دولـــــــة ليبـــيا

وزارة التعليـــم العالي والبحث العلمي

جامعـــة ســـرت كليـــــــة الآداب

الدراسات العليا قسم اللغة العربيـــة

شعبـــــة الأدبيات

بحث مقدم لاستكمال متطلبات الحصول على الدرجة العالية (الماجستير)

بعنوان :

الموازنة بين شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى

(دراسة موضوعية فنية)

مقدم من الطالبة :

خولة عبد الكريم سليمان رمضان

إشراف الأستاذ الدكتور :

سالم امحمد العواسي

العام الجامعي : 2024 – 2025

بسم الله الرحمن الرحيم

[وعلمك ما لم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيما]

صدق الله العظيم

(سورة النساء ، الآية 113)

لمّا رأيتُ القومَ شدّوا رِحَالهم إلى بحركِ الطامي أتيتُ بِجرتي

الإهـــــــداء

أهـــــــدي هذا العمل المتواضع إلى رجُلَيْن وامرأة واحدة، الذين كان لهم الفضل في دفع هذا البحث إلى نور الحياة.

أما الرجلان :

ـ فالأول / والدي الغالي الذي كان القاعدة الأساسية في التربية والتعليم.

ـ والآخر/ زوجي العزيز (عـــــــلي أمحمد إبراهيم)، الذي علمني كيف أكون أميرة في بيتي ودراستي.

ـ وأما المرأة / فهي المدرسة التي احتضنتني بجميع فصولها (والدتـــــــــي الغالية).

الباحثـــــــة

شكـــــر وتقدير

لا يسعنا في هذه العمل العلمي إلا أن نشكر الذين كان لهم الفضل الكبير في إخراج هذا البحث إلى الوجود ونخص بالذكر هذه المكتبة العلمية :

1- الدكتور سالم أمحمد العواسي :

الشكر والتقدير والعرفان لا تتحمله الكلمات ولاتفي به لأستاذي الجليل الدكتور **سالم أمحمد العواســي** الذي حباني بتوجيهه، ونفعني بتشــجيعه، ولم يضــنّ عليّ بوقته، ولم يبخل بفكره طيلة كتابة هذه الرسـالة، فكان ربّان فكري، وموجه سـفينة بحثي، بآرائه السـديدة وتوجيهاته القيّمة، فله مني خالص الثناء والشكر وجزيل الوفاء والتقدير.

2- الدكتور حماد حسن أبو شاويش : الداعم والمشجع والناقد لهذا العمل العلـمي.

3 ـــ **الأستاذ والناقد جمعة سعيد محمد الفاخري :** الذي زوّد الباحثة بعدد من المصادر والمراجع، وأفكاره العلمية.

4 ـــ الأستاذ عبد الكريم سليمان رمضان: صاحب الفضل الكبير على الباحثة، حيث فتح لها علمه ومكتبته ليظهر هذا البحث بصورة أفضل.

5 - الأستاذ سالم علي معيتيق : الناقد والمعلم والمتـــــابع لهذه الدراسة.

6 ـــ **الدكتور صلاح محمد عبد القادر إجبارة :** الذي كان له الفضل في متابعة منهجية البحث.

7 - **الأستاذ أبوبكر سليمان رمضان محمد:** الذي أفاد الباحثة بعلمه ونقده وقراءاته.

8 - والشكر موصول لكل **الجدّات والأمهات** اللاتي أبدعن وحافظن على التراث الشعبي المتمثل في أغاني الرحى.

بسم الله الرحمن الرحيم

الصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد بن عبد الله الصادق الأمين.

المقدمة

ما من صورة من صور الأدب تعمر كالشعر، وليس منها ما توازي انعكاسه على الحياة داخل البيئة التي يولد فيها هذا الضربُ من الأدب.

عرفت الأمةُ العربية الشعرَ، من عهدِ مهلهلها ومرقّشها، وقبل أن يولد المسيح عليه السلام المؤرخ بمولده المصادر والمراجع التاريخية والأدبية، وأغلب الظن أن عهد الشعر كان أبعد من ذلك، أو كما قال أبو عمرو بن العلاء" ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير"، حتى إن بعض الكتّاب كانوا في شكٍ من تاريخ الشعر وتأريخه، لكن الذي أجمع عليه الأولون والآخرون، هو أن عهد الشعر أبعد من تأريخ شعر أمرئ القيس بن حجر ببكاء ابن حذام ، فطريقة عن (ظهر قلب) التي انتهجها العرب في حفظ الشعر لأُميتهم، كانت وراء ضياع كثير من شعر الأولين، وقليل من شعر الآخرين، وهذا ينطبق على الشعرين العربي القديم والشعر الشعبي في ليبيا.

فالشعر ظهر يقتفي خطوات الحياة، وئيداً كبساطة الإبداع الموكل إليه في ذلك العصر، يحاسبه على محسوسه، لا يُطلب منه أبعد من التغزّل بمكذوب الشعر، ثم تطور بتطوره، بل أسهم في هذا التطور، ولعل مجلس النابغة الذبياني في سوق عكاظ، وجلوس الشعراء إليه، واحتكامهم لديه، صورة من صور اهتماهم بالشعر والشعراء.

وبعد أن بسط الإسلام ظِلّه على أرض الحجاز، قدّر الشعر بعد أن وضع له قواعد تأديبية، فقد عَلِمنا أن الفاروق رضوان الله عليه قد أثنى على زهير بن أبي سُلمى واعتبره أشعر الناس ، لأنه "لا يتبع حوشي الكلام ولا يعاظل في المنطق ولا يقول إلا ما يعرف ولا يمتدح أحداً إلا بما فيه"، كما روي عن ابن عباس رضوان الله عليهما اهتمامه بالشعر والشعراء والموازنة بينهم .

كانت تلك حقبة تاريخيّة غلبت عليها البدائية، فكان الشعر على قوة بنيانه، ذا صور متشابهة وتشابيه متكررة، فالحياة في البادية لا تكاد تسعف الذهن إلا بما هو محسوس، حتى إذا ازدهـــــرت الحياة الإسلامية انطلق اللسان العربي أقوى صنعة من ذي قبل، مع ما تركه الأولون من فطرة.

وعندما ارتاح الناس وتغيّرت أحوالهم، اختلطت فصاحة الأعراب برقة أبناء الريف مع تمدن وسّع آفاق الحضر، وانتشرت مجالس الإبداع وغنّى أصحاب الحناجر الرقيقة أشعاراً اهتزّ لها الندماء طرباً، حتى وصل ذروته في عهد دولة بني أمية، أهل الأدب وأعرف الناس به، ولا غرابة في أن تكون قريش مالكة الفصاحة والبلاغة في ذلك العصر، وهم رهط النبي **(صلى الله عليه وسلم)** .

ولم تغب المرأة العربية في دولة بني أمية عن قول الشعر، بل كانت لها صولات وجولات.

وربما استغرب الناس هذا التطور الذي طال وتمدد في دولة بني أمية في فن الشعر، حتى أصبح للمرأة العربية دورٌ فعّالٌ في قول الشعر وتعدد أغراضه، تنافس الشعراء الرجال بكل ما تستطيع من قوة بعدما أُتهمت في السابق بأنها لا تجيد إلا غرض الرثاء.

فالمرأة العربية سعت لتكون رفيقة للشعر تُعبر عن مشاعرها بكل جرأة وشجاعة، أو أنَّ الشعر هو من وسّع صدره للنساء ليكون لها مكانة رفيعة ومتميزة في فنه، حتى تمرّدت على ميراث الآباء، وسمت عن الاقتصار على غرض الرثاء .

فالإسلام كان سنداً للمتحررين من سطوة القديم في جاهليته، وإنهاء كل جدل بين أنصار التحديث وأعداء التجديد، ولكن للتحرر ضريبة، ولابد للباحثة هنا أن تذكر أثر العبث والمجون في تحرر العقول من خدرها إبان العهد الثاني لدولة بني العباس فصارت ألسنة الشعراء تفيض بما يُرضي الخلفاء والأمراء الذين كانوا يغدقون على نتاج تلك الحرية ما يسارع في نتاج الشعراء .

لكن الشعر، تأثر بما تأثرت به اللغة من عي الشعوبية، وتصحيف الأعاجم وتولي الموالي دولة العرب التي كانت حكراً عليهم، وتراجع الأدب العربي بأصوله وفروعه عن ما كان عليه سابقاً، وثقلت ألسنة الناس عن فصيح الكلام مما نتج عنه ظهور اللهجات.

لكنّ الأقل ضرراً من موجات التغيير تلك، هم البدو الذين احتفظوا بكثير من لغتهم، يسْعون بها إلى الطبيعة مع أنعامهم، ليطعموها من كلأ شعرهم، حتى اشتدّ عودها وتخلصت مما علق بها من تطويع الشعر بالمال، لكنها في الوقت ذاته رجعت أدراجها إلى المحسوس تلظمه وتنظمه دون الخيال، وجفّ حبرها عن ورق القيد والتوثيق، ولجأ الشاعر إلى راوية يعينه في طريقة (ظهر قلب) التي اعتمدها أسلافه، فإذا تصفّحت وجوههم اليوم قرأت بعقيرة فراستك من صفحات جبينهم معلقات لم يشهدها جوف الكعبة، ولنا في ذلك القطر الليبي ما تنشد من ريٍّ لظمأ اشتد منذ عهد المثلث الأموي.

لقد غابت عن الشعر الشعبي ـ العامي ـ قواعد اللغة، كما غابت أوزان الفراهيدي الخليل بن أحمد، لكن ضوابط الشعر اشتدت هنا في ليبيا، لتلزم الشاعر بقافية في العجز وأحياناً أخرى في الصدر، بعدما ترك الإسلام أثراً واضحاً في أدب اللفظ عند الشاعر الليبي.

فإذا كانت الحياة البدائية ـ التي أُرغم الشاعر على العودة إليها هروباً بأنفه كما يعتقد ـ قد اشترطت عليه وحشي الكلام، فإن روح الإسلام تممت نصيباً وافراً من مكارم أخلاق ذلك البدوي البدائي، و ورث في ما ورث عن أسلافه عنجهية تظهر واضحة في شعره، نسمّها ما شئنا إلا أن نسميها تكبّراً وغروراً.

ويبدو أن المرأة العربية في ليبيا قد ولعت بما شغل الناس به، فلم تنس واجبها أو تتناسَهُ ولم تقتصر حياتها الفنية على التهليل والتصفيق في أوقات ينعش فيها نسيم الشعر، فامتزجت رباعيات النساء ـ أغاني الرحي ـ بالأدب الشعبي وصارت جزءاً منه.

وقد يعتمل شيء في صدر المرأة فينطلق به لسانها، وإذا بصوتها وكلماتها يختلفان عمّا ألفناه من أصوات الغناء في الحياة المعاصرة، ففيه عذوبة كما سمعنا به، وفيه سلاسة كرأينا فيه،

يبحر في يمٍّ لم تتعود أشرعتنا على رياحه، لكنها هبت منه رياح طيبة تنعشنا بما نحن في طلبه، وتؤنسنا بما ظننا أننا نخشى منه، رياح تتدثر بالواقع وتلتحف بالخيال.

هنالك عرفنا أن شعر المرأة العربية في ليبيا لم يقتصر على مخزون تراثي ثقافي فقط، بل سعى لأن يكون نكهة الشعر برائحة الإنسانية، دون أن تفقد الثرى أو أن تتنازل عن النظر إلى الثريا.

فالبيداء رغم قسوتها هزّت مشاعر المرأة البدوية في ليبيا، وأومأت لها بالتقدم، وابتسمت لها ابتسامة الرضى في قليل من الأحيان وما تكاد تبتسم، لكنّ روحها الشعرية أبت أن تقتصر على غرض الرثاء كجدتها الخنساء ومن أتى بعدها، رغم تشابه الظروف واختلاف الزمان والمكان، فروح مغنية الرحى لم ترَ في الشعر صنعة ولا طبعاً، بل مزيجاً بين حُسن هذا وجمال ذاك.

فروحُها أبت عليها أن تقول الشعر لتاريخ لم تعاصره، وزمن لم تتعايش معه، لكنها جعلت منه منهلاً، والقديم رافداً، والإنسانية ضفة، والصور الشعرية شلالاً لترسم الأدب المتزين بالشعر حتى تضيء العالم بنور فكرها العربي النقي ودفء لأولى الألباب وعشاق التراث.

هذا التراث الضخم من الشعر العربي القديم والشعر الشعبي في ليبيا، والذي آل إلينا من جداتنا و أمهاتنا، صانعات الثقافة الإسلامية العربية، جديرٌ بأن تقف أمامه الباحثة وقفة الإكبار والإجلال، لتحمل شعوراً صادقاً بالفخر والغبطة والكبرياء.

<u>أسباب اختيار الموضوع :</u>

حفزالباحثة إلى اختيار هذا الموضوع أسباب منها:

1ـــ العلاقة القوية بين شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى من حيث (المفردات ـــ الصور ـ المعاني ـ طريقة التعبير ـ تعدد الأغراض والموضوعات).

2 ـــ العلاقة القوية و التشابه الكبير بين شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى من حيث البيئة الصحراوية ودورها في حياة الآباء والأجداد.

3 ــ تركت هاتان الشاعرتان أثراً فنياً رائعاً، وذلك من خلال ما تحتويه أشعارهما من فنون أدبية، ومن المفيد تسليط الضوء على هذه الآثار لمعرفة جوانب التشابه والاختلاف في شعرهما. فإذا كانت ليلى الأخيلية قد ظفرت بإعجاب واهتمام النقّاد والباحثين منذ أكثر من ألف سنة إلى اليوم، فإن أغاني الرحى هي أيضاً جديرة بالإعجاب والاهتمام من الأدباء والنقاد الليبيين، كما هي جديرة بعشاق الأدب الشعبي في ليبيا.

4 ـ إن الموازنة بين هاتين الشاعرتين اللتين عاشتا في عصر مختلف هو الجانب الذي لفت انتباه الباحثة، لذلك فإن الكتابة عن هذا الموضوع وما يتصف به من جدة وابتكار من خلال دراسة

العلاقة بين الشـــاعرتين وتحديد أوجه التشـــابه والاختلاف بينهما هو الجانب المعول عليه في هذه الدراسة.

5 ـ ترى الباحثة بأن أغاني الرحى أحد أشعار المرأة لم يعط حقه من الدراسة.

6 ـــ ترى الباحثة عزوف كثير من أبناء الجيل الحالي للشعر الشعبي بصفة عامة، وشعر المرأة بصفة خاصة لعدم فهمهم لمفردات اللهجة أو معانيها.

7 ـــ الحرص على توثيق هذه الثروة الأدبية واللغوية حتى لا تندثر، عندما تترك المادة التراثية في صدور الرواة، فيتعرض لما تعرض له الشعر الجاهلي سابقاً، مما سبب في ضياع الكثير من العلم الوفير، وكذلك شعر المرأة العربية في ليبيا لعدم التوثيق.

8 ـ معرفة الأسباب التي أدت إلى تراجع دور أغاني الرحى في ظل التطور العلمي والمعرفي.

9 ـ النظر في مدى فصاحة ألفاظ الشعر الشعبي الليبي في أغاني الرحى.

10 ـ محاولة لتأصيل الشعر العامي للمرأة الليبية، وتوثيقه ودراسته وموازنته بالفصيح القديم.

<u>الدراسات السابقة :</u>

لم تجد الباحثة دراسات أكاديمية للموازنة بين الشعر الفصيح والشعر الشعبي بصفة عامة سواء دراسة واحدة للأستاذ عبد الكريم سليمان رمضان والتي حملت عنواناً (وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي في ليبيا ـ التشابه والاختلاف). أمّا بين شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى بصفة خاصة فلم تجد الباحثة ذلك، أما بالنسبة للشاعرة ليلى الأخيلية فهناك دراسات عديدة ، وبالنسبة لأغاني الرحى فلا توجد دراسات أكاديمية صرفة، لكن توجد دراسات عامة تم توثيقها في المصادر والمراجع .

<u>إشكالية الدراسة (الصعوبات) :</u>

تكمن في قلة المصـــادر والمراجع المتعلقة بدراســـة أغاني الرحى، لكن الباحثة اعتمدت على ما تحصـلت عليه من دراسـات الأدباء الليبيين المهتمين بالشـعر الشـعبي ، وخاصـة أغاني الرحى، وكذلك بعض التسجيلات الإذاعية من القناة التراثية بمدينة سرت ، ومن صدور الجدّات والأمهات.

الهدف من هذا العمل العلمي :

1- محاولة إثبات انتماء اللهجة الليبية للغة الأم (الفصحى).
2 ــ محاولة إثبات انتماء التراث الشعبي الليبي المتمثل في أغاني الرحى للشعر العربي القديم من حيث الصور الشعرية والمعاني البلاغية وطبيعة الحياة.
3 - محاولة إثبات دور المرأة العربية في الفترتين في قدرتها على الإبداع الشعري.
4 - محاولة جمع التراث الشعبي الليبي في أغاني الرحى حرصاً عليه من الضياع.
5 - محاولة تزويد المكتبة العربية بالتراث الشعبي الليبي لما فيه من حكم وتعابير وأمثال.
6 - محاولة إثبات أن التراث الشعبي في ليبيا ثروة علمية وثقافية لا يستهان بها.

الجديد في هذه الدراسة:

ربما سبقت هذه الدراسة دراسات موازنة بين العامية والفصحى سواء أكانت هذه الدراسات أكاديمية صرفة، أم دراسات أدبية عامة للنشر، لكن الجديد في هذه الدراسة هو أنها حاولت أن تبوّب من خلال البحث وبتفصيل أكثر دقة من حيث الغرض والوصف وأنواعه بين شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى على الرغم من اختلاف الزمان والمكان وفصاحة اللغة، مستغلة العنصر المشترك وهو بلا شك أحد أعمدة الشعر ـــ شعر المرأة في الصحراء العربية ـــ مما يجعل هذه الدراسة نقطة انطلاق نحو تدقيق أكثر في عنصر من عناصر شعر المرأة العربية فصحى أو عامية.

هيكلية البحث :

إن هذا البحث يحتوي على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة وفهرس للمصادر والمراجع، وقد اقتضت طبيعة الموضوع وسلامة المنهج أن تقسم الدراسة إلى ثلاثة فصول، وكل فصل منها يشتمل على مباحث متكاملة، منتهية بخاتمة لكل مبحث. وذلك على الوجه التالي:

التمهيد : يتحدث عن نقطتين :

أولاً : التعريف بليلى الأخيلية والعوامل المؤثرة في شعرها.

ثانياً : نظرة حول أغاني الرحى ومكانتها في الشعر الشعبي.

الفصل الأول : الموازنة والعلاقة بين الشعر الفصيح والعامي وخصوصية المرأة.

المبحث الأول : مفهوم الموازنة وأهميتها..

المبحث الثاني: العلاقة بين الشعر الفصيح والعامي وخصائص كل منهما.

المبحث الثالث : المرأة الشاعرة وموضوعات شعرها.

وفي **الفصـل الثاني**: الموازنة في القضـايا والموضـوعات بين شـعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى (مظاهر الاتفاق والاختلاف) ثم قسّمته إلى ثلاثة مباحث:

المـــبحـــث الأول : الحب والبغض.

المبحـــث الثـــانـــي : الحياة والموت.

أما **المبحث الثـــالث :** العلاقات الخاصة والعامة.

أما **الفصـــل الثالث :** الموازنة الفنية بين شـــعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى (مظاهر الاتفاق والاختلاف)

المبحـث الأول : اللغة والأسلوب .

المبحث الثـــاني : الصورة الفنية .

المبحث الثـــالث : موسيقا الشعر.

في **الخاتمة** ذكرت الباحثة ما توصـــلّتُ إليه من نتائج و توصـــيات قد تفيد الباحثين عن التراث لغة وتاريخاً.

<u>منهج الدراسة:</u>

اعتمدت الباحثة على منهجين : المنهج التاريخي، والوصـفي، وذلك لتتبع الظاهرة الأدبية والوقوف على الأســرار النفســية، من خلال تحليل القصـــائد والاســـتعانة بالأخبار في إطارها التاريخي والاجتماعي حتى نستطيع قدر الإمكان الإحاطة بموضـوع الدراسـة والمُبينة في الخطة السـابقة، لأن الدراسـة متعلقة بالظواهر الفنية والصـياغة اللغوية، وهذا ما سـوّغ الجمع بين هذين المنهجين رغبة في إيفاء الدراسة حقها من الدقة والشمول.

وأخـــــيرا فإن البحث في هذا الموضوع قليل الدراسة كثير التشعب، وأنّ الباحثة قد تجمع لديها من الأفكار والصور والقراءات ما يصلح كل منها لأن يكون موضوعاً مستقلاً، وأنّ الوقت المحدود للعمل العلمي لا يمكن أن يفي الموضوع حقه، لهذا، فقد بذلت الباحثة جهدها ليظل ضمن إطار الإمكانات الزمنية، مبتعدة عن المواضيع الضخمة التي تحتاج إلى استيفاء في بحث مستقل.

إن هذه الرسالة لا تحمل الصورة الأخيرة لشعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى إذ أنّ البحث الأدبي لا يعرف الكلمة الأخيرة في مسألة من مسائله، لكنها ربما استطاعت أن تشارك في هذا العمل الأدبي بجهد متواضع.

وبـــــعـــــــــد، ترجو الباحثة أن يكون هذا العمل العلمي قد أدّى خدمة للمكتبة العربية وللباحثين عن التراث، فإن أصابت الباحثة ، فذلك حسبها، وإن أخطأت، فما هي إلاّ باحثة تخطو أولى خطواتنا في بداية الطريق، وعلاقتها بالتراث، كعلاقة الروح بالروح،" **ويســـألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا**" وسبحان من له الكمال وحده، فمنه السداد وبه التوفيق.

التمهيـــــــــــــد

ـــ التعريف بالشاعرة (ليلى الأخيلية) والعوامل المؤثرة في شعرها

ـ نظرة حول أغاني الـــرحى ومكانـــــــتها في الشعر الشعبـي

ـ التعريف بالشاعرة ليلى الأخيلية والعوامل المؤثرة في شعرها:

امتاز العصر الأموي بالتطور الثقافي، مما أدى إلى نبوغ شاعرات مشهورات، من بينهن (**ليلى الأخيلية**)، التي تُعد من الشاعرات العربيات المتقدمات في فن الشعر، ولم تنافسها في ذلك إلا (**الخنساء**)(**ت 26 هـ**) ـ وإن لم تكن من نساء دولة بني أمية ـ الأمر الذي لفت انتباه الأدباء والنقاد والشعراء إلى شعر(**ليلي**)، إذ قاموا بالموازنة بينها وبين (**الخنساء**)، وبيان الأفضلية من ناحية تنوع الأغراض، وذكر السمات الفنية الجمالية في شعرهما. فكـــان السبق لـ (**ليلى الأخيلية**)[1].

هذا الأمر جعل الباحثة تطرح عدداً من التساؤلات منها، ما الطابع الشعري لـ (**ليلى الأخيلية**)؟ أي ما مدى فرض وجودها في الساحة الشعرية بين كبار الشعراء؟ وما مدى مكانتها بين أقرانها في الدراسات الأدبية القديمة والمعاصرة ؟ وإذا كانت (**ليلى**) قد بلغت هذه المكانة فما سِمات شعرها من حيث الأغراض والخصائص الفنية والعوامل المؤثرة في شعرها؟.

فقد وهبها الله مقدرة شعرية عالية، أهلّتها لتكون شاعرةً في القرن الثاني الهجري بجدارة، ولم تنافسها في شاعريتها السامقة[2] شاعرة في عصرها، حتى أقرّ لها عددٌ كبيرٌ من الشعراء والأدباء والنقاد بذلك الإبداع الشعري، وبالتأكيد أن هناك عوامل خاصة وعوامل عامة تظافرت كلتاهما لتكوّن منها شاعرة متدفقة الشاعرية، ثرية العطاء، متعددة الأغراض، فقد رزقها الله موهبة الشعر التي أمدّتها بمعين من الصور والمشاعر، إضافة إلى ما تتمتع به من ذاكرة قوية ادخرت لها كثيراً مما يروى، وامتزج بهذا كله في نفس طمّاحة تتطلع إلى مجاراة كبار الشعراء في عصرها، واعتداد بشاعريتها إلى شوط بعيد، كما تأدبت (ليلى) بآداب العرب في رقة أسلوبها وجمال موسيقاها الشعرية، ووضوح معانيها ودقة تصويرها، وصفاء خيالها، وبراعة أمثالها، وما تنفرد به من قوة الشخصية والاعتداد بالشاعرية، ووقوفها على مشاهد الصحراء والأخلاق والأذواق، كل ذلك أكسبها خصوبة في الشاعرية، فظهرشعرها من خلال تعدد أغراضها الأمر الذي جعل أقلام الأدباء والنقّاد يدلون بدلوهم في ينابيع شعرها.[3]

ومن خلال هذا العمل العلمي يمكن للباحثة أن تُقسم العوامل المؤثرة في شعر (**ليلى الأخيلية**) إلى عوامل خاصة وعوامل عامة.

أولاً : العوامل الخاصة (المؤثرات الذاتية) :

هناك عددٌ من العوامل والمقومات التي لعبت دوراً بارزاً في بلورة موهبة الشاعرة (ليلى الأخيلية)، والتي أثرت بشكل واضح في حياتها ونشأتها، ولعل من أهم هذه العوامل تفاصيل التجربة الشعرية والحياتية الخاصيتين معاً بالشاعرة الأموية، التي بها نحتت (الأخيلية)حضورها الإعلامي حتى شغلت زمانها، وملأت مكانها، وبهما قابلت الخلفاء والأمراء في ذلك العصر، كما عشقت في رومانسية خالدة حتى توّجت بعاشقة العرب، ومن هنا انتزعت الاعتراف والتقدير الجليلين من معاصريها من الشعراء، ومن أتوا بعدها، بدءاً من (**الفرزدق**) الذي فضّلها على نفسه،

---

[1] ـ ينظر : خديجة بن عامر، شعر ليلى الأخيلية (دراسة في الأغراض والخصائص الفنية) ، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيصر، بسكرة، 2019. ص: 5.

[2] ـ السامقة : العلو والارتفاع.

[3] ـ ينظر : ليلى الأخيلية ، الديوان ، تحقيق: خليل إبراهيم العطية وجليل العطية، دار الجمهورية، بغداد، ط1، 1967، ص : 18 - 20.

إلى (**النواسي**) الذي حفظ العديد من قصائدها، إلى استحسان (**المعري**) لظاهر شعرها، إلى (**أبي تمام**) الذي ضَرب المثل بشعرها، هذا إلى ما قدّمتهُ إلى المشهد النقدي في عصرها من خلال شعرها الذي رفعها إلى مستوى التحكيم الشعري، بما كان مشهوداً لها من الفصاحة والإبداع والتفوق على فحول الشعر بغزير شعرها في قوة لفظها وهدوء عاطفتها، حتى ذهب فيه بعض القدامى إلى تقديمها على (**الخنساء**) بتنويع بحورها، ومقدرة تصرفها الشعري.

ـ نسبها الكريم واعتزازها به

حينما نتحدث عن سيدة القريض ـ (**ليلى الأخيلية**) ـ كونها أديبة وشاعرة، وليس لأنها الأفضل بين شعراء زمانها، لكنها الأكثر وجوداً وحضوراً في ظِل دولة بني أمية لما تتصف به من الفصاحة والشجاعة الأدبية التي تميزها عن نساء عصرها.

وقبل خوض الباحثة في مجالها الأدبي لابد أن تقدم تعريفاً لها فهي كما تقول المصادر والمراجع[4]: **(ليلي بنت عبدالله بن الرّحال)** ـ وقيل ابن الرحّالة ـ بن شدَّاد بن كَعْب ابن مُعاويةَ, و(**الأخيلُ**) هو فارس الهَرّار, ابن عُبادةَ بن عُقيْل بن كَعْب بن ربيعة بن عامر بن صَعْصَعة. كما عُرف قومها بأنهم كانوا من عشّاق الشعر ومحبي الأدب، كما كانوا من أوائل المسلمين الذين أسهموا وشاركوا في الفتوحات الإسلامية، فوجدنا في المصادر والمراجع تاريخ وفاة الشاعرة (**ليلى الأخيلية**) في (80 هـ/ 704م) ، بينما لم أجدُ تاريخ ميلادها، رغم أنها عاصرت أهم الأحداث السياسية في صدر الإسلام، وخاصة الفتنة الكبرى التي قُتل فيها الخليفة الثالث (**عثمان بن عفان**) رضي الله عنه سنة (ت 35 هـ) بدليل أنها رثته في إحدى قصائدها، في قولها :

أبعْدَ عُثْمان تَرْجو الخَيرَ أمَّتهُ وكَان آمنَ مَنْ يَمْشِي على سَاق

خَليفةُ اللهِ أعْطاهُمْ وخَوّلَهُم مَا كَان مِنْ ذهبِ جَـمٍّ وأوْراقِ[5]

وهذا يوحي بأن الشاعرة كانت في ربيع شبابها، وإذا توقّعتُ أن عُمر (**ليلى**) عشرون ربيعاً عندما رثت الخليفة عثمان بن عفان، هذا يعني أن تاريخ ميلادها 15 هـ، وقد يزيد أو ينقص قليلاً ، **أي** ولدت في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وبهذا تكون (**ليلى الأخيلية**) شاعرة مخضرمة بين صدر الإسلام والعصر الأموي، وأكثر أخبارها متصل بدولة بني أمية، وهذا يعني أنها عاشت خمساً وستين سنة، حتى قال لها الحجاج يوماً: " إن شبابك قد ذهب، واضمحل أمرك وأمر توبة"[6].

زواجها:

من خلال الاطّلاع على بعض المصادر والمراجع للوصول إلى معرفة حياة الشاعرة

وجدتُ أن (ليلى) تزوجت مرتين، مرة من بني قومها على كره منها ورغبة من والدها، ولم تذكر المصادر اسم زوجها بالتحديد، لكنها قالت إنه يعود في أصله إلى (بني الأذلغ من بني عبادة بن عقيل)، وذُكِر عنه أيضاً أنه كان شديد الغيرة عليها، والزواج الآخر كان من رجل يدعى

---

[4] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، (د ، ت)، ص:9.
[5] ـ المصدر السابق، ص: 91.
[6] ـ المصدر السابق ، ص :16.

(سوار بن أوفى القشيري) من بني قشير وهو معروف (**بابن الحيا**) نسبة لأمه. وذُكر عنه بأنه شاعر مخضرم، وقد هجاه (**النابغة الجعدي**) بقصيدة فاضحة، مطلعها:

إمّـا تَـري ظُـلَلَ الأَيـامِ قَـد حَسَرَت عَـنّـي وشـمَـرتُ ذيـلاً كـانَ ذَيّـالا[7]

لدرجة أنّ الشاعرة دافعت عن زوجها بحرارة لكي تبعد عنه شر (**الجعدي**)، في قولها :

وما كنتُ لو قاذَفْتُ جُلَّ عشيرتي لأذكـر قعبي حـــازرٍ قد تثمّلا[8]

أولادهـــــا :

لم تذكر كتب الأدب أنّ (**ليلى الأخيلية**) أنجبت من زوجها أو زوجيها أولادًا، فليس في شعرها ما يدلُ على ذلك، لكن توجد إشارة واحدة أوردها (**المرزباني**) في نص لهُ في **أشعار النساء**، أنها وردت على عبيد الله بن أبي بكرة فقالت له: "أصلح الله الأمير أتيتك من بلاد شاسعة، ترفعني رافعة، وتهضبني هاضبة لملمات من البلايا، قد ضاق البلد العريض بعد عدة من الولد، وكثرة العدد"، وهنا يمكن الاستدلال على أنها أنجبت أولاداً.[9]

وفاتـــــــها:

أما وفاة الشاعرة فقد اختلف الرواة في تحديد الكيفية، فالأصمعي ـ الذي كان معجباً بشعر (**ليلى**) ـ إلى أن (ليلى) وفدت على الحجاج وطلبت إليه أن يحملها إلى ابن عمها قتيبة بن مسلم وهو على خراسان يومذاك، ففعل وأجازها ثم همّت راجعة إلى البادية، فلما كانت بالريّ ماتت"[10]

أما الأصفهاني فقد ردَّ رواية الأصمعي وغلّطها، وتحدث عن وفاة الشاعرة : "بأنها مرت ذات يوم مقبلة من سفر، فمرت بقبر (**توبة**) في طريق عودتها فقالت : السلام عليك يا توبة، أنتم السابقون وإنا إن شاء الله بكم لاحقون، ثم سكتت قليلاً، ثم التفتت إلى قومها مندهشة قائلة لهم : ما عرفتُ له كذبة قط قبل هذا، فلما سألوها عن ذلك، ردَّدت أبياته التي يقول فيها:

ولو أن ليلى الأخيليةَ سلّمتْ عليّ ودوني تربةٌ وصفائـــــــحُ

لسلّمتُ تسليم البشاشةِ أو زقا إليها صدًى من جانبِ القبرِ صائحُ [11]

فما باله لم يسلم عليّ كما قال ؟!

وتقول رواية الأصبهاني التي أكدها ابن الجوزي : "إنه كانت بجانب القبر بومة ، فحينما رأت الهودج فزعت وطارت في وجه البعير الذي كانت تركبه (ليلى)، الذي أدى إلى اضطرابه ورمى (ليلى)على رأسها وماتت في لحظتها، على الرغم من أن النهاية كانت حزينة، إلا أن وفاتها

---

[7] ـ النابغة الجعدي، الديوان، تحقيق: واضح الصمد، دار النشر صادر، بيروت، ط1، 1998، ص 34.
[8] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع ، ص : 24.
[9] ـ فالح نصيب الكيلاني ، شعراء العصر الأموي، موسوعة شعراء العربية، مجلد3، ج1، 2، (د، ب) ، (د، ب) ، ص : 485.
[10] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص:9.
[11] ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم وبكر عباس، دار صادر،بيروت، ط1، 1959.ج21، ص :204.

جمعتها بابن عمها (توبة بن الحُميّر)، حيث دفنت بجانب قبره. وكان ذلك في (80 هـ / 704 م).[12]

جمالـــــــــها :

حسب الدراسات التي تحصلت عليها الباحثة[13] أفادتها بأنّ نساء بني عامر من أجمل نساء العرب. لهذا برزت (ليلى) مسلحة بجمالها العامري، والذي اتفقت كل المراجع التاريخية[14] أنها كانت مبهرة الجمال ، لدرجة أنها كانت تفتن العرب بجمال عينيها، واعتدال قامتها، ورشاقة جسمها، كما وُصفت (ليلى) بأنها حسنة المشية، متزنة الحركة، وكلما لبست البرقع زاد في جمالها وبهائها، زد على ذلك أن قبيلتها تسمى عشاق العرب، لكثرة شعرهم في العشق، ورقة مشاعرهم، ووسامة رجالهم وجمال نسائهم..

قوة شخصيتها (الجرأة)

الشاعرة مُسلّحة بشخصية قوية وشجاعة، فهي لا تخشى أحداً مهما كانت صفته وجبروته ومكانته، لدرجة أنها تجالس الأمراء والملوك، وتبادلهم الحديث دون رهبة أو خوف، عُرفت بجرأتها كما يحلو للبعض وصفها، فالجرأة تحمل معنى الحماسة والقدرة، أكثر من الأنفة والإقدام ورباطة الجأش والجسارة، ولعل أبرز المواقف التي تشهد لها بذلك، بدءاً حوارها مع الخليفة الأموي (**معاوية بن أبي سفيان**)، حين أجابته عن صفات ابن عمها وصاحبها (**توبة**) بأنه :" سبط البنان، حديد اللسان، شجي للأقران، كريم المخبر، عفيف المئزر، جميل المنظر ..."[15] وكذلك مع الخليفة (**عبدالملك بن مروان**)، الذي وجه إليها سؤالاً ذات يوم قائلاً : " ما رأى توبة فيك حتى عشقك ؟ ـ هذا بعد أن تجاوزت مرحلة الشباب ـ فقالت بكل شجاعة: رأى في ما رآه الناس حين جعلوك خليفة "، فهي تملك جرأة لا نظير لها بين نساء العرب، انتهاء بموقفها الشجاع أمام (**الحجاج بن يوسف الثقفي**)، واعتدادها بنفسها، وبقبيلتها في مواضع شعرية كثيرة[16].

فصاحتها وبداوتها :

ذكرها شعراء وأدباء زمانها بأنها من أكثر نساء العرب فصاحة وبلاغة[17]، في شعرها الذي تألق بالموسيقا، وتزين بالوزن، وستلمس الباحثة ذلك من خلال هذا العمل الأدبي، وكذلك إتقان وإجادة وإلمام الشاعرة بالعربية وقواعدها وعلومها الذي أظهر موهبتها وتميزها الشعري، حيث اكتسبت الشاعرة من تلك المهارة خلال الفترة التي قضتها في البادية وبين ربوعها، وزاد من فصاحتها وولعها الشديد بالرواية وقول الشعر.

علاقتها بتوبة بن الحُميّر

---

[12] ـ الأصفهاني، الأغاني، ، ج21، ص:33

[13] ـ بشير يموت ، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام ، المطبعة الوطنية، بيروت، ط1، 1999 ص: 100.

[14] ـ ينظر : المرجع السابق، ص: 110.

[15] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص:13.

[16] ـ ينظر المصدر السابق نفسه.

[17] ـ ينظر : الأصفهاني، الأغاني، ج21، ص: 67.

هل العلاقات العاطفية هي ما يدفع الشعراء لقول الشعر؟ أم أن الشعر هو من ينسج هالة أسطورية حول مشاعرهم ؟ يراود الباحثة هذا السؤال حينما تنظر إلى قصائد المحبين في الشعر العربي . ومن بين هؤلاء(ليلى الأخيلية)، التي خلّفت لنا أجمل المرثيات الغزلية ، التي تروي حكايتها مع ابن عمها(توبة بن الحُميّر).

فحسب ما ورد عن (**داود الأنطاكي**)(ت 1599م - 1008هـ) في كتابه (**تزيين الأسواق في أخبار العشاق**) عن بداية علاقة الشاعرة بـ (**توبة**) بأن قوم توبة نزلوا مع قوم (ليلى) يومًا في غزوة من الغزوات، وحين عودتهم، خرجت النساء للقاء القادمين ترحيباً بهم وتعظيماً لهم، فرأى (**توبة بن الحُميّر**) (**ليلى الأخيلية**) وافتتن بها، كما بادلته المشاعر ذاتها[18]، والشاعرة كما تقول الروايات ليست كبنات القبيلة، تخفي حبها وتنكر عشقها خوفاً من أهلها واستنكاراً من قبيلتها، فهي على العكس من ذلك، أعلنت عن ذلك الحب صراحة ، فنظمت قصائدها، وكشفت فيها عن حبيبها، فكان الحب متبادلاً بينهما، عبّر كل منهما عن مشاعره بقصائد تحصلت عليها الباحثة من خلال ديوانها، وتلك القصائد كان لها صدى في قومها، وبين القبائل المجاورة لقبيلتها.[19]

فمن قصص الحب التي اشتهرت وعرفت في العصر الأموي قصة (**ليلى الأخيلية**) و (**توبة بن الحُميّر**)، فعُرف بأن (**توبة**) كان يهواها، ويقول فيها الأشعار، لكن حينما جاء لخطبتها رفض والدها تلك الخطبة تنفيذاً لتقاليد العرب التي ترد الخاطب الذي يتغزل بفتاته على مسمع القبيلة، ولهذا سارع والدها بتزويجها لشخص آخر عقوبة لـ (**توبة بن الحُميّر**) ولابنته (**ليلى**)، وحفاظاً على سمعته ومكانته في قومه، ورغم ذلك لم يتوقف (**توبة**) عن زيارتها، والالتقاء بها حتى بعد زواجها، الأمر الذي أدى إلى شكوى زوجها الأول (أبي الأذلع) إلى السلطان[20] الذي أهدر دم (**توبة**)، فإذا عاد (**توبة**) لزيارة (**ليلى**) أخذ أفراد قبيلتها يترصدون له في الزمان والمكان المعتادين، وحينما علمت الشاعرة بالأمر ، خرجت إليه سافرة، حيث جلست في طريقه تمنعه من الحضور فاستغرب توبة خروجها سافرة، لكنه بذكائه العربي فطن لذلك، وفهم أنها تعلمه بأن هناك كميناً قد نُصب له، فأخذ فرسه وركض هارباً من خصومه،[21] وفي هذا المشهد يقول في قصيدة عدد أبياتها أحد عشر بيتاً مطلعها:

وكنتُ إذا ما جئتُ ليلى تبرقعت فقد رابني مِنها الغَداةَ سُفورُها[22]

وبهذا أنقذت ليلى ابن عمها (**توبة بن الحُميّر**) من موت محقق .

وفاة توبة بن الحُميّر :

توفي (توبة) في إحدى المعارك، ويبدو أن وفاته أشعلت قريحة (ليلى)، لتجود بأجمل المرثيات الغزلية في الشعر العربي، حتى قال الأدباء والنقّاد أنه لم يسبقها في الشعر الرثائي أحد من شاعرات العرب سوى (الخنساء)، بل فضّلها بعض الأدباء والنقّاد على (الخنساء) حتى في

---

[18] ـ داود الأنطاكي ، تزيين الأسواق في أخبار العشاق ، دار ومكتبة الهلال، ط1، تاريخ الطبع لايوجد، ص : 85.
[19] ـ ينظر : ليلى الأخيلية،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 15
[20] ـ ينظر: المصدر السابق نفسه.
[21] ـ المصدر السابق، ص :16
[22] ـ المصدر السابق ، ص : 20

غرض الرثاء، وإن كانت (ليلى) تفوقت في إجادة شعرها في أغراض أخرى، وفي رثاء ابن عمها قالت:

أيا عيْنُ بِكّي توبةَ بن حُمَيِّر بسحٍّ كفيضِ الجدولِ المُتفجّرِ

لتبكِ عليه مِنْ خفاجةٍ نِسوةٌ بماء شُؤونِ الـعبْرة المُتحدِّرِ[23]

ثانياً : العوامل العامة (المؤثرات الخارجية):

ـ تأثرالشاعرة بالصراع السياسي في العصر الأموي.

شعر (ليلى) خلا من تلك الأحداث السياسية باستثناء رثائها للخليفة (عثمان بن عفان) رضي الله عنه[24]، لكن شجاعتها الأدبية مكّنتها من التصدّي لأكبر الشخصيات السياسية بشاعريتها الواضحة في شعرها.

عاشت الشاعرة أغلب عمرها في عصر صدر الإسلام، و في عصر دولة بني أمية ، غير أنها تشرّبت جُل أدبها من شعر الجاهلية، وكان حضورها ـ واضحاً بما مرت به من أحداث سياسية كبرى في جزيرة العرب ـ حضوراً فيه من الإقدام ما يوازي قدر موقفها الحر في أن تعبر عن رأيها دون احتراس، حيث كانت من الحكمة ورجاحة العقل في أن تساير ما يحدث تارة بالولاء ، خاصة حين قالت مرثيتها في أمير المؤمنين الخليفة (**عثمان بن عفان**) بعد مقتله ، وتارة بمدح (**الحجاج بن يوسف الثقفي**)[25] بإبداء رأيها فيه بكل حرية :

إذا هبط الحجاجُ أرضاً مريضةً تتبع أقصَى دائها فشفاها[26]

وتارة ثالثة بالصمت إن لم يكن للموقف السياسي ما لا يستحق أن يقال حوله بالرغم من ضجّة طبوله الفارغة، لذا خلا شعرها من تناول الصراع السياسي .

الدراسات الأدبية العربية القديمة لشعر ليلى:

هناك آراء متعددة للنقاد القدماء في شعر (**ليلى**)، فقد ذهب (**الأصمعي**)(ت 216 هـ) في كتابه (**فحولة الشعراء**) إلى تقديم(**ليلى**) على (**الخنساء**)، حين قال : " أشعرتُ أن ليلى أشعر من الخنساء" [27]، كما يذكر (عمر رضا كحالة)(ت ـ 1987م ـ 1408هـ) في كتابه (أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام) أنّ (مسلم عبد الله بن مسلم) قال عن أبيه :" كنتُ في مجلس ضمّ أشرافاً من قريش فتذاكروا (الخنساء) و(ليلى)، ثم أجمعوا على أنّ (الأخيلية) أفصحهما، فشهدوا (للأخيلية) بالفصاحة"[28] كما ورد عن (**المبرد**)(ت 285 هـ) أن المفاضلة بين (**ليلى**) و(**الخنساء**) أمرٌ صعبٌ، فقال: "وكانت(الخنساء) و(ليلى) بائنتين في أشعارهما متقدمتين لأكثر الفحول، ورب

---

[23] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص:74.

[24] ـ المصدر السابق، ص:12.

[25] ـ أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر بن طيفور، بلاغات النساء وطرائف كلامهنّ وملح نوادرهنّ وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعرهن في الجاهلية وصدر الإسلام، تصحيح وشرح أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، القاهرة، ط1، 1908، ص : 171.

[26] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص:113.

[27] ـ الأصمعي، فحولة الشعراء، تحقيق : ش تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط، 2، 1980، ص: 19.

[28] ـ عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج4 ، ط1، 1959، ص: 332، 333.

امرأة تتقدم في صناعة وقلّما يكون ذلك"[29]، ويذكر (الحصري)(ت 453هـ) في كتابه (زهر الآداب وثمر الألباب) أن (أبا زيد الأنصاري) (ت 215هـ) قال : " ليلى أغزر بحراً، وأكثر تصرفاً، وأقوى لفظاً، وقوله إنّ (الخنساء) أذهب في عمود الرثاء"[30] لأنه مدح شعرها الذي يمتاز بالإجادة في الموضوع والغرض. كما كان (الفرزدق)(ت 110 هـ) يفضل شعرها على شعره ، ويقول (ابن الأنباري) (ت 328 هـ) في كتابه (نزهة الأنباء في طبقات الأدباء) الذي نقل قول (**أبي نواس**)(ت 196هـ) : " قال أبو نواس : ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة من العرب منهن الخنساء وليلى"، وأشار (أبو تمام)(ت 231هـ) إلى تقدم ليلى في غرض الرثاء، كما أعجب بها في هذا الغرض الشعري، حتى أنه ذكرها في قصيدة يمدح بها (**الحسن بن وهب**):

فَكأنّ قُسّاً مِنْ عُكاظٍ يخْطُبُ وكأنَّ ليلى الأخيلية تَنْدِبُ[31]

ويؤكد (البحتري) (ت284) على علوّ مرتبة (ليلى) في الشعر، وما إجادتها في التعبير والإبداع فيه، وخاصة في ما قالته في مدح (آل مطرف) وذكر صفاتهم، حتى أنه ضرب بها مثلاً في قصيدة يصف فيها شيخاً كبيراً:

لو أنَّ ليلى الأخْيَلِيَةَ شاهدت أطْرافهُ لم تُطْرِ آلَ مُطْرَّفٍ[32]

واستحسن (**أبو العلاء المعري**)(ت 449هـ) بلاغتها وفصاحتها، فقد نالت إعجابه وذلك بتقديم رثائها في موقف حميم على قلبه، وهو رثاء والدته التي يقول فيها :

شَجَتْكَ بظاهِرٍ كَقريضِ ليلى وباطِنُهُ عَوِيصُ أبي حِزامِ[33]

وجاء في كتاب (بلاغات النساء) لـ (**ابن طيفور**) (ت 280 هـ) في أخبار ليلى الأخْيلية وبعض من أشعارها، دليل على اهتمام الكتّاب بشاعرية (ليلى)، مما نقل إلينا (ابن طيفور) خبر قدومها على (**عبد الملك بن مروان**) (ت 86 هـ) وزوجته (**عاتكة بنت يزيد بن معاوية**) (ت 126)، حين رأى عندها امرأة بدوية فأنكرها، فقال : من أنتِ؟ قالت : أنا الوالهة الحرّى ليلى الأخيلية ، قال :أنتِ التي تقولين[34] :

أُرِيْقَتْ جِفانُ ابنِ الخلِيْعِ فأصبحتْ حِياضُ النَّدى زالتْ بـــــهِنَّ المَراتِبُ

فَعُفَاته لهْفى يطُوْفوْنَ حَـــــوْلــهُ كما انْقضَّ عَرْشُ البئْرِ والوِرْدُ عاصِبْ[35]

قالت: أنا التي أقول ذلك. قال: فما أبقيت لنا؟. قالت: الذي أبقاه الله لك. قال: وما ذلك؟ قالت: نسباً قرشياً، وعيشاً رخياً، وامرأة مطاعةً. قال: أفردته بالكرم، قالت: أفردته بما أفرد به، فقالت (عاتكة)

---

[29] ـ أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، الكامل في اللغة والأدب، ، تحقيق، محمد أبو الفضيل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ج4، ط1، 2004، ص : 348.

