مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (١٠) العدد (٦) ٢٠٢٦
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (6) 2026

صوت الأنوثة وصورة الرّجل
في شعر ليلى الأخيليّة

د. وضحى أحمد يونس*

(تاريخ الإيداع ١٢/٢٨ /٢٠٢٥. قُبِل للنشر في ٣/٩ /٢٠٢٦)

□ ملخّص □

إنّ القول بخلوّ التّراث العربيّ من الحضور الكتابيّ للمرأة الموازي لحضور الرّجل ادّعاء يتجاوز واقع الأمر، فقد اقتحمت المرأة العربيّة عالم الإبداع الكتابيّ منذ عصوره الأولى، وكان لإبداعها حضور متميّز كمّاً ونوعاً، ولم يكن نتاجها نقيضاً لنتاج الرّجل أو امتداداً له أو محاكاة، بل كان أدباً ندّاً، ونظيراً لأدب الرّجل، وقسيماً إبداعياً له وجوده المستقلّ.

يتناول هذا البحث صوتاً أنثويّاً متميّزاً، هو صوت الشّاعرة ليلى الأخيليّة، بوصفها الصّوت الأنثويّ المؤثر في عصره على صعيد المجتمع والسّياسة والشّعر والنّقد، والمعارض للموقف السّلبيّ الذي اعتقد أنّ الأنوثة قيمة متدنيّة، فسجنها في دائرة المنع عن التّفكير والكتابة، على الرّغم من أنّها أنتجت فناً شعريّاً ندّاً للفنّ الشّعري الذكوريّ، مخترقة سياسة الحجب والإهمال التّي عُومل بها النّتاج الأدبيّ المكتوب بأقلام النّساء، والموصوف بقدم نشأته، وغزارته، وجودته.

الكلمات المفتاحيّة: صوت الأنوثة – صورة الرّجل – ليلى الأخيليّة

* أستاذة النّقد القديم في جامعة اللاذقية، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللغة العربيّة.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (١٠) العدد (٦) ٢٠٢٦
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (6) 2026

The Voice of Femininity and the Image of Man In the Poetry of Layla al-Akhiliya

Pro. Wadha Ahmed Younis*

(Received 28/12 /2025. 9 /3/2026)

□ ABSTRACT□

To say that the Arab heritage lacks a parallel written presence of women to that of men is a claim that goes beyond reality. Arab women have entered the world of creative writing since its earliest ages, and their creativity has had a distinguished presence in quantity and quality. Their production was not the opposite of, or an extension of, or an imitation of, men's production. Rather, it was a literature that was equal to, and comparable to, men's literature, and a creative counterpart with its own independent existence.

This research addresses a distinct female voice, that of the poet Layla Al-Akhiliya, as an influential female voice of her time in society, politics, poetry, and criticism, and one that opposed the negative position that believed that femininity was a low value, thus imprisoning her in a circle of prohibition from thinking and writing.

Although she produced a poetic art that rivaled male poetry, breaking through the policy of concealment and neglect with which literary production written by women was treated, and which is described as being of ancient origin, abundant, and of high quality.

Keywords: The voice of femininity - The image of man - Laila Al-Akhiliya.

* Professor of Ancient Criticism at Lattakia University, Faculty of Arts and Humanities, Department of Arabic Language.

مشكلة البحث وأهمّيّته وأهدافه:

لم تفرد لأشعار النّساء أو نقدهنّ كتباً، بل وجدت أشعارهنّ وآراؤهنّ النّقديّة مبثوثة في بطون الكتب، بوصفها دليلاً مؤكّداً على الحدّ من دورهنّ، وشاهداً على المعاناة التّاريخيّة التّي شهدتها النّساء من جهة حجب أعمالهنّ الأدبيّة، والتّقليل من شأنها، عن طريق ذكر هذه الأشعار مقترنة بملحهنّ ونوادرهنّ وطرائق كلامهنّ، على نحو ما نجد في (بلاغات النّساء) لأحمد بن أبي طاهر الذي يجمع في فصل (من النّساء المشهورات في الشّعر) تسعمئة بيت من الشّعر لشاعرات جاهليّات وإسلاميّات ومحدثات .[١]

فقد كانت كتب التّراجم تُهمل أو تُغفل تراجم الشّاعرات، وتثبت ما يتعلّق بمناسبة القصيدة فقط، إمعاناً في حجب قائلتها، وإقصائها، أو طعناً بأهميّة نتاجها الإبداعيّ كمّاً ونوعاً، على الرّغم من أنّ الكثرة والقلّة مسألة تتعلّق بالنّظام الاجتماعيّ، والأدوار المُسندة إلى الرّجل والمرأة؛ إذ تحتجب المرأة، ويُؤنف من اشتهارها بالشّعر في بيئة تنقل مصطلح الفحولة من مضمار الجسد إلى مضمار الشّعر ،كدليل قاطع على أن نظم الشّعر كان مأثرة ذكوريّة لا شأن للنّساء بها، ومثل هذه المعاملة هي المعاملة التّي تلقتها الشّاعرة ليلى الأخيليّة، إذ تأخر جمع ديوانها بعد أن كان شعرها متفرّقاً في كتب كثيرة، منها (أشعار النّساء) لأبي عبيد الله محمّد المرزباني، الذي جمع شعرها في اثنتين وسبعين صفحة، إلى جانب أخبار ستّ عشرة شاعرة .[٢]

وهكذا، فإنّ الاهتمام بشعر ليلى الأخيليّة ودورها في الشّعر والنّقد هو صورة عن الاهتمام بأشعار النّساء من حيث نوعيته، فهو اهتمام غير مخصّص، ولم تفرد له كتب، بل ظلّ مبثوثاً في بطون كتب متفرقة، واستقرّ في اللاوعي الجمعيّ أنّ استعمال المرأة للغة ثرثرة، على نحو موقف المعريّ في اللزوميات، مصنّفاً شعر المرأة في خانة الضّعف. **ولا تحمد حسانك إن توافت بأيد للسّطور مقوّمات**

فحمل مغازل النّسوان أولى بهنّ من اليراع مقلّمات

إلّا أنّ المعريّ قد استثنى ليلة الأخيليّة من استهانته بالنّساء وشعرهنّ في تائيّته التّي جاء فيها :[٣]

وإنْ تعطى الإناث فأيّ بؤس تبيّن في وجوه مقسمات

يردن بعولة ويردن حليّاً ويلقين الخطوب ملّومات

ولسن بدافعات يوم حرب ولا في غارة متغشمّات

سهام إن عرفن كتاب لسن رجعن بما يسوء مسمّمات

---

[١] ابن طيفور، أحمد: بلاغات النّساء، القاهرة، ١٩٠٨م، ص٧ وما بعدها

[٢] المرزباني، أبو عبد الله: أشعار النّساء، تحقيق: سامي المكي العاني وجلال ناجي، عالم الكتب، بيروت– لبنان، ١٤١٥ هـ– ١٩٩٥م، ص٢٥ وما بعدها

[٣] المعرّي: اللزّوميّات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت – لبنان، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ج١/١٧٨ و١٨٠

ويتركن الرّشيد بغير لبّ اتين لهديه متعلّمات

فوصف شعرها بالشّجي المشجي بوضوحه وجماله وجعله مثالاً في الجمال يُقاس عليه، فقال فيه : [1]

شجتك بظاهر كقريض ليلى وباطنه عويص أبي حزام

ما يؤكد تميّز شعرها من شعر غيرها من النّساء من حيث غزارته وجودته، فاختلف تبعاً لذلك نمط الاهتمام به، وحقّ لها ذلك لاختلافها عنهنّ، وتقدّمها عليهنّ.

يهدف البحث إلى تتبع النّقاد لشعر ليلى، ورصد اهتمامهم به، تبييناً لمكانتها بين شعراء عصرها، وموقعها من تراثنا الشّعريّ، وتوضيح دورها في عصرها سياسيّاً واجتماعيّاً، وتأثيرها في مجال الشّعر والنّقد، ونخصّ بالاهتمام التّغيير الذي أحدثته في غرض الرّثاء من خلال رثائها لحبيبها ابن عمّها توبة بن الحميّر، إذ حوّلت الرّثاء إلى غزل ومدح، وفي سبيل الكشف عن ذلك يجري البحث مقارنة بينها وبين الخنساء لاشتراك الشّاعرتين في الاشتهار بهذا الغرض الشّعريّ.

كما يهدف البحث إلى قراءة شعر ليلى قراءة متحرّرة من السّلطة الثقافيّة المُسبَقة، قراءة اهتمّت بخصوصيّة تجربتها كامرأة وشاعرة ضمن بيئة اجتماعيّة وفكريّة تتعارض مع تاريخها الشّخصيّ، فلقد كانت العلاقة بين ليلى والشّعر علاقة الإنسان بالشّعر، علاقة تلغي التّصوّر غير المتكافئ بينها وبين الرّجل الشّاعر، ويُؤذن بإنهاء تاريخ استلابها، بل إنّ نظمها للشّعر المعبّر عن تجربتها بجرأة وحريّة يعني تغلّبها على أشرس أنواع الاستلاب، ولذلك يمكن القول بثقة: إنّ ليلى لم تستفحل بشعرها، بل نظمت ذاتها، فشهد لها فحول الشّعراء، كبار النّقاد، وحفظت المدوّنات شعرها تأكيداً لأصالة شاعريّتها، ولم يلحظ البحث الفروق التّي يدّعيها النّقد الثقافيّ بين نظم ليلى كامرأة شاعرة ونظم الشّعراء الرّجال، فلم نجده نقيضاً لشعر الرّجل، ولا امتداداً له، ولا محاكاة، بل هو شعر ندّ نظير.

تأتي أهمّيّة البحث من معارضته أراء بعض أصحاب النّقد الثقافيّ، مثل رأي عبد الله الغذّامي القائل: إنّ المرأة في الظّروف المذكورة سابقاً قد اضطرت لتفحيل شعرها لتلحق بركب الشّعراء الفحول المُعترف بشاعريّتهم، وتحظى باعتراف المؤسّسة الثقافيّة، إذ حالتّ الهيمنة الذكوريّة –حسب الغذّامي– دون تمتّع المرأة بسلطة ثقافيّة شأن السّلطة الثقافيّة المعطاة للرّجل، فأن تكون المرأة شاعرة أهون على الفحولة من أن تكون ناقدة، أو مفكّرة، أو صاحبة رأي؛ لأنّ التّأنيث في الثقافة العربيّة قرين الضّعف واللين، والذكر أقوى من الأنثى . [2]

والشّعر منذ الجاهليّة شيطان، ذكر (أبو النّجم العجليّ) وهو جمل بازل؛ أي مكتمل، كما يقول الفرزدق: "إنّ الشّعر كان جملاً بازلاً عظيماً فنحر، فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنّابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلّا الذّراع والبطن فتوزّعناها بيننا" . [3]

---

[1] المعرّي، أبو العلاء: سقط الزند، تصحيح: إبراهيم الزّين، دار الفكر، بيروت – لبنان، ١٩٦٥م، ص١٤٢٥

[2] الغذامي، عبد الله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء – المغرب، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٨ و١٥

[3] القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، المطبعة الأميريّة الكبرى ببولاق، القاهرة – مصر، تصوير: دار المسيرة، بيروت – لبنان، ١٩٧٨م، ص٢٤.

