قراءة في شعر توبة بن الحُمَيِّر الخفاجي بالمنهج البنيوي المعاصر القصيدة الثالثة من ديوانه نموذجاً

د. بهية فهد هوّاري*

* أستاذ مساعد/ تخصص اللغة العربية وآدابها/ برنامج التربية/ فرع رام الله والبيرة/ جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

انصب اهتمام الباحثين والنقّاد على شعراء الحب العذريّ – في العصر الأموي–، ولاقى أدبهم رواجاً كبيراً، فدرسوه بعناية وعمق، باستثناء شاعر منهم، لم يُنصفه الدارسون، إنّه (توبة بن الحُمَيِّر الخفاجي، صاحب ليلى الأخيليّة) الذي عاش تجربة عاطفية، باءت بالفشل.

ولما كان مُسلّماً به أن التجربة العاطفية من مقومات الإنسان السوي، وبعد العودة لشعر توبة في ديوانه المطبوع، استهدفت هذه الدراسة شعره بصورة علمية موضوعية. فاتخذت القصيدة الثالثة من الديوان نموذجاً لاستنطاقه وفقاً لمقولة القراءة الإبداعيّة، وقمت بتحليل لهذه القصيدة في محاولة لتطبيق معطيات الاتجاه النقدي المنبثق عن النظرية البنائية [1] واللسانية المعاصرة، لأنها في اعتقاد بعض الباحثين، هي المنهج الأفضل الذي يوصل إلى الكشف عن الغاية والهدف المرجو. إنها دراسة في جوهر الشعر، تبدأ من الظاهر لتدخل إلى الباطن، فكلّ مَنْ يُعيد تحليل المادة المدروسة بهذا المنهج نفسه، سيصل إلى النتيجة نفسها أو ما يقاربها.

وقد درست شعر توبة من خلال خمسة مستويات هي: مستوى الوزن والإيقاع (المستوى الصوتي) ، والمستوى الصرفي، والمستوى المعجمي (اللفظي/ الدلالي) ، والمستوى التركيبي (النحوي) ، والمستوى البلاغي (البياني) . مستعينة بعدد من الجداول الإحصائية، للتوصل إلى النتائج الموضوعية الدقيقة.

Abstract:

The researchers and critics focused their attention on Platonic love poets in the Umayyad Age. These poets' literature gained so much popularity that it was studied thoroughly and carefully. However, one of those poets was not dealt with fairly. This poet is Tawbah Ben Al Humayyer Al-Khafaje, Laila Al-Akhyaliyyah's lover, who underwent a failure love affair.

As it is universally acknowledged that a romantic emotional experience characterizes the normal human being, this study attempts to investigate this poet's literature in a profound scientific and objective way.

I selected the third poem of his Diwan as a model and made a comprehensive analysis of it in an attempt to apply the critical trend within the contemporary structural and linguistic theory, as most researchers maintain that this is the best method to reveal the truth. It is a study in the essence of poetry starting from the outside and moving to the inside.

Therefore, it is a reliable approach in the sense that each researcher who repeats analysis of the same material will come up with the same or nearly the same conclusion. I followed five levels in studying Tawba's Diwan: phonetic, morphological, lexical, structural, and rhetorical level. I used some statistical tables to get precise results.

هدف البحث:

تستهدف هذه الدراسة، إلقاء الضوء على أسلوب توبة وخصائصه الفنية، والعناصر التي يرتكز عليها منهجه الشعري فتجعله يتمايز عن غيره من الشعراء العذريين الذين عاصروه. وهذا يقتضي معالجة لشعره لا يمكن إدراكها إلاّ بالتحليل الذي يعتمد على التفكيك والربط، لاكتشاف العلاقات بين مظهر وآخر من مظاهر العمل الأدبي، أي اكتشاف بنائه، للوصول إلى النتائج المرجوة.

اخترت ديوان توبة لدراسة شعره، لاشتهار هذا الديوان بين علماء المشرق والمغرب قديماً [٢] وحديثاً [٣] ، واتضح لي من خلال ذلك ضياع كثير من شعره، واختلاطه بشعر غيره. والديوان على صغره حجماً، قد استوفى موضوعه [٤] .

واخترت القصيدة الثالثة من هذا الديوان للدراسة، لأنها – في اعتقادي – أنسب قصيدة من بين قصائد الديوان ومقطّعاته، من حيث عدد الأبيات، وفي تمثيلها معظم خصائص شعره الفنية، فاتخذتها نموذجاً للقراءة الإبداعية التي تصيّر النقد إنشاءً، والتشريح بناءً.

وقد أقمت دراستي لشعر توبة على مستويات خمسة هي: مستوى الوزن والإيقاع (المستوى الصوتي) [٥] ، والمستوى الصرفي، والمستوى المعجمي (اللفظي/ الدلالي) ، والمستوى التركيبي (النحوي) ، والمستوى البلاغي (البياني) ، واستعنت بعدد من الجداول الإحصائية، والمخططات الضرورية، للتوصل إلى النتائج الموضوعية الدقيقة.

وستخدم هذه الدراسة – من وجهة نظري– عدداً من مساقات تخصص اللغة العربية التي تُدرّس في جامعة القدس المفتوحة وهي:

١. مناهج النقد الأدبي الحديث.
٢. منهج قراءة النص العربي.
٣. نصوص شعرية (١، ٢، ٣) .
٤. علم البلاغة.

تمهيد:

شُهر توبة الخفاجي بليلى الأخيلية وشهرتْ به، وأحب أحدهما الآخر حتى عُدا من العشاق العذريين [٦] . لذا يعدهما المؤرخون من شعراء العصر الأموي، ففيه برزا

شاعرين عذريين، وشاع خبرهما، وظهرت شاعريتهما، وانتشر شعرهما، وتردد ذكره، لا سيما في مجالس الخلفاء والأمراء.

وقد تميز العصر الأموي بانتشار الغزل العذري ونموه، فقد شاع في بوادي نجد والحجاز، وبخاصة بين بني عذرة، وبني عامر. أحب توبة ليلى حباً ملك عليه لبّه، فكان يعاود زيارتها، ويقول فيها الشعر، وكانت كما يحدثنا المؤرخون «جميلة، طويلة، دعجاء العينيين، حسنة المشية، حسنة الثغر» (٧) . ويبدو أن قومهما كانا متجاورين، يغزوان معاً «فغزوا يوماً فلما رجعوا حانت من توبة التفاتة وقد برزت النساء بالبشر والإسفار للقاء القادمين من الغزو، فرأى توبة ليلى فافتتن بها، وجعل يعاودها فيتحدث إليها إلى أن أخذت قلبه وأطارت لبّه» (٨) .

«فخطبها إلى أبيها فأبى أن يزوجه إياها، وزوجها رجلاً من بني الأدلع» (٩) ، إلاّ أن هذا لم يمنعه من معاودة زيارتها، «فعاتبه أخوها وقومها فلم يُعتب، وشكوه إلى قومه فلم يُقلع، فتظلموا منه إلى السلطان، فأهدر دمه إن أتاهم» (١٠) . وعلمت ليلى بإهدار دمه «وجاءها زوجها، وكان غيوراً، يعزب بها عن الناس، فحلف لئن لم تعلمه بمجيئه ليقتلنّها، ولئن أنذرته بذلك ليقتلنّها» (١١) . «وكان توبة يزورها على خيفة وخفية، فلما اشتدّ التحريج عليه، جعلت بينها وبينه أمارة، فقالت إذا مررتَ فوجدتني مبرقعة فاجلس مطمئناً، فلا حرج حينئذ» (١٢) . «فصادف أن جاء يوماً لزيارتها، فلما علمت به خرجت سافرة حتى جلست في طريقه، فلما رآها سافرة فطن لما أرادت، وعلم أنه قد رُصد، وأنها سفرت لأمر ذي بال، فركض فرسه فنجا» (١٣) . وبلغ بني الأدلع أنه أتاها، فتبعوه، ففاتهم. ولذلك قال بيته:

وكنتُ إذا ما زرتُ ليلى تبرقعتْ فقد رابني منها الغَداةَ سُفورُها (١٤)

ولا تذكر المظان عن أحوال توبة شيئاً بعد اقتران ليلى، ولكن الأرجح أنه تزوج، وأنه لم ينقطع تشبيبه بها. وقد جاء هذا على لسان ليلى، وكان الحجَّاج سألها بقوله: «هل كان بينكما ريبة قط أو خاطبك في ذلك قط؟ فقالت: لا **والله** أيها الأمير، إلاّ أنه قال لي ليلة – وقد خلونا – قولاً فظننت أنه قد خضع لبعض الأمر (١٥) فقلت له:

وذي حاجةٍ قُلنا له: لا تبُحْ بها فليس إليها ما حَييتَ سبيلُ
لنا صاحبٌ لا ينبغي أن نخونَهُ وأنتَ لأخرى فارغٌ وحليلُ (١٦)

فو **الله** ما سمعت منه ريبة بعدها حتى فرّق بيننا الموت».

فالشطر الثاني من البيت الثاني، يوضح أمر زواجه.

فقال الحجَّاج: أنشدينا يا ليلى بعض ما قال فيك توبة، قالت نعم أيها الأمير هو الذي يقول [١٧]:

وَلَوْ أنّ ليلى الأخيليّةَ سَلّمتْ ... عليَّ ودوني جَنْدلٌ وصَفائحُ [١٨]
لسلّمتُ تسليمَ البشاشة أو زَقا ... إليها صدىً من جانب القبر صائحُ [١٩]
فَهَلْ تبكيَنْ ليلى لئنْ متُّ قبلَها ... وقام على قبري النساءُ الصوائحُ
كما لو أصابَ الموتُ ليلى بكيتُها ... وجادَ لها جارٍ من الدمعِ سافحُ

وأنشدته القصيدة كلها.

وتعدُّ قصة مقتل توبة خير مثال للعصبية القبلية، والنزاع الذي كان مستفحلاً بين القبائل – في عصر بني أمية – آنذاك، حتى بين الأرهاط التي بينها نسب، فقتلةُ توبة من بني عوف بن عامر، وهؤلاء وخفاجة من بني عُقيل.