[30] ـ أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح زكي مبارك، دار الجبل، ج3، بيروت، ط 4، (د-ت) ، ص: 999.

[31] ـ أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري، نزهة الأنباء في طبقات الأدباء، تحقيق : إبراهيم السمرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط 3، 1985 ، ص : 65.

[32] ـ البحتري، الديوان ، شرح وتحقيق : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1963، ص : 1417.

[33] ـ أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت،ط1، 1957، ص :40.

[34] ـ أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر بن طيفور، بلاغات النساء وطرائف كلامهنّ ، ص : 147.

[35] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، ص:60.

لـ (عبد الملك): قد جاءت تستعين بنا عليك لتسقيها وتحمي لها، ولست ليزيد أن شفعتها في شيء من حاجتها لتقديمها أعرابياً جَلِفاً جافياً على أمير المؤمنين، فقالت (ليلى الأخيلية) رداً على قول عاتكة:

ستحْملُني ورحْلي ذاتُ وخْدٍ عليها بنتُ آباءٍ كِـــــــرامِ

إذا جعلْتَ سواد الشام جنباً وغُلِقْ دُونَهَا بَابَ اللئـــــــامِ

فليس بَعَائدٍ أبداً إليهـــم ذَوُوْ الحاجاتِ في غَلَسِ الظلامِ

أَعَاتكَ لوْ رأيْتَ غُداةَ بِنـــا عزاء النفْسِ عنكُم واعتزامـــي[36]

كما أورد (ابن طافور) قصة مقتل (توبة بن الحُميّر) وما قالته (ليلى الأخيلية) عند سماعها الخبر:

لِتبْكِ العذارى مِن خفاجةِ كُلّهَا شِتاءً وصيْفاً دائِباتٍ وَمَرْبَعـــــا

على نَاشئٍ نال المكارِمَ كُلَّهـــا فما انْفك حتى أحْرزَ المجدَ أجمعا [37]

كما يُعَدُّ كتاب (الأغاني) لـ (**أبي الفرج الأصفهاني**) (ت 356 هـ) من أهم المصادر القديمة التي اهتمت بشعر (ليلى الأخيلية) وذكر العديد من مراثيها لـ (توبة)، فقد أورد (الأصفهاني) كثير من أخبارها مع (**معاوية بن أبي سفيان**)(ت 78) وأخبارها مع (عبد الملك بن مروان)، ووفودها على (**الحجاج بن يوسف**)(ت 95) ومديحاً له وإعجابه بشعر (ليلى)، كما ذكر (الأصفهاني) في كتابه الأغاني نسب الشاعرة وخبر وفاة (توبة بن الحُميّر)[38].

وللأخيلية دورٌ مهمٌ في كُتب النقّاد والأدباء والشعراء، حيث وجدت مكاناً بارزاً في المصادر القديمة، بحيث فرضت وجودها وتميّزها في زحام الحركة الأدبية على مختلف مراحل العصور إلى يومنا هذا حتى أفسحوا لها مجالاً في دراسة شعرها، ولقد استوقفتني قصيدة (ليلى الأخيلية) الرائية التي رثت فيها ابن عمها (توبة بن الحُميّر) وهي أطول قصيدة لها فقد وصل عدد أبياتها خمساً وأربعين بيتاً، حكمت فيها أحكاماً متتابعاً على الحياة والموت، مفرغة إياها من أية مسحة دينية، متجلّية بحزن لامثيل له في التاريخ الشعري حتى لقد أقسمت بأنها لن تحزن على أحدٍ بعد توبة .

كذلك لاقى شعر (ليلى الأخيلية) اهتماماً بالغاً ومكانة عالية في الدراسات العربية الحديثة، من كتب الأدب والتاريخ واللغة ، فقد حظي شعرها بالعناية والاهتمام، خاصة حول دراسة الأغراض والموضوعات المتعددة، والكشف عن السمات الفنية في شعرها الذي تميّزت به عن غيرها من الشاعرات . ولعل حضورها الثقافي الساطع هذا قد ألهم الباحثة في الرغبة في أن تُدلي بدلوها لدراسة شعر (ليلى)، وشجاعتها الأدبية في فن القول ومهارة التصوير.

---

[36] ـ المصدر السابق ، ص: 103.
[37] ـ المصدر السابق، ص: 86.
[38] ـ أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني، ص: 137.

الدراسات الأدبية الغربية لشعر ليلى الأخيلية :

أشار المستشرق الألماني (**كارل بروكلمان**) (ت 1956م) إلى (ليلى الأخيلية)، في قوله " كما اختصت النساء في الجاهلية بالشهرة في شعر الرثاء، نبغت أيضاً شاعرة في عصر الأمويين ، لها في الرثاء مقام رفيع، وهي ليلى الأخيلية بنت عبد الله بن الرحال من بني عامر بن صعصعة ..." [39]

ومقابل ذلك بلغت عاطفتها الأدبية بلوغ النضج، في تأملاتها الوجودية، والبحث عن الحقيقة، على الرغم من استسلامها للقدر والحقائق الجديدة حولها، فاتفق معظم النقّاد على غزارة ملكتها الشعرية لفظاً ومعنىً وتأثيراً، وحسب رأي المتواضع فإن (ليلى) تفوّقت على (الخنساء) لأنها تنوعت في الأغراض الأخرى، زد على ذلك أتت قصائدها عميقة فيما يجري حولها، وكان أعمق ما قدمت من نتاج شعري عن (توبة) وهو الموضوع الرئيس في إبداعها الشعري.

أيا عينُ بكّي توبةَ بن حُميَّرِ بسحّ كفيْضِ الجَدْولِ المُتفَجِّرِ

لِتبْكِ عليْه من خَفَاجةَ نِسْوةٌ بماءِ شُؤونِ العبْرة المُتحــدِّرِ

كأن فتى الفتيانِ توبةَ لم يَسِرْ بنجدٍ ولم يطلُع مع المُتــغوِّر[40]

ويتضح من خلال هذا العمل الأدبي موهبة الشاعرة (ليلى الأخيلية) التي رفعتها إلى مستوى التحكيم الشعري، بما كان مشهوداً لها من الفصاحة والبلاغة والإبداع ،والتفوق على فحول الشعراء، بغزير شعرها في قوة لفظه، وقوة معناه، وهدوء عاطفته..

أقسمتُ أرثي بعد توبةَ هالـــكاً وأحفِلُ من دارتْ عليه الدوائرُ

لَعَمْرُكَ ما بِالموْتِ عارٌ على الفتى إذا لم تُصِبْهُ في الحياةِ المعايِرُ[41]

فالرثاء هو غرض القصيدة التي نظّمتها (الأخيلية) بعد موت صاحبها ببنائية فنية ومعالجة موضوعية، هيأت لها بافتتاحية القسم الذي مهّد لشخصية المرثي (**أقسمت أرثي**) أي لا أرثي، لأن حياتها صحراء قاحلة بعد فقدها لصاحبها (توبة) الذي لا تستطيع تعويضه، ويستمر صوت الذات الشاعرة شاخصاً باستذكاره حتى النهاية، فقسم الختم يعني استمرارية الحزن.

فالرثاء هو الغالب على قصائد (ليلى الأخيلية) من خلال هذا العرض الذي يبين تعدد الأغراض:

م	الغرض	المقصود بالغرض	عنوان القصيدة	عدد أبياتها	البحر	القافية	مطلع القصيدة
1	المدح	مروان بن الحكم	أنت أميرها	35	الطويل	الباء	طربتُ وما هذا بساعة مطرب
2	المدح	معاوية بن أبي سفيان	كنت المرتجي	4	الوافر	الباء	معاوي لم أكد أتيك تهوي
3	الرثاء	توبة بن حمير	عقرَتْ مُقرما	1	الطويل	الباء	عقرْتُ على أنصاب توبة مُقرما
4	الرثاء	توبة بن حمير	عُفاته لهفى	2	الطويل	الباء	أريقت جفانُ ابن الخليع فأصبحتْ
5	الرثاء	توبة بن حمير	كأن فتى الفتيان	1	الطويل	الباء	كأن فتى الفتيان توبةَ لمْ يرضَ
6	الهجاء	قابض بن أبي عقيل	دعا قابضاً	2	الطويل	الباء	دعا قابضاً، والموتُ يُخفقُ ظِلهُ
7	الوصف	الناقة	ذات لوْثٍ	1	الوافر	الباء	غضُوب للمهامهِ ذاتُ لوْثٍ
8	المدح	العجير السلولي	كُلّ ما قالوا بَهرجُ	1	الطويل	الجيم	ألا كُلّ ما قالوا الرُّواة وأنشدوا

[39] ـ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، نقل عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط5، 1983م، ص: 234.
[40] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق: عمر الطباع ، ص:75
[41] ـ المصدر السابق، ص : 78.

9	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	تراه ضروبا بالصفائح	4	الطويـل	الحـــاء	فتـــى لمْ يزلْ يزدادُ خيراً لَدُن نشا
10	الفـــخر	بنـــــــو كعب	نحنُ قتلـــــــنا	7	الرجـــز	الحـــاء	نحنُ الذين صبْحوا الصباحـــــا
11	المـــدح	الحجـــاج بن يوسف	حَـــــــجُّاجُ	2	البسيـط	الـــدال	حَجـــــاجُ أنت الذي ما فَوْقهُ أَحَدُ
12	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	قتـــــيلُ بني عوْف	45	الطويـل	الـــراء	نظَرتُ ورُكـــــن مِن ذِقانين دُونهُ
13	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	فتـــــــى الفتيان	17	الطويـل	الـــراء	أبا عينُ بكِّي توبـــــــة ابن حميّرِ
14	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	يا تـــــــــوبُ	3	البسيـط	الـــراء	كَمْ هاتف بِكَ من بـــــاكٍ وباكِيةٍ
15	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	وما أحـــــــدٌ حَيّ	12	الطويـل	الـــراء	أقسمتُ أرثي بعْد توْبةَ هالِكـــــاً
16	المـــدح	بنـــــــي أبي بكر	إن كُـــــــنتَ تَبْغي	5	البسيـط	الـــراء	إن كُنتَ تَبغي أباء بَكرٍ فـــــإنهُم
17	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	سَتَلْـــــــقوْن غارةً	3	الطويـل	الـــراء	هَرَاقتْ بنُو عَوفٍ دَماً غَيْرَ واحـــدِ
18	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	لكنّمـــــــا الهجران	1	الطويـل	الـــراء	لعِمرُكَ ما الهِجرانُ أنْ تَشْحطَ النَّوى
19	الفخـــر	قـــــــوم الشاعرة	شُمُّ العـــــــرانين	1	البسيـط	الـــراء	شمُّ العرانين أسْماطٌ نِعـــــالِهِم
20	المـــدح	توبـــــبة بن حمير	يَحْـــــــذَرونه	2	الطويـل	الـــراء	لَزَارُ حُروب يَكْرَهُ القـــــومُ دَرْأَهُ
21	الوصـف	توبـــــــة بن حمير	ينـــــــــتظرُ	2	البسيـط	الـــراء	مُهَفْهَفٌ الكشحِ والسِّبال منـــــخرقُ
22	الوصـف	الإبـــــــــــل	لا ترى لهـــــا شبها	1	الطويـل	الـــراء	رَمَوْها بأثْوابٍ خِفافٍ فلا تـــــرى
23	الفـــخر	قـــــــوم الشاعرة	نَحـــــــنُ الأخايلُ	4	الكامـل	الـــراء	نحنُ الأخايـل ما يـــــزالُ غُلامُنا
24	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	ليت شعْـــــــري	2	الطويـل	العيـــن	ألا ليْت شِعري والخـــطُوبُ كثيرةٌ
25	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	أمـــن الحوادثِ أروعُ	1	الكامـل	العيـــن	يَرِدُ المـــــياهَ حَضيرةٌ ونفيضةٌ
26	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	نال المـــــكارمَ كُلها	2	الطويـل	العيـــن	لِتبْكِ العَـــــذَّارى مِن خَفاجَة كُلّها
27	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	هُـــــــو الذنوْبُ	10	الطويـل	الفـــاء	جَزَى الله خيْـــــراً والجزاءُ بكفّه
28	المـــدح	مروان بن الحـــكم	أنِيخَتْ ناقـــــــتي	8	الطويـل	الفـــاء	أنِيخَتْ لدى بابِ ابن مَرْوانَ نَـاقَتي
29	الهـجاء	ابـــــــــن مقبل	ولا نَســـــــبُ	1	الطويـل	الفـــاء	دعاكَ فلا مِنْ أنْفسِ القـــــومِ أنتمُ
30	الرثـــاء	عثـــمان بن عفان	أَبَعْدَ عثمـــــان	4	البسيـط	القـــاف	أبعْدُ عُثمانَ تَـــرْجُو الخَيْرَ أمَّتُهُ
31	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	فـــــولّى .. قابضٌ	11	الوافـــر	الـــلام	تَخلّـــــــى عَنْ أبي حَرْبٍ فَولّى
32	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	بِعْمَ الفـــــــتى	13	الطويـل	الـــلام	ولنعـم الفتى ياتوْبَ كنت إذا التقتْ
33	الفـــخر	قـــــــوم الشاعرة	مجدُنا كـــــان أولاً	11	الطويـل	الـــلام	أتانـــــــي مِن الأنباء أن عشيرة
34	الهجـــاء	النابغـــــة الجعدي	لـــــم تتبـــــع	4	الطويـل	الـــلام	أتابـــــــع لم تتبع ولم تك أولاً
35	الغـــزل	توبـــــــة بن حمير	لا ينبـــغي أن نخونهُ	3	الطويـل	الـــلام	وذي حاجة قلنا له لا تـــــبح بها
36	الهـجاء	توبـــــــة بن حمير	أنعـــــت عيراً	4	الرجـــز	الـــلام	أنَعتُ عَيْراً وهُوَ ...كـــــلّتُهُ
37	الغـــزل	توبـــــــة بن حمير	عـــــزيزٌ علينـــا	1	الطويـل	الـــلام	وعنْهُ عَفَـــا رَبّي وَأحْسَنَ حِفْظَهُ
38	المـــدح	توبـــــــة بن حمير	كـــــان والله سيّداً	13	الطويـل	الـــلام	بعيدُ الثرى لا يبْلُغُ القـــوْمُ قَعْرَهُ
39	العـــتاب	عاتـــــكة بنت يزيد	سِوَاهُ أَحْـــــــجى	9	الوافـــر	المـــيم	ستحْمِـــــلُني ورَحْلي ذاتُ وَخْدٍ
40	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	وابْكـــــــي لتَوْبَة	4	البسيـط	المـــيم	ياعينُ بَكّـــــي بدَمع دائِم السَّجمِ
41	الهـجاء	ابـــــــن الأشعث	غالَبْتَ ملـــــكاً أريباً	3	الوافـــر	المـــيم	حَـــــداكَ الحيْنُ أن غالبت ملكاً
42	الفـــخر	قـــــــوم الشاعرة	نَحْنُ مَنَعْـــــــنا	3	الطويـل	المـــيم	نَحْنُ مَنَعْنـــــا بيْن أسفل ناعِت
43	الفـــخر	قـــــــوم الشاعرة	يُشَبّهون مُلْـــــــوكاً	1	البسيـط	المـــيم	يُشَبّهون مُلْـــــوكاً في تَجلّتِهم
44	الفـــخر	قـــــــوم الشاعرة	تُشافي روايـــــاهُم	1	الطويـل	المـــيم	تُشافي روايـــــاهُم هُبالَةُ بَعْدما
45	المـــدح	بني مطـــــــــرف	تَعَاقبتْك كتـــــائب	16	الكامـل	المـــيم	لمّا تَخَايلت الحُمـــــوُل حَسِبْتَها
46	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	ما بالمـــــوتِ عَارٌ	1	الطويـل	المـــيم	لَعَمْرُكَ ما بالموتِ عَارٌ علـى الفتى
47	المـــدح	قـــــــوم الشاعرة	إذا غَضِبوا تزيدُ قناتُهم	1	الكامـل	المـــيم	قَوْمٌ إذا غَضِبوا تزيدُ قناتُـــــهم
48	الرثـــاء	توبـــــــة بن حمير	يغُـــــضُّ الطَّرْفُ	2	الطويـل	النـــون	كَـــــريمُ يَغُضُّ فَضْلَ حَيَائِهِ
50	الرثـــاء	عثـــمان بن عفان	فانهـــــض معاوِي	4	الكامـل	النـــون	قتلُ ابن عفانَ الإمـــــــا.....م
51	الوصـف	إعـــــلان المبايعة	أكـــــــــلن	3	الرجـــز	النـــون	أنعت أعياراً بأعـــــــلى قُنه
52	المـــدح	الحجـــاج بن يوسف	اللهُ أعطـــــاك غايةً	10	الطويـل	الهـــاء	أحجاج إنَّ الله أعطـــــاك غَايةً
53	المـــدح	توبـــــــة بن حمير	أفعـــــــالهُ	1	المتقارب	الهـــاء	تَحُوطُ العشيرةَ أفعـــــاله
54	الهجـــاء	ابن قـــــــابض	قبّحـــــتَ مدعُوّا	3	الطـويل	اليـــاء	جزى الله شرّاً قابـــــضاً بصَنيعه
55	الحكمة	للمجـــــــــتمع	أبـــــعد عثمـــان	4	البسيـط	القـــاف	أبعد عثمان ترجـــــو الخير أمته

من خلال هذا الجدول يتبين لنا الآتي :

م	الغرض المستخدم	المرات		البحر	المرات		القافية	المرات
1	الرثـــــاء	21		الطـــويل	30		الباء	7
2	المـــــدح	12		البسيـــط	7		الجيم	1
3	الفخـــــر	7		الوافـــــر	5		الحاء	2

4	الهجـــــاء	6		الكـــــامل	4		الدال	1
5	الوصـــــف	4		الرجـــــز	3		الراء	12
6	الغـــــزل	2		المتقـــارب	1		العين	3
7	العتـــــاب	1		ــــــــــ	ــــــــــ		الفاء	3
8	الحكـــــمة	1		ــــــــــ	ــــــــــ		القاف	1
9	ــــــــــ	ــــــ		ــــــــــ	ــــــــــ		اللام	8
10	ــــــــــ	ــــــــــ		ــــــــــ	ــــــــــ		الميم	9
11	ــــــــــ	ــــــــــ		ــــــــــ	ــــــــــ		النون	3
12	ــــــــــ	ــــــــــ		ــــــــــ	ــــــــــ		الهاء	2
13	ــــــــــ	ــــــــــ		ــــــــــ	ــــــــــ		الياء	1

يتبيَّن من خلال هذا الجدول أنّ إبداع الشاعرة موزع على ثلاث عشرة قافية من أبرزها تعداداً قوافي (الراء ـ الميم ـ اللام ـ الباء)، مُقسمة على خمسة بحور، بالإضافة إلى الرجز، حيث يتصدر البحر الطويل ثم البسيط ثم الوافر ويليه الكامل بينما المتقارب استخدمته الشاعرة مرة واحدة.

أمّا من حيث الأغراض فالرثاء هو الغالب في شعر الشاعرة، ثم يأتي المدح، ويليه الفخر ثم الهجاء، وكذلك الوصف والغزل والعتاب والحكمة . وكما أشارت الباحثة أنّ أبيات الشاعرة حسب الديوان لا تتجاوز الثلاثمائة بيت موزعة في أربع وخمسين قصيدة يقتصر عدد قليل منها على أبيات قلائل يصل بعضها إلى بيت واحد فقط، ومعظم هذه القصائد في رثاء توبة والتنديد بقاتليه من بني عوف. ولئن كان معظم قصائدها في رثاء (توبة) فإنّ الأبيات الباقية من قصائد أو مقطعات قد أخذت أغراضاً أخرى ـ فضلاً عمّا لايزال مجهولاً من شعرها ـ تكشف عن شاعرية لا يصح وصفها بالضآلة والقلّة أو قصر الباع.[42]

ولعل الحافز لنا في هذا الرأي ذاك العدد الكبير من النقّاد والمصنفين والرواة الذين عنوا بجمع أخبارها وتدوين أشعارها، وشرح ما وقع في متناولهم من هذا الشعر، وتحديد ظروفه ومناسباته، واستخلاص ما فيه من الفوائد اللغوية والتاريخية والأعلام الجغرافية.[43]

ـ نظرة حول الشعر الشعبي :

[42] ـ ينظر : ليلى الأخيلية ، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع ، ص:78.
[43] ـ ينطر : المصدر السابق، ص:14.

من المعلوم أن اللسان العامي أو الشعبي يختلف عن اللسان الفصيح، فاللهجة العامية لهجة منطوقة غير معتمدة في الكتابة، وهي دائمة التنكّر لقواعد الإعراب، والضبط النحوي، والميل إلى دمج الكلمات التي توافق اللسان[44].

والشعر الشعبي هو نوع من الشعر الذي يعتمد على اللهجات المحلية أو العامية، ويعبر عن ثقافة وأحاسيس المجتمع بشكل مباشر وبسيط، يختلف عن الشعر الفصيح في أنه يستخدم مفردات مألوفة للجمهور، ويكون عادة أقرب إلى الناس في التعبير عن أفراحهم وأحزانهم، وأمالهم وتطلعاتهم.

يتميز الشعر الشعبي بالمرونة في الوزن والقافية، وقد يتنوع الشعر الشعبي بين الشعر المغنى (الأغاني الشعبية) والشعر المنثور المتمثل في القصائد الشعبية التي تروي القصص، وتتناول موضوعات مختلفة مثل الحب والشجاعة والفخر والتقاليد الاجتماعية، ويعتمد على السرد والقصص العاطفية، وله تأثير كبير في الذاكرة الحماعية والثقافة الشعبية.

ويلزم الباحثة أن تُعرّج على بعض مفاهيم الشعر الشعبي، وأراء الأدباء والمفكرين في هذا الجانب، و إذا حاولت أن تقدم كل التعريفات للشعر الشعبي في كلماتٍ فهي بحاجةٍ إلى وقتٍ طويل، ورحلة أدبية شاقة، لهذا رأت أن تعتمد على بعض التعريفات، ومنها ما ذكره الدكتور **(علي برهانه)** في كتابه (**الشعر الشعبي**) الذي يقول فيه : " إن طبيعة الشعر الشعبي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمفهومه، فهو بداية نتاج الجماعة وليس نتاج الفرد، ولِما كان كذلك فإنه يحمل ثقافة هذه الجماعة وتقاليدها، وكل تصوراتها عن الحياة"[45].

ويضيف الدكتور (**علي برهانه**) : "لهذا نجد الجماعة حريصة كل الحرص على أن تسجل مآثرها وأفعالها في هذا الشعر، فهو يخدم غرضاً معنوياً كبيراً إلى جانب كونه جنساً أدبياً جمالياً، ولهذا يكفي أن يلقى الفرد بيت شعر يشتمل على ذكر أمر معين ليعد هذا الأمر من الحقائق التاريخية، لأن الجماعة الشعبية لا تفصل بين الشعر والتاريخ، ولا بينه وبين التوجيه الاجتماعي، فالقيم المحمولة عن طريق هذا الشعر يختلط فيها الديني والتاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي، كل ذلك مصاغ في بوتقة واحدة"[46].

والأغنية الشعبية كما يقول (**سليم الحلو**) :" أغان جميلة وسهلة الحفظ والإنشاد، كثيرة التنوع، محببة إلى القلوب لبساطة لحنها الذي قلّما يصير فيه انتقال أو تصرف إما في اللحن أو الميزان التوقيعي"[47] .

والأغنية الشعبية عند (**أحمد موسى**) نجدها في قوله :" الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة الجماعة، تتناقل آدابها شفاها، وتصدر في تحقيق وجودها عند وجدان شعبي"[48]، وهي عند

---

[44] ـ محاضرة للأستاذ محمد هابيل نشرت على شبكة الانترنت، ينظر الرابط startimes.com ، منقول من كتاب (رشح اليراع في زمن الأوجاع قريرة زرقون نصر).

[45] ـ علي محمد برهانه ، كتاب الشعر الشعبي، منشورات المركز الوطني للمأثورات الشعبية، جامعة سبها، ط1، د.ت. لايوجد، ص: 7.

[46] ـ المرجع السابق نفسه .

[47] ـ سليم الحلو، كتاب الموسيقى النظرية، مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1961، ص: 185.

[48] ـ أحمد موسى، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،ط1، 1970 ، ص:23.

(الكسندر كــراب) (ت ــ 1947) في كتابه (ولادة الأساطير) : " قصيدة شعرية ملحنة، مجهولة الأصل كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وماتزال حيّة في الاستعمال"[49].

وهي عند **(جورج مرتسوج)** :" الأغنية الشائعة في المجتمع الشعبي، وأنها تشمل شعر وموسيقا الجماعات الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة إلى تدوين أو كتابة "[50]، والأغاني الشعبية كثيرة، منها أغاني العمل، وأغاني جز الصوف، وأغاني الطبل، وغيرها من الأغاني التي تصدر عن الرجال، وأغاني الرحى وترقيص الأطفال، وأغاني الختان، وأغاني الفرح، وأغاني التعديد في الحزن، وهذه تصدر عن النساء وتعكس العادات والتقاليد والسلوك والأخلاق، وهي مجهولة القائلات، اندثرت أسماء مغنياتها بمرور زمن طويل على إنشادها وأحيانا مجهولة التاريخ، وفي أحيان أخرى نتعرف على الفترة الزمنية التي قيلت فيها فنجد ما يدل عليها كورود لفظة تحمل اسم عملة، أو اسم سلاح، أو اسم زعيم، أو غير ذلك[51].

لقد وصلت هذه الأغاني مشافهة من جيل إلى جيل، وقد يطرأ إثر ذلك تغيير بعض الألفاظ في الأغنية حين انتقالها من الحضر إلى البدو أو من القرية إلى المدينة، وهو تغيير طفيف لا يغير مضمونها .

ويغلب على هذه الأغاني الألفاظ العامية، أي الألفاظ المتداولة بين الناس لأنها أسهل لمتناولهم، وهذا لا يعيبها لأنها هي الألفاظ السائدة في ظل الحرمان من تعلّم الفصحى.

و يمكن أن تتطرق الباحثة ولو قليلاً لبعض الآراء في رؤية أهل العلم والفكر في تحديد معالم الشعر الشعبي من خلال اطلاعها على كتاب (الشعر الشعبي) للدكتور (على برهانه)[52]، و(كتاب وصف الإبل) للأستاذ (عبد الكريم سليمان)[53]، والذي تجد فيهما تحديد ماهيته وبعض معالمه.

1- يطلق الشعر الشعبي على (مجهول القائل):

يقصد بهذا التعريف الشعر القديم الذي توارثته الأجيال ولم يعرف صاحبه (قائله)، لكنه متداول على ألسنة الناس[54].

2- يطلق الشعر الشعبي على الشعر الذي يقال باللهجة المحلية (اللهجة العامية) :

معنى هذا أن أي شعر يقال باللهجة العامية يدخل في نطاق الشعر الشعبي.

---

[49] ــ المرجع السابق ، ص: 10.
[50] ــ أحمد موسى، الأغنية الشعبية، ص: 11.
[51] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، مطبعة اديتار، إحدى مؤسسات الشركة العربية الليبية للاستثمارات الخارجية، ط1، 1990، ص: 37.
[52] ـ علي برهانه، كتاب الشعر الشعبي، ص :4.
[53] ـ عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ج2، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 2021، ص: 153.
[54] ـ ينظر : علي برهانه ، كتاب الشعر الشعبي، ، المقدمة.

3ـ يطلق الشعر الشعبي على ما "يحتفي به المتلقون أو القراء أو السامعون، ويمثل جزءاً من ثقافتهم العامة".

هذا التعريف لم يحصر الشعر الشعبي، ولم يكن دقيقاً في وصفه، لأن كثيراً من الأشعار التي يتلقاها السامعون تكون باللغة العربية الفصيحة، ولهذا فإن هذا التعريف لم يكن كافياً ولا وافياً.

فالشعر الشعبي هو الذي يقوله سواد الناس من رعاة وسقاة وزراع وصناع وكذلك النساء ويردده الأطفال في المناسبات الاجتماعية، وهو الذي يصور الحياة بتفصيلاتها ووقائعها.

مهما اختلفت الآراء حول قيمة المأثورات الشعبية وما يمكن أن تقدمه من مكاسب ثقافية أو تربوية أو ترفيهية، للأجيال المتأخرة عن الجيل الذي ترعرعت فيه تلك المأثورات وازدهرت، فإن مادتها العفوية النقية، الساذجة في مظاهرها، العميقة في حقائقها ـ ستظل مصدراً حيوياً مهماً بالنسبة للدراسات الإنثولوجية[55] والأنثروبولوجية[56] المتعلقة بكل شعب أو مجموعة من المجموعات البشرية في جميع أنحاء العالم، ومورداً خصباً تستلهم منه الأعمال الفنية والأدبية الذاتية مادتها، وربما بعض الأنماط التعبيرية أيضاً .

من هنا يمكن القول أن الشعر الشعبي تتضمن معانيه حصيلة الإنسانية بطبيعتها، وتتدفق بها شجون الحياة وتنبض بها، وهي مقياس لتجارب شعرية حقيقية لصدورها عن التجربة والإحساس لا عن الثقافة والتعلم والإنشاء. فالشعر الشعبي يمثل رافداً عريضاً معطاءً لا ينضب معينه، وليس لأنه أسهل الوسائل في التعبير، بل لأنه الأسرع في انتقاله على ألسنة رواته وعشاقه، وهو بهذا لا يحتاج الى أداة ليذاع بين الناس، بل يعتمد على قوة الذاكرة، والمقدرة الفنية على الصياغة التشكيلية، و اختيار الوقت المناسب لقوله حتى يشدّ انتباه السامعين إليه، وهو أشبه بالنبات الطبيعي الذي يحتاج الى المناخ المناسب لكي ينمو ويزدهر، فهو فن شفاهي لا ينتظر التدوين، مما يجعله يتعرض للضياع وتعدد الروايات مثله مثل الشعر الجاهلي[57] .

أغاني الرحى (كيفتها، علاقتها بالرباعية، تاريخها، مكانتها في الشعر الشعبي)

أغاني الرحى هي نوع من الأغاني الشعبية التي تشتهر في التراث الليبي، وتُعّد جزءاً مهماً من الثقافة الشعبية الليبية، وتتميز هذه الأغاني بكونها مرتبطة بالحياة اليومية، والأنشطة التقليدية، خصوصاً تلك التي تقوم بها النساء في الصحراء والريف، مثل طحن الحبوب باستخدام آلة الرحى التقليدية.

هذه الأغاني تتسم بأنها أكثر بساطة وقرباً من الحياة اليومية تختلف عن الشعر الجاهلي في التركيب والأسلوب وقواعد اللغة، وتتسم أغاني الرحى بالطابع الشعبي لهجة وثقافة، وعادة ما تعكس تجارب الناس العادية وارتباطهم بالزراعة والرعي والعمل اليومي. وغالباً ما يكون موضوعها حول المعاناة اليومية.

الكيفية : أغاني الرحى هي من خصوصية المرأة تُلقيها المغنية بلحنٍ معين، وتُغنيها المرأة حِكراً دون الرجل، عندما تقوم بطحن الحبوب بواسطة الرحى، تبدأ برحلة شاقة متعبة،

---

55 ـ علم الإنسان ككائن ثقافي، أو الدراسات المقارنة للثقافة.

56 ـ دراسة الإنسان ، أو العلم الذي يدرس الإنسان في علاقته بإنجازاته.

57 ـ عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ص: 154.

وممتعة، فالتعب في ثُقل الرحى، وطحن الشـــعير والقمح، وممتعة من خلال الغناء الذي يُلقى بألحانه في غاية الجمال والإبداع ، وبأنغام رقيقة رخوة تتسلسل إلى أعماق السامع فيندمج معها، ناهيك عن اســتمتاع المغنية نفســها، حين تنســى من خلال الغناء تعب حركة الرحى وثقلها ومعاناتها، كما تعبر المغنية عن أحاســيها الواقعية بلهجتها المحلية.[58] وتســمى أغاني الرحى بالرباعيات لأنها يغْلبُ عليها أربعة أشطر.

" والرباعيات نوعٌ من الغناء الشــعبي تغنيه المرأة فقط، ومن المرجح أنها تؤلفه، وقد يؤلفه الرجل وينسبه للمرأة"[59]

وقد تكون الرباعيات من نتاج الشــعراء الرجال أنفســهم مثل:" الشــاعر عبد الســلام بوجلاوي، والشــاعر شــريف الحِرْنه، والشــاعر خالد فضــل الله"[60]، وتظهر الرباعية عند هؤلاء مجارة لشعر المرأة العربية في ليبيا .

والباحثة دعمت حديث قريرة زرقون بمقطوعة من قصيدة للشاعر **(عبدالواحد الجنجان الوافي)** التي مطلعها :

تــــاريت كـــــل ماعـــون ينضـاح بمـــــا فيـه والنـــــفس شومـــــه
واللي يكـــــرهك فيـــــك جـــرّاح واللي يجهـــــلك مـــــا تلـــــومه

والقصيدة تقول[61] :

م	الشطـــــــــــر الـــــــــــأول	الشطـــــــــــر الثـــــــــــاني
1	**تـــــاريت كـــــل ماعـــون ينضاح**	**بمـــــا فيـه والنـــــفس شومـــــه**
2	**واللي يكـــــرهك فيـــــك جـــرّاح**	**واللي يجهـــــلك مـــــا تلـــــومه**
3	**إلا قبـــــل يا شيـــــخ مفتـــــاح**	**ماهمـــــش كـــــار الذمـــــومه**
4	**بلا معـــــــرفة تـــــذم لامـــلاح**	**علـــــــيك راه تبـــقى حشـــومه**
5	**ما يتـــــوّهوكش كـــــل زنقـــــاح**	**بوعـــــــهد واجـــــد خـــــرومه**
6	**راعـــــــي بني كلـــــب تيناح**	**دمـــــــه ردي الذمـــــــومه**
7	**اللي قالـــــك خبـــــر ماو صـاح**	**واللي زعّلـــــك هـــــو برومـــــه**
8	**هـــــــذوم يا شيـــخ مفتـــــاح**	**مشايـــــــخ بـــــوادي قـــــرومه**
9	**وهـــــــذوم في كـــــل مطراح**	**شهـــــــير صيتـــــهم كيف غومـــــه**
10	**رثـــــــاعة عفى كل مسطـــــاح**	**بالبحـــــــر هـــــدل الطـــرومه**
11	**منين نجعـــهم فـــــوق ينـــــزاح**	**يحـــــرم عـ العـــدو طيب نـــــومه**
12	**وما يشيـــــلو معـــــير السلاح**	**اللي رفيـــــــع بالحيل ســـــومه**
13	**ولايركبـــــــوا إلا الـــــردّاح**	**لمفنـــــــــدي قصير لكـــــرومه**
14	**المجـــــــبّر الجيـــــد الصوكاح**	**الواســـــــع مناهـــــج خشـــومه**
15	**اللـــــــي أن فـــــز للدير لقّـــاح**	**وأخـــــــف من البـــــارق خشـــومه**
16	**وسيـــــــده أن صار النطـــــاح**	**كســـــــــر المقابـــــل لزومـــــه**

---

[58] ـ ينظر : قريرة زرقون نصر، الأشعار المغناة أيام الملالاة، دار الكتب الوطنية، بنغازي، 2024، مقدمة الكتاب.

[59] إ- المرجع السابق نفسه.

[60] ـ قريرة زرقون نصر، الأشعار المغناة أيام الملالاة، من مقدمة الكتاب.

[61] ــ هذه القصيدة أُخذت من شبكة التواصل الاجتماعي، وهي قصة وقعت لقبيلة الشاعر أثناء وجودهم في مصر، أُتهم فيها بعض أفراد قبيلة الشاعر بالسرقة، ثم تبين براءة المتهمين بعد ذلك ، فقال الشاعر هذه القصيدة يعاتب فيها الشيخ مفتاح في اتهامه لأشراف قبيلته ، وهم خير الرجال عفة ونزاهة.

17	أن فـــــــزع تعدّ فارسه طـــــاح	ما يهّمـــــــــله عـ الجهـــــــــومه
18	مقـــــــدم نواجـــــع وقحقاح	للصايبـــــــــة والخصـــــــــومه
19	وعشي الضيف فـي سنين لكـــــلاح	منـــــــين ما تخـــــص العـزومه
20	ومنجـــــــي الخايـــف المنـــذاح	م اللي يريـــــــــدوا عدومـــــــــه
21	وأن جـــــاء لنجـــعهم فيه يرتـاح	وعنّـــــــا يجـــــلّوا همـــــومه
22	من حسانـــــــــهم فيـــــه ركّاح	يوالـــــــــــف جبـــــاهم بـرومه
23	وديـــــــــمه لهم هيبـــــة جنـاح	علي اللـــــي تحـــــوزه الحـــــومه
24	وعـــــــــــايشين فـــــــي بر السمـــــاح	وكـــــــايدين حتى الحكـــــومـــــــه
25	وحـــــــق منـــــو شايل السبّاح	وتاب قبـــــــــل ما حـــــل صومـــه
26	ماعمـــــــــر رقـــــاد لاريـــــاح	يجـــــــــروا عليـــــــهم ظلـــومه
27	مفيـــــت من عدو بايـــــح بيـاح	هـــــــــــاذوم يشهـــــوا هجـــومه
28	وكـــان هـــــو رســـــم سوق لارواح	غـــــــــالي عليـــــــهم دهـــــومه
29	ولايسطـــــــــــهم فيه مـــن راح	إلا الفعـــــــــــل يبـــــغوا تمومـــه

كما لاحظتُ من خلال بحثي في أغاني الرحى أن الشـــاعرة الليبية بدرية الأشـــهب في ديوانها (أنا ليبيا)، أنها ســـارت على منوال أغاني الرحى غير أن أبياتها أخذت طابع ثمانية أشطربدلاً من الرباعية، ربما لم يكتمل لديها المعنى، أو لتطوير هذا الفن، وسيكون لها مشاركة في هذا البحث. ويعلق جمعة الفاخري على ذلك : " أغاني بدرية الأشهب ـــ حديثة ـــ وجعلتها الشاعرة أكثر من أربعة أشطرـــ اجتهادٌ خاصٌّ منها على غير ما كانت عليه الرباعيات الليبية المأثورة التي التزمت هذا النسج، واعتمدت الشكل الرباعي بصدْرين وعَجُزين ، وربما تعمَّدت الشاعرة بدرية الأشهب الزيادة في عدد الشطرات خروجاً عن المألوف لعدم اكتمال المعنى وفق الشكل المعتاد، فأسهبت في نسج أغنياتها على هذه الشاكلة المستحدثة لتصبح مقطوعة شعرية وليست رباعية "[62]

ويقول الفاخري أيضاً " بدرية الأشهب شاعرة شعبية لها عددٌ كبيرٌ من أغاني الرحى، وهي هنا ليست مجهولة، على خلاف السائد من غياب مبدعات ومبدعي أغاني الرحى"[63]

كما يعلق قريرة زرقون عن ســـبب ظهور هذا الفن الغنائي بقوله : "إن ذلك الغناء كان مدرسة مشيّدة الأركان تُدّرس فيها العلوم، وتُزرع الفضائل، وتُرسم فيها معالم الحياة المستقبلية التي يجب أن يسير عليها النشء، فهذه الأشعار المفعمة بالحكم والدروس هي عبارة عن تعويض لمرحلة بلغ التخلف والانحطاط غايته، خاصـــة في فترة ســـيطرة الدولة العثمانية على البلاد التي استمرت زهاء أربع مئة سنة"[64].

ويسمي قريرة زرقون أغاني الرحى بـــ (**المُلالاة**) في مقدمة كتابه (**الأشعار المغناة أيام الملالاة**)، ويجيب زرقون عن سبب التسمية فيقول : " وللإجابة عن السؤال نختصر ذلك في (**يا ليل يا ليل**) وهي كلمات متداولة يبدأ الغناء بها، فتســمى كبداية لكل فن من الفنون، ولعل الليل هو الأنسب للشروع في الغناء لهدوئه وظلامه حيث يسهل على تخيل الأحبة ومجالستهم والسماع لمناجاتهم"[65].

---

[62] ـ مكالمة هاتفية مع الأستاذ جمعة الفاخري حول موضوع بدرية الأشهب وعلاقتها بأغاني الرحى في يوم 12/4، 2024م.

[63] ـ المكالمة نفسها.

[64] ـ قريرة زرقون نصر، الأشعار المغناة أيام الملالاة، من مقدمة الكتاب..

[65] ـ المرجع السابق نفسه.

ولمّا ســـألتُ الأمهات والجدّات[66] عن المُلالاة فكانت الإجابة : " هو البوطويل، وهو اهتزاز صوت المغنية عند الغناء وخاصة عند حرفي الهاء والياء، أو اللام والياء، مع مد الياء في كلتا الحالتين، وخاصة عند الانتهاء من المقطع (**أهـيليليليـــــــــــــي أهيليليليـــــــــــي، ليليليليـــــــي ليليليليـــــي**)، وهو غناء ارتسم في عقولنا وعقول أمهاتنا من قبل، يرافقنا هذا الفن في الأفراح فقط، ويحمل معاني جميلة تتزين بها حناجر النساء، والبوطويل أو كما يعرف في بعض المناطق بالمُلالاة تتميز به المنطقة الغربية والوسط، ويعتمد على طول النفس والقدرة على تلحين الكلمات، حيث تقوم اثنتان من النساء أو أكثر بغناء بعض أبيات من الشعر، ويتم عن طريق تلحينه وتلحقة النســـوة بالزغاريد في ختام كل بيت، وتتميز كل قبيلة أو مدينة بأداء خاص بها من ناحية الســـرعة واللحن، ووضـــوح الكلمات، ولاتزال موجودة هذه الأغاني في الجبل والســـاحل الغربي من أكثر المناطق المحافظة عليها، فغناء البوطويل هو إعلان لبداية الفرح ولايكتمل العرس إلا بهذه الأصـوات حيث تتغنى المرأة بالأخ والأب والقبيلة، ويشـكرون الله ويمدحون نبيه (صل الله عليه وسلم)، وتؤدي النسوة هذا الفن دون الأجر. وهي تختلف عن الهجاوة، لأن الهجاوة هي الشـعر الملحون المصـاحب للعمل لطرد التعب والاسـتمتاع بالعمل، مثل الحرث والحصـاد وجز الأغنام وجبد المياه من البئر، وسقي الإبل والأغنام . والبيت الشـعري في البوطويل لايختلف عن أغاني الرحى إلا في طريقة الأداء والغرض.

ويعلق قريرة زرقون عن أغانى الرحى في كتابه المُلالاة : "يتكون الغناء من امرأتين يقترن صوتهما في رباعية واحدة، ويبدو هذا هو المفضل بالنظر إلى الرباعية القائلة :

زِينْ الرحـــى بين ثنتين أوخيّات ما هِن ضرايرِ
يهِزَّنْ الرحى يِجبدن زِين ما بينهن قلب حـــــاير

وقد يزيد العدد إلى أربع نســـوة تتداول كل اثنتين رباعية، وحين تنتهي الاثنتان تبدأ الأخريان في رباعية أخرى، وقديزداد العدد إلى ما شاء الله ، ولكن للاستماع فقط"[67].

أما مزايا الرباعية فهي قصـــيرة ســـهلة الحفظ، وغزيرة المعنى، فهي كما قال الفرزدق عندما سُئل مرة : ما بال قصارك أكثر من طوالك؟، فقال : " لأني رأيتها أثبت في الصدور، وفي المحافل أجول"[68] .إنها على كل حال ظاهرة عامة عند الشـعراء العرب منذ كانوا ... يجيدون في القصـار، ولا يميلون إلى الطوال ... لذا قلّت عندهم المطولات وانعدمت الملاحم، ولهذا أسـباب، منها العرقي، ومنها الظرف البيئوي، ومنها القسري الالزامي، ومنها الديني..."

علاقة أغاني الرحى بالرباعية :

يجدر بالباحثة أن تبحث أولاً في سـبب تسـمية أغاني الرحى بالرباعيات ، فربما جاء من العدد أربعة، والأربعة منها الربع يعنى بأنها تتكون من بيتين اثنين يشـــتركان في الوزن والقافية، وتتكون الرباعية من صـــدر البيت الأول وعجزه، وصـــدر البيت الثاني وعجزه، وبذا تكون عبارة عن أربع أرباع ، وهذا هو أقرب تفسير لتسميتها بهذا الاسم.[69]

---

[66] ـ الجدة : برنية حسن علي الطابوني(أم والدي)، والجدة : ساسية عمر سعيد المنسلي : (أم والدتي) حفظهما الله . والجدة : صالحة اعبيد الله سعيد (عمة والدتي) ، هذا الحديث تم تلخيصه باللغة العربية كما هو على صفحات البحث.

[67] ـ قريرة زرقون نصر، الأشعار المغناة أيام الملالاة،مقدمة الكتاب، ص :9.

[68] ـ خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة (الفرزدق بين الله وإبليس)، ص:107.

[69]- المرجع السابق، ص: 10.

ويعترض قريرة زرقون في مقدمة كتابه على أن الرباعية لا تتجاوز البيتين، أما غير ذلك فهي مغلوطة " وقد رأيت من يدرج الرباعية في ستة أجزاء، وفي هذه مغالطة كبرى لايجب أن تكون، وكان الأجدر بصاحب هذا الرأي أن يسميها سداسية، لارباعية"[70].

وعلى الرغم من أنّ أغاني الرحى أخذت طابع الرباعية، وهو الغالب في شعر النساء، إلا أن الباحثة وجدت بعض أغاني للرحى سداسية أوثمانية الأشطر وهي قليلة جداً، كما في حديث عبدالسلام محمد شلوف في كتابه (هجاوة الرحى) "وقد تكون الهجّاوة من ثلاثة أبيات كل بيت من صدر وعجز مثل قول القائلة :

نا هـلي ركابة الخيل عِزْ المـــــرا والغديدة
إن صار المعيّط يجوه حسّار فـــوق الكريده
يوم الثنا ما يهابــوه كيف الولد كيــف سيده"[71]

وقد تكون من خمس أبيات، أي عشــرة أشــطر كما ورد عند أحمد النويري في كتابه (حضور المرأة في المأثور الشعبي)، تقول المغنية :

ما ينـــزلوا غير رقراق سرير وسرابه تلاقـه
لا عقّلوا فيـــه حشيان ولا بهّلوا فيـــه ناقة
ولا يجّـــدن فيه فُرقان ولا بيت هالـــع رواقه
ولا عششـــوا في طيرين لاحر لا بُو شراقـــه
وما روده غيـــر ريدي صقرنْ على أول طلاقه

يعلل أحمد النويري على ذلك في قوله : " في هذه المنظومة المأثورة والتي شـذّت عن المألوف في شكلها الفني ـ فالمعروف عن المنظومات التي تقدمها المرأة في جميع أغراض الشعر هي أقلها بيت واحد من شطرين ، وأكثرها بيتان من أربع أشطر، نقول لعلها استرسلت في المعنى وهي تفتخر بحبيبها (ريدي) ثم لسبب آخر: قوة الشاعرية عندها، فنجدها كأنها راق لها هذا الحشد الهائل من (اللاءات) التي تداعت في خيالها فوظفتها لخدمة النص بلاغياً، حيث نجد البيان والبديع متمثلاً في هذا النص"[72].