وجدير بالذكر أنّ هذا الموروث قد خرقه فيما بعد كثيرون، منهم: أبو تمّام حين وصف معانيه، وهي لبّ قصائده بالأبكار، يقول :[١]

أمّا المعاني فهي أبكار إذا نصّت ولكن القوافي عون

وشبّه قصائده بالنّساء: سأله المعتصم (متى تجلو لنا عجوزك؟)، ردّ أبو تمّام (حتّى استوفي مهرها يا أمير المؤمنين) فيأمر له بواحد وسبعين ألف درهم عن كلّ بيت ألف.

منهج البحث:

يتوسّل البحث المنهج التّحليليّ الاستقرائيّ، محاولاً فهم شخصيّة ليلى الأخيليّة من خلال جمع المعلومات المتعلّقة بشعرها وحياتها، وقصّة حبّها لابن عمّها توبة الحميري الشّاعر الفارس، ودراسة هذه المعلومات لفهمها بعمق، واستخلاص بعض المفاهيم المتعلّقة بتجربتها الشّعريّة، ونمط شخصيّتها، من خلال تحليل بعض الظّواهر، وتفكيكها إلى عناصرها الأصليّة وتصنيفها، ومن ثمّ تفسيرها ووصفها، والكشف عن نتائجها، بغيّة الوصول إلى استدلالات واستنتاجات تؤكّد مكانة شعرها الذي لم ينتقص منه كونها أنثى، بل على العكس باحت بصوت أنثويّ صافي الوداد، لا يقلّل من شأنه كثرة الشّكوى، وتكرار الجوى، فإذا هي الشّاعرة اللّسِنَة باعتراف النّقاد.

ليلى الأخيليّة وشعرها عند النّقاد:

هي ليلى بنت عبد الله بن الرّحال بن شداد بن كعب بن معاويّة من بني الأخيل، شاعرة عربيّة مخضرمة، وراويّة حافظة للأنساب، لها ديوان شعر مطبوع يضمّ مختلف الأغراض الشّعريّة . عاشت في صدر الإسلام وعصر[٢] الخلفاء الرّاشدين والعصر الأمويّ، واشتهرت بقصّة حبّها العفيف لتوبة بن الحميّر، وكان شاعراً مهمّاً في قومه، سخيّاً فصيحاً، مشهوراً بمكارم الأخلاق، خطبها على أبيها فأبى أن يزّوجه إيّاها، وزوّجها رجلاً من بني الأذلع، وكان توبة يكثر من زيارتها بعد زواجها، فعاتبه أخوها فلم يعتب، وشكوه إلى قومه فلم يقلع، فتظلّموا منه إلى السّلطان فأهدر دمه .

وتوبة بن الحمير بن حزم بن كعب بن خفاجة العقيلي العامريّ يهوى ليلى وخطبها فردّه أبوها وزوّجها غيره، فانطلق يقول الشّعر مُشبّباً بها .[٤]

ساق ابن قتيبة في الشّعر والشّعراء نسب ليلى، وذكر طُرَفاً من أخبارها مع النّابغة الجعدي ،[٥] وذكرها أبو الفضل أيضاً في (اختيار المنظوم والمنثور) في خبر ورودها على عبد الملك بن مروان، واختار أبو عبادة البحتريّ في حماسته بعضاً من مراثيها في مختار أشعار لجماعة من النّساء . وقد اهتمّ أبو الفرج الأصفهانيّ في[٦] الأغاني بها، فقدّم لها أغنى ترجمة، وذكر مجموعة من مراثيها وأخبارها وصلاتها بأعلام عصرها؛ إذ عدّها أبو الفرج من النّساء المتقدّمات بين شعراء العصر الأمويّ والإسلاميّ . وساق الشّريف المرتضى علي بن[٧] الحسين الموسويّ العلويّ (ت٤٣٦ هـ) لاميّتها

---

[١] أبو تمام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التّبريزي، تحقيق: محمّد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة – مصر، ١٩٦٤م، ج٣/٣٣٠.

[٢] التّنوخي، محمد: معجم أعلام النّساء، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ص١٥٣.

[٣] الأخيليّة، ليلى: ديوان ليلى الأخيليّة، تحقيق: خليل إبراهيم العطيّة، جليل العطية، دار الجمهوريّة، بغداد – العراق، ط١، ١٩٦٧م، ص٩.

[٤] الزّركلي، خير الدّين: معجم الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط٧، ١٩٨٦م، ص٨٩.

[٥] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٩.

[٦] المصدر السّابق، ص١٠.

[٧] الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، دار إحياء التّراث العربي، بيروت – لبنان، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة– مصر، د.ت.

في رثاء توبة، وذلك في أماليه المعروفة بـ (غرر الفوائد ودرر القلائد) . وساق ابن ميمون (ت٥٩٧ هـ) في كتابه (منتهى الطّلب من أشعار العرب) قصيدتها البائيّة، وتقع في خمسة وثلاثين بيتاً، أما ابن الجوزيّ (ت٥٩٧هـ) في كتابه (ذمّ الهوى) في فصل (المُشتهرين بالعشق) عرض لها، واهتمّ بقصّة عشقها داوود الأنطاكي (ت١٠٠٨هـ) في كتابه (تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشّاق) . وكذلك أبو الفرج صدر الدّين[٢]بن الحسين البصريّ (ت٥٥٩هـ) صاحب الحماسة البصريّة وصفها بـ (أمويّة الشّعر) .[٣]

أُعجب النّقاد والشّعراء القدماء بشعر ليلى، فقدّمها الفرزدق (ت ١١٤هـ)على نفسه ، وفي مدح أبي تمّام للحسن بن وهب ضرب المثل برثائها :[٤][٥]

فكأنّ قسّاً في عكاظ يندب وكأنّ ليلى الأخيليّة تندبُ

ومنهم أبو نواس (ت١٩٨هـ) الذي أعجب بشعرها وحفظه، فقد ورد عن ابن المعتز قول أبي نواس عن نفسه: "ما ظنّكم

برجل لم يقل الشّعر حتّى روى دواوين ستّين امرأة من العرب، ومنهم ليلى الأخيليّة والخنساء" ، وفي القرن الرّابع[٦] يحمل أبو علي القالي ديوانها إلى الأندلس ، وختمت زينب بنت علي بن حسّين العامليّة (ت١٣١٢) كتابها الموسوم (الدّر المنثور في طبقات ربات الخدور) بطائفة من قصائدها، وجملة من أخبارها، حيث جمعت فيه جزءاً من شعر ليلى ، وذكرها الأصمعي في الفحولة في[٧] موقعين:

الأوّل: يقول أبو حاتم السّجستانيّ سائلاً الأصمعي يوماً: "أشعرت أنّ ليلى أشعر من الخنساء". والثاني: يقول الأصمعيّ: كان يقال أشعر النّاس مغلبّو مضر حميد والرّاعي وابن مقبل، فأمّا الرّاعي فغلبه جرير، وغلبه خنزر (رجل من بكر)، والجعديّ غلبته ليلى" . وتكرّر الخبر في خزانة الأدب[٩] "إنّ النّابغة شاعر مقدّم غلبته ليلى في الهجاء" .

---

[١] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص١٣.

[٢] المصدر السّابق، ص١٤-١٦.

[٣] البصريّ، أبو الفرج: الحماسة البصريّة، تحقيق: مختار الدّين أحمد، عالم الكتب، بيروت- لبنان، (د.ت)، ج١/١٢.

[٤] الشّريف المرتضى الموسوي: أمالي المرتضى – كتاب غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربيّ، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٦٧م، ج١/٥٨.

[٥] أبو تمّام: ديوان أبي تمّام، ج١/٣٤.

[٦] ابن المعتز: طبقات الشّعراء، تحقيق: عبد السّتّار أحمد فرّاج، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط٤، ١٩٨١م، ص١٩٤.

[٧] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، مقدمة الدّيوان، ص٣٧.

[٨] المصدر السّابق، ص٣٩.

[٩] الأصمعي: فحولة الشّعراء، تحقيق: ش. توري، قدّم له: د. صلاح الدّين المنجّد، دار الكتاب الجديد، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٧١م، ص١٧ و١٩.

[١] البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة – مصر، ١٩٧٩م، ج٣/١٧١.

وينقل محقّق ديوانها عن ابن فضل الله العمريّ صاحب (مسالك الأبصار) وصفاً مسهباً لها نقتطف منه "شعرها غايّة لا ينقصه كونها أنثى، وكانت شاعرة لسنة" .[١]

ما يؤكّد تقدّم ليلى على الشّعراء، وخاصّة المبرزين منهم، كما يؤكّد عدم صلاحيّة شعرها للتّصنيف النّسائيّ المفصول قسراً عن الأدب الرّجالي الذي – في حال صحّ التّصنيف_ فقد تفوّقت عليه، وسبقته بأشواط، بعد أن قرأت وحفظت وتشرّبت روح الإرث الفلسفيّ المودع في غرض الرّثاء العربيّ.

ويزيدنا هجاؤها (قابض بن أبي عقيل) الذي فرّ من الموت ولم يصبر على المواجهة صحبة ابن عمّه توبة، تقول :[٢]

دعا قابضاً. والموت يخفق ظلّه وما قابض إذا لم يجب بنجيب

وآسى عبيد الله ثمّ ابن أمّه و لو شاء نجّى يوم ذاك حبيبي

إذ هرب قابض بن عقيل خوفاً وجبناً وعبيد الله حاول إنقاذه فبترت ساقه بعد أن كان توبة قد استنجدهما، يزيدنا هذا تأكيداً على أنّ وصفها ورثاءها لبطولة توبة هو مديح خالصّ لا غايّة له إلّا ذاته، بعدما مدحت الحجاج بن يوسف الثقفي، وعبد الملك بن مروان، ومعاويّة بن أبي سفيان، وآل مطرّف العامريين، وآل أبي بكرة بن كلاب بن ربيعة مديحاً تقليدياً خالياً من العاطفة الصّادقة، مليئاً بالصّنعة الماهرة بهدف التّكسّب ولا شيء غير التّكسّب، فتتشابه صفات ممدوحيها، محافظة على تراتبيتهم بين ملك وأمير وخليفة، ليظلّ ممدوحها الأعلى الأجدر بإبداعها الأدبيّ المتفرّد، وعاطفتها العميقة البعيدة المتأجّجة، هو توبة.

ليلى المؤثرة في عصرها سياسيّاً واجتماعيّاً:

ولدت ليلى الأخيليّة وعاشت في العصر الأمويّ الذي شهد نزاعات سياسيّة واجتماعيّة، وكانت ليلى على صلة بهذه النّزاعات، اتّصلت بالخلفاء والأمراء، وكان لها مواقفها السّياسيّة المقترنة بحريّة القول، ورجاحة العقل، والجرأة المفرطة، في حضور شخصيّات عرفت في التّاريخ ببطشها، مثل: معاويّة بن أبي سفيان، والحجّاج الثقفي، وعبد الملك بن مروان، وقد مثلت ليلى المرأة العربيّة الذكيّة، والعقل الرّاجح، والبديهة السّريعة، واحتلّت في عصرها ومجتمعها مكانة لائقة، فجالسّت الخلفاء والأمراء، على نحو دخولها على زوجة عبد الملك بن مروان، عاتكة بنت يزيد بن معاويّة، حيث رأى عند زوجته امرأة بدويّة أنكرها، فقال لها: من أنت؟

قالت: أنا ليلى الوالهة الحرّى ليلى الأخيليّة.

