حوليات آداب عين شمس المجلد 52 (عدد يوليو – سبتمبر 2024)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

رائيّة ليلى الأخيلية في رثاء توبة –دراسة أسلوبيّة–

براءة محمود بخيت السقرات*

كلية الآداب/ جامعة مؤتة/التخصص الدقيق النقد والبلاغة
barah_ms1987@yahoo.com

رغد سرحان محمد غيث**

كلية الآداب/ الجامعة الأردنية/ التخصص الدقيق النقد والبلاغة
Raghadsarhan227@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2024/07/14
تاريخ قبول البحث: 2024/08/08
تاريخ النشر: 2024/09/30

المستخلص:

تسعى هذه الدراسة للكشف عن الخصائص الأسلوبية البارزة في رائيّة ليلى الأخيلية في رثاء توبة، وكان لهيمنتها تأثيرًا واضحًا على القصيدة، قمت بدراسة النص معتمدة على إدراكي لموسيقى الألفاظ والقصدية فيها وربط هذا الإدراك بالحالة النفسية للشاعرة، وأثر المتحقق في نبض القصيدة، فدرست القصيدة وفق مستويات عدة: التركيبي والصوتي والبلاغي، فقمت بتقسيم الأبيات إلى محاور حسب مضمونها، ثم بدأت بتوضيح حشد الأساليب وفقًا للمستويات المذكورة من خلال التكرار حين يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، ليكون الأسلوب المذكور ظاهرة في القصيدة، لتوضيح نقاط الضغط الأكثر إقناعًا؛ وذلك لإثبات أن البنى الأسلوبية لا تقتصر على الكشف عن القيم الجمالية حسب بل تتعدّى إلى الكشف عن مكنونات نفس الشاعرة وما يختلج صدرها من مشاعر، كما ساهمت في تمتين وحدة النص،واتبعتفي دراستي الوصف والتحليل، والإحصاء؛ لأنه الأنسب من وجهة نظري، وتوصلت إلى بيان أثر البنية الموسيقية من حيث الإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي في القصيدة فكانت على درجة عالية من النضج والاكتمال والتماسك النصي الذي من شأنه أن يؤثر في دلالة النص لفظيًّا ومعنويًّا.

الكلمات المفتاحية:الرّثاء، ليلى الأخيلية، توبة بن الحميّر.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2024.

المقدّمة:

إنّ الشاعرة ليلى الأخيلية (ت:80هـ) مخضرمة عاشت في العصرين الإسلامي والأموي، امتازت بشخصيّة قويّة وفصاحة لسان، قيل عنها: "لم يتقدّم عليها سوى الخنساء"، وهي أشعر النساء؛ لعل السبب في ذلك أن الشاعرتين أبدعتا في غرض الرثاء وكرّستا أصدق العواطف بأبيات تقطر لوعة وألم.

غرض قصيدتها الرثاء فكلماتها اتسمت بقوة العاطفة والدلالات العميقة، كما اشتملت على العديد من الحكم التي تنم عن سعة ثقافة الشاعرة.

مشكلة الدراسة:

تكمن مشكلة البحث في السؤال الآتي:

- كيف كشفت لنا المستويات التركيبية والصوتية والبلاغية عن تماسك النص وحجاجيته في قصائد ليلى الأخيلية في رثاء توبة؟

أهمية الدراسة:

تتجسّد أهمية الدراسة في كونهاتختلف عن الدراسات السابقة لها التي تناولت ليلى الأخيلية، فهذه الدراسة أضافت على سابقاتها الجديد في المستوى الصوتي تحديدًا.

أهدافالدراسة:

دراسة قصيدة رثاء ليلى الأخيلية حبيبها توبة –دراسة أسلوبية– ضمن مستويات محددة من شأنها تمتين النص وجعله أكثر إقناعًا.

حدود الدراسة:

اقتصرت الدراسةعلى أطول رائيّة في رثاء توبة من ديوان ليلى الأخيلية.

منهج الدراسة:

استندت في دراستي إلى المنهجين: الإحصائي، والوصفي التحليلي.

الدّراسات السابقة:

حسب اطّلاعي عثرت على عدة دراسات تناولت قصيدة الرثاء عند ليلى الأخيلية وهي كالآتي:

- الغزل والمرثاة الغزلية في شعر توبة بن الحمير وليلى الأخيلية، سحر جاد الله، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد الرابع والأربعون،2018، وهذه الدراسة ترى أن فروقًا كبيرة بين غزل ليلى الأخيلية وصاحبها في المضمون والأسلوب، وأن الأخيلية حالة استثنائية تستخدم الغزل العذري في الرثاءوما يؤخذ على هذه الدراسة أنها لم تستوفِ قصائد المرثاة الغزلية في ديوان الأخيلية دون مبرر واضح ولم تذكر هذا في محددات البحث، أما دراستي فبينت في حدود البحث أني سأقتصر على رائية الرثاء الأشهر في ديوان الأخيلية.