وكان سبب مقتله أنه كان بينه وبين بني عوف بن عامر بن عوف بن عقيل لحاء [٢٠]، وكان يجدد غاراته عليهم، ويطرد إبلهم، فهبّوا لأخذ الثأر والانتقام، فكان لهم ما أرادوا، وقد وافته المنية وهو في ريعان شبابه، كما قالت عنه ليلى من خلال رثائها له:

أتتْهُ المنايا حين تمَّ تمامُهُ ... وأقصرَ عنهُ كلُّ قرْنٍ يُطاولُهْ
وكان كلَيْثِ الغابِ يحمي عرينَهُ ... وترضى بهِ أشبالُهُ وحلائلُهْ [٢١]

القصيدة الثالثة (الحائية)

قال توبة:

(من الطويل)

ألا هلْ فُؤادي عن صبا اليوم صافحُ ... وهلْ ما وأَتْ ليلى بهِ لكَ ناجحُ
وهلْ في غدٍ إنْ كانَ في اليوم علّةٌ ... سَراحٌ لما تَلْوي النُفوسُ الشَحائحُ
سَقتْني بِشُربِ المُستَضافِ فَصَرّدَتْ ... كما صَرّدَ اللوحَ النِطافُ الضَّحاضِحُ

* * *

ولو أنَّ ليلى الأخيليةَ سلّمتْ ... عَليَّ ودوني جَنْدَلٌ وصَفَائحُ
لَسلّمتُ تسليمَ البَشاشةِ أوْ زَقا ... إليها صدىً مِنْ جانبِ القَبْرِ صائحُ
ولو أنَّ ليلى في السماءِ لأَصْعَدتْ ... بِطَرْفي إلى ليلى العيونُ الكَواشحُ
ولو أرسَلتْ وَحْياً إليَّ عَرفْتُهُ ... مَعَ الرّيحِ في مَوّارِها المُتَناوحِ
إذا الناسُ قالوا: كيفَ أنتَ وقد بدا ... ضميرُ الذي بي قلتُ: للناسِ صالحُ
وأُغْبَطُ مِنْ ليلى بِما لا أَنالُهُ ... ألا كُلُّ ما قَرّتْ بهِ العينُ صالحُ

* * *

فـهـلْ تبكيَـنْ لـيلى لَئـنْ متُّ قبلَـهـا ... وقامَ على قبـري النِساءُ الصّوائحُ
كما لو أصـابَ الموتُ ليلى بَكَيتُـها ... وجـادَ لـها جـارٍ منَ الدّمعِ سـافِحُ
وفتْيانِ صدْقٍ قد وصلتُ جَناحَهم ... علـى ظَهْرِ مُغْبَـرٍّ المَفـاوِزِ نـازِحُ
بِمائـرَةِ الضَبْعَيْـنِ مَعقودَةِ الـنَّسا ... جُنُوفٍ، هَواها السَّبْـسَبُ المُتطاوِحُ
وما ذُكِّرَتـي ليلى على نَـأْيِ دارِهـا ... بِنـجـرانَ، إلاّ التُرَّهاتُ الصَحاصِحُ

تحليل القصيدة:

هذه القصيدة من الشعر الوجداني الذي يقترب من الإفضاء الرومانسي، لأنها مزيج من مناجاة شاعر محب يستلهم الطبيعة، فمداها التأرجح بين الواقع والخيال.

فكيف السبيل إلى فك روابط هذا النسيج الشعري من لحمته المتحولة؟ تلك هي وظيفة الاستنطاق النصي وفقاً لمقولة القراءة الإبداعية.

حول القراءة الأولى:

أول ما يسترعي الانتباه، عند قراءة النص للوهلة الأولى، تكرار لفظة (ليلى) ، وعلى مساحة النص (ثماني مرات) ، وفي الأبيات (١، ٤، ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٤) ، ثم كثرة الأدوات على اختلاف أنواعها، ولهذا نتوقع الانعطافات الرئيسة أو التحولات الداخلية في الأبيات حيث ترد هذه اللفظة، أو تلك الأداة التي تحدد أسلوب الجملة. ويحدث هذا التكرار في مطالع المقاطع أو نهاياتها، وفي الأقسام الداخلية، **مما يسمح بالتقسيم الآتي**:

- **المقطع الأول**: الأبيات (١ – ٣) ، ويبدأ بأداة الاستفتاح والتنبيه والاستفهام، وتوارد اللفظ المفتاح (ليلى) ، (ألا هل... البيت ١) .
- **المقطع الثاني**: الأبيات (٤ – ٩) ، ويبدأ بأداة الشرط (لو) وباللفظ الملهم (ليلى الأخيلية) الذي يعود ليغلق المقطع مع أداة الاستفتاح والتنبيه (ألا كل ... البيت ٩) .
- **المقطع الثالث**: الأبيات (١٠– ١٤) ، ويبدأ بامتزاج أداتي الاستفهام والشرط، وبدفع من اللفظ الموحي (ليلى) ، (فهل ... ليلى لئن ... البيت ١٠) ، وينتهي أيضاً باللفظة نفسها المحركة (ليلى) ، (البيت ١٤) .

أ. المستوى الصرفي:

١. الضمائر:

تعتمد القصيدة صيغة المتكلم (أنا، الشاعر) والغائب (هي، ليلى) ، فهما القطبان اللذان تتحرك بينهما القصيدة.

يكشف تكرار ضميري المتكلم والغائب عن وضعية الانفصال ما بين الشاعر/ وهي؛ بسبب البعد المكاني (البيت ١٤) وسواه.

يدور الكلام بجملته على لسان المتكلم، فقد تكررت ضمائر المتكلم المتعلقة بالشاعر (١٧ مرة) وعلى النحو الآتي:

- المقطع الأول: (١– ٣) ، تكرر ضمير المتكلم مرتين.
- المقطع الثاني: (٤– ٩) ، تكرر ضمير المتكلم عشر مرات.
- المقطع الثالث: (١٠– ١٤) ، تكرر ضمير المتكلم خمس مرات.

وتكررت ضمائر الغائب المتعلقة بليلى (١٠ مرات) ، كما يأتي:

- المقطع الأول: (١– ٣) ، تكرر ضمير الغائب مرتين.
- المقطع الثاني: (٤– ٩) ، تكرر ضمير الغائب ثلاث مرات.
- المقطع الثالث: (١٠– ١٤) ، تكرر ضمير الغائب خمس مرات.

(جدول الضمائر)

المقطع	ضمير المتكلم	الغائب
١	٢	٢
٢	١٠	٣
٣	٥	٥

ونلاحظ التساوق العددي لضميري المتكلم والغائب في المقطع الأول، إذ تكرر كل من الضميرين مرتين، وفي المقطع الثالث تكرر كل من الضميرين خمس مرات. ولهذا دلالته النفسية، وشعور المتكلم (الشاعر) بالتقارب الروحي مع الغائب رغم البعد المكاني. كما أن مجيء هذين الضميرين (متصلين) دليل على رغبة الشاعر الخفية في إقامة اتصال حقيقي على أرض الواقع.

لم يرد ضمير الغائب الدال على الجمع، سوى مرتين. الواو في ... قالوا ... (البيت ٨) والعائد على (الناس) ، وهم في ... جناحهم ... (البيت ١٢) والعائد على (فتيان صدق) . والكلام عن الجماعة بصيغة الغائبين، استبعاد للعلاقة بين المتكلم (الشاعر) وبينهم، وتعبير عن انفصاله عنهم، لذلك لا يشترك (الناس) أو الغائبون معه في ضميرٍ واحد، كضمير المتكلمين ولا يتوجه إليهم بضمير المخاطبين.

ورد الضمير الدال على المخاطب المفرد مرتين فقط، مرةً متصلاً (لك ... البيت ١) ،

وأخرى منفصلاً (أنت ... البيت ٨) والمقصود بالضميرين المتكلم نفسه (الشاعر) ، أي أنه وضع نفسه مرةً أخرى في عزلةٍ عن الجماعة. فأبيات القصيدة تجري في تصور ثنائي. أنا، المتكلم (الشاعر) / هي الغائب (المحبوبة) .

٢. **الأسماء**:

وردت في القصيدة على النحو الآتي:

- **ليلى**:

كرر الشاعر هذا الاسم ثماني مرات، جاءت على النحو الآتي:

- المقطع الأول: (١– ٣) ، وأت ليلى ... البيت (١) .

- المقطع الثاني: (٤– ٩) ، ... ليلى الأخيلية سلمت ... البيت (٤) ، ... ليلى في السماء ... إلى ليلى العيون ... البيت (٦) ، وأغبط من ليلى ... البيت (٩) .

- المقطع الثالث: (١٠– ١٤) ، تبكين ليلى ... البيت (١٠) أصاب الموت ليلى ... البيت (١١) ، وما ذكرتي ليلى... البيت (١٤) .

فقد ورد اسم (ليلى) في المقطع الأول مرة فقط مقروناً بفعل الوعد والأمل، بينما تكرر في المقطع الثاني أربع مرات مقروناً بالسلام والعلو والارتفاع إلى السماء، ثم الغبطة، وينعكس الحال في المقطع الثالث والأخير، فيتردد اسمها ثلاث مرات، ممزوجاً بالبكاء والموت والذكرى.

وانتشار اسم (ليلى) بوجوهه المتعددة يدفعنا إلى الإحساس بأن الشاعر يهذي باسم (ليلى) ليلاً ونهاراً، إنه اللحن الوحيد الذي يظل يعزفه على أوتار شعره دون أن يمل أو ييأس فهي حبه الوحيد فيه يظل أبداً هائماً حالماً، ولا يُفسر إلا أنه قدر محتوم، وليلى تحمل وجهي القدر، هي الحياة، وهي الموت، وهي مفتاح شعره.

- **نجران**: [٢٢]

ذكر هذا الاسم مرة فقط، البيت (١٤) ، ويبدو أنها المكان الذي استقرت فيه ليلى بعد زواجها. وقد وضعه على شكل جملة اعتراضية.

٣. **اسم الفاعل**

تكرر في النص (١٣) مرة على النحو الآتي:

مرتان في المقطع الأول (١– ٣) ، صافح، ناجح. خمس مرات في المقطع الثاني (٤– ٩) ، صائح، الكواشح، المتناوح، صالح (مرتين) . ست مرات في المقطع الثالث (١٠– ١٤) ،

الصوائح، جارٍ، سافح، نازح، مائرة، المتطاوح.

وبما أن صيغة اسم الفاعل بنية تدل على الحدث ومن قام به، كما أنها تعمل عمل الفعل، فقد تعمد الشاعر الإكثار من هذه الصيغة، لتكون عوناً له، مع الأفعال بصيغها المختلفة، لتدعيم محاور الحركة في القصيدة؛ لأنها تفيد الإطلاق والاستمرار غير المقيّد بزمان.