قال: أنت التّي تقولين :[٣]

أريقت جفان ابن الخليع فأصبحت حياض النّدى زالت بهنّ المراتب

فعفاته لهفى يطوفون حوله كما انقض عرش البئر والورد عاصب

---

[١] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٥.

[٢] المصدر السّابق، ص٥٩.

[٣] الجفان: قصعة ماء. ابن الخليع: هو توبة فالخليع هو أحد آبائه. النّدى: الكرم. عفاته: هم طلاب معروفه مجتمعون حوله كما ينقض غطاء البئر على البئر. الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٥٢.

قالت: أنا التّي أقول ذلك. قال: فما أبقيت لنا؟ قالت: الذي أبقاه الله لنا. قال: وما ذاك؟ قالت: نسباً قرشيّاً، وعيشاً رخيّاً، وامرأة مطاعة. قال: أفردته بالكرم. قالت: أفردته بما افرده الله به .[1]

ففي قولها (الوالهة الحرّى) جرأة غير مألوفة في مخاطبة خليفة تراه للمرة الأولى، ما أثار حنق عاتكة ابنة الخليفة يزيد، وهكذا، فقد أغلقت باب الكرم على توبة وهي في حضرة خلفاء، لكنّ همّها الأوحد كان هو الدّفاع عن توبة بوصفه أحد أبناء عمومتها، ودفاعها عنه هو دفاع عن قبيلتها. ودخلت على الحجّاج بن يوسف الثقفي غير وَجِلة، ولا خائفة، وصفها آذن الحجّاج قائلاً: "أصلح الله الأمير، بالباب امرأة تهدر كما يهدر البعير النّآد" فأدخلها ونسبها فانتسبت له، فقال: "ما أتى بك يا ليلى؟ قالت: إخلاف النّجوم ، وقلّة الغيوم، وكلب البرد، وشدّة الجهد، وكنت لنا بعد الله الرّد. قال: فأخبريني عن الأرض قالت: الأرض مقشعرّة، والفجاج مغبرّة، وذو الغنى مختلّ، وذو الحدّ منفلّ. أصابتنا سنون مجحفة مظلمة، لم تدع لنا فصيلاً، ولا ربعاً، ولا تبقي نافقة، فقد أهلكت الرّجال، ومزقت العيال، وأفسدت الأموال" . ففي تشبيه الآذن لها بالبعير النّاد، وهو البعير إذا نفر وذهب على وجهه شارداً، دلالة على قوّة شخصيّتها، أمّا قوّة حجّتها، وبلاغة بيانها، فظهرت في قولها: فإخلاف النّجوم: لأنّه اختلاف لون النّجوم بين اللون الأحمر الدّالّ على برودة النّجم، فإنّه في نهايّة عمره الكوني، وبين اللون الأزرق الدّال على حرارته المرتفعة، ولكونه في بدايّة عمره الكوني، إلى اللون البرتقالي أو الأصفر الدّال على متوسّط العمر، فضلاً عن الدّلالات المبثوثة في تضاعيف قولها، وهي دلالات عميقة وبعيدة وغنيّة، ففي قولها: (ذو الغنى مختلّ) دلالة على افتقاد الغني صواب الرّأي والرّؤيّة، وفي قولها: (ذو الحد منفلّ) دلالة قويّة على الثلم أو الكسر في الخصومات والهزيمة.[2]

لقد استطاعت ليلى بلغتها وأسلوبها التّعبير عن انقلاب حال قومها من الاكتفاء والغنى إلى الحاجة والفاقة، حين مرّت عليهم سنون عجاف، وقد أظهرت الفرق الهائل بين حالي الماضي والحاضر، فحاضر قبيلتها هو ما سبق من تعبيرها النّثري، وماضي القبيلة هو ما أودعته الأبيات التّاليّة :[3]

نحن الأخايل ما يزال غلامنا حتى يدبّ على العصا مذكورا

تبكي الرّماح إذا فقدن أكفّنا جزّعا وتعلمنا الرّفاق بحورا

وتمضي الرّوايّة، فتُسمِع الحجّاج من شعرها بتوبة، الأمر الذي ملك على الحجّاج إعجابه الكبير، فقال لحاجبه: "اذهب واقطع لسانها، وكان أن فهم الحاجب قطع لسانها فعلاً، فكان منها أن أوضحت للحاجب أنّ الأمير يطلب منه أن يقطع لسانها بالصّلة والعطاء" . وبعد أن سمع الحجاج من مديحُها له مثل قولها:[4]

أحجّاج إنّ الله أعطاك غايّة يقصر عنها من أراد مداها

أحجاج لا يفلل سلاحك إنّما المنايا بكفّ الله حيث يراها

---

[1] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، ص٥٢. الأصفهاني: الأغاني، ج٢٤٧/١١. وابن طيفور: بلاغات النّساء، ص١٥٧.

[2] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: واضح عبد الصّمد، دار صادر، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م، ص١٣٨.

[3] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٦٩.

[4] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: واضح عبد الصّمد، ص١٣٩.

قال: (لله بلادها ما أشعرها) وأمر لها بالدّراهم، والعطاء الوافر لأهلها وبلادها .[١]

لقد تمتّعت ليلى بشخصيّة ثقافيّة مستقلّة، فخالفت العُرف الاجتماعيّ، وتمرّدت على الواقع، وقد أملت عليها التّجربة الشّخصيّة شعراً طبيعياً لا افتعال فيه، فتخلّت عن بعض تقاليد القصّة، مثل: الوقوف على الأطلال، ووصف الرّحلة، من دون أن يؤثر ذلك على جماليّات شعرها.

لم تقف ليلى على أطلال ديار توبة؛ لأنّه ابن عمّها، وديارها دياره، ولكنّها وقفت على أطلاله في نفسها بعد موته، فتغزّلت به، ووصفت رحلتها المستمرّة إليه حيّاً وميتاً في عالمه الكائن بين ذاتها وخصاله، فشكّلت سبقاً فكريّاً نسائيّاً بتمرّدها وخروجها على العرف الاجتماعيّ بعشق رجل وهي متزوّجة من آخر، وقامت بتجسيد ذلك التّمرّد عبر الشّعر، والتقت بذلك التّجربتان الشّعريّة والإنسانيّة في نتاج شعريّ لم تكن فيه ليلى عاشقة أكثر من كونها شاعرة، ولم تكن شاعرة أكثر من كونها عاشقة؛ إذ لم تخجل ليلى أو تتردّد في البوح بسبب طبيعتها الأنثويّة، بل كانت علاقتها بالمجتمع والثقافة التّي تنتمي إليها علاقة نديّة، تحرّرت فيها من تحديد الدّور المُسنَد للمرأة زوجة أو أُمّاً أو ابنة، وخاضت تجربتها الإنسانيّة، ودوّنت اختلافها بترك بصمتها وصوتها الأنثوي المتجلّي بموضوعات شعرها الذاتيّة والاجتماعيّة والعاطفيّة، كما حافظت على اختلافها في الموضوعات المشتركة مع أدب الرّجل، وهي الموضوعات الإنسانيّة والقوميّة والاجتماعيّة، كما تتمثل الجرأة في حادثة خلع حجابها ليكون ذلك إشارة منها لإنقاذ حبيبها من كمين، وفي هذه الحادثة يروى "أن زوجها شكى توبة إلى السّلطان فأهدر دمه، وكَمَنَ له بنو الأدلع وراء أكمة لقتله، حتّى إذا حان موعد اللقاء بينهما خرجت إليه ليلى حاسرة، في إشارة منها له بالخطر المحدق به، وقد فهم توبة ذلك، فألوى عنق ناقته ورحل، ونظم شعرا :[٢]

وكنت إذا ما جئت ليلى تبرقعت وقد رابني منها الغداة سفورها

وأنّي إذا ما زرتها قلت يا اسلمي وما كان في قولي اسلمي ما يضيرها

واكتملت جرأتها في الاستمرار بعشقها رجلاً آخر غير زوجها والسّماح لنفسها بإرسال مشاعرها من دون قيد، بل أبرزت أقوى عواطف الحبّ، وهي الغيرة عليه، وخوفها من ارتباطه بامرأة أخرى :[٣]

وذي حاجة قلنا له: لا تبح بها فليس إليها ما حييت سبيل

لنا صاحب لا ينبغي أن نخونه وأنت لأخرى صاحب وخليل

ولكن ليلى لم تتوقّف عن لقاء توبة على الرّغم من إعلانه حاجته، ولكنّها اكتفت بالقول: "فلا والله ما سمعت منه ريبة بعدها حتّى فرّق بيننا الموت" . ففي البيتين السّابقين تتجمّع مشاعر متناقضة (حاجة)، وهو لفظ يضمر قبولها

---

[١] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص١٢٠.

[٢] ابن الحمير، توبة: ديوان توبة، تحقيق: خليل إبراهيم العطيّة، دار صادر، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٨م، ص٣٣.

[٣] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، ص٩٥.

ضمناً، ورفضها علناً (لا تبح بها)، و(ليس إليها ما حييت سبيل)، فهي لا تنهى عن الشّعور بالحاجة، ولكن تنهي عن تلبيتها، محافظةً على عفافها، وفي نفس الوقت تعلن خشيتها من أن يكون مع الأخرى عاشقاً لا زوجاً تقليدياً، فهي تريده مع الأخرى رهين قضاء أجبر عليه ولم يختره، ليكون ذلك انتفاء لمحبّته للزّوجة، وليلى في البيتين السّابقين قويّة الحضور كامرأة عاشقة ومعشوقة، ملهمة وفاعلة بذكائها وموهبتها وقوّة حضورها. وهكذا فصوت ليلى الاجتماعيّ هو صوت أنثويّ متفرّد الأنوثة بقوّته وجرأته، وتميّزه بحريّة التّعبير عن تجربة إنسانيّة شديدة الاختلاف، ضمن واقع اجتماعيّ مليء بالمحاذير، وقد ترافق خروجها الاجتماعي، عن المألوف الواقعيّ، بخروجها عن المألوف الشّعريّ، من ذلك أنّ ليلى في قصة حبّها لتوبة اعترفت بواسطة الشّعر، فأعلنت ولم تصمت، بعد أن كان الاعتراف بالشّعر وسواه مقصوراً على الرّجل، كما هو الحال في قصص الحبّ العذريّ المشابهة، كما في قصّة جميل بثينة، وقيس ليلى، وكثيّر عزة، ونصيب وغيرهم، ممّا ينسب فيه الشّاعر إلى محبوبته، في الوقت الذي نسبت فيه ليلى إلى محبوبها.

جرى خلط الأسطورة بالواقع في قصّة الحبّ بين ليلى وتوبة، فوالدّها رئيس بني الأخيل حذيفة بن شدّاد بن كعب، وشاع ذكر ليلى بالحُسن والفصاحة، والتّقاها توبة ذات غزوة وكانت قد خرجت مع النّساء لاستقبال القادمين من الغزو، وتبادل الحديث، ثمّ الإعجاب والاعتراف، تلا ذلك حجب زوجها لها، وبعد فترة مات توبة و"كان يشنّ غارة على بني الحارث بن كعب فكمنوا له وقتله عبد الله بن سالم سنة ٥٥ هـ" [٢].

