص لم يزد عن ثلاثة أفعال، وهي: شَعَرْنَا، المسند إلى جماعة المتكلمين الذين مرّت أيام حياتهم في (نجد) دون أن يحسوا بمرور الشهور والأيام، والفعل: أيستُ الذي أسند الشاعر إلى نفسه (ضمير المتكلّم) والفعل: طال، المسند إلى "حزن الشاعر": وطال حزني. ومن الطبيعي أن نستنتج من هذا العدد القليل من الأفعال الماضية أن الشاعر لم يكن قادرًا على الفعل إلا في حدود الشعور الداخلي واليأس والحزن. مع التأكيد على أن استعمال الفعل الماضي يجب أن " لا يصرف متلقي النص عن الإحساس بالزمن الفعلي لها، وهو زمن حاضر موصول بالذاكرة زمن الحنين إلى الحبيبة والوطن، الذي يدفع الشاعر لقول قصيدته".(الصاري، 2015).

ويمكن أن ينسحب ما قلنا عن الأفعال الماضية على عدد الأفعال المستقبلة، فقد تردد الفعل المستقبل في المقطوعة في ثلاثة مواضع، وهي: تَمَتَّعْ في البيت الثاني، وهو فعل أمر يأمر صاحبه على سبيل الرجاء والالتماس بأن يتمهّل في رحلته ليتمتَّع من شميم عَرار نجد، والثاني هو: "قف" في جملة "فقف المطايا"، علمًا أنه يمكن أن نتوجه إلى هذا البيت بالتضعيف، فإنَّ أسلوب الأمر في هذا البيت لا يتّسق مع انسياب القصيدة، ولا ترى الدراسة فرض استعمال آخر على البيت، ولكن وجود الفاء على هذه الصورة مختلف عن عذوبة استعمال الروابط في المقطوعة، ولعل الأفضل من هذا الاستعمال أن يكون البيت على هذا النحو:

وبين قفارها تقف المطايا فإنّ العيس تحبس في القفار

وهو التماس ورجاء يوجّهه إلى صاحبه أيضًا يطلب من أن يتوقف عند آخر قفار نجد ليتمهّل في فراقه وسيره في طريقه المجهول إلى مغادرة نجد، إلى منطقتين لم يذكر الشاعر الهدف من الوصول إليهما، وهما: المنيفة والضمار.

أما الأفعال المعبّرة عن الحضور الزماني (الزمن الحاضر)، فقد بلغ عددها خمسة أفعال، وهي: أقول وتهوي في البيت الأول، فالفعل الأوّل مسند إلى المتكلم على سبيل الحضور؛ لأنه يقول لصاحبه على سبيل الخطاب، والخطاب لا يكون إلا في الزمن الحاضر، وأما "تهوي" فهو مسند إلى ضمير العيس على الرأي المأخوذ به عند البصريين، وهو عائد على العيس، وأما الكوفيون فيرون أنه مسند إلى الفاعل المتقدّم "العيس" مباشرة (حسن، د.ت). وقد أورد العلماء أنّ الفعل "تهوي" المسند إلى العيس يرتبط بدلالة جغرافية، فهو بمعنى السقوط من مكان عالٍ إلى مكان متسفّل عنه، ومنه المهواة وهي ما بين الجبلين (ابن منظور، د.ت)، وهذا يعني أنَّ نجدًا مكان عالٍ (على الحقيقة أو المجاز)، وأنَّ رحلته إلى المنيفة والضمار كانت رحلة سقوط وهويان؛ لأنها لم تكن بمنزلة نجد، أو أنها كانت في مكان منخفض عنها، وهذا الانخفاض هو الذي جعل العيس تهوي مسرعة، وهو أعمق دلالة من الفعل "تهبط" الذي ربما كان صالحًا للهبوط المكاني.

وأما الفعل الثالث فهو الفعل "تُحْبَسُ"، وهو فعل مبني للمجهول دالٌ على مطلق الزمن الذي يحمله المضارع، أي أن من عادة العيس أنها تحبس في القفار، وتذهب هذه الدراسة إلى أن هذه الدلالة التي يحملها الفعل "تُحْبَس" ربما لا تخدم احتمال أن تكون (نجد) ذات قفار؛ لأنَّ الحبس هو الإمساك عن الوجهة(ابن منظور، د.ت)، ولا يكون هذا إلا بالإكراه، ومع هذا فإن وجاهة الدلالة تتأتّى من أنّه أُكْرِهَ على الرحيل عن نجد وفراق أهلها.