٤. صيغة الجمع:

وردت أسماء بصيغة الجمع (١٥) مرة على النحو الآتي:

تكررت صيغة الجمع في المقطع الأول (١– ٣) أربع مرات: النفوس، الشحائح، النطاف، الضحاضح.

وتكررت في المقطع الثاني (٤– ٩) خمس مرات: صفائح، العيون، الكواشح، الناس (مرتين) . وردت في المقطع الثالث (١٠– ١٤) ست مرات: النساء، الصوائح، فتيان، المفاوز، الترهات، الصحاصح. فإكثار الشاعر من هذه الصيغ يستثير في بنية القصيدة حساً بالقهر والصراع.

ومن اللافت للنظر أن الاسم بصيغة المثنى، لم يرد في القصيدة سوى مرة فقط (الضبعين) البيت (١٣) ، علماً بأن القصيدة، كما ذكر تدور في ثنائية أنا (الشاعر) / هي (المحبوبة) ، فلو تناولنا المعنى اللغوي لكلمة (الضبعين) ، والتي وردت صفة للناقة، وجدنا أنها تعني بعيدةَ ما بينَ المنكبين، وضبعاها عضداها، وسميا كذلك؛ لأنها تضبع بهما، أي تمد بهما [٢٣] . فالكلمة تحمل معنى البعد والامتداد، وهذا يؤكد حقيقة وضع الشاعر والمحبوبة، ويفسر عدم التقاء المثنى، بصورة واسعة، على أرض القصيدة.

٥. الزمان والمكانك

وظّف الشاعر ألفاظ الزمان والمكان للمساهمة في هندسة القصيدة، إذ وردت هذه الألفاظ على النحو الآتي:

(جدول الزمان والمكان)

المقطع	البيت	اللفظ	
الأول (١ – ٣)	(١)	صبا اليوم	زمان
	(٢)	في غد	زمان
	(٢)	في اليوم	زمان

المقطع	البيت	اللفظ	
الثاني (٤- ٩)	(٤)	ودوني	مكان
	(٥)	جانب	مكان
	(٥)	القبر	مكان
	(٦)	في السماء	مكان
الثالث (١٠- ١٤)	(١٠)	قبلها	زمان
	(١٠)	قبري	مكان
	(١٢)	المفاوز	مكان
	(١٤)	دارها	مكان
	(١٤)	نجران	مكان

لاحظنا تكرار ألفاظ الزمان في المقطع الأول، ثلاث مرات، بينما تلاشى المكان. وفي المقطع الثاني تلاشى الزمان، وتكرر المكان أربع مرات. وتراجع حضور الزمان في المقطع الثالث لمرة فقط، في حين تكررت ألفاظ المكان أربع مرات. كما نلاحظ أن ألفاظ الزمان في جميع القصيدة (٤) مرات بينما جاءت ألفاظ المكان ضعف هذا العدد (٨) مرات.

الشاعر يركز على المكان لمعاناته من البعد المكاني حيث تقبع الحبيبة، وقد وضح ذلك بصورة مباشرة بقوله. (على نأي دارها بنجران) البيت (١٤) .

أخيراً، فقد ابتدأ الشاعر قصيدته بزمان، وأنهاها بمكان، وهذا توازن بين النقطة العليا والنقطة الختامية، ناهيك عن التوازن الخفي داخل المقاطع.

٦. **الأفعال**:

نلاحظ في الأفعال ما يأتي:

- انعدام فعل الأمر في جميع القصيدة، وهذا يؤكد عدم وجود مخاطَبين فيها.
- ورود الفعل المضارع (٤) مرات فقط، وعلى النحو الآتي:

المقطع الأول (١ – ٣) تلوي، البيت (٢) . والمقطع الثاني (٤– ٩) وأغبط، لا أناله، البيت (٩) . والمقطع الثالث (١٠– ١٤) تبكين، البيت (١٠) .

ويحمل المضارع الزمن الحاضر والمستقبل أي استمرارية الحدث، ولكن مجيء هذا الفعل بهذه الضآلة، يَنْفي الحضور الحقيقي، ويجعله في حُكم الغياب المتمثل في الأفعال الماضية.

- كثافة الفعل الماضي، فقد ورد (٢١) مرة على النحو الآتي:

- المقطع الأول (١– ٣) وأت، البيت (١) . كان، البيت (٢) . سقتني، فصردت، صرد، البيت (٣) .

- المقطع الثاني (٤–٩) سلمت، البيت (٤) . سلمت، زقا، البيت، (٥) ، أصعدت، البيت (٦) . أرسلت، عرفته، البيت (٧) . قالوا، بدا، قلت، البيت (٨) . قرّت، البيت (٩) .

- المقطع الثالث (١٠– ١٤) متّ، قام، البيت (١٠) . أصاب، جاد، بكيتها، البيت (١١). وصلت، البيت (١٢) .

وعلى الرغم من كثافة الفعل الماضي، إلا أن له، في هذه القصيدة دلالة مستقبلية، ولا سيما أفعال المقطع الثاني والثالث لتأكيد حتمية حدوثه، وزيادة حدته، وقدرته على التأثير.

أما انعدام الأفعال، بصيغتها المختلفة، في البيتين (١٣، ١٤) فله دلالته النفسية، عند الشاعر، فالفعل مرتبط بالحركة، وخلو هذين البيتين من الحركة، دليل على السكون النسبي المرتبط باليأس الذي انتاب الشاعر في النهاية، ويكشف عن جو الإحباط، وتوالي الخيبات.

ب. المستوى المعجمي (اللفظي/ الدلالي) :

لو استعرضنا ألفاظ المقطع الأول (١– ٣) لوجدنا بعضها ينتمي قاموسياً إلى (حقل الحب) مثل: (فؤادي، صبا اليوم، صافح، وأت ليلى، ناجح، علة، سراح، تلوى النفوس، البيتان ١– ٢) .

وبعضها الآخر ينتمي إلى (حقل الماء/ العطش) ، مثل: (سقتني، شرب المستضاف، صردت، اللوح، النطاف الضحاضح، البيت ٣) .

ولما كانت ألفاظ حقل الماء مجازية، نستطيع أن نضمها إلى ألفاظ حقل الحب لتقارب دلالاتهما، ولتشكلا معاً ثنائيات ضدية أو متناقضة، تحدد وضعية الشاعر والمحبوبة والمتمثلة في الاتصال/ الانقطاع، وعلى النحو الآتي:

الاستفهام (هل) الذي تكرر مرتين في مطلع القصيدة، البيت (١) تأكيد للانغلاق (انعدام المعرفة، انغلاق لطبيعة المتساءل عنه) ، فؤاد الشاعر (فؤادي) وما يحويه من شوق (صبا اليوم) ثم تمنيه ترك هذا الشوق، والإعراض عنه، هو انغلاق أيضاً يقابله الانفتاح المتمثل في وعد ليلى له (وهل ما وأت ليلى... البيت ١) . ويجري الانغلاق/ الانفتاح في رؤية الشاعر في سياق الزمن، في اليوم علة/ في غد سراح، البيت (٢) .

وتطل ثنائية الاتصال/ الانقطاع في البيت (٣) من خلال سقتني/ فصرّدت، فما حصل عليه الشاعر – وهو المستغيث من العطش – من السقي (المجازي) ، هو من القلة، والندرة والمحدودية أقرب إلى الحرمان.

وبملاحظة مطلع المقطع الأول ونهايته، حيث بدأه بالشوق، (صبا اليوم) ، وهو عطش مجازي، وأنهاه بالعطش (كما صرد اللوح البيت ٣) ، نتبين أن الثنائيات المتناقضة التي استخرجناها من المقطع الأول، تتحكم بالوضعية الخارجية للشاعر وبموقعه من الآخر، فهو يعاني تجربة الحرمان الممثلة في حبه العاثر الشقي، وهذا هو المحور الأول في القصيدة.

وفي المقطع الثاني (٤– ٩) تنتمي الألفاظ فيه إلى الحقول الآتية:

- حقل السلام والتسليم (سلمتْ، لسلمتُ، تسليم، أرسلتْ، وحياً) .
- حقل السعادة (البشاشة، صالح (مرتين) ، أغبط، قرّت) .
- حقل الصوت (زقا، صدى، صائح، الريح، موارها، المتناوح) .
- حقل الحزن (جندل، صفائح، القبر، المتناوح، ضمير)

وتتميز هذه الحقول بالتساوق العددي، فكل منها يتكون من خمسة ألفاظ تقريباً. ويمكننا أن نضم ألفاظ حقل السلام إلى حقل السعادة، لما تحمله ألفاظ الحقلين من دلالات الارتياح والغبطة، ليصبحا معاً حقلاً واحداً هو (حقل السعادة) . كما أن ألفاظ حقل الصوت تحمل في طياتها معاني الحزن، مما يسمح بضمها إلى (حقل الحزن) ، لنخرج بسلسلة متصلة الحلقات من الثنائيات الضدية التي تجسد التصورات الأساسية. الاتصال/ الانقطاع، الانفتاح/ الانغلاق، القرب/ البعد.

فالسلام والتسليم والبشاشة وصوت الصدى في البيتين (٤، ٥) انتشار (انفتاح) للانفعال باتجاه الآخر، فهي عوامل تجاوب ومشاركة، ناهيك عن الاتصال المباشر الناتج – إن كانت عملية السلام يداً بيد – ولكن هذا الاتصال والانتشار، سرعان ما يتقلص وينقطع ويرتد عندما يصدم بالجانب الآخر، بالحيز المكاني المغلق (القبر) والمغطى بجندل وصفائح.

وتتكرر محاولة الاتصال في عالم السماء المنفتح، حيث إمكانية وجود (ليلى) والنظر إليها بحرية، البيت (٦) ولكنه عالم بعيد، ومجابه بمراقبة العيون التي تضمر وتخفي العداوة. وتعود ثنائية الاتصال (الانتشار) / الانقطاع من جديد في البيت (٧) ولو أرسلت وحيا...، فالإرسال انفتاح وانتشار، والوحي انغلاق، لأن ما أوحت به كلاماً (سراً) مخفياً عن الغير، والمعرفة، عرفته، انفتاح (انتشار) .

وتؤلف الريح في حد ذاتها ثنائية ضدية، ففي حين تقوم بتوصيل ما توحيه الحبيبة، تكون الوقت نفسه قد بدّدت ونثرت وبعثرت ما حملته بسبب تموجها واضطرابها، ولهبوبها السريع في كافة الاتجاهات ... شمالاً... جنوباً... فتكون عامل انقطاع.