- شعر ليلى الأخيلية، دراسة في الأغراض والخصائص، خديجة بن عامر، رسالة ماجستير، 2020، جامعة محمد خيضر، الجزائر، وهذه الدراسة استوفت الأغراض الشعرية جلّها في ديوان ليلى الأخيلية دارسة الخصائص الفنية متخذة التكرار مدخلًا للخصائص كلّها، وهذا ما استندت عليه وما أفدت منه في دراستي هذه لرائية ليلى الأخيلية في رثاء توبة، فانتهجت لنفسي مدخلًا من خلال التكرار والإحصاء ثم التشخيص الإحصائي للكشف عن دلالات النص،وما يؤخذعلى هذه الدراسة أنها حشدت التكرارات ولم توضّح سياقها في أي محور وأي غرض وما دوره من حيث الدلالة، أمّا دراستي فتفترق مع من سبقها في كونها حاولت الربط بينالمضمون والأسلوب.
- الخطاب الأنثوي في شعر ليلى الأخيلية –دراسة أسلوبية–،رسالة ماجستير، إيمان بوديوجة ومديحة بوبيدي، الجزائر،2020، وهذه الدراسة بينت وجود رغبة صادقة عند الباحثتين لدراسة إبداع المرأة في ظل هيمنة اهتمام النقاد والدارسين في الخطاب الذكوري، كما أن الباحثتين استوفتا ديوان الأخيلية كاملًا، وأجادتا في الربط بين مضمون النص وأسلوبه وصولًا إلى تحليل الخطاب الأنثوي الأقرب إلى الوجدان، أمّا ما يؤخذ على هذه الدراسة أنها لم تقف على الدراسات السابقة لتتحقق الأمانة العلمية، وأظن الباحثتين اقتبستا كثيرًا من الدراسة الآتية،
- الشاعرة ليلى الأخيلية –دراسة أسلوبية– مي خالد، 2016، جامعة العلوم الإسلامية، رسالة ماجستير، الأردن، وهذه الدراسة سابقة لدراسة الخطاب الأنثوي في شعر ليلى الأخيلية، كما وقفت على جوانب أسلوبية دون ذكر المستويات في بعض الأحيان.
- شعر ليلى الأخيلية مقاربة نقدية، أيمن ميدان، جامعة القاهرة، 2018، وهذه الورقة البحثية ألقيت في مؤتمر سوق عكاظ، تناول الباحث الفروق بين مرثيات الأخيلية التي فقدت قيمة، ومرثيات الخنساء التي فقدت رجلًا، وأظهر دليلًا أن شعر الأخيلية مفقود أكثره مؤكدًا على ذلك أن البحتري كان يفتخر بنفسه أن شعره في المديح غلب شعر ليلى الأخيلية.
- جماليات التكرار في شعر ليلى الأخيلية، أحمد نبوي، جامعة الطائف، 2018، وعرّج الباحث في دراسته على الأثر الفني للتكرار في بنية القصيدة واضعًا نماذج محلّاة بالشرح والتحليل.
- شعر ليلى الأخيلية، رؤية تحليلية، منى محمد زكي، جامعة المنوفية، 2011،وعرضت الباحثة هنا لمكانة ليلى الأخيلية في عصر صدر الإسلام ونبوغها، ثم بينت جانب البديع والصورة السمعية، وتحدثت عن القافية والوزن والبنية الموسيقية.
- شعر ليلى الأخيلية، دراسة فنية، أحمد الكندري، رسالة ماجستير، كلية الدار العلوم، جامعة المنيا، 2014، وعرضت الدراسة للغة الشاعرة وصورها الشعرية والإيقاع الموسيقي في ديوانها.
- قراءة في شعر توبة بن الحميّر الخفاجي بالمنهج البنيوي المعاصر، القصيدة الثالثة من ديوانه نموذجًا، مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2017.

التمهيد:

نبذة عن ليلى الأخيلية:

ليلى بنت عبد الله بن الرحال، عاشت شطرًا من حياتها في عصر الخلفاء الراشدين، يعدها أبو الفرج الأصبهاني من النساء المتقدمات من شعراء الإسلام، شاعرة مخضرمة يلاحظ في ديوانها أن أكثر شعرها أمويٌّ، فهي حضرت مجالس الخلفاء الأمويين.[1]

مدوّنة البحث [2]:

أيا عَيْنُ بَكّي تَوْبَةَ بنِ حُمَيِّرٍ		بِسَحِّ كَفَيْضِ الجَدْوَلِ المُتَفَجِّرِ
لِتَبْكِ عَلَيْهِ مِنْ خَفَاجَةِ نِسْوَةٌ		بِماءِ شُؤُونِ العَبْرَةِ المُتَحَدِّرِ
سَمِعْنَ بِهَيْجا أزْهَقَتْ فَذَكَرْتُهُ		ولا يَبْعَثُ الأَحْزانَ مِثْلُ التَّذَكُّرِ
كأنَّ فَتى الفِتْيانِ تَوْبَةُ لَمْ يَسِرْ		بِنَجْدٍ ولَمْ يَطْلُعْ مَعَ المُتَغَوِّرِ
ولَمْ يَرِدِ الماءَ السَّدامَ إذا بَدا		سَنا الصُّبْحِ في بادِي الجَواشي مُوَرَّرِ
ولَمْ يَغْلِبِ الخَصْمَ الضِّجاجَ		ويَمْلأ الجِفانَ سَدِيفاً يَوْمَ نَكْباءَ صَرْصَرِ
ولَمْ يَعْلُ بالجُرْدِ الجِيادِ يَقُودُها		بِسُرَّةِ بَيْنَ الأَشْمَساتِ فأَيْصُرِ
وصَحْراءَ مَوْماةٍ يَحارُ بِها القَطا		قَطَعْتَ عَلى هَوْلِ الجِنانِ بِمِنْسَرِ
فَلَمَّا بَدَتْ أَرْضُ العَدُوِّ سَقَيْتَها		مُجاجَ بَقِيّاتِ المَزادِ المُقَيَّرِ6m;
ولَمّا أهابُوا بالنِّهابِ حَوَيْتَها		بِخاطِي البَضِيعِ كَرَّهُ غَيْرُ أَعْسَرِ
مُمَرٌّ كَكَرِّ الأَنْدَرِيِّ مُثابِرٍ		إذا ما وَنَيْنَ مُهَلِبِ الشَدِّ مُحْضِرِ
فَأَلْوَتْ بِأَعْناقٍ طِوالٍ وَراعَها		صَلاصِلُ بِيضٍ سابِغٍ وسَنَوَّرِ
أَلَمْ تَرَ أَنَّ العَبْدَ يَقْتُلُ رَبَّهُ		فَيَظْهَرُ جَدُّ العبدِ مِنْ غَيْرِ مَظْهَرِ
فَتَلْتُمْ فَتىً لا يُسْقِطُ الرَّوْعُ رُمْحَهُ		إذا الخَيْلُ جالَتْ في قَنا مُتَكَسِّرِ
يا تَوْبَ لِلهَيْجا ويا تَوْبَ لِلنَّدى		فَويا تَوْبَ لِلْمُسْتَنْبِحِ المُتَنَوِّرِ
ألا رُبَّ مَكْرُوبٍ أَجَبْتَ ونائِلٍ		بَذَلْتَ ومَعْرُوفٍ لَدَيْكَ ومُنْكَرِ
فَأَحْرَزْتَ مِنْهُ ما أَرَدْتَ بِقُدْرَةٍ		وسَطْوَةِ جبّارٍ وإقدامِ قَسْوَرِ

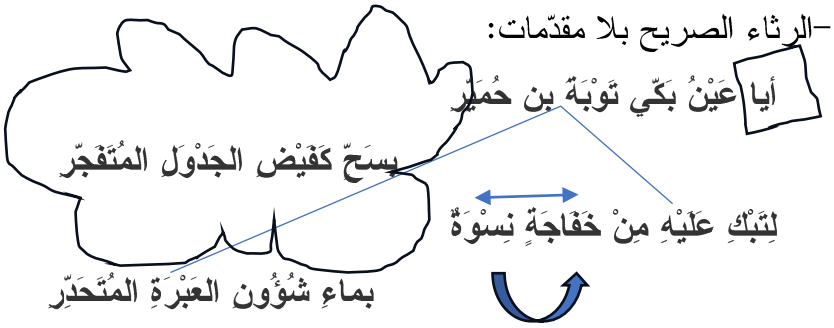
المبحث الأول:تحليل المحاور مضمونًا وأسلوبًا وفق المستويين التركيبي والبلاغي.

محاور القصيدة:

بعد الاطلاع على القصيدة اجتهدت في تقسيمها إلى محاور حسب مضمونها، ثم رصدت الأساليب في كل محور لعلّي أتمكّن من تحديد ذروة الأزمة الشعورية عند ليلى الأخيلية من خلال الدراسة الأسلوبية وهي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من حيث محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[3]

المحور الأول:

-الرثاء الصريح بلا مقدّمات:



تحليل المقطع مضمونًا وأسلوبًا:

- **المضمون:** في هذا المقطع يتبين أن الأخيلية دخلت موضوع الرثاء دخلة قوية دون مبررات ومقدّمات، وهذا يدل على جرأتها وصراحتها في تعبيرها عن مكنونات نفسها، فجاءت عتبة النص مساهمة في إبراز قوة شخصية الشاعرة، ومقويّة للنص.
- **الأسلوب:** بدأت الشاعرة بأسلوب النداء مستخدمة الأداة (أيا)، مخاطبة عينها، وأنزلت البعيد منزلة القريب باستخدامها (أيا)، مستخدمة ألفاظًا من الطبيعة كالفيض والجدول المتفجر، والماء المتحدّر، كما لحظت الإكثار من استخدام الحروف المشدّدة في مطلع القصيدة –عتبة النص–، فالفعل بكّي التضعيف فيه زيادة تبعها زيادة في المعنى وهو التكثير، ثم استخدام أسلوب الأمر بصيغتيه (فعل الأمر (بكّي)، والمضارع المقترن بلام الأمر(لتبكِ))، كما كرّرت البكاء ومتعلقاته بألفاظ عديدة كقولها: (بكّي/ لتبكِ/ عبرة)، وكذلك نجد انزياحًا يتمثل في التقديم والتأخير بقولها: من خفاجة نسوة، فهي هنا قدّمت المكان على الفاعل دلالة على نقطة التركيز عندها، فهي تهتم بالمكان الذي يربطها بحبيبها توبة وأخّرت النسوة، وهي بانزياحها هذا فجّرت إمكاناتها الإبداعية ووظفت طاقتها الشعرية عادلة عن الأنظمة التي تتيحها قواعد اللغة التي قد تكون في الكثير من الأحيان غير مسعفة للشاعرة، فهي خلقت أسلوبها الخاص[4]، فتكاتف هذه الأساليب يشكّل ضغطًا ناجمًا عن الضغط النفسي لدى الشاعرة، فهي تطالب عينها بالبكاء على توبة بن حُميّر، وأن يكون هذا البكاء مدرارًا مثل جدول نهر متفجر ينبعث منه الماء بسرعة وغزارة، فالشاعرة تعاني من ألم الحزن على توبة، ولا تجد سبيلا إلا البكاء عليه بكاءً شديدًا، حتى تُطفئ نار حزنها، ولا يكفيها بكاؤها بل تطلب من نسوة بني خفاجة أن يبكين معها عليه، فهو رجل يستحق بكاءً وعويلاً على فقده، ويُستنتج هنا أن حشد الأساليب في المحور الأول جعل النص أكثر إقناعًا وحجاجًا.