كذلك تجد الباحثة ثمانية أشــطر في شــعر بدرية الأشــهب[73] في ديوانها (أنا ليبيا)، والذي سيكون شاهداً في هذا العمل الأدبي في عدة صور وأمثلة، وربما اختارت بدرية الأشهب ثمانية أشــطر لأن المعنى عندها لم يكتمل في الرباعية ، أو هو نوع من التطوير كما قال جمعة الفاخري في مكالمته الهاتفية.[74]

لهذا الأمر لم أطلق على عنوان البحث رباعية الرحى، بل عنونته بأغاني الرحى حرصاً مني على الإبداع النسائي في أغاني الرحى مهما كان عدد تلك الأشطر.

---

[70] ـ المرجع السابق نفسه.

[71] ـ عبد السلام محمد شلوف، هجاوة الرحى، ص : 12. الغديدة هي الناقة، حسّار فوق الكريدة : أي رؤوسهم عارية على صهوات خيولهم لأنهم لم يتباطأوا في تلبية النداء، يوم الثناء : يوم يكون فيه المدح الحقيقي للرجولة والفرسنة.

[72] ـ أحمد النويري، حضور المرأة في المأثور الشعبي، ص :101. الرقراق مكان به ماء، حشيان : أولاد الإبل ، هالع أرواقه : ممزق.

[73] ـ بدرية الأشهب، شاعرة ليبية لها عددٌ كبيرٌ من أغاني الرحى، لها عدة دواوين منها: أنا ليبيا، نقطة ضعف، أوراق خاصة، ديوان عيون الليل،....."

[74] ـ ينظر: ديون بدرية الأشهب (أنا ليبيا).

تاريخ ظهور الرباعية :

يقول قريرة زرقون : " لا يعرف بالتحديد متى دخلت، ومتى عرفها الشـعر العربي"[75] لكن زرقون يضـعها بين عدة احتمالات منها كتاب الصـحاح للجوهري (393 هـــ) الذي ذكر الدوبيتي، وقال: إنها نظم وغنا، وذكرها القاضـي التنوخي (384 هـــ)، حين قال : حضـرني أبو أحمد الحارثي، وعندي صوفي يترنم بشيء من الرباعيات"[76] .

" كما أن هنالك من يقول : إن الرباعيات جاءت من الشـعر الفارسـي عن طريق عمر الخيام"[77]

وقد ذكر قريرة زرقون الأدباء الذين اهتمَّوا بالرباعيات، وقاموا بعملية ترجمتها من الفارسية إلى العربية فذكر منهم :" الناقد والشاعر المصري أحمد رامي... كما نقلها إلى العربية الشاعر اللبناني وديع البستاني، وتبعه الشاعر جميل الملائكة، وعيسى معلوف، وجميل صدقي الزهاوي، ومصطفى جواد البياتي، وطالب هاشم الحيدري، وعباس محمود العقاد، وأحمد زكي أبوشادي، ومصطفى وهبي التل، وغيرهم"[78].

أما أنواع الرباعيات أو الدوبيت بحسب ما كتبه مصطفى صادق الرافعي، فهي خمسة أنواع : "أولها يسمى الرباعي المعرج، وثانيها يسمى الرباعي الخاص، وثالثها يسمى الرباعي الممنطق، ورابعها يسمى الرباعي المرفل، وخامسها يسمى الرباعي المردوف "[79]

أما كيف وصلت الرباعية للأدب الشعبي في ليبيا فهو أمر يصعب التنبوء به، ولكن للمجتهد نصيب، فربما كان مما سبق أو من بلاد الأندلس.

مكانة أغاني الرحى في الشعر الشعبي في ليبيا:

أغاني الرحى أو أغاني الطحن كما يسميها الأستاذ **(عبد السلام قادربوه)** لا تختلف كثيراً عن فروع الشعر الشعبي بل تكمله وتجمله في الصور والمفردات والتراكيب، فهي تشترك مع بقية الشعر الشعبي في عدة أمور منها:

1 ـ تغلب قائليها ظاهرة الأمية.

2ـ تتجلَّى فيهما كثيرٌ من سمات حياة البادية .

3 ـ تغلب عليهما ظاهرة التكرار والتقليد .

4 ـ تكثر فيهما عليهما الأمثال والحكم والمعاناةوخلاصة التجارب الحياتية.

---

[75] ـ قريرة زرقون نصر، الأشعار المغناة أيام الملالاة، مقدمة الكتاب.
[76] ـ المرجع السابق.
[77] ـ قريرة زرقون نصر، الأشعار المغناة أيام الملالاة، مقدمة الكتاب.
[78] ـ المرجع السابق نفسه.
[79] ـ المرجع السابق نفسه.

5 ـــ لها مفردات ذات جذور عميقة في الصحراء العربية، وكلمات مبهمة قد لا يفهمها ابن اليوم فيضطر إلى الرجوع إلى قاموس اللغة بالنسبة للغة الفصحى، أو إلى العودة إلى الآباء والأمهات في تفسير هذه المفردات والمعاني.

6 ـ تغلب عليهما البساطة والارتجال والطبع والعفوية، وعدم التكلف.[80]

ربما لمسْتُ من هذا الاتفاق أن أغاني الرحى اكتسبت من الشعر الشعبي خصوصياته، ومميزاته، وأضافت إليه المزيد من الصور والإبداع المتمثل في الحياة المعيشة. وخلاصة القول إننا نعني بالشعر العامي (الشعبي) في هذا العمل الأدبي شعر المرأة الليبية في البادية المتمثل في أغاني الرحى المتخذ من العامية مادة له، وهذه الأغاني تشـــمل العبارات والجمل والمفردات والصور والأوزان التي تنعكس من ضمير الشعب وقلبه وعقله انعكاساً مطبوعاً لا مصنوعاً، لتجعل منه مجتمعاً له خصـــائصـــه المتميزة وطابعه الخاص وكلها حصـيلة حياتية، لهذا لا يكون شعر أغاني الرحى شعراً شعبياً حقيقياً راسخاً فعلاً حتى تكون جذوره تتصل بالأرض ليحيا بمائها المستقر في أعماقها، والشاعرة ابنة بيئتها، تأخذ منها الخام وتعطي لها الفن الجاهز، والأمثلة على ذلك كثيرة إلى حد لا تحتاج إلى استشـهاد، يكفي أن يفتح المرء المذياع أو أي قناة تعتني بالتراث أو الصـــحف والمجلات أو الملتقيات الثقافية التي تهتم بالتراث، ليجد القارئ ما لم يجده في هذا البحث العلمي.[81]

ويمكن استخلاص أبرز المواصفات لأغاني الرحى في عدة نقاط:

ا ـ أغاني الرحى تظهر في صورة التقاليد الجماعية من حيث الصياغة والإبداع.

2 ـ أغاني الرحى تظهر بطابع الأمية، والاعتماد على ظاهرة السمع والرواية.

3 ـــ أغاني الرحى تتلون بظاهرة التقليد التي نلمسها في التكرار، من حيث الصور والمفردات والمعاني والتراكيب.

4 ـ مغنية الرحى تنعم بملكة شعرية تجعلها قادرة على الإبداع، و تستطيع إنشاء مقطوعتها في ما تريد قوله دون مشقة أو عناء.

5 ـ أغاني الرحى هي السجل الحقيقي الذي ينقل إلينا صور الحياة عند شعب ما في الجانب الديني والتاريخي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، ولذلك تكون أغاني الرحى هي الشاهد والدليل على أي جانب من جوانب الفترات السابقة.

6 ـــ أغاني الرحى لها وزنٌ خاصٌّ وموسيقا متميزة، وربما أدغمت هذه الموسيقا بعض الحروف نتيجة اللهجة.

7 ـــ أغاني الرحى قصيرة جداً، فهي غالباً ما تتكون من أربعة أشطر[82]، ولا تزيد عن ثمانية في بعض الأحيان كما في ديوان الشاعرة بدرية الأشهب. وبعض النتف التي صلت إلى عشرة أشطر كما في كتب التراث منها كتاب (حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي) لـ (أحمد النويري).

---

[80] ـ عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ص:155 .

[81] ـ ينظر :عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ص: 154.

[82] ـ عبد السلام إبراهيم قادر بوه، أغنيات من بلادي، مكتبة 5 التمور، مكتبة ليدي، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004، ص:14.

والنظر إلى طبيعة أغاني الرحى التي هي محورالدراســـة أجدُ ظاهرة التكرار تظهر في بنيتها العامة بوضـوح، سـواء في الصـور أو في الأوزان والتراكيب والمعاني والمفردات، وكلها راجعة إلى طبيعة هذا الشعر وطبيعة إنشائه.

كما أرى أن أغاني الرحى يُغلب عليها ظاهرة الأمية في غياب الكتابة والتدوين، لكنها تُركّز على السمع والرواية الشفوية، فإذا نشطت قريحة المغنية وأينعت ظهر الارتجال والطبع، فإذا ما أرادت مغنية الرحى القول ظهر شعرها يتشابه مع من سبقوها في البيت أو في المقطوعة، وإن ظنّ البعض أنها سـرقة شـعرية، والحقيقة هي غير ذلك، والتعليل أن المتكلم لا ينطق إلا ما سمع وحفظ، وهذه حقيقة لا يمكن الطعن فيها .

رجِي الَّرحى بالتلوليب وْكلام العرب بالفهامة

بْنادم لْيا كـــان عرّاف شكْره لْروحه ذمامـــة[83]

كذلك ألتمسُ من هذا القول أن مغنية الرحى ابنة بيئتها، ومجتمعها، تتأثر وتؤثر في المحيط الذي تقطن فيه مع أســـرتها، لأن المكان الذي تعيش فيه أكثر تأثيراً والتزاماً، فهي تعيش في تاريخ وتراث أمهاتها وجداتها.

وفي حقيقة الأمر فإن أغاني الرحى فن وتطبيق، أي أن إمعان النظر في هذا الفن الشعبي البدائي يثبت بجلاء، إن الإحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس بغض النظر عن وصفهم الذهني .وهو خليط من الفنون النفعية التي يحتاجها البدوي في حياته اليومية. وقد كانت أغاني الرحى طوال العصور تسير جنباً إلي جنب مع الحياة اليومـــية، ومن هذه الأغاني تكتشف القدرات والمهارات في القيم والمعاني والإيقـاع، والأغاني بالنسبة للمرأة الليبية هي العلاج الصحي الذي تعالج به آلامها وترسم به أحلامها، وهي المتنفـس الفعّال لها في تلك الصحراء الشاسعة، وفي هذه الأغاني تظهر التقاليد الشعبية، كما تظهر الألوان المستعملة في حياتها اليومية إلي معانٍ خاصة رمزية متصلة بالفطرة الإنسانية.

عندما أتحدثُ عن أغاني الرحى، فإنني أتحدثُ عن لون من ألوان الشعر الشعبي لم يتطرق إليه أدباؤنا المعاصرون كدراسة أكاديمية، مع أنه من أشدّ فنون القول ملاءمة لهذا العصر من حيث المعنى، لا من حيث الفن ذاته، فنحن نعيش في عصر التقنية وما فيها من اضطراب واختلاط وتغير المعارف والسلوكيات الفردية والاجتماعية عن المألوف في مناهج الحياة، وهذا كله يدفع الباحثة إلى دراسة هذا الفن النسائي في ليبيا، ويحملها على العناية به، لأن فيه إصلاح القيم والدلالة على الخير ليقصد إليه، وإظهار هذه القيم في صورة شعرية جميلة، وعميقة الأثر في النفوس، وشديدة الاستهواء للذوق، وعظيمة الحظ عند عشاق الشعر الشعبي وخاصة عشاق أغاني الرحى.

فأغاني الرحى فن قولي يشكل جانباً من المأثورات الشعبية الليبية الأصيلة، له خصوصياته وآلياته وتقاليده، فطحن الحبوب وصنع الدقيق يدخل في أغلب الأطعمة الوطنية والمأكولات الشعبية، حيث كان الطحن بالرحى عملاً من الأعمال العديدة المجهدة المرهقة التي

---

83 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، دار الكتب الوطنية، بنغازي ، ط1، 2006، ص:11. والتلوليب: هي الحركة الدائرية للرحى عند طحن حبّات الشعير أو القمح. والمعنى هي الفائدة التي نتحصل عليها من حركة الرحى عند عملية الطحن.

تقوم بها المرأة الليبية خدمة لأسرتها وضيوفها في المناسبات والظروف العادية، وهي تستعين علي إنجاز هذا العمل المجهد المرهق، والتغلب علي مشاقه واجهاده وإرهاقه وعنائه بالأغنية التي تتناول الأحوال النفسية والعاطفية، وتعكس كثيراً من الممارسات والمفاهيم السائدة في هذه البيئة، فهي مصدر موثوق لدراسة الأوضاع الاجتماعية والثقافية للمرأة الليبية، لتعبر بها عن عواطفها وشواغلها، وعن مكنونات صدرها في حالات الرضا وحالات الغضب، وأجواء الحزن والفرح، وما يختلج فيه من أحاسيس وهواجس تطوف بخاطرها، تتحدث فيه عن ظروفها وآلامها وآمالها، وهو فن تختص به المرأة وتتميز به دون غيرها .[84]

"وهذه الأغاني جاءت عفوية لا تحتاج إلى فكر وتأمل، ولم تُقيّد المغنية فيها نفسها بالبحور الخليلية، بل هي في كثير من الأحيان تجهلها، لذلك نجدها تركز على النغم والموسيقا من خلال القافية، يضاف إلى ذلك أنها جاءت قصيرة يسهل حفظها، وهي تعبر عن مواقف إنسانية أكسبتها الخلود على مر الأزمنة"[85]

وعند الاطّلاع على هذا الفن وتفتحه أمام الباحثة، وجدت نفسها أمام آفاق رحبة من كنوز الشعر الشعبي المتمثل في أغاني الرحى، كنوز نهيم بين دروبها المغرية المتعددة، لقد كانت كل أغنية تسحرها، وكل أهزوجة تبعث في نفسها الأحاسيس الرائعة بهذا الفن، وكل رباعية الأشطر تؤكد بساطة وعظمة هذا الشعب، وانتمائه لهذه الصحراء العربية المترامية الأطراف.

فالمرأة العربية في ليبيا كانت – إلى عهد قريب – تقوم بعمل شبه يومي، يستغرق منها أغلب الوقت المتبقي لها من رعاية الأطفال وطهي الطعام، وتصريف بقية الأمور في عالمها الصغير، ذلك العمل هو طحن الحبوب اللازمة لصنع الخبز وبعض الأكلات الشعبية المعروفة من دقيق القمح أو الشعير أو منهما معاً طعاماً لها ولأسرتها ولضيوفها ولجيرانها.

الرحى وعلاقتها بالمرأة الليبية :

الرحى في اللغة :

الرحى هي أداة قديمة تستخدم لطحن الحبوب في القرون الماضية، وتُعدّ جزءاً أساسياً من حياة الفلاحين ـ الرعاة والزرّاع ـ في المجتمع الليبي، وكان النساء يقمن باستخدام الرحى لطحن القمح والشعير، وقد أدرج هذا النشاط ضمن أغان تراثية تُغنى أثناء العمل للتسلية والمساعدة على تجاوز الوقت وتخفيف الشعور بالملل والجهد.

ولابد أن تتوقف الباحثة ولو لفترة وجيزة للتعرف على هذه الآلة الموسيقية (الرحى) التي تُحرك مشاعر المغنية حين تلتقي برحاها ليشتركا في خدمة هذا المجتمع لتوفر له الطعام والفن: فـ " الرحا : معروفة ، وتثنيتها رحوان، ورحوتُ الرحا: عمِلتُها، ورحيت أكثر، وقال في المعتل بالياء: الحجر العظيم . قال (ابن بري) : الرحا عند الفرَّاء يكتبها بالياء وبالألف لأنه يقال رحوْت

---

[84] ـ ينظر: محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص:13.
[85] ـ المرجع السابق، ص:22.

بالرحا ورحيْتُ بها. ابن سيده : الرحى الحجر العظيم، أنثى. والرحى: معروفة التي يُطحن بها، والجمع أرُحٍ وأرحاء ورُحيٌّ ورِحيٌّ وأرحية... رحوْتُ الرحا إذا أدرْتُها" [86]

و(الرحَى) أو (الرحا) :يجوز الوجهان في الكتابة، والرحى حجران مستديران يوضع أحدهما على الآخر ويطحن بهما.

وتعريف ومعنى الرحى في معجم المعاني الجامع ـ معجم عربي عربي:

ـ الرحى: (مصطلحات) مؤنثة جمع أرحاء والألف منقلبة عن ياء، والمثنى رحيان، أو رحوان، حجر الطاحونة.

ـ رّحّى (فعل) رحَى يَرحي، أرْحِ، رحَيْاً، فهو راحٍ، والمفعول مَرْحِيّ، رحَى القمحَ : طَحَنَه.

ـ رَحِّى (فعل) رحَّ يُرّحّي، رَحِّ، تَرحيةً، فهو مُرَحٍّ، والمفعول مُرحًّى رحَّى الصَّانعُ الطَّحونةَ : صنعها وسوّاها.

ـ رحَى: (اسم) ، الجمع أرحاء وأرْحٍ وأرْحِية ورُحِيّ ، مثنى رَحَيان رَحى : أداة يطحن بها، وهي حجران مستديران يُوضع أحدهما على الآخر ويُدار على قُطب حجر الرَّحى،قطبا الرحى: الحديدةوالقائم الذي تدور عليه الرَّحى بين شِقَّي الرَّحى : لمن يكونبين فريقين متخاصمين ويتعرّض لتلقِّي الضربات من الجهتين، أي أحاطت به المشكلات من كلّ جانب.دارت رحى الحرب: اشتعلت واشتدَّت، دارَت عليه رحى الحرب : نزل به الموت، هو رَى قومه : سيّدهم، الرَّحى : ضرس الإنسان. وتكررت لفظة الرحى عند الشعراء القدامى.[87]

صوتها :

الرحى اسم آلة يسمى صوتها الشحيف بعد أن تطحن الحبوب، والحفيف عندما تطحن الحبوب ببطء، والجعجعة عندما تطحن الحبوب بسرعة عالية.

ذكرها في الشعر العربي القديم :

ذكرها الشاعر **(زهير بن أبي سلمى)** مشبهاً شدة وطيس المعركة :

فَتعْرُكُكُم عرْك الرحى بِثفالِها وتلْقَحْ كِشافاً ثم تُنتجْ فتتئِم[88]

"يرسم (زهير) في هذا البيت صورة الحرب وعواقبها الوخيمة، ونتائجها الذميمة، فالحرب مطحنة للبشر، لا تبقي منهم ولا تذر"[89]، وجاءت صورة الحرب مستخدمة الرحى مادة لتشكيل الصورة الحربية، ويتحول الأموات إلى طحين، كما ورد في معلقة **(عمرو بن كلثوم)** :

---

[86] ـ ابن منظور، لسان العرب، المجلد 6، دار صادر، بيروت، ط1،2000، مادة (رحى)

[87] ـ ترددت لفظة الرحى في شعر الشماخ بن ضرار، وابن مقبل، والراعي النميري، وأبي تمام، ومحي الدين بن عربي، الفرزدق، والأخطل والحطيئة، والطرماح، وذي الرمة.

[88] ـ زهير بن أبي سلمى، الديوان، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، (ت ، ط) لا يوجد ، ص : 71.

[89] ـ محمد محمد المحروق ، المثل في الشعر الجاهلي، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1،2003 ص: 102.

متى نَنْقُلْ إلى قومٍ رَحَانَا يَكُونُوا في اللقاءِ لهَا طَحِينا[90]

وتتكرر لفظة الرحى في صورة الحرب عند (**الأعشى**) أيضاً :

وإن أجْلبت صهيون يوما عليكما فإن رحا الحرب الدكوك رحاكما[91]

وتقول (الخنساء) عن رحى الحرب :

وخيل قد لففت بجمع خيل فدارت بين كبشيها رحاها[92]

مادة الرحى :

"تُصنع الرحى في عدة مناطق من ليبيا، وخاصة في منطقة الجبل الغربي لصلابة صخورها، تقول المغنية في ذلك:

نا قلتله جيب لي الرحى اللي تعاون شْوي جاب لي جبلين من جناون

في رواية أخرى (كافين من جناون) للدلالة على كبر الرحى وصلابتها، وكذلك في المناطق الجنوبية[93].

والرحى مصنوعة من قطعتين إسطوانيتين من حجر اسفنجي رمادي داكن، يبلغ قطر الواحدة حوالي 60 سنتيمترا وارتفاعها 7 سنتيمترات تقريبا، يثبت في الحجر السفلي مسمار في نصف القطر تماماً ، وارتفاعه بين 15 و 20 سنتيمتراً يسمى (قلب الرحى)، أما الجزء الأعلى فقد نحت في وسطه دائرة قطرها حوالي 7 سنتيمترات يحشر فيها عودان – أفقيا – عادة ما يؤخذان من جريد النخل، ليخرج من بينهما المسمار، وتسمح الفجوات الأخرى بدخول حبوب القمح أو الشعير التي تضعها المرأة، ويسمى هذان العودان : الفراشة ".[94]

تعالج الجهتان المتقابلتان من شقي الرحى واللتان تطحنان الحبوب بينهما بأدوات خاصة، تُتعمل فيهما مجار وبروزات، لتطحن الحبوب وتسمح بمرور الدقيق، وتسمى تلك المجاري والبروزات : النقيشة .ولاستقبال الدقيق الذي ينزل من بين شقي الرحى، يطرح شيء تحت الرحى اسمه (الرقعة)، وهو عبارة عن جلد ضأن ، أو جلد ماعز في بعض الأحيان، نزع شعره أو صوفه تماماً، أو خفف بحيث تكون الجهة التي بها الشعر أو الصوف نحو الأرض .والجزء السفلي من الرحى ثابتٌ، أما الجزء العلوي فهو متحرك يدور حول نفسه، وذلك بصنع ثقب فيه ، توضع فيه عصا قوية من خشب الزان أو غيره، طولها من 20 إلي 25 سنتيمترا، تقبض عليها المرأة بيدها، وتلفها في حركة دائرية، ويسمى هذا الجزء من الرحى الذي تمسك به المرأة (الشظ)، وعرف العالم منذ القدم آلات تقوم بما تقوم به الرحى مثل (**الكاسرة**) عند الإغريق، و(**الكرو**) في

---

[90] ـ الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، تحقيق، عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت ط 3، 2007، ص :148.

[91]ـ الأعـــــشى الأكبر، الديوان، ، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعارف، بيروت، ط1، 2005، ص :

[92] ـ الخنساء، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، دار الأرقم ، بيروت ،ط1، 2000، ص :87.

[93] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :11.

[94] ــ عبد السلام إبراهيم قادر بوه، أغنيات من بلادي، ص:233.

البلدان الأفريقية، و(**المسحان**) عند الهنود، وهذه الآلات تعمل عليها النسوة ويصحبها غناء، وأصوات تختلف من شعبٍ إلى آخر.

وتبدأ المغنية الليبية بمخاطبة الرحى كخطوة أولى فتقوم بوصفها :[95]

زينـــــك رحـــــى لولبية شرّايْها بـــو معـــاشي

لبّـــــاس للتونـــــــسية وْجرده رقيق الحواشي[96]

قيمتها المادية :

يـــــا رحى زين شاريك وْسوْمِك بْسوْم البكاري

وْحِستْ لْيـــا هَـــوّد الليل كما موْج لبْحار ساري[97]

أنواعها :

أ ــ الخفيفة : تقوم بالرحي عليها لوحدها، ولا تشتكي منها، بل تناديها وتفخر بها:

أنتِ يـــــا رحى ليْني فِيه وْصبّي كما الجير لوْنه

هذا غدا خوك يا عيـــــن اللي زيْ لرْيلْ عْيونـــه[98]

ب ـ الثقيلة : وهذا النوع تشتكي منها المرأة الليبية ، وربما تفتخر بها، وتصف السواعد العارية لتلك النسوة اللاتي يتفقن على حملها، وهذا النوع غالي الثمن :

واثْنيـــــــن ما يقربنها وْثلاثة يْجنْهـــا عرايا

والغالي زايد ثمنـــــــها ياأهل لقصاع المـــلايا[99]

ج ـ الطوري: وهي الرحى الضخمة الفخمة التي تنتج الدقيق الناعم. ويقال نسبة إلى جبل الطور الذي تجلب منه المحجر فتصنع منه الرحى.

د ـ الدروشة : وهي أقل في الحجم والوزن وتنتج (الدشيشة) .

علاقة المغنية بالرحى :

إن المغنية الليبية وجدت في الرحى وسيلة تعبر بها عن تجربتها الشخصية وتسلي عن نفسها الحزينة، وتتحدث عن علاقتها بغيرها ممن حولها تعبيراً صادقاً وتكشف من خلالها عن

---

[95] ـ عبد السلام إبراهيم قادر بوه، أغنيات من بلادي،ص:234.

[96] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :15. ولفظة (بومعاشي) تعني المسؤول عن مصاريف البيت. و(التونيسة) هي غطاء الرأس يصنع في دولة تونس وهو من الصوف بعد صبغه باللون الأحمر أو الأسود وتسمى (الشَّنَّة. (والجرد) لباس ليبي يختص به الرجل،
(رقيق الحواشي) : هو نوع مميز ومتميز من هذا اللباس يصنع من صوف الخروف الصغير لقوته وبياضه الناصع،

[97] ـ المرجع السابق، ص :15. (البكاري): مفردها بكرة وهي ابنة الناقة، وهي مرتفعة السعر للتربية وزيادة عدد النوق.

[98] ـ المرجع السابق، ص:44. (ولريل) هو نوع من الغزال.

[99] ــ المرجع السابق، ص:43. ولفظة (عرايا) أي عرايا الساعدين ليسهل العمل أثناء الرحي، و(يا هل لقصاع الملايا) كناية على الكرم.

مواقع الخلل، والظواهر السلبية، ولفت النظر إليها، وهي في الوقت نفسه تمجد الأفعال الحسنة، التي ترسمها الأغاني القصيرة المركزة كما في هذه الرباعية :

محْـــــلاكْ ومحْـــــلى رنينك ويـــــش غرْبـــكْ من بْلادكْ

سلـــــّم ذْراع واسع الـــكـــم هاللـــي تعـــــنّى وجابـــــكْ[100]

يكشف هذان البيتان أن الشاعرة استطاعت أن تحقق بفنها الشعري ما عجز الواقع عن تحقيقه، ويتحول إيقاع البيتين إلى الخطاب، والمغنية تخاطب ذاتها في صورة استنطاق الرحى، ومحاولة إحياء الماضي إلى التساؤل في قولها: **(ويشْ غـرْبكْ منْ بْـــلادكْ)**، وتثبت هنا العلاقة الحميمة بينها وبين الرحى، فهي تشاركها الغربة كما تشاركها الأنوثة والعمل الليلي، اللذان يدلان على العطاء بدون انتظار الأجر، ففي قولها **(محَـــلاَكْ)**، أي ما أحلاك أيتها الرحى، وكلمة ما أحلاك من الحلاوة، وفي اللسان " أحليت الشيء جعلته حلواً، وأحليته أيضاً وجدته حلواً" وحلاوة الرحى لها تأثير على الحواس الخمس لأنها تشترك جميعاً في اكتشاف ذلك الحلو في علاقة المغنية بالرحى :

1 ـ ففي التمتع بحاسة البصر، نرى أن المغنية تستمتع بحركة رحاها على إيقاع صوتها.

2 ـ وفي حاسة الشم ، نرى أن المغنية تستمتع برائحة دقيقها وهو يخرج من بين جنبيها، وكأنه المسك أو ما شابه ذلك ، فبخار رائحة الدقيقة وهو ساخن نتيجة طحن حبيبات الشعير بين شقي الرحى له رائحة طيبة طبيعية خالية من مواد التصنيع الحديث.

3 ـ وفي حاسة اللمس نرى أن المغنية تستمتع بطحن الرحى للحبوب وقد تحول إلى دقيق ناعم الملمس، تكتشف ذلك عندما يكون بين الأنامل، ويعني ذلك قوة الرحى ودقتها في طحن الحبيبات، وهذا يبين رضا سيدتها على عطائها المخلص.

4 ـ وفي حاسة التذوق نرى أن المغنية تستمتع بطعم دقيقها وقد لان ونال إعجابها، لأنه سيتحول إلى وجبة غذائية تنال إعجاب الآكلين، تكون فيه الرحى هي صاحبة الفضل والسعة، لأنها أطعمتهم من جوع وآمنتهم من خطره.

5 ـ لم يبق من الأشياء الحلوة والجميلة عند مغنية الرحى إلا حاسة السمع فأكملت صدر البيت وقالت : **(محْلىَ رنِينكْ)**، فالصوت الذي تظهره الرحى (الجعجعة) هو صوت موسيقي بالنسبة للمغنية، وكلمة الرنين تثبت ذلك، ألم يقل ابن منظور في لسانه العربي " الرنين الصوت الشَّجِي، الرنَّاء صوت في فرح أو حزن، والرَّناء الصوت والطرب، وقد رنوت أي طربت، ورنَّيتُ غيري : طرَّبته"[101]

و تعتمد المغنية على الرحى أو أغاني الطحن كما يسميها الأستاذ (عبد السلام قادربوه) في التعبير عما يدور في خاطرها، فهي الآلة الموسيقية التي ابتدعتها الشعوب العربية، لتقوّت به

---

[100] ـ المرجع السابق، ص: 32. (واسع الكم) كناية عن الثراء، وهو لباس للرجل الليبي. (وتعنى) أي اهتم وحقق المراد والمطلب بتوفير الرحى من مكان بعيد .(وجابك) أي جاء بكِ

[101] ـ لسان العرب، مادة (رنن).

نفسها، ولتُزيّن به حياتها، وتُسجّل به تاريخها، أو ما تتطلبه عقائدها الفطرية، أو أفراحها، أو مناسبتها على اختلاف غاياتــها ومظاهرها . فأغاني الرحى شعر تختص به المرأة العربية بصفة عامة، والليبية بصفة خاصة، تشكو فيه المرأة همومها وأحلامها وأمانيها، فالرحى التي تدور لتطحن حبيبات الشعير مثلها مثل المرأة التي تطحنها الأيام، لهذا نجد المغنية تشكو لرفيقتها وتشاكيها.

نا يا رحى وينْ نطريــــك يْخطّر الغـــــايب علينا

ينهال الــدمع ويْجيـــــك يبْقى دقِيقك عجـــــينه[102]

وفي رأي المتواضع أن العوامل التالية، لها دخل كبير في الاتجاه الذي سيطر على أغلب الأغاني الخاصة بالطحن، وهذه العوامل هي:

1 ــ طبيعة العمل المضنية الرتيبة المملّة، التي تفرض على المرأة إدارة قرص ثقيل من الحجر آلاف المرات ـ وهي منحنية بشكل متعب ـ في كل يوم .

2 ــ الإيقاع الداخلي البطيء الناتج عن دوران قرص الرحى حول نفسه والذي يشبه دوران الساقية وإيقاعه في بعض أرياف الوطن العربي.

3 ـ الصوت الأجش الناتج عن تفتيت الحبوب بين شقي الرحى.

4 ــ الجو العام لهذا العمل، والذي يوحي للمرأة بالشكوى، ويوقظ فيها مشاعر الحزن على الأحباء المسافرين أو الموتى.

لكن ـ مع هذا ـ فإن المرأة في أغاني الرحى لا تفقد الأمل أبداً، فهي دائماً تنتظر الحبيب الغائب، أو الأخ المسافر، وتتطلع إلى الأفق تترقب عودته التي لا يخالجها أي شك فيها.

وتعتمد مغنية الرحى في رحلتها الفنية وهي تتفاعل مع آلتها الرحوية التي ترقص أمامها في حركتها الدائرية على الأَمثالِ والتَّعابير الشَّعبيَّة السَّائرة، كما تمتلك المغنية مقدرةً على توظيف ما يدور في صدرها في كثيرٍ من نُصُوصها، تزجُّها في أعماق أبياتها، في رباعياتها، أو مثمناتها، مُكتظَّة بالأَمثال الحكيمة الْواعظة، مأْهُولَةٌ بالْعبرِ مُنتقاة من تراكُم خبرات بشريَّة عبر أَحقاب مُختلفة فاضت بها تجاربُ الْحُكماء ومواعِظ العقلاءِ، وقد استطَاعت المغنية أن تسجلها في مقطوعتها بُغْيةَ إيصال حكمٍ بليغةٍ مؤثِّرةٍ، عبر رسائل شعريَّة شديدة الأَثَر فعَّالَة التَّأْثِير، فهل تُخفى هذه الصورة عن عشاق الأدب الشعبي، وهل تُخفى على من عاش في تلك البيئة، أو سمع عنها من الجدات والأمهات. فعالم التربية ليس محصوراً في مكان ما، فالصحراء وإن كانت فقيرة في المراعي، فهي غنية في القيم والفن والأدب والثقافة. وفي هذا العمل الأدبي تتوسّم الباحثة فِي الشاعرة القَدرةَ على تقديم الإبداع الشعريّ باللهجة العامية فتراها تقدم الحسنيين، (التُراث وَالإبداع)،الواقعية الكلاسيكية التي توفّرها العودة للمأثور، والاعتماد علِى التِّراث بكل تسمياته ووجوهه، والرومانسية المحلقَة بأَجنحة الخيال في عوالم الحداثة بكل جنوحها وجموحها[103] . فمنذ أن اطّلعتُ على أغاني الرحى، أُعجبتها المزاوجة بين التَّراث والحكم، فالشاعرة لا تنحاز لهذا على حساب

---

[102] ـ عبد السلام إبراهيم قادر بوه، أغنيات من بلادي، ص:239. (نطريك) أي نذكرك ونتذكرك. و(ينهال) أي ينحدر بسرعة.

[103] ــ ينظر: تقديم الأستاذ الأديب "جمعة الفاخري" لديوان (أنا ليبيا) للشاعرة "بدرية الأشهب" .

ذاك ؛ بل انبرت لتوظيف الاثنين لخدمة النَّص الشعري، كما أنها لم تسجن قَصائدها في صدرها، بل عبّرت عنها في قوالب جاهزة، باحثة عن حياة أفضل، موعزة لخيالها الشّعري بالتَّحليق، ولشعرها الرهيف بالانطلاق إلى أبعد الأَمداء، فما يقيد شعر مغنية الرحى هو الخوف من المجتمع، فتراها الباحثة تتحدث بالتورية غالباً عند التعبير بما يجول أو يعتمل في صدرها، ليبقى الاعتماد ـ أبداً ـ على الشّكل القَديم للشعر في قَوالب موروثة مما يكسر أجنحة البوح والتصريح، ويقَيد خيالها، ويئد جنوحها الافتراضي المأمول، وهل يعيش الشّعر بغير خيال، أم هل يصبح الشّعر شعراً من غير أن يمتلك جناحين من خيال وحلم.[104]

فمغنية الرحى سعت إلى الوصولِ للمتلقي عن طريق التَّكثيف الشعري، وإبلاغه رسائلها الملغَّمةَ بالْعشق والْغضب والْحلم والصبر والاستنجاد، فعبر هذه الرباعيات أو المثمنات التي تُعدُّ تجربة المرأة الشعرية في عالم الشعر الشعبي نقلت إلينا منتجاً نسوياً ابتدعته المرأَة اللّيبية الشاعرة حين كانت تُدير رحاها، لتحرك الحياة من حولها، تحييها لتحيا، فتعاني جراء معاركة ثقل الرحى معاناة جسدية فادحة، فتجنح للغناء تناسياً للعذابين الجسدي والنفسي، وقفزاً على الآلام والأَوجاع، وتحايلاً على الجراح المتربصة بأعماقها، فهي نزهة نفسيةٌ ذات بعدين منفعي: لإسكات أنين الجسد، وترويحي لإخفاتِ حنين الروح، فتذيب خلال دورانها الشاق الشائق جبال الآلام، وتذهب غمامات الأحزان والأدران، وتصنع لنفسها فرحاً، وتهويناً للعذاب، وتسكيناً للجراح ، لذا غدت الرحى قرينة للمرأة الليبية ، وشاهداً على إبداعها . فبعض النسوة ـ مغنيات الرحى ـ اعتدن على نسجِ قَصائدهن على وقعِ ضجيجها، فلا يأتيهن الإلهام الشعري إلا وهي تستلْقي أَمامهن، فصارت مستحلباً للشعر، فضلاً عن أنّها تطحن بدورانها المنغصات النّفسية كالعذاب وآلام الْبعاد والفقر والبؤس والفقد وغيره، وتجرش بفكّيها الصخريين الْحبوب والْعيوب، وتجرف الهموم والأشجان، في بيتين أو أربعة أبياتٍ منشأَة على طريقة القصيدة البيتية تكررها مرات عدة استمتاعاً للنفس، وهروباً من الواقع، ويتكون كل بيت من صدر وعجز، وهي أَبياتٌ سريعةُ الإيقاع بسبب قصر بحرها المنسوجة عليه، فهي أشبه بهمسة عجلى، أو وشوشة سريعة خاطفة، أو شرب جرعة ماء لظمآن، أو التهام لقمة صغيرة لجائع، ولطالما كان الإيجاز دليل إعجاز، وسبيل إنجاز.

فالمغنية قدّمت بأسلوبها الرشيق، ولغتها الرصينة التي ينطبق عليها التعريف القائل (السهل الممتنع) ما يحاك في صدرها، هذا من حيث تميّزها في الفن النسائي، أما من حيث ظاهرة الإبداع فيظهر واضحاً كوضوح الشمس في رابعة النهار، من حيث المعاني أو الالفاظ، أو حتى من حيث عدد الأبيات، فالشاعرة ولدّت المعاني على منوال ما هو سائدٌ على طريقة الأمهات والجدّات، وأتاها الله من قوة الحافظة من خلال كثرة ترديد الأغاني، وكان لها من الفراغ ما يكفيها للتفكير في الإبداع والاتساع في النظر، ضاربة ببلاغتها في مفصل الحكمة، ونافذة بألفاظها في مضمر أخلاق الناس وعاداتهم وتقاليدهم .وعند قراءة الباحثة لعناق المرأة الشاعرة للرَّحى التي ترسمُ المشهديَّةَ المُدهشة، وهي أَشبه ما تكُون بِقصَّة قَصيرةٍ أَو لُوحة مُعبرة ، فقلبُها ينبضُ ألماً وأملاً وإبداعاً، كما ينبض قلب الرحى دقيقاًوطحيناً، والرُّقعة الْممتدَّة تحتها تجمع ذرَّات الدَّقيق المتناثرة، حين تجمع مغنية الرحى صور الْقصِّ العفويِّ، فالقصيدة عندها إرهاصةُ قصة، أو مشروع حكاية مشُوقة؛ فجُلُّ أغاني الرحى تحملُ أمثالاً وحكماً قصيرة، ذلِكَ وهي تتدَرَّج

---

[104] ـ ينظر : تقديم الأستاذ الأديب "جمعة الفاخري" لديوان (أنا ليبيا) للشاعرة "بدرية الأشهب" ..

بنُصُوصها الشّعريَّة بمنظور السَّرد القصصِّي، تمامًا كما يفعلُ القاصُّون .[105] ، فمغنية الرحى رسمت رباعياتها بالعاميةِ، الرباعية التي يمكن أَن يفهمها كل قارئٍ بالعربية، فقاموسها الشّعري متسع وتزدحم فيه المفردَات الفصيحة، أو المخفَّفة من الْفصحى، كما تتسع فيه المفردات الشعبية فليسَ هناك صعوبة تُذكر يواجِهها قارئ أشعارها وهو يتجول بين شعابها. فقصائدها مدعومة بمفردات الماضي، ومزخرفة بكلمات حاضرها الذي هو ماضينا، والمعنى يتبع أصوله في بلاد العرب، فهي إشارة إلى أن الماضي يمكن أن يلبس ثوب الحاضر إذا عرفنا نوعية المقاس وجودة القماش. فالمغنية تستدعي عبر بعضها ماضياً مزدهراً بكل تفاصيلِه، فمحاولتها ليست قفزة في الهواء، ولا ركضاً في الاتجاهِ الخطأ، لكنها ترسم إبداعاً لخدمة التراث، وشجرة نأكل ـ نحن طلاب العلم ـ من ثمارها لأنها مرتبطة بجذور تراثنا العريق.

قواعد التشكيل في كتابة أغاني الرحى:

ملخص للقواعد التي تتعامل بها الباحثة في كتابة الشعر الشعبي الذي تحصلت عليه من خلال اطلاعها على الكتب التالية، واعتمادها عليها في تشكيل النصوص التي أوردتها في هذا العمل العلمي :

م	اســـــــــم الكـــــــــتاب	المـــــــــــــؤلـــــــــــــف
1	أغنيـــــــــــــــات من بلادي	الأستـــــــــاذ عبد الســـــــلام إبراهيم قادر بوه
2	ديـــــوان الـــــشعر الشـــــــــعبي	لجـــــــنة جمـع التراث بجـــــــامعة قاريونس
3	كتـــــاب الشـــعر الشـــــــــعبي	الدكـــــتـــــور علـــــــــي برهـــــانه
4	الإبـــــــــل في الشـــعر الشـــعبي	الدكـــــتور يونـــــــــس فـــــــنـوش
5	وصف الإبل في الشعر القديم والشعبي الليبي	الأستاذ عبد الـــــــــــــــكريم سليمان رمضان

كتابة الشعر العامي الليبي تظهر فيه بعض هذه الأمور:

1- يحافظ على الرسم الفصيح عندما تكون مفردة اللهجة قريبة من الفصاحة .

2- عند نطق أول الكلمة بساكن يرسم السكون على بداية الحرف دون حرف الألف المنطوق.

3 ـ تكتب المفردة باللام بدلاً من أداة التعريف كيفما ينطقها الشاعر(لصحاب بدلاً من الأصحاب)

4 ـ يؤخذ من حروف الجر(**من ـ على ـ عن**) الحرف الأول فقط فتكتب (**م ـ ع**) .مثل (دقيني **ع** الجوبة)

5 ـ تقلب الهمزة ياءً في الكتابة باللهجة الليبية مثل : جيت بدلاً من جئت.

6 ـــ إخفاء ضمير الغائب" **الهاء**" في بعض الجهات الشرقية من ليبيا، وإبداله بحرف مناظر للحرف الذي يسبقه، ودمج الحرفين معاً في حرف واحد مشدد مثل : **صورتّا وتلمسّا** بدلاً من **صورتها وتلمسها**.

---

[105] ـ ينظر: تقديم الأستاذ الأديب "جمعة الفاخري" لديوان (أنا ليبيا) للشاعرة "بدرية الأشهب" .

7 ـ تستخدم اللهجة الاسم الموصول (**اللّـي**) بدلاً من الذي أو التي.

8 ـــ تسهيل الهمزة في الأسماء، وهو استعمال الوصل بدل القطع أو تخفيفها مثل فار من فأر، أو بير من بئر، وكذلك قلب الذال إلى دال مثل ديب إلى ذئب وهما فصيحتان على أي حال.

9 ـ تستخدم اللهجة اسم الإشارة (**هذي**) و (**هذيك**) بمعنى هذا وذاك.

10 ـ تستبدل اللهجة ميم الجماعة في الفعل الماضي واواً ، فيقال (**مشيتوا**) بدلاً من مشيتم .

11 ـ تستخدم اللهجة أداة الشرط (**لوما**) مع لولا وكلتاهما تفيد الامتناع لوجود.

12 ـ تعامل اللهجة المثنى معاملة الجمع .

13 ـــ تستخدم اللهجة اسم الإشارة (**هوّينه**) بدلاً من هناك للشيء البعيد، وأعتقد أن هذا الاسم مُصغر.

14ـ تستخدم اللهجة عبارة (**يا ريت**) للتمني أو الترجي بدلاً من (يا ليت).

15ـ تستخدم كلمة (مام أو ما من) بمعنى (كم من) .

16ـ كذلك تستخدم كلمة (مْويّه) وهو تصغير (الماء) .

خاتمة التمهيد :

في هذا العمل العلمي لا تبتغي الباحثة أن يكون رحْيها من طحين، أو كما يقول المثل العربي " أسمع جعجعة ولا أرى طحناً"، بل تخلص إلى أن شعر (ليلى الأخيلية) أو أغاني الرحى لهما وظائف متعددة، فهما يؤديان وظيفة فنية و نفسية و ترفيهية و اجتماعية ، فشعر النساء ـ ليلى الأخيلية و أغاني الرحى ـ يؤديان أكثر من وظيفة واحدة في وقت واحد، لأنهما مشحونان بعاطفة صادقة متعددة الأغراض، كما في تعدد المعاني، فهل تنسى المرأة المجهدة التي يضنيها العمل ـــ نداء قلبها ـــ حتى لو كانت تؤدي عملاً صعباً يتطلب قوتها لساعات طويلة من أجل دعم الآخرين بالطعام والفن. فأغاني الرحى من أغاني العمل مثلها مثل الجز والمهاجاة وغيرهما.

أنْتِ يـــا رحى العجيبين اللـــــي تفالاتك[106] عجـــيبه

حسّك لْيا هـوَّد الليـــــل زكّـــــار[107] عـــالي نحـــيبه[108]

---

[106] ـ بصق وبزق، والزبد، وتعني أيضا المناجاة، وكذلك نفخ معه قليل من الريق، والمعنى في أغنية الرحى : ترمى الرحى ما في جوفها من دقيق مدفوعاً بالهواء الساخن..

[107] ـ الزكرة: هو مزمار ليبي، يتكون من قصبتين وينتهي بقرني بقرة، وهومشابه في الشكل للمزود، وتعزف الآلة على شكل مزمار القربة في جنوب وغرب ليبيا، وتنفخ بالهواء عن طريق الفم وتستخدم في الأعياد والأعراس. والعازف يُسمى زكار نسبة للآلة. (وتفلاتك) من التفل، وهي عربية وتعني البصق، وكذلك في اللهجة، لكن المعنى هنا يختلف قليلاً، فجاءت بمعنى ترمي بدقيقك.

[108] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص : 164. هوَّد الليل : بلغ آخره.

الفصل الأول .....