يحاول الشاعر أن يجد قنوات اتصال بينه وبين الحبيبة الغائبة، في السلام والصدى والسماء والوحي والريح، ولكنها محاولات فاشلة، لا تلبث أن تنقطع؛ لأنها مجرد تمنيات، لن تتحقق، فهي بعيدة عن أرض الواقع، لذا ستظل تدور في فلك أحلام الشاعر فقط.

وإذا انتقلنا إلى البيتين (٨، ٩) ، نهاية المقطع الثاني، نجد أنهما يقعان بين حركتين متصالبتين، حركة الحلم الذي حلق به الشاعر في خياله (الأبيات ٤ – ٧) ، وحركة الحقيقة الآتية، والممثلة في الموت (البيتان ١٠، ١١) . وعبر هاتين الحركتين يعاني الشاعر عذاب وعي اللحظة الحاضرة، من أجل ذلك يحتضن التناقضات، إنه شعور بالمرارة، وهذا هو المحور الثاني في القصيدة.

ويسأل الناس، كيف أنت؟ البيت (٨) ، والاستفهام ثنائية تصورية، كما ذُكر، فهو انغلاق (لعدم المعرفة) ، لكنه استفهام جوابه معروف ومؤكد (قلت: للناس صالح) انفتاح.

ويلتقي السري بالمكشوف في حركة (وقد بدا ضمير الذي بي) ليتحول السر المضمر إلى وجود واضح، ليشكلا ثنائية ضدية، فما بدا وانكشف من الشاعر خلاف ونقيض لما أضمره. وتتضح جدلية أخرى مخالفة للمنطق في البيت (٩) وأغبط... بما لا أناله...، إذ كيف يصح أن يشعر الإنسان (الشاعر) بالسعادة وهو غير حاصل عليها، بل فاقدها ومحروم منها؟ إنها حدة الألم الذي يستبد بالشاعر، ومقدار اللوعة التي تتولد عن التناقضات المتحكمة به. فثنائية الانفتاح/ الانغلاق في البيتين (٨، ٩) تتوحد في ذات مركزية، تصبح منبعاً لطرفي الثنائية، وتشكل بؤرة انفجارية في القصيدة كلها، هذه الذات، هي ذات الشاعر العاشق، وهي مركز الثقل الانفعالي في القصيدة.

ويأتي الشطر الثاني من البيت (٩) بهذا التذييل الذي أجراه الشاعر على نهاية المقطع الثاني، وقد خلا من الثنائيات الضدية، ليقرر ويؤكد حقيقة شعوره بالسعادة، معللاً ومقنعاً نفسه بعبارة انسيابية، تحمل معنى الشمولية والتعميم، لينهي المقطع الثاني بأداة التنبيه نفسها التي بدأ بها المقطع الأول (ألا كل ما قرت به العين صالح) . إن المقطع الثاني هو النواة التوليدية؛ لأنه يشتمل على الوقائع والجدليات التي من تفجر تناقضها يتولد النص كله.

ويشتمل المقطع الثالث والأخير (١٠– ١٤) ، على الحقول الآتية:

- حقل البكاء (تبكين، بكيتها، الدمع، جاد، جار، سافح) .

- حقل الموت (مت، قام، النساء، قبري، الصوائح، الموت) .
- حقل السفر (وصلت، جناحهم، ظهر، المفاوز، نازح، مائرة الضبعين) .

نلاحظ، مرة أخرى، التساوق العددي بين هذه الحقول، فكل منها يتشكل من ستة ألفاظ. ويتبين أن حقلي البكاء والموت ينتميان إلى حقل واحد هو (حقل الحزن) ، أي الحقل نفسه الذي ورد في المقطع الثاني، ولما كان حقلا السعادة والحزن يشكلان ثنائية ضدية في المقطع الثاني، نجد ثنائية ضدية شبيهة تتشكل بين حقلي الحزن والسفر في المقطع الثالث، لما يحمله السفر – هنا – من تفاؤل.

ولما كانت ألفاظ البيت (١٤) مثل: (ذُكرتي ليلى، نأي دارها، الترّهات الصحاصح) تحمل خيبة الأمل واليأس، فيمكن إدراجها تحت حقل الحزن لنخرج بالنتيجة الآتية:

المقطع الأول (١– ٣) وفيه حقلا الحب (سعادة) / الماء، العطش (حرمان) . والمقطع الثاني (٤– ٩) وفيه حقلا السعادة (حب) / الحزن (حرمان) . والمقطع الثالث (١٠– ١٤)، وفيه حقلا الحزن (حرمان) / السفر (تفاؤل، حب) تشابهت الحقول المعجمية في سائر المقاطع.

ويتشكل المحور الثالث في القصيدة من ألفاظ المقطع الثالث على النحو الآتي:

يحدد البيتان (١٠، ١١) الخط الدرامي المأساوي في القصيدة، فيهما مشاركة في الحدث (الموت) ، وما يتبعه من بكاء وحزن وانفعال، كما يشكلان ثنائية ضدية، فالموت انفصال وعزلة عن الحياة، وهو توحد واتصال للشاعر والمحبوبة في القبر الذي يحمل وجهَيّ الموت والحياة.

وتبدو ثنائيةُ العلاقة بين الشاعر وصحبه في البيت (١٢) وهي علاقة اتصال/ انقطاع، فبينما يؤكد الشاعر حالة التناغم والتواصل بأصحابه (قد وصلت جناحهم) لأنهم عامل إيجابي بينه وبين المحبوبة، ينقطع هذا الاتصال عبر (مغبر المفاوز) البيئة الشحيحة التي تمثل عالم الجدب والجفاف. ويختار الشاعر في البيت (١٣) ناقة مميزة (خفيفة، بعيدة ما بين المنكبين، متشنجة، سريعة، هواها أن تجد متسعاً من الأرض تسير فيه، فهي شعلة من القلق والتوتر) . وحدة انفعال الناقة ما هو إلا تعبير عن حدة انفعال الشاعر، وهذا الحس يزود الحنين بالمسافة، ويطلق سفر الجسد والقلب والخيال، والامتداد يجد في الحلم أقصى تحقق له. وهكذا نجد شاعرنا إنسان أحلام وأحزان.

ويأتي البيت الأخير (١٤) ليكشف عما يعانيه الشاعر من تمزق وتناقض، فذكراه المتجددة المستمرة للمحبوبة (ليلى) ما هي إلا من قبيل الوهم والإحباط.

وهكذا تتحدد الوضعية الجوهرية للشاعر المأخوذ بمعضلة الانفصال والغياب، وحسرة الأشياء الهاربة. ليلى تمثل الأمل، والناقة تمثل الإرادة للوصول إلى الأمل، وهناك عوائق (البعد المكاني الناس، الموت، الكواشح، التراث الاجتماعي) والشاعر في صراع عنيف، يرفض الواقع لأنه مؤلم، فيزداد تشتُته وعذابُه، ويبقى خيالُه أبداً على سفر، إنها أزمة الإنسان ومعاناته إذ يواجه المعضلات الكونية كالحب والحياة والموت.

ج. المستوى التركيبي (النحوي) :

تقوم الجملة بوظيفة دلالية محض، وتمد المخاطب بخبر أو بإعلام، وتقوم بالإضافة إلى وظيفتها السابقة بحمل شحنة نفسية أو عاطفية وانفعالية نسميها أسلوب الجملة، وقد تظهر الوظيفة الانفعالية حتى في الكلمات المنفردة، إضافة على عنصر ضمني خفي يحدث التغيرات التي يتولد منها شكل الجملة القانوني [٢٤]. لذا يتشكل أسلوب الجملة في شعر توبة كما يلي:

١. الجمل الاسمية والفعلية:

ساهمت في هندسة القصيدة، كما يأتي:

- المقطع الأول: (١– ٣) يبدأ بجملة اسمية (ألا هل فؤادي... صافح البيت ١). وينتهي بجملة فعلية (كما صرد...٣).

- المقطع الثاني: (٤– ٩) يبدأ بجملة اسمية (ولو أن ليلى ... ٤) وينتهي بجملة اسمية (ألا كل ما قرت... ٩).

- المقطع الثالث: (١٠– ١٤) يبدأ بجملة فعلية (وهل تبكين ليلى... ١) وينتهي بجملة اسمية (وما ذكرتي... إلاّ الترهات ١٤).

فقد بدأ الشاعر قصيدته بجملة اسمية، وأنهاها بجملة اسمية، وهذا توازن بين النقطة العليا، والنقطة الختامية، إضافة إلى التوازن بين مطالع وخواتم المقاطع. وانتشرت الجمل الاسمية والفعلية على مساحة القصيدة على النحو الآتي:

(جدول الجمل الاسمية والفعلية)

المقطع	الأبيات	الجمل الاسمية	الجمل الفعلية
الأول	١– ٣	٤	٤
الثاني	٤– ٩	٤	٣
الثالث	١٠– ١٤	٣	٣

ونلاحظ التقارب العددي بينهما، إذ بلغت الجمل الاسمية (١١) وبلغت الجمل الفعلية (١٠) .

وقد دلت الجمل الاسمية على اللحظة الحاضرة الثابتة، بينما فسرت الجمل الفعلية اتساع الحركة في أجواء القصيدة. وقيمة الزمن ليست في امتداده الأفقي – العددي بل في عمقه وعموديته، ولهذا قد تكون اللحظة التي مضت أثمن وأغلى من الدهر كله، لا سيما إن كانت حضوراً مع الحبيبة، بينما تكون أطول من الشهور والسنين، إن كانت غياباً عنها.

٢. **الجمل الشرطية**:

انتشرت في القصيدة على النحو الآتي:

- المقطع الأول (١– ٣) (إن كان في اليوم علة... ٢) .

- المقطع الثاني (٤– ٩) (ولو أن ليلى... سلمت... لسلمت... البيتان ٤– ٥) ، (ولو أن ليلى... لأصعدت... ٦) ، (ولو أرسلت... عرفته... ٧) ، (إذا الناس قالوا... قلت...٨) .

- المقطع الثالث (١٠– ١٤) (... لئن مت... وقام... ١٠) ، (... لو أصاب... بكيتها وجاد... ١١) .

وعدد الجمل الشرطية (٧) ، تركزت كثافتها في المقطع الثاني (٤) ، ونلاحظ أن الأداة الأكثر استعمالاً هي (لو) . وهذه الجمل قائمة بقوة التمني الذي يمسك بالفعل في إطار من الحلم، لذا كانت محاولات الشاعر من قبيل العبث لعدم تحققها (امتناع الجواب، لامتناع الشرط) .