تجسّد صوت أنوثة ليلى بقوّة عاطفتها، وانفعالها، وصدقها، وتأثرها بالخطوب، وفي مقدّمتها خطبُ فقدانها توبة بالموت، والثبات في موقفها على حبّه، والرّغبة في التّصعيد والتّسامي، والقدرة على ذلك رغم عاطفتها الجارفة، وهذا واضح جليّ في شعرها [٣]

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده بجدّ ولو لامت عليه العواذل

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده ولو لام فيه ناقص الرّأي جاهل

تأثير ليلى الأخيليّة في الشّعر والنّقد:

إنّ أوّل شاعر أقرّ بفضلها هو الفرزدق (ت ١١٤هـ) وقدّمها على نفسه، روي أنّه قيل للفرزدق وهو الذي ينحت في صخر: هل تحسد أحداً على شيء من الشّعر؟ فقال: لا، لم أحسد على شيء منه إلا ليلى الأخيليّة في قولها [٤]:

ومخرق عنه القميص تخاله وسط البيوت من الحياء سقيما

حتّى إذا رفع اللواء رأيته تحت اللواء على الخميس زعيما

على أنّني قلت [٥]:

---

[١] مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأمويّ، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، الأردن، د.ط، ٢٠١١م، ص٤٤.

[٢] ابن قتيبة الدّينوري: الشّعر والشّعراء، تحقيق: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط٢، ١٩٥٨م، ج١/٣٦٠.

[٣] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص ٩٣-٩٤.

[٤] المصدر السّابق، ص١١٠.

[٥] الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرحه: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٣م، ج١/٥٣.

وركبٍ كأنّ الرّيح تطلب عندهم لها ترةً من جذبها بالعصائبِ

سروا يخبِطون الليلَ وهي تلُفّهم على شُعب الأكوار من كلّ جانبِ

فيحكم المرتضى بأنّ أبيات الفرزدق ليست في مرتبة دون أبيات ليلى، وحدّد الفرق بينهما بأنّ الفرزدق (أجزل ألفاظاً)، و(أشدّ أسراً)، وأبيات ليلى (أطبع وأنصع) .[١]

أكّد كبار الشّعراء العرب منزلتها الشّعريّة معترفين بأثرها في عصرها وشعراء العصور التّاليّة، ورد في خزانة الأدب "كان النّابغة شاعراً مقدّماً غلبته ليلى في الهجاء" ،[٢] كما أورد ابن قتيبة خبر المهاجاة[٣] بين ليلى والنّابغة وتفوّقها عليه "و كانت هاجت

النّابغة فأجابته وفاقته" . وأبو تمّام جعل من رثائها مضرباً للمثل في بيت قاله في مديح الحسن بن وهب :

فكأنّ قسّاً في عكاظ يخطب وكأنّ ليلى الأخيليّة تندب

وهذا اعتراف صريح من أبي تمّام البارع في الرّثاء بتميّز رثاء ليلى بخروجه عن تقاليد الرّثاء، ومن عنايّة أبي تمّام بها أيضاً، أنّه ذكر لها في حماسته ثلاث مقطّعات في اثني عشر بيتاً، الأولى: في مدح آل مطرف، والثانيّة: في الفخر بقومها، والثالثة: في مدح معاويّة.[٥] كما ذكرها البحتري في شعره على أنّها ذات شأن في المديح :

لو أن ليلى الأخيليّة شاهدت أطرافه لم تطر آل مطرّف

يُشير البحتري إلى تميّز مديحها، فهو حين أراد أن يمنح ممدوحه منزلة عاليّة رفعه فوق ممدوح ليلى الذي أجادت في مدحه. كما أورد لها البحتري في حماسته خمس مقطّعات في أربعين بيتاً، تحت عنوان (في مختار أشعار جماعة من النّساء في المراثي) وكلّها في رثاء توبة، وذكرها أبو نواس مع الخنساء بوصفهما مرجعاً تعلّم منه نظم الشّعر "ما ظنّكم برجل لم يقل الشّعر حتّى روى دواوين ستّين امرأة من العرب، منهم ليلى الأخيليّة والخنساء" ،[٦] وأتتها الشّهادة الكبرى من فيلسوف الشّعراء أبي العلاء المعريّ في قصيدته التّي يرثي فيها والدّته :[٧]

شجتك بظاهر كقريض ليلى وباطنه عويص أبي حزام

فجمع في بيته السّابق بين ضدّين في أعلى مستواهما الفنّيّ، وهما ظاهر شعر ليلى، وباطن شعر أبي حزام.

[١] الشّريف المرتضى: أمالي المرتضى، ج١/٨٧.

[٢] البغدادي: خزانة الأدب، ج٣/١٧١. مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأموي، ص١٠٣.

[٣] ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ج١/٤٤٨.

[٤] مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأموي، ص١٠٧.

[٥] المرجع السّابق، ص١٠٧.

[٦] الجمحي، ابن سلام: طبقات الشّعراء، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، د.ط، ٢٠٠١م، ص١٩٣.

[٧] المعري: ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت– لبنان، د.ت، ص٤.

ومن تأثيرها في النّقد وتوجيه الشّعراء، أنّ الشّعراء كانوا يحتكمون إليها لتقييم أشعارهم وتقويمها، من ذلك ما رواه المرزباني في كتابه (أشعار النّساء)، وهو خبر تحكيم جماعة من شعراء هوازن ليلى بينهم لتختار منهم أيَّهم أشعر في وصف القطاة، ويروى أنّها قالت رأيها شعراً:

ألا كلّ ما قال الرّواة وأنشدوا بها غير ما قال السّلوليّ بهرج

والسّلولي هو العجير السّلولي الشّاعر الذي نسبت إليه الأبيات الآتية على الرّغم من نسبتها لغيره [1] :

أمّا القطاة فإني سوف أنعتها نعتاً يوافق منها بعض ما فيها

سكّاء مخطوبة في ريشها طرق صهب قوادمها كدر خوافيها

وفي روايّة أخرى فضلت أوس بن الغلفاء الهجيميّ.

ولا شكّ إذن في منزلتها الشّعريّة، فقد عنيت كتب المدونات النّقديّة والمجموعات الشّعريّة بشعر ليلى الأخيليّة، وذكر أخبارها خاصّة مع توبة بن الحمير، وسردت الكثير من أشعارها، ووصفت أبيات كثيرة لها بالفرائد مع شروح وتعليقات تتلاءم مع أهميّة شعرها ومنزلتها الأدبيّة، كما استشهد بالكثير من أبياتها على قضايا نحويّة ولغويّة، وقرن شعرها بشعر كبار الشّعراء، من مثل: أبي تمّام والمتنبّي والبحتري وابن الرّومي وغيرهم كثير. واختار البصريّ لها خمس مقطّعات في ثمانيّة وعشرين بيتاً ليودعها حماسته، وذكرها ابن طيفور في (بلاغات النّساء)، والمرزباني في (أشعار النّساء)، والزبير بن بكّار الذي أرد كتاباً عنها بعنوان (أخبار توبة بن الحمير وليلى الأخيليّة)، وخصّص لها الأصفهاني في (الأغاني) خمسين صفحة، وهذا غيض من فيض الاهتمام بها قديماً . أمّا حديثاً فتشير الدّكتورة مها [2] مبيضين إلى تأخّر صدور ديوان ليلى الذي يجمع شعرها بعد ضياع الكثير منه، وقد وصفت الدّكتورة مها اهتمام لويس شيخو بها بأنّه اهتمام عادي، وذلك في كتابه المعنون (أنيس الجلساء في ديوان الخنساء)، معتبرة أنّ ما قامت به زينب بنت يوسف العاملي هو الأوفى، على الرّغم من فقدانه الرّأي الصّريح بشعر ليلى، والذي ترك مجالاً للاستنتاج بأنّها قدّمت الخنساء على ليلى، خاصّة وأنّها أفردت للخنساء أضعاف ما أفردت لليلى، وفق الدّكتورة مها مبيضين في دراستها القيمة عن ليلى الأخيليّة . مع مراعاة الاهتمام الذي حظيّت به ليلى في كتب معاصرة، تدرس الشّاعرات العربيات قديماً وحديثاً، نسوق منها على سبيل المثال لا الحصر: (شاعرات العرب في الجاهليّة والإسلام) لجورج غريب صدر ١٩٨٥م، و (الشّاعرات من النّساء أعلام وطوائف) لسليم التّنير صدر ١٩٨٨.

وفيما سبق ممّا أورده هذا البحث تأكيد على المكانة اللائقة التّي احتلّتها بين شعراء عصرها بوصفها شاعرة تميّزت بسرعة بديهتها، وفصاحة لغتها، وخصوبة قريحتها، حتّى وصف شعرها بأنّه (غايّة)، ووصفت هي بكونها (شاعرة لَسِنة)، فلا يكون غريباً بعد ذلك الدّور المهم الذي أدّته بشعرها ونقدها في عصرها والعصور التّاليّة، كيف لا وقد أجادت في كلّ أغراض الشّعر، وتميزت، وكانت لسان قبيلتها، تهجو الخصوم بشعر قويّ جزل رصين، مذهبه

[1] الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق: د. إحسان عبّاس وابراهيم السّعافين، وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت – لبنان، ج٢٦٣/٨.

[2] مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأموي، ص١١١.

[3] المرجع السّابق، ص١١٣.

الطّبع بصنعة خفيّة بعيدة عن التّكلّف والتّصنّع، وهذا هو الدّور الذي أسند إلى الشّاعر الرّجل، وكان أحد الشّروط الرّئيسة في تصنيفه شاعراً فحلاً .[١]

الرّثاء بين ليلى والخنساء:

أجرى بعض النّقاد القدماء موازنات بين شعر ليلى الأخيليّة وشعر الخنساء، كونهما اشتهرتا بالرّثاء، وكانتا من أشهر الشّاعرات، ومن هؤلاء النّقاد: الأصمعي (٢١٦ هـ) الذي اهتمّ بشعرها وفضلّها على الخنساء ،[٢] وأورد أبو اسحق إبراهيم الحصريّ القيروانيّ (٤٥٣هـ) موازنة بينهما وساق آراء العلماء فيها ، وذهب ابن قتيبة إلى تقديم الخنساء[٣] عليها في الشّعر والشّعراء ، أمّا أبو زيد سعيد الأنصاريّ (ت ٢١٥هـ) فيقول: "ليلى أغزر بحراً، وأكثر تصرّفاً، وأقوى لفظاً، والخنساء أبعد في عمود الرّثاء" ، ولا شك أن المقصود بهذه العبارة أنّ الخنساء ينطبق على شعرها غرض الرّثاء؛ لأنها رثت إخوة وأبناء، أمّا ليلى فرثت حبيباً، وبذلك تستند هذه العبارة النّقديّة إلى العُرف الاجتماعيّ، خاصّة أنّ الأنصاريّ يحكم على شعر ليلى بالغزارة، والتّدفّق، وكثرة التّصرف، وقوّة اللفظ، فهو شعر كامل إذن، ولا يطعن فيه سوى أنّ رثاءها لتوبة كاد يدخل في باب المدح أو الغزل؛ لأنّه رثاء لحبيب.