[الموازنة في ضوء العلاقة بين الشعر الفصيح والعامي وخصوصية المرأة]

المبحــث الأول :

مفهـــــوم المـــــــوازنة وأهميـــــــــــتهـــــا

المبحث الثاني :

العلاقة بين الشعر الفصيح والعامي وخصائـــص كل منهمـا

المبحث الثالث :

المـــــــــرأة الشاعرة وموضـــــوعات شعــرها

المبحث الأول

مفهـــــوم المـــــــوازنة وأهميـــــــــــتها

الموازنة في اللغةً:

وزن: الوَزْنُ: رَمْزُ الثِّقَلِ والخِفَّةِ. قال الليث[109]:الوَزْنُ ثَقْلُ شيء بشيء مثلِه كأَوزان الدراهم، ومثله الرَّزْنُ، وَزَنَ الشيءَ وَزْناً وزِنَةً. قال سيبويه[110]:اتَّزَنَ يكون على الاتخاذ وعلى المطاوعة، وإنه لحَسَنُ الوِزْنَةِ أَي الوَزْنِ. قال أَبو منصور[111]:ورأَيت العرب يسمون الأَوْزانَ التي يُوزَنُ بها التمر وغيره المسَوَّاةَ من الحجارة والحديد المَوَازِينَ، واحدها مِيزان، وهي المَثَاقِيلُ واحدها مِثْقال، ويقال للآلة التي يُوزَنُ بها الأَشياء مِيزانٌ أَيضاً؛ قال الله تعالى: **﴿ونَضَعُ المَوازِينَ القِسْطَ﴾** سورة الأنبياء، جزء من الآية : 47، يريد نَضَعُ المِيزانَ القِسْطَ. ويقال: وَزَنَ فلانٌ الدراهمَ وَزْناً بالميزان، وإذا كاله فقد وَزَنَه أَيضاً. ويقال: وَزَنَ الشيء إذا قدَّره، ووزن ثمر النخل إذا خَرَصَه. ويقال: وَزَنْتُ فلاناً ووَزَنْتُ لفلان، وهذا يَزِنُ درهماً ودرهمٌ وازِنٌ؛ وقال قَعْنَبُ بن أُمِّ صاحب:[112]

مِثْلُ العَصافيرِ أَحْلاماً ومَقْدِرَةً لو يُوزَنُون بِزِفِّ الرِيشِ ما وَزَنُوا

ووازَنْتُ بين الشيئين مُوَازَنَةً ووِزاناً، وهذا يُوازِنُ هذا إذا كان على زِنَتِه أَو كان مُحاذِيَهُ. ويقال[113]:وَزَن المُعْطِي واتَّزَنَ الآخِذُ، كما تقول: نَقَدَ المعْطِي وانْتَقَد الآخذُ. وقيل: **"من كلّ شيء مَوْزونٍ ..."** سورة الحجر، جزء من الآية 19، أَي من كل شيء يوزن نحو الحديد الرَّصاص. والمِيزانُ: المِقْدار، وأَنشد ثعلب[114]:

قد كُنْتُ قبلَ لقائِكُمْ ذا مِرَّةٍ عِنْدي لكل مُخاصِمٍ ميزانُه

وقام مِيزانُ النهار أَي انتصف. وامرأَة مَوْزونةٌ: قصيرة عاقلة. قال أَبوزيد[115]: أَكل فلان وَزْمَةً ووَزْنَةً أَي وَجْبةً. وأَوْزانُ العربِ: ما بَنَتْ عليه أَشعارها، واحدها وَزْنٌ، وقد وَزَنَ الشِّعْرَ وَزْناً فاتَّزَن. المِيزانُ: العَدْلُ. ووازَنَه: عادله وقابله. وهو وَزْنَهُ وزِنَتَهُ ووِزانَهُ وبوِزانه أَي قُبَالَتَه. وفلان أَوْزَنُ بني فلانٍ أَي أَوْجَهُهُمْ. ورجل وَزِينُ الرأْي: أَصيله، ووَزَنَ الشيءُ رَجَح، ويروى بيتُ الأَعشى:

وإن يُسْتَضافُوا إلى حُكْمِهِ يُضَافُوا إلى عـــادِلٍ قد وَزَنْ

وقد وَزُنَ وَزَانةً إذا كان متثبتاً. وقال أَبوسعيد: أَوْزَن نفسَه على الأَمر أوزنها إذا وَطَّنَ نفسه عليه[116].

---

109 ـ ابن منظور، " لسان العرب"، مادة :(وزن).

110 ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم" العين "، تحقيق: المهدي المخزومي، إبراهيم السمرائي، دار الهلال،القاهرة،ط1، 2008، ج2، مادة : (وزن).

111 ـ أبو علي أحمد المسكاوية، "تهذيب الأخلاق" ، تحقيق: ابن الخطيب، الناشر: مكتبة الثقافة، ط1، 1988، ج2، ، مادة : (وزن).

112 ـ زين الدين الرازي، "مختار الصحاح "، الناشر : الهيئة العامة لشؤون المطابع الآمرية، ج6، ط1، 2008 مادة (وزن).

113 ـ المصدر السابق نفسه، مادة : (وزن).

114 ـ ابن منظور،"لسان العرب" ، مادة : (وزن)

115 ـ محمد بن أحمد الأزهري، معجم : "تهذيب اللغة "، ، تحقيق : محمد عوض مرعب، الناشر: دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1،ج2، 2001، مادة : (وزن).

116 ـ الفراهيدي، معجم " العين" ، ج2، مادة : (وزن).

الموازنة في الاصطلاح:

"هي دراسة الأدب يتم من خلالها المقارنة بين عناصره، وفنونه، وعصوره، وشعرائه بقصد الإيضاح والترجيح[117] **"** .

واشتقّ مفهوم الموازنة في معاجم اللغة من الفعل وزن، وهو تقييم الشيء وتبيان قدره، كما قيل إنها تعني مقارنة المعاني بالمعاني، ليعرف الراجح في النظم من المرجوح.

واستخدم هذا اللفظ ـ الموازنة ـ في الأدب العربي القديم ليكون مصطلحًا نقديًا يشير إلى مقارنة بين أدبين أو فكرتين أو أثرين أو مدرستين أو شخصيتين يلتقي كل منهما في العرق الاجتماعي، واللون اللغوي، والفن الأدبي، فلا تكون الموازنة بين أديب غربي وآخر عربي فهذه تندرج تحت مسمى الأدب المقارن، ولا تصلح أن تكون بين أدبين أحدهما شعري وآخر نثري، وعلى الرغم من أن الموازنة تقوم على ذات الغاية التي تقوم عليها عملية المفاضلة، إلا أن الموازنة النقدية تسير تبعًا لأسس ومعايير منهجية يتبعها الناقد بحرص وعناية في إطلاق حكمه.

تاريخ ظهورها:

حب المفاضلة عند الناس، من الأشياء التي فطروا عليها، وخاصة التي ترتبط بغرض واحد ، وقد ظهرت هذه الفطرة واضحة وجلية حين ظهر الشعر ، وتبارى الشعراء في المنافسة كونها رسالةً إعلاميةً وحدثاً تاريخياً في ذلك الوقت.[118]

كان ظهور الموازنة بين الشعراء مبكراً في تاريخ الأدب العربي ، فمثلت مرحلة بدائية من مراحل الحكم التقويمي الجمالي بين الشعراء، وهي غالباً ما تعتمد على الذوق الذاتي، وقد قام بها أعلام لا يجمعون صفات الناقد المعاصر، و كان الشعراء القدماء تحت قبة **النابغة** في سوق عكاظ يتحاكمون إليه[119]، لأنه في نظرهم وتوقعاتهم أقدر معرفة بموازين الشعر ومعانيه كونه شاعراً ونابغاً ومذواقاً.

فالموازنة تُعَدُّ في الشعر جزءاً مهماً من منهج المفاضلة بين الشعراء، وهي الشكل التطبيقي للنقد الذي يهدف إلى التقويم والحكم على أعمال النقَّاد، وما يُميّز هذه القضية أنّ أكثر النقَّاد في التاريخ العربي الأدبي القديم قد وازنوا بين الشعراء، لكن بمعاييرهم الذوقية .

"وقد كلف الأدباء في مختلف العصور بالموازنة بين من ينبغون من الشعراء في عصر واحد، فوازنوا بين امرىء القيس والنابغة، وزهير والأعشى في الجاهلية، وبين جرير والفرزدق والأخطل في الدولة الأموية، وبين أبي نواس ومسلم بن الوليد، وأبي العتاهية، وبين ابن المعتز وابن الرومي، وبين أبي تمام والبحتري في الدولة العباسية، وكذلك عُقدت الموازنات بين من نبغوا بعد أولئك الفحول إلى العصر الذي نعيش فيه، والعهد القريب بما كتب في الموازنة

---

[117] ـ علي بن محمد علي الجرجاني ، كتاب التعريفات ، تحقيق جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، ، ط1، 1983، ص : 167.

[118] ـ ينظر : محمد زكي عبد السلام مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجبل، بيروت، ط2، ، 1968، ص :7

[119] ـ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعرف، القاهرة، ط 1 ، 1960، ص : 44.

بين أحمد شوقي وحافظ ومطران في الجرائد المصرية والسورية، ولايزال الأدباء مختلفين في حكمهم على من تقدمهم أو عاصرهم من الشعراء"[120]

والباحثة تريد أن تبيّن في هذا المبحث بعض آراء النقاد الذين تصدّوا قديماً أو حديثاً للموازنة بين شاعرين، جمع بينهما عصر واحد، أو اشتركا في الإبانة عن غرض واحد، وسبيلها إلى ذلك أن تحدد شخصية الناقد الذي يرشح نفسه للموازنة، وأن يميز الوحدة الأدبية التي يرجع إليها الناقد فيما يُعنى به الشعراء من تحرير المعاني، واختيار الألفاظ.[121]

وعندما جاء الإسلام كانت الموازنة بين القرآن الكريم وكلام العرب، وبين شعراء الرسول الكريم وخطبائه من ناحية[122]، وبين شعراء الوفود العربية وخطبائهم من ناحية أخرى، كذلك العصر الأموي الذي كان زاخراً بالموازنة بين الشعراء والخطباء والأدباء، فمرحلة الموازنة تركت للأدب العربي ثروة نقدية قيّمة على الرغم من تأثرها بالعصبيات والأهواء والأمزجة بالإضافة إلى البيئة[123]، واستمر هذا الحال حتى عصر دولة بني أمية، كما هو الحال في مجلس سكينة بنت الحسين.

ثم تطورت الموازنة في العصر العباسي بعد القرن الثالث الهجري، حيث ازدهرت الثقافة العربية وبلغت الآداب النثرية والشعرية أوجها، وانتعشت ألوان العلوم وتجاوزت الشعوب مرحلة التدوين فاشتغلت بالتصنيف والتأليف، التي ارتكزت على تقعيد اللغة العربية وتدوين نحوها وصرفها، بالإضافة إلى ظهور الدراسات البلاغية التي استندت إلى الموروث الأدبي العربي من الشعر والنثر وأخذت منه الشواهد، هذا بالإضافة إلى ظهور علم العروض والبحور الشعرية على يد (**الخليل بن أحمد الفراهيدي**)، والمصنفات المعجمية (**كمعجم العين**). و لم تكن الموازنة في الشعر وحده، بل كانت بين الخطباء، والكتّاب، وبين أنصار اللفظ، وأنصار المعنى، وبين الفكرة والأخرى، والخيال والتصور وفي كلّ ما هو صالح للموازنة.[124]

وعلى هذا فقد عُرِفت الموازنة في الأدب العربي على أنها منهج نقدي تطبيقي يرمي إلى تحقيق إحدى الغايتين (**الوصف والحكم**)، أو كليهما معًا وذلك بدراسة أديبين أو أكثر دراسة شاملة وفق معايير نقدية تختلف من ناقد لآخر تبعًا لمذهبه في الأدب ونقده، وقد بدا ذلك واضحًا لدى (**الأصمعي**) (828م) في كتابه (**فحول الشعراء**) الذي عزم فيه على ترتيب الشعراء من العصر الجاهلي وحتى العصر الذي عاش فيه، وتصنيفهم والحكم على شاعريتهم من خلال نتاجهم الشعري، فكان يطلق على شاعر ما لقب شاعر فحل، ويقصد به الشاعر المجيد، ولم تكن أحكام (**الأصمعي**) في كتابه مبنية على أحكام المفاضلة العامة التي تقوم على ترجيح الذائقة الشخصية للشعر، وإنما كان يستند إلى أساس قوة التعبير عن المعاني والتفرد في صياغتها.

---

[120] ـ زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ، ص : 7، 8.

[121] ـ ينظر : المرجع السابق، ص : 8

[122] ـ ابن سلام(محمد بن سلام الجمحي)، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر،دار المعارف، ط1، 1992 ، ج1، ص : 58.

[123] ـ ينظر: المصدر السابق، ص : 98.

[124] ـ ينظر : ابن رشيق (أبو علي، الحسن بن رشيق القيرواني) ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار السعادة، القاهرة، ط1، 1995، ص: 69 – 327.

كذلك الحال عند (**ابن سلام الجمحي**)(845م) الذي عمد إلى ترتيب الشعراء وتصنيفهم في طبقات مختلفة في كتابه الموسوم بـ (**طبقات فحول الشعراء**)، وكان تصنيفه للشعراء في طبقات مبنياً على معايير وأسس، جعلت تصنيفه لهم أكثر دقة عمّا قدّمه سابقوه في هذا المجال، فقد حرص على أن يفرد شعراء كل عصر على حدة، وأفرد لكل عصر طبقاته من الشعراء، ولم يكن تصنيفه لشعراء كل طبقة نابعاً من ذائقته الشعرية المجردة، وإنما كان قد اتخذ معاييره الخاصة كقوة الشعر ومتانته ونوع القافية، فقد جعل (**الحطيئة**) في الطبقة الثانية لأنه متين الشعر شرود القافية، وكان راوية لـ (**زهير**)، فتظهر معايير (**ابن سلام الجمحي**) وقد مُزجت بشيء من الذائقة الشخصية، فحكمه (**للحطيئة**) لم يكن موقوفًا على شاعريته وحسب، إنما على كونه راوية لـ (**زهير**) الذي يبدو أن (**ابن سلام**) كان ميّالًا لشعره نوعًا ما، كما أنه اعتمد الكم كمعيار أساسي في ترتيب الشعراء، فالشاعر عنده هو المجيد المكثر، بينما نراه يغض الطرف عن كثير من الشعراء المجيدين لكونهم مقلين في نظمهم.

فأهمية الموازنة تأتي بوصفها قضية نقدية، والحقيقة ما من قارئ للشعر إلاّ ويقوم بعملية المفاضلة والموازنة بين ما يقرؤه وبين ما تختزنه ذاكرته الأدبية، بالإضافة إلى كونها من القضايا الأدبية التي امتاز بها النقد العربي القديم، فأخذت مكاناً بارزاً فيه.

وأمّا من الناحية التاريخية المتصلة بالتدوين وتقرير الآراء وأصول الموازنة فلم تتخلف كثيراً عن ذلك، وكان (**محمد بن سلام الجمحي**)[125] مِن أسبق مَن عرضوا للموازنة في كتابه (**طبقات فحول الشعراء**)، فإنّه جعل أولئك الشعراء طبقات قام على الموازنة الفنية بينهما.

وجاء (**ابن قتيبة**) (889م) من بعده [126] في كتابه (**الشعر والشعراء**) فظهرت الموازنة عنده في اختياره لكلّ شاعر ما يراه جيداً وفي تقسيمه الشعر أقساماً فنية أربعة، والشعراء إلى مطبوعين ومتكلفين وفي غير ذلك، وكان (**أبوبكر الصولي**) (947م)[127] في (**أخبار أبي تمام**) مصنفاً بين القدماء والمحدثين حين عرّف لكلّ فريق تجويده في وصف بيئته التي شهدها دون الأخرى التي يصفها تقليداً، واستشهد لذلك بقول (**أبي نوّاس**):

صِفة الطَلولِ بلاغَة القِدمِ فَاجعل صِفاتكَ لِابنةِ الكَرمِ

ثم ساق في كتابه أمثلة للموازنة بين (**أبي تمّام والبحتري**)، وجاء بعد ذلك (**ابن رشيق**)(1064م) في كتابه (**العمدة**) فألمّ بآراء سابقيه ممّا يتصل بالموازنة، فأورد كثيراً من آرائهم، كقول (**أبي عمرو بن العلاء**)(1057م) في المولدين: "ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبيح فهو من عندهم، وليس النمط واحداً"[128]. ومثله في ذلك (**الأصمعي**) و(**ابن الأعرابي**) (846م) فكلّ واحد يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ثم يورد (**لابن قتيبة**) كلاماً يشبه ما مرّ (**للصولي**)، وما قيل من إنَّ (**عمر بن الخطاب**) **رضي الله عنه** كان يفضّل (**زهير بن أبي سلمى**)، بينما **علي بن أبي طالب رضي الله عنه** كان يفضّل **امرأ القيس** على الشعراء،

---

[125] ـ ينظر: ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ج1،ص : 15 ـ 50.

[126] ـ ينظر : ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء ، ، تحقيق : أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1967، ج1، ص: 62 - 93.

[127] ـ ينظر : محمد بن يحي أبوبكر الصولي، أخبار أبي تمام ، دار النشر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1980، ص: 45.

[128] ـ ينظر: ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ، ص:81.

وينتهي الأمر إلى (**ضياء الدين بن الأثير**)(637هـ) في(**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**)[129]، " فيوازن بين (**أبي تمام والمتنبي والبحتري**)، ويفضلهم على جميع شعراء العربية إلى عهده، وينتهي من الموازنة إلى أنّ الأوَّلين حكيمان والشاعر هو (**البحتري**).

وحين نصل إلى النصف الثاني من القرن الرابع دون أنْ نجد أحداً من النقاد يتقدّم للفصل في هذه المعركة فصلاً يقوم على الموازنة الدقيقة بين فني الشاعرين، وبيان منزعهما في الشعر بياناً مضبوطاً يؤسس على الفحص والامتحان، حتى يظهر (**الآمدي**)(1233م) فنراه يضع الموازين التي يقيس بها عمل الشاعرين في كتابه (**الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**)[130] وهو أول كتاب- فيما نعرف- يتصدَّى للموازنة بين شاعرين؛ لبيان الاختلافات الجوهرية بينهما، وما يمتاز به كلّ منهما في صفاته وخصائصه، وهي موازنة منهجية في ناحيتيها المختلفتين: ناحية المفاضلة وناحية استنباط الخصائص، فقد بدأ (**الآمدي**) منهج الموازنة النقدية مختلفًا عمن سبقوه، فالموازنة عنده لم تكن لإطلاق أحكام وتصنيف الشعراء بناءً عليها، إنما كانت موازنة وصفية تحليلية وقف فيها على الأسباب والمعايير والمقاييس التي اعتمدها أنصار (**أبي تمام**(وفضلوه تبعًا لها على (**البحتري**)، فذهب إلى أن من فضّل (**أبا تمام**) قد نسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفة الكلام، وكذلك وقف عند المعايير التي دعت أنصار (**البحتري**) لتفضيله على نظيره (**أبي تمام**)، كحلاوة اللفظ، وحسن التخلّص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وهم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة.[131]

و(الآمدي) قبل ذلك كله يبدو مقرًا بشاعرية كل من (**أبي تمام**) و(**البحتري**)، وإجادتهما وأهلية كل منهما للفحولة الشعرية .

ويمكن القول إن الناظر في تاريخ النقد العربي القديم، يرى أنّ الآمدي هو الوحيد الذي حاول أن يضع معايير المفاضلة والموازنة من خلال قراءته للأفكار السابقة ولصوت الجمهور والتحليل العلمي في زمنه وتاريخه .

واستمر هذا الحال حتى أنّ المؤلفين اللاحقين قد اكتفوا بأحد أمور:

1- إمّا أن ينقلوا إلينا آراء السابقين في المفاضلة بين الشعراء، وهذا ما نجده في **العمدة (لابن رشيق القيرواني)[132] .**

2- وإمّا أنْ يأتوا بموازنة وصفية عامة كتلك التي يوردها ابن الأثير[133]عندما يوازن بين (**أبي تمام والبحتري والمتنبي**)، ويحدد فيها خصائص كلّ منهم.

---

[129] ـ ينظر : ضياء الدين بن محمد ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ط1، 1998، القاهرة، ص: 235 وما بعدها.
[130] ـ ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعري أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة،ط1، 1986، ص: 5.
[131] ـ ينظر: المصدر السابق ، ص : 6.
[132] ـ ينظر : ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص : 63.
[133] ـ ينظر : ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص : 235 وما بعدها.

3 - وإمّـا أنْ يضعوا مقاييسَ للحكم على جودة الشّعر أو رداءته كما فعل **(علي بن عبد العزيز الجرجاني)** في كتابه **(الوساطة بين المتنبي وخصومه)**[134].

لكن بعضاً من المحدثين من عمد إلى الموازنة جريًا على ما عهده لدى الأوائل مع ابتكار في طريقة الموازنة بين الشعراء، كما هو الحال لدى **(زكي مبارك)**(1952م) في كتابه **(الموازنة بين الشعراء)**، حيث أقام موازنته بين شعراء من عصور مختلفة مع الشاعر **(أحمد شوقي)**، فيوازن بين **(البحتري)** و**(أحمد شوقي)** تارة متخذًا أنموذجًا محددًا من شعريهما، وتارة أخرى يوازن فيها بين **(أحمد شوقي)** و**(الحصري)**، وكذلك الحال متخذًا عددًا من الشعراء من العصور المختلفة، و**(زكي مبارك)** يقيم موازنته بين هؤلاء الشعراء على معايير وأسس نقدية حديثة كالصور الشعرية وتوظيف الخيال والأغراض والمضامين التي تطرق إليها الشعراء في قصائدهم، وهو يطلق الأحكام على الشعراء تبعًا لكل معيار أو مقياس على حدة، فتراه يحكم **(لأحمد شوقي)** في توظيف الخيال واقفًا على جزئية من شعره تناول فيها الحديث عن طيف الخيال في قوله:

أَفديكَ إلفاً وَلا آلو الخَيالَ فِدىً أَغراكَ بِالبُخلِ مَن أَغراهُ بِالكَرَمِ

و**"زكي مبارك"** يفضل وصف **"أحمد شوقي"** ويرجحه على **"البوصيري"** إذ وجد قوله مبتذلًا نوعًا ما، وذلك من خلال حكمه على البيت الآتي من قصيدة **"البردة"**:

نَعَمْ سَرَى طَيفُ مَنْ أهوَى فَأَرَّقَنِي والحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذاتِ بالأَلَمِ

لم يحكم **(زكي مبارك)** بالشاعرية لشاعر دون آخر كما فعل سابقوه مثل **(ابن سلام)** و**(الأصمعي)**، ولا اكتفى بتحليل أحكام النقاد على الشعراء وتبريرها كما فعل **(الآمدي)**، إنما اتبع منهجية حديثة قديمة يعرض فيها جزئيات من القصيدة تبعًا لمعايير حديثة .

و**(زكي مبارك)** في كتابه **(الموازنة بين الشعراء)**[135]، ألمّ بأهواء النقاد، ودعا إلى وجوب البراءة منها، فالموازنة عنده نوع من النقد والوصف، وعلى المُوازِن أنْ يعرف حياة من يوازن بينهما ويصل بين نفسه ونفسيهما؛ لأنّ الأديب يؤدي رسالة في جيل خاص وبيئة خاصة، وأن يوسع أفق النقد، وأن يكون واضحاً ذا ذوق سديد، وعليه في الموازنة بين الشعراء أنْ يدرس نواحي اشتراكهم وافتراقهم وابتداعهم، وأخذهم إلى غير ذلك.

هذا العرض التاريخي السريع يعين على وضع الأصول اللازمة لعقد الموازنات الأدبية ولو كانت بين اللغة العربية الفصحى واللهجة الشعبية في ليبيا.

أمّا عن الناقد أو الموازن فيجب أنْ يتوافر له من كفاية فنية، ونزاهة أدبية، وخطّة علمية، وأعني هنا ما يتصل بفن الموازنة، وأهمّ ذلك ما يلي[136].

---

[134] ـ ينظر: علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاهرة، ط1، 1966. ص: 44.
[135] ـ ينظر: زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ص : 3 وما بعدها.
[136] ـ ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، صفاقس، تونس،ط1، 1986، ص: 390.

1- أنْ يكون الباحث ملمّاً بسيرة كلّ ممن يوازن بينهم ،فلكلّ حياته الخاصة التي طبعت آثاره طابعاً خاصاً إذا عرفها الناقد استطاع أنْ يفسِّر بها ما يميّزه عن زميله أو يعرف سبب فضله عليه في كلّ فنونه أوفي بعضها.

2- أنْ يتبين النواحي التي اشترك فيها الأدباء أو الآثار الأدبية التي اختلفوا فيها، ثم ينتقل إلى الأفكار والأخيلة والأساليب، وإلى الموضوعات لتكون موازنته عامة.

3- ولابد من معرفة مبتكرات كلّ واحد أو تأثره بغيره وكيف أخذ منه وما يفرقه عن زميله، ويظهر ذلك جلياً إذا اتّحدتْ الموضوعات والفنون الأدبية كما يتّضح في الموازنة بين العصور الأدبية والتاريخية، فلكلٍّ عصر خواصه التي تميزه عن غيره، وإنْ كانتْ كلّها قائمة على الأدب وفنونه وأعلامه ، أو على العوامل السياسية والاجتماعية التي تحيل الحياة وتدفع الشعوب في طريق الحياة أو الممات.

وأمّا عن الأوضاع اللازمة لعقد هذه الموازنة فهي كثيرة ومتنوعة، ولكنّها جميعاً تعود إلى أصل واحد؛ هو أن طرفي الموازنة لابد أنّ يكون بينهما اتفاق من ناحية واختلاف من ناحية أخرى، فالأشياء المتفقة في كلّ شيء-على فرض وجودها-لا معنى للموازنة بينها إذ هي شيء واحد مكرر الصورة، والأشياء المختلفة في كلّ شيء-على فرض وجودها-لا معنى للموازنة بينها كذلك.

لكن أهمية الموازنة تأتي بوصفها قضيةٍ نقديةٍ، والحقيقة أنّ ما من قارئٍ للشعر إلّا ويقوم بعملية المفاضلة والموازنة بين ما يقرؤه وبين ما تختزنه ذاكرته الأدبية؛ بالإضافة إلى كونها من القضايا الأدبية التي امتاز بها النقد العربي القديم، فأخذت مكاناً بارزاً فيه.

"وليست الموازنة إلا ضرباً من ضروب النقد ، يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان: فهي تتطلب قوة في الأدب، والبصروالتبصر بمناحي العرب في التعبير"[137]

وليس من السهل التصدّر للموازنة بين الشعراء في أي فترة كانت، فالموازن بين المدارس الشعرية لابد له من فهم الأدب فهما جيداً، " وأن يُصبح له في النقد حاسة فنية تنأى به عما يفُسد حكمه من الأهواء والأغراض التي تحمل طلاب الأدب على البعد عن جادة الصواب حين يوازن بين الشعراء. فقد نجد من الناس من يطرب للشعراء، لا لأنه شعر، بل لأنه طرق موضوعاً يحبه، وكشف عن معنى تميل نفسه إليه، وقد لا يكون ما سمعه أو قرأه جميلاً من الوجهة الفنية، أيعتبر هذا الإعجاب دليلاً على حُسن ما استحسنه هذا الذي تشبعت نفسه بغرض خاص"[138] .

ومن هنا أستطيعُ غضّ النظر عن أحكام المتأدبين الذين يفضلون الشعر العربي الفصيح مطلقاً على الشعر الشعبي العامي، بحيث يرون الثاني نوعاً من الهُراء، أو يفضلون الشعر الشعبي على الفصيح بحيث يرون الأول صورة من صور الجمود والتقيّد والتعقيد، وإنما أغضُ النظر عن أحكام هؤلاء وهؤلاء، لأن التشيّع للشعر العربي الفصيح أو الشعر الشعبي على حساب الآخر،

---

[137] ـ أبوبكر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار مطبعة المدني بالقاهرة ، ط 3 ، 1986، ص:105.
[138] ـ ينظر: زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مقدمة الكتاب، ص : 3 وما بعدها.

أو صرف الحاسة الفنية التي تطْرب للجيد الممتع من ثروة الفصحاء والشعبيين هو ظلم لا تعتد به الموازنة .

وقد تنبه **(أبوبكر عبد القاهر الجرجاني)**(ت ـ 392 هـ) إلى هذه الظاهرة في كتابه **(دلائل الإعجاز)** حين قال: " وما أكثر ما نرى ونسمع عن حُفاظ اللغة وجلّة الرواة ممن يلْهَجُ بعيب المتأخرين، أن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ويعجب منه ويختار، فإذا نُسب لبعض أهل عصره وشعراء زمانه، كذّب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً، وأقل مرْزأ من التسليم بفضيلة لمُحْدث، والإقرار لمُولَّد" [139]، وحكي عن **(إسحاق الموصلي)** أنه قال: **"أنشدت الأصمعي** :

هَلْ إلى نظْرةٍ إليك سبيـلُ يُروى الصَّدى ويُشفى الغَليل

إنَّ ما قلَّ مِنك يَكْثُرُ عِندي وكثِيرٌ مِمَّن تُحِبُّ القلِيـــل[140]

فقال : هذا والله الديباج الخسروانّي! ولمن تنشدني؟ فقلت إنهما لليلتهما. فقال : لا جَرَمَ، والله إن أثر التكلف فيهما ظاهر!!.[141]"

ومن أجل هذا جاز ما ابتدعه **(خلفٌ الأحمر)** من الشعر باسم الجاهلية، لأن غرام الناس إذ ذاك بالقديم جعلهم يُسبغون أكثر ما أضيف إلى القدماء من ألوان الكلام!![142] .

نماذج للموازنة في دولة بني أمية :

النموذج الأول :

صورة الناقدة الأديبة **(سكينة بنت الحسين)** في موازنتها بين الشعراء، وكان اختيارنا **(سكينة)** لأمرين : الأول كونها مجلس نقدية من مجالس الدولة الأموية التي نحن بصدد دراستها من خلال الشاعرة **(ليلى الأخيلية).**

والسبب الآخر كونها امرأة تشارك **(ليلى الأخيلية)** في إثبات وجود المرأة العربية وحضورها في عشقها للشعر وتذوقها للأدب.

فإذا عادت الباحثة إلى الأحكام التي اعتمدت عليها **(سكينة بنت الحسين)** فستجدها تتسم بالغيرة للدفاع على الجنس والنوع، كالموازنة التي عقدتها بين الشعراء، فكان نقدها ذاتياً ومتعاطفة مع بنات جنسها، دون النظر إلى قيمة الشعر من الناحية الفنية، فقد ذكر صاحب كتاب **الأغاني "** أنه اجتمع في ضيافة الناقدة **(سكينة)** عدد من الشعراء منهم **(جرير والفرزدق وجميل وكُثيّر عزة ونُصيب)**، فمكثوا أياماً أمام بابها ينتظرون الإذن بالدخول وحضور مجلسها، ثم أذنت لهم فدخلوا إليها، فقعدت حيث تراهم ولا يرونها وتسمع كلامهم، ثم أخرجت وصيفة لها وضيئةً قد روت الأشعار والأحاديث ، فقالت: أيكم **(الفرزدق)** ؟ فقال: هأنذا. فقالت: أنت القائل :

---

[139] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص33.
[140] ـ زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ، مقدمة الكتاب، ص : 9
[141] ـ المرجع السابق نفسه.
[142] ـ المرجع السابق نفسه.

هُما دلَّتاني مِن ثمانين قامـــــــةً كما انقَضَّ بازٌ أقتمُ الريش كاسِرُهْ

فلما اسْتوت رجلاي بالأرض قالتا أُحَيٌّ يُرجَّى أم قتِيلٌ نُحـــــاذِرُه[143]

إلى آخر الأبيات .

قال: نعم! قالت: فما دعاك إلى إفشاء سرها وسرك؟ هلا سترت عليك وعليها ؟ خذ هذه الألف والحق بأهلك!.

ثم دخلت على مولاتها وخرجت، فقالت : أيكم **(جرير)**؟ قال : هأنذا. قالت : أنت القائل :

طَرقتكَ صائِدةُ القُلوبِ ولَيسَ ذا وَقتَ الزِّيارَةِ فارجِعِي بسَـلامِ

تجري السِواكَ عَلى أغَرَّ كأنّــهُ بَرَدٌ تَحدَّر مِن مُتُونِ غِمــامِ[144]

قال : نعم ! ، قالت : أولا أخذت بيدها، وقُلتَ لها ما يقال لمثلها؟ أنت عفيفٌ وفيك ضعف، خذ هذه الألف والحق بأهلك!

ثم دخلت على مولاتها وخرجت، فقالت أيكم **(كُثيّر)**؟ فقال : هأنذا : قالت : أنت القائل :

وأعْجَبَني ياعَزُّ منكِ خَلائــقٌ كِرامٌ إذا عُدَّ الخَلائِقُ أرْبَــعُ

دُنُوَّكِ حَتّى يَذكرَ الجاهِلَ الصَّبا ودفْعُكِ أسبابَ المُنى حِينَ يَطْمَعُ

فَوَ الله ما يَدْري كريمٌ مطَــلتهِ أَيشْتَدَ إذْ لاقاكِ أم يَتَضــــرَّعُ[145]

قال : نعم! قالت : ملُحْتَ وشَكِلْت! خذ هذه الألف والحق بأهلك .

ثم دخلت على مولاتها وخرجت فقالت : أيكم **(نُصَيْب)** ؟ قال : هأنذا ، قالت : أنت القائل :

ولَولا أن يُقال صَبَا نُصَيْبٌ لقُلتُ بنَفسي النشأُ الصِّغـارُ

بِنفسي كلّ مهْضُومٍ حشاها إذا قهَرتْ فليس لها انتِصارُ[146]

قال : نعم ، فقالت: ربيتنا صغاراً، ومدحتنا كباراً، خذهذه الألف والحق بأهلك.

ثم دخلت على مولاتها وخرجت فقالت : يا **جميل!** مولاتي تُقرئك السلام وتقول لك : والله ما زلتُ مشتاقةً لرؤيتك منذ سمعتُ قولك:

ألا لَيتَ شِعري هَلْ أبيتنَّ ليلَةً بوادي القُرى إني إذن لسعيدُ

يقولون جاهِدْ يا جَميلُ بغزوةٍ وأيُّ جهادٍ غيــــرْهُنَّ أُريدُ

---

143 ـ المرجع السابق، ص:10.

144 ـ زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ، مقدمة الكتاب، ص :11.

145 ـ المرجع السابق نفسه .

146 ـ المرجع السابق نفسه.

لِكلِ حديثِ بينهُنَّ بِشاشـــةٌ وكـُـــلِ قتيلٍ عِنْدهنَّ شَهيدُ[147]

جعلت حديثنا بشاشةً وقتلانا شهداء! خذ هذه الألف والحق بأهلك.[148]

وليس في هذا الحديث ما يدل على أن (**سكينة**) لم تهتم ولم تحرص إلا على أخلاق الأدباء، وأنها ألقت عليهم درساً ما كان أحوجهم إليه، وإنما هو حرص الناقدة (**سكينة**) على نعيم المرأة، وفي حكمها على الشعراء خضعت (**سكينة**) لحاستها الفنية، وما الذي أعجبها في شعر نصيْب ؟ أعجبها أنه رباهن صغاراً، ومدحهنّ كباراً، وهذا يبين دفاع **الناقدة** عن بني جنسها، ولهذا أعجبها من (جميل) أنه جعل من حديثهن بشاشة وقتلاهن شهداء، كما أعجبت بقوله :

أَلا لَيْتَني أعْمَى أصمُّ تَقُودُني بُثينةُ لاَ يَخْفى عليّ كَلامُها [149]

قال : نعم !، قالت: رحم الله **صاحبك** كان صادقاً في شعره، ألا تراها رضيت بما رضي الشاعر لنفسه من العمى والصمم مع سلامة المحبوبة، وهي التي أنكرت على (**الفرزدق**) أن يفزع ويُروّع حين فزعت وروِّعت من أجله صاحبتاه؟[150]

النموذج الثاني :

صورة (**عبد الملك بن مروان**) الذي كان من أبصر أهل عصره بنقد الشعر، عندما دخل عليه **الأخطل** وأنشده :

نَفْسي فداءُ أمير المُؤمنيــن إذَا أبْدى النّواجذ يَوْمٌ عُارِمٌ ذكَـــــرُ

الحائِضُ الغَمْرَ والمَيْمُونُ طَائـرُهُ خَلِيفةِ اللهِ يُسْتَسْقَى بِه الْمَـــــطرُ

في نَبْعةٍ من قُرَيْشْ يَعْصُبون بَهِا مَا إن يُوازَى بأعْلى نَبتِها الشَجرُ

حُشٌد على الْحق عَيّافُو الخَنا أنُفٌ إذا ألمّتْ بهمْ مكروهةُ صَـــبَرُوا

لاَ يَسْتقلُّ ذوُو الأضْغانِ حَرْبَـهُـمُ ولَا يُبَيَّنُ في عِيدانِهِم خَـــــوَرُ

شُمْسُ العدَاوةِ حَتَّى يُسْتَقاد لَـــهُمْ وأوْسعُ النَّاس أحلاماً إذا قَـدرُوا

هُمُ الَّذين يُبارُونَ الرِّيـــــــاحَ إذا قلَّ الطَّعامُ على العافينَ أو قَتَرُوا

بني أُمَيَّةَ نُعْماكُم مُجـَـــــــلَّلةٌ تَمَّت فلا مِنّة فيها ولا كَـــــدَرُ[151]

أقول : لما أنشد (**الأخطل**) هذه القصيدة طرب (**عبدالملك**) وقال : أأنادي في الناس أنك أشعر العرب ؟ فقال (**الأخطل**) : حسبي شهادتك يا أمير المؤمنين .

---

147 ـ المرجع السابق نفسه.
148 ـ المرجع السابق نفسه.
149 ـ زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ، مقدمة الكتاب، ص :11.
150 ـ المرجع السابق، ص: 12.
151 ـ المرجع السابق ، ص: 18.

ولم يكن (الأخطل) أشعر العرب إذ ذاك، فقد كان **(جرير والفرزدق)** في الميدان، ولكن **(عبد الملك)** خضع في حكمه للمصلحة الذاتية لا الحاسة الفنية، فقد كان **(الأخطل)** سليط اللسان، خبيث الهجاء، ولهذا اعتمد عليه **(عبد الملك)** في محاربة رجال السياسة وشعرائهم .[152]

النموذج الثالث :

نجد هذا النقد الذاتي يتمدد إلى دولة بني العباس، فيرسم الغضب ملامحه على وجه **(المأمون)** حين أنشده أحد الشعراء مادحاً له :

أضحى إمامُ الهُدى المأمونُ مُشتغِلاً بالدينِ والناسُ بالدُنيا مشاغيلُ[153]

فقد لوى **(المأمون)** وجهه مع أن هذا البيت يصور مطامع كثير من النفوس التي يحسب أصحابها أن الإنسان لا يقرب من ربه إلا إذا شغله دينه عن دنياه، ولكن نفس **(المأمون)** الوثّابة الطمّاحة لم ترضَ عن هذه المنزلة، ولم تشأ الزهد في طيبات الحياة.[154]

"إن الناقد مفروضٌ فيه البُرْء من جميع الأغراض، لأن النقد نوع من القضاء، فإذا سيطرت عليه فكرة خاصة صيّرت حكمه طُعْمةً للظنون، وسواء في ذلك الأفكار الدينية، والنزعات الجنسية، والاتجاهات العقلية التي تسيطر على التفكير بلون خاص"[155]

النموذج الرابع :

إن الشعر الوسط قد يؤثر تأثير البديع حين تستعد له النفس، ولكن هذا التأثير لا يسمو إلى منزلة الشعر الجيد، ومن أمثل ذلك ما روي من أن بعض الأعراب تزوج جارية من رهطه وطمع في أن تلد غلاماً، فولدت له جارية، فهجرها وهجر منزلها، وصار يأوي إلى غير بيتها، فمرّ بخبائها بعد حول، وإذا هي تُرقّص ابنتها وتقول :

ما لأبي حَمزةَ لا يَأتينا يظلُّ في البيت الذي يلينا

غَضبانَ أن لا نلِدُ البنينا تاللهِ ما ذلكَ في أيدينـــا

وإنما نَأخُذ مـــا أُعطينا ونحن كالأرضِ لِزارعينا[156]

فلما سمع الأبيات أقبل يعدو نحوها حتى ولج عليها الخباء، وقال لهما: ظلمتكما ورب الكعبة![157]، فنحن نرى أنّ هذه الأبيات عادية في ألفاظها ومعانيها، ولكن لا ننس أن الرجل الذي نالت من نفسه، وراضته بعد جُمُوحها، رجلٌ ينزعُ قلبهُ بالرغم منه إلى زوجه وابنته، والشرارة الضئيلة كافيةٌ لإحراق الهشيم، فليست تدل هذه الحادثة على قيمة أدبية لهذه الأبيات، وإنما هي

---

[152] ـ ينظر: المرجع السابق نفسه.
[153] ـ ينظر: زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ، مقدمة الكتاب، ص :11.
[154] ـ المرجع السابق ، ص: 13
[155] ـ المرجع السابق ، ص : 16.
[156] ـ ينظر: المرجع السابق، ص :17.
[157] ـ المرجع السابق نفسه.

شاهد على ضرب من المعاملات، وعلى أحوال الاجتماع، وعلى ما للمرأة من لين الجانب ورقة الأخلاق" [158]

كذلك نستطيع غض النظر عن الأحكام التي يخضع أصحابها لفكرة قومية، أو حزبية، فقد أسرف النقاد في الظلم حيث تصدّروا للفصل بين شعراء الأحزاب، وإننا نجد أمثلة منثورة هنا وهناك، حين نرجع للعصور التي اصطدمت فيها الدولة العباسية بالأموية، وحين تراجع التنافس الذي كان بين أدباء قرطبة وأدباء بغداد.

وإذا اعتقدت الباحثة " أن الموازنة نوعٌ من النقد، وهي كذلك نوع من الوصف، فالذي يوازن بين شاعرين إنما يصف ما لكل منهما وما عليه بأدق ما يمكن من التحديد "[159]فمن واجب الباحث أن يتعمق في دراسة حياة الشاعر الذي يضع شعره في الميزان، وأن يجتهد في أن يرى الأشياء بعينه، ويدركها بشعوره، ليستطيع وزن ما يقول، فإن الشاعر إنما يؤدي **(رسالته)** إلى بيئته وعشيرته، ومن الظلم أن تطلب منه أن يرى الأشياء بعين الباحث أو الناقد، ويدركها ببصيرته، وبين الناقد أو الباحث مئات الفروق.

وفي هذا العمل الأدبي لابد لي أن أوازن بين عبقرية **(ليلى الأخيلية)** وعبقرية **(مغنية الرحى)**، وأفاضل بين بصيرة وبصيرة، وبين إدراك وإدراك، ومعاناة ومعاناة، وصورة وصورة، بغض النظر عن الفروق الموضعية التي تقضي بها الفترة الزمنية والمكانية، واللغة واللهجة، وهذا يتطلب مني تضحية كبيرة، لكنها ضرورية، كما يتطلب مني أن أنسى شخصيتي، وأهتمُ اهتماماً كبيراً بشخصية الشاعرتين اللتين أدرسهما، والبيئة التي عاشا فيها، والظروف التي تعرضا لها، ولا أبخسهما حقهما، فالموازنة كالقضاء، وعلي أن أبرئ نفسي ما استطعتُ إلى ذلك سبيلاً من الميول والرغبات، مهما كان شعرهما لغة كانت أو لهجة، ولابد أن أمتحن نفسي قبل أن أقدّم هذا البحث للعرض حتى لا أدخل في مرحلة الاتهام، وعليّ أيضاً أن أحاول أن أتصدر للموازنة في فهم الأدب، وأن تكون لي حاسة ذوق فنية أنأي عن كل ما يفسد حكمي من الأهواء والأغراض، فمن الناس من يطرب للشعر لا لأنه شعر، بل لأنه موضوع يحبه، وكشف عن معنى تميل إليه نفسه، وقد لا يكون ما سمعه، أو قرأه جميلاً من الوجهة الفنية .

ومعنى هذا أن كتب القواعد لا تُورّث **الذوق** ولا تمنحه **الحاسة الفنية** وإنما يُكسب ذلك بالدربة والإدمان على مطالعة الكلام البليغ، فالقواعد لا تنفع من لا ذوق له، كما لا ينفع السيف من لا قلب له:

والذَي نَفْسُهُ بِغَيْرِ جَمَـــــالٍ لاَ يَرى فيِ الوُجُودِ شَيئاً جِميلاً[160]

فاللغة أو اللهجة لا تصنع الإبداع الشعري ، بل الإبداع هو من يصنع اللغة أو اللهجة لتكون لوحة شعرية جميلة برّاقة تسر الناظرين، فالقرآن الكريم عرض التحدي لأصحاب اللغة فعجزوا وهم يملكونها ـ أقصد اللغة ـ ، على الرغم من وضعية القرآن وقداسته الخاصة، فاللغة موجودة في القواميس لكنها ليست حاضرة إلا عند المبدعين بما فيهم الشعراء.

---

158 ـ المرجع السابق نفسه.

159 ـ ينظر: زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ، مقدمة الكتاب، ص :18

160 ـ إيليا ابو ماضي ، الديوان ، جمع وقدم له: عبدالكريم الاشتر ، ط1، دار النشر، بيروت، ط 1، 2007 ، ص : 104.

وقد اعتمدت الباحثة في الموازنة على النقاط التالية :

1 ـ ذكر حياة من توازن بينهما من الشاعرتين، على الرغم من أن في هذه الدراسة العلمية تظهر مغنية الرحى مجهولة القائل لأسباب اجتماعية وثقافية .

2 ـ تبيان الحالة النفسية لكل شاعرة لتعرف ما قد يعرض لمزاجها من الاعتلال. وهذا يمكن قراءته من خلال النص الأدبي بالنسبة لمغنية الرحى.

3 ـ تحديد الصفات التي اشترك فيها من توازن بينهما، ثم التغلغل في تحليل المعاني، والألفاظ، والأساليب، والموازنة بين المقطوعات، والأبيات اليتيمة.

4 ـ و تبيان الفرق بين الشاعرتين حين يشتركان في الإبانة عن غرض واحد، وحين يختلفان في ذلك.

5 ـ التعمق في استقراء ما لكل شاعرة من خطرات النفس، ولفتات القلب، ونوازع الوجدان. و الباحثة تأمل في أن تعيد قراءة شعر رائدتين عظيمتين(**ليلى الأخيلية و مغنية الرحى)**، ولا تبخسهما حقهما، قال الدكتور "طه حسين" في مقدمة كتابه (فجر الإسلام لأحمد أمين): "هناك ناس يعيبون الأدب العربي دون ان يفصحوا عما يريدون، وهم لم يقرؤوا الأدب العربي قراءة حسنة"[161]، وكذلك الأمر ينطبق على تراثنا الشعبي في ليبيا ورحلة تجارب أمهاتنا وجداتنا، و في هذا العمل العلمي أحاول أن أقرأ إبداع الشاعرتين بقلب خالص، وأن أذكر أنّ أمهاتنا من أكبر المثقفات أثراً في الصحراء العربية، حتى ولو حُرمن من نعمة التعليم الأكاديمي، وأردتُ بذلك أن أكسر الحواجز بين العربية والعامية، أو لنقل أن نتعلق بشعر النساء سواء في الفصيح أوالعامي، والمحبة شرط لازم للمعرفة، ولا خير في أن يكتب المرء عما لا يحبه، لكن المعرفة ليست مجرد تعبير عن المحبة، بل لإثبات الإبداع الشعري للمرأة العربية في كل زمان ومكان، لغة ولهجة، هذا هو الدرس الذي تعلمتهُ في رحلتي العلمية والتربوية، وهو نفس الدرس الذي جعلني أبحثُ ـ على الدوام ـ عن روائع عربية تحمل روائع تراثنا الشعري ـ في مرحلتين ـ ، وأن أجدد شباب هذا التراث المتداول في الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية، ولنقل لأنفسنا إن كثيراً مما نراه رديئاً قد تفصح الأيام عن أهميته أو مغزاه إذا أحْسنّا تلمس السبيل إليه.

ولعل من أعمق ظواهر الموازنة بين الشعر العربي القديم والشعبي في ليبيا إحساسنا الشديد بنقاء أدبنا العربي في المدرستين، وأعتقد أن هذا المبدأ هو الذي يسيطر عليّ، وكان هذا اللقاء بين المرأتين ـ ليلى وأغاني الرحى ـ تعبيراً عن الصلة التي تربط بين الشعر العربي القديم والشعر العامي في ليبيا ـ لغة وبلاغة وثقافة ـ وكان هذا الاعتقاد أسلوباً من الأساليب التي نحتاجها للدفاع عن تراثنا والذود عن ملامح التطور الفكري خلال الفترات المتعاقبة، وكُلما ازداد التطور زادت الحاجة إلى تراثنا العريق، وزادت الصلة بين التراث العربي والتراث الشعبي في ليبيا، وكُلما أطلعنا على آثار الثقافات الوافدة وجب أن نتسلح بما ينبغي لنا من أسلحة الأدب، فنقاء الأدب العربي هو التعبير عما يشبه صمود العقل العربي وسط الغزوات الثقافية التي تأتيه من كل مكان، ولذلك أمل أن أحرص على ثقافتنا العربية جيلاً بعد جيل، نشخص الشعر أولاً برسم الصورة

---

[161] ـ مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، (ت، ط) لا يوجد، ص :7 .