المحور الثاني:

- **نبأ موت توبة بن حميّر وحالة الرفض:**

سَمِعْنَ بِهَيْجا أزهَقَتْ فَذَكَرْنَهُ		وَلا يَبْعَثُ الأَحْزانَ مِثْلُ التَذَكُّرِ
كأنّ فَتى الفِتْيانِ تَوْبَةَ لَمْ يَسِرْ		بِنَجْدٍ وَلَمْ يَطْلُعْ مَعَ المُتَغَوِّرِ
وَلَمْ يَرِدِ الماءَ السِدامَ إذا بَدا		سَنا الصُبْحِ في بادِي الجَواشي مُوَّرِ
وَلَمْ يَغْلِبِ الخَصْمَ الضِجاجَ وَيَمْلأ		الجِفانَ سَدِيفاً يَوْمَ نَكْباءَ صَرْصَرِ
وَلَمْ يَعْلُ بالجُرْدِ الجِيادِ يَقُودُها		بِسُرَّةِ بَيْنَ الأَشْمَسَاتِ فَأَيْصُرِ

تحليل المقطع مضمونًا وأسلوبًا:

- **المضمون:**بدأتالشاعرة هنا الحديث عن موت توبة ولحظة تلقيها الخبر الشؤم الذي أصبح ذكرى راسخة في عقلها وقلبها، فقد تعرّضت لصدمة كبيرة ليصبح ذكرى موته هو سبب كل حزن وأسى، ثم تبدأ بوصف فقيدها أنه فتى الفتيان، وهو السيّد، لكنّه مات كأنه لم يكن، وهنا تتجلّى النظرة الفلسفية للموت عند الشاعرة، فهو بنظرها مزيل لكل أثر مادي في هذه الدنيا، وهنا تكمن الأزمة الشعورية، ثم تشرع بعد ذلك كغيرها من شعراء الرثاء فتذكر مناقب فقيدها

فارس الفرسان عفيف النفس لا يشرب إلا الماء العذب الصافي، شجاع يدخل أي قبيلة ويشرب منها يغلب الخصم لا يفرّ من أرض المعركة.

- **الأسلوب:** يظهر من خلال الأساليب حالة الرفض الشديد لتلقي نبأ وفاة توبة من خلال تكرار أسلوب النفيست مرات بقولها: (لم يعلُ/ لم يغلب/ لم يرد/لم يطلع/ لم يسر/ لا يبعث)، فالشاعرة كرّرت النفي لرفض الواقع المرير فجاء التكرار منسجمًا ونبأ الموت.

المحور الثالث:

- **مقتل توبة والافتخار بمآثره:**

وصَحْراءَ مَوْماةٍ يَحارُ بها القطا		قَطَعْتَ عَلى هَوْلِ الجِنانِ بِمِنْسَرِ
يَقُودُونَ قُبّاً كالسّراحِينِ لاحَها		سُراهُمْ وسَيْرُ الرّاكِبِ المُتَهَجِّرِ
فَلَمّا بَدَتْ أَرْضُ العَدُوّ سَقَيْتَه		مُجاجَ بَقِيّاتِ المَزادِ المُقَيّرِ
ولَمّا أَهابُوا بالنِّهابِ حَوَيْتَها		بِخاظِي البَضِيعِ كَرُّهُ غَيْرُ أَعْسَرِ
مُمِرّ كَكَرّ الأَنْدَرِيّ مُثابِرٍ		إِذا ما وَنَيْنَ مُهَلِبِ الشَدِّ مُحْضِرِ
فَأَلْوَتْ بِأَعْناقٍ طِوالٍ وَرَاعَها		صَلاصِلُ بِيضٍ سابِغٍ وسَنَوّرِ
أَلَمْ تَرَ أَنّ العَبْدَ يَقْتُلُ رَبَّهُ		فَيَظْهَرُ جَدّ العبدِ مِنْ غَيْرِ مَظْهَرِ
فَتَلْتُمْ فَتىً لا يُسْقِطُ الرَوْعُ رُمْحَهُ		إِذا الخَيْلُ جالَتْ في قَنا مُتَكَسِّرِ
فَيا تَوْبَ لِلهَيْجا ويا تَوْبَ لِلنّدى		ويا تَوْبَ لِلْمُسْتَنْبِحِ المُتَنَوِّرِ
أَلا رُبَّ مَكْرُوبٍ أَجَبْتَ ونائِلٍ		بَذَلْتَ ومَعْرُوفٍ لَدَيْكَ ومُنْكَرِ
فَأَحْرَزْتَ مِنْهُ ما أَرَدْتَ بِقُدْرَةٍ		وسَطْوَةِ جبّارٍ وإِقدامِ قَسْوَرِ

تحليل المقطع مضمونًا وأسلوبًا:

- **المضمون:** بدأتالشاعرة بسرد أحداث مقتل توبة عندما اقتحم أرض العدو ونال منهم وخلّف وراءه قتلى وجرحى، وقذف الرعب في أنفسهم وإذا هم ينالون منه ويتمكّنون فقد تكالبوا عليه وقتلوه، وحتى وهو مقتول كان كالسيّد الذي تقتله العبيد، ثم تنتقل بنا الأخيلية إلى ذكر مآثر توبة وميتته القويّة المشرّفة التي تليق بجلالة قدر الفارس المغوار.