وأما الفعل "ينقضين" الوارد في البيت السادس:

شُهورٌينقضين وما شَعُرْنَا بأنصافٍ لهن ولا سرارِ

فهو من الانقضاء والانتهاء، أي أنه فعل يحمل دلالة الفناء على الرغم من أننا نحدّد زمنه بأنه دالٌ على مطلق الحاضر، ولكنه في الموضوع العام لا يتحدّث عن زمنه أو أن الفعل ليس حاضرًا في زمن القصيدة، بل يتذكّر الزمن الجميل في نجد، فكأنّه قال: شهورٌ كنَّ ينقضين فموضع (شهور) موضع إسنادي، لذا فهو مرفوع على الابتداء، وأما جملة (ينقضين) فهي صفة، والتقدير: منقضية (المرزوقي، 1991)، وقد أورد خالد الجبر أن الإحساس بالزمن إحساس نسبي يختلف بين ظرف وآخر (الجبر، 2003)، وهذا التركيب يعني في الدلالة النهائية: شهورٌ انقضت دون أن نشعر بها، ويجوز من الناحية القواعدية ان يقول: شهور ينقضين وشهورٌ انقضت، فالاستعمال الأوّل مسند إلى نون النسوة.

وأمّا الفعل الخامس في المقطوعة، فهو الفعل "يكون"، وهو فعل غير تام الفعلية؛ لأنه يخلو من الدلالة على الحدث، وقد جاء مرتبطًا بعدد من العلاقات المعنوية التي تفضي إلى الفراق والخراب وما يرتبط بها من مشاعر الحنين:

فأمّا ليلُهُنَّ فخيرُليلٍ وأطول ما يكون من النهارِ

والحقيقة أن أثر الفعل "يكون" قد امتدَّ ليشتمل الأسماء الواردة في البيت كلها، فليلهم "كان" خير ليلٍ، وخير ليل كان يشغل الحيز الزماني الخاص بالليل، و"أطول" النهار كان فيما مضى؛ لأنّ "يكون" لا يدلُّ على حاضره الذي يطلب فيه من صاحبه أن يتمتّع من آخر نفحات عرار نجد عند بداية القفار.

ومهما يكن من أمر هذه الأفعال، فإن الشاعر قد تحاشى في هذا النص أن يتحدّث عن "الفعل" أو "الاسم" حديثًا يمكن أن يخترق حالة الحزن والحنين إلى (نجد) أو حالة اليأس المرتبطه برحيله عنها، بل ارتبط بحالة الماضي الجميلة التي كان ينعم فيها بالمكان والزمان والإنسان في دياره التي "يئس" من العودة إليها على ما تشير إليه الدلالة العامة للأبيات.

ويمكننا أن نبدي ملحوظة مهمة تتعلّق بزمن الفعل المقترن بالتعبير عن المشاعر، فمثل هذا الموضوع يعبّر عن المشاعر التي تنتاب المبدع في لحظة ولادة القصيدة، أو تلك المشاعر التي انتابته سابقًا ويريد أن يعبّر عنها لحظة القول، وقد كانت هذه القصيدة تعبّر عن مشاعر القائل في لحظة القول، ولذا، فقد بدأها بالفعل "أقول" وهو فعل يعبَّر به عن زمن القول (الحال)، تعبيرًا عن استمرار الحدوث، وقد زاد الأمر جلاء أنه استعمل خبر المبتدأ في البيت الأول الذي يشتمل على الفعل "أقول" فعلًا مرتبطًا بواو الحال "والريح تهوي"، فالواو في هذا البيت واو الحال، والجملة المركّبة "الريح تهوي" تعبّر عن حال "القائل" في لحظة وقوع الفعل كما تقتضي طبيعة الحال وعلامته الجوهرية (تبيين حال صاحب الحال لحظة وقوع الفعل)، فضلًا عن أن "تهوي" المعبّر عن جملة الخبر الفعلية، جاء فيها الفعل معبّرًا عن زمن الحال أيضًا.

ومن الملاحظ على الفعل الذي تلا هذين الفعلين (أقول و تهوي) الدالين على الحال، هو الفعل: "تمتّع" الدال على الاستقبال، لأنّ فعل الأمر هو طلب حدوث الفعل بحدثه، ولكن زمانه غير متعلّق بالفاعل؛ لأنه فعل أمر، ولكنّ هذا الفعل واجب الارتباط بالزمن الحاضر، لأنه مرتبط بالفعل "أقول" الدالّ على الحضور (حضور الزمن).