المثلى للغة العربية ممثلة في شعر (ليلى الأخيلية)، والصورة الأخرى المثلى للهجة الليبية ممثلة في أغاني الرحى، وهما صورتان كاملتا النضج ، ومن ثم نعتقد أن الشعر العربي على درجة عالية من البلاغة، وأذِنَ الشعراء لهذا الشعر أن يصب في أعماقه ذلك التراث العريق كي يحتفظ بذلك النقاء المنشود، ويتحول الشعر في الفترتين إلى جسم واحد يفسر بعضه بعضاً، ويؤيد بعضه بعضاً إذا استبعدت قواعد اللغة وعروض الخليل، ومن ثم لا نسأم على الإطلاق هذا اللقاء ـ الذي هو الصورة الناضجة للشعر العربي والشعبي في ليبيا ـ الذي استطاع أن يقاوم الآثار الوافدة عليه، ففي تراثنا الشعري الخشية العميقة من أن يتحول الأدب عن طبيعته، وأن يذوب في الثقافات التي تحيط به. فالشعر في نظر أهله هو الدرع الواقي من خطر الذوبان في الثقافات الأخرى، ولذلك أكبروه واهتموا به، وحفظوه، وحنوا عليه، كحنو المرضعات على الفطيم.

"وليس منّا من لا يذكر فكرة عمود الشعر، فقد كان عمود الشعر عندهم جزءاً يشبه عمود الدين، والحياد عنه بدعة من البدع، أو ضلال يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحياناً حد التحريم"[162]، وكذلك الحال في الشعر الشعبي، اللذين يمثل الشعور بالانتماء، والجدل بين عشاق الشعر العربي القديم والشعر الشعبي في ليبيا كان من حيث اللغة واللهجة لا من حيث المعاني والصور البلاغية، ومهما يكن فلباب الشعرين يتفقان في البحث عن الحاضر الذي يتفاعل مع الماضي، فالشعر الشعبي يعانق الشعر العربي في كل شيء إذا استبعدت قواعد اللغة، و الجدل لا يستقيم فيه دعاوى الخلاف دون دعوى القرب وشبه الاتفاق.[163]

فالموازنة لا تنكر مطلقاً أن يجري دم **(زهير وامرىء القيس والنابغة)** في دماء الشعراء الليبيين و كذلك دم الشاعرة **(ليلى الأخيلية)** في دم **(مغنية الرحى)**، ذلك أن الشعر لا يُسمح له بأن يكون مهجناً أو مختلط النسب، وكان ذلك كله سبباً في جموحهم وعنادهم في بعض الأحيان، ولكن ينبغي ألاّ ننسى أن العمل الأدبي هو البحث عن العلاقة بين قيم العرب القدامى وبين قيم العرب الليبيين قديماً أوحديثاً، أو بين الشعر الفصيح و الشعر العامي، اللذيْن تربطهما على الدوام أسانيد المعاني وصور البلاغة والألفاظ ـ إذا أُستبعدت قواعد النحو ـ التي تربط بين الشعراء في الفترتين، فكلاهما نظر إلى الشعر لا على أنه مُلك الشعراء بل على أنه محاولات جماعية ينهض بها شعب واحد من أجل الحفاظ على تراثه من الضياع والذبول، و"الذي يتقدم للبناء لا يُشيّد لنفسه، فإن فعل فليس بشاعرٍ مجيد، والشعور بالشخصية الجماعية والتقدير المستمر للماضي هو تقدير لا يزول، لهذا نظروا إليه على أنه نبع صالح لا ينضب للإلهام، يتمثل ولا يقلد، يصان ولا يبدد. ومن ثم كان الشعر عندهم نوعاً من الوحي وضرباً من النبوءات".[164]

خصوصية شعر المرأة :

أكدّت الأكاديمية المغربية الدكتورة (**عالية ماء العينين**)[165] في محاضرة بعنوان **(المرأة في شعر المرأة)** "أن الشعر أعاد مد الجسور بين المرأة وذاتها، وفجّر كوامن المحظور،

---

[162] ـ مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص : 12.
[163] ـ ينظر : المرجع السابق ، ص :6، 7، 8.
[164] ـ ينظر: المرجع السابق، ص : 14، 16.
[165] ـ عالية ماء العينين أستاذة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية، وعضو اتحاد كتّاب المغرب.

فاستطاعت الشاعرة أن تعبر عن نفسها بقوة"[166]، والصور الشعرية عند المرأتين ـ **ليلى الأخيلية ومغنية الرحى** ـ تظهر في حالات ثلاث :

ـ ما بين الغربة والعزلة.

ـ ما بين القلق والحيرة.

ـ ما بين التخفي والسرية .

وعن الصور الشعرية عند المرأتين العربيتين ترى الباحثة أن الشعر عندهما فجّر كوامن المحظور، حين تنازلت كل منهما عن حقوقها في النهار لتستردها في الليل، للدفاع عن نفسها امام المجتمع الذكوري،" فأعلنت الشاعرة عن نفسها بقوة، وبدرجة عالية من الإحساس لتحرير نفسها من خيال الخوف والتردد مهما اشتدت قساوة الآخر، وقبل أن تعلن الشاعرة انتصارها للحب بوصفه عاطفة إنسانية، فهي تقطع حبل الخوف ما أنفك يزعجها وهو أن " **أناها**" ليست عاراً ".[167]

ومن خصائص شعر المرأة أيضاً عند الشاعرتين المختارتين، يمكن توضيح تجليات المرأة المفتخرة بنفسها وبقومها، بين التميّز والرمزية، وخاصة عندما تكون بعيدة عن العيون المتلصصة، وتكون القائلة فيه مجهولة، ومن ثمَّ فهي فرصة للمرأة لأن تقول الشعر بشكل أكثر جرأة وشجاعة وإبداع، وتحاول الباحثة في هذا العمل العلمي أن تبحر في عالم المرأة، التي تمتلك سلطة في المجالات التي تتحرك فيها : (**كالبيت والعائلة والقبيلة والمجتمع**)، ومن ثم في المقابل (**العادات والتقاليد**) السائدة في الحياة الصحراوية والمتوارثة عن الأسلاف، لكنّ الباحثة لا تحاصر المرأة بالضرورة ولا تحط من قدرها، ذلك أن حياة الانفتاح الشعري لدى المرأة العربية في ليبيا ليست مستحدثة، بل لها جذور في التاريخ العربي القديم.

لقد تفاجأ كثير من النقّاد والأدباء، في زمن سابق بما تتمتع به المرأة العربية في دولة بني أمية من حرية ووجاهة، وعدم الاختباء وراء الرجل، حين نجد أنفسنا أمام امرأة تتمتع بقوة الشخصية وبقدر هائل من الاستقلالية في اتخاذ القرار، وإذا كان المجتمع في الصحراء تحكمه سلطة اجتماعية، فإن لهذه السلطة ترجمتها الثقافية، يرتبط بالإبداع الفني، وإذا كان تاريخ الشعر العربي حافلاً بالنصوص والقصائد التي يتغزل فيها الشعراء بالنساء، كذلك نجد في دولة بني أمية شاعرة تتغزل بالرجال من خلال نصوصها الشعرية ، ويصير فيها الرجل موضوعاً للغزل ، وتثبت فيها المرأة مجاراة الرجل في تأليف أشعار الغزل، بل أحياناً قادرة على التفوّق عليه، غير أننا في (**التبراع**)[168] نجد أنفسنا أمام إبداع للمرأة العربية في كل العصور، مهما كانت الظروف التي تحيط بها. كذلك الحال في (**التبراع**) في أغاني الرحى هو استجابة لنداءات داخلية، ولم يكن معنياً على الإطلاق بنطاقات التداول والرغبة في توسيع قاعدة التلقي، إنه بوح أو مكاشفة لا

---

[166] ـ مجلة العرب، العدد (10) ، 6/ 5/ 2011.

[167] ـ مجلة العرب، العدد (10) ، 6/ 5/ 2011.

[168] ـ جريدة المصري (اليوم)، 24/ 3/ 2016. وكلمة التبراع هي امتداد لكلمة التبرّع ، حيث تتبرع المرأة بنصوص شعرية للرجل الذي تحبه، وهناك من يرى التبراع تحويراً لمفهوم الرباعيات في الشعر العربي، وثمة من رأى أن التبرع مشتق من الفعل برع، إذ يتعلق الأمر بالبراعة في قول القصائد، ومن منهم من رأى أن هذا الفن التبريعة قصيدة قصيرة من شطرين بالروي نفسه.

تتوخى منه الشاعرة أن يصير مشاعاً، بل أن يبقى حصراً بين جليساتها، وربما لم تكن تفكر في أن يصل التبريعة إلى الرجل المتغزل به.

إذن (**التبراع**) هو تأليف نصوص شعرية شفاهية يضبطها إيقاع وقافية، قد تنتشر من فمٍ إلى أذن من التكتّم على مؤلفتها، وقد ترجع هذه السرية التي تحيط مؤلفات (**التبراع**) إلى نوع من الكبرياء النسائي، أو إلى طبيعة الحياة المحافظة لدى القبيلة، على الرغم من وجاهة المرأة وموقعها الاجتماعي. والكاتب (أحمد ولد حبيب الله): " إذ يرى التبراع هو تعبير عن المشاعر العميقة، والمحظورة أحياناً "،[169] وهنا يمكن أن نلمس روح التحدي التي تتسم بها المرأة في البادية، فسواء سمح لها مجتمعها أم لم يسمح، فهي لن تنتظر هذا الجواز الاجتماعي كي تسافر إلى إبداعها الشعري.

الخلاصة :

تقوم الباحثة في هذا العمل العلمي بدراسة وتحليل عدد من أغاني الرحى، متعقبة الدلالات ومُسلطة الضوء على الأبعاد الجمالية والبلاغية فيها، فهناك نصوص تبدو فيها الجرأة الاجتماعية واضحة، إذ تتمنى الشاعرة لو أن الأقدار أبدلتها الرجل الذي ترتبط به (**الزوج**) بالرجل الذي تحبه، من خلال الإيقاع والحقول اللغوية والصور الشعرية والأوزان، والتبراع لم يكن محصوراً في الغزل فقط، بل عرف امتداداً ذا طابع اجتماعي وديني.

إن ما نحتاجه في هذا العمل الأدبي جمع النصوص الشعرية للمرأتين ما أمكن من خلال المصادر والمراجع والدراسات السابقة قبل البدء في قراءتها والشروع في الموازنة، غير أن نتاج الشاعرة (**ليلى الأخيلية**) محصور في الدواوين، أما شعر **أغاني الرحى** فستحاول الباحثة جمعه من عدة مصادر ومراجع وتسجيلات، ومن أفواه الجدّات والأمهات، فشساعة الصحراء تفرض بالضرورة صبر من يتجول في أعماقها للبحث عن **أغاني الرحى**، ومن ثمّ احتمال وجود نصوص شفاهية عديدة خلّفتها المرأة العربية في ليبيا في صدور جداتنا وأمهاتنا، فمغنية الرحى الحاضرة الغائبة، التي تجلس أمام آلتها الموسيقية، ووراء الكثبان، وفي الواحات، وفي القرى، وتحت الخيام، لتقدم لنا كنوزاً من التراث الشعبي الذي يحمل العبر والحكم والمعاني.

يا طير لو أنْشاكِيـــــكْ ونْخَبْرَكْ ويْش صَايـــــر

عامين ما يَنْبتكْ رِيــش وعامين في الجو طايــر[170]

---

[169] ـ المرجع السابق نفسه.

[170] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 44.

المبحث الثاني

العلاقة بين الشعر الفصيح والعامي وخصائص كل منهما

اللغة هذا الإناء الذهبي الذي يحتضن مشاعرنا وأفكارنا، وهي التي تعيد الحياة لألسنتنا وتنشط ذاكرتنا، وتتوقد عاطفتنا بما يتناسب مع مدخولاتنا الثقافية، وتوجهاتنا الفكرية والعاطفية ، إنها الدلالات التي تعبر عنّا تعبيراً شبيهاً بنا، تمتلك من المدلولات والإشارات ما تحيل حياتنا إلى السير في نسق الإنسانية، ولولا اللغة لضجّت صدورنا بطبول المشاعر الدفينة وعقولنا بتصادمات الفكر، ولن تكون الإشارات كافية لإنسان يمتلك طاقات خلّاقة وهو ميّال الى البوح عمَّا يجيش في خاطره لأبناء جنسه .

والشعر كما نعرف جميعاً هو أكثر الوسائل تعبيراً عن هذه الخواطر، وهو **(ديوان العرب)**، به نستطيع أن نقرأ أفكار أجدادنا ونكتشف عاداتهم وقيمهم ومقومات ثقافتهم، وللشعر مكانة رفيعة في آدابهم؛ وبه تفتخر القبائل العربية وتحتفي ، خاصة بالشعراء المبدعين، فهم المعبرون الحقيقيون عن مآثر القبيلة ومفاخرها، والحديث هنا عن الشعر العربي القديم والشعر الشعبي في ليبيا، حيث تقوم العلاقة بينهما على البناء والتكامل والتأثر والتأثير حتى وإن وصفت عند الرافضين للشعر الشعبي بأنها علاقة غير منسجمة وغير منطقية. [171]

ويمكن أن تختصر الباحثة العلاقة بين الشعرين في عدة نقاط :

1 ـ **وثيقة تاريخية** : يقدم الشعران خير مثال موثق لتاريخ العرب، وحروبهم، وطبيعة حياتهم، ونمط فلسفتهم، وأحوالهم المعيشية، حيث كان الشعر ــ العربي القديم والشعبي في ليبيا ـ هو السجل الذي حفظ لنا كثيراً من الحوادث التاريخية، والمأثور من آدابهم .[172]

2 ـ **عامية الشعر** : الشعر العربي القديم هو في حقيقته شعر شعبي بمقاييس زمانه، حيث كانت لغته عامية في ذلك العصر، ففي تلك الفترة الزمنية، لم يكن ثمة لهجة **(دارجة)** يتحدث بها العرب ـ عامتهم ونخبهم ـ غير العامية التي نتعامل بها اليوم التي تحولت إلى اللغة الفصحى.[173]

3 ـ **فروقات اللهجة** : هناك بعض الفروقات بين لهجات القبائل العربية في العصر الجاهلي، فليست في الغالب تتعدى بعض المفردات، والقليل من التعابير المجازية التي لا تستعصي على فهم القبائل الأخرى، وبها يستطيعون أن يُميزوا لأي القبائل ينتمي من يتحدث بتلك اللهجة، وكذلك هذه الظاهرة موجودة في القطر الليبي، فهناك اللهجة التي يتحدث بها أهل المنطقة الغربية والشرقية والجنوبية ، وبعض المدن المتفرقة.[174]

5 ـ **الغاية الواحدة**: الشعر له غاية واحدة سواءٌ أكان مدوناً في بطون الكتب أم من الرواية الشفهية، لأن الشاعر اكتسبه من محيطه وبيئته، فالشعر وسيلة لإظهار الأفكار والمشاعر، لذلك فإننا نقول إن الشعر العربي القديم يتفق مع الشعر الشعبي في ليبيا من حيث التأثير في المتلقي لحظة الخطاب كلٌ في وقته وزمانه، وغاية الشعر هو نقل صورة قيم المجتمع إلى المتلقي.

6 ـ **انعكاسية الشعر على المتلقي** : إن الشعر في المرحلتين ـ القديم والشعبي ـ يعكس المشاعر الدافقة والمواقف المؤثرة بأشكال وألوان متعددة، باستخدامات الرمزية والمجاز والإيحائية

---

171 ـ ينظر :عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ج2، ص: 33.
172 ـ ينظر : المرجع السابق، ص: 39.
173 ـ ينظر : المرجع السابق ،ص : 34
174 ـ ينظر : المرجع السابق، ص : 36

والجناس والتضاد والتكرار والاستعارة والتشبيه، وما إلى ذلك من شحن المفردات، وتوليدها طاقة إضافية جمالية.

7 ـ **جودة الشعر** : وأضيف إلى ذلك أن شرط جودة التعبير متساوية في اللغة أو اللهجة، فالشعر الشعبي هو وليد تلك القبائل والأقوام التي استوطنت في مناطق شتى، فتكونت لهجات متفاوتة مختلفة أو متشابهة، وأن الشعر الشعبي في ليبيا لا يقل جودة عن الشعر العربي القديم لأنه يلتقي معه في التميّز الفني لجودة القصيدة .

8 ـ **تعدد الأغراض** : كلا الشعرين يشتركان في رسم معالم الطبيعة (**الساكنة والمتحركة**)، وكل منهما يسعى إلى الرقي على الرغم من اختلاف المناخات الثقافية والاجتماعية والفكرية والعقائدية لطول العهد بينهما، فنجد أن اللغة الشعرية هي التي تسمو على لغة الخطاب اليومي من خلال شحن الكلمات بالطاقات الشعرية بامتلاكها دلالات ناضجة، والرموز، والصور المتفردة المشرقة المعبرة، لذلك فإن كثيراً من الشعراء يشتغلون لتفجير طاقات اللغة، أو اللهجة ليشكّلوا منها أبعاداً دلالية جديدة ومؤثرة وغنية، فالشعران يجسدان الفخر بالقبيلة، وذكر الموروث ، والأطلال، ووصف الطبيعة الصحراوية ،والرحلة والراحلة، وذكر مكارم الأخلاق في قصيدة واحدة.[175]

9 ـ **نضج القصيدة** : إن الاستجابة العاطفية والتفاعل الحي يتم من خلال نضج القصيدة العربية بغض النظر عن تصنيفها فصحى أو عامية، حين تكون مستوفية للمقومات الجمالية والفنية والعاطفية، والكلمات التي تُشحن بطاقاتها الخلاّقة الشاعرية التي تُحلق بنا في سماوات التأويل، والدهشة والانسجام، وكلا الشعرين يتميزان بنضج القصيدة دلالة على قوة الشاعر في السيطرة على امتلاك اللغة أو اللهجة، فالقصيدة الشعبية تمتلك من الطاقات ما تمتلكه القصيدة الفصحى بتأثير الفكر والعاطفة والمبدأ، وأن من ينتقص من دورها الفاعل فهو واهمٌ، لأنها على قدر متميز من الجمالية والتكامل، فكم من قصيدة باللهجة العامية هزّت كياننا، وألهبت مشاعر الناس، حتى اندفعوا لتحقيق الأهداف التي سعت إليها روح القصيدة في العمل أو الحرب أو العاطفة.[176]

11 ـ **موسيقا الشعر**: يشترك الشعران في الموسيقا الشعرية التي تخاطب المتلقي، حيث إننا وعينا على تهجّدات ومناغاة أمهاتنا أثناء النوم، أو في مناسبات الأفراح، أو عند طحن الحبوب، أو الشوق لعودة الغائب، كل ذلك يكون بلغة موسيقية تمـــتلك نغمات متناسقة حانيـــة، وظلت في أذهاننا مـــنذ ذلك الوقت وحتى الآن، سواء كـــانت موسيقا خارجية من خلال الوزن أم القافية، أو من خلال الموسيقا الداخلية التي تتجلى في تجانس معاني الكلمات مع بعضها، أو تجانس نبراتها، وعلاقاتها مع بعضها، أو من خلال تقنية بلاغية مستمدة من لفظ واحد يعطي معاني متعددة، أو توليد الموسيقا من خلال استخدام لفظين متعاكسين في دلالاتهما، لكنهما يحفزان ذائقة المتلقي وينشطانها.[177]

---

[175] ـ ينظر : عبدالكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعر الليبي ، الأجزاء الثلاثة.
[176] ـ ينظر : المرجع السابق نفسه.
[177] ـ ينظر : المرجع السابق : الأجزاء الثلاثة.

13 - **الفصاحة اللغوية** : لدينا في شعرنا الشعبي نسبة مئوية عالية من المفردات والألفاظ التي هي فصيحة الأصل.[178]

14 - الحصانة اللغوية :بسبب وجود - **(عامية وفصحى)** - فإن لغتنا العربية تتفاوت في معاجمها، وليس لها قاموس واحد يحيط بمفرداتها وتراكيبها، وكذلك تتعدد اللهجات الليبية، على الرغم من أن اللغة الفصحى محصّنة في المعاجم و كتب الأدب، وقواعد النحو ولهذا يبقى الشعر العربي القديم شعر النخب، والعلماء، ووسائل الإعلام.، بينما الشعر الشعبي شعر العامة والخاصة ويفهمونه دون وجود قواعد أو معاجم تضبط اللهجة الشعبية، على أن كثيراً منه مُحصّنٌ في بعض الدراسات الأدبية، وفي صدور أمهاتنا وجداتنا. [179]

15 - البلاغة العفوية : الشعر العربي القديم والشعبي في ليبيا يحملان نفس صور البلاغة العفوية، فتعدد الأغراض و الأفكار ينبعان من معين واحد، وهي الصحراء العربية على الرغم من تغير الأحداث.[180]

16 - **التأثر والتأثير** : القصيدة باللغة الفصحى أكثر ثباتاً على مر الزمن، لأن اللهجات عرضة للتبدّل والتغيير، على الرغم من أن اللهجة الشعبية حاضنة اللحظات اليومية، والمشاعر المتجددة المتوالدة، يتداولها عامة الناس، وهي تعبر بدقة عن مكنونات الانسان في الشارع والمقهى والبيت وغيره، وقد نرى تأثير الشاعر الشعبي على العامة أكثر اتساعاً في النفوس من القصيدة الفصحى، كما نلاحظ ميول الناس للقصيدة الشعبية بتفاعلهم المباشر، وتأجج مشاعرهم أثناء إلقاء القصيدة الشعبية أكثر من القصيدة الفصحى التي لا تسري في شرايين ذائقة كل أبناء المجتمع الليبي، حيث ينسجم المتلقي في ليبيا مع جماليات الصور المؤثرة في القصيدة الشعبية أثناء الإلقاء والتفاعل السريع معها، والسبب بسيط هو ابتعاد المجتمع عن اللغة الأم، بسبب التيارات المتداخلة على الأرض العربية.[181]

17 - **الأوزان الشعرية** : الشعر العربي القديم له عدة أوزان وبحور يصل عددها إلى خمسة عشر بحراً، وكذلك الشعر الشعبي في ليبيا له عدة أوجه وأوزان وصور، مثل الطبيلة، وضمة القشة، والمجرودة، وأغاني العلم، والحصاد، ..."[182]

18 - **لغة الشعر** : الشعر العربي القديم ينطق بالعربية الفصحى التي نعرفها اليوم، أما الشعر الشعبي في ليبيا فهو يُنطق ويُكتب باللهجة الشعبية المتداولة لكل مدينة أو جهة على الرغم من أن جذورها غالباً ما تكون فصيحة.[183]

19 - **شعبية الشعر**: لعل احتفاء الناس بالشعر الشعبي، وانتشاره، وقدرته على ملامسة مشاعر المجتمع الذي ترعرعت فيه اللهجة، وحاكت أذواقهم، وأغانيهم وأهازيجهم جعلتهم يلتفون حول الشعر الشعبي، ففي ليبيا - مثلاً - نعرف من شعراء الفصحى عدداً قليلاً على أكثر تقدير، في حين

---

178 - ينظر : عبد المنعم الزبيدي، مقدمة في الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط 1978،1 ص :35 .
179 - ينظر : المرجع السابق نفسه.
180 – ينظر : علي برهانه، كتاب الشعر الشعبي، ص :4.
181 - ينظر : المرجع السابق نفسه.
182 – ينظر : عبد السلام قادر بوه ، أغنيات من بلادي، ، ص :22.
183 – ينظر : المرجع السابق، ص: 24.

أن شعراء العامية، معروفون ومشهورون ولهم مكانة وحظوة بسبب وجود اللهجة ونقص التعليم الأكاديمي في تلك الفترة في المجتمع الليبي بسبب الأمية .[184]

20 ـــ الصحراء والشعر : لم تكن الصحراء لساكنها بيئة حياتية فقط، بل كانت أيضاً بيئة فنية، ولئن عُرفت بضيق مواردها، فقد غذت أجيالاً متعاقبة من البدو، ولا تزال تغذّيهم حتى أيامنا هذه، وهي التي أمدت الشعراء المصورين بالعديد من اللوحات والصور الجميلة.[185]

10 ـــ أغراض الشعر : المواضيع التي اهتم بها الشاعر في الفترتين تكاد تكون محدودة، فهي عبارة عن وصف الديار والوديان والحيوان والأرض والسماء، أو ذكر حادثة أو تعبير عن هم، أو رسم عاطفة، فمحدودية الأشياء جعلت من الشاعر البدوي يكرر نفس الصور، ويهتم بها ويعدد لها الأسماء والصفات، حين صّور الشعراء الطبيعة، واتفقوا على أوصافها المتمثلة في القوة، والضخامة، والسرعة، والذكاء، والحنين، وغير ذلك .[186]

13 ـ التفاخر في الشعر : كشفت الدراسة أن العرب ركّزوا نظرتهم الأرستقراطية على أنفسهم فافتخروا بمكارم أخلاقهم، فاهتموا بالتضحية والكرم، والأنفة، والسماحة، والشرف، والحرية، والكرامة، والشجاعة.

14ـــ أمية الشعر : تغلب على الشعرين ظاهرة الأمية، وما نراه من فوضى التأليف، ومن التكرار، والاستطراد، إلا دليل على ذلك، فهم لا يعرفون الترتيب المنطقي، أو الفلسفي، وهذا جعلهم لا يرون الأشياء المجردة، بل المجسمة.

17 ـ افتتاح القصيدة بالأطلال: البدوي في كل العصور أكثر الناس حنيناً إلى الماضي، لعلاقته القوية به، لهذا كان شعراء البادية يفتتحون قصائدهم بذكر الديار، والوديان، لمعرفة أثرها في نفوس السامعين .[187]

18 ـــ وضوح التشابيه : يعود ذلك إلى وضوح الصحراء أمام البدوي، وقلة ما فيها من ألغاز، فأفكاره بسيطة لا يعقدها، لأنه لم يتعود التعقيد في حياته.

19ـ ظاهرة التكرار (اللفظ والمعنى): هذا طابع تميز به الشعر العربي القديم ، وتكرر في الشعر العامي الليبي لأنهما يمثلان الشعر الطبيعي العفوي، أن التكرار يعود للمدرسة الواحدة المحاصرة من المجتمع والبيئة، والتجارب القليلة المتشابهة بسبب الأمية.[188]

20 **ـ ضعف التجريد :** يتجلى ضعف التجريد من البساطة في شخصية البدوي وتعامله مع الأشياء المحسوسة، وعدم قدرته على النظر إلى داخل النفس إلا بمقدار معين، وهذ ما جعل الشعر في المرحلتين يظهر بالطابع المادي المحسوس .[189]

---

184 ـ ينظر عبدالسلام قادبوه ، اغنيات من بلادي، ص : 12

185 ـ ينظر : عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ج3.ص : 247.

186 ـ ينظر : المرجع السابق نفسه.

187 ـ ينظر : المرجع السابق نفسه.

188 ـ ينظر: المرجع السابق نفسه.

189 ـ ينظر: المرجع السابق، ج3 ، ص : 248.

21 ـ الاتفاق في التصوير: لتشابه الصحراء العربية بمناخها وحيوانها، وأفكار أهلها كان الشعراء يتفقون، أو يتشابهون في التصوير، ناتج عن التوافق في الأفكار مع وجود المشبه به الواحد .[190]

22 ـــ الصور المادية : المادة رفيقة البدوي في حياته كلها، وهو يعتمد في حياته على ما تصل إليه الحواس الظاهرة، وتعلق باللمس والحس منه بالتجارب النفسية والمشاعر العميقة، وهو يستنفد قواه لتحقيق حاجاته اليومية من طعام وشراب وكساء، عن طريق الرعي والحرث والصيد، والتجول في الصحراء.[191]

23 ـ المبالغة في الصور : إن للمبالغة أسباباً عديدة عند البدوي، فالشاعر يبالغ في وصف قبيلته ليبين قوته، وكرمه، وصبره، واقتحامه الليل ليثبت للآخر بأنه غني وقوي، وهو عامل نفسي أكثر من كونه شيئاً آخر.[192]

24 ـــ الوصف الكلي والوصف الجزئي : يعتمد الشعراء في قصائدهم على الوصف، وهو وسيلتهم الوحيدة لإيصال ما يريدون إيصاله إلى السامع، فكان الوصف الكلي أو الإيجازي وفيه يتجلى الشاعر واصلاً إلى الفكرة من أقصر السبل، وأقربها تداولاً، والإيجاز لا يتنافى مع الاستطراد وشرود الذهن، فالاستطراد هو انتقال من فكرة إلى أخرى، أما الإيجاز فهو أداة الفكرة الواحدة بأقل عدد من الألفاظ مثل بحرالرجز، وهذا يتوافق مع أغاني الرحى، وأغاني قصيدة البيت الواحد ـــ العلم ـــ في الشعر الشعبي ، فالصحراء، جزء من شخصية البدوي، بينه وبينها مشاركة واتحاد، صهرتهما الحوادث التي تعرّضا لها معاً، كما أن هناك حديثاً صامتاً يدور بينهما، حديث محوره قلة الاستقرار، و كثرة الترحال، فالبدوي أنهكه الجهد والتعب، حتى صار يشكو و يتوجّع .[193]

25 ـ الاستطراد في الوصف: لا يكاد ينجو الشاعران من الاستطراد، وهو علامة من الأمية وعدم القدرة على التجريد، فالوقت لديه طويل، وهو بحاجة لوسيلة تساعده وتسليه في قطع المسافات البعيدة، فيلجأ إلى هذا الوصف ليساعده في الترويح عن نفسه وعن رفاقه .[194]

26 ـ قافية الشعر: من القدرة الفنية التي تميز بها الشاعر الليبي وجود القافية في الصدر والعجز في كثير من الأحيان، بينما في الشعر العربي القديم لا توجد القافية إلا في العجز.[195]

27 ـ الشعر والعلاج النفسي : كلا الشاعرين جعل الصحراء بمكوناتها علاجا نفسياً، ووسيلة للترفيه.[196]

28 ـ قواعد النحو والشعر: ـ الفارق الجوهري بين الفصحى واللهجة، لجوء الناطقين باللهجة الشعبية إلى التخفيف والتسكين، فتظهر في اللهجة سيطرة السكون على النطق حتى في بداية المفردة أو الجملة، كما تفرّ اللهجة من الكسرة، وهذا دليل يؤيد وصف النحويين الكسرة بالثقل

---

190 ـ عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ج3 ، ص : 248.
191 ـ المرجع السابق نفسه.
192 ـ المرجع السابق نفسه.
193 ـ المرجع السابق نفسه.
194 ـ المرجع السابق نفسه.
195 ـ المرجع السابق نفسه.
196 ـ المرجع السابق نفسه.

وغالباً ما يلتجئ الشـاعر الشـعبي إلى تسـهيل الهمزة ياء كما في قولهم (**داير بدلا من دائر**)، وقد يحذفونها كما في قولهم البل بدلا من الإبل .[197]

29ـــ الإثراء الشعري : إن اللهجة الليبية أثرت الفصـحى بكثير من المعاني والدلالات، وتبقى اللغة الفصـحى هي المرجع الأسـاس، وإن كانت العامية تفيد الشـيوع والانتشـار في التعامل بين أفراد المجتمع ، فلا يختلف أمرها عن المعنى المستفاد من مصطلح الفصـحى، على الرغم من أن اللهجة الشعبية لا تلتزم بالقواعد النحوية .

30ـ العلاقة اللغوية بين الشعرين : تؤكد اللهجة في توافقها مع الفصحى عمق التفاعل بينها وبين اللغة الأم، أو علاقة العام بالخاص، فاللغة تشـمل اللهجات التي تنتمي إليها، ولا يجوز اسـتعمال مصـطلح لهجة رديفاً لمصـطلح لغة، بل إنه إذا كانت اللهجات تنتمي إلى اللغة الأم، فليس من حق اللهجة أن تصبح لغة، لكن يحق لها أن ترث صفاتها، وتستمع بمفرداتها.[198]

وخلاصة القول إن الشعر العربي هو مرآة الحياة، التي عكست لنا المعلقات الذهبية سواءٌ في الشعر القديم أم الشعبي في ليبيا، غير أن استخدام اللغة الفصحى في الوقت الراهن لا نجده إلا في الكتب والمخاطبات والمناهج والخطاب الرسمي والتدوين والبحوث والتوثيق وبعض الأنشطة الثقافية وغيرها، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن الاستغناء عن اللغة الفصحى، لغة القرآن والسنة وجواهر الأدب العربي، ولا يمكن أن تكون لنا حضارة من دون لغة شاملة واسعة الفهم على نطاق كبير، وإن حفظ الشعر الفصيح، قديمه ومعاصره، وفهمه فهماً عميقاً وواضحاً، سنجد فيه متعة للمتذوقين، لأنه يمثل اللغة الأم، لكن هذا لا يمنعنا من تذوّق الشعر العامي أيضاً الذي يعتمد على البلاغة العفوية والأمثال الشعبية والحكم الحياتية لأنه أيضاً تاريخ نضال أجدادنا، ومن لا تراث له لا أصل له ولا انتماء.

وبمعنى أدق ومباشر، فعندما نقول إن الشعر العربي القديم ديوان العرب (**الأوائل**)، فإننا نرى أن الشعر العامي (**الشعبي**) هو أيضاً ديوان العرب (**الأواخر**)، وسجل أذواقهم وعاداتهم وتقاليدهم وحربهم وسلمهم، وهذا يؤكد النظرية التي فحواها أن (اللغة) كائن متطور وليس ثابتًا، تتغير وتتبدل ألفاظها وصيغها المباشرة والمجازية مع الزمن، فيموت بعضها، ويبقى بعضها، وتدخل عليها ألفاظ جديدة تأثرًا باللغات الأخرى نتيجة للتواصل بين شعوب الأرض في كل المجالات الحيوية، وما نسميه اليوم بالتعريب، وكثير من مفردات اللغة العربية الموجودة في قواميس اللغة ـ فارسية أو تركية أو رومانية ـ ليست أصولها عربية، وإنما عُرِّبت، وهذا دليل على أن لغتنا قادرة وبكل قوة أن تتسع لكل جديد ومتطور.[199]

وفي تاريخ ليبيا الطويل، والأحداث التي مرت على هذا القطر العربي، كان الشعر العامي (**الشعبي**) مرافقاً ومقاتلاً في تدوين معارك الجهاد، فالشعر العامي عبّر عن المجتمع الليبي بكل أمانة وصدق، وهو الوسيلة الإعلامية التي صوّرت، ونقلت إلينا أحداث نضال أجدادنا ضد

---

[197] ـ ينظر : محمد عبدالله عطوات، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة، بيروت، ط1 ، 2003 ، ص: 66، نقلا عن كتاب فلسفة اللغة، ص :237، 238. ومن شاء أن يتوسع في هذا فعليه بالاطلاع على كتاب العامية الليبية للدكتور محمد أحمد أوريث، منشورات المركز الوطني للمأثورات الشعبية، بنغازي، ط1، 2005.

[198] ـ ينظر: المرجعين السابقين.

[199] ـ ينظر: المرجعين السابقين.

الاستعمار الإيطالي، كما حمل إلينا الشعر الشعبي القيم والأمثال الشعبية والحكم، وسجل سِجال الحروب عبر التطورات الزمنية التي مرت على هذا القطر، فرسم الشعر الشعبي الصور التي تتمشى مع حياتهم اليومية، ويمكن أن نسوق مثالاً على ذلك بشعر أمحمد قنانة، ورحومة بن مصطفى، وعبد المطلب الجماعي، وبن رويلة المعداني، وحسن لقطع، وأغاني الرحى، وباقي فنون الشعر الشعبي، فنجد شعرنا الشعبي يتعامل مع ألفاظنا، ليثري اللغة العربية، ويجسد نضال الآباء ويحفظ تراث الأجداد، ويحاكي الواقع المعيش، فالشعر العامي يعكس زمنه، ويمثله بدقة وصدق، مثلما كان الشعر العربي القديم يجسد ذلك في زمنه وتاريخه.[200]

إذن في هذا العمل العلمي الأدبي نُحلّق مع أجنحة الجمال في رونق الشعر ـ العربي أو الشعبي ـ لأن تأمله يثير مشاعرنا، ويخاطبنا بدلالاته الجمالية ويلهب خيالنا، لأنه ينطق بالإيحاء والتعبير عن تراثنا العريق من خلال الصورة، أو اللون، أو الشكل، الذي تكوّن عليه الشعر دالاً وموحياً.

فالشعر الشعبي ـ مثلاً ـ يدافع عن نفسه كما دافع شعرنا القديم، فكان لنا التاريخ والحكم والأمثال والعبر، وها هي إحدى النماذج التاريخية التي جسّدت واقع الشعب الليبي، ومعاناته ونضاله في حربه ضد الطليان الفاشستي، في قصيدة الشاعر الشعبي المجاهد الفقيه **(رجب بوحويش)** :

ما بي مرض غير دار العقيلة وحبس القبيلة وبعد الجبا من بلاد الوصيله[201]

وهي قصيدة طويلة رسم فيها الشاعر أبشع أنواع التعذيب والمهانة التي استعملها الاستعمار الإيطالي ضد الشعب الليبي الأعزل من كل مقومات الدفاع عن النفس، فهل يحق لرافضي الشعر الشعبي أن يطمسوا هذه الوثيقة التاريخية المختومة بدماء وأعراض وأرواح الليبيين من الأطفال والرجال والنساء، فالشعر الشعبي بلهجته وعفويته يمثل تراثنا في جهاده، وازدهاره وخصبه، وعلاقته باللغة الأم أشبه بالموجة التي تغيب في البحر لتلتحم به، فالبحر لا تحكمه حالة واحدة أو مجموعة معينة من الأمواج، ومهما تغيرت عليه الظروف، فلغتنا العربية هي كما قال (حافظ إبراهيم):

أنا البحرُ في أحشائهِ الدر كامن فهل سألوا الغواص عن صدفاتي[202]

فالصدف موجودة في الشعر الشعبي كما هي موجودة في الشعر العربي، والشعر الشعبي هو جزء من الفيض المتغير على الدوام، فوقار الأدب العربي القديم قد تعرض لأعمق الهزّات، لكن جذوره ثابتة، وربما شكا من كثرة تعدد اللهجات في العالم العربي، لكن هذه اللهجات تشبه بعضها بعضاً كما تشبه اللهجات اللغة الأم عندما نرد اللهجات لقواميس اللغة

---

200 ـ ينظر: عبدالكريم سليمان رمضان ، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والعامي الليبي ، ج2.

201 ـ (الجبا) تعني المسافة، و(بلاد الوسيلة) هي عبارة يرددها أهل البطنان حينها، ويقصدون بها مصر، ويطلبون النجدة قبل أن تنصب بينهم الأسلاك الشائكة، والوسيلة هي كناية لمصر لأنها بلد الخيرات، والتي كانت نعم العون لهم زمن الشدائد، فهي كما قال تعالى في سورة البقرة، الآية 61، وسورة يوسف، الآية 99 " **اهبطوا مصرا فإن لكم ما سألتم"**، و(العقيلة) منطقة في الوسط الليبي جعلها الطليان حصار للشعب الليبي تحت رحمة الأسلاك الشائكة .

202 ـ حافظ إبراهيم ، الديوان، أحمد امين ، دار النشر: القاهرة ،ج 1، ط1973،1، ص : 20.

العربية، ويبدو وكأن الشعراء يتناولون الطعام على موائد متشابهة، بالرغم من أن اللهجة الليبية أقرب اللهجات للغة العربية بشهادة الرحّالة والكتّاب والأساتذة، يقول أبو عبد الله محمد العبدري الحيحي في رحلته المسماة (الرحلة المغربية)، حين مر بالديار الليبية أواخر القرن الثالث الميلادي، " وعرب برقة اليوم من أفصح عرب رأيناهم، وعرب الحجاز أيضا فصحاء، ولكن عرب برقة لم يكثر ورود الناس عليهم، فلم يختلط كلامهم بغيره، وهم إلى الآن على عروبتهم، إلا بما لا قدر له بالإضافة إلى ما يعربون"[203] .

كما قدم الأستاذ (محمد فريد أبو حديد) دراسة إلى مؤتمر مجمع اللغة العربية في القاهرة، سنة 1959 م قال فيها:" إن لهجة ليبيا بصفة عامة، والبدو بصفة خاصة ، لهجة من سلالة عربية خالصة، ما تزال تحتفظ بكثير من خصائصها الأولى "[204]

ووجدت الفصحى في ليبيا مكاناً رحباً، وحاضناً أميناً يبقيها حاضرة في الشعر الشعبي الليبي، وفي الحياة العامة، حتى أمر الدكتور (طه حسين) تلاميذه بطلب الفصحى من منطقة برقة، التي هي جزء كبير من الأرض الليبية : " اطلبوا العربية في أهل برقة " [205]

ومهما اختلفت الآراء حول قيمة الشعر الشعبي، وما يمكن أن يقدمه من مكاسب ثقافية أو تربوية أو ترفيهية، للأجيال المتأخرة عن الجيل الذي ترعرعت فيه تلك المأثورات وازدهرت، فإن مادته العفوية النقية، ستظل مصدراً عظيماً مهما لهذا الشعب، ومورداً خصباً يلهم عقول أبنائه الذين يرون فيه تراثاً ومجداً لهم .

فكان هذا البحث تعبيراً عن الصلة التي تربط بين الشعرين، كما نعتقد أن هذا الاتفاق نحتاجه في الدفاع عن أنفسنا إزاء ما يجدّ في الحياة من بواعث التطور والتغيير، وكلما ازداد عنف التطور، زادت الصلة بين الشعرين، وإذا استطعنا أن نفطن إلى فن كسر الحواجز التي تفصل بين الشعر العامي وشعرنا العربي القديم نكون قد وصلنا إلى غاية هذا البحث العلمي، فالقصيدة العربية القديمة والشعبية في ليبيا عالم مكثف بنفسه، يحتاج إلى أن يُطرق بابه طرقات متعددة، حتى يؤذن لنا بالدخول، بعد أن نستأذن إليه ونستأنس، ولا نثق في أن عالم القصيدة عالم مغلق وعسير، وبعبارة أخرى سنجاهد في سبيل كسر هذه الحواجز الفاصلة بين الشعرين حتى نتأكد من الألفة والاتصال التاريخي في تراثنا العريق والعميق.

نماذج للموازنة بين الشعر العربي القديم والعامي الليبي :

كثيراً ما تتوافق الموضوعات أو المعاني التي يتناولها الشعراء في قصائدهم، ولا عجب في ذلك، فالعواطف الإنسانية تتشابه وتتطابق، والتجارب الشعرية تتماثل وتتوافق، ولم يخرج الشعراء الشعبيون من هذا المضمار، فلهم وقفات شعرية عفوية تناظر الشعر العربي القديم، في البلاغة الفاتنة، والإيجاز المعجز، والأحاسيس العالية، والمشاعر المرهفة، وتتشابه الموضوعات الشعرية بينهما على حد سواء، إلى درجة حد التطابق، وقد تتوافق بدرجة غريبة تفوق ما يُسمى بـ (التخاطر أو توارد الخواطر أو التناص)، فنراهما يتفقان في البلاغة والصورة، وفي دقة المعنى، وجمال التعبير، وطريقة العرض، وأطلق عليه الدكتور قريرة زرقون (التناغم بين الفصيح والشعبي)، ليصل إلى مبتغاه، والأمثلة على ذلك كثيرة، وهذه نماذج شعرية تؤكد ذلك في هذا الفصل :

---

[203] ـ اللهجة الليبية في فضائها العربي الأوسط بين المشرق والمغرب ، مجمع اللغة العربية، ج1، طرابلس ليبيا،ط1 ،2007، ص : 7.
[204] ـ المرجع السابق نفسه.
[205] ـ المرجع السابق نفسه.

النموذج الأول : يقول الشاعر العربي **(توبة بن الحُميّر)** :

ولو أن ليلى الأخيلية سلّـمت عليّ ودوني تربةً وصفائـــــــحُ

لسلّمتُ تسليم البشاشةِ أو زقا إليها صدى من جانبِ القبرِ صائحُ[206]

ويقول الشاعر الشعبي الكبير المرحوم **(إبراهيم بو جلاوي)** :

إن كان مِتتْ خطَّرْ فاطمة في سِرَّكْ وبهَّت لقبري تنْظره يتحركْ [207]

فالشاعر **(بو جلاوي)** يطلب من المتلقي استذكار اسم صاحبته **(فاطمة**) في نفسه، ثم لينظر بعد ذلك ماذا سيحدث للقبر؟ (**وبهّت لقبري)**، فإن صاحب القبر يهتاج محدثاً حركة وجلبة مثيرتين **(تنظره يتحرك)**، بينما **توبة بن الحُميّر** يقول: **(لسلّمتُ تسليم البشاشةِ)** على صاحبته **(ليلى)** أن هي سلمت عليه **(ولو أن ليلى الأخيلية سلّـمت عليّ)**، حتى لوكان بينه وبينها **(تربةً وصفائـــــــحُ)**.فكلا الشاعرين يتعلق بصاحبته حتى بعد الموت، المتمثل في القبر**(لقبري ـ تربةً وصفائـــــــحُ)**، وكلا الشاعرين كانا مبدعين على الرغم من اختلاف رأي المتذوقين.

النموذج الثاني: يقول (**قيس بن الملوح)** :

أمرُّ عَلى الديار دِيـــار ليـْلى أُقبلَ ذا الجـــدَار وذا الجِـــدارَ
وما حب الدَيار شغفن قلبِـــي ولكـــن حُبَ مِن سكنَ الدِيارا[208]

والشاعر الشعبي الليبي :

نْخطّمْ عليْ دار العَزِيز اخْطوم نْخطّمْ عَليهَا ونْبُوس كل جْدار
وْ ماني بْحب دْيارهم مَـغروم لكن مَحبة مَنْ سَكن فِـ الـــَدار[209]

في هذا الجدول أحاول الربط بين الصورتين (الشعر العربي القديم والشعر الشعبي في ليبيا) [210]

م	الصـــــــــورة	الشعر العربي القـــديم	الشعر الشعبي في ليـــــبيا
1	فعل المضارع للمتكلم	أمـــــــــــــرُّ	نْخطّـــــــــــــــمْ
2	حرف الجر والمجرور	على الـــــــــديار	علـــــــــــــيْ دار
3	ذكر صاحب الديـــار	ليـــــــــــلى	الـــــــــــــعزيز
4	تصرف المحـــــــب	أقبـــــــلَ ذا الجدار	نبـــــــــوس كل جدار
5	ذكر مكان صاحبـــته	ديـــــــــار ليلى	دار العـــــــــــزيز
6	مكان الإقامة سابـــقاً	سكـــــــــن الديارا	سكـــــــــــن فـ الدار

---

206 ـ البيتان سبق وأن تطرقت إليهما الباحثة.

207 ـ تم الحصول على هذا البيت الشعري للشاعر(إبراهيم بوجلاوي) من الموقع الخاص لجمعة الفاخري (الفيس بوك).

208 ـ ليلى الأخيلية ، الديوان، تحقيق : عمر فاروق الطباع ، ص:45.

209 ـ اختلف الرواة حول صاحب هذين البيتين، ووردت كلمة (نبوس) بمعنى التقبيل، وهي كلمة فارسية معربة، وقد وردت في لسان العرب، في مادة (ب ، و، س). بمعنى" التقبيل، فارسي معرب"

210 ـ من أراد أن يطّلع على المزيد من الصور الشعرية التي تربط بين الفصيح والعامي، فلينظر الجزء الثالث من كتاب (وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي (التشابه والاختلاف)، عبد الكريم سليمان رمضان.