- **الأسلوب:**يُلاحظفي نهاية صدر البيت تكرار صوت الهاء مثل: **(لاحها/ سقيتها/ حويتها/ راعها)**، وهذا الصوت فيه همس ورخاوة واستفال وانفتاح، وهو من حروف الإظهار يخرج من أقصى الحلق، بينما في نهاية عجز البيت تكررت الحروف الشديدة كما في الكلمات الآتية: **(المتهجّر/ المقيّر/ سنوّر/ متكسّر)** على وزن متفعّل فيها شدة وتكثير يتناسب والضغط النفسي الذي تعانيه الشاعرة من ألم الفقد، فهي في صدر البيت تهمس بحزنها متأوّهة وفي عجزه تنفجر بحروفها المشدّدة الغليظة.

- تكرّرت الصيغ الفعلية في القصيدة سبع عشرة مرة، كالآتي:

الرقم	البيت	الفعل
1	وصَحْراءَ مَوْماةٍ يَحارُ بها القطا قَطَعْتَ عَلى هَوْلِ الجِنانِ بِمِنْسَرِ	يحار/ قطعت
2	يَقُودُونَ قُبّاً كالسّراحِينِ لاحَهاسُراهُمْ وسَيْرُ الرّاكِبِ المُتَهَجِّرِ	يقودون/ لاحها
3	فَلَمّا بَدَتْ أَرْضُ العَدُوّ سَقَيْتَهامُجاجَ بَقِيّاتِ المَزادِ المُقَيّرِ	بدت/ سقيتها
4	ولَمّا أَهابُوا بالنِّهابِ حَوَيْتَها بِخاظِي البَضِيعِ كَرُّهُ غَيْرُ أَعْسَرِ	أهابوا/ حويتها

5	مُمَرٍّ كَكَرِّ الأَنْدَرِيِّ مُثابرإذا ما وَنَيْنَ مُهَلِبِ الشَدِّ مُحْضِرِ	ونينَ
6	فألْوَتْ بأعْناقِ طِوالٍ وَراعَهاصَلاصِلُ بيضٍ سابغٍ وسَنَوّرِ	ألوت
7	أَلَمْ تَرَ أنّ العَبْدَ يَقْتُلُ رَبّهُفَيَظْهَرُ جَدُّ العبدِ مِنْ غَيْرِ مَظْهَرِ	ترَ/ يقتل/ يظهر
8	قَتَلْتُمْ فَتىً لا يُسْقِطُ الرّوْعُ رُمْحَهُإذا الخَيْلُ جالَتْ في قَناً مُتَكَسِّرِ	قتلتم/ يسقط
9	ألا رُبَّ مَكْرُوبٍ أَجَبْتَ ونائِلِبَذَلْتَ ومَعْرُوفٍ لَدَيْكَ ومُنْكَرِ	أجبت/ بذلت
10	فأحْرَزْتَ مِنْهُ ما أرَدْتَ بقُدْرَةٍوسَطْوَةِ جبّارٍ وإقدامِ قَسْوَرِ	أحرزت

يلاحظفي هذا المحور بعد دراسة تكرار الأفعال الماضية والمضارعة، أن الغلبة للماضي كالآتي: ستة أفعال مضارعة، واثنتا عشرة ماضية، بينما لم يحظَ فعل الأمر بنصيب في هذا المحور على الرغم من أن الشاعرة ابتدأت قصيدتها بالأمر كما ذُكر في المحور الأول، ويبدوأن هذا الاستخدام جاء منسجمًا والحالة الإقناعية، فالأمر في المحور الأول لأن الأخيلية تريد من يشاركها الفعل ويساندها في حزنها وانكسارها وفعل الأمر يفي بالغرض، أما في هذا المحور فالأخيلية تسرد لنا ما حدث مع توبة يوم مقتله وتحكي لنا قصة فستحتاج فعلي المضارع والماضي لتنتقل بنا من حدث إلى آخر، فالمضارع يدل على الحيوية والفاعلية الحركية، ولحظت أن الفعل الماضي كُثّفَ في ذكر مآثر توبة الذي ذهب إلى فناء وكأنه لم يكن، فالماضي جاء للماضي وللاعتراف بالحقيقة الموجعة وأنها حدثت بالفعل، وهذا من شأنه أن يؤازر المحور الثاني فيكون النص أكثر إقناعًا وحجاجًا للمتلقّي، وما قالته في المحور الثاني هو:

سَمِعْنَ بِهَيْجا أزهَقَتْ فَذَكَرْنَهُ		ولا يَبْعَثُ الأَحْزانَ مِثْلُ التّذَكُّرِ
كأنّ فَتى الفِتْيانِ تَوْبَةُ لَمْ يَسِرْ		بِنَجْدٍ ولَمْ يَطْلُعْ مَعَ المُتَغَوِّرِ

-تكرار الألفاظ في البيت الواحد:

إن تكرار الألفاظ في البيت الواحد يحدث جرسًا موسيقيًّا إيقاعيًّا يطرب المتلقّي سماعيًّا ودلاليًا، فلحظت في هذا المحور شيئًا من هذا التكرار كقولها:

يَقُودُونَ قُبّاً كالسّراحِينِ لاحَها سُراهُمْ وسَيْرُ الرّاكِبِ المُتَهَجِّرِ

وقولها:

أَلَمْ تَرَ أنّ العَبْدَ يَقْتُلُ رَبّهُ فَيَظْهَرُ جَدُّ العبدِ مِنْ غَيْرِ مَظْهَرِ

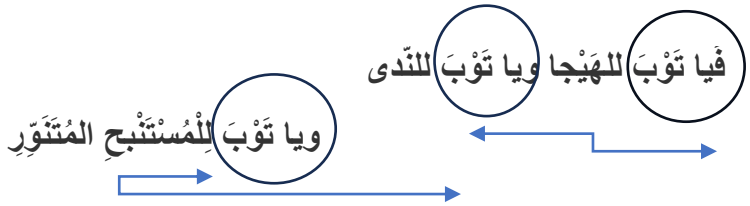
تكرار أسلوب النداء:

تكرّر النداء ثلاث مرات في بيت واحد ضمن هذا المحور فتقول:

فَيا تَوْبَ للهَيْجا ويا تَوْبَ للنّدى

ويا تَوْبَ لِلْمُسْتَنْبِحِ المُتَنَوِّرِ

وجاء المنادى مرخّمًا والترخيم كما هو للتليين والترقيق والتحسين الإيقاعي فسيكون للترقيق والتليين الشعوري المعبّر عن حالة الضعف والانكسار المناسب لغرض الرثاء فبالتالي سيكون للتحسين الدلالي الإقناعي الحجاجي المسهم في تمتين النص.



ولعلّي هنا ألمحُ انزياحًا لغويًّا من نوع مختلف، فالترخيم من شروطه ألّا يكون النداء للاستغاثة[5] بينما الأخيلية هنا رخّمت واستغاثت بتوبة بمفارقة عجيبة والمفارقة عند ميويك " قول شيء بطريقة لا تستثير تفسيرًا واحدًا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات"[6] أي أنّ المفارقة أسلوب في التعبير يستفز القارئ، أو يثير لديه عددًا من التّفسيرات، أمّا كونوبثروالفيرى أنّ "التّناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين القدر المظلم العنيد يقدّم مجالًا واسعًا للكشف عن المفارقة المأساوية"[7].

فالأخيلية هنا أدهشت المتلقي وحققت عنصر المفاجأة بكسرها للتوقع، فنجدها تستغيث بتوبة بعد أن رثته كأنه لم يكن وتستنجد به للمعركة وللكرم ثم للمستنجدين، وفي هذا البيت أسفرت عن تناقض شاسع بينها وبين آمالها ومخاوفها وبين القدر المظلم في مفارقة مأساوية كما وصفها ميويكوثروال.

المبحث الثاني: المستوى الصوتي من حيث الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة.

المستوى الصوتي:

بعد الاطلاع على ديوان ليلى الأخيلية نجدأنه يتكون من سبع وأربعين قصيدة ومقطوعة، وما يقارب ثلاثمئة بيت، وجاء فيه خمسة وتسعون بيتًا رائيًّا جلّه إن لم يكن كلّه في رثاء توبة، وما استنتجته أن النصيب الأكبر في ديوانها أي ما يقارب الثلث كان لغرض الرثاء والقافية كانت رائيّة على بحر الطويل الذي أراه ينسجم مع الحالة النفسية والشعورية لليلى الأخيلية من طول نفسٍ وحث على استمرارية البكاء والعويل على توبة، أمّا تحليلي للقافية الرائية فالراء صوت مجهور متوسط من حروف التكرير ويقبل التفخيم والترقيق، أشبعَ الاعتماد في موضعه، ومُنِعَ النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت[8]، ويتبيّن لي أن حرف الراء يوائم الدّفقة الشعورية و حرارة العاطفة والحزن الشديد والحشرجة وانحباس النّفَس الذي تعانيه الشاعرة وهي ترثي حبيبها، كما أن الراء من أصوات التوسط فلا ينحبس الصوت كما في الشدّة ولا يجري جريانه كما في الرخاوة[9]، فصوت الشاعرة مسموع وكلماتها معبّرة ومشاعرها جيّاشة بينما نَفَسُها مُتعَبٌ، وصفة التكرير يتفرد بها حرف الراء، وأظنه ينسجم مع ما يعتري الشاعرة من أفكار لرثاء محبوبها تريد تكرارها، أمّا قابليته للتفخيم والترقيق فجاءت الراء في قصائد الرثاء أحيانًا مفخّمة منسجمة مع فخامة المرثي –توبة بن الحميّر–، كقولها:

فلا يُبْعِدَنْكَ اللّهُ حيّاً ومَيِّتاً		أخا الحَربِ إنْ دارَتْ عَلَيْكَ الدَّوائِرُ

ويبدو أن الشاعرة أعلت من شأن توبة وهي تذكر صفاته وتمدحه فكان التفخيم في القافية –الرّاء– أنسب، وفي بعض الأحيان جاءت الراء مرققة تتناسب والانكسار النفسي الذي تعانيه بسبب آلام الفقد، كقولها:

أيا عَيْنُ بَكّي تَوْبَةَ بن حُمَيِّر		بسَحٍّ كَفَيْضِ الجَدْوَلِ المُتَفَجّر

وما توصلت إليه الدراسةأن الراء احتلّت المرتبة الأولى في القافية في ديوان ليلى الأخيلية تحديدًا في رثاء توبة، ممّا ولّد إيقاعًا داخليًّا وخارجيًّا نتج عن التكرير.

ويظهر لنا أن البحر الطويل القائم على تعاقب تفعيلتي **(فعولن/ مفاعيلن)** هو الأكثر انسجامًا ومراعاة للتنوع والانسياب الصوتي والحالة الشعورية بين الانخفاض والارتفاع، والبحر الطويل قادر على بث روح الأسى في باطن الكلمات، وإيقاعه الحزين هو الذي دفع الأخيلية لنظمها الرثاء على بحر الطويل كغيرها من الشعراء كما فعلت الخنساء في رثاء أخيها، والمتنبي في رثاء جدته، وابن الرومي في رثاء ولده الأوسط، ومالك ابن الريب في رثاء نفسه.

والإيقاع مقترن بالوزن، وبهما يحصل الطرب للفهم والإنشاء لإدراك حسن التركيب وصحة المعنى وهذا ما تلمّسته في رائية ليلى الأخيلية في رثاء توبة، كما أن بحر الطويل له سطوته في ديوان ليلى الأخيلية فقد ورد سبع وعشرين مرة.

الخاتمة:

توصّلت في المبحث الأول منالدراسة إلى أن ليلى الأخيلية عبّرت في رثائها بكلّ صراحة وجرأة حين دخلت في موضوعها مباشرة دون مقدّمات، وهذا يتبينفي عتبة النص من مطلع القصيدة، وفي المحور الأول –الرثاء بلا مقدمات– تبيّن أن الأخيلية بدأت بأسلوب النداء مستخدمة الأداة (أيا)وأنزلت البعيد منزلة القريبمستخدمة ألفاظًا من الطبيعة كالفيض والجدول المتفجر، والماء المتحدّر، كما لحظت الإكثار من استخدام الحروف المشدّدة في مطلع القصيدة –عتبة النص–، فالفعل بكّي التضعيف فيه زيادة تبعها زيادة في المعنى وهو التكثير، ثم استخدام أسلوب الأمر بصيغتيه (فعل الأمر (بكّي)، والمضارع المقترن بلام الأمر(لتبكِ))، كما كرّرت البكاء ومتعلقاته بألفاظ عديدة كقولها: (بكّي/ لتبكِ/ عبرة)، وكذلك نجد انزياحًا يتمثل في التقديم والتأخير بقولها: من خفاجة نسوة، فهي هنا قدّمت المكان على الفاعل دلالة على نقطة التركيز عندها، فهي تهتم بالمكان الذي يربطها بحبيبها توبة وأخّرت النسوة، فتكاتف هذه الأساليب يشكّل ضغطًا ناجمًا عن الضغط النفسي لدى الشاعرة، وأن حشد الأساليب في المحور الأول جعل النص أكثر إقناعًا وحجاجًا،

والمحور الثاني –نبأ موت توبة وحالة الرفض– ظهر من خلال الأساليب حالة الرفض الشديد لتلقي نبأ وفاة توبة من خلال تكرار أسلوب النفي ست مرات بقولها: (لم يعلُ/ لم يغلب/ لم يرد/لم يطلع/ لم يسر/ لا يبعث)، فالشاعرة كرّرت النفي لرفض الواقع المرير فجاء التكرار منسجمًا ونبأ الموت.

أمّا المحور الثالث – مقتل توبة والافتخار بمآثره– فنلحظ في نهاية صدر البيت تكرار صوت الهاء مثل:**(لاحها/ سقيتها/ حويتها/ راعها)**، وهذا الصوت فيه همس ورخاوة واستفال وانفتاح، وهو من حروف الإظهار يخرج من أقصى الحلق، بينما في نهاية عجز البيت تكررت الحروف الشديدة كما في الكلمات الآتية: **(المتهجّر/ المقيّر/ سنوّر/ متكسّر)** على وزن متفعّل فيها شدة وتكثير يتناسب والضغط النفسي الذي تعانيه الشاعرة من ألم الفقد، فهي في صدر البيت تهمس