إنّ تلمّس أسباب تفضيل النّقاد شعر ليلى على شعر الخنساء تجعلنا نضع أيدينا على ثلاثة أسباب، هي: غزارة الشّعر وكثرة التّصرّف، وقوّة اللفظ في شعر ليلى الأخيليّة، في مقابل سبب واحد في شعر الخنساء وهو (الذهاب في عمود الرّثاء)، وهي (الأسباب الثلاثة) لا تختصّ بالرّثاء، بل تختصّ بالشّعر والشّعريّة، وهذا يعني أنّ تذوّق النّقاد لشعرها هو تذوّق أكثر شمولاً من تذوّق الرّثاء، وهذا يؤكّد اشتمال الرّثاء في شعرها على غزل ومديح، والأقرب إلى الصّواب أنّ المقارنة بين الشّاعرتين غير مبرّرة؛ لأنهما مفترقتان أصلاً في موضوع الرّثاء، وأشكال الرّثاء، واختلاف مذهب ليلى الشّعريّ عن مذهب الخنساء "وكانت الخنساء وليلى بائنتين في أشعارهما، متقدّمتين لأكثر الفحول، وربّ امرأة تتقدّم في صناعة، وقلّما يكون ذلك" ، فالخنساء ترثي أولاداً، وليلى ترثي[٦] حبيباً، والاختلاف كبير في نوع المشاعر ومصدرها ومآلها، وفي طريقة التّعبير عنها أيضاً، فحزن ليلى دفين، إلا أنّه حزن هادئ، وبكاء رزين يكاد يكون صامتاً يشقّ طريقاً في عقلها نحو فلسفة الحياة والموت ومعنى وجود الإنسان، بينما في رثاء الخنساء حزن صارخ وبكاء يتحوّل إلى عويل، تقول .[٧]

ألا يا عين فانهمري وقلّت ... لمرزئة أصبت بها تولّت

لمرزئة كأنّ النّفس منها ... بعيد النّوم تشعل يوم غلّت

---

[١] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٣.

[٢] الأصمعي: فحولة الشّعراء، ص٣٧ و٤٥.

[٣] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص١١و ١٣.

[٤] ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ج١/٣٥٩.

[٥] الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط وشرح: د. زكي مبارك، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط٤، د.ت، ص٩٢٨.

[٦] المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تعليق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، د.ط، ١٩٩٧م، ج١/٢١٣. والأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٣٥.

[٧] الخنساء: شرح ديوان الخنساء، حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠٠٤ م، ص٢٤.

ألا يا عين ويحك أسعديني فقد عظمت مصيبته وجلّت

مصيبته عليّ وروعتني فقد خصّت مصيبته وعمّت

تبدو الخنساء في رثائها مستسلمة لحزنها وضعفها، فاقدة سيطرتها عليه، في وقت صدر رثاء ليلى لتوبة عن امرأة قويّة واعيّة، لم تفقد سيطرتها على نفسها وكلامها، رغم صدق العاطفة ومرارة الفقد، بل توصّلت إلى الكثير من الحكم عزّت بها نفسها، وعممتها على القرّاء. تميّز شعر ليلى بمتانة السّبك، وفحولة النّظم، ووعورة الألفاظ، خلافاً لما عرف به شعر الخنساء من بساطة وسهولة وليونة وتفجّع، وفي الوقت الذي بقي فيه شعر ليلى رثاء خالصّاً، امتزج رثاء ليلى بغرضين آخرين، هما: الغزل والمديح، الغزل بتوبة ومدحه تكسباً لخلود تجربتهما في الحبّ، ففي كثير من مقطوعات الرّثاء تغلّب التّعبير عن حبّها على التّعبير عن حزنها، وبدت كما لو أنّها لم تفقد رجلاً، بل فقدت مصدراً للقيم، فهي تقدّمه في شعرها بالصّورة الكاملة المأمولة التّحقّق.

وحين تتّهم بالمبالغة سرعان ما تجيب: "إني مقصّرة في نعته، وإنّي لا أبلغ كُنه ما هو أهل له، ما قلت فيه شيئاً إلا والذي فيه من خصال الخير أكثر منه" [1]، وبذلك يكون شعرها الذي شكّل مبالغة بالنّسبة لقرّائها لم يشكل بالنّسبة إليها إلّا الخيبة والخذلان؛ لأنّ شعورها أضعاف قدرتها على وصفه، وليس من تفسير لذلك إلّا أنّها لم تفقد من عشقها لتوبة بعد موته ذرّة واحدة عمّا كان عليه عشقها في أثناء حياته، وبالموت حلّ طيفه محلّ جسده، ما حوّل قصائدها الرّثائيّة له إلى قصائد غزل خالصّة.

وفي وقت كان صوت بكاء الخنساء عالياً، ونهر دموعها لا يتوقّف عن الجريان، إذ لا عزاء لها، امتزج غزل ليلى بالحكمة الصّادرة عن رباطة جأش وثبات وإيمان بالقضاء والقدر على الرّغم من حزنها الكبير، وقوّة عاطفتها وصدقها، وفداحة إحساسها بالفقد، ونَحَت في رثائها منحى فلسفياً، حين حوّلت توبة في شعرها من ميت إلى حيّ، وبدلاً من رثائه انصرفت إلى وصفه، ومدحه، والتّغزل بسجاياه، وعاشت مع طيفه وذكرياته غير معترفة بموته، وتعيش بطريقتها الخاصّة السّعادة التّي افتقدت مشاركته إيّاها وهو حيّ وحاضر، إلى أن تتوصّل إلى حقيقة الحياة، فتعبّر عنها في حكمة موجزة، تقول : [2]

وما أحد حيّ وإنْ عاش سالماً بأخلد ممّن غيّبته المقابر

ومن كان ممّا يحدث الدّهر جازعاً فلا بدّ يوماً أن يرى وهو صابر

وكلّ قريني ألفة لتفرّق شتاتاً وإن ضنّا وطال التّعاشر

فلا يُبعدنك الله حيّاً وميتاً أخا الحرب إن دارت عليك الدّوائر

---

[1] الأصفهاني: الأغاني، ج٢٣٨/١١.

[2] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٦٥.

فقد قاد رثاء المحبوب ليلى إلى الإيمان العميق بالقضاء والقدر، وإلى النّظرة العاقلة إلى الحياة والموت، وإلى استمرار الحبّ بعد الموت، وإلى إحياء المحبوب عبر تذكره والحديث عنه، وإشراك كائنات الطّبيعة في حبّها وحزنها على فقده، ذلك أنّ توبة في شعرها يمثل الرّجل المثالي أو الإنسان الكامل، سألها معاويّة بن أبي سفيان عنه فأجابت "كان سبط الجنان، حديد اللسان، شجيّاً للأقران، كريم المختبر، عفيف المئزر، جميل المنظر" [١]. وقالت عنه في حضرة معاويّة قصيدة تمدح فيها بطولته وشجاعته وكرمه، وبروزه في قومه، وسيادته وحلمه عند الغضب، وهي هائيتها الطّويلة، ومنها [٢]:

أغرّ خفاجيّاً يرى البخل سبّة تحلّب كفاه النّدى وأناملـه

عفيفاً بعيد الهمّ صلباً قناته جميلاً محيّاه قليلاً غوائلـه

في رثاء ليلى يتجلّى البعد الوجودي، فالحزن قادها إلى التّأمّل، والبحث عن الحقيقة، والاستسلام للقدر، ولم يحدث هذا في رثاء الخنساء، بل ظلّت قلقة وجلة من الموت، غير متقبّلة له، وظهرت في رثاء ليلى الأفكار الدّينيّة، ورؤيّة خاصّة للحياة والموت، الأمر الذي جعل الدّارسين ينسبون غرض الحكمة إلى شعر ليلى وغيابه عن شعر الخنساء، وبقاء الرّثاء في شعر الخنساء رثاء، وتحوّله في شعر ليلى إلى فلسفة وحكمة.

والسّؤال الذي يطرح نفسه لماذا وكيف تحوّل رثاء ليلى إلى غزل؟

تقدّم الدّكتورة مها مبيضين تفسيراً للأمر: "الذي أراه أن ليلى لم يكن بمقدورها أن تقول الشّعر في توبة في أثناء حياته بحريّة بسبب وضع المرأة وتركيبة المجتمع، لكنّها بعد موته لم تجد غضاضة في أن تجعل من ذكراه محرضّاً أساسياً، وباعثاً مهمّاً لتفتيق إلهامها الشّعريّ بعد أن انتفت إمكانيّة تشويه صورة الحبّ، فموته لا يُبقي مجالاً لاتّهامها" [٣].

وهناك دليل آخر على انسحاب الغزل إلى رثاء في شعرها، وهو غزارة الرّثاء؛ إذ يحتلّ نصف شعرها تقريباً من دون أن يتسلّل إلى موهبتها وقريحتها الضّعف أو الكذب، مع تركيز كبير على سمات البطولة والرّجولة، أمّا توقّفها عند سمة الوسامة فهو تأكيد على صدق عاطفتها الحيّة تجاه توبة رغم موته، وعلى عفّة حبّها له، وامتلاكها في شعرها قدراً هائلاً من الحريّة، لتعبّر عن موقع توبة من نفسها، وتأثيره على راحتها وتغييره لعالمها، تقول [٤]:

فتى كانت الدّنيا تهون بأسرها عليه ولا ينفكّ جمّ التّصرّف

ينال عليّات الأمور بهونة إذا هي أعيت كلّ خرق مشرّف

هو الذّوب بل أري الخلايا شبيهه بدرقايّة من خمر بيسان قرقف

---

[١] الأصفهاني: الأغاني، ج٢٣٧/١١ و٢٣٨. مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأموي، ص٤٧.

[٢] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٩٧. الأصفهاني: الأغاني، ج٢٣٧/١١-٢٣٨.

[٣] مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأموي، ص٤٦.

[٤] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٩٠.

وهذا تفصيل آخر من تفاصيل تحوّل الرّثاء إلى غزل، وهو الأمر الذي اكتفى بعض دارسي شعرها بوصفه تميّزاً في رثائها، لكنّ هذا التّميّز في حقيقته هو رثاء امرأة لحبيبها وهي زوجة لرجل آخر، الأمر الذي دفع بعض دارسي شعرها إلى إنكار وجوده، ووجود شعرها أصلاً في التّراث العربيّ، ظنّاً منهم بأنّ "مجتمع الرّجال الذكور لا يسمح بمثل هذا النّوع من الشّعر في العصور الأولى للإسلام" ، وهذا يفسّر بعض الثناء النّقديّ[1] الذي ناله رثاؤها لتوبة، ومنه قول التّبريزي (ت ٥٠٢هـ) مؤكّداً أهمّيّة مراثي ليلى: "كانت يحكم لها بالتّبريز في مراثي توبة بن الحمير" ، فالتّبريز المقصود[٢] هو الاختلاف الحاد الذي جعل من شعرها استثناء بين شعر النّساء والرّجال على حدّ سواء، وجعل من رثائها استثناء بين قصائد الرّثاء، وتفسير ذلك تحرّر ليلى بموت توبة من تأثيم التّقاليد لعاطفتها، حيث خضعت لها في حياته، فلم تصرّح بمشاعرها نحوه، الأمر الذي أتاحه الموت، وبذلك يكون التّفسير الأقرب لإجادة ليلى فنّ الرّثاء هو انحرافها به نحو الغزل والمديح، خاصّة وأنّ اغلب دارسيها صنّفوا شعرها حسب الموضوعات، فوجدوه رثاء ومدحاً وهجاء وفخراً، ولم يجدوا فيه غزلاً، وهذا يؤكّد تسرّب الغزل إلى الرّثاء.