7	سبب تقبيل الجـــدار	حـــب من سكن الديارا	محـــــبة من سكن فـ الدار
8	نفي التعلق بالديـــار	وما حب الديار شغفن قلبي	وْ ما ني بْحب دْيارهم مغروم
9	أداة الاستـــــدراك	لكـــــــــن	لكـــــــــن
10	القـــــــــافية	الرائيـــــــــة	الرائيـــــــــة

وعندما أنظر لهذين النصين المتفقين من حيث الصورة والمعنى، وتكاد تكون اللفظة أيضاً، سنعرف حتماً العلاقة الوثيقة بين النصين :

الشعر الفصيح :

أمرُّ على الديار دِيار ليـــلى أقــبلَ ذا الجــدار وذا الجِـدارَ
وما حب الديار شغفن قلـبي ولكـــــن حُبَ مِن سكنَ الدِيارا

الشعر الشعبي الليبي:

نْخطّمْ عليْ دار العزيز اخْطوم نْخطّمْ عليها ونبوس كل جدار
وْ ماني بْحب دْيارهم مـغروم لَكِنْ مَحَبّة مَنْ سكنْ فـ الـــدار[211]

فماذا سيحدث لو أخذنا البيت الثاني من الشعر الشعبي في ليبيا، ووضعناه في مكان البيت الثاني للشعر الفصيح، فهل يختل المعنى؟!.

أمرُّ على الديار دِيار ليـــلى أقبلَ ذا الجدار وذا الجِـــــدارَ(فصيح)
وْ ماني بْحب دْيارهم مـغروم لكن محبة مَنْ سكن فَـ الـــدار (شعبي)

وتكرر الباحثة المشهد مع البيت الثاني للشعر الفصيح، وتضعه في مكان البيت الثاني للشعر الشعبي:

نْخطّمْ عليْ دار العزيز اخْطوم نْخطّمْ عليها ونبوس كل جدار (شعبي)
وما حب الديار شغفن قـــلبي ولكن حُبَ مِن سكنَ الدِيـــارا (فصيح)

صـحيح أن الوزن الشـعري اختلَّ في الحالتين، وكذلك خروج اللفظ عن قواعد اللغة في الشـعر الشـعبي، لكنّ الصـورة الشـعرية والمعنى واحد، وهذا دليل على أن الشـعر الشـعبي في ليبيا هو امتداد للشعر العربي الفصيح .

النموذج الثالث : يقول **(عمر الخيام):**

صاحب من الناس كبار العقول واتْرك الجهـّال أهـل الفـضـول
واشرب نقيع السم مـن عاقـلٍ واسكب على الأرض دواء الجهول[212]

---

[211] ـ (نْخطّم) : بمعنى نمرّ والمعنى في البيت : نقف ونتأمل . و(العزيز) هو المحبوب. (والمغروم) من الغرام .
[212] ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، ص :133.

ويقول الشاعر الشعبي في ليبيا :

رافق أكبار الْعرِف وتبّع قولهـم واشْربْ نقيع السم كان سقـــوك
وابْعد عن اللي فارغات عْقولهم وبزّعْ العسل ع الأرض كان عطوك[213]

والجدول يُبيَّن الموازنة بين الشاعرين :

م	الصـــورة	الشاعـــر عمـــر الخيّـــام	الشاعـــر الشعبـــي الليـــبي
1	**المصاحبـــة**	**صـــاحب**	**رافـــق**
2	**أهل الحكمـــة**	**كبار العقول**	**أكبار العـرف**
3	**الاجتنـــاب**	**اتْرك الجهال**	**وابْعد عـن اللـــي فارغـات عْقولهـم**
4	**شرب السم مـــن العقـــلاء**	**وأشرب نقيع السم مـــن عاقـــل**	**وأشرب نقيـــع السم كـان سقـــوك**
5	**رفـــض مـــا يقدمه لك السفهاء**	**وأسكب على الأرض دواء الجهول**	**وبزّعْ العسل ع الأرض كان عطـــوك**

النموذج الرابع:

إن الحقائق مهما حاول المرء إخفاءها لابد ــ يوماً ــ أن تظهر للناس واضحة جلية، وإن طال الزمن، يقول الشاعر الجاهلي الحكيم **(زهير بن أبي سلمى)** :

ومَهْما تكُن عِند امرِئٍ مِن خَليقةٍ وإن خَالَها تَخفى علَى الناسِ تُعلَمِ[214]

وذلك من معلقته الشهيرة التي استهلها قائلاً :

أمِنْ أُمّ أوْفى دِمنَةٌ لَم تَكـــلَّمِ بِحَومـــــــانَةِ الدُرّاجِ فالمُتثلَّمِ[215]

وموافقاً هذا المعنى يقول الشاعر الشعبي **(عبد المطلب الجماعي)** :

واللي به مرض لسبدً ما يظْهرْ بَهْ حتّى لوْ كماه ايْبانْ غَصْبا عنَّه[216]

وذلك من قصيدته التي يقول في مطلعها :

صبرنا لْحـــكُمْ الله غصْباً عنّا ودرنا لْهـــنْ ليَّام كيف يْبنَّا[217]

النموذج الخامس : يقول الشاعر الشعبي الليبي:

---

213 ـ لم أتحصل على اسم الشاعر صاحب هذين البيتين.
214 ــ زهير بن أبي سلمى، الديوان ، تحقيق: عمر فاروق الطباع ، ص: 77.
215 ـ المصدر السابق، ص : 64.
216 ـ كلية الآداب (لجنة جمع التراث)، ديوان الشعر الشعبي، جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1989، ص: 12.
217 ـ المرجع السابق نفسه.

جوَابـكْ كتَبْتَه بلَجْفَــان والحبـــــــــــر درْته دْموعــي

مُوحـالْ يا زينْ ننْســاكْ وانْتَ سبايب ولـــــــــــوعــي[218]

وهذه الرباعية توافق البيتين التاليين لـ **(خالد الكاتب)** (وهما من شعر الفصحى) :

كتبتُ إليك بماء الجفونِ وقلبي بماءِ الهوى مُشرَبُ

فكفّي تخطُّ، وقلبي يمـــلُّ وعيني تمحو الذي يكتبُ[219]

النموذج السادس : تقول مغنية الرحى في معادن الناس :

تاريتْ كل ماعون ينْضاحْ بما فيه والنفس شومة

واللي يكرهك فيك جـرّاح واللي يجهلك ما تلومــه[220]

وهذه الرباعية توافق قول الشاعر **(سعد بن الصيفي التميمي)**:

كل إناء بما فيه ينضح وكل ذات بما فيها تفيض[221]

النموذج السابع :

يقول الشاعر الشعبي **(الغناي أغنية) :**

يا ديــار خطرْتــنْ ابْعاد الردّة لكن حين ما بانت طريق مجدّة

لوكان نحسبوه الدهر هذا حدّا رانا توادعنـــــــا بمد ايدينا[222]

وهو يوافق قول الشاعر**: الغوث محمد**

رحلوا وما أبقى الرحيلُ متاعا تركوا الحنين مع الأنين مُشاعا

ياليتهم قبلَ الرحـــــيل تريثوا حتى نُعانِق أو نقـــولَ وداعا[223]

من خلال النماذج[224] يرى المرحوم عبدالسلام قادربوه أن هذا التأثير مرده أمران :

أولهما ـ ذاتي ويتمثل في أن الأدب الشعبي قد ابتثق عن الأدب الفصيح، وبالتالي فهو يسير على هديه ومنواله.

---

[218] ـ عبد السلام قادر بوه، أغنيات من بلادي ، ص : 64.

[219] ـ خالد الكاتب، الديوان، جامعة بغداد، ط1، 2012، ص: 40: ، وكذلك في أغنيات من بلادي، عبد السلام قادر بوه، ص : 64.

[220] ـ عبد السلام محمد شلوف ، هجاوة الرحى، مكتبة الفضيل، بنغازي، ط1، 2009، ص : 37.(ينضاح) من النضح .

[221] ـ سعد بن محمد بن سعد بن صيفي التميمي ، وهو المعروف بـ (حيص بيص)، ، الديوان، منشورات وزارة الإعلام ، العراق، ط1، 1974، ص : 125.

[222] ـ الشاعر الغناي أغنية شاعر من الشعراء الشعبيين في ليبيا، ولد في عام 1889 ، وتوفي في 1978، وهذه المقطوعة من قصيدة بعنوان (**يادار خطرتن اعزاز علينا ... وياريتنا لاوهامكن ماجينا**)، نقُلت هذه المعلومة من الأستاذ أبوبكر سليمان رمضان.

[223] ـ هذان البيتان لم تحدد الباحثة صاحبهما لعدم وجود مصدر حقيقي، فقد قيل لـ (الغوث محمد)، وقد قيل لغيره.

[224] ـ هناك 20 نموذجاً للموازنة في الملاحق في نهاية البحث. أو ينظر كتاب (رشح اليراع في زمن الأوجاع) ، لـ قريرة نصر زرقون.

وثانيهما ـ موضوعي وهو وحدة البيئة التي أنتجت الأدبين، ونعني بها البادية، فالأرض الليبية تشبه أرض جزيرة العرب، إذ يتميز كلاهما بوجود مساحات شاسعة من الصحراء وبعض المناطق الرعوية وشريط أخضر يمتد بمحاذاة البحر.

وإذا كان فطاحل شعراء الجاهلية قد عاشوا في هذه البيئة، فإن فطاحل العامية الليبية عاشوا في مثل تلك الربوع"[225]

وهذا ماجعل "تشابه القصائد في الأدبين الفصيح والشعبي، وخاصة الجاهلي منه، في موضوعاتها وتصويرها وأوزانها وتراكيبها وألفاظها"[226]

خاتمة المبحث :

في ختام هذا المبحث يمكن عرض فكرة موجزة عن الشعرين الشعبيين ـ العربي القديم والعامي الليبي (الشعبي) في هذا الجدول. [227]

م	الشعر المراد دراسته	الشعر الجاهلي	الشعر العامي الليبي
1	وسيلة التعبير	اللغة العربية	اللهجة المحلية للشعب الليبي
2	الفترة التاريخية للشعر التي اعتمدها الباحثون	قبل الإسلام بمائة وخمسين عاما تقريبا وحتى نهاية الدولة الأموية سنة 132.	من فترة حكم يوسف باشا القره ما نلي في ليبيا 1795- 2024.
3	المدة الزمنية للشعر	(295) عاما تقريبا	(239) عاما تقريبا
4	مستوى التعليمي للشعراء	تغلب عليهم ظاهرة الأمية	تغلب عليهم ظاهرة الأمية
5	أقدم شعر وصل إلينا شعره	شعر المهلهل بن ربيعة / المرقش الأكبر	شعر الشيخ أمحمد قنانة
6	كيفية الحصول على المادة الشعرية	عن طريق الرواية.	الرواية ـ الشعراء المعاصرون.
7	نتائج الرواية	ضياع الكثير من الشعر مع اختلاف الروايات	ضياع الكثير من الشعر مع اختلاف الروايات
8	مصادر الشعر التي يعتمد عليها الباحثون	الدواوين / الأصمعيات/ الجمهرة/ الحماسة/ المفضليات/ بقية أمهات الكتب.	الدواوين / كتب التراث/ الأرشيف/ الرواة/ والشعراء المعاصرون.
9	طبيعة الشعر	شعر يتسم بالطابع البدوي/ البساطة/ الارتجال	شعر يتسم بالطابع البدوي/ البساطة/ الارتجال
10	خصائص وفنون الشعر	يتعامل مع المحسوسات/ يعتمد على التشبيه/ ظاهرة التكرار/ المبالغة/ ضعف التجريد	يتعامل مع المحسوسات/ يعتمد على التشبيه/ ظاهرة التكرار/ المبالغة/ وضعف التجريد
11	افتتاح القصيدة	غالبا ما يفتتح الشاعر قصيدته بالغزل أو مخاطبة الأطلال	غالبا ما يفتتح بمخاطبة الوديان والمناهل والغزل أو مخاطبة الأطلال.
12	أغراض الشعر	الغزل ـ الأطلال ـ الوصف ـ المدح المحدد(الأفراد) ـ الرثاء ـ الهجاء.	الغزل ـ والوديان ـ الوصف ـ المدح غير المحدد (الأجواد) ـ الرثاء- الهجاء
13	توجهات الشاعر	شعر يمثل عادات المجتمع وتقاليده	شعر يمثل عادات المجتمع وتقاليده
14	المرتكزات الموضوعية للشعر	يغلب عليه الوصف الاستطرادي شعر يعتمد على الوصف والتشبيه	يغلب عليه الوصف الاستطرادي شعر يعتمد على الوصف والتشبيه
15	المرتكزات الفنية للشعر	شعر يغلب عليه الفخر بالقبيلة والكرم والشجاعة	شعر يغلب عليه الفخر بالقبيلة والكرم والشجاعة

[225] ـ عبدالسلام قادربوه، أغنيات من بلادي، مكتبة 5 التمور، مكتبة ليدي، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004م.
[226] ـ قريرة زرقون نصر، رشح اليراع في زمن الأوجاع،دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط2، 2021 ، ص : 118.
[227] ـ ينظر: عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والعامي الليبي ، ، ج3. ص: 241، 242.

16	الغالب في صور اللوحات الشعرية.	الأطلال ـ الناقة ـ المطر ـ الصحراء ـ الرياح ـ الوحوش ـ السفن ـ القطا ـ القصور ـ أماكن الأودية ـ الأشجار ـ .	الوديان ـ الإبل ـ الصحراء ـ الوحوش ـ السفن ـ القطا ـ القصور ـ الرياح ـ المطر ـ الأشجار ـ الخيل ـ الفرسان ـ البيوت (الديار) ـ الوديان
17	من حيث الوثيقة التاريخية	الشعر العربي القديم وثيقة تاريخية	الشعر الشعبي في ليبيا وثيقة تاريخية

المبحث الثالث

المـــــــــرأة الشاعرة وموضوعات شعرها

ظل الصوت الشعري النسائي، عبر عصور القصيدة العربية، رديف اليتم والغياب، إذا استثنينا بعض الشاعرات النادرات مثل (الخنساء) في الجاهلية والإسلام، و(ليلى الأخيلية) في العصر الأموي، و(الفارعة) و(رابعة العدوية) في العصر العباسي، و(ولادة بنت المستكفي) في العصر الأندلسي، و(عائشة التيمورية) في العصر الحديث. [228]

في مقابل هذا النتاج النسائي المتبعثر الذي نُظِر إليه على أنه نتاج تم حصره في غرضين، هما: الرثاء والفخر، الأمر الذي جعل (ابن سلاّم) يضع (الخنساء) ضمن طبقة أصحاب المراثي، وذكر لها ثلاثة أبيات فقط في رثاء أخويها (صخر ومعاوية)[229]، وكذلك فعل (الأصمعي) حين أورد في (**الأصمعيات**) قطعة لشاعرة واحدة هي (سُعدى بنت الشمرذل) ترثي أخاها[230]، ومثل ذلك فعل (المفضّل الضّبي) فأورد قطعة شعرية (لامرأة من بني حنيفة) ترثي شخصاً من قومها[231]، وذكر (ابن قتيبة) في كتابه ـ (**الشعر والشعراء**) ـ الذي قدّم (الخنساء) على (ليلى الأخيلية) في قوله " وهي أشعر النساء لايقدّم عليها غير الخنساء"[232]، وربما قصد فن الرثاء، وظنَّ هؤلاء الأدباء أن المرأة العربية لم تستطع أن تبدي مقاومة، لتجاوز الأدوار التي أعدّت لها شعرياً[233].

من هنا لم يكن نُقادنا القدامى يختارون من شعر النساء إلا ما جاء في (**باب التعازي والمراثي**) الذي يُكرس (**الفضيلة الاجتماعية**) لأنه باب الجد واختبار الصدق، وأنه يجري مجرى الشعر الجَزْل الذي لا ابتذال أو تهالك فيه، وأن من عادة المرأة وطبيعة تكوينها النفسي أنها تُجيد ـ في نظرهم- من قول الشعر ما يثيره شبوبُ عاطفتها والشعور بالحزن والفداحة عندها، ولهذا قدّموا (الخنساء) على فحول الشعراء، بسبب مراثيها في أخيها (صخر)، أو (ليلى الأخيلية) لمراثيها في (توبة بن الحُميّر). وكانت مهمة الشاعرة تمتد من مجرد نظم الشعر، لكي تندرج ضمن مدرسة فنية لها مقوماتها وسماتها الخاصة وذوقها الفني، ومع ذلك، ظل النقد والخطاب الموازي لشعرها لا ينظر إليها، إلا باعتباره نموذجاً للشاعرة البكاءة التي لا تجيد سوى ذرف الدموع. ولذلك كانت هناك نظرة دونية ناجمة عن البنية الذهنية للمجتمع العربي تجاه شعر المرأةِ العربيةِ، فنظروا إلى

---

[228] ـ ينظر : عبد اللطيف الوراري، (حيف المؤسسة وعماء التاريخ)، صحيفة القدس، 18، 2، 2022م، (الشعر والنساء،: المرأة العربية واجهت عماء التاريخ ودافعت عن رؤيتها للعالم).

[229] ـ ابن سلام، طبقات الشعراء ، ص : 76.

[230] ـ الأصمعي، (أبوسعيد)، الأصمعيات ، ص: 27.

[231] ـ الضبّي (أبو العباس المفضل بن محمد)، المفضليات ، تح ، محمد نبيل طريفي، دار صادر ، بيروت ، ط1، 2003، ص : 90.

[232] ـ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص: 448.

[233] ـ المصدر السابق نفسه.

شِعرها بوصفه ضعيفاً وقليل القيمة لا يُضاهي شعر الرجال، وهو ما جعل المرأة تتهيّب خوض نشاط الشعر، وحُكِم عليها أن تبقى خارج حلبته أو معركته داخل المجتمع، وهو ما يُفسر غياب المدونة الأدبية النسائية العربية، أو على الأقل تبعثرها ونُدْرتها[234].

يقودنا هذا الحديث إلى الاستنتاج من هذه النظرة الدونية الناجمة عن البنية الذهنية للمجتمع العربي تجاه المرأة من خلال بعض المصادر والمراجع التي تحصلنا عليها، ولكن في المقابل، نجد شواهد متفرقة وقليلة جداً تذهب إلى أن الشعر العربي لم يعدم عبر تاريخه شاعرات كبيرات وحكيمات، ابتداء من عصر الجاهلية الذي شهد ميلاد عشرات منهن، ممن وردت لهن دواوين أو مقطوعات، أو حتى مجرد أبيات قصيرة. ويروى عن (الصاحب بن عباد)، أن (أبا بكر الخوارزمي) وفد عليه فاستأذن من حاجبه، وكان (الصاحب) يعرف بوصوله فأراد مناكدته، فقال للحاجب: قل له إن مجلسي لا يدخله إلا من يحفظ عشرين ألف بيتٍ من شعر العرب. فقال (الخوارزمي): قل له هذا من شعر الرجال أم شعر النساء"[235]. ووصلنا من الأخبار أنه وُجِد في الأندلس ستون ألفا من الشاعرات، وكان أغلبهن من غرناطة[236]، وإذا كان هذا العدد قد يكون مبالغاً فيه، إلا أنه يومئ إلى وجود حركة نسائية شعرية.

ظلت هذه النظرة توجه مجمل نشاطية الأدب، كأنها غدت ضرباً من سلطة السنن الثقافية، الذي رَسّخته مؤسسة الأدب وارتضته الذائقة المهيمنة، ولم تتزحزح تباعاً إلا مع اشتداد الدعوة الإصلاحية منذ أوائل القرن العشرين إلى تحرير المرأة ومنحها حقوقها المسلوبة منها. ومنذ منتصفه، حيث بدأ الصوت الجماعي للمرأة الأديبة يهب في موجات متتالية، ليرمي عنها سمات السلبية والخنوع والتردد، ويكسر حاجز الخوف، من قول أناها ودفائنه، ومن ثمة برز اشتداد الحاجة عندها للتعبير ـ بأسماء مستعارة في بادئ الأمر ـ عن معاناتها الذاتية[237].

---

[234] ـ ينظر : عبد اللطيف الوراري، (حيف المؤسسة وعماء التاريخ).

[235] ـ ينظر : كتاب الرسائل، أبوبكر الخوارزمي، مجلة الخليج،ط1، 1/ مايو/ 2008.

[236] ـ المرجع السابق نفسه.

[237] ـ ينظر: مجلة الباحث، المجلد، 11، العدد،1(المرأة الشاعرة .. قراءة في التراث الشعري).

إنّ المتتبع لتاريخ المرأة الشعري في التراث العربي سيجد كمّاً من شعر النساء، حتى يقول إنّ المرأة في عصور مضت كان لها كلمتها الشعرية ووزنها، بالرغم من أنّ المجتمعات العربية لم تكن تنظر إلى المرأة كالرجل في قول الشعر، هذا لأن الشعر كان من مقومات الرجولة في المجتمع العربي القديم، وأنّ الإبداع الشعري في المجتمع العربي من مقومات الوجاهة والفصاحة والحكم وهذه لا يتصف بها إلا الرجل، وأنّ المرأة وُضعت في مرتبة الضعف والوهن وقلة العقل واتباع العاطفة، حتى قيل إنّها إذا أرادت أن تتكلم بحجة لها إلاّ وانقلبت الحجة عليها، ومع ذلك دخلت مجال الشعر وألقت كلمتها، فكيف يمكن للمرأة التي اعتبرت ناقصة عقل وتتبع عاطفتها أن يكون لها الحق في قول الشعر؟ وكيف يمكن للمرأة التي إذا أرادت أن تتكلم بحجة لها إلاّ وانقلبت الحجة عليها أن تُبدع في المجال الأدبي؟ وهل فعلاً وضعت في مكانة مشرفة تستحق ذلك الجهد المبذول والتضحيات العديدة[238]

يقول (عبد الله الغذامي):" لذا صارت العبقرية الإبداعية تُسمى فحولة وليس في الإبداع أنوثة، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض الشعر فلابد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكدا فحولتها وعدم أنثويتها لكي تدخل على طرف ديوان العرب أو تحت عمود الفحولة وهذا ما جرى للخنساء"[239].

المـــــرأة وموضوعات الشـــــعر :

شاركت المرأة في قول الشعر فجارت الرجل بذلك، أي بحسن شعرها واتزان قولها، وإجادتها في الإبداع الشعري، ذلك أنّ الرجل بالرغم من سلطويته إلاّ أنه كان يعترف بإجادتها في قول الشعر ومجابهتها له، حين انتشر الشعر بمعلقاته الشعرية وقصائده الطويلة، إلى جانب الأسواق الشعرية حيث روى (الأصمعي) :" أن النابغة كانت تضرب له قبة في سوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض أشعارها عليه "[240].

بالرغم من الأعراف الرادعة للمرأة وإبعادها عن المشهد الشعري العربي، إلاّ أنها وضعت لها مكانة مرموقة في المجال الشعري من خلال اقتحامها لقبة (النابغة الذبياني)، وإلقاء إبداعها الشعري حتى جعلت الناقد والشاعر (النابغة) يقول لها عندما أنشدت هذه القصيدة التي مطلعها :

قَذىً بِعينْكَ أَمْ بالعَيْنِ عُوَّارُ أم ذَرَّفَتْ إذْ خلت من أهلهَا الدَّارُ
كأنَّ عيني لذكراهُ إذا خَطَرَت فيضٌ يسيلُ على الخدَّينِ مِدْرارُ[241]

---

[238] ـ ينظر : مجلة الباحث، المجلد، 11، العدد،1(المرأة الشاعرة قراءة في التراث الشعري).

[239]ـ عبد الله الغذامي، مجلة بين النهرين (تأنيث القصيدة وإشكالية الريادة)، المركز الثقافي العربي، 2005، ص : 16،17.

[240] ـ ينظر : النابغة الذبياني ، الديوان ، تحقيق : علي بو ملحم ، دار الهلال ، بيروت ، ط1 ، 1991، ص : 23.

[241] ـ الخنساء ، الديوان ، تحقيق ، عمر الطباع ص: 77.

"والله لولا أنَّ أبا بصير أنشدني آنفاً لقلتُ إنكِ أشعر الجن والإنس"[242]، كان هذا أكبر شهادة اعتراف بمقدرة المرأة العربية البدوية على قول الشعر، وبكل جدارة وإتقان وإبداع حتى لو كان في فن الرثاء.

كذلك اعترف الشاعر جرير بقدرة النساء على قول الشعر وتفوق المرأة في ذلك حينما سُئل عن أشعر الناس، ذلك بالرغم من تباهيه بشعره " أنا لولا الخنساء"[243]، ثم قالوا بعد ذلك ليستعيدوا مجدهم الشعري، عن المرأة الشاعرة لا تجيد إلا غرض الرثاء، ربما كان إشارتهم إلى سيدة الرثاء ــ الخنساء ـ كون مصيبتها في أخويها فجّرفيها قول الرثاء دون غيره، أمّا الأغراض الأخرى فهي الأسس التي يُبنى عليها الجيد من الشعر في نظر النقاد العرب القدامى، وما نجده عندهم دائماً عن أمدح بيت أو أفخر بيت قالته العرب فنراهم يحملون طابع المبالغة في تصوير الفضائل، لكن سيدة الرثاء العربي كان لها من الأبيات التي أثبتت بأنها أمدح ما قالته العرب :

وإن صخراً لتأتمُّ الهداةُ بهِ كأنهُ علمٌ في رأسهِ نارُ[244]

إذا كان الإبداع الشعري يتعلق بتعدد الأغراض فليلي الأخيلية كانت في الموعد، واستبعدت هذه القاعدة الرجولية عن قول الشعر، بشهادة من جهابذة الشعر آنذاك من الرجال، وباعترافهم لها بالإجادة في تعدد الأغراض، وليس بغرض الرثاء كما كانوا يقولون، وهذا ما استعملته ليلى في الدفاع عن نفسها وعن بني جنسها، فحينما يتعرض لها أحد الشعراء، فإنها ترد عليه بشعرها، وكانت في كثير من الأحايين تغلبه بل تُلجمه مثلما فعلت مع النابغة الجعدي[245] حين قال لها:

ألا حَيّيَا لَيلى وقُولاَ لهَا هَلا فَقَدْ ركَبَتْ أمراً أغرَّ مُحَجَّلا[246]

فقالت ترد عليه ـ وهما قصيدتان له ولها ـ فحكم نقاد الشعر بتفوق شعرها، حين قالت:

وعيَّرتْنِي داءً بأمّك مثلُـــهُ وايُّ حصان لاَ يُقالُ لــه هلا[247]

فليلى إذا قالت شعراً في المدح، فقد أوفته حقه، فمجّدت كثيراً من الولاة وأصحاب الشأن، روى (عمر الشيباني) شعراً لليلى وهي تمدح (أبابكر بن كلاب بن ربيعة):

إنْ كُنْتَ تبْغي أباَ بكْرٍ فإنَّـــهُم بِكلِّ ساحةٍ قوْمٍ مِنهم أثرُ[248]

على الرغم من ذلك سنجد بعض التجاوزات التي لم تعتدها المجتمعات العربية وخاصة بعض الحرائر أمثال ليلى الأخيلية في العصر الإسلامي والأموي، و(خديجة بنت المأمون) في العصر العباسي حين عبَّرت كل منهما عن حبها بكل جرأة[249]، فقالت ليلى في صاحبها توبة :

---

[242] ـ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص: 274.

[243] ـ أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن، شرح مقامات الحريري، الناشر، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط2، 2006، المجلد 3، جامع الكتب الإسلامية، ص : 167.

[244] ـ الخنساء، الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ص: 43.

[245] ـ النابغة الجعدي ،الديوان ، تحقيق: واضح الصمد ، ص: 32.

[246] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ،تحقيق : عمر الطباع ، ص : 17.

[247] ـ المصدر السابق ، ص : 79

[248] ـ المصدر السابق ، ص : 82.

[249] ـ ينظر : جلال الدين الأسيوطي، نزهة الجلساء في أشعار النساء، عبد اللطيف عاشور، ط2، الناشر: مكتبة القرآن، السعودية، 2009، ص :45.

مُهَفهفُ الكَشْحِ والسّربالُ مُنْخرقٌ عَنْه القَمِيصُ لسَير اللَّيْل مُحتقرُ

لا يأمنُ النَّاسُ مَمْسَاهُ ومُصْبَحهُ فيِ كلّ فجٍّ، وإن لمَ يغـــزُ يَنتْظرُ[250]

وقالت خديجة بنت المأمون شعراً في خادم قصر أبيها:

بالله قولـنّ لمـــن ذا الرشـــــا المثقلُ الرِّدف الهضـــيمِ الحشا

أظرْف ما كانَ إذا ما صَحَـــــــا وأملـــــحُ الناس إذا ما انتشى[251]

نحن نستنتج من هذه الرحلة العلمية المتواضعة أن حب الشعر أصبح أقرب إلى نفس المرأة في التعبير عمّا يجول في خاطرها دون خوف أو رهبة، وليست مغنية الرحى ببعيدة عن ذلك، فشعرها يُعدّ من الموضوعات المهمة التي شغلت فكر الأدباء والنقّاد في ليبيا، ولا غرابة في ذلك، فهي ركيزة أساسية في الأدب الليبي قديمه وحديثه، لقد تمتعت المرأة العربية في الصحراء الليبية بمشاركة فاعلة في قول الشعر، وإن كان نصيبهن أقل من الرجال، لأن العادات والتقاليد العربية كانت تضع قيوداً على الحرائر كما هو الحال في المجتمع العربي القديم، فالعرب في ليبيا كغيرهم من أبناء جلدتهم يغارون على المرأة العربية الحرة حتى من هبّات النسيم، ومع ذلك يرددون أغانيها القصيرة المعبرة المليئة بالحكم والأمثال.

وكثيراً ما يختلط علينا الفرق بين الغرض والموضوع، فمن الأدباء والنقّاد من يرى أن الأغراض الشعرية هي ما يتناوله الشاعر من هدفه لقصيدته، كالمدح والهجاء والحكمة والفخر والغزل والرثاء والوصف وغيره، ومنهم من يرى الموضوع الشعري، هو أن يتناول الشاعر موضوعاً ثقافياً فيشرحه شعراً ليحفظ في الذاكرة، كأن يتناول موضوعاً تاريخياً أو قصةً أو شرحاً في النحو على غرار ألفية ابن مالك، والموضوع الشعري هو اختصاص كل مقطع من القصيدة بموضوع قد يغاير ما قبله وما بعده، ومنهم من يُعرّف موضوع النص على أنه " الفكرة الأساسية الكبرى التي اتخذها المبدع لرسالته، واستعمل الموسيقى واللفظ، ومختلف الأساليب ليوصلها في أبهى صورة، وليبلغ بها ما يهدف من غايات"[252] فالغرض هو الهدف والمقصود، وفي الشعر هو ما يهدف ويقصد إليه الشاعر في قصيدته"[253]

فيما يخص التداخل بين مصطلحي (الغرض) و (الموضوع) فإن مرده حسب قول ابن خلدون عن الشاعر بأنه " يستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود"[254]، فالغرض فن ومقصود، ولغة الغرض هو المقصود والمهدوف إليه.

أما نور الدين السد فإنه يختار مصطلح (موضوع) بدلاً من المصطلحات الأخرى بما فيها الغرض، وذلك لشعوره بعدم دقتها كمصطلحات نقدية قادرة على تحديد الظاهرة الفنية بموضوعية

---

[250] ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق: عمر الطباع ، ص : 82

[251] ـ جلال الدين السيوطي، نزهة الجلساء في أشعار النساء، عبد اللطيف عاشور، ص : 48.

[252] ـ داوود محمد، الغرض الشعري، (المصطلح والمفهوم عن القدماء والمحدثين)، مجلة الدراسات، الناشر: جامعة طاهر محمد بشار، مخبر الدراسات الصحراوية، المجلد ع5، مكان النشر، الجزائر، 2014، ص : 59.

[253] ـ محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي)، ط1، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص : 137.

[254] ـ ابن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 1098.

بعيداً عن الارتجال والتسطح ، ومن هنا ـ يضيف السد ـ نرى أن استخدام مصطلح موضوعات القصيدة العربية أكثر دقة ومواءمة في التعبير عما نهدف إليه .."[255]، ونحن نرى أن الموضوع أعم من الغرض، بمعنى أن الموضوع يشمل جميع الأغراض.

الموضوعات والأغراض الشعرية في شعر ليلى الأخيلية :

إن آراء القدماء والمعاصرين والمستشرقين في شعر ليلى وتميّزها عن باقي شاعرات العرب، كان سببه تعدد الموضوعات، مما جعل القدماء من رواة ونقاد يفضل ليلى على الخنساء، لأن الخنساء يغلب عليها الطابع الرثائي، أما الأولى ـ ليلى ـ فقد شُهد لها بتعدد الأغراض الشعرية ، وهذا ما جعلها تفوق غيرها من شاعرات العرب، وتحتل المكانة العالية في قول الشعر، وتلك الأغراض تتمثل في الفنون الآتية:

أولاً : الرثـــــــــــــــــاء :

الرثاء في اللغة "صوت البكاء مع الكلام على الميت"[256]، والرثاء غرض من أغراض الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وهو تعداد وذكر لمناقب الميت ومدحه بعد موته، والرثاء غرض فني شعري، من أصدق الأغراض الشعرية، وأكثرها تعبيراًعن الاختلاجات النفسية (العاطفة)، مما نال اهتمام الشعراء عبر مختلف العصور.

"وهو من الفنون التي أجاد فيها الشعراء، لأنه يُعبّر عن لحظات الفراق، ليجسّد الانفعالات الوجدانية الإنسانية، فكثر فيها الصدق، وقلّ فيها التكلّف والصنعة"[257] ويعد فن الرثاء من الموضوعات القريبة إلى نفس المرأة، "فالحزن والبكاء واللوعة والأسى وندب الميت كان من صفات النساء، لأن الحزن ينبعث من النفوس الحساسة، ولاشك أن المرأة أقوى إحساساً وأشد حزناً، وأرق عاطفة، وشعوراً من الرجل وأكثرها جزعاً، وأعظم لوعة"[258]

والمتتبع لتاريخ الشعر العربي يجد أن عدداً معتبراً من الشاعرات استطعن أن يُخلدن أسماءهن عبر هذا اللون الشعري، وتعتبر ليلى الأخيلية خير مثال ونموذج على ذلك بعد الخنساء، فهي من شاعرات العصر الأموي، التي كانت تتسم بفنها الرثائي، مجسدة ذلك بلغة الحزن والبكاء جرّاء اليأس الذي أصابها، فهي حصرت جل شعرها على صاحبها توبة، وفاءً له حتى بعد موته[259].

ويأتي فن الرثاء في المركز الأساسي الأول في شعر ليلى الأخيلية، بحيث يعدل نصف شعرها من حيث عدد الأبيات، وكله رثاء لصاحبها توبة، الذي ألهب فيها مشاعر الحزن والأسى،

---

[255] ـ نور الدين، السد، الشعرية العربية، (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط ، 1995، ص : 409

[256] ـ لسان العرب، مادو (ر ثاء).

[257] ـ ينظر: يحى الجبوري، الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه) ، منشورات، جامعة قاريونس، بنغازي، ط 6، 1993، ص: 311.

[258] ـ سعد بوفرقة، شعر النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار المناهل، بيروت، ط1، 2007، ص: 122.

[259] ـ ينظر : ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع. ص : 20.

وأنطقها شعراً جميلاً تميّزت به عن غيرها من الشاعرات.[260] يقول سعد بوفلاقة في شعر ليلى الأخيلية في كتابه (شعر النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي) " ولعل أطول قصيدة وصلتنا لامرأة هي رائية ليلى الأخيلية في رثاء توبة، ويبلغ عدد أبياتها ثمانية وأربعين بيتاً، وهي تكاد تخلو من أية مسحة دينية أو أية لفظة تشعرنا بأنها نظمت في ظلال الدين الإسلامي".[261] وكما ذكرت الباحثة سابقاً أن ليلى وَقَفَتْ شعرها في الرثاء على توبة، بعد ما أقسمت ألا تبكي بعده هالكاً في رائيتها المشهورة:

و أقْسَمْتُ أَرْثي بَعْد تَوْبةَ هالكاً وأحْفل مَنْ دارِت عَلَيه الدَّوائرُ[262]

هذا ما سآتي على تبيانه في الفصل الثاني، إلا إنني أستشهدُ ببيت تطرئ فيه ليلى الأخيلية مناقب الخليفة (عثمان بن عفان) رضي الله عنه ، وأن الخير كان موجوداً في عهده:

أبَعْدَ عُثْمان تَرْجُو الخيرَ أمّتُه وكانَ آمنَ مَنْ يَمْشِي على ساقِ[263]

من خلال رثاء الشاعرة في توبة فقد أقسمت ألا تبكي بعده أحداً، يظهر في نبرات الحزن على رحيله الأبدي، مركّزة في النص الشعري على القيم الأخلاقية والخلقية التي امتاز بها توبة، وتتابع الشاعرة نعيها بعد الموت الذي اختطفه منها، بدمعة لا تجف، وروح لا تهدأ على فراقه وبعده عنها، فقد سيطر عليها الحزن والكآبة، فتوجهت إلى عينيها تخاطبهما وتحثهما على البكاء:

يا عَيْنُ بكِّي بِدمْعٍ دائمِ السَّجِـمِ وابْكي لتَوْبةَ عِنْدَ الرَّوعِ والبُهمِ

عَلى فتىً من بني سَعْدٍ فُجعتُ بِهِ ماذا أُجنَّ بِه ِفي الحُفرةِ الرَّجمِ[264]

تستمر على ذلك السياق بقلب جريح وحزن شديد، ودموع منهمرة، وعاطفة صادقة، مستدعية نساء خفاجة إلى مشاركتهن في البكاء على ذلك البطل المغوار:

أيا عَيْنٌ بَكي تَوْبَة بن حُميّر بسحٍّ كَفيضِ الجدْولِ المُتَفجّرِ

لِتبكِ عَليهِ من خَفاجةَ نِسوةٌ بماءِ شُؤونِ العَبْرةِ المُتــحَدّرِ[265]

وتمضي الشاعرة في عزائها على صاحبها توبة الذي نال مكارم الأخلاق، كما تستمر في دعوة نساء خفاجة إلى البكاء على بطلها الفارس، وذلك بمشاركتهن الدائمة عنه على مدار فصول السنة:

لِتَبْكِ العَذارى مِن خَفاجةَ كُلِّها شِتاءً وَصيفاً دائباتٍ ومرْبعا[266]

---

[260] ـ ينظر: مهى مبيّضين ، الوالهة الحرى، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2011، ص: 123

[261] ـ سعد بوفلاقة ، شعر النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي ، ص : 232

[262] ـ ليلى الأخيلية ، الديوان، ص : 77

[263] ـ المصدر السابق، ص:9

[264] ـ المصدر السابق، ص : 103، 104.

[265] ـ المصدر السابق، ص: 74.

[266] ـ ليلى الأخيلية ، الديوان ، ص : 86.

ثم تواصل نحيبها بنفسٍ لا تهدأ ودمعٍ لا يجف، فهي تعد موته خسارةً لها:

فتًى كَانتِ الدُّنيا تَهونُ بأَسْرِها عَليَهِ ولا يَنْفكُّ جَمَّ التَّصرُّفِ[267]

ثانياً :المـــــــــــــــــدح :

المدح: نقيض الهجاء، وهو حُسن الثناء" وهو " تعداد لجميل المزايا، ووصف الشمائل الكريمة، وإظهار للتقدير العظيم الذي يكنه الشاعر لمن توافرت فيهم تلك المزايا"[268]، والمدح لا يستلزم المحبة، فالمدح هو إخبار مجرد، وقيل المدح هو ذكر المحاسن بمقابل وبدون مقابل، والمدح يكون بذكر الجميل الاختياري وغير الاختياري"[269]

المدح من أبرز أغراض الشعر العربي القديم، الذي اهتم به الشعراء في مختلف العصور، وذلك من خلال ذكر محاسن وفضائل الشخص الممدوح، والحديث عن الخصال النبيلة من كرم وشجاعة وحلم ووفاء، وهذه تنحصر في معاني المدح، فقد شهد العصر الأموي كثرة الأحزاب السياسية بعدما كانت في الجاهلية عصبية قبلية أصبحت في العصر الأموي العصبية الحزبية، ومنها نشأت الأحزاب فأصبح لكل حزب شعراؤه، فكان هناك حزب الأمويين، وحزب الشيعة، وحزب الخوارج، وحزب الزبيريين، فمال كل شاعر إلى حزب معين يقوم بمدحه وهجاء خصومه، وهذا ما بينه " سراج الدين محمد" في كتابه " المديح في الشعر العربي" فقال:" شجّع الخلفاء الأمويون الشعراء على المدح وأغدقوا عليهم الأموال حتى تهافت الشعراء على الخلفاء والولاة والقادة، وبالغوا في صفات الممدوح لدرجة كبيرة"[270] وغرض المدح لم يقتصر على الشعراء الرجال فقط في العصر الأموي، بل شاركت عدد من الشاعرات في هذا الغرض، وخير دليل على ذلك ما تناولته ليلى الأخيلية في مدحها لبعض الأمراء والخلفاء والولاة، كما مدحت أيضا بعض القبائل العريقة كآل مطرف، وبني أبي بكر بن ربيعة.

وأستشهد ببعض النماذج التي أنشدتها ليلى الأخيلية في هذا اللون الشعري فأذكر منها، مدحها للخليفة معاوية بن أبي سفيان، وهذا ما بينه بشير يموت في كتابه " شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام "، "بينما معاوية بن أبي سفيان إذ رأى راكباً، فقال لبعض شرطه: أئتني به وإياك أن تروعه فأتاه، فقال : أجب أمير المؤمنين، فقال : إياه أردت، فلما دنا الراكب حدر لثامه، فإذا ليلى الأخيلية" فأنشأت تقول: [271]

مُعاوِيَ لَم ْأكدْ آتيكَ تـَـــــهْوى بِرَحْلي رادَةُ الأصْلابِ نابُ

---

[267] – المصدر السابق، ص 87.

[268] ـ كريم الوائلي، الشعر الجاهلي (قضاياه وظواهره الفنية) ، دار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع ، مدينة نصر ، مصر ، (د.ط) ،ص55.

[269] ـ المرجع السابق نفسه.

[270] ـ سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي، موسوعة المبدعين، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1997م، ص :25.

[271] ـ بشير يموت، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 144 .

قَريحُ الظَّهْرِ يَفْرحُ أنْ يَراهـــا إذا وَضَعَتْ وليّتها الغُرابُ

تَجوبُ الأرضَ نحْوَكَ ما تأنـَّى إذا ما الأكْمُ قَنّعها السَّرابُ

وكُنتَ المُرْتَجى وبـــكَ اسْتَغاثتْ لتُنعِشَها إذا بَخُلَ السَّحابُ[272]

قال : ما حاجتك ؟

قالت : ليس مثلي يطلب إلى مثلك حاجة فتخير أنت، فأعطاها خمسين من الإبل"[273]

كما مدحت أيضا جدّها (عامر بن عبادة بن معاوية)، وهو ابن النفاضة، فهي معتزة بنسبها وأعمامها، فهي ترى أنهم سادة بني كعب، وأصحاب السؤدد والكرم والجود والمجد، وتقول:

وَكَمْ قد رَأى رائِيهمُ ورَأيتـُهُ بِها لي مِنْ عمٍّ كَريم ومن أَبِ

فَوارسُ مِن آل النَّفاضَةِ سادةٌ ومِنْ آل كعبٍ سُؤددٌ غَيْرُ مُعقبِ

وحيٍّ حرِيدٍ قد صبحنا بغارةٍ فلم يُمس بيتٌ منهم تحت كوْكبِ[274]

أما قصيدتها في مدح (آل مطرف) فقالت:

لا تَغْزُونَّ الدَّهْرَ آل مـــــــطرَّفٍ لا ظالمًا أبَداً ولا مَظْلومـــا

فاقْصد بذَرْعِكَ لوُ وطِئْت بَلادهُـم لاقَت بِكارَتُك الحِقاقُ قُروما

قَوْمُ رِبَاطُ الخيلِ وَسْطَ بيوتِـــهِمْ وأسِنةٌ زُرْقٌ تُخَالُ نُجومـــا[275]

وتعرض صفاتهم صفات القوة والشجاعة، حيث لا يستطيع أحد مقاومتهم في الحرب، فهم يجعلون العدو يرى النجوم في النهار من شدة وطيس الحرب.

وتصفهم أيضا قائلة :

وإذا تَشاءُ وَجدْت منْهم مانِعاً فَالجاً علَى سَخَط العَدُو مُقيما

أو ناشئاً حَدَثاً تُحَكَّمُ مِثـْـلهُ صُلْعُ الرجال تَوارثَ التحكيما[276]

فهي تصف رجال آل مطرف بالقوة والصمود، يميزهم الغضب والعناد أمام العدو، بل يتصفون بالحكمة والعدل حتى صغار السن منهم، فقد توارثوا ذلك من كبارهم، كما مدحت أيضاً (بني أبي بكر بن ربيعة) فقالت:

إن كُنْتَ تَبغي أبا بكْرٍ فإنّهـُـمُ بكُلِ ساحةِ قَوْمٍ منْهُمُ أثَـــــــرُ

---

[272] ـ ليلى الأخيلية ،الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ص: 58.

[273] ـ بشير يموت، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، ص : 144.

[274] ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ،تحقيق: عمر الطباع، ص :54.

[275] ـ المصدر السابق، ص: 107، 108.

[276] ـ المصدر السابق نفسه.

نُعْمَى وبُؤسى بآفاقِ البلادِ فما ينالُ أعداؤهُم منهم ولا قَـــدرُوا

وأخترتُ آل أبي بكْرٍ لحاجتِـنَا وكانَ فيهِم لمَن يختارُهَم خِيـــرُ[277]

أشتهر بنو بكر بن ربيعة بفضائل نبيلة لا يفضلهم بها أحد، جعلتهم مقاصد للخير والحاجة، فهم يمتازون بخصال الجود والكرم والشجاعة.

كما مدحت الشاعرة في بعض قصائدها الحجاج بن يوسف لُتُعظّمَ من شأنه، حتى جعلت أنه ليس فوقه أحد إلا الله عز وجل ثم الخليفة عبد الملك بن مروان، فوضعت الحجاج بعد الخليفة الأموي لأنه أمير تابع له، ورأته من أقرب الناس في حفظ حقوقهم، وهو المُخلّص الوحيد للناس، وفي هذا تقول :

حَجَّاجٌ أنتَ الذي ما فَــوقه أَحــدٌ إلاّ الخليفةُ والمُسْتغْفَرُ الصَّمـدُ

حَجَّاج أنْتَ سِنانُ الحرِبِ إن نُهِجتْ وأنْت للنَّاسِ في الداجي لنا تَقِدُ[278]

ثالثا / الهجـــــــــــــــــاء :

الهجاء لغةً: "الشتم أو السب أو القذف"[279]، وهو تعبير عن عاطفة السخط والغضب تجاه شخص تبغضه، وهو تعداد للمعايب وكشف لبشاعة الرذائل والنقائص في الفرد والمجتمع في كل مظاهرة السياسية والاجتماعية والأخلاقية، وثم تعريف آخر للهجاء: إفراغ طاقة عاطفية يلجأ إليها الشاعر، ليخفف عن طريقه عمّا يُحسّه في أعماقه من كبت وعنف وأذى في الحياة[280]. ويُعد الهجاء غرضاً مهماً من أغراض الشعر العربي القديم عبر العصور المختلفة، كما بينه (قدامة بن جعفر) في كتابه (**نقد الشعر**): (الهجاء ضد المديح)[281]، لأنه يقوم عادة بذكر عيوب المهجو وسلب فضائله.

تطور هذا اللون إلى أن ازدهر في العصر الأموي، و كانت ليلى الأخيلية من الشاعرات اللاتي شاركن في هذا الفن، وقصائدها التي جاءت بها في شعرها ما هي إلا دفاع عن نفسها من الظلم الذي يأتيها من الآخرين من جرح أو هجوم، فكانت في موقع الرد، كما أنها وقفت مع أقاربها إذا ما نالوا منهم بالهجوم أو التجريح من الخصوم. ومن شعر ليلى الأخيلية في الهجاء قولها في (قابض بن أبي عقيل) وهي تهجوه، وهو أحد رفاق توبة وابن عمه، فقد هجته لأنه هرب من ميدان القتال لينجو بنفسه وترك ابن عمه توبة يصارع الأعداء وحيدا مما أدى إلى مقتله، وفي هذا تقول:

تخلَّى عن أبي حَرْبِ فولَّى بَهْيدة قابضُ قَبْلَ القتـــــــــالِ

---

277 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص: 80.