بحزنها متأوّهة وفي عجزه تنفجر بحروفها المشدّدة الغليظة، وكذلك ظهر تكرار الأفعال الماضية والمضارعة، والغلبة للماضي كالآتي: ستة أفعال مضارعة، واثنتا عشرة ماضية، بينما لم يحظ فعل الأمر بنصيب في هذا المحور على الرغم من أن الشاعرة ابتدأت قصيدتها بالأمر كما ذُكر في المحور الأول، ويبدو لي أن هذا الاستخدام جاء منسجمًا والحالة الإقناعية، فالأمر في المحور الأول لأن الأخيلية تريد من يشاركها الفعل ويساندها في حزنها وانكسارها وفعل الأمر يفي بالغرض، أما في هذا المحور فالأخيلية تسرد لنا ما حدث مع توبة يوم مقتله وتحكي لنا قصة فستحتاج فعلي المضارع والماضي لتنتقل بنا من حدث إلى آخر، فالمضارع يدل على الحيوية والفاعلية الحركية، ولحظت أن الفعل الماضي كُثُفَ في ذكر مآثر توبة الذي ذهب إلى فناء وكأنه لم يكن، فالماضي جاء للماضي وللاعتراف بالحقيقة الموجعة وأنها حدثت بالفعل، وهذا من شأنه أن يؤازر المحور الثاني فيكون النص أكثر إقناعًا وحجاجًا للمتلقي، وما قالته في المحور الثاني، بالتالي تأتي المحاور داعمة بعضها، وجاء المنادى في المحور الثالث مرخّمًا والترخيم كما هو للتليين والترقيق والتحسين الإيقاعي فسيكون للترقيق والتليين الشعوري المعبّر عن حالة الضعف والانكسار المناسب لغرض الرثاء فبالتالي سيكون للتحسين الدلالي الإقناعي الحجاجي المسهم في تمتين النص، وفي هذا المحورأدهشت الشاعرة المتلقي وحققت عنصر المفاجأة بكسرها للتوقع.

أما في البحث الثاني فتوصلت فيه إلى أن غرض الرثاء هر المسيطر في ديوان ليلى الأخيلية، وحرف الراء والقافية الرائية هي المهيمنة على قصيدة الرثاء، وأن بحر الطويل جاء منسجمًا مع الحالة الشعورية لليلى الأخيلية.

Abstract

Laila Al-Akhiliya's visionary in the elegy of repentance - a stylistic study –

By Barah Mahmoud Bakhit Al-Saqrat

And Raghad Sarhan Muhammad Ghaith

In my study, I seek to reveal the prominent and dominant stylistic characteristics of Laila's poetic elegy in Repentance's Elegy. I dealt with the text based on my awareness of the music of words and intentionality, which contains a conscious awareness of the psychological state of the poet, and an effect achieved on the pulse of the poem, through many levels: compositional, vocal, and rhetorical. I divided the verses into themes according to their content, then I began to clarify the mobilization of styles according to the levels mentioned through repetition when it highlights a sensitive point in the phrase and reveals the speaker's interest in it, so that the mentioned style becomes apparent in the poem, in order to clarify the most convincing pressure points, This is to prove that stylistic structures are not limited to revealing aesthetic values, but rather extend to revealing the innermost parts of the poet's soul and the feelings that rage within her heart. It also contributed to strengthening the unity of the text, and I decided to approach my studies in description, analysis, and statistics. Because it is the most appropriate from my point of view, and I achieved an explanation of the effect of the musical structure in terms of internal rhythm and external rhythm in the poem, so it had a high degree of maturity, completeness, and textual cohesion that would affect the meaning of the text verbally and morally.

Keywords: lamentation, Laila al-Akhailiyya, Tawbah ibn al-Himyar.

الهوامش

[1]ديوان ليلى الأخيلية، تح: خليل إبراهيم، 1967،وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، ص18، ص19

[2]نفسه، ص71

[3]صلاح فضل، علم الأسلوب مبائه وإجراءاته، بيروت، ط1، 1985، ص17

[4]شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، خيرة حمرة العين، جامعة وهران،ط1، 2001، دار حمادة، الأردن، ص40.

[5]انظر كتاب توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادي، المجلد الثالث، الجزء الثالث، ص33

[6]ميويك، دي سي، موسوعة المصطلح النقدي:المفارقة وصفاتها، ط1، دار الفارس، مجلد 4 ،ط1، 1993، ص25، ص 19

[7]المرجع نفسه، ص 33

[8]ابن جني، أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: حسن هنداوي، دار القلم، سوريا، ط2، 1998، ص145

[9]صلاح سيف،العقد المفيد في علم التجويد، المكتبة الإسلامية، عمان،ط1، 1987، ص69.

المصادر والمراجع:

1. خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، جامعة وهران،ط1، 2001، دار حمادة، الأردن.
2. ديوان ليلى الأخيلية، تح: خليل إبراهيم، 1967،وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد.
3. شوقي بزيغ، الشرق الأوسط صحيفة العرب الأولى، ثقافة وفنون، البحر الطويل يتناغم صوتيا ودلاليا مع حركة الإبل في المكان الصحراوي، 19 يناير 2021
4. صلاح سيف،العقد المفيد في علم التجويد، المكتبة الإسلامية، عمان.
5. صلاح فضل، علم الأسلوب مبائه وإجراءاته، بيروت، ط1، 1985.
6. عبد الرحمن تبرماسين، العروض والإيقاع الشعري العربي، دار الفجر، 2003.
7. عثمان، ابن جني، أبو الفتح، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: حسن هنداوي، دار القلم، سوريا، ط2، 1998.
8. المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المجلد الثالث، الجزء الثالث.
9. ميويك، دي سي، موسوعة المصطلح النقدي:المفارقة وصفاتها، ط1، دار الفارس، مجلد 4 ،ط1، 1993.