- **الروابط والأدوات:**

للروابط النصّيَّة أثر كبير في تماسك النص وإضفاء القدرات التعبيرية عليه، وتذهب هذه الدراسة إلى تبني الحكم الذي يرى أنّ الروابط تشمل الظروف وحروف المعاني "بتعبير البصريين"، أو الأدوات بتعبير الكوفيين والمعاصرين من العرب، وقد عبّر عنها علماء المدرسة التركيبية بمصطلح آخر، وهو: "الأصناف المغلقة"(عبابنة، ي، والزعبي، آ، 2008)، وهو مصطلح يقع في مقابل مصطلح "الأصناف المفتوحة"، وهي الأسماء والأفعال والأنماط المعجمية الحرة التي تكون عرضة للتغيُّر والتبدّل بصورة سريعة أكثر من الأصناف المغلقة التي تشتمل على الظروف والأدوات والأنماط الانفعالية غير المصنّفة ضمن الأفعال أو الأسماء، كأنماط المدح والذم وألفاظ التعجُّب القياسية (أفعل به) و(ما أفعل)، وغيرها من الأنماط التي ربطها العلماء العرب بالقواعدية كالألفاظ المحمولة على المفعول المطلق مثل: لبيك وحنانيك وسعديك وسبحان الله وتبّا وويحًا وويسًا وغيرها.

أما الروابط وحروف المعاني في هذه المقطوعة فقد جاء عددها في حدود سبعة وأربعين رابطًا منها اثنا عشر من أداة التعريف (أل)، وعدد المعارف بهذه الأداة يشير إلى اعتداد النص بمعرفة أقل الدقائق والتفاصيل الواردة فيه، ويشير إشارة واضحة إلى تعلق المبدع بها.

وأمّا الأدوات الأخرى فقد جعلت من النص مقطوعة شديدة التماسك، وقد راوحت المقطوعة بين الروابط المختلفة، إذ جاءت روابط العطف والاستئناف فيها لتحتل المرتبة الأولى، فقد ترددت الواو والفاء في سبعة مواضع وخمسة مواضع على التوالي، وهذا يشير إلى أنّ المقطوعة تراعي التماسك مراعاة عالية، فضلًا عن حروف الجر والظروف (الروابط الظرفية) التي ترددت في النص اثنتي عشرة مرة؛ أربع مرات للحرف "من" وثلاث مرات لـ "الباء" ومرتين لـ "اللام"، ومرة واحدة لكلٍ من الظروف: "بعد" و"إذ" و"بين". وقد قامت هذه الظروف والحروف بأداء دور كبير في معاني النص ودلالاته. وسنورد مثالًا على اختلاف استعمال الواو (الأيوبي، 2009) عن الفاء فيما لو كانت بديلًا أسلوبيًا، وهو ما ورد في البيت الأوّل، وهو قوله:

أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا بين المنيفة فالضمارِ

لقد كانت الرواية الأجود من وجهة نظر المرزوقي في شرح ديوان الحماسة (المرزوقي، 1991)، وصدر الدين البصري في الحماسة البصرية (البصري، 1987)، هي رواية الفاء، أي: بين المنيفة فالضمار، ويترتّب على هذا الفرق فروق أسلوبية ودلالية، فإن العطف بالواو يقتضي الجمع ولا يشترط الترتيب، والدليل على ذلك قوله تعالى: "واسجدي واركعي مع الراكعين"(آل عمران/43)، والسجود بعد الركوع(ابن هشام، 1985)، ولكن العطف بالفاء يقتضي الترتيب دون مهلة أو تراخٍ (ابن هشام، 1985)، وأورد ابن هشام في هذا الموضع رأيًا فريدًا، وهو أنّ العطف بالفاء لا يكون للترتيب إذا كان في البقاع والأمطار، وربطه بمطلع معلّقة امرئ القيس (ابن هشام، 1985):

قفا نبكِ من ذِكرى حبيب ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخولِ فَحَوْمَلِ

فإنّ البيت لا يعني أنّ "الدَّخولَ" تقع في الترتيب قبل "حوْمَل"، وهو قول صحيح فيما يخص بيت امرئ القيس، ولكنه ليس كذلك في مقطوعة القشيري؛ لأن ما بعد بيت امرئ القيس أماكن أخرى، إذ قال، والبيتان من معلقة امرئ القيس(امرؤ القيس، 2014) (التبريزي، 2010):

فتوضحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها لما نسجتها من جنوب وشمألِ

وإذا تعددت الفاءات، فإنّ الفاء لا تكون للترتيب والتعقيب، بل تصبح عاطفة من الناحية التركيبية فقط (حسن، د.ت)، وأما الترتيب بلا مهلة، فلا يمكن أن نلمحه فيها، وهي شبيهة بهذا بما ورد في قوله تعالى: "والعاديات ضبحا، فالموريات قدحًا، فالمغيرات صبحا" (العاديات/1-3)، ونحن نتفق مع أنها تفيد السرعة (عبدالعاطي، 2014)، ولكننا لا نستطيع إدراك ما فيها من تعقيب، وأما في مقطوعتنا هذه، فإنّ إدراك التعقيب أمر سهل؛ لأن البيت باستعماله فاء العطف يعني أن موقع "المنيفة" يأتي قبل موقع "الضمار" ولكنه قريب منها، وأما في حالة استعمال الواو، فإنَّه لا يشترط وصوله إلى "المنيفة" قبل وصوله إلى "الضمار"؛ لأنّ الواو تفيد ما لا تفيده الفاء.