278 ـ المصدر السابق، ص : 65، 66

279 لسان العرب، مادة (مدح)

280 ـ ينظر : يحي الجبوري، الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص : 190.

281 ـ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب، القسطنطينية، ط1، 1302، ص : 3

ونجَّى قابضاً ورْدٌ سَبـُـوحٌ يمرُّ كأنهُ مُريـــــــخُ غـــالِ

نفحْتَ به اليَمين فظلَّ يَهْوي هوىَ الصّقرِ في يَوْم الظّـــــلالِ [282]

هي قصيدة تتكون من أحد عشر بيتاً، وكلها في هجاء قابض بن عقيل، فقد وصفته بالجبن، لأنه ترك توبة وحده، وتخلّى عنه عندما كان توبة يصارع الموت ويناجي ابن عمه، ولو فعل ذلك لكان نجيباً، وقالت في مقطوعة أخرى تعيب قابضاً أيضاً:

جزَى الله شَرًا قابضاً بصَنيعه وكلُّ امرئٍ يُجْزى بما كان سَاعِيا

دَعا قابضاً، والمرْهفاتُ يُرِدْنَهُ فَقُبّحْتَ مَدعُوَّاً، ولبّيك داعِيـــــا

فَليْت عُبيد اللهِ كانَ مكـــــانَهُ صَريعاً، ولَمْ أسمعْ لتوبةَ ناعيـا[283]

ففي هذه الصورة تدعو ليلى على قابض بأن يجازيه الله شراً لسوء فعلته، التي هي من صفة الجبناء، وذلك لأنه فرّ من جانب توبة، ولم يكن حريصاً عليه من الأعداء فالتهمته السيوف.

بالإضافة إلى ذلك هِجاء ليلى لـ عبد الملك بن مروان حينما فضّلت عليه توبة، في خصلة الكرم، ولم تكتفِ بذلك بل وصفته بأنه أبو الذبان وهو وصف كريه له، يقال : إنه كُنّي بذلك،لأن الذبّان كان يموت إذا اقترب من فمه لسوء رائحته.

فقالت ليلى :

أَأَجْعَل مِثْل تَوْبة فـي نَـــداهُ أبا الذُّبّان فُوهُ الدّهرِ دَامـــــي

أَقُلْتِ : خَليفةُ فسواهُ أحْجَى بإمْرتِه وأَوْلَـــى باللَّئـــــامِ

لِثام الملْكِ حِينَ تُعَدُّ كَعْـبٌ ذوو الأخطارِ والخُططِ الجِسَامِ [284]

تبين ليلى في هذه الأبيات بأنها تفضّل توبة بن حمير على الخليفة عبد الملك بن مروان وتدافع عنه، وأنه لا يصلح أن يكون خليفة للمسلمين وتُفضل قومها عليه أيضاً.

كما هجت النابغة الجعدي:

أنابغَ لَمْ تَنْبَغ ولـَـــــمْ تَـكُ أوّلا وكُنتَ صُنّيا بينَ صُدّينِ مَجْهلاَ

أنابغَ إن تَنْبغ بلؤمِكَ لاتـَـــــجِدْ لِلؤمِكَ إلا وسْطَ جَعْدَةَ مَجْعَـلا

أعَيّرتَني دَاءً بِـأُمّك مِثْلُـــــــهُ وَأيُّ جَوَادٍ لا يُقالُ لُه : هــلا؟

ومَـا كُنتُ لوقاذفْتُ جُلَّ عَشِيرتِي لأَذْكُرَ قَعْبي حَازِرٍ قـــد تَثَمَّلا [285]

---

[282] ـ ليلى الأخيلية ، الديوان، تحقيق : عمر الطباع ، ص :92 .

[283] ـ المصدر السابق ، ص : 115 .

[284] المصدر السابق ، ص :103.

[285] ـ ليلى الأخيلية ، الديوان، تحقيق : عمر الطباع ، ص :97.

فهي تصف النابغة الجعدي بأنه لم يكن نابغة في غير لؤمه الأبيات، كما تصفه بسوء اللسان.

رابعاً / الوصـــــــــــــــــــف :

الوصف لغةً: وصفه، يصفه وصفا وصِفة، أي نعته، وتواصفوا الشيء، وصف بعضهم بعضا:"[286] وهو رسم بالكلام مشهداً حقيقياً أو خيالياً للأحياء أو للأشياء أو للأمكنة، بتصوير خارجي أو داخلي من خلال رؤية موضوعية أو ذاتية أو تأملية، وهو من الفنون البارزة التي برع فيها الشعراء الجاهليون، فقد نظروا إلى الطبيعة الصحراوية ودققوا النظرفيها.[287]

ويمكن الاستنتاج أن هذه اللوحة الفنية التي تنتج في الوصف تنسج بخيوط من ألوان الكلام المزخرف المنمق، مع جزالة في الألفاظ، ودقة في التصوير، لتصل إلى المتلقي صورة نقية واضحة غاية في الجمال والإتقان، والوصف فن من الفنون الشعرية العربية القديمة التي تتداخل مع بقية الفنون الشعرية الأخرى، إذ يقوم الشاعر بوصف كل ما يحيط به من الأشياء، من حيوان ونبات وسحاب وبرق، ووصف الليل والنهار والنجوم وغيرها.

كل هذه الصور كانت في العصر الجاهلي، وظلت باقية عبر العصور، إلا أننا نجد في العصر الأموي تكرار هذه الصور، وكانت ليلى من الشاعرات اللواتي اعتمدن على هذا الفن في قصائدهن، ففن الوصف نجده عند ليلى متصلاً بالأغراض الأخرى. ومن قصائدها في الوصف قولها:

طَرِبْتُ وما هذا بسَاعةِ مَطْربِ إلى الحيّ حلّوا بَيْن عادٍ فُجبجبِ[288]

هذه القصيدة في مدح للخليفة الأموي مروان بن الحكم، فبداية القصيدة وقفت فيها الشاعرة على الأطلال ووصفتها، وكيف أصبحت هذه الديار خالية متوحشة، تلعب بها الرياح من كل مكان، وفي كل اتجاه بعد أن كانت تعج بالآباء والأعمام.

كما وصفت الشاعرة الخيل في قولها :

شَنَنَا عليهم كُلّ جَـــرْداءَ شَطْبةٍ لَجُوْجٍ تُبَاري كُلَّ أجرْدَ شَرْجَـبِ

أجشُّ هزيمٍ في الخَبارِ إذا انْتحَى هَوادِي عِطْفَيْهِ العِنــانِ مُقـــرَّبِ

لِوَحْشَيْها من جانَبي زفْـــيَانِها حَفِيفٌ كخِذْرُوفِ الوليــدِ المُنقَّبِ[289]

كما قد رسمت سرعة الخيل، وصوت أقدامها التي تشبه الرعد، والعرق الذي يسقط منها بغزارة :

إذا جاشَ بالماءِ الحَميم سِجالهُا نَضَخْن بِهِ نَضْخَ المَزَادِ المُسَرَّبِ[290]

---

[286] لسان العرب، مادة (وصف).
[287] ـ يحى الجبوري، الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص : 203.
[288] ـ ليلى الأخيلية ، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 53
[289] ـ المصدر السابق ، ص : 54 .
[290] ـ ليلى الأخيلية ، الديوان، تحقيق : عمر الطباع ،ص : 54.

وكذلك لم يغبْ عن الشاعرة وصف الناقة وسرعة خطواتها في قولها:

له ناقةٌ عِنْدي وسَاعُ وكُورُهـَـا كِلا مِرْفَقَيْها عن رَحَاها بِمُنْجـِبِ

إذا حَرّكْتهَا رحلةُ جَنَحـــــتْ بِهِ جنُوحَ القطاةِ تنْتحَي كُلَّ سَبْسَب[291]

وكذلك قولها في تشبيه ناقتها بالنعام:

رَمَوْها بَأثْوابٍ خِفَافٍ فلا تَرَى لَهَـــا شَبَهاً إلا النَّعامَ المـــــنفَّرا[292]

ولم تركز الشاعرة ليلى على قوة الناقة إلا في سرعتها التي تشبه النعام الجافل، وهي صورة متكررة عند الشعراء في العصر الجاهلي كقول **علقمة** في مقطوعته التي يصف فيها ناقته بالظليم:

كأنَّها خاضِب زُعْرٌ قَـــوَادِمُـه أجْنَى لهُ باللَّوى شَرْيٌ وتَـنُّـومُ
يظلُّ في الحنْظلِ الخُطْبان ينْقُفُـهُ وما اسْتطفَّ من التَّنُّوم مخْـذومُ
فُوهُ كشقِّ العصَا لأياً تـــبيَّنَهُ أسكُّ ما يسْمعُ الأصْواتَ مصْلُومُ [293]

فعلقمة في هذه الأبيات يتأمل ناقته فيرى فيها هذا الظليم ــ الطائر الحيوان ــ وهو ينقف الحنظل ويخذم التنوم ، ويتبعه في شـــكله وهيئته، كما يتعجب الشـــاعر من صـــغر أذنيه المصلومتين، وأنفه العجيب، وقوائمه المحمرة، وقد سمن هذا الظليم من الربيع، فازداد جمالاً في أطراف ريشـــه (**خاضـــب**)، وأعتقد أن الشـــاعر اختار هذه الصـــفة ليرســـم بها ناقته في الجمال والسرعة، ثم يتحول إلى منقاره الطويل الذي يلتصق شدقاه التصاقاً شديداً إذا أطبقهما فلا يظهر منهما إلا خط دقيق. والاتفاق هنا بين ليلى وعلقمة في حركة وسرعة النعام.

خامساً / الفخـــــــــــــــــــــر :

الفخر لغة : "المأثرة وما فُخِر به"[294]، عنى بالفاخر الذي بلغ وجاد من النبات فكأنه فخر على ما حوله" وهو تباهي بالخصال الحسنة وبالمكارم من نسب وحسب أو غيرهما، إما فيه وإمّا في أهله" والفخر غرض من أغراض الشعر العربي القديم، وباب من أبوابه، فقد اشتهر به العرب منذ الجاهلية، يعدد فيه الشاعر مناقبه أو مناقب قومه، و عرّفه (ابن رشيق القيرواني) بقوله: الافتخار هو المدح بعينه، إلاّ أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، كلّ ما حسن في المدح وحسن في الافتخار، وكلّ ما قبح فيه قبح في الافتخار"[295]، ويُعد ضرباً من الحماسة، أي التغني بالفضائل الحسنة وبالمثل العليا، والتحلي بالأفعال الطيبة من فخر وشجاعة وقوة، وفخر بالكرم والاعتزاز بالانتصارات التي يحققونها على خصومهم.

كما شاركت المرأة في فن الفخر أيضاً، لكن لم يكن فخرها بتعداد فضائلها، بل كان فخرها بقومها والإشادة بهم، والاعتزاز بنصرهم على العدو، وكانت ليلى الأخيلية من الشاعرات اللاتي اشتهرن بهذا الفن، فهي تفخر وتعتزُّ بقومها وتتغنى بأمجادهم :

نحن الأَخايلُ لا يزالُ غُلامُنا حتّى يَدبَّ على العَصا مذْكورا

---

[291] ـ المصدر السابق، ص : 55 .
[292] ـ المصدر السابق ، ص : 83.
[293] ـ المفضل الضبي، المفضليات، ص : 358 - 360.
[294] ـ لسان العرب : مادة (فخر).
[295] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة ، ص : 824.

تبكي الرِّماَح إذا فَقَدْنا أكُفّنا جَزَعا وتَعلمُنَا الرَّفاقُ بُحُـورا[296]

كذلك تفتخر بنسبها، فتحرك مشاعر قومها، فتمدهم بالقوة والشجاعة، وتبث فيهم روح الحماسة وتشجعهم على الاندفاع إلى القتال بروح تملؤها القوة والعزيمة، فتقول في ذلك :

نَحْنُ مَنَعنا بين أَسْفلِ ناعِتٍ إلى وارِدَاتٍ بالخَميسِ العَرَمْـرمِ
بحيّ إذا قِيل اظْعنوا قد أُتيتُمُ أقامَوا على هِوْلِ الجِنَان المُرَجَّمِ
تَحَمَّلَ أولاَهُم من الدارِ غدوَةً وتُمْسِي بها أخْراهُمُ لَمْ تصـــرَّمِ[297]

فلقد افتخرت في الأبيات السابقة بقومها وكيف يحمون أرضهم من العدو، ولا يخافون العدو مهما كثر عدده، ويتداولون في الدفاع عن أرضهم وحمايتها من الأشرار.

سادساً/ الحكـــــــــــــــــــمة :

الحكمة في اللغة:" أحكم الأمر: أي أتقنه فاستحكم، ومنعه من الفساد، أو منعه من الخروج عما يريد"[298]، والحكمة دليل على رقي عقلية الشعراء وتفكيرهم وتأملهم في قضايا الناس والحياة، وهي ثمرة تجارب طويلة وفطنة ونظر ثاقب وبصيرة نافذة بالناس وأخلاقهم"[299]

تعد الحكمة من الأغراض الشعرية القديمة، التي كانت تتوالى عبر العصور، فقد شاركت المرأة في هذا الغرض على ندرة وإيجاز، وجاءت في تضاعيف القصائد والمقطوعات، والحكمة شعر يتضمن القيم السامية، الموافقة للعقل والدين والأخلاق، وتمثل تجربة الشاعر ووجهة نظره إلى الحياة والوجود والموت.

جاء في شعر ليلى الأخيلية بعض أبيات من الحكمة، امتزجت ببعض من الفنون الأخرى، كالمدح والفخر والرثاء.
ومن قولها :

فلا تكذِّب بوعد الله وأرضَ بِهِ ولا تُوَكّل على شيءٍ بإشفاقِ
ولا تقولنَّ لشيءٍ سوف أفعلُهُ قد قدّر اللهُ ما كل امرئٍ لاقِ[300]

في هذين البيتين حكمة توصي بها الشاعرة بتقوى الله، وأن الإنسان لابد أن يلقى كل ما قدره الله له، وقد استمدت حكمتها من القرآن الكريم، وهذا تضمين لقوله تعالى " **ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غداً إلاّ أن يّشاء الله واذكر رّبك إذا نسيت وقل عسى أن يّهدين ربيّ لأقرب من هذا رشداً** " سورة الكهف ، الآية 24، وتتحدث فيهما عن الحياة والموت، وأن الموت حق على كل إنسان، فليس هناك مفر منه، وإن طال العمر، وأن الموت ليس عاراً على الإنسان إذا ما لاقاه وهو كريم :

لعُمْرُك ما بالموتِ عارٌ على الفتى إذا ما الفتى لاق الحِمامَ كريماً[301]

---

296 ـ ليلي الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع ، ص:45
297 ـ المصدر السابق ، ص:105
298 ـ لسان العرب، مادة (ح ـ ك ـ م).
299 ـ يحى الجبوري، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، ص: 220.
300 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، ص:91.
301 ـ ليلى الأخيلية ، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص: 109.

من حكمتها أيضا :

وما أحدٌ حيٌّ وإن عاشَ سالماً بِأَخْلَدَ مِمَنْ غيّبتهُ المـــــــقابرُ[302]

ففي هذين البيتين رثاء لتوبة، كما يغلب عليها بعض الحكم المبنية على التجارب والدروس التي تلقتها في حياتها، وتتابعت فيها الحكم عن الحياة والموت، وأنّ كلّ إنسان مهما عاش من الزمن لابد أن الموت ملاقيه، فهذه هي سنة الحياة.

سابعاً / الغـــــــــــزل :

الغزل في اللغة " هو من غزل يغزل تغزّل يتغزّل أي التغني بالجمال وإظهار الشوق إليه، وشكوى الفراق، كما أن شعر الغزل هو الشعر الذي يقال في المرأة و(التشبب بها)"[303]، وهو أهم الفنون وأبرز الموضوعات وأعلقها بالقلب وأقربها إلى طبيعة الإنسان"[304]، وهو فن من فنون الشعر يعبر فيها المحب عن مشاعره وأحاسيسه وعواطفه الجياشة وانفعالاته، وغالباً يكون الشاعر صادقاً في حبه فتكون القصيدة نابعة من تجربته الخاصة فيظهر المحب صفات محبوبته الحسنة الخَلقية والخُلقية، كما أنه يصور وجدانه ومعاناته بصدق"[305]

حظيت ليلى الأخيلية بشهرة كبيرة في ميدان الغزل العذري، ونالت ذكراً وعنايةً واهتماماً، الأمر الذي يدفعنا ويشجعنا للتساؤل والبحث، فوجود امرأة تقول الشعر في رجل تحبه ليس بزوجها أمر صادم للغاية، وحالة استثنائية غير عادية، إذ إننا نجد عادة المرأة الشاعرة تقول مادحة ومفتخرة وهاجية وواصفة وراثية زوجها أو أباها أو أخاها، أما رجلاً تحبه فلا نجد لذلك نظيراً، وللباحثة الحق أن تتساءل: أين شعر ليلى الأخيلية في توبة؟ وكيف تغزّلت فيه؟ فلابد لنا من قراءة النص عدّة مرّات، لكي يضيء لنا معالم هذا اللون من الغزل، فليلى لبثت عمراً طويلاً في حياة توبة لا تقول شعراً غزلياً فيه، ولم يُسجل لنا الأدب سوى بيتين يفصحان عن عفتها ولا يديناها:

وذِي حَاجةٍ قُلنا لهُ لا تَبحْ بهَا فَلَيْسَ إليْها ما حَييتَ سبيلُ
لنا صَاحبٌ لا يَنبُغي أنْ نَخونَهُ وأنْت لأخرى فَـارغٌ وحِليلُ [306]

فالحظر الذي كانت تعانيه ليلى يُكمم فمها، ويكتم صوتها، ونحن نعلم أن الشعر ثبت إعلامي، ودليل قاطع يضع أصابع الاتهام على الشاعرة، لهذا لم تستطع ليلى أن تعبر عن مشاعرها وتوبة على قيد الحياة، لأن هذا الشعر سيلتقطه الرواة، وسينشرونه وهذا لا يليق بالمرأة العربية الحرة، فبقيت صامتة لا تفصح عن حبها لتوبة شعرياً كغيرها من شعراء الغزل العذري، لكن الموت المفاجئ لتوبة ألقى بثقله على العاشقة التي كانت ترجو فيه الأمل القريب، لكن ذلك الأمل انتهى فجأة بموت صاحبها الذي اختطفه الموت بمخالبه، فكانت فاجعة الموت هي المطرقة التي دقت سمعها وبصرها وقلبها، فعلمت أن وجود توبة انتهى، فلا أمل منتظر، ولا لقاء سيكون، فالفجيعة كانت هي المحرك الفعلي لليلى لتنطق معبرة عن ما يحوك في خاطرها منذ زمن بعيد.[307]

---

302 ـ المصدر السابق ، ص:78.
303 ـ لسان العرب، مادة : (غ ـ ز ـ ل).
304 ـ يحى الجبوري، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، ، ص: 163.
305 ـ ينظر: المرجع السابق نفسه.
306 ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 98 .
307 ـ ينظر : المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق، محمد إبراهيم،ج4، ص : 312.

من هنا كان رثاؤها متفرداً يلبس ثوب الغزل في كثير من الأحيان، إذ حاولت الشاعرة أن تعوّض كل ما فاتها من حب وأمل من خلال فصائدها الرثائية، ويمكن لنا أن نعد مراثي ليلى في توبة مراثي غزلية، وقد نعدُّها غزلاً مبطناً ولكنه يلبس ثوب الرثاء والمدح والفخر والوصف وبقية الأغراض الشعرية الأخرى، وأن غزل ليلى مازال يحتجب ويبتعد عن المباشر، ويتوارى تحت مجموعة من السمات المضمونية والأسلوبية التي تجعلنا نطلق عليها غزلاً ضمنياً، ولعل ما يدفعنا أن نطلق عليه ذلك إنه غزل تغيب فيه تلك المباشرة بتسجيل ومضات تلك الروح العاشقة المعذبة التي يرهقها الفراق ويضنيها البعد، إنه غزل من نوع خاص يتخذ أشكالاً غير مباشرة، مما يثبت قدرة ليلى الشعرية الفذة التي أهلتها لأن تحتال على وضعها كونها امرأة مقيدة بثقافة تحظر عليها التصريح، فاتجهت إلى التلميح عن طريق الأغراض الأخرى كالوصف والمدح والفخر والرثاء وكلها تصب في غرض الغزل، فلقد سمعت ليلى يوماً بعض الحاقدين على توبة، والعاذلين على حبها له ينهجون على توبة الحُميّري، فما كان منها إلا أن ردّت على ذلك بأبيات رائعة ارتجلتها ارتجالاً، واللبيب من الإشارة يفهم :

معاذ إلهي كان والله سيـــــداً جواداً على العلاَت جمّاً نوافله
أغرَّ خفاجياً يرى البُخل سُـــبّةً تحلَّف كَفّاه النّدى وأنامـــله
عفيفاً بعيد الهمّ صلباً قنـــاته جميلاً محيّاه قليلاً غوائلـــه
وكان إذا ما الضيف أرغى بعيره لديه تأدى نيله وفواضلـــه[308]

ففي هذه الصورة بدأت ليلى أبياتها المرتجلة بمدح توبة، فتصفه أنه ذو عقل رزين يؤول إليه الناس لأخذ الرأي السديد منه وأن الصفات الحسنة اجتمعت فيه فقد كان كريماً، معطاءً، عفيفاً، جميل الوجه، وللمبالغة في المدح تصف حال توبة في استقباله لضيوفه فتقول فيما ما معناه أن توبة إذا ما أتاه ضيف في حاجة أصاب حاجته لأنه بين يدي رجل شهم وكريم، ثم تخاطبه وكأنه على قيد الحياة متحسرة على رحيله المفاجئ :

وما نلْتُ منك النَّصْف حتَّى ارْتَمت بك المَنايا بسَهم صائبِ الوَاقع أعْجَف[309]

وتُقْسم بعد هذه الفاجعة أن جميع المصائب بعده لا تعنيها بشيء، ولن ترثي غيره، ولن تحفل بمخلوق تدور عليه الدوائر :

وأقْسمتُ أرْثي بعدَ تَوْبةَ هالِكاً وأحْفِلُ مَن دارَتْ علَيْه الدَّوائِرُ[310]

كما جاء غزلها العذري محتجباً عن المباشرة في التصريح بعواطفها وذكرياتها مع صاحبها توبة، فرسمت له صورة رائعة بكل دقة وإبداع، ولو كانت هذه اللوحة ملونة بالرثاء:

أيا عَيْنُ بكّي تَوبَة بن حُمّير بسحٍّ كَفيض الجَدْولُ المُتفجّر[311]

هذا الجدول الذي لم يفض إلا بالحديث عن توبة، والماضي المنصرم لحياته، والإطالة في ذكر التفاصيل الكثيرة والدقيقة لشخص توبة البطولي المثالي النموذج:

كأنّ فَتَى الفِتيْان توبةِ لم يَســـــرْ بنَجْدٍ ولم يَطْلُعْ مع المُتـــــــغوّرِ

---

308 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، ص : 100.
309 ـ المصدر السابق ، ص:88.
310 ـ المصدر السابق ، ص:79.
311 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، ص:74.

ولم يَرِدِ المِاء السُّدام إذا بـــــــدا سَنا الصُّبحِ في بَادي الحواشِي مُنوّرِ
ولم يغْلب الخَصْم الضَّجاج ويملأ الجِـ فَانَ سديفاً يَومَ نكْباء صَـــــرْصرِ
ولم يَعلُ بالجُرُدِ الجِيادِ يقُودُهـــــــا بِسُرّةٍ بين الأشْمســـاتِ فأيـــصُرِ
وصحْراء مَوْماةٍ يَحار بها القَطـــــَا قَطعْت على هَوْل الجنَان بمـــــنْسرِ
قَتَلتُم فتًى لا يُسْقِط الرَّوع رُمْحـــَــه إذا الخيلُ جالَت ْفي قنا متكـــــّسرِ
فيا تَوْب للهَيْجا ويا توب للنَّـــــــدى ويا توب للمُسْتنبحِ المتـــــــــنوّرِ
ألا ربَّ مكروبٍ أجَبتُ ونائـــــــــلٍ بذلت َومعروفٍ لديكَ ومُنـــْــــكرِ[312]

إن المتتبع لشخص توبة، وصورته البطولية من خلال الصورة الشعرية التي رسمتها له في هذه اللوحة صورة كانت هي تراها، وليست صورته التي كانت شائعة بين الناس في واقع الحياة، وما هذا التجاوز في وصف شخصية ليست من أرحامها، ولا هو زوجها إلا دليل على حب دفين، وغزل مكتوم، نفذ عبر هذه الصورة الشعرية، على الرغم من إدراكها أن هذا الغلو في رثائه يجلب العذل واللوم :

لعمري لأنت المرءُ أبكي لفقده بجدٍ ولو لامت عليه العـــواذلُ
لعمري لأنت المرء ُأبكي لفقده ولو لام فيه ناقص الرأي جاهلُ[313]

ثامناً/ العتـــــــــــــاب:

العتاب في اللغة: من عتب، يعتبُ، قال الخليل: حقيقة العتاب مخاطبة الإدلال ومذاكرة الموجدة"[314]، وهو اللوم على فعل معين لم يعجب المعاتب.

وفي هذا النص الشعري نجد ليلى الأخيلية تعاتب عاتكة بنت يزيد بن معاوية وتلومها في حكمها على صاحبها توبة، كما لهذه الأبيات قصة وحكاية، تقول القصة: " دخل عبدالملك بن مروان على زوجته عاتكة بنت يزيد بن معاوية، فرأى عندها امرأة بدوية أنكرها، فقال لها : من أنتِ؟ قالت: أنا الوالهة الحرّى ليلى الأخيلية، قال: أنت التي تقولين:

أريقت جفانُ ابنِ الخَليع فأصبحَتْ حياض الندى زالت بهن المَـــــراتِبُ
فَعُفاتُه لهْفي يطوفونَ حـــــوله كما انقضَّ عرشُ البئرِ والورد ُعاصِبُ[315]

قالت: أنا التي أقول ذلك، قال: فما أبقيتِ لنا؟، قالت: الذي أبقاه الله لك. قال: وما ذاك ؟ قالت: نسباً شريفاً، وعيشاً رخيّاً، وامرأة مطاعة. قال: أفردته بالكرم! قالت: أفردته بما أفرده الله به. فقالت عاتكة: إنها قد جاءت تستعين بنا عليك في عين تسقيها، وتحميها لها، ولست ليزيد إن شفعتها في شيء من حاجاتها، لتقديمها أعرابياً جلفاً على أمير المؤمنين. فوثبت ليلى فقامت على رجلها واندفعت بعتابها الممزوج بالهجاء:

ستحمِلُني ورحلي ذاتُ وخدٍ عليها بنتُ آباءٍ كِـــــــرامِ
إذا جعلت سوادَ الشأمِ جنْـباً وغُلّق دونها بابُ اللّئـــــــام
فليسَ بعائدٍ أبداً إليـــــــهِم ذوُوِ الحاجاتِ في غلسِ الظلامِ

---

312 ـ المصدر السابق، ص :75،76.
313 ـ المصدر السابق ، ص:94.
314 ـ المصباح المنير ، ص: 148.
315 ـ ليلي الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص:59، 60.

أعاتكَ لوْ رأيتِ غداة بـــــنا عزاء النفسِ عنكُم واعتزامــي
إذاً لعلِمتِ واسْتيْقنتِ أنّـــــي مُشيَّعةٌ، ولم ترْعي ذِّمامـــــي
أأجعلُ مثلَ توبةَ في نـــــداه أبا الذبّانِ فُوهُ الدَّهرِ دامـــــي
معاذَ اللهِ عسفتْ برحلـــــي تُغذُّ السيرَ للبلدِ التهـــــامِي
أقلتِ : خليفةٌ فَسِواه أحجـى بإمرتهِ وأولى باللثـــــــامِ
لثامِ الملكِ حين تُعدُّ كعـــبٌ ذوو الأخطارِ والخُطط الجسامِ [316]

ما أظن إلا أن هذه الأبيات تصور عتاب الشاعرة ليلى لـ (عاتكة بنت يزيد) لحرمانها من عطية الأمير، فقد كان لها أن تحرص و تنتظر العطاء، لكنها لم تفعل ذلك، وفاءً لصاحبها توبة، بل لماذا تلحُّ في طلب الهجاء الذي يلبس ثوب العتاب:

أعاتكَ لوْ رأيتِ غداة بِنـا عزاء النفسِ عنكُم واعــتزامي
إذا لعلِمتِ واسْتيْقنتِ أنّي مُشيَّعةٌ، ولم ترْعي ذِّمـــامــي

وما أشكُّ في أن الشاعرة كانت معجبةً بصاحبها توبة وبأهلها، وما أشكُّ في أنها أنشدت هذه الأبيات أمام عاتكة وهي تقف أمامها وتنشد أشعارها وتقف عند كل جزء من أجزائه وقد ملأها التيه والغرور، لكننا لا ندري لماذا؟، على أن الأمر لم يكن فيما يظهر من اليسر بحيث ظنت ليلى، فقد عرّضت حياتها للخطر حقاً، وكيف لا تتعرض حياتها للخطر وهي قد ملأت قلب الخليفة وزوجته غيظاً، ثم لم تكتف بذلك، بل تريد أنه قد مات الكرم فأريقت جفانه، ومات الندى بموت توبة.[317]

وهذا الشعر من أروع ما قالته ليلى في توبة متحدية به أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان ولتكن النتائج ما تكون، بل تستغرب ليلى عندما تفكر عاتكة بنت يزيد أن تقارن بين توبة وعبدالملك، ومهما كانت مكانة عبدالملك بن مروان :

أأجعلُ مثلَ توبةَ في نداه أبا الذبّانِ فُوهُ الدَّهرِ دامي

ويُعجبني هذا الإصرار وهذا التحدي لخليفة لا يأمن غدره، كما يعجبها هذا الإيثار البدوي الصريح، الذي لم يُصنع ولم يتكلف، ثم يُعجبها أن تؤثر الشاعرة صاحبها على الخليفة، وكان بإمكانها أن تخفي ذلك و تعتذر لتحصل على المال، ثم تعود بقلبها الذي لن يفتشه أحد، لكنها أصرّت على التعريض والتلميح، بل عاتبت عاتكة على موقفها، وسخرت من الخليفة الذي عجز عن طرد الذباب من فمه **(أبا الذبّان فُوهُ الدَّهر دامي)**، وهي كناية عن رائحة فمه الكريهة، والباحثة تمرُّ سريعاً بهذه الأبيات التي تصور العتاب والهجاء والمدح والغزل الخفي في تصريح واضح من غير لبس أو غموض في حديث سائغ اللفظ، قريب المعنى، متعدد الأغراض لتعرف العلاقة القوية بين ليلى الأخيلية وصاحبها توبة بن الحمير التي تحدت كل الظروف.

الموضوعات والأغراض الشعرية في أغاني الرحى

أولاً / الرثـــــــــــــــاء :

---

316 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، ص:103
317 ـ ينظر: المصدر السابق نفسه.

الرثاء كما هو غرض معروف في الشعر الشعبي الفصيح، معروف أيضاً في الشعر الشعبي في ليبيا، وخاصة في شعر النساء، فلا تكاد تخلو منه أغاني الرحى، حيث إن المغنية الليبية ترثي أهلها وإعزاءها، متوجّعةً والدمع يذرف من عينيها، وقلبها يتقطّر أسىً، متفجّعة النفس. والمراثي في شعر المرأة الليبية تنقسم إلى ثلاثة أنواع كما قسمها أحمد النويري: (**التعديد - والنواح - والترديد)**[318].

و"التعديد هو ما يصاحب رقصة النديب ويُعَدُّ بمثابة الإيقاع الذي يتساوق مع حركات الرقصة ومن أمثلته :

"هابَه يا رَكَّابْ القَارح عَيِنْ الجارح ياللي بَاتْ عَدُوه فَارَح"[319]

ومن أمثلة مراثي الندب هنا الذي تقوله الندّابة أو القوالة، وهي امرأة تعرف بقدرتها على الحفظ وتعديد مناقب الميت، تتوسط القوالة حلقة النديب، وهي دائرة تنتظم فيه النساء من قريبات الميت وتبدأ في أسجاعها الموزونة التي تعدد فيها مناقب الميت، وترد عليها بقية النسوة بلازمة غالبا ما تكون واحدة ...". [320]

أما النوع الثاني فهو " النواح وهنا أيضا تقوم به إحدى العارفات بهذا اللون، وهو في الغالب من محفوظهن أي من المأثور المتوارث ومثله :

" نبكي على شيخ ومسمى ـ شايده أخباره وعلومه ـ داره ملجاي وين نروح ـ دخان الضحى في كانونه ـ نخالة العيش ما تنحطش ـ والضيف الباير روحله"[321]

والنوع الثالث هو الترديد المتمثل في أغاني الرحى، وهو إعادة ذكر مناقب الميت بعدما تمضي على موته شهور وأعوام، ومن أمثلته:

مَخَلُوف يا فَارس الخُوفْ دَلالْ أمَّهات الجَّنايبْ
رَاكبْ على ظَهرْ مـكْلوف ومْخلىِ الزنايز قلايب[322]

ففي هذا النص تقول مغنية الرحى : إن فارسنا الذي مات هو في حقيقة الأمر الفارس الشجاع الذي يركب جواداً أصيلاً قوياً ويحمي القبيلة وإبلها " دلال أمهات الجنايب" ويترك الأعداء قتلى في ميدان المعركة، إن هذا الفارس الشجاع الذي ذهب ولم يعد سنخلفه بفارس آخر قد يكون أخوه أو ابنه أو رجل من قبيلته.

يـــــا مَا بنى مـــن مْهُود بعيـــد مقدْمه عن سْتاره

---

318 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 82،83.
319 ـ الدكتور علي برهانه صنف هذا المطلع بالنديب .
320 ـ المرجع السابق نفسه.(القارح) اسم أو صفة لفرس .
321 ـ المرجع السابق نفسه.
322 ـ المرجع السابق نفسه.

ويـــــا مَا كَسر مِن مفجَّـــــر على رَاقـــــد الرِيح جَارهْ[323]

أو قولها :

يـــــــا مَا نَزَلْ بيْ وتْـــــلال ويـــــا ما حلبْ من شَوايلْ

ويـــــا ما ركبْ فـــوق ذمّال وكْمَّه مـــــــع الرّيح جايلْ[324]

هذان النصان في فن الرثاء من النوع الثالث الذي عُرف بالترديد، إي إعادة ذكر مناقب المتوفى، وقد ذكرت مغنية الرحى: أن فقيدها كان موسعاً عن جاره الضعيف الحال بأسلوب التعجَّب **" يا ما بنى من مْهود" " ويا ما كسر من فجّر"** كما تقول إن الفقيد طالما بنى بيوتاً كبيرة وكثيرة، وربما قصدت بيوت الشعر لوضعية الصحراء، وطالما أنفق أموالاً طائلةً على ضعاف الحال وخاصة جيرانه، وتلحظ الباحثة نغمة الفخر والمدح في هذه المرثية في نفس الوقت، حيث يفرضها هذا النوع من المراثي، أما في النص الثاني، فلا قرينة تدلَّ على الفخر والمدح، وإنما مجرد تذكّر لبعض أفعال الفقيد وهي **" نزول"** بمعنى الإقامة، وقد ذكرت أماكن بعينها مثل **(بي وتلال)**، ثم تذكر أفعاله مثل حلب النوق، وركوبه لخيل سريعة العدو. وفي رباعية مماثلة تقول المغنية:

اللّي سِيدْهاَ وسَط المِيعَاد تَنْباع والسّوم غَالـــــي

واللّي سِيدها وسِط للحَــاد هَاذيكْ حالهَا زَيْ حَالي [325]

في هذا النص تتفقد المرأة أو الفتاة أباها الذي كان يعني لها الكثير في وجوده وحضوره، فقيمة الفتاة كبيرة بوجود الأب، وفي غيابه تعيش حالة من البؤس والغربة، وتصّور المغنية لنا ظاهرة اجتماعية كانت سائدة في بلادنا ولا تزال وهي وجود الأب على قيد الحياة يجعل لأبنائه قيمة بين الناس، وبخاصة الفتاة، أما من فقدت أباها فإنها قد فقدت قيمتها الاجتماعية، وكأنها بهذا القول تذم هذه الظاهرة، وتدعو في الوقت نفسه الأسر إلى التعاون والتواد ، والأخذ بيد من لا عائل لهم حتى لا يحسُون الغربة في مجتمعهم .

ثانياً / **المـــــــــــــــدح** :

في أغاني الرحي كثيراً ما يلتقي المدح مع الفخر، ويتشابهان حد التطابق، وذلك بسبب اللغة الرمزية للمرأة الليبية التي تتعفف عن ذكر الحبيب تحت غطاء الغالي، وهي كلمة جامعة مانعة لكل من يكون له الأثر في قلبها، فالمجتمع كما نعرف لا يسمح للمرأة الليبية أن تتجاوز كلمة الغالي، مهما كانت صفة هذا الغالي وعلاقته بالمرأة، ولو كان ذلك الغالي هو زوجها ورفيق عمرها كما في هذه الرباعية:

الله يَجْعلكْ يا الغـَـــــالي نَوّارْ فـــــــي سِيل راجـَـعْ

---

323 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي ، ص:84.(المهود) بيت من الشعر أو القماش . والرباعية تفيد التحسر والتوجع على الماضي، كما تفيد التعدد في مصاحبة الإبل والتنقل بين الوديان.

324 ـ المرجع السابق نفسه. (قنتير) صفة للخيل المطيعة والقصيرة ، (وكمَه مع الرَيح جايل)، أي يتحرك مع الريح، وهي كناية على العز والفرسنة .

325 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص:50.

مَضَى العَمر ما دَرَت عيبْ ولا سَمَعتْ مَنك مَـــــــواجَعْ[326]

فالبيت الثاني يبرهن على ذلك من خلال طول العشرة (**مضى العمر ما درت عيب**)، والتي بينت فيه أخلاق ذلك الغالي (**ولا سْمعت منك مواجع)** ، ومن سياق الرباعية يتضح أن المقصود بـــ (الغالي) هو زوجها، وستلاحظ الباحثة ذلك بكثرة في أغاني الرحى، زد على ذلك أن المدح في أغاني الرحى غالباً ما يكون في صفات الرجولة سواء بالمظهر الخارجي، أو بالأفعال كقولها مثلاً :

ما يَركبوا غير مَكـــْروم ومـــــــا يَلبْسوا إلا الخَايل

ولا يَحرثوا غير ودْيـــان هلنا سمـــــــــاح الخصايل[327]

ولا تستطيع الباحثة في هذه الرباعية أن تجزم من هو المقصود بالمدح والثناء، وهل هم جماعة أو فرد يتمثل في صفة الجماعة إبعاداً للشبه، وتغطيةً على المراد، وحتى لو أخذت الباحثة المفردة المتمثلة في صيغة الجمع (**ما يركبوا ـ ما يلبسوا ـ لا يحرثوا**)، والتي ترسم فيها المغنية الفروسية (**ما يركبوا غير المكروم**)، واللباس الراقـــي (**ما يلبسوا إلا الخايل**)، وحراثة الأرض (**ولا يحرثوا غير وديان**)، والمفردات مـثل (**المكروم، والخايل، والوديان**) كلها صفات للممدوح كان فرداً أو جماعة، وتتكرر هذه الصورة في رباعية مشابهة أو متطابقة وإن أضافت إليها المغنية صفة الكرم وكسب الإبل، والتي تم ذكرها في الشطر الثاني من هذا البيت في قولها:

مـــــا يَحَرْثوا غير ودْيَان ومـــــــا يَركَبوا إلا الحَرّه

ومَـــــا يَذْبحُوا غير خَرفَان ومـــــــا يَكَسبُوا إلا الغَرّه[328]

قد يكون المدح بطريقة غير مباشرة عند مغنية الرحى وهي تمدح صفات الرجولة المتمثلة في العمل والجد والاجتهاد وسهر الليالي، بعكس الكسالى الذين لا يجدون لأنفسهم إلا النوم والراحة، وهو سبب فقرهم ونقص رجولتهم كما في هذه الرباعية:

المَال يَبغي المَحـــــــارِير هـــــــا اللِي يْباتوا سَهَارى

يْجضُوا جِضيضْ المكَاسِير عَـــــــطُوا نُومهُمْ للفقارِا[329]

ثالثاً / الهجـــــــــــــــاء :

يسمَّى شعر الهجاء بين العامة (**الشنا**)، ونجد في شعر المرأة الليبية كثير من هذا الشنا، الذي يتنوع بين الهجاء المقذع، والهجاء المعتدل أي الذي تكون عبارته محتشمة، فهو أقرب إلى العتاب والتوجيه منه إلى الهجاء، وهناك (**الشنا**) المُحمّل بالكراهية والحقد والبغض الشديد.

---

326 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص:13.

327 ـ المرجع السابق ، ص:21.

328 ـ المرجع السابق ، ص:31.

329 ـ المرجع السابق ، ص: 23. (المحارير) يعني النشاط والحركة . (يجضوا) والجض من شدة الحركة، واستعارت (المكاسير) وهو الشخص المكسور في أحد أجزاء جسمه، فهو لاينام في الليل ولا في النهار من شدة الألم . (والفقارا) هم من يحبوا أن يعيشوا فقراء.

والمرأة عندما تهجو تلجأ في الغالب إلى الرمز ولا تهجو صراحة إلا في الأحوال النادرة، وعندما تريد التقويم والإصلاح فإنها قد تهجو رجلاً عظيماً وفارساً شجاعاً وكريماً معطاءً، لأنه قد تقاعس مرة ولظرف من الظروف عمّا عوّد الناس به من همة عالية، وشجاعة نادرة، وبذل سخى، تهجوه ليعود إلى مسلكه الأول فهو مثل يُحتذى به، لا يجب أن ينزل عن مكانته المرموقة بين الجماعة، وأحياناً تهجو زوجها الذي رمتها به الأقدار، واقترنت به دون أن يكون لها فيه رأي لكنه فرض عليها من قبل العرف والتقاليد، وفي هذه الحالة يكون هجاؤها في غاية الإبداع سواء استخدمت الرمز أم جاءت عباراتها صريحة واضحة"

يـــــا مِينْتي غَرَّبُونـــــي مَعَ نَاسْ ما هُمشْ نَاسي

بـــــالمُوجعة سَمَّرونـــــيِ وبالـــدم حَنَّوا قْصَاصي[330]

كما تشتكي وتهجو زوجها (**منبح**) الذي تعرَّضت منه إلى الضرب، فالمغنية تعبر عن نفسها أنها تورطت في رجل كثير الصراخ والشتائم يثور لأتفه الأسباب، ويختلق المشاكل هذا ما تعنيه كلمة " **مْنبّح**" في العامية، ويبدو أنها آتية من نباح الكلب، وربما لسبب بحَّة في صوته، ولا يكتفي بالشتائم والصراخ بل تمتد يده إليها بالضرب، وهذا الرجل لم تذكر اسمه ولا صفته، وهل تجمعها به صلة قربة أم لا؟ ولكن من الصياغة يبدو أنه زوجها، ولم تصفه بالغالي لغياب بينهما المودة والرحمة.[331]

نا يَا مِينْتِي خِير بَخْتي مَنْ دُونكَن يا خَواتِـــي

رمَانّي قَدا رَجل مْنَبّـحْ ضَرَبني وشَيّن حياتي [332]

كما ترصد المغنية حركات أبناء العم، وتتبع خطواتهم، وتراقب وتزن تصرفاتهم وتستهجن ما يصدر عنهم من فعل وقول، وتتمنى سحقهم والموت لهم، على الرغم من أنها تتألم لذلك الموت، ثم توضح السبب في كراهيتها لهم ، وهو زواجهم من الغريبات، وترك ابنة عمهم التي هي أولى بهم (**ونا بنتهم سيبوني**).

ضَنى العَم عَطْهُم سَحِيقة حتـــــى كَانهْم يُوجْعُوني

جَابوا بَنات الغَريبـــَات ونا بَنْتـــــــهم سَيبُونـــي[333]

وتنقل مغنية الرحى هجاءها من الرجال إلى كيد النساء وهو الكيد الأخطر ضرراً (**كيدهن كيد ـ ومن كيدهن جيت هارب**)، وتشبه المغنية بنات حواء بالأفاعي حيناً، وبالعقارب حيناً آخر:

بنَات النَسا كِيدْهن كَيدْ ومَن كِيدْهنِ جِيتْ هاربْ

---

330 ـ أحمد النويري ، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص :25. (والقصاصي) من القصة وهو شعر المرأءة فوق الجبين، و(بالدم حنوا قصاصي) وهي مبالغة للمغنية لتنقل شدة المعاناة والألم .

331 ـ ينظر: محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص: 79 .

332 ـ المرجع السابق نفسه .

333 ـ المرجع السابق ، ص: 80 . (سحيقة) أي سحقاً لهم. و(سيْبوني) أي تخلّواعني وتركوني.

مَتْحزَّمات الحَنَش حَيْ ومَتْخـــــلّلاتْ العِقاربْ[334]

تحذّر المغنية في رباعيتها الرابعة والدتها أو إحدى قريباتها في قولها: (**يا وديدة**) وهي من الود، بعدم الخداع الصورة المزيفة التي يتظاهرن بها (**بنات النسا**)، فتقول : لا تظني بهن الظنَّ الحسنَ (**بالك تْقولي هوادي**)، ثم تشبّه حبّهنَّ الزائفَ بحب الكلب الذي يتظاهر بالهدوء حتّى إذا استغلّ الفرصة قفز على فريسته ونهشها، فالمغنية ترى النفاق ظاهرة اجتماعية متفشية في المجتمع النسوي، وتوافق عباس محمود العقاد في قوله التالي: " والأداة البالغة من أدوات الإغواء والإغراء هي قدرة المرأة على الرياء والتظاهر بغير ما تخفيه، فهذه الخصلة قد تسمو فيها حتى تبلغ رتبة الصبر الجميل، والقدرة على ضبط الشعور، ومغالبة الهوى. ومن أسباب هذه القدرة أن المرأة قد ريَّضت على إخفاء حبها وبغضها، لأنها تخفي الحب أنفة من المفاتحة به والسبق إليه، وتخفي البغض لأنها محتاجة إلى المداراة كاحتياج كل ضعيف إلى مداراة الأقوياء" [335]، ويبدو أن المغنية عرفت ظاهرة النفاق عن النسوة المحيطات بها بحكم معاشرتهن، وقد نالت من كيدهن ما نالت، فحين تكون معهن يضحكن لها، ويشعرنها بأنها واحدة منهن، لكنها حين تغيب تكون مشتهى حديثهنّ، وقد يصل الكيد إلى إفساد العلاقة بينها وبين زوجها، وبين زوجها وأهله أحياناً، وقد تصل الأمور إلى الطلاق، ولهذا ترى فيهن سماً قاتلاً، وهذا هو سر هذه الصورة التي شبهتهن بها (**متخلالات العقارب ـ متحزمات الحنش حي**) أي أن السم ينبعث منهن من أعلى إلى أسفل، ويزداد التعامل مع المرأة بمكر أكثر حين تكون غريبة، لأنهن يعدَّنها أخذت منهن رجلاً كان ينبغي أن يكون من نصيب واحدة من قريباته، لهذا يكدْن لها حتى يتم طلاقها وتحل محلها واحدة منهن .