وفي السّياق ذاته، نقصد سياق المقارنة بين ليلى والخنساء، يروي ابن عساكر في تاريخ مدينة دمشق: "تذاكروا الخنساء وليلى الأخيليّة، ثمّ أجمعوا على أنّ الأخيليّة أفصحهما، فشهدوا للأخيليّة بالفصاحة" ، وفرق الفصاحة هذا يؤكّد[٣] دقّة ليلى في اختيارات ألفاظها، السّمة التّي وصفها سليم التّنير بـ (التّأنّق اللفظيّ)، وتصفها الدّكتورة مها مبيضين "هو ليس كتأنّق الشّعر العبّاسي الذي عمد إليه الشّعراء عمداً" ، وقد جاء تأنّقها اللفظيّ رغم تعدّد الأغراض الشّعريّة وفيض العاطفة، بل جاء مرافقاً لذلك، وملازماً لغرض الحكمة، وإلى ظاهرة التّعامل مع الألفاظ ينتمي التّكرار اللفظيّ، وهو الظّاهرة الأكثر انتشاراً في شعرها، وهو حسب الدّكتورة مها مبيضين "تكرار متعمّد مستحسن، غايته تأكيد المعنى، وشفاء النّفس عن طريق ترداد الأنين" .[٤][٥]

صورة الرّجل:

تمّت محاكمة غرض الغزل في الشّعر العربيّ من خلال معايير تقليديّة تعود إلى المجتمع العربيّ الإسلاميّ من خلال محاكمة العلاقة بين الرّجل والمرأة، هذه المقاييس التّي لا تصلح لقياس العلاقة بين ليلى وتوبة، ومكانة توبة في حياة ليلى، فحضور ليلى في قصّة الغزل ليس مجرّد حضور للمرأة العاديّة، بل حضور للمرأة المبدعة ضمن شروط كتابة ذكوريّة، وحضور للنّاقدة النّسويّة للإبداع، وقد خرجت قيمة الأنوثة، كما أسلفنا، من دائرة الحجب والمنع إلى دائرة الحضور المنتج للإبداع المعرفيّ.

ينظر النّقد إلى غرض الرّثاء الذي كتبته النّساء بعين الهجاء الثقافيّ؛ إذ لا يرى منه أكثر من صورة البكاء على الميت التّي تلازم المرأة، في حين يلازم الرّجل الثبات والجلد، وصحيح أنّ ليلى ترثي توبة رثاء المرأة للرّجل المحبوب، لكنّ هذا لا يعدو أن يكون نقطة انطلاق للإعلان عن ولادة رجل وليس موته، رجل ليس ملكاً لامرأة أحبّته وحسب، بل

---

[1] لبيب، طاهر: سوسيولوجيّة الغزل العربي– الشّعر العذريّ نموذجاً، ترجمة: حافظ الجمالي، دمشق، ١٩٨١م، ص١٥٨.

[٢] أبو تمّام: ديوان أبي تمّام، ج١/١٣٥.

[٣] ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق، تحقيق: سكينة الشّهابي، دار الفكر، دمشق – سورية، ١٩٨١م، القسم الخاص بتراجم النّساء، ص٣٢٨. كحالة، عمر رضا: أعلام النّساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسّسة الرّسالة، بيروت– لبنان، د.ت، ج٤/٣٣٢–٣٣٣.

[٤] مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأموي، ص١٨٧.

[٥] المرجع السّابق، ص١٨٧.

هو رجل ملك لقبيلته (خفاجة) ونسوتها جميعاً ورجالها أيضاً، فقد ارتقت ليلى بعلاقتها بتوبة إلى أفق أسمى من الأفق المحدود بين عاشقين، وهو ليس مجرّد فتى بل (فتى الفتيان)، ولذلك تشعر في أثناء قراءتك لرثائها له، وكأنّها ترثي آخر المخلوقين المستحقّين لرثائها قاطبة، تقول :[١]

أيا عين بكّي توبة بن حميّر بسحّ كفيض الجدول المتفجر

وقولها :[٢]

أقسمت أرثي بعد توبة هالكاً وأحفل من دارت عليه الدّوائر

فآليت لا أنفكّ أبكيك ما دعت على فنن ورقاء أو طار طائر

قتيل بني عوف فيا لهفتا له وما كنت إيّاهم عليه أحاذر

تخلق بشعرها ترادفاً معنويّاً بين توقّف رثائها عليه وبين استمرار بكائها لفقده، على الرّغم من أنّه، كما أسلفنا، ليس فقيدها وحدها بل فقيد قبيلته.

للعلاقة بين ليلى وتوبة وجهان هما:

الوجه التّقليدي وهو اكتفاء المرأة بالرّجل الذي تحبّ، والإيمان بالقضاء والقدر في استمرار الحبّ بعد الموت (لا يبعدنك الله حيّاً وميتاً) وإشراك الطّبيعة في الحزن عليه.

والوجه الثاني: هو وجه الرّجل الكامل المحارب الكريم، وهذا تجمّع لصفات مختلفة متعدّدة.

وتبدو صفاته في شعرها أحياناً متناقضة؛ لأنّها تجمع بين القوّة والحياء، وما قد يوحي به من ضعف، لكنّه التّناقض المنطوي على وحدة، كما في هذا البيت الآتي :[٣]

وتوبة أحيا من فتاة حييّة وأجرأ من ليث بخفّان حادر

إذ ينطبق على هذا البيت المقياس النّقديّ السّائد قديماً، وهو مقياس معروف بإيحاءات الألفاظ؛ لأنّ الصّورة اللفظيّة للشّطر الأول توحي بالضّعف، فصورة توبة صورة فتاة حييّة، وفي الشّطر الثاني نقيض ذلك؛ أي صورة أسد جريء في مأسدة.

لم يكن توبة مجرّد رجل محبوب، بل كان الإلهام والوحي المفجّر لوعيها لذاتها، وبوحها الإنسانيّ قبل بوحها النّسائيّ، فكان صوتها انتصاراً للإنسان في الإنسان رجلاً كان أم امرأة، وصوتاً أنثوياً مؤثراً قادراً على تغيير نظرة المجتمع إلى المرأة المبدعة، للاعتراف بإبداعها على أنّه حقّ لها، ولا يتعارض مع واجبها كزوجة وأمّ، فليلى لا تحبّه لذاتها بل للآخرين، وهي لا تحتاجه لأنوثتها بل لخصوبة الحياة من حولهما وللأصدقاء والأقرباء والآهلين، للنّساء

---

[١] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٧١.

[٢] المصدر السّابق، ص٦٦.

[٣] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٨٠.

وللرّجال على حدّ سواء، فهو: (نعم الفتى)، و(فتى الفتيان) كما يحلو لها دوماً أن تكرّر وصفه، وهو القويّ، وبيده الماء للظّامئين، والقوت للجائعين، وهو ابن العمّ وأقربوه أولى بمعروفه وثنائه، وهو مُكرِم الضّيف والسّامي لمعالي الأمور، والمقدام والنّصير، وليس غريباً بعد ذلك أن ينال المكارم كلّها ويحرز المجد، تقول :[1]

ونعم الفتى إن كان توبة فاجراً وفوق الفتى إن كان ليس بفاجر

فتى كان للمولى سناء ورفعة والطّارق السّاري قرى غير باسر

لم يكن صوت ليلى صدى لصوت الرّجل، بل كان نموذجاً إبداعياً مشرقاً بذاته، عكسَ خصوصيّة الكتابة النّسائيّة المتأثرة بواقعها الاجتماعيّ، ومستواها الثقافيّ، وشخصيّتها المتفرّدة في تصوّرها للعالم، وفي بوحها الذي حاولت كتمانه بعد ما افتتن بها توبة :[2]

وذي حاجة قلنا له لا تبح بها فليس إليها ما حييت سبيل

لنا صاحب لا ينبغي أن نخونه وأنت لأخرى فارغ وحليل

لكنّها سرعان ما استجابت لنداء قلبه، فبادلته البوح وتزاورا حتّى حجبها زوجها، ليطير عقل توبة، ويتعاطى السّفر والتّرحال، ويقول:

عفى الله عنها هل أبيتن ليلةً من الدّهر يسري إليّ خيالها

لا يمكن للقراءة المتعمّقة شعر ليلى الاعتقاد مع البعض بأنّ قصائد الرّثاء في ديوان ليلى تنتمي إلى الرّثاء التّقليديّ، كما فعل طاهر لبيب، بل أكثر من ذلك، تساءل عمّا إذا كانت قد نظمت حول ظمأها قصائد احتجزها مجتمع الرّجال إيثاراً للصّمت النّسويّ؟ .[3]

والجواب هو: إنّ هذا التّساؤل الافتراضيّ بعيدٌ عن واقع الأمر، فالأمر يحتاج إلى وقفة مع فنّ ليلى الشّعري، يبحث في نهج القصيدة التّقليديّة، وكيف كانت صلة شعر ليلى بالموروث؟ وإنّ معظم شعرها الغزليّ بتوبة انسحب إلى المديح والرّثاء، على نحو قصيدتها التّي أنشدتها في حضرة معاويّة بن أبي سفيان تمدح فيها شخص توبة، وتعدّد خصاله الحميدة من شجاعة وبطولة وكرم وحلم عند الغضب، وصدارة في قومه وسيادة عليهم :[4]

أغرّ خفاجيّاً يرى البخل سُبّة تحلّب كفّاه النّدى وأناملُه

وقد علم الجوع الذي بات سارياً على الضّيف والجيران أنّك قاتله

---

[1] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٨١.

[2] المصدر السّابق، ص٩٥-٩٦..

[3] مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأموي، ص ٤٥.

[4] الأصفهاني: الأغاني، ج٢٣٧/١١-٢٣٨.

وفي حين أن الدّافع إلى الرّثاء التّقليديّ هو الواجب والمشاركة الإنسانيّة، فإن الدّافع في رثاء ليلى هو الحبّ الصّادق، وعشق المرأة لرجل تعلّقت به، ثمّ فقدته بعدما رأت فيه مثالاً كاملاً لها، وتتجاوز المعقول لترى فيه المثال ذاته لكلّ عذارى قبيلته، فتدعوهنّ لمشاركتها البكاء عليه، تقول :[١]

لتبك العذارى من خفاجة كلّها شتاء وصيفاً دائبات ومربعا

على ناشئ نال المكارم كلّها فما انفكّ حتّى أحرز المجد أجمعا

وتكرّر الطّلب من عذارى خفاجة البكاء عليه، ولكن بتسميتهنّ (نسوة) هذه المرّة، فلماذا عذارى ثمّ نسوة، إنّ هذا التّكرار لا يخرج عن التّأكيد، ولا ينفي أن يكون الغرض منه أيضاً التّكثير. تقول :[٢]

لتبك عليه من خفاجة نسوة بماء شؤون العبرة المتحدّر

وكان التّكرار في شعر ليلى مزدوج الدّافع، فهو محسّن بلاغيّ، وتفريغ نفسيّ في وقت واحد، فعلى صعيد البلاغة يُترجم بلاغتها الشّعريّة والكلاميّة، وقدرتها على التّصرّف في فنون القول، وهو مطلب شعريّ لأداء فحوليّ للشّعر بأعلى درجات البيان والبديع، وعلى صعيد النّفس فهي تطرح توتّرها وقلقها خارجاً، وتحتفظ بحضور توبة في عقلها وقلبها، فضلاً عن أن التّكرار شكّل ظاهرة إيقاعيّة على صعيد الصّوت، وعلى صعيد الشّكل والمضمون، ما شكّل تميّزاً وخصوصيّة لتجربتها الشّعريّة التّي استفادت من الموروث من دون تقليد أعمى، وأمّا على الصّعيد النّفسيّ والعاطفيّ فقد حقّق التّكرار خلود توبة في ذاكرتها وعلى لسانها، وتعويضاً لها عن فقدانها الحياة معه بالعيش مع ذكراه بعد موته، ومن أمثلة التّكرار في شعره تكرار كلمة عن طريق استعمالها، واشتقاق الألفاظ المنتميّة إلى أسرة اللفظة الأولى، تقول :[٣]

إذا ما ابتغى العادي الظّلوم ظلامة لديّ واستجلب للمتجلّب

أمّا فلسفة ليلى في الرّثاء فتنهل من الموروث عن الخنساء وغيرها، غير أنّها فلسفَت الموت وجعلته رحيلاً، مكسبةً إيّاه بُعداً إنسانيّاً، فلم تقنع بقيمة الجسد البعيد، ودحضتها بفكرة الرّوح القريبة، ونقلت تجربتها الشّخصيّة في فقدان توبة إلى فكرة عامّة، وجرّدت فكرة الموت من الشّخصانيّة وسمتّه (الهجران)، تقول :[٤]

لعمرك ما الهجران أن تشحط النّوى لكنّما الهجران ما غيّب القبر

---

[١] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٨٦.