3- **الأسلوبية التركيبية:**

نعني بالأسلوبية التركيبية الأسلوبية القائمة على البني التركيبية أو الجمل المكوِّنة للنص اللغوي والعلاقات النحوية التي حكمت تشكيل الجمل

وأفضت إلى دلالاتها وربطت بين المكوّنات التركيبية للنص.

وسنتحدّث بداية عن بنية المدخل الذي بنى عليه الشاعر مقطوعته في الوقت الذي تعتقد هذه الدراسة فيه أن المقطوعةَ كاملةٌ لم تتعرّض للنقص، فالقصيدة أموية قريبة من عصر نضج التدوين، وإن كانت الدراسة تضع احتمال أن يكون البيت الثامن منها قد تسرّب إليها من قول آخر أو من تزيُّدٍ ما على بنية القصيدة؛ لأنّ المعنى الذي أوصله لم يكن بعلوّ الأبيات الأخرى، ولأن المرزوقي والبصري لم يورداه في كتابيهما.

أما المدخل، فإننا نجد أن القصيدة لها مدخل يكاد يكون موهمًا، لأنه جاء خبريًا مرتبطًا بالمدخل الإنشائي الحقيقي في البيت الثاني، لأنّ البيت الأول الخبري غير تام المعنى، فهو يخبر عما قال لصاحبه:

أقول لصاحبي والعيسُ تهوي بنا بين المنيفة فالضمار

والجملة كما نرى خبرية غير تامة؛ لأنه لم يذكر مقول القول، وهذا المقول ورد في مفتتح البيت الثاني:

تمتَّعْ من شميم عَرارِ نَجْدٍ فما بعد العشية من عَرارِ

إذ يبدأ البيت بفعل طلبي، وهو فعل الأمر "تمتَّعْ"، حيث يبدو أنه هو المدخل الإنشائي للقصيدة، وليس البيت الأول ذا الصفة الخبرية التي تبدأ بالفعل المضارع الدال على الزمن الحاضر: "أقول"، على الرغم من أن جملته مقول القول، وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إنَّ البيتين الأول والثاني هما مدخل المقطوعة الشعرية، وهو مدخل يتعلق بالأسلوب الطلبي على خلاف الموضوع العام للنص المتعلّق بالإخبار عن الحزن والحنين واليأس من الرجوع إلى الوطن، وقد استمرّ تداخل الأسلوبين كما سيبدو لنا من تحليل أنواع الجمل.

- **تراكيب المقطوعة الجملية:**

ورد البيت الأول على هيئة جملة إسنادية معقّدة من حيث التركيب لا من حيث التلقي، فتركيب "أقول لصاحبي" تركيب تام من الناحية الإسنادية، يشتمل على المسند (الفعل) والمسند إليه (الفاعل-أنا) والفضلة "صاحبي"، ولكن الجملة تشتمل على جملة صغرى مرتبطة بالجملة الإسنادية بواو الحال، وهي جملة "والعيس تهوي"، وتمثِّل هذه الجملة الفرعية على جملة فعلية أخرى، وهي جملة المسند في الجملة الحالية "تهوي" التي وقعت خبرًا للمبتدأ "العيس"، والجمل التي تشكّل هذا البيت دالة على زمن الحال بارتباطها بالفعل (أقول وفاعله)، والدليل على ذلك أن العيس لم تكن قد فارقت (البلاد) بل كانت "تهوي"، ولهذا طلب من صاحبه أن يتمتع من شميم عَرار نجد، وهذا يعني أنهما كانا ما زالا في أرض نجد، وسيستمر هذا البقاء إلى ما بعد العشية.

أما البيت الثاني فيبدأ بالمدخل الإنشائي الطلبي "تمتَّع" وهو جملة إسنادية، (تمتَّعْ أنت)، وترتبط بها جملة دالة على قرب الفراق، وهي جملة: ما بعد العشية من عرار، وترتبط بالجملة الطلبية بالرابط الفاء. وأما البيت الرابع فهو مركز الإفصاح وقمة الانفعال، فيبدأ بجملة غير إسنادية تبدأ بـ"يا التنبيهية" ولا حظ لهذه الأداة من النداء، بل هي حرف تنبيه يحمل معنى التحسُّر، ولكن القاعدة النحوية لا تقبل أن يكون لغير النداء، فيقدرون المنادى محذوفًا وهو: ألا يا "قوم"، أو "يا قوم"، وفي هذه تفكيك للأسلوب المتماسك الذي يبدو عليه البيت، ولذا ترى هذه الدراسة أن هذه الجملة غير إسنادية، مكونة من "ألا" الاستفتاحية، وأداة التنبيه، وأداة المدح الانفعالية، وهي "حبَّذا" والممدوع المتحسَّر عليه وهو: "نفحات نجد".