٣. **الجمل المعترضة**:

وردت الجمل المعترضة على النحو الآتي:

- المقطع الأول (١– ٣) (إن كان في اليوم علة ٢) . فقد وقعت هذه الجمل بين عنصري جملة اسمية (المبتدأ والخبر) ، (وهل في غدٍ... سراح) ، يليها جملة فعلية (لما تلوي النفوس...) ، لتشويق القارئ لما يحمله الغد.

- المقطع الثاني (٤– ٩) (ودوني جندل وصفائح ٤) ، فقد جاءت الجملة الاعتراضية هنا بين عنصري جملة شرطية، ومسبوقة بواو الحال، فقد رغب الشاعر أن ينبهنا إلى الحالة التي سيكون عليها عند عملية السلام والتسليم الحاصلة بينه وبين ليلى، أي عندما يكون في عداد الأموات. وجملة (وقد بدا ضمير الذي بي ٨) ، وقعت بين جملة اسمية (كيف أنت؟) ، وجملة فعلية (قلت) للدلالة مرة أخرى على حالته عندما يسأله الناس، وهو إظهار ما كان يخفي.

- المقطع الثالث (١٠– ١٤) (على نأي دارها، بنجران ١٤) ، فقد اعترضت هذه الجملة حدي الجملة الاسمية (وما ذكرتي ليلى... إلا الترهات الصحاصح) ، للدلالة على البعد المكاني بينه وبين ليلى.

٤. الإضافة:

أكثر الشاعر من استخدامها في القصيدة، على النحو الآتي:

- المقطع الأول (١– ٣) (فؤادي، صبا اليوم ١) . (بشرب المستضاف ٣) .

- المقطع الثاني (٤– ٩) (تسليم البشاشة، جانب القبر ٥) ، (بطرفي ٦) ، (في موارها ٧) ، (كل ما قرت) .

- المقطع الثالث (١٠– ١٤) (قبلها، قبري ١٠) ، (وفتيان صدق ، جناحهم، ظهر مغبر المفاوز ١٢) ، (بمائرة الضبعين، معقودة النسا ١٣) ، (ذكرتي، نأي دارها ١٤) .

«وتوضح الإضافة في سائر مقاطع القصيدة علاقة بين اسمين متميزين، أي بين ذاتين مختلفتين أو علاقة الذات بنفسها» [٢٥] . وقد وردت الإضافة في المقطع الأخير أكثر كثافةً منها في المقطعين الأول والثاني (١١) مرة، كما شملت في هذا المقطع خمس ذوات هي:

ليلى (قبلها، دارها) ، والشاعر (قبري، ذكرتي) ، وأصحابه (وفتيان صدق، جناحهم) ، والمفاوز (ظهر مغبر المفاوز) ، والناقة (مائرة الضبعين، معقودة النسا) . ولا يخفى علينا ما لهذه الذوات من علاقة وترابط، كما ذكر.

٥. الصفات:

والصفة لا تربط بين ذاتين، بل تدل على خاصة من خواص ذات معينة. وقد جاءت الصفات منوعة وعلى النحو الآتي:

(جدول الصفات)

المقطع	الموصوف	الصفة	البيت
الأول (١– ٣)	النفوس	الشحائح	٢
	النطاف	الضحاضح	٣
الثاني (٤– ٩)	ليلى	الأخيلية	٤
	صدى	صائح	٥
	العيون	الكواشح	٦
	موارها	المتناوح	٧

المقطع	الموصوف	الصفة	البيت
الثالث (١٠- ١٤)	النساء	الصوائح	١٠
	جار (الدمع)	سافح	١١
	الناقة	معقودة النَّسا	١٣
	الناقة	جُنُوف	
	الناقة	هواها السبسب	
		المتطاوح	
	السبسب	المتطاوح	
	الترهات	الصحاصح	١٤

تُبين هذه الصفات إما أصناف الناس الذين اهتم بهم الشاعر (الأبيات: ٢،٤،٦،١٠) ، أو صفات لعناصر مأخوذة من الطبيعة ليعطيها صفة الاتساع والديمومة (الأبيات: ٣،٥،٧،١١،١٣) . وقد احتل المقطع الثالث العدد الأكبر من الصفات (٧) وكان التركيز فيه على الناقة. ونجد أن سائر الصفات تجسد القلق والاضطراب والتوتر المسيطر على أجواء القصيدة كلها.

٦. تقديم ما حقه التأخير:

يكون تأكيد التقديم بإخراج أحد عناصر الجملة من المكان المخصص له وتثبيته في غير مكانه، إذ من أراد أن يخص شيئاً باهتمام السامع أو القارئ قدمه وفاجأه به، ليقع ذلك في نفس سامعه أو قارئه موقعاً ثابتاً [٢٦] . وقد شمل التقديم ما يأتي:

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

كما في قوله (في غدٍ سراح، في اليوم علة ١) ، لما يحمله المستقبل الممثل في لفظة (غدٍ) من أمل جديد لهذه النفوس المتعطشة للخلاص مما تعانيه في الزمن الحاضر (اليوم). (ودوني جندل البيت ٤) ، (للناس صالح البيت ٨) .

- **تقديم الجار والمجرور:**

كما في قوله: (ألا هل فؤادي عن صبا اليوم صافح ١) . (زقا إليها صدى ٥) (أصعدت بطرفي إلى ليلى العيون ٦) ، (وأغبط من ليلى بما لا أناله ٩) ، (وقام على قبري النساء ١٠)، (وجاد لها جارٍ ١١) .

- **تقديم الجواب على الشرط:**

كما في قوله (وهل في غدٍ سراح إن كان في اليوم علة ١) (فهل تبكين ليلى لئن مت.. وقام... ١٠) . وهذا التقديم – سواء في الجار والمجرور، أو في جواب الشرط– هو ضرب

من التوسعة في التركيب، غايته إعطاء المعنى بدقة، والتشويق لمعرفة المتأخر، ومساوقة خلجات نفس الشاعر المتأملة مرة، المتشائمة اليائسة مرات.

٧. **التكرار**:

وقد جاء في القصيدة منوعاً، فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها [٢٧] ، فمنه:

- **تكرار الأدوات**:
  - أدوات الاستفهام (هل) ، (الأبيات: ١، ٢، ١٠) .
  - أدوات الشرط (إن) ، (البيتان: ٢، ١٠) .

    (لو) ، (الأبيات: ٤، ٦، ٧، ١١) .
  - أدوات التوكيد والتحقيق (أن) ، (البيتان ٤، ٦) .

    (قد) ، (البيتان ٨، ١٢) .
  - أدوات النفي (لا) ، (البيت ٩) (ما) ، (البيت ١٤) .

فالقصيدة بكاملها سلسلة تتكرر فيها صيغ الاستفهام والشرط والتوكيد والنفي، وجوها يتحدد بهذه الصيغ، إنه جو اللوعة والاضطراب والقلق والحيرة.

- **التكرار اللفظي**:

تكررت لفظة (ليلى) ثماني مرات، (الأبيات: ١،٤،٦ مرتين ٩،١٠،١١،١٤) . (فصردت، صرد ٣) ، (سلمت، لسلمت، تسليم ٤، ٥) ، (إذا الناس قالوا، قلت للناس ٨) ، (صالح مرتين ٨، ٩) .

- **التكرار الحرفي**:

مثل (الشحائح ٢) ، (اللوح، الضحاضح ٣) ، (البشاشة ٥) ، (السبسب ١٣) ، (الصحاصح ١٤) .

زد على ذلك تكرار حروف الجر مثل الباء (٨ مرات) ، اللام (٤مرات) ، في (٤ مرات) على (٤ مرات) ، إلى (٣ مرات) . وحروف العطف مثل الواو (٧ مرات) ، الفاء (مرتان) ، والوصل مثل ما (٦ مرات) ، وسواها.

وتتعلق هذه التكرارات تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، إذ ترتبط أشد الارتباط بالسياق، ولها ملاءمة كبيرة بظروف الشاعر النفسية، فهو يؤدي بها معاني أكثر اتصالاً بخلجات نفسه وحواسه، وتسهم مساهمة فعالة في البناء الهندسي المحكم للبيت، وتخدم البنية الموسيقية الداخلية والخارجية في القصيدة [٢٨] .

د. المستوى البلاغي (البياني) :

في هذه القصيدة محطات تستوقفنا على مستوى الصورة في شعر توبة، فالصورة ابنة للخيال الشعري الذي يتألف – عند الشعراء – من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها، لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم [٢٩].

اتخذت الصور في القصيدة الأشكال الآتية:

- المقطع الأول: (١– ٣) (ألا هل فؤادي... صافح ١) ، استعارة، وفيها يجعل الفؤاد كالإنسان يُعرض ويترك (ما وأت... ناجح ١) استعارة. (في اليوم علة، في غدٍ سراح ٢)، استعارة، وفيها يربط الزمن الحاضر (اليوم) بالاعتلال الذي يصيب الإنسان، والزمن المستقبل (غدٍ) بالخروج والانعتاق من المرض.

(فصردت كما صرد... ٣) ، وفيها تشبيه، أي قطعها للسقي يشبه الماء القليل (النطفة)، لا تروي الظمأ.

- المقطع الثاني: (٤– ٩) (ولو أرسلت... مع الريح ٧) ، استعارة، وفيها يجعل الريح كالإنسان يحمل وينقل ما يكلف به. (كل ما قرت به العين... ٩) ، مجاز مرسل، وعنى بالعين النفس، كما ورد في قوله عز وجل: «فكلي واشربي وقري عيناً...) [٣٠] ، أي لتهدأ وتطمئن نفسك.

- المقطع الثالث: (١٠– ١٤) (فهل تبكين...كما لو...١٠،١١) ، وفيه يشبّه موتها بموته، وبكاءَها ببكائه.

(وجاد لها جارٍ من الدمع... ١١) ، استعارة، وفيها يشبه الدمع بالإنسان الكريم الذي يجود حيناً، وبالسيل الجاري حيناً آخر، للدلالة على الغزارة والكثرة.

(قد وصلت جناحهم...١٢) ، استعارة، وفيها يشبه أصحابه بالطيور للدلالة على السرعة.

(على ظهر مغبر المفاوز...١٢) ، استعارة، وفيها يشبه المفاوز بحيوان له ظهر يُمتطى.

(وما ذكرتي... إلا الترهات الصحاصح ١٤) ، تشبيه بليغ وهو توحيد لهويتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما، وإبطال مسافة التباين [٣١].