[٢] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٧١.

[٣] المصدر السّابق، ص٥٧.

[٤] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٦٩.

وأمّا عناصر مرثيّة ليلى فتقليديّة وغير تقليديّة في آنٍ معاً، تقليديّة في عمودها المنتقل من الاستهلال بحتميّة الموت إلى التّفجّع، وذكر أسباب الفاجعة، وتأثير الفاجعة في أهله ثمّ على الرّاثي (الشّاعرة)، وإلى تعداد خصال الميت، وغير تقليديّة في العاطفة المُنشئة للرّثاء نوعاً ودرجة وشكل بوح وطريقة تعبير.

أمّا الغزل الصّريح بتوبة، وهو قليل جدّاً في شعر ليلى ومتخفٍّ وراء أسلوبها الذكي، المظهر مكانة توبة عند العامّة قبل مكانته الخاصّة عندها فمثاله النّاصع : [١]

هو الذّوب بل أري الخلايا شبيهه بدرقايّة من خمر بيسان قرقف

في البيت الأخير تبلغ عاطفة ليلى حدّ التّصوّف الكامل، فتوبة هو الخمرة التّي تُغيّبها عن العالم، وهو العسل لكنّها تسارع لتصحيح خطأها، وتؤكّد أنّ العسل يشبهه وليس هو الذي يشبه العسل، إنّه الخمر التّي تُذهب الهمّ، واشتهرت بها مدينة بيسان في غور الأردن، وبالمقابل من الصّورة الخياليّة التّي رسمتها ليلى لتوبة ثمّة صورة واقعيّة وصفت بأقلام بعض المؤرّخين، فقال أبو عبيدة (ت٢١٠ هـ) : "كان توبة شريراً كثير الغارة، وألفينا معاويّة ومروان يسألان ليلى: ويحك، يزعم النّاس أنّه كان عاهراً خارباً"، وعده ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) بصريح العبارة من الشّعراء اللصوص [٢]

فدافعت عنه أمام مروان بن عبد الملك: "والله ما كان خارباً، ولا للموت هائباً، ولكنّه كان فتى له جاهليّة، ولو طال عمره وأنسأه الموت لارعوى قلبه، ولقضى في حبّ الله نحبه، وأقصر عن لهوه" . [٣]

وهو القائل : [٤]

وقد زعمت ليلى بأنّي فاجر لنفسي تُقاها أو عليها فجورها

فرثته : [٥]

فنعم فتى الدّنيا وإنْ كان فاجراً وفوق الفتى إن كان ليس بفاجر

أمّا صورته العاطفيّة فنستجمع بعض ملامحها من شعره بعد أن قرأناها في شعر ليلى، ففي المدوّنات التّاريخيّة ثبت حبّه لها "أحبّ توبة ليلى حبّاً ملك عليه لبّه، فكان يعاود زيارتها، ويقول فيها الشّعر. رأى توبة ليلى فافتتن بها، وجعل يعاودها، فيتحدّث إليها إلى أن سحرت قلبه وأطارت لبّه" . [٦]

وفي الأغاني يرد أنّه خطبها إلى أبيها فأبى أن يزوّجه إيّاها، وزوّجها رجلاً من بني الأذلع، إلا أنّ هذا لم يمنعه من معاودة زيارتها، فعاتبه أخوها وقومها فلم يعتب، وشكوه إلى قومه فلم يقلع، فتظلموا منه إلى السّلطان فأهدر دمه" .

---

[١] المصدر السّابق، ص٩٠.

[٢] ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ج٣٥٦/١. الأصفهاني: الأغاني، ج٢٤٥/١١. توبة: ديوان توبة، ص١١.

[٣] الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، ص٩٣٤.

[٤] توبة: ديوان توبة، تحقيق: جليل العطيّة، ص.

[٥] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٨١.

[٦] الأنطاكي، داود: تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشّاق، اختيار وتقديم: باسل عيون السّود، وزارة الثقافة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١٤م، ص٩٦.

وله فيها أجمل أبيات الغزل، ومنها : [٢]

وبي من هوى ليلى هوى لو أبثه ولو كان أعدى النّاس لي كان ينصح

هوى لم تغيّره الحروب ولم يزل على عهد ليلى أو يزيد فيربح

وقوله : [٣]

تذكّرت من ليلاك ما لست ناسياً يد الدّهر إلّا ريث ما أنت ذاكره

ولوع أتيحت للفؤاد ولم تكن تنال على عفو كذاك سرائره

وقوله : [٤]

ولو سألت للنّاس يوماً بوجهها سحاب الثريا لاستهلّت مواطره

بأبلج كالدّينار لم تطلع له من العيش إلّا نعمه وسرائره

وقد تجاوز تخاطر الحبّ الرّوحيّ بينهما حدود الحياة إلى الموت وما بعده، فتوقّع موته قبله، قال : [٥]

ولو أنّ ليلى الأخيليّة سلّمت عليّ ودوني جندل وصفائح

لسلّمت تسليم البشاشة أو زقا إليها صدى من جانب القبر صائح

الغزل بين الرّثاء والمدح:

اكتملت رجولة توبة بالموت، تقول : [٦]

أتته المنايا حين تمّ تمامه وأقصر عنه كلّ قرن يطاوله

وكان كليث الغاب يحمي عرينه وترضى به أشباله وحلائله

---

[١] الأصفهاني: الأغاني، ج٢٠٤/١١.

[٢] توبة: ديوان توبة، ص٥٥.

[٣] المصدر السّابق، ص٤٤.

[٤] المصدر السّابق، ص٤٥.

[٥] المصدر السّابق، ص٤٧.

[٦] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٩٨.

وكان قدامة بن جعفر قد قارن بين المدح والرّثاء "ليس بين المرثيّة والمدحة فضل إلّا في اللفظ دون المعنى" [1]، لكنّ الموت الذي حرمها منه جعلها تخوض إليه رحلة معاكسة خطفاً إلى الخلف عبر الشّعر والإمعان في استحضاره وهماً وطيفاً وخيالاً، فهو فتى الفتيان، لكنّ يوماً أغبر قد جاء وأشرقت شمسه دون أن يتجلّى صبحه عن مطلع توبة، وإلى جانب الكرم تظهر البطولة، تقول : [2]

كأنّ فتى الفتيان توبة لم يسر بنجد ولم يطلع مع المتغوّر

ولم يرد الماء السّدام إذا بدا سنا الصّبح في بادي الحواشي موّر

ولم يغلب الخصم الضّجاج ويملأ الـ جفان سديفاً يوم نكباء صرصر

ولم يعل بالجرد الجياد يقودها بسرّة بين الأشمسات فأيصر

هذا الفتى العائد عبر الشّعر كان كريماً، بل انصع صفاته الكرم: (فتى لا يزال خيراً)، (أريقت أجفانه)، (حياض النّدى)، (جواد)، (يرى البخل سبّة) إلخ إلخ. تقول : [3]

كريم يغضّ الطّرف فضل حيائه ويدنو وأطراف الرّماح دواني

وكالسّيف إن لاينته لان متنه وحدّاه إن خاشنته خشنان

إلا أنّ رثاء ليلى يعجّ بالحكمة والخبرة الاجتماعيّة، وفوق هذا ينحرف الرّثاء عند ليلى عن هذه الألوان التّقليديّة، حيث تمعن في رسم صورة توبة على أنّها صورة الرّجل المثالي عبر الرّثاء وبعد الموت، كما لو أنّها تصفها للمديح وتؤهّلها للحياة، فهو الرّجل الكامل، ومعدنه الخير منذ نشأته إلى مشيبه، وهو الرّجل المقدام الحميد الكريم الحيي، فالرّثاء في مثل الأبيات الآتية مدح خالصّ : [4]

فتى لم يزل خيراً من لدن نشا إلى أن علاه الشّيب فوق المسارح

تراه إذا ما الموت حلّ بورده ضروباً على أقرانه بالصّفائح

فعاش حميداً لا ذميماً فعاله وصولاً لقرباه يرى غير كالح

---

[1] بن جعفر، قدامة: نقد الشّعر، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلّيّات الأزهريّة، القاهرة – مصر، ط١، ١٩٧٨م، ص١١٩.

[2] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٧١-٧٢.

[3] المصدر السّابق، ص ١١٩.

[4] المصدر السّابق، ص٦٢.

ففي الأبيات السّابقة وغيرها كثير في رثاء ليلى لتوبة يعلو صوت المدح، ويخفت صوت الرّثاء، ولعلّ الإشعار الوحيد بالرّثاء هو استخدام الإيحاءات الماضيّة لبعض الأفعال والألفاظ: (علاه الشّيب)، (الموت حلّ)، (عاش حميداً)، ولكن بعد التّأمّل في الأبيات نجد صوت المضارعة أقوى بكثير، ومفرداته أغزر، وإيحاءات ألفاظه أدلّ، من مثل: (تراه، ضروب، يرى ، يغضّ ، يدنو)، وهذا مثال آخر على إيحاءات الألفاظ في المقابلة الضّدّيّة الآتية :[١]

عطوف حليم حين يُطلب حلمه وسمّ زعاف لا تصيب مقاتله

وهو الرّجل الكامل ولن يتكرّر، وبالتّالي لن تجد ليلى نفسها راثيّة مرة أخرى لإنسان آخر، فالعرب تُضمر (لا) في القسم مع المنفي؛ لأنّ الفرق بينه وبين الموجب قد وقع بلزوم الموجب، وكرّرت قسمها أو ما في معناه في أكثر من موقع من شعرها، كقولها :[٢]

فآليت لا أنفكّ أبكيك ما دعت على فنن ورقاء أو طار طائر

فهو: (فتى)، و(فتى الفتيان)، و(نعم الفتى)، و(فوق الفتى)، وهو للنّاس جميعاً سيّدهم وخادمهم، هو للخائف والأمن والجار والصّاحب والضّيف، (غير باسر)، غير عابس أو متجهّم، وللقريب وللبعيد، و(فاجر) كثير الإغارة في السّلم والحرب، ولذلك لم تبكه النّساء وحسب، بل بكته الرّجال حتى خصومه، تقول :[٣]

كم هاتف بك من باكٍ وباكيّةٍ يا توب للضّيف إذ تدعى وللجار

وتوب للخصم إنْ جاروا وإنْ عدلوا وبدّلوا الأمر نقصاً بعد إمرار

وترى ليلى في رثائها له في أعلى درجات انفعالها حزناً وفخراً وإحساساً بالفقد لرجل لا حدود لخصاله الحميدة، فلا تعدّ ولا تحصى، وتترجم عاطفتها شعريّاً وبلاغيّاً بغزارة بيانيّة وبديعيّة منقطعة النّظير؛ إذ يتعدّد الأسلوب ويتنوّع كما في الأبيات الآتية :[٤]

وقد كان طلّاع النّجاد وبيّن اللسان ومدلاج السّرى غير فاتر

وقد كان قبل الحادثات إذا انتحى وسائق أو معبوطة لم يغادر

وكنت إذا مولاك خاف ظلامة دعاك ولم يهتف سواك بناصر

---

[١] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٩٨ أو ١٦٥.