وأما عن الروابط التي تربط الجمل، فقد ارتبطت الجملة الخبرية الأولى "أقول لصاحبي" بالجملة الثانية "والعيس تهوي" بواو الحال، فيما ارتبطت الجملة الفرعية "تهوي" بضمير الفاعلية "هي" العائد على المبتدأ وهو العيس "العيس تهوي"، وأما الجملة "تمتع" فقد ارتبطت بالجملة الأولى "أقول لصاحبي" بالضمير الإلزامي الإضمار (أنت)، وارتبطت الجملة "فما بعد العشية من عَرارِ" بالجملة السابقة بالفاء وقرينة المعنى، وهي فراق العَرار.

وأما جملة "وبين قفارها فقف االمطايا" فإن ترتيبها التوليدي هو: قف المطايا بين قفارها، ولكنه قدّم شبه الجملة الظرفية "وبين قفارها" دون أن يضع مسوِّغًا لعودة الضمير في "قفارها" على نجد إلا مسوّغ رابط الواو في "وبين"، ثم ربط بين شبه الجملة والجملة ذات العلاقة الإسنادية الواضحة "فقف المطايا" برابط الفاء "فقف" وهو رابط من الممكن الاستغناء عنه بتغيير العلاقة الإسنادية تغييرًا كاملًا فيقول: "وبين قفارها تقف المطايا"، وقد أشرنا إلى هذا الأمر سابقًا، وارتبطت هذه الجملة ذات التركيب غير المقنع بسبب وجود الفاء في "فقف" بما بعدها بالفاء الداخلة على "إنّ التوكيدية"، والحقيقة أن "إن التوكيدية" لم تؤدِّ إلى معنى جديد، بل كان معنى الجملة: فإنَّ العيس تُحْبَسُ في القفار مساويًا لمعنى: فالعيس تُحْبَسُ في القفارِ.

وترتبط الجملة الفعلية (تُحْبَسُ هي) بالجملة الرئيسية بالضمير العائد على العيس. وأما التركيب في البيت الرابع "ألا يا حبّذا" فالأفضل أن نعدّه تركيبًا انفعاليًا يحمل معنى المدح المرتبط بالجمال الزائل، وهو تركيب انفعالي، ويتبع هذا الانفعال العالي الوتيرة ما ورد في البيت الذي يليه، فكأنه قال: ألا يا حبذا نفحات نجد وريا روضه وأهلك الذين يحلون نجدًا في الحال الذي تكون فيه أنت (يا صاحبي) غير زارٍ على زمانك، ثم تعرّضت المتعاطفات إلى قطع عن طريق تذكر الزمان، فهو: "شهورٌ ينقضين وما شعُرنا" بانقضائها وتعاقب حالات القمر عليه (أنصاف الشهور واستسرار القمر فيها)، وقد فسّر ابن منظور الشهر لغة بأنه القمر؛ من حيث إن الأصل في تسميته متأتٍّ من شهرته (ابن منظور، د.ت)، في حين حدّد الزمخشري معناه بأنه الهلال (الزمخشري، 1982)، وأما من الناحية التركيبية المحضة، فإن القواعد تقتضي أن تكون جملة "ينقضين" صفة لـ"شهور" التي يصعب أن تكون مسندًا إليه؛ لأنها نكرة، لذا، فإنّ تقدير

التركيب هو: زمانك أو زماننا شهور ينقضين، والرابط بينها وبين ما قبلها هو الضمائر الواردة في البيت وما قبله؛ الكاف وضمير الخطاب المنفصل (أنت) ونون النسوة في "ينقضين" وحالة الالتفات أو العدول المتمثّلة بالانتقال من ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلمين في "شعُرنا".

ثم يمضي المبدع في تفصيل الأمر في البيت قبل الأخير بقوله: فأمّا ليلهن فخير ليل، وهو انتقال من العام "زمانك" إلى الخاص، وهو الليل، الذي وصفه بأنه خير ليلٍ، وهو ليل الشهور المنقضية في نجد، ويربط ذلك بجماليات طول النهار، لأنه لم يعد يشعر أيهما الأطول؛ الليل أم النهار؟ لأنها تساوت في الجمال.

وأما البيت الأخير، فقد جاء خاتمًا لحالة الجمال: جمال نجد بما فيها من شميم العرار وطيب المنزل في نجد، وقفارها، والناس فيها، والزمان: المكان والزمان والإنسان، وهي أمور ودّعها الشاعر بفراقة الأبدي، بدليل حالة اليأس التي أصابته وحده على ما يبدو؛ لأنه أسند الفعل "أيست" إلى ضمير المتكلم.