فالشاعر يوحد بين ذكرياته لليلى من جهة، وبين الترهات الصحاصح من جهة أخرى، كي يلغي المسافة بين حدي التشبيه. وقد استقى الشاعر صوره، في هذه القصيدة، من صفات متعلقة بالإنسان أو من الطبيعة، وعلى النحو الآتي:

(جدول مصدر الصورة)

المقطع	مصدر الصورة	البيت	عدد الصور
الأول ١– ٣	الإنسان	١	٢
	الإنسان	٢	٢
	الطبيعة	٣	١
الثاني ٤– ٩	الإنسان والطبيعة	٧	١
	الإنسان	٩	١
الثالث ١٠– ١٤	الإنسان	١٠، ١١	٢
	الإنسان والطبيعة	١١	٢
	الطبيعة	١٢	٢
	الإنسان	١٤	١

والشاعر إذ يستمد صورَه من الإنسان والطبيعة (بيئتِه الواسعة) ، فلأنه أقرب إلى الشعراء الرومانسيين الذين يركزون على الإنسان الفرد وعواطَفه، وعده القيمة الأولى، ولأن علاقتهم بالطبيعة علاقة تعاطف وتلاق وانسجام، فهم يفيضون عليها من مشاعرهم، فتشاركهم ما يحسون من حزن أو كآبة.

ولذا يغلب على صوره طابع التشاؤم والسلبية الناتجة عن معاناة الإنسان في هذه البيئة الجافة الشحيحة.

هـ. مستوى الوزن والإيقاع (المستوى الصوتي) :

«الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب، ولهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء، والأجواء تبعثها» [٣٢] . «هذا يعني، بالتالي، أن الكلمة داخل النظام العام للتجربة تستدعي ما يلائمها موسيقياً، لأن الموسيقى عامل هام في الشعر، فهي سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى» [٣٣] .

ثمة تناول يسمح باكتناه العلاقات بين مكونات البنية الإيقاعية، كما تتوزع في القصيدة، عن طريق دراسة الوزن.

تنتمي هذه القصيدة إلى البحر الطويل، وعدد دوائرها الوزنية (٤) دوائر. وبتمثيل فعولن بـ (١) ، ومفاعيلن بـ (٢) ، وفعول بـ (٣) ، ومفاعلن بـ (٤) ، نحصل على الجدول الآتي الذي سيظهر في الصفحة الآتية [٣٤] :

وفي هذا المخطط (الجدول) يمثل كل سهمين يربطان بين صندوقين توحد هوية بيتين،

أو أكثر من أبيات القصيدة بالشطر الأول والثاني من حيث وزنهما. أما الأسهم المفردة الخارجة من الصناديق (١، ٤، ٩، ١٣) فإنها تمثل تفرد هذه الأبيات بشطريها، وانعدام وجود أبيات تتحد هويتها بها أو بواحد منها في القصيدة، بينما قد تتحد بغيرها ضمن شطر واحد فقط.

وباستقراء العلاقات التي تنشأ بين الأبيات، نحصل على الظواهر الآتية:

- هناك تناسق يتعلق بهندسة القصيدة، فنهاية كل مقطع تنتهي بالترتيب الآتي: ١ ٢ ٤ (الشطر الثاني) ، كما أن بداية القصيدة ونهايتها تنتهي بالترتيب نفسه: ١ ٢ ١ ٤ (الشطر الأول) .

- ثمة تناسق في تكرار صور الأبيات، ينعكس في التدرج الآتي:

(٢/ ١٤، ٣/ ٥/ ٦/ ٨، ٧/ ١٢، ١٠/ ١١) .

- البيتان: ٢/ ١٤، لهما التركيب الموحد: ١ ٢ ١ ٤ ١ ٢ ١ ٤، وواضح أن البيتين يترابطان بأكثر من عنصر مشترك: كلاهما يبدأ بواو العطف، ويبدأ بجملة اسمية، وكلاهما ينطوي على ثنائيات: فالبيت (٢) فيه لفظا زمان (غد، اليوم) ، وفي البيت (١٤) لفظا مكان (دارها، بنجران) . وكلاهما تتساوق فيه الموسيقى الداخلية، فتتوازى ثنائية حرف (الحاء) في عجز البيتين. والتناوس الحاصل من تكرار (السين) في (سراح، النفوس ٢) ، وفي تكرار (الراء) في (ذكرتي، دارها، بنجران، الترهات ١٤) .

- الأبيات الأربعة (٣، ٥، ٦، ٨) لها التركيب الموحد: ١ ٢ ٣ ٤ ١ ٢ ١ ٤، ويلاحظ أن التشابه في هذه الأبيات ناتج عن تكرار ثنائيات متجانسة في اللفظ داخل البيت الواحد، مثل (فصردت، صرد ٣) ، (لسلمت، تسليم ٥) ، (... ليلى إلى ليلى... ٦) ، (.. الناس قالوا... قلت للناس... ٨) .

ويجمع هذه الأبيات أيضاً الثنائيات الضدية في كل بيت، والتي تولد حساً بالاتصال والانقطاع مثل: (سقتني/ فصردت ٣) ، (تسليم البشاشة/ صدى من القبر ٥) ، (ليلى في السماء/ العيون الكواشح ٦) ، (بدا/ ضمير ٨) .

وتشترك هذه الأبيات على صعيد المكونات الصوتية بوجود ألفاظ تنتهي بحرف المد (الألف) مثل: (كما ٣) ، (زقا، إليها صدى ٥) ، (ليلى مرتين، إلى ٦) ، (إذا، بدا ٨) ، والتكرار الحرفي مثل: (الضحاضح ٣) ، (البشاشة ٥) ، (ليلى ٦) ، (الناس قالوا... قلت للناس ٨) ، وتناوب حرفي الصفير (السين والصاد) في كل بيت. (سقتني، المستضاف، فصردت، صرد ٣) ، (لسلمت، تسليم، صدى، صائح ٥) ، (السماء، لأصعدت ٦) ، (الناس، للناس، صالح ٨).

- البيتان ٧/ ١٢، لهما التركيب الموحد ١ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ١ ٤. يشترك البيتان – في الشطر الأول منهما – بثنائية علاقة اتصال اختياري، بين المحبوبة والشاعر في البيت ٧ [٣٥] (ولو

أرسلت وحياً إلي) ، وبين الشاعر وصحبه، في البيت ١٢ (قد وصلت جناحهم) ، وتعود هذه العلاقة – في الشطر الثاني منهما – للانقطاع، حيث يتبدد ما أوحت به المحبوبة للشاعر، مع الريح، وكذلك اتصال الشاعر بصحبه ينقطع عبر (مغبر المفاوز) البيئة الصحراوية الجافة، زد على ذلك ورود حرف (الحاء) متخللاً ألفاظ البيتين للإيحاء بالسرعة المتعلقة بالريح مثل: (وحياً، مع الريح، المتناوح ٧) ، (جناحهم، نازح ١٢) .

- البيتان ١٠/ ١١، لهما الترتيب الموحد ١ ٢ ١ ٤ ٣ ٢ ١ ٤، ومن الجدير بالذكر أن هذين البيتين يشكلان معاً الخط الدرامي المأساوي في القصيدة، فيهما مشاركة في الحدث (الموت) وما يتبعه من بكاء وحزن وانفعال، والثنائية الضدية التي يحملها الموت، كما ذكر، إضافة إلى تكرار ألفاظ (الشرط، البكاء، ليلى، الموت) في البيتين.

- ويعود تفرد كل بيت من الأبيات: (١، ٤، ٩، ١٣) – بشطريه – عن غيره من أبيات القصيدة، إلى ما يأتي:

- البيت (١) (مطلع القصيدة) ، وينفرد بالترتيب:

(١ ٢ ١ ٤ ١ ٢ ٣ ٤) ، وهو البيت الوحيد الذي يظهر فيه وعد ليلى للشاعر بصورة صريحة ومباشرة (وأت ليلى) ، فكان هذا المطلع المفتاحَ القادحَ لشرارة الحركة الشعورية التي تشد أوتار هذه القصيدة.

- البيت (٤) (مطلع المقطع الثاني) ، وينفرد بالترتيب:

(١ ٢ ٣ ٤ ٣ ٢ ٣ ٤) ، وهو البيت الوحيد في القصيدة الذي يذكر اسم المحبوبة كاملاً (ليلى الأخيلية) ، كما يصف قبر الشاعر وصفاً تفصيلياً، وهذا يفسر تفردَه.

- البيت (٩) (نهاية المقطع الثاني) ، وينفرد بالترتيب:

(٣ ٢ ١ ٤ ١ ٢ ١ ٤) ، ويبدأ بفعل مضارع هو الوحيد الذي ورد في القصيدة بصيغة المبني للمجهول (وأغبط) ليؤكد الشاعر مدى جهلنا بعمق الغبطة التي يحسها، مع أنه غير حاصل عليها مطلقاً، فهي في حكم المجهول.

- البيت (١٣) وينفرد بالترتيب (٣ ٢ ١ ٤ ١ ٢ ٣ ٤) ، وهو يختص بوصف الناقة، كما يبدأ وينتهي باسم الفاعل (بمائرة... والمتطاوح) .

دلت دراسة البنية الإيقاعية على أن العلاقات التي تشكلت ضمن هذه البنية، مرتبطة بعمق وتناغم وانسجام بالبنية الدلالية للرؤية الوجودية التي جسدتها القصيدة.

نجد أن هذه القصيدة مبنية على أساس من التنوع العام المتحد، فالمواقف فيها تتغير، وانفعالات الشاعر تتلون والعناصر تتعدد وتتنوع، لا على أساس من التشابه فقط، بل على

أساس من التنافر أيضاً، والموسيقى تتبدل وفق ذلك كله، مما جعل القصيدة تتخذ الشكل الدرامي أساساً لبنائها. إنها تكثيف قوي لتجربة حية عاشت في صاحبها، ثم انتقلت إلينا، فولدت فينا توتراً ممتعاً، دفعنا إلى متابعتها من خلال رحلة عذابه التي قدمها لنا، بصورة هذا البناء الفني المنوع الأصيل، المتلاحم في سياقه ومعانيه وتركيبه وصوره وموسيقاه.