[٢] المصدر السّابق، ص٦٤-٦٥.

[٣] المصدر السّابق، ص٧٥.

[٤] المصدر السّابق، ص٨٣.

ففي الأبيات السّابقة التّفات طاغ بين الضّمائر من الغائب إلى المخاطب، في دلالة واضحة لرغبتها بإحضاره من الموت، تعبيراً عن تشتّتها وضياعها بعد خسارتها لتوبة، ثمّ نلحظ استخدام صيغ المبالغة بكثرة (طلّاع)، وهو (السّامي لمعالي الأمور)، و(بيّن)، و(مدلاج)، و(مقدام)، وأسماء الفاعل المنفي منها (غير فاتر)، والمثبت منها (ناصر).

وهي لا تنظر إليه على أنّه ميت بل على أنّه حيّ، وتخاطبه طالبة من الله أن لا يبعده عنها، غير مصدّقة موته على الرّغم من تصديقها، ونحن لا نطلب عدم البعد للميت بل نطلبه للحيّ، وهي تطلبه لتبدأ معه الحياة التّي لم تعشها، داعيّة بالسّقيا من سحابات الغداة السّود الممطرات غزيراً وبتتابع، تقول :[1]

فلا يبعدنّك الله يا توب إنّما لقيت حمام الموت والموت عاجل

ولا يبعدنك الله يا توب إنّها كذاك المنايا عاجلات وآجل

ولا يبعدنك الله يا توب والتّقت عليك الغوادي المدجنات الهواطل

ومن أساليب تعبيرها بلاغياً بعد المبالغة التّكرار الذي أظهر مقدرتها الفنيّة المتميّزة، وجرأتها على التّعامل الحرّ مع اللغة الشّعريّة وشكل القصيدة، فلطالما تكرّرت عبارات من مثل (نعم الفتى) في بدايّة أبياتها، وكذلك تركيب (لعمري)، بل تكرّرت عبارات بأكملها، تقول :[2]

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده ويكثر تسهيدي له لا أوائل

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده بجدّ ولو لامت عليه العواذل

التّكرار هو الظّاهرة التّي أولتها الدّكتورة مها مبيضين اهتمامها، فأحصت الأنماط المتكرّرة بأشكالها المتنوّعة، سواء أكانت صيغاً تركيبيّة كاملة، أو مشتقّات من جذر واحد، أو حروف متكرّرة، أو صيغ لغويّة، لتستخلص بعد ذلك أنّ التّكرار رغم تراكمه في شعرها فإنّه لم يفقد شعرها القوّة الفنيّة الدّالّة على اقتدارها، أو يخلّ بالمستوى العامّ له .[3]

خاتمة:

انطلق البحث من دحض فكرة الاختلاف بين إبداع المرأة وإبداع الرّجل من خلال نموذج شعريّ متميّز هو شعر ليلى الأخيليّة، وخلص البحث إلى أصالة شعر ليلى، وخرقه الثقافة الذكوريّة، إذ لم نعثر على فروق حقيقيّة بين شعرها وشعر الرّجال، على الرّغم من ارتفاع نبرة الأنوثة العاكسة لشخصيّة المرأة العربيّة فقد لمسنا من خلال قراءة شعرها موهبتها الطّبيعيّة.

---

[1] المصدر السّابق، ص٩٣-٩٤.

[2] الأخيليّة، ليلى: الدّيوان، تحقيق: جليل العطيّة، ص٩٣.

[3] مبيضين، مها: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأموي، ص١٨٠ و١٨٦.

عَلَتْ ليلى في رثائها لتوبة فوق الوظيفة الاجتماعيّة المُسندة عربيّاً للرّثاء، وهي الاستنهاض للثأر، ولم تقف عندها بل حوّلت الرّثاء إلى حالة إبداعيّة خالصّة، وتجاوزت حدود الصّمت المرسومة لها كامرأة، فتركت المجال رحباً لموهبتها الشّعريّة، مستندة بها على ركيزة عقليّة، وإحساس فائق بالحريّة، فشكّل شعر ليلى تجربة مختلفة، وتنوّعاً وتعدّداً داخل وحدة الإبداع الشّعريّ.

تميّز شعر ليلى بغزارته وتنوّعه، وشكّلت تجربتها الاجتماعيّة والشّعريّة خروجاً على النّظام الاجتماعيّ، وعلى الدّور التّقليديّ المُسند إلى المرأة، وهو الاحتجاب خاصّة عن جريرة ارتكاب نظم الشّعر، عكست الآيّة فجعلت من الرّجل (توبة) موضوعاً لغويّاً، بينما تحوّلت هي من الإطار التّقليديّ لها كموضوع إلى ذات فاعلة منتجة للخطاب الحرّ من أشكال السّلطة الأبويّة.

تضمّن شعر ليلى موقف التّحدّي للمجتمع الباديّة، وإعلاء صوت المرأة المكتوم بجرأة لا مثيل لها، وصراحة جذابة في التّعبير عن العواطف والأفكار من دون المساس بصورة المرأة المسلمة والواعيّة، بل عرفت بمراعاتها للضّوابط الأخلاقيّة، وللمرّة الأولى نتعرّف على الشّخصيّة النّسائيّة الأنثويّة في آنٍ معاً، كما تعبّر عنها المرأة ذاتها، بعد أن كان الرّجل يستأثر بالتّعبير عنها، وأصبحت ليلى نموذجاً تقتدي به النّساء المبدعات لتخوض جوانب الفكر والأدب والسّياسة والمجتمع، ضمن مدرسة متكاملة لها مقوّماتها الفنيّة والفكريّة وذوقها الخاصّ، فقد كان حضورها الأنثويّ حضوراً واعياً غير نمطيّ، وينأى بالمرأة عن موضوعات الجنس وإثارة المتعة التّي كُرّست للمرأة زمناً طويلاً وما زالتّ، وحرّرت فنّ الكتابة عبر الشّعر والنّثر والنّقد من احتكار الذكورة، مثلما حرّرت الأنوثة من الكبت والخفاء.

ثبت المصادر والمراجع

١- الأصمعي: *فحولة الشّعراء*، تحقيق: ش. توري، قدّم له: د. صلاح الدّين المنجّد، دار الكتاب الجديد، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٧١م.

٢- أبو تمام: *ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التّبريزي*، تحقيق: محمّد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة – مصر، ١٩٦٤م.

٣- توبة بن الحمير: *ديوان توبة*، تحقيق: خليل إبراهيم العطيّة، دار صادر، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٨م.

٤- الحصري القيرواني: *زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط وشرح*: د. زكي مبارك، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط٤، د.ت.

٥- الخنساء: *شرح ديوان الخنساء*، حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠٠٤ م.

٦- خير الدّين الزّركلي،: معجم *الأعلام*، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط٧، ١٩٨٦م.

٧- داود الأنطاكي: *تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشّاق، اختيار وتقديم*: باسل عيون السّود، وزارة الثقافة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١٤م.

٨- أبو زيد القرشي: *جمهرة أشعار العرب، المطبعة الأميريّة الكبرى ببولاق*، القاهرة – مصر، تصوير: دار المسيرة، بيروت – لبنان، ١٩٧٨م.

٩- ابن سلام الجمحي: *طبقات الشّعراء*، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، د.ط، ٢٠٠١م.

١٠- الشّريف المرتضى الموسوي: *أمالي المرتضى – كتاب غرر الفوائد ودرر القلائد*، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربيّ، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٦٧م.

١١- طاهر لبيب: سوسيولوجيّة الغزل العربي– *الشّعر العذريّ نموذجاً، ترجمة: حافظ الجمالي*، دمشق، ١٩٨١م.

١٢- ابن طيفور، أحمد: *بلاغات النّساء*، القاهرة، ١٩٠٨م.

١٣- عبد القادر بن عمر البغدادي: *خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب*، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة – مصر، ١٩٧٩م.

١٤- عبد الله الغذامي: *تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المرأة واللغة*، المركز الثقافي العربيّ، الدّار البيضاء – المغرب، ط٢، ٢٠٠٥م.

١٥- أبو عبد الله المرزباني: *أشعار النّساء، تحقيق*: سامي المكي العاني وجلال ناجي، عالم الكتب، بيروت– لبنان، ١٤١٥ هـ– ١٩٩٥م.

١٦- ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق، تحقيق: سكينة الشّهابي، دار الفكر، دمشق – سورية، ١٩٨١م.

١٧- أبو العلاء المعرّي: ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت– لبنان، د.ت.

١٨- أبو العلاء المعرّي: سقط الزند، تصحيح: إبراهيم الزّين، دار الفكر، بيروت – لبنان، ١٩٦٥م.

١٩- أبو العلاء المعرّي: اللزّوميّات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال، بيروت – لبنان، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر.

٢٠- عمر رضا كحالة: أعلام النّساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسّسة الرّسالة، بيروت– لبنان، د.ت.

٢١- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: د. إحسان عبّاس وابراهيم السّعافين، وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت – لبنان

٢٢- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار إحياء التّراث العربي، بيروت – لبنان، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة- مصر، د.ت.

٢٣- أبو الفرج البصريّ: الحماسة البصريّة، تحقيق: مختار الدّين أحمد، عالم الكتب، بيروت- لبنان، (د.ت).

٢٤- الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرحه: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٣م.

٢٥- ابن قتيبة الدّينوري: الشّعر والشّعراء، تحقيق: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط٢، ١٩٥٨م.

٢٦- قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق: محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلّيّات الأزهريّة، القاهرة – مصر، ط١، ١٩٧٨م.

٢٧- ليلى الأخيليّة: ديوان ليلى الأخيليّة، تحقيق: خليل إبراهيم العطيّة، جليل العطية، دار الجمهوريّة، بغداد – العراق، ط١، ١٩٦٧م.

٢٨- ليلى الأخيليّة: الدّيوان، تحقيق: واضح عبد الصّمد، دار صادر، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.

٢٩- المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تعليق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، د.ط، ١٩٩٧م.

٣٠- محمد التّنوخي: معجم أعلام النّساء، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠١م.

٣١- ابن المعتز: طبقات الشّعراء، تحقيق: عبد السّتّار أحمد فرّاج، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط٤، ١٤٣٨١م. مها مبيضين: الوالهة الحرّى ليلى شاعرة العصر الأمويّ، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، الأردن، د.ط، ٢٠١١م.