– التركيب اللغوي في النص وارتباطه بالقواعدية:

لقد قلنا في أكثر من مقام، إنّ هذه القصيدة قصيرة، تعدُّ من المقطوعات التي حققت شهرة كبيرة عند القدماء، وتذوقها المعاصرون على أنها بنية قصيرة معبّرة عن الحنين إلى الأوطان، وقد وردت بروايات ليست متساوية من حيث عدد الأبيات، فبعضهم رواها على أنها خمسة أبيات، وبعضهم رواها على أنها ستة أبيات، وأوصلها آخرون إلى ثمانية أبيات، وهو العدد الأكبر الذي ورد بعددها.

ومن الطبيعي أن هذه القصيدة القصيرة قد رويت كاملة البهاء من الناحية القواعدية، وليس فيها خروج على الناحية القواعدية في أي بيت من أبياتها، وإن ورد فيها ما يشي بشيء من التكلّف، كما في البيت :

وبين قفارها فقف المطايا فإنّ العيس تُحْبس في القفار

فورود الفعل "فقف" على صيغة الأمر مرتبط بالبيت الأول:

أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا بين المنيفة فالضمار

فربما كان خطابه "لصاحبه" هو الذي أوحى بصيغة الخطاب المتمثِّلة بفعل الأمر، ولا يوجد داع ضروري يدفع إلى استعمال صيغة الأمر، فقد كان بإمكانه أن يستعمل الفعل الخبري "تقف" ولا يتغيّر المعنى ولا يختل التركيب:

وبين قفارها تقف المطايا فإنّ العيس تُحْبس في القفارِ

ومع هذا، فإننا إذا نظرنا في المكوّن التركيبي للنص القصير، فإننا سنجده منسجمًا مع القواعدية اللغوية، وليس فيه أي انتهاك أو خروج على القواعد النحوية التركيبية.

– الخلاصة:

يمكن التماس الأمور الآتية من تحليل قصيدة الصمة القشيري:

– لقد كانت هذه القصيدة من الناحية الدلالية قصيدة رحيل بلا عودة، يتحسّر فيها الشاعر على فراق بدا فراقًا قسريًا لموطنه (نجد) حتى إنه في هذه المقطوعة لم يطرح أمنيات بالعودة إلى وطنه كما فعل كثير من الشعراء الذين اضطروا إلى هجر أوطانهم مثل مالك بن الريب الذي ألحّ على الأمنيات بالرجوع إلى موطنه.

– لقد امتلكت القصيدة مكونات صوتية مختلفة، ولكن ظهور أصوات الصفير في القصيدة كان دليلًا على ضيق المبدع مما هو فيه، وكان حضور أصوات الصفير حضورًا قويًا لتقوم بدور التنفيس من الضيق الذي يستشعره.

– لقد كثرت الأسماء الواردة في هذه المقطوعة كثرة لافتة بالقياس إلى الأفعال، وقد أعدنا السبب في هذه الكثرة إلى طبيعة الدلالة الكلية للنص القائمة على التعلق بالمكان والإنسان وموجودات البيئة الأخرى.

– اعتمد المبدع على المبدأ التفسيري في بيت واحد من المقطوعة، وهو قوله:

وبين قفارها فقف المطايا فإن العيس تُحبس في القفار

فالشطر الثاني من هذا البيت شطر تفسيري يفسِّر الدلالة الواردة في الشطر الأول، وهو مما يضعف السبك من الناحية الشعرية والناحية الدلالية، إذ بدا أنه لا فائدة من حبس العيس في الأرض القفر مع استعمال الشاعر أداة التوكيد (فإنَّ).

– تعود قلة الأفعال في المقطوعة إلى عجز الشاعر/المبدع عن الوقوف في وجه ما هو فيه من مفارقة الأوطان.

مثَّلَ حضور الأدوات والروابط في النص ما يمكننا من الحكم على النصّ بأنه نصٌّ شديد الترابط، وكان من أسباب تماسكه التراكيب القواعدية السليمة والإيقاع العروضي المعتنى به عناية كبيرة.

المصادروالمراجع

الأبرص، ع. (1994). *ديوان عبيد بن الأبرص*. بيروت: دار الكتاب العربي.

امرؤ القيس، حُ. (د.ت). *ديوان امرئ القيس*. القاهرة: دار المعارف.

الأيوبي، ي. (2009). شاعر النسك والعبادة في الحب. *وزارة الثقافة، سوريا*، 48(8)، 63.

بارت، ر. (1993). *درس السيميولوجيا*. (ط3). الدار البيضاء: دار توبقال.

البصري، ص. (1987). *الحماسة البصرية*. القاهرة: وزارة الوقاف، المجلس الأعلى للشئون والمقدسات الإسلامية.

التبريزي، ي. (1962). *شرح القصائد العشر*. (ط1). القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح.