(جدول البنية الإيقاعية في القصيدة الثالثة)

المقطع	البيت	الشطر (١)	الشطر (٢)
	١	٤ ١ ٢ ١	٤ ٣ ٢ ١
الأول (١ – ٣)	٢	٤ ١ ٢ ١	٤ ١ ٢ ١
	٣	٤ ٣ ٢ ١	٤ ١ ٢ ١
	٤	٤ ٣ ٢ ١	٤ ٣ ٢ ٣
الثاني (٤ – ٩)	٥	٤ ٣ ٢ ١	٤ ١ ٢ ١
	٦	٤ ٣ ٢ ١	٤ ١ ٢ ١
	٧	٤ ٣ ٢ ١	٤ ٣ ٢ ١
	٨	٤ ٣ ٢ ١	٤ ١ ٢ ١
	٩	٤ ١ ٢ ٣	٤ ١ ٢ ١
الثالث (١٠ – ١٤)	١٠	٤ ١ ٢ ١	٤ ١ ٢ ٣
	١١	٤ ١ ٢ ١	٤ ١ ٢ ٣
	١٢	٤ ٣ ٢ ١	٤ ٣ ٢ ١
	١٣	٤ ١ ٢ ٣	٤ ٣ ٢ ١
	١٤	٤ ١ ٢ ١	٤ ١ ٢ ١

الخاتمة:

من خلال رحلتي في أعماق المصادر القديمة، وتجوالي بين المراجع الحديثة – إيماناً مني بضرورة التكامل العلمي بين القديم والجديد – وبعد العودة إلى شعر توبة في ديوانه المطبوع، لأنه القاضي والحكم في كل ما يصدر من نتائج، واتخاذي القصيدة الثالثة (الحائية) نموذجاً ممثلاً لهذا الشعر توصلت إلى ما يأتي:

كشفت القصيدة الثالثة أكثر الخصائص الفنية لشعر توبة، فوضحت مدى الفاعلية التي كانت للموسيقى في شعره. فوزن هذه القصيدة من البحر الطويل المؤلف من دوائر وزنية أساسها الشطر، وهذه الدوائر تتوزع داخل القصيدة إما متباعدة أو متقاربة، وقد تظهر أو تختفي في صدر القصيدة ووسطها ونهايتها بشكل متجاوب، فنلمس الترجيع المتناغم المناسب في المكان المناسب الذي يطلبه، ولا فرق أن تكون هذه الأشطار أولى أو ثانية. بدأ الشاعر قصيدته بمقدمة، عرض فيها ملخصاً لمشكلته التي كانت السبب الرئيس لقلقه وتوتره، كما لم ينسَ ذكر المحبوبة (ليلى) في هذه المقدمة. وهذا يفسر أن مطلع القصيدة يحمل نفسية الشاعر، ويكون صدى لمشاعره وانفعاله، «وأن الشاعر سواء قصد أم لم يقصد، فإنه يصب ما نفسه من مشاعر إزاء موضوع القصيدة وملابساتها» (٣٦) . ثم صوّر الصراع الذي اعتمل بداخله، حتى إذا جاء للنهاية مال إلى الهدوء النسبي. «وهذا يؤكد ما جاء في الأبحاث النقدية الحديثة التي درست الوزن على أن العلاقة بينه وبين الانفعال أساسية وثابتة، لأنهما يتحدان داخل التجربة الواحدة وفي خيال الشاعر (٣٧) . وتشكل القافية (٣٨) في القصيدة نوعاً من الانفعال ممثلاً بها، إذ تعمل كرابط يربط الوزن بالمعنى العام داخل السياق، وتأتي أهميتها في كونها نهاية ثلاث وحدات: وحدة الوزن والمعنى والبناء النحوي.

وإذا تتبعنا نوع القافية في هذه القصيدة، وجدناها مطلقة (٣٩) لمناسبتها استقرار الأصوات. «بالإضافة إلى خصائص الأحرف العربية التي تقرب الإيقاع الصوتي من اتجاه معين» (٤٠) .

وقع الشاعر في هذه القصيدة في بعض عيوب القافية مثل: الإيطاء (٤١) والإقواء (٤٢) والتضمين (٤٣) . ويأتي الإيقاع الداخلي ضمن المجموعة الموسيقية للقصيدة، ليساهم بهدوء في بعث النغم المناسب والمنسجم مع جو القصيدة ومعناها. وتبدو ألوان الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة في التكرار (٤٤) اللفظي والحرفي، ورد العجز على الصدر (٤٥) والاعتراض

والترادف. ونلاحظ أن التكرار اللفظي والحرفي في القصيدة يكمل أحدهما الآخر، فالأبيات التي خلت من التكرار اللفظي مثلاً، ورد فيها تكرار حرفي، وقد باعد الشاعر بينها وبين الرتابة فجعلها تتناوب الحضور والغياب بشكل ترتاح له النفس.

وغطّت هذه القصيدة مفردات المعجم الرومانسي وتراكيبه مثل: الحب والحنين والشكوى والبكاء والموت والنأي ونار الشوق... إلخ، مما أدى إلى ولادة حقول معجمية جديدة، وكان حقل الحب هو الذي انبثقت عنه سائر الحقول الأخرى. ومن هنا كان تكرار الشاعر للفظة (ليلى) بهذه الكثافة، فهي مفتاح شعره، الذي اتخذ في هذه القصيدة شكل ثنائيات ضدية أظهرت تأرجح الشاعر بين الأطراف، فهو بين شك ويقين، مسافر عائد، يائس متأمل، منفصل عن ليلى متصل بها، وهي النسيان والتذكر، القرب والبعد، الحلم والواقع، الحياة والموت.

وطغى على القصيدة أسلوب الجمل التي تساعد على خلق الحركة النفسية كالاستفتاح والاستفهام والشرط والنداء والتنبيه والنفي والتوكيد بأنواعه المختلفة.

وصدرت الصور في هذه القصيدة عن تجربة الشاعر الذاتية، وحياته الخاصة والعامة، فارتبطت بالإنسان والحيوان والطبيعة، فكانت الصورة البصرية هي الأعم، «فالكثرة الكاثرة من ماديات الكون، تُرى بالعين، ولذا عُدت أم الحواس، وتشتمل على الألوان، وإشراق المنظورات وبُعدها وقربها» [٤٦] ، ولمسنا الصورة السمعية [٤٧] والصورة اللمسية [٤٨] والصورة الذوقية [٤٩] والصورة الحركية [٥٠] . واتخذت الصورة في هذه القصيدة شكل الإشارة [٥١] أو التشبيه [٥٢] أو الاستعارة [٥٣] . والصورة الاستعارية هي الأكثر شيوعاً من غيرها. «ونستطيع القول أنه لا يجوز أن نبحث في الشعر عن الصورة بحد ذاتها، وإنما عن اللون الشعري فيه، وعن صلته بالإنسان والعالم والكشف عنهما» [٥٤] .

ونلمح في القصيدة الروح القصصية بما فيها من حوار وحدث وشخوص وعنصري الزمان والمكان، حتى العقدة تكاد تظهر فيها. ولهذا تميزت هذه القصيدة بالتماسك والالتحام والأصالة والتشكيل والتراكم المؤدي بالتالي إلى تماسك البنية.

وأخيراً، يمكن القول إن هذا الشعر إنساني، يمثل الصراع المستديم مع الأقدار، وهو – وإن كان نابعاً من البيئة العربية البدوية الأصيلة، والثقافة الإسلامية المحض – فقد حمل في طياته طابعاً فكرياً، عبّر صاحبه من خلاله عن موقفه الخاص كشاعر وإنسان إزاء هذه البيئة، وتلك الثقافة. وهو إذ ينقل إلينا آراءه ومعاناته، إنما ينقل تجربة إنسانية عامة، تمس فكر كل إنسان في الوجود، وعبقريته، أنه استطاع أن ينقل تجربته من الحيز الخاص

المحدود، إلى الساحة الكلية العامة، التي يشارك فيها بنو البشر جميعاً. فالفنان من استطاع تحويل الذات إلى موضوع، كما اتفقت على ذلك أكثر الفلسفات الحديثة في الفن.

وبعد، فلو أمهلته يد المنون، ولم تقطفه في هذه السن المبكرة، لاتسعت أشعاره، وملأت أكثر من ديوان.

توصية:

أتمنى أن تُعتَمد هذه القصيدة– في جامعة القدس المفتوحة– نموذجاً تطبيقياً للمنهج النقدي البنيوي المعاصر، لخلو مساقات اللغة العربية (النقدية والشعرية) في الجامعة من نموذج تطبيقي يوضح هذا المنهج.

والله من وراء القصد،،،

الهوامش:

١. البنائية أو البنيوية، كما يحلو للبعض أن يسميها، كلمة أصبحت منذ حقبة ليست بالقصيرة، تتردد في أبحاث الباحثين في مختلف فروع العلم والمعارف الإنسانية. وليست البنائية مجرد اصطلاح، بل هي منهج تحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والانثروبولوجية واللغوية والأدبية والفنية أن تطبقه في إصرار، نبيلة إبراهيم، «البنيوية من أين وإلى أين»، فصول/ ٢، ص ١٦٨.

٢. ابن خير الأشبيلي، الفهرست، ص ٣٩٥ وما بعدها؛ الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص ١٧٢؛ ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ٧/ ٢٧؛ القالي، الأمالي، ١/ ١٦٦؛ الآمدي، المؤتلف والمختلف، ص ٦٨.

٣. في العصر الحديث قام بتحقيق الديوان، والتعليق عليه، والتقديم له، الأستاذ خليل إبراهيم العطية. ديوان توبة بن الحُمَيِّر الخفاجي، بغداد (مط الإرشاد) ، ١٩٦٨.

٤. أحمد الجندي، «ديوان توبة بن الحُمَيّر الخفاجي»، مجلة مجمع اللغة العربية، ٤٥/ ١٧٠.

٥. حيث تدرس الحروف ورمزيتها، صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٢٥٠، وفيه مستويات أخرى.

٦. ابن قتيبه، الشعر والشعراء، ١/ ٣٥٦؛ الزجاجي، الأمالي، ص ٧٧؛ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ١١/ ٢٠٤ – ٢٠٥؛ الحصري، زهر الآداب، ص ٩٣٤.

٧. ابن شاكر الكتبي ، فوات الوفيات، ٢/ ٢٩٠.

٨. داود الأنطاكي، تزيين الأسواق، ص ٩٦.