الجبر، خ. (2003). *الصمة بن عبدالله القشيري، حياته وشعره*. الأردن، عمان: دار المناهج.

جهاوي، ع. (1982). *ظاهرة التنوين في اللغة العربية*. القاهرة: مكتبة الخانجي، الرياض: دار الرفاعي.

الحادرة، ق. (2010). ديوان شعر الحادرة. *مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة*، 15(2)، 303.

حسن، ع (د.ت). *النحو الوافي*. (ط15). القاهرة: دار المعارف.

الحنفي، ج. (1978). *العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه*. بغداد: وزارة الأوقاف.

ربابعة، م. (1995). ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي. *دراسات: الجامعة الأردنية، الأردن*، 22(2)، 735.

الرواشدة، س. (2006). *مغاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

الزمخشري، ج. (1982). *أساس البلاغة*. بيروت: دار المعرفة.

شرشر، م. (1988). *البناء الصوتي في البيان القرآني*. (ط1). القاهرة: دار الطباعة المحمدية.

شلاش، غ. (2013). قصيدة يا صفوة الأجفان لابن دراج القسطلي: دراسة أسلوبية. *مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، الكويت*، 20(11).(

الشوابكة، م.، وأبو سويلم، أ. (1991). *معجم مصطلحات العروض والقافية*. عمان: دار البشير.

الصاري، ع. (2015). زمن الحنين: قراءة أسلوبية لعينية الصمة القشيري. *مجلة التربوي، جامعة المرقب، ليبيا*، 6، 192 – 193.

عبابنة، ي.، والزعبي، آ. (2008). *علم اللغة المعاصر*. الأردن: دار الكتاب الثقافي.

عبابنة، ي.، الزعبي، آ. (2019). *اللسانيات المعاصرة، المقدمات والتطبيقات والمناهج*. الأردن: دار الكتاب الثقافي.

عبدالجواد، إ. (2002). *العروض بين الأصالة والحداثة*. (ط1). الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

عبدالعاطي، س. (2014). *القسم في القرآن الكريم: دراسة في العناصر التركيبية والسياقية*. (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

العبيدي، ر. (2000). الصمة بن عبدالله القشيري ولغة شعره. *الذخائر، لبنان*، 1(4)، 13 – 36.

العدوان، أ.، وإعلاوي، ن. (2018). تجليات اللغة من القوة إلى الفعل: دراسة أسلوبية في عينية الصمة القشيري " حننت إلى ريّا. *مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية*، 68(92)، 114.

فضل، ص. (1997). *إنتاج الدلالة الأدبية*. القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

الفيروزآبادي، م. (2005). *القاموس المحيط*. (ط8). بيروت: مؤسسة الرسالة.

لوسركل، ج. (2006). *عنف اللغة*. (ط1). بيروت: منشورات المنظمة العربية للترجمة .

ليونز، ج. (1985). *نظرية تشومسكي اللغوية*. (ط1). الأسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

المرزوقي، أ. (1991). *شرح ديوان الحماسة*. (ط1). بيروت: دار الجيل.

مرسي، م. (1987). مقال النحويين في ظاهرة التنوين: دراسة تحليلية مقارنة، مع ربطها بالأساليب القرآنية. (ط1). القاهرة .

مطلوب، أ. (1983). *معجم المصطلحات البلاغية*. بغداد: المجمع العلمي العراقي.

الملوَّح، ق. (د.ت). *ديوان مجنون ليلى*. دار مصر للطباعة .

ابن منظور، م. (د.ت). *لسان العرب*. بيروت: دار الفكر.

بن موسلينغ، م. (2019). *القواعدية وعناصر الأفضلية في شاهد الحديث الشريف*. إربد: عالم الكتب الحديث.

نجادي، م. (2020). مظاهر الغربة العاطفية في شعر الصمة القشيري. مجلة الأطروحة، العراق، 5(1)، 43 -69.

ابن هشام، ع. (1985). *مغني اللبيب عن كتب الأعاريب*. بيروت: دار الفكر.

References

Ababneh, Y., & Al-Zoubi, A. (2019). *Contemporary Linguistics, Introductions, Applications and Methods*. Irbid: Dar Al-Kitab Al-Thaqafi.

Ababneh, Y., & Al-Zoubi, A. (2008). *Modern Linguistics*. Jordan: Dar Al-Kitab Al-Thaqafi.

Abdel-Ati, S. (2014). *The Section in the Holy Qur'an, A Study of the Structural and Contextual Elements*. (1st ed.). Cairo: Alam Al-Kutub.

Abdul Jawad, I. (2002). *Prosody between Authenticity and Modernity*. (1st ed.). Jordan: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution.