٩. أبو الفرج الأصفهاني ، م. س، ص. ن، ١١/ ٢٠٤ بالدال والعين المهملتين وعنه نقل الآخرون: كالمرزباني وابن شاكر الكتبي وابن واصل الحموي. وفات محققي "طبعة دار الكتب" تحقيقه، وصوابه: بالذال والغين المعجمتين، وبنو الاذلغ: قوم من بني عبادة ابن عقيل، البكري، سمط اللالئ ١/ ١١٩؛ وفي اللسان (ذلغ) : الاذلغ بن شداد من بني عبادة بن عقيل عن ابن بري. وينظر: تاج العروس (الاذلغ) ٦/ ١٠، على أن الفيروز آبادي: ذكره بالدال والعين المهملتين. القاموس المحيط (دلع) .

١٠. أبو الفرج الأصفهاني، م. س، ١١/ ٢٠٥.

١١. أبو الفرج الأصفهاني، م. ن، ص. ن.

١٢. أبو الفرج الأصفهاني، م. ن، ١١/ ٢٠٦ – ٢٠٧.

١٣. ابن قتيبه، الشعر والشعراء، ١/ ٤٤٥؛ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ١١/ ٢٠٥؛ ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ٢/ ١٨٢.

١٤. ديوان توبة، القصيدة (١) ، البيت (١٠) .

١٥. الحصري، زهر الآداب، ص ١٠٠٧؛ السرّاج، مصارع العشاق، ١/ ٢٨٦؛ ابن خلكان، وفيات الأعيان، ٢/ ٤٩. داود الأنطاكي ، تزيين الأسواق، ص ١٨٩ وفيه قال لها: مكّنيني من تقبيل يدك، وفيه أيضاً عن الروض النضير، أنه سألها قبلة.

١٦. ديوان ليلى الأخيلية، ص ٩٥ – ٩٦.

١٧. ديوان توبة، القصيدة (٣) ، الأبيات: ٤، ٥، ١٠، ١١، ص ٤٨.

١٨. الصفائح: الحجارة العراض تكون على القبر.

١٩. زقا: صاح. الصدى: طائر، زعمت العرب أنه يخرج من رأس القتيل يصيح اسقوني، إلى أن يؤخذ بثأره. السرّاج، م. س، ١/ ٢٨٥. وهذا البيت وسابقه من شواهد النحو. وموضع الشاهد فيهما استعمال (لو) حرف شرط في المستقبل غير جازم. ابن هشام، مغني اللبيب، ١/ ٢٦١، الشاهد (٤١٧) ، ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، ٢/ ٣٠٢، الشاهد (٣٤٧) .

٢٠. لاحاه ملاحاة ولحاء: نازعه.

٢١. ديوان ليلى، قصيدة (٣٠) ، البيتان: ١١ – ١٢، ص٩٨.

٢٢. هي مدينة بالحجاز من شق اليمن. البكري، معجم ما استعجم، ص ١٢٩٨.

٢٣. ديوان توبة، ص ٥٠.

٢٤. طحّان، الألسنية العربية/ ٢، ص ٨٤، ٩٦.

٢٥. يُنظر كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٨٢.

٢٦. طحّان، م. س، ص ٨٦.

٢٧. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤٢، ٢٤٣.

٢٨. يُنظر المستوى الصوتي، ص ٢٢ من هذا البحث.

٢٩. الربّاعي، الصورة الفنية، ص ١٤.

٣٠. سورة مريم، آية ٢٦.

٣١. خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ١٧١.

٣٢. خالدة سعيد، م. ن، ص ١١١.

٣٣. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص ٢٠٥.

٣٤. يُنظر جدول البنية الإيقاعية للقصيدة، ص ٢٦.

٣٥. البيت فيه إقواء.

٣٦. عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية، ص ٥.

٣٧. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص ٢٢٠.

٣٨. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص ١٣٤.

٣٩. عبد العزيز عتيق، م. ن.، ص ١٦٥.

٤٠. خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ١١٢ – ١١٣.

٤١. ينظر السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، ص ١٢٤؛ ديوان توبة، البيتان: ٨، ٩ ص ٤٩.

٤٢. ديوان توبة، البيتان: ٧، ١٣، ص ٤٨، ٥٠ ويُنظر الهامش (٢) .

٤٣. م. ن، ق (٣) ، البيتان: ٤ – ٥، ص ٤٨.

٤٤. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٠.

٤٥. نازك الملائكة، م. ن، ص ٢٤٢.

٤٦. نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص ٦٧.

٤٧. ديوان توبة، ق (٣) ، البيت ٥، ١٠، ص ٤٨ – ٤٩.

٤٨. م. ن، ق (٣) ، البيت ٤، ٥، ص ٤٨.

٤٩. م. ن، ق (٣) ، البيت ٣، ص٤٧.

٥٠. م. ن، ق (٣) ، البيت ١٢، ص ٥٠.

٥١. م. ن، ق (٣) ، البيت ٦، ص ٤٨.

٥٢. م. ن، ق (٣) ، الأبيات: ٣، ٥، ١١، ١٤، ص ٤٧ – ٥٠.

٥٣. م. ن، ق (٣) ، الأبيات: ١، ٢، ١١، ١٢، ص ٤٧ وما بعدها.

٥٤. أدونيس، زمن الشعر، ص ١٥٥.

المصادر والمراجع:

أولاً– المصادر:

١. القرآن الكريم، كتاب الله عز وجل.

٢. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، المؤتلف والمختلف. تصحيح وتعليق د. ف كرنكو. القاهرة (مكتبة المقدسي) . ١٩٣٥.

٣. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد. وفيات الأعيان. تحق محمد محي الدين عبد الحميد. القاهرة (مكتبة النهضة المصرية) طب ١. ١٩٤٨. ج ١ – ٨.

٤. ابن خير الاشبيلي، أبو بكر محمد. الفهرست. تحق كوديرا وطواخو. سرقسطة ١٨٩٣.

٥. ابن شاكر الكتبي، أبو عبد الله محمد. فوات الوفيات. تحق إحسان عباس. بيروت (دار صادر) ١٩٧٣.

٦. ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله. شرح ألفية ابن مالك. تحق محمد محي الدين عبد الحميد. القاهرة (مط. السعادة) طب ٨، ١٩٥٤.

٧. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. تحق أحمد محمد شاكر. القاهرة (دار المعارف) طب ٢، ١٩٦٧. ج ١– ٢.

٨. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم. لسان العرب. بيروت (دار صادر، دار بيروت) لا. ت.

٩. ابن هشام، أبو محمد جمال الدين. مغني اللبيب. تحق محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت (دار الكتاب العربي) لا. ت. ج ١ – ٢.

١٠. الأخيلية، ليلى بنت عبد الله بن الرحال. ديوان ليلى الأخيلية. تحق وجمع خليل إبراهيم العطية، وجليل العطية. بغداد (مط. دار الجمهورية) ١٩٦٧.

١١. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. الأغاني. مصور عن طبعة دار الكتب. بيروت (مؤسسة جمال للطباعة والنشر) لا. ت. ج ١ – ١٦.

١٢. الانطاكي، داود بن عمر. تزيين الأسواق في أخبار العشاق. بيروت (دار حمد ومحيو) طب ١، ١٩٧٢.

١٣. البكري، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز. سمط اللآلي. القاهرة (لجنة التأليف والترجمة والنشر) ١٩٣٥.

١٤. الحصري القيرواني، أبو اسحق إبراهيم بن علي. زهر الآداب. مضبوط بقلم زكي مبارك، ومحمد محي الدين عبد الحميد. بيروت (دار الجيل) طب ٤، ١٩٧٢.

١٥. الخفاجي، توبة بين الحُميِّر بن حزن. ديوان توبة بن الحميّر الخفاجي. تحق وتعليق وتقديم خليل إبراهيم العطية. بغداد (مط. الإرشاد) ١٩٧٨.

١٦. الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين واللغويين. تحق محمد أبو الفضل. القاهرة (لا. ن) ١٩٥٣.

١٧. الزبيدي، أبو الفيض محمد بن محمد. تاج العروس. القاهرة (مط. الخيرية) ١٨٨٨.

١٨. الزجاجي، أبو القاسم عبد الرحمن بن اسحق. الأمالي. تحق وشرح عبد السلام هارون. بيروت (دار الجيل) ط ٢، ١٩٨٧.

١٩. السرّاج، أبو محمد جعفر بن أحمد. مصارع العشاق. بيروت (دار بيروت، دار صادر) ١٩٥٨.

٢٠. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد. القاموس المحيط، القاهرة. (مط. السعادة) ١٩١٣.

٢١. القالي، أبو علي اسماعيل بن القاسم. الأمالي. القاهرة (مط. السعادة) طب ٣، ١٩٥٣. ج ١-٢.

٢٢. ياقوت الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله. معجم الأدباء. القاهرة (دار المأمون) ١٩٣٨.

ثانياً- المراجع:

١. أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. بيروت (دار العلم للملايين) طب ٣، ١٩٨٤.

٢. أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشعر. بيروت (دار العودة) طب ٢، ١٩٧٨.

٣. حفني، عبد الحليم. مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية. القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٧.

٤. الربّاعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام. إربد (نشر بدعم من جامعة اليرموك) طب ١، ١٩٨٠.

٥. سعيد، خالدة. حركية الإبداع. دراسات في الأدب العربي الحديث. بيروت (دار العودة) طب ١، ١٩٧٩.

٦. طحّان، ريمون. الألسنية العربية/ ٢. المكتبة الجامعية/ ٣. بيروت (دار الكتاب اللبناني) طب ١، ١٩٧٢.

٧. عبد الرحمن، نصرت. في النقد الحديث. عمان (مكتبة الأقصى) طب ١، ١٩٧٩.

٨. عتيق، عبد العزيز. علم العروض والقافية. بيروت (دار النهضة العربية) طب ٢، ١٩٦٩.

٩. فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة (مكتبة الأنجلو المصرية) ١٩٧٨.

١٠. الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. بغداد (مكتبة النهضة) طب ٢، ١٩٦٥.

١١. الهاشمي، السيد أحمد. ميزان الذهب. بيروت (دار الكتب العلمية) ١٩٧٩.

١٢. ويليك، رينيه، ووارن أوستن. نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. بيروت (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) طب ٢. ١٩٨١.

ثالثاً – المقالات:

١. إبراهيم، نبيلة. «البنيوية من أين...؟ وإلى أين ...؟» ، فصول/ ٢، مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة. ١٩٨١.

٢. الجندي، أحمد. «ديوان توبة بن الحُمَيّر الخفاجي صاحب ليلى الأخيلية» . مجلة مجمع اللغة العربية. مج ٤٥، ج ١. دمشق. ١٩٧٠.