Al-Abrash, A. (1994). *Diwan of Ubaid bin Al-Abrash*. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Al-Adwan, A., & I'lawi, N. (2018). Manifestations of Language from Potential to Action: A Stylistic Study of Al-Samma Al-Qushayri's 'I Long for Riya'. *Journal of the Faculty of Arts, Alexandria University*, 68(29), 114. DOI: 10.21608/bfda.2018.27297

Al-Ayoubi, Y. (2009). *The Poet of Asceticism and Worship in Love*. Syria: Ministry of Culture, Syria.

Al-Basri, S. (1987). *Al-Hamasah Al-Basriah*. Cairo: Ministry of Endowments, Supreme Council for Islamic Affairs and Holy Places.

Al-Fayruzabadi, M. (2005). *Al-Qamoos Al-Muhit*. (8th ed.). Beirut: Al-Risala Foundation.

Al-Hadirah, Q. (2010). Al-Hadirah Poetry Diwan. *Journal of the Institute of Arabic Manuscripts, Cairo*, 15(2), 303.

Al-Hanafi, J. (1978). *Al-Arouz, its refinement and re-codification*. Baghdad: Ministry of Endowments.

Al-Jabr, K. (2003). *Al-Samma bin Abdullah Al-Qushayri, his life and poetry*. Jordan: Dar Al-Manahij.

Al-Malawah, Q. (n.d.). *Diwan of Majnoun Layla*. Dar Mudar for Printing.

Al-Marzouqi, A. (1991). *Explanation of the Diwan of Al-Hamasa*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Jeel.

Al-Obaidi, R. (2000). *Al-Samma Ibn Abdullah Al-Qushayri and the Language of His Poetry*. Lebanon: Al-Dhakhair.

Al-Rawashdeh, S. (2006). *The Songs of the Text, Applied Studies in Modern Poetry.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Al-Sari, A. (2015). The Time of Nostalgia: A Stylistic Reading of Al-Samma Al-Qushayri's Poem. *Al-Tarbawi Journal, University of Al-Marqab, Libya*, 6, 180–198.

Al-Shawabkeh, M., & Abu Suwailem, A. (1991). *Dictionary of Prosody and Rhyme Terms*. Amman: Dar Al-Basheer.

Al-Tabrizi, Y. (1962). *Explanation of the Ten Poems*. (1st ed.). Cairo: Muhammad Ali Subaih Library.

Al-Zamakhshari, J. (1982). *The Basis of Rhetoric*. Beirut: Dar Al-Ma'rifah.

Bart, R. (1993). *Semiology*. (3rd ed.). Casablanca: Dar Toubkal.

Ben Mosling, M. (2019). *Grammar and Elements of Preference in the Witness of the Noble Hadith*. Irbid: Modern Books World.

Fadl, S. (1997). *Production of Literary Significance*. Cairo: Al-Mukhtar Foundation for Publishing and Distribution.

Hassan, A. (n.d.). *Al-Nahw Al-Wafi (Comprehensive Grammar)*. (15th ed.). Dar Al-Maaref.

Ibn Hisham, A. (1985). *The Singer of the Intelligent from the Books of Grammar*. Beirut: Dar Al-Fikr.

Ibn Manzur, M. (n.d.). *Lisan al-Arab*. Beirut: Dar al-Fikr.

Imru' al-Qais, H. (n.d.). *Diwan of Imru' al-Qais*. Cairo: Dar al-Ma'arif.

Jahawi, A., (1982). *The Phenomenon of Tanween in the Arabic Language*. Cairo: Al-Khanji Library, Riyadh: Dar Al-Rafai.

Loserkel, J. (2006). *The Violence of Language*. (1st ed.). Beirut: Arab Organization for Translation.

Lyons, J. (1985). *Chomsky's Linguistic Theory*. (1st ed.). Alexandria: Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'iyah.

Matloub, A. (1983). *Dictionary of Rhetorical Terms*. Baghdad: Iraqi Scientific Academy.

Morsi, M. (1987). T*he Grammarians' Article on the Phenomenon of Tanween, a Comparative Analytical Study, with its Connection to the Qur'anic Styles*.

Najadi, M. (2020). Manifestations of Emotional Alienation in the Poetry of Al-Samma Al-Qushayri. *Al-Atroha Journal, Iraq*, 5(1), doi: 43–69. 10.33811/1847-005-001-003.

Raba'ah, M. (1995). The Phenomenon of Abstraction in Selected Pre-Islamic Poetry. *Dirasat: University of Jordan, Jordan*, 22(2), 735.

Shalash, G. (2013). The poem "O Elite of the Eyelids" by Ibn Diraj Al-Qastali: A stylistic study. *Tikrit University Journal for Humanities*, 20(11).

SharShar, M. (1988). The Phonetic Structure in the Qur'anic Statement. (1st ed.). Cairo: Al-Muhammadiyah Printing House.