بَنات النَسا يا وِديـــــدة بَالـــــك تقولي هَـوادِي

وَحبْهن كَلَب دَغَـــــار وينْ مـــــا ايَوالف يْعادِي[336]

رابعاً/ الوصـــــــــــــف :

مغنية الرحى كغيرها من النساء العربيات رافقها الوصف في حلها وترحالها، في شعرها وفي غنائها، فوصفت كل شيء وقعت عليه عيناها، مثل الخيل والإبل والشمس والقمر والنجوم ونقاء الصحراء، بل وصفت ذلك الحبيب الذي يلبس ثوب الغالي، وهو ذلك الفارس المستيقظ بسلاحه :

أزْرَقْ صَهِيله كَما الغُول فَـــــزَّاع يُوم العَياطِي

عَليه ْالغَالي تَعَـــــلَّى بالبُندَقة والحَـــــلاطِي[337]

---

[334] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص: 81. (متحزمات) من الحزام الذي تلبسه المرأة تحت الجوف، أو على خصرها. (ومتخللات) من الخلال وهو ما تستعمل المرأة الليبية في ربط مقدمة الثوب أو الرداء. وهو يصنع من المعدن أو الخشب ويشبه الإبرة لكنه أكبر حجماً.

[335] ـ عباس محمود العقاد، المرأة في القرآن، ، دار الكاتب اللبناني، بيروت،(د ـ ت)، ص :37.

[336] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ، ص : 30.

[337] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص :32. (الحلاطي) وهو حزام من الجلد يلبسه الرجل المقاتل يضع فيه ذخيرته وسلاحه .

ثم تستكمل المغنية صورة فرس أبيها التي لا تختلف عن جواد امرئ القيس[338]، فهي معروفة بسرعة حركتها، سبّاقة تحسن الكر، فهي تتميز بين الإنذار بالخطر، والعودة بسرعة فائقة إلى ساحة القتال :

فَرسْ بُوي غرة شَهيـــرَه وتَغَيـــــرْ في لـــولاَتي

تُوصَلْ وتَعطي النَـــذِيرة وتَلحَـــــق مع التَالياتِي[339]

والإبل بصفة عامة والناقة بصفة خاصة كان لها نصيبٌ وافرٌ من الوصف، فهي مصدر الغذاء **"وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس"**[340]، وهي التي يتم الاعتماد عليها في الحرث المبكر، ثم تحدد في البيت الثاني بأن هذه الناقة كاملة الأوصاف (**هاذيك ناقة الغالي**)، وناقة الغالي الذي قد يكون الأخ أو الحبيب أو الابن، ناقة كريمة أكرمها الله بإنجاب البكاري، زيادة في الثروة الحيوانية، وهي ميزة عن غيرها من النوق:

يا جَايْبـــــــَـة تَمَرْ فزان يا حَـــــارثَة في البَدارِي

هَاذيكَ نـاقة الغـــَـالي مـــا تْجيب غير البَكَارِي[341]

وقد تكون هذه الناقة الفتية (**تارقية**) وهي نوع من أنواع النوق التي يمتلكها التوارق تتميّز بالتحمّل والصبر، عفيفة النفس (وما تشرب إلا لزلالي) ، لايمكن لصاحبها أن يفرط فيها أو بيعها مهما دفع المشتري من ثمن (**وما تلتقي عند شاري**) :

نا بَكَرتِي تـــــَـارقِية ومَا تَلْتقي عنـــــد شَارِي

تَخْطم على المَاء لَمْدردر وما تَشـــــرب إلا لزَلالِي[342]

خامساً / الفـــــــــــــــــخر:

في فن المدح أو غرضه، يكون الفخر متزيناً بالمدح، وهو لون آخر من المأثورات الشعبية، أجد المرأة حاضرة فيه حضوراً ملحوظاً، وهو من الأغراض المزدهرة في الشعر الشعبي، بل هو أكثر الأغراض التي قالت فيها المرأة الليبية، وخاصة في البادية، حيث يتشكل الناس في قبائل وبطون تحافظ على أنسابها وتفتخر بها، وتعتز بمآثرها وعلو شأنها بين القبائل، وتتسابق إلى فعل المكرمات، وطلب المعالي، وتحقيق الأمجاد. ونجد المرأة في هذا اللون من الشعر(**الفخر والمدح**) كثيرة العطاء راصدة به كل ثناء وجود يقوم به الأهل، وكل عمل جليل وخطير يصنعه الأب والأخ والزوج، والحبيب، فهذا فارس لا يشق له غبار، وذاك جوّاد كريم، وآخر نجّاد غيور، وغيره ذو حكمة ورأي سديد.

---

338 ـ **مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخرٍ حطه السيل من علِ**

339ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:23.

340 ـ سورة النحل ، الآية:7.

341 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:24.

342 ـ المرجع السابق نفسه. (الزلالي) هو الماء العذب النقي الصافي من الشوائب .

رَاكَبْ علي خِيرَةْ الخَـــيلْ زَرقة مِثيل الحَمـــــــامَة

وْحجّب علي خُوي غَالي في الحَربْ سَافي اكْمَامَه[343]

فهي تقول في هذا النص إن أخاها فارس شجاع، غير هيّاب ولا وجل يدخل المعارك والحروب، ويلقي بنفسه في خضمها ممتطياً صهوة فرسه الأزرق، كما تدعو له بالسلامة في قولها : (**وْحجّب علي خوي الغالي**)، إنه الفخر والإعجاب في نفس الوقت. وفي قولها :

كَان عَاركـــــوا ما يـــــذلوا وكان ميعدوا هل دباره

هـــــــــذول هلنا العوالي زينين ماهم معـــــاره[344]

ربما كانت المغنية قصدت (**هذول هلنا**)، أسرتها الصغيرة، وربما قصدت أبعد من ذلك وهي قبيلتها، وأرجّحُ الثانية على الأولى، لأن المرأة الليبية عادة تفتخر بأهلها المتمثل في أسرتها عندما تكون داخل قبيلتها، أما إذا كانت غريبة، فإنها تفتخر بقبيلتها كافة، كما في قولها :

مَا كِيفْ خَيلِهم خـِيلْ دِيمَا عَلفـــْهن بْزايد

أصَايلْ سْماح الصَهِيلْ يْجَلنْ عليك الغَـــدايدْ[345]

ففي هذه الصورة ــ رباعية الأشطر ـ تفتخر الشاعرة بأهلها من خلال امتلاكهم خيلاً أصيلةً أكثروا الاهتمام بها من خلال إطعامها والحرص عليها، بل تطرقت الشاعرة إلى أبعد من ذلك وهو صوت صهيل الخيل الذي ترى فيه الفزعة والحماية، تضاف إلى الوسامة والجمال (**يجلن عليك الغدايد**) ، بل تتحدى الآخرين بعدم امتلاكهم مثل هذا النوع من الخيول العربية الأصيلة (**ما كيف خيلهم خيل**).

سادساً / الحكـــــــــــــــمة:

اللافت للنظر أن شعر الحكمة عند مغنية الرحى ليس مجرد خطرات فكر اهتدت إليها بتأملاتها وتجاربها بل هو وعاءٌ انصهر في ثقافتها البدوية التي سادت عهدها والتي شملت الدين والقيم والأخلاق، هذه الحِكم التي استوعبتها المغنية كانت خير رصيد للباحثة لتنهل من إنتاجها الشعري والذي حظي على مجموعة من الحكم داخل نصوصها الشعرية التي استقتها من تجارب عاشتها في حياتها، فكانت حكمتها خالية من التكلف والتعقيد، لأنها تدوّن ما يجول في خاطرها وتجربتها مع الحياة والمجتمع.

ومن خلال قراءة ـ لبعض نصوصها الشعرية ـ تبيّنَ أنّ شعرالمغنية غنيٌ بالحكم سواء في الوصف أم الرثاء أو المدح أو الهجاء أو الفخر، فشخصية مغنية الرحى تتميز بالعبقرية والعمق الإنساني الناتج من اعتزازها الشديد بأهلها وعشيرتها، فكل هذا الإبداع لم يأت عصارة تجربة امرأة حساسة فقط، بل لاطلاعها واحتكاكها بجداتها وأمهاتها وأخواتها وحتى جاراتها، فجاءت

---

343 ـ أحمد النويري ، حضور المرأة في المأثور الشعبي، ص :59.

344 ـ المرجع السابق نفسه. (المعاره) من العار .

345 ـ المرجع السابق ، ص:33. (الغدايد) من الغديدة وهي الهم والغم .

الحكمة في النص الشعري لتؤكد خبرتها، وان وجدت البساطة في التعبير، وسهولة في الوصف، يرجع السبب في ذلك للحياة البدوية التي عاشتها في فترة صباها وفي مدرسة بنات جيلها.

كما ساهمت الأغراض الشعرية المتعددة التي تناولتها سالفاً في بناء هذه الحكم، كذلك العمق في المعاني والأفكار والصياغة الفنية، كما يُرى أن العامل الأول لانتشار أغاني الرحى هو ما دونته المغنية من حكم في أغانيها، التي أصبحت أمثالاً وأقوالاً تتردد على ألسنة الناس، وهذا يقودنا إلى معرفة معاني هذه الحكمة، كما يقودنا إلى أن المرأة العربية المغنية في ليبيا تمتلك عقلية مميزة في نظم الشعر، إضافة إلى الذكاء والذاكرة القوية ،بالإضافة إلى التجارب الإنسانية الصادقة التي عاشتها وما مرت بها من أحداث جعلها تستخلص منها العبر والمواعظ وتصوغها حكماً في قالبٍ شعريٍّ كما في هذه الرباعية :

عِيبْ ٱلجَمل قلَة ِالنَقَلْ وعِيب الحْصَان الحَرَانةْ

وعِيبْ الوَلَدْ خَفَة العَقل يعلو عليه العفـــــانه[346]

فالجمل والجواد محل الاحترام والتقدير في البادية، فالأول سفينة الصحراء، عليه مهام الحرث ودرس الحبوب و جلب الزاد من أماكن بعيدة، كما عليه الرحيل والسفر، وعليه تقوم الحياة، والذين ليس لديهم جمال يصبحون "عالة يتكففون الناس"، فإذا فقد الجمل خاصية النقل، فلقد فقد بذلك كونه جملاً وصار من البهائم فحسب .

أما الجواد فهو زينة الحياة في الأفراح، وحماية الإبل في الحروب، فإذا حرن فقد ضاعت خاصيته الجميلة، وصار مجرد حيوان، والفتى (الولد) تعبير رفيع يعني العفيف العالي في طباعه، لكن الفتى إذا خفّ عقله فقد عرى نفسه، ونزع عنه ثياب الحرمة وملابس الوقار، وطلع جوارح لسانه، بمعنى أنه حكى أسراره لكل من هبّ ودبّ، أو تكلم كلاماً ملأته السفاهة، وفاضت منه السقاطة، وصار عيباً يمشي على الأرض.

وبِنْ مَا بَكى عَيّلْ الجَار حَلِيب الشَوايلْ مَشى لَه

وين ما عَقب طَايح الدار نَزر لولي لِين شَـــــاله[347]

في هذه الرباعية صورة التكافل الاجتماعي الذي هو مبعث الأصالة، والهمة العالية التي ترى همتها مسؤولة أمام الجميع، فقد بلغ الجار في غناوة الرحى مكانة رفيعة، سواء أكان غريباً أم قريباً، فتعهدوه بالرعاية والحماية، وحافظوا على حرمته وشرفه، ولم يبخلوا عنه بشيء مهما غلا ثمنه، وتغاضوا عن هفواته، وعملوا جاهدين على إرضائه ما وسعهم ذلك، وهذه اللوحة التي قدمتها المغنية ترمز إلى صراخ الطفل الرضيع من شدة الجوع، ففهموا صراخه، ولم يتكاسلوا في نجدته من خطر الجوع، بل أسرعوا إلى (**حليب الشوايل**) وهي النوق الحلوب، وصيغة المبالغة التي وردت في آخر البيت الأول (**حليب الشوايل مشى له**)، وكأن الحليب نفسه تأثر ببكاء ذلك الطفل وأسرع إليه بنفسه، وتكمل المغنية البيت الثاني في مشهد رائع وجميل وهو الاستعداد للرحيل، فإنهم لم و لن يتركوا جارهم الذي ليس لديه وسيلة الترحال، بل يكون رفيقاً لهم في حلهم وترحالهم، هذه

---

346 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص:34. (الحرانة) تعني قلة الحركة .

347 ـ المرجع السابق نفسه.

هي مكارم الأخلاق عند العرب، التي أكدتها الشريعة الإسلامية والإنسانية. فالعرب الليبيون لم يكتفوا بحماية جارهم وصون عرضه، بل تعدى الأمر إلى تفقد أحواله المعيشية، وقضاء حاجته، فالحاجة إلى الإحسان إلى الجار ضرورة ملحة، خاصة إذا قست عليه الحياة، وكأن المغنية تدرك قول (**حاتم الطائي**) :

فَلا وأبِيكَ ما يَظلُّ ابنُ جَارتي يَطوفُ حَوالَي قِدرِنا ما يطورُها

ومَا تَشتَكيني جارتي غَير أنَّها إذا غابَ عنها بعلُها لا أَزورُهـا

سَيبلغُهُا خَيري ويرجِعُ بعَلُها إليْها ولم يَقصر عــلَّيَّ سُتورُهَا[348]

فالمغنية صوّرت العلاقة الإنسانية التي تربط الجار بجاره، وخاصة عند غياب أبي الأسرة بالسفر أو بالموت، فتلك العلاقة التي قوامها الرحمة، والأبوة الحانية تعطي القيم التربوية التي يتحلّى بها المجتمع الليبي، فالجار عندهم يحنو على ابن جاره كحنوه على ابنه، فلا يقطع رفده عنهم، بل يحرص أن يصل الطعام إليه، ولاشك أن هذا المنهج الخلقي الرفيع، ذو منبع لاينفد، ومعين لا يغيض، فما انفك لسان المغنية يُسجل ـ بكل فخر واعتزاز ـ الرعاية التي يحاط بها (**عيّل الجار**)، ولاشك أن العوز (**كالحاجة إلى الطعام والشراب**)، قد نشأ من الجدب والقحط، الذي ساد معظم أوقات السنة في تلك البيئة الصحراوية.

يَا حَي لاَبَــدْ مــالمُوتْ أمَا امَراضْ والله جَرَاحْ

ومَا يقعدَنْ غير لصْيات عَافناتْ والله امْــــلاَحْ[349]

وفي الصورة الثالثة ترسم المغنية صحائف الأعمال، في مخاطبة الأحياء (**يا حي**) والاستعداد للرحيل، والفرص تمر مر السحاب، وهناك أعمال يبقى أجرها بعد وفاة صاحبها ورحيله من هذه الدنيا الفانية، وينبغي على كل طالب نجاة أن يحرص على العمل الصالح، ولن يحمل معه إلا ما قدمه في حياته من أعمال، فإن كانت صالحة فهنيئاً له، وإن كانت سيئة فقد خاب وخسر:

يَا حَــــيّ لاَبَدْ مـــــن المُوتْ أمَا امَـــــراضْ والله جَرَاحْ

وكأنها تُجسدِّ قول ابن نباتة السعدي:

وَمَنْ لَمْ يمَتْ بالسَيفِ مات بِغيْرِهِ تَعَددّت الأسْبابُ والمَوْتُ واحِدُ[350]

سابعاً / الغـــــــــــــزل :

إن المرأة الليبية استعانت بهذه اللهجة في نسج أشعارها الغزلية، ومفرداتها تصل للقلوب بصورة سريعة، فتغنت بها في الأعراس والأفراح، ووضعت لأغانيها أنواعاً مختلفة من غموض المفردة، وهو ما زاد الرباعية روعةً وجمالاً، وحروف كلماتها تغازل بعضها البعض، وتذكر الغالي حيناً، والعزيز حيناً آخر، أو تحت وصف من أوصافه، ولا تكاد تجد لهذا الغالي أو العزيز

---

348 ـ أبوزيد الأنصاري، النوادر في اللغة العربية، تحقيق ودراسة: محمد عبد الفادر أحمد، ط1، 1987، ص :98.

349 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:115.

350 ـ أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن محمد بن نباتة التميمي السعدي، سير أعلام النبلاء، ، المكتبة الإسلامية، الجز 17، 1998، 235.

اسماً معيناً، فربما منعها ذكر اسمه الحياءُ الأنثويُّ، أو الخوف من المجتمع الذكوري، فإذا سُئلت من شخص تهابه أو تخشى عواقبه، من هو ذلك الغالي ؟ فإنها حتماً ستبحث لنفسها عن مخرج، قائلةً هو الأخ أو الأب أو الابن في بعض الأحيان، والباحثة لا تدري كيف يمكن لمثل هذه المغنية أن تسلك طريق النجاة من المجتمع المحاصر بالعادات والتقاليد، لكن اهتمام المرأة بذلك الغالي أو العزيز يجعلها تعتمد على التورية،لكن تتبع رباعيات المغنية يشتم المتلقي رائحة الغزل من بين ثنايا شعرها:

عَلَى عِيلـــــتَه مَاو نَقْنـــاق وكَان مِيــعْدو مَا يْهَـــــــارَج

وهَاذاكْ سـِيـــــــــدْ عِيــني فـــــيِ الجِيـــلْ شَبْحه تفَارج [351]

ألاحظ الدقة في تصوير الصفاء والنقاء(**على عيلته**)، وروعة الكلمة (**سِيد عيني**) ومن هو سيد عينها يا ترى؟!، وتجيب المغنية بغموض آخر هو صاحب الخلق الجميل (**ما و نقناق**)، (**وما يهارج**)، فينقلب المعنى عند المغنية إلى تجربة حقيقية في رأي وحكمة، وحين يصبح الشعر وعاء للحكمة، يصبح (**سيد عيني**) في جيله محل إعجاب (**في الجيل شبحه تفارج**)، وهذا الفتي الجميل الوسيم الذي يلفت إعجاب الناظرين، ويختطف أنظارهم وأبصارهم، قد يخطر في منام تلك المغنية فتسر برؤيته وتسعد بحضوره، حتى يُخيّل إليها أنه بجوارها، فيداعبها السرور والسعادة، ويذهب عنها كل هم وغم (**قعدت ننقز تنقيز**) وهي علامة من شدة الفرح والسرور.

خَطّر فِي مَنـــــامي عَزِيزْ فَرحتْ نَحسْابه حْـــــــذايَا

قَعَـــــدتْ نَنقز تَنـــْـــقيز وَتَريَّحتْ مـــــــــن كُلْ دَايَا [352]

قد يخطر ذلك العزيز بطريقة مختلفة أثناء النوم وحين تضع رأسها على الوسادة استعداداً للراحة، فيأتي خياله الوسيم يحمل في جعبتها كثيراً من الذكريات (**خطّر عليّا مخاطير**)، فما كان من عينها إلا أن تذرف المزيد من الدمع (**نزل دمع عيني بعاثير**)، وبدون إرادتها، وربما خوفاً من اكتشاف أمرها :

خَطـّـر عَليــّاَ مَخاطِيرْ والرّاس فُوقْ الوَسادة

نَزَلْ دَمع عِينـــي بعاثِير مِني بَلا غِيـــــر رَادَه[353]

هذا حال المغنية العاشقة أثناء الليل وعند الخلود إلى النوم، أما في النهار فإنها تترقب عودته من بعيد، وتتساءل : (**أيَّن مسارب تجيبه؟!**)، وتنتظر قدومه مع كل مسلك أو منفذ أو فج، وتراقب كل مرتفع ومنخفض لعله يكون مع الحـــــــاضرين:

خَليتْ عِينِي تشَـــارف وحَطَّيتْ نَفْسي رقيبة

عَلَي ضَي عينِي الغَالي أينْ مَسَارب تجِيـــبه [354]

---

[351] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:63. (النقناق) تعني كثير اللوم والعتاب .

[352] ـ عبدالسلام محمد شلوف ، هجّاوة الرّحى ، دار ومكتبة الفضيل للنشر والتوزيع ، ط1، 2009 ، ص:40. (التنقيز) تعني القفز .

[353] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص:34. (بعاثير) تعني تفرق بلا نظام أو ترتيب.

[354] ـ عبدالسلام محمد شلوف ، هجّاوة الرّحى ، ص:40 . (مسارب) تعني طرق متفرقة أو دروب.

وقد لا يعود ذلك (الغالي) قريباً، ويطول الانتظار، ويسيطر اليأس على المغنية، وتصبح طريحة الفراش، حتى تبالغ في وصف حالتها النفسية السيئة فتقول:(**ستين طالب وقرَّاي**) عجزوا أن يخففوا عنها ربع اليأس والحزن اللذين سيطرا على كل جوارحها، ثم تبالغ في وصف حالتها التي وصلت إليها **(ما هوَّنوا رُبعْ دايا)**، وفي الشطر الثاني من البيت الثاني تصف الدواء لحالتها النفسية والجسدية **(تلقوا دوايا)**، وكأنها ترسل برسالتها إلى كل من يحتار في أمرها **(يا ناس)**، وهي كلمة عامة وجامعة وشاملة، وربما قصدت أهلها وعشيرتها، أو شيوخ العلم من المعلم والمتعلم **(ستين طالب وقراي**)، طالبة منهم أن يبحثوا لها عن ذلك الغالي وأن يشقّوا البحر بالسفن **(شقّوا البحر بالبوابير)**، فإنهم حتماً سيجدون ذلك الغالي الذي شبهته المغنية بالعلاج النفسي (**تلقوا دوايا)**، وعندها ستتحرَّر من نكد الدنيا وقسوة الواقع، وربما قصدت المغنية أن ذلك الغالي ليس من قبيلتها وهو أمر مؤلم بالنسبة لها وله، ومن يدري فربما قصدت أيضاً بحر الرمال هو الذي يفصلها عن الغالي وليس البحر المائي لأنها تمكث في البادية، وربما قصدت بالبابور سفينة الصحراء وهي الوسيلة الوحيدة للبحث عن ذلك الغالي الغريب بالنسبة لأهلها، والبعيد القريب بالنسبة لها:

سَتِينْ طَـــــالبْ وقَـراي مَا هَوَّنُوا رَبَع دايـــــَا

شُقُّوا البَّحـــــر بالبَوابِير يا نَاسْ تَلقوا دَوَايـــــا [355]

ولعمري إن امرأة بدوية لا تعرف البلاغة بمفهومها اللغوي والاصطلاحي، لكنها عرفتها بفطرتها العربية حين تصف حالتها وصفاً يفوق في دقته وصدقه كل ما وصفه غيرها من الشعراء، فأخذت تتدفق في وصف سمات وصفات ذلك الغالي، ففي الصحراء ـ كما لاحظت الباحثة ـ مفردات المغنية موصولة بالزمان والمكان والأشخاص، وحاضرة في الفن والإبداع وحسن التصوير، كما تميزت بجرأة أدبية ملحوظة، ناهيك بقريحتها الفيّاضة، وشاعريتها الموروثة عن أمها وجدتها ونساء قبيلتها، اللواتي كنّ لها مدرسة في فن الغناء وغرض الغزل، وهي كما رأينا غزلية عادية لشاعرة هجرها حبيبها أو هكذا هي تصورت المشهد، فلم يبق لها سوى التصابي والتأوه وذرف الدموع، ونحن لا نرى فيها شيئاً من خصوصية الشاعرة إلا لوعتها التي رسمتها في تلك الرباعيات وهي تأمرهم بفعل طلبي أن يشقّوا البحر ليأتوا بذلك الحبيب .

ثامناً/ العتـــــــــــــاب :

تعريف العتاب لغةً :

عرف ابن منظور العتاب بأنه " لومك الرجل على إساءة كانت له عليك فاستعتبته منه"، ويقال تعتب عليه، وتجلّى عليه بمعنى واحد، ويقال : تعتب عليه ويقصد بها وجد عيه شيئاً في نفسهويعتب مصدره عتباً، وعِتاباً، ومعتبة ومعتباً"[356]

وفي الأغاني التالية نجد عتاب المغنية لأخيـــــــــها:

يا خُوي مَانَك وْخـــــيْ ولاَ مَينِتي رضْعاتـــــــــكْ

---

[355] ـ المرجع السابق ، ص:44. (البوابير) مفردها (بابور) وهي السفينة .
[356] ـ لسان العرب ، مادة (عتب).

خَذِيت رَأي دَوّايت اَلَيـل وعَن شَبحنا حَجّراتـــــك[357]

وقولها :

يا خُوي ياَ ولدْ بـــــوي بَنات النَسا باعدنَّـــــك

ولا عَاد نشْبحك بْالعِـــين ولا وخيّات بِينشْـــــدنَّك[358]

وتؤكد ذلك العتاب :

احْنا خُوتْنا غِير سَمْعَه والعَزْ عزوة نَسَاهـــُـــمْ

وإن رَاحُوا ما يجـــــونا ويباتُوا هنايا نَسَاهـــُـــمْ[359]

ويزداد العتاب في رباعية رابعة :

الخِيلْ عزوة الرَكـــــابْ والخُوت عَزوة نَســـَاهم

ياعَازة اللّي تَقـــــزَّنْ والاّ تَهْجل وجـــَـــــــاهمْ[360]

يظهر في الرباعيات عتاب مغنية الرحى لأخيها في النصوص الأربعة السابقة بالتغيّر الذي حدث لأخيها بعد زواجه، وانطبق عليه المثل العربي: " أخي أخي حتى يتزوج"، فقد كان قبل الزواج عطوفاً رحيماً بأخته، كثير الجلوس معها، يشاكيها ويسمع مشاكاتها، يطرح عليها مشاكله وهمومه ويخفف عنها همومها ويواسيها، ويخبرها بما يسره ويسرها، ويبوح لها بما في صدره وهي كذلك، فكانت الرابطة الأخوية بينهما قوية لا يعكرها شيء، لكن بعد الزواج تفتت تلك العلاقة المتينة بينهما وبدأت تضعف شيئاً فشيئاً، فابتدأت بتقليل الزيارة، وابتعدت المسافة، وقلّت المودة:

يا خَوي يَا ولدْ بـــُوي بَناتْ النَساء بَاعْدنَّك

ولا عَاد نَشْبحك بالعينْ ولاعَاد نسْمعَ بودّك[361]

كما حلّت الزوجة مكان الأخت من حيث المحبة والإفضاء بالأسرار، وأحسّت الأخت أن ما يجمعها بالأخ لم يبق إلا النسب (**احنا خوتنا غير سمعه**)، وكأن مغنية الرحى تحذر أخاها وتعاتبه من كيد النساء في تفتيت بناء الأسرة وقطع الأرحام، وهنّ كما ذُكر في القرآن الكريم " **إن كيدكن عظيم**" سورة يوسف، جزء من الآية 28.

بَناتْ النسا كَيدهنْ كِيدْ ومِن كِيدهنْ جيت هَارب

---

[357]ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص:77. (دوايت الليل) تعني كثيرات الكلام في الليل .
[358] ـ المرجع السابق نفسه.
[359] ـ المرجع السابق نفسه.
[360] ـ المرجع السابق نفسه.
[361] ـ المرجع السابق، ص:60.

مَتحزْمَات الحَنش حَيْ ومَتخْلات العَقـَـــاربْ [362]

ثم تنبَّه أخاها بما حدث له من تغيرات من توقف زيارته لأسرته التي صارت شبه منقطعة، وترى المغنية أن سبب هذه الجفوة يرجع إلى الزوجة فهي التي أبعدته عن رؤيتها حتى صارت المغنية تشعر بالغربة تجاه أخيها:

خَذِيتْ رأي دَوّايتْ اللَّيل وعَنْ شَبحَنا حَجـــراتكْ

وترى المغنية أن أتعس النساء التي يموت أبوها قبل أن تتزوج، أو تتطلق وتأتي إلى أخيها صاغرة ذليلة بعد وفاة أبيها، فتتجرع كأس المهانة من أخيها بتحريض من زوجته، أو من الزوجة مباشرةً .

يا عَازة اللّي تَـــقزَّنْ والاّ تَهْجَّل وجـَـــــاهم [363]

وقد توقظ مغنية الرحى أخاها بصيغة المدح والفخر، ربما خوفاً من المستقبل، أو هي حقيقة واقعة، فربما كان أخوها ذا عقل راجح لا يتأثر بكلام بنات حواء، فهو يحترم أخته ويشفق عليها، ولا يسمع ولا يهتم بكلام النساء المتمثل في زوجته، ولهذا كان أخوها غالي المحبة من خلال أفعاله وأعماله ولا يلتفت لكيد الكائدين :

نا خـــُـوي غَالي عَليّ وكَثرت غَلاه من فْعاله

مَا يَاخـــــــذْ القولْ فيّ وكَلامْ النَسا ما يْساله [364]

وعندما نظرت الباحثة في كتاب (**أنا ليبيا**) للشاعرة (بدرية الأشهب) وجدت هذه الثمانية المعاتبة لصاحبها الذي تقّول عليها بالأقاويل، والذي باع واشترى وتجوَّل في سمعتها، ولم يكن حريصاً عليها، ومع ذلك مازال ذلك الصاحب عزيزاً في نفسها، ولم تتخلّ عنه، وضربت بذلك مثلاً:

يا صَاحـــــبي ليــش قلت كـــــلام العــدو ما يْقولَه

شَريتْ فيـــــّا وبـَــــــعَتْ خِذيتْ فـــــــي العَيب جُولة

بَعيبكْ ومَازلتْ ماهَنـــــــتْ كِيفْ الرفـــــق في حْموله

كِيفْ من سَرقْ مـــــل بُوه وأقْلـــــــال الوَفاء صَفقُوله[365]

والبيت الرابع يذكرني بقول (نابليون بونابرت) : مثل الذي خان وطنه وباع بلاده، مثل الذي يسرق من مال أبيه ليطعم اللصوص ، فلا أبوه يسامحه ولا اللص يكافئه"[366].

---

[362] ـ المرجع السابق ، ص:81.
[363] ـ المرجع السابق ، ص : 35.
[364] ـ المرجع السابق ، ص:39.
[365] ـ بدرية الأشهب، أنا ليبيا، ص :40
[366] ـينظر : يحي الجبوري، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، ص: 220.

تاسعاً / الشكـــــــــــــــــــوى:

وهو من الأغراض التي لم تتطرق إليه ليلى الأخيلية، بينما مغنية الرحى كان لها رباعيات في غرض الشكوى، والشكوى في اللغة : شكْوى اسم، وهي فاعل من شكا، والجمع شكاوى، الشَّكْوَى: ما يشكى منه، والشَّكْوَى: التوجع من ألم ونحوه"، وذكر صاحب اللسان " أن الاشتكاء إظهار ما بك من مكروه أو مرض ونحوه، وقال: الشكاية والشكية إظهار ما يفك به غيرك من مكروه، واشتكيت فلاناً إذا فعلتُ أحوجه إلى أن يشكوك "[367]، و" التوجع من شيء تنوء به النفس، كالمرض، والشيخوخة، والموت، والدهر، وغير ذلك من المظاهر والحالات التي قد تعرض للشخص فتكدر عليه صفو الحياة، ويشعر إزاءها بالهموم وشدة اليأس"[368]، وهي أحد أغراض الشعر، وعادة ما يشير إلى التألم من جفوة الحبيب وبعده عن المحب، أو من قسوة الدهر، أو أولياء النعمة، وتُعدُّ الشكوى صرخة عارمة تجاه المشاعر والأحاسيس المكبوتة، وتفصح عن فقدان الصبر وإنعدام القوة الداخلية أمام النوائب والكوارث واستجابة للنفس المثقلة بالأحزان والمآسي، وهي وتُعدُّ حالة شعورية تنبني على وجع وألم داخلي يلمّ بالإنسان نتيجة أمر يستلزم الإبانة بالصراخ والتعب والبكاء.

والشكوى انفعال نفسي يظهر بعدة أشكال، ويأخذ في الشعر أوضاعاً خاصة تنسجم مع طبيعة لغة الشعر نفسه ويمثل غرض الشكوى أحد أغراض الشعر الوجداني في الشعر العربي والشعبي في ليبيا، وسأحاول خلال هذا الغرض أن أقف عند أغاني الرحى لألقي الضوء على هذه المغنية الشاكية الباكية الأصيلة شعراً وخُلقاً من خلال تناول النص، وسأقدم عرضاً سريعاً في مرحلة من مراحل حياة المغنية، التي فاض نهر شعرها بأعذب الكلمات، والصور التي تحمل في طياتها كثيراً من مظاهر الشكوى والعتاب للزمن حيناً ولأهلها أحياناً أُخرى، والشكوى ألقت في نفس الشاعرة علامات لليأس والانكسار، وسأحاول استعراض هذه الآثار من خلال النص الشعري الذي ترسمه لنا ظروفها النفسية التي مرت بها خلال مراحل حياتها نتيجة للحياة الاجتماعية في ذلك الزمن، والشكوى في شعر المغنية هي الأكثر تكراراً وحضوراً، نظراً للظروف النفسية الصعبة التي تمر بها المرأة في غربتها، بعد أن كانت عزيزة بين أهلها وقبيلتها:

يا مِينْتـــــي غَرّبونيِ في نَاس مَاهمشْ ناسيِ

بالمُوجَعة سَمّـرونيِ وبالدَم حَنّـــو قْصاصيِ [369]

قد تبالغ المغنية في المشاكاة فتخاطب الجوامد المتمثلة في (**الرشادات**) وهي الجحارة الصغيرة، فترسم أن تلك الرشادات تعاطفن لها وتجمعن للنوح معها (**التمن ودارن مناحه**)، ثم تشبه حالها بأداة التشبيه (**طْريلي**)، والمشبه به هي نازل البئر الذي لا يرتاح في نزوله ولا في صعوده خاصة إذا كانت البئر عميقة، ومهجورة :

---

[367] ـ لسان العرب، مادة (شكا).

[368] ـ ظافر عبدالله، الشكوى في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط1، السعودية، مكتبة الملك فهد الوطنية، 2002، ص : 11 .

[369] ـ ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:36. (غربوني) أي صرت غريبة في غير قبيلتي ، (ماهمش) أي ليسوا أهلي ، (الموجعة) الإهانة ، (سمروني) سهرت الليل أتألم .

شَاكيتْ حتى الرشَاداتْ التَمَّنْ ودارن مَناحـــه

طَريلي كَما حادر البِير قَليلْ وين يلقى الَراحه [370]

وعلى كثرة الأحداث التي مرت بها مغنية الرحى خلال وجودها في الغربة، وعلى شدة مالقيت من الكيد والمكر، كانت مكتملة في مقامها، مضطربة في عيشها، وكان أثر هذا التململ والاضطراب في نفسها المستحصدة القادرة على الكتمان والاتزان في بعض الأحايين ، أن ولدّت المغنية معاني نفسها، واختارت ألفاظها وانتقت عباراتها، مدققة ممحصة مفتشة عن الكلام الموجز الذي تستطيع أن تضمر فيه ما يجيش في صدرها ويعتلج في نفسها ، حتى استوى على طريقة ممتدة من الأصول الشعرية التي بينتها الباحثة في أول الكلام إلى الغاية التي كانت ترمي إليها الشاعرة، وقد تنقل المغنية رسالتها لأهل زوجها لعلها تجد عندهم العزاء، لكنهم لم يهتموا بشكواها، فشبّهت نفسها بالمسلم الذي يستجدي الكافر المتمثل في الرومي، والرومي لا قلب له ولا عاطفة، وربما كان المشبه به (**الرومي**) أهل زوجها الذين لم يتهموا بالظلم الذي وقع عليها داخل قبيلتهم سواءً أكان من زوجها، أم من بنات القبيلة، وربما قد أصابهم الملل من كثرة مشاكاتها لهم:

شَاكِيتْ ما عَنــُـــوا بي مَشْكاة مُسْلم لرُومي

وكدْرت رُوحـــي وتَكدّرتْ وكَثرت منَاقيد لُومي[371]

عاشراً / التمـــــــــــنَّي :

وهو أيضاً من الأغراض التي لم تتطرق إليه ليلى الأخيلية، بعكس مغنية الرحى، والتمني في اللغة: هو تقدير شيء في النفس وتصويره فيها، وذلك قد يكون عن تخمين وظن، ويكون عن رؤية وبناء على أصل، وهو طلب أمر محبوب في المستقبل أو الماضي، ولا يرجى حصوله إما لكونه مستحيلاً، أو لكونه ممكناً غير مطموع في نيله[372]، فمن المستحيل قوله تعالى على لسان قوم فرعون :" **قال الذين يريدون الحياة الدنيا يا ليت لنا مثل ما أوتى قارون إنه لذو حظ عظيم**" سورة القصص، جزء من الآية 79، أو قول (**أبي العتاهية**):

بكيتُ على الشبابِ بدمعِ عيـني فلم يُغنِ البكاءُ ولا النحيـــــبُ

فيا ليت الشبابَ يعودُ يومـــــاً فأخبرهُ بما صنـعَ المشيـــــبُ[373]

أو قول (**جميل بن معمر**) :

ألا ليتنى أعمى أصمُّ تقـــــودُني بثـــــينةُ لا يخفى عليّ كلامُها[374]

أو قول سيدة الرثاء العربي (**الخنساء**):

---

[370] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص:140. (الرشادات) نوعا من أنواع الحجارة .

[371] ـ المرجع السابق ، ص:33. (مشكاة) مشاكاة ، (الرومي) تصف به الكافر ، (كدرت) من الكدر وهو الهم والغم .

[372] ـ لسان العرب، مادة (تمن)

[373] ـ خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة، (أبو العاهية من الرفض إلى القبول، مكتبة الهلال)، بيروت، ط، 1997،ص:97

[374] ـ جميل بثينة، الديوان ، تحقيق: عدنان زكي درويش، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 47.

ألا ليتَ أُمّي لم تَلِـــــــدْني ســويّةً وكنتُ تُراباً بين أيدي القوابـِلِ

وخرَّتْ على الأرضِ السماءِ فطبّقتْ وماتَ جميعاً كلُّ حافٍ وناعــلِ[375]

والشعر الشعبي استرسل في هذا الغرض، وله فيه إشارات بعيدة، وقد يرمز الشاعر بالتمني بكلمة (**لو كان**) مثل قول الشاعر الشعبي (**احمد الدغيري**):

لو كان يا زمان تْعود لينْ نفرزو لجْواد مالْهبْود شْـــويْ لاورا[376]

ولا يخلو أي موضوع من موضوعات الشعر النسائي في ليبيا من التمني، لذلك أدلت مغنية الرحى بدلوها في هذا الغرض، بل كان هذا الغرض له الصدارة في كثير من شعرها، كقولها وهي تتمنى أن تكون أختها جارتها فتكسب الأمرين الجيرة والقرابة :

تَمَنيـــــتها جَارتـــي دُوم ومـــــن غِيرهاَ ما نَجاورْ

هَذيـــــكْ لخت الحـــَنونه عَلـــــي بِيتنا ما نْشَــاور[377]

وتتوالى المغنيات على نسق واحد، ونفس واحدة، ومشاكاة واحدة أيضاً، وفي بداية النص الآتي ومطلعه تمنت المغنية أن يكون أهلها وأبناء عمومتها سبعمائة رجل، لتفتخر بهم وتتفاخر، لأنهم (**ما هم لقايط**) أي من نسل صريح، يفزعون ويتنادون عن كل عيطة تطلب النجدة والحماية، وشبهتهم بـــ (**حب القلية**) وهو حبوب الشعير الذي يطبخ في الرمل تحت حرارة مرتفعة، فتتقافز الحبوب وتتطاير من شدة الحرارة، يتقافزون في حر المعركة :

تَمنِيتم سَبعْـــــــميه ضَنا العَم ماهم لقَايــطْ

يْجوا كِيف حَب القَلية ليَا صَار في النَجعْ عَايط[378]

والصورة عند الباحثة أصبحت واضحة من خلال الأغاني السابقة، فمغنية الرحى تقف في نقطة بين النمطية التقليدية والتجديد في بعض الأحيان، وبين الإبداع والاتباع كما في شعر بدرية الأشهب التي تناشد من قصد زيارة قبر النبي صلى الله عليه وسلم، وتتمنى أن تكون معهم، ويكون مثواها جوار قبر النبي عليه الصلاة والسلام:

اللِي سافَرُوا في العَشية القَلب عدَّى مْعاهـــــم

قَاصِدين خير البـــَريَّة (بوفَاطمة) ياهَناهـــُم

أمْراضِي وخَلوة إيـــديَّا بَكيتْ نِين دَمعِي كَساهَم

أصْحاب النَبي بُورقَيـــة تْجي دَفنْتي في ذَراهُـــم [379]

---

[375] ـ الخنساء، الديوان ، تحقيق.عمر الطباع، ص :92.
[376] ـ عبد السلام إبراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادي، ص:182.
[377] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:32
[378] ـ المرجع السابق ، ص23.
[379] ـ بدرية الأشهب ، أنا ليبيا ، ص:100.

وفي مطالع كل أغنية من أغاني الرحى تكاد تظهر صورة التمني، وإن كانت الطريقة مختلفة، ففي الصورة الرابعة يظهر التمني في صورة الندم من سوء تصرف الأبناء لدرجة أن تتمنى المغنية أنها لو لم تنجب، ثم توضح في البيت الثاني بأن وجود الأبناء وعدم وجودهم يخلق الندم في الحالتين، فالعقيم لا يرتاح حتى يرى نسله أمامه، والمنجب يشقى في تربية الأولاد :

يَا ريتْنا مـــا ضَنِيـــنا وقتن نَوينا الفـَـــراقِ

واللِي ضَنا مـــا تَهـــنّى واللِي مَا ضَنى بَات شَاقِي[380]

وفي صورة خامسة تتمنى المغنية أن تجاور الشمس، لتشرف وتشاهد من مكان مرتفع لترى ذلك الغالي، ليزهى دليلها ويهدأ بالها :

يَا ريتْنِي جَـــارة الشَمس نَشـــــرف عَلى كَل عَالِي

وِيـــن نَنظرك يا الغَـــالي يَزهى دَليـــــلي وبالـــيِ[381]

وفي الرباعية السادسة تظهر صورة صادقة من التعبير، التي برهنت فيها الشاعرة على عشقها لقومها وذكرت فضائلهم التي تفوقت على كل الفضائل، ويتدخل الشعر ليرسم كل كبيرة وصغيرة، فرسمت شوقها لأهلها، ولا عجب من ذلك التقرير الشعري:

يَا رِيتني فِي جَبا هلـــيِ فيِ جَرد مَشْروط بَايد

هُو خِير مَن لَبسْ الحَريرْ وعنيِ ابْعادْ الَودايـــدْ[382]

أليست أبيات مغنية الرحى تُذكر بأبيات (ميسون بنت بحدل بن أنيف من بني حارثة بن جنان الكلبي؟!)[383]، التي ضاقت نفسها من حياة المدينة، وداعبها الحنين إلى البادية وإلى أهلها وعشيرتها، ولو كان زوجها أمير المؤمنين معاوية بن أبي سفيان نفسه، وفي أجمل مدن الشام **(دمشق)**، لكنها رفضت ذلك كله لتعيش في صحرائها، و هذه اللوحة، وهي من البحر الوافر، وعددها تسعة أبيات تؤكد ذلك :

لَـبَيْتٌ تخـــفِقُ الأرواحُ فـــيه أحبُّ إليَّ من قصرٍ مُنـــيفِ

وأصواتُ الرياح بكل فَـــــجٍّ أحبُّ إليّ من نَقْر الدُّفـــوفِ

وبكْـــرٍيتْبعُ الأَضْعـــان صَعْبٌ أحبُّ إليّ من بغْلٍ زَفُـــوفٍ

وكلبٌ ينبحُ الطُرَّاق عنـــــّي أحبُّ إليّ من قِطٍّ أَلـــــوفٍ

ولُبْسُ عباءةٍ وتقرُّ عيْنـــــي أحبُّ إليَّ من لِبْسٍ الشُّفـوفِ

وأَكْلُ كُسيْرة في كِسْرِ بيْتـــــي أحبُّ إليّ من أَكْلِ الرَّغيـــفِ

وخَرْقٍ مِن بني عمي نحيـــفٍ أحبُّ إليّ من علْجٍ عليـــــفٍ

---

[380] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:34

[381] ـ المرجع السابق ، ص:45

[382] ـ المرجع السابق ،ص: 56.(مشروط) من الشرط هو تمزق الرداء من شدة قدمه من عدة جوانب .

[383] ـ هي زوج معاوية بن أبي سفيان،وكانت بدوية، فضاقت نفسها في القصر وحنت إلى البادية، فقال لها معاوية يوماً: أنت في ملك عظيم، وما تدرين قدره، وكنتِ قبل اليوم في العباءة، وتلبسين اليوم أغلى أنواع الشفوف، فقالت هذه الأبيات، فطلقها معاوية والحقها بأهلها، وقال لها: كنتِ فبنتِ، فقالت : لا والله ما سررنا إذ كنّا، ولا أسفنا إذ بنا، ويقال: إنها كانت حاملاً ببزيد فوضعته في البرية، فمن ثمّ كان فصيحاً.

خشونَةُ عِيشتي في البدْوِ أشهى إلى نفسي من العيش الظَّريـفِ
فما أبْغي سوى وطني بديـــــلا فحسبي ذاكَ من وطنٍ شريـف[384]

و لم تجد الباحثة الفرق كبيراً (بين ميسون ومغنية الرحى)، اللهم إلا فارق العصر، واللغة وعدد الأبيات، لكنّ المعنين واحد، والصورة أيضا واحدة، ولتكن هذه الموازنة.

ولُبْسُ عباءةٍ وتقرُّ عيْنـــــــي أحبُّ إليَّ من لِبْسِ الشُّفـــوفِ

هذا البيت يوازن الشطر الثاني من البيت الأول، والشطر الأول من البيت الثاني في قول مغنية الرحى:

فـــي جـــَـرِدْ مَشروطْ بايـَد هو خيِر من لَبسْ الحَـــــريرْ

وقول ميسون في حبها لأهلها ووطنها:

فَما أبْغي سَوى وَطني بَديـــــلاً فَحَسبي ذاكَ من وطنٍ شريـفِ

يوازن الشطر الأول من البيت الأول، والشطر الثاني من البيت الثاني في قول مغنية الرحى :

يا ريتِني في جَبـا هـَـــلـي (الشطر الأول مـن البيت الأول)

وعنيّ ابعـَـــاد الوَدايـــــدْ (الشطر الثاني من البيت الثاني)

ويمكن أن تختصر الباحثة الموازنة بين النصيَّن في هذا الجدول :

الشاعـــرة	التمـــنّي	التعـــلق	حب الوطـــــن والأهـــل	رفض نعيم الحضارة في الغربة	الرضـــــــاء ببساطة الحياة
ميســـون	**مجـــازي**	**أحـب إليّ**	**فما أبْغي سوى وطني بديلا فحسبي ذاكَ من وطنٍ شريـف**	**أحبُّ إليَّ من لِبْسِ الشُّفـــوفِ**	**ولُبْسُ عباءةٍ وتقرُّ عيْنـــــي**
المغـــنية	**يا ريتـــني**	**هو خـير**	**يا ريتني في جـــبا هلـــي**	**هو خير من لبس الحـــــرير**	**في جرد مشروط بايـــــد**

وتختم الباحثة هذا الغرض بقول المغنية :

إن كَان هي بالتَمنـــــي كل عينْ تاخذ منـَـــاها
من حِيش هي بالمكَاتيبْ تَصْبرْ عليْ ماعطـَـاها [385]

الحادي عشر / الوصيـــــــــــــة:

كذلك غرض الوصية لم أجده بين أغراض ليلى الأخيلية، والوصية في اللغة: "أوصى الرجل ووصَّاه: عهد إليه، وتواصى القوم أي أوصى بعضهم بعضا"[386] وقوله عز وجل " **يوصيكم الله في أولادكم"** سورة النساء ،جزء من الآية رقم 11 ، معناها يفرض عليكم لأن الوصية من الله إنما هي

---

[384] ـ عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، دار بيروت، ط1، 1999، ج3، ص : 250.

[385] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:55.

[386] ـ لسان العرب، مادة (و ـ ص ـ ى).

فرض، وتتميّز الوصية غالباً بالإطناب والتكرار والترادف والتعليل، ويمكن إلحاق الوصية بالحكم والأمثال لتضمنها كثيراً من تلك الأقوال الموجزة النابعة من التجربة، حتى لكأن الوصايا أحياناً قائمة على جملة من الحكم والأقوال المأثورة. والوصية هي ما يوصي به إنسان إنساناً آخر لكي يقوم به ويفعله، وعادة ما تكون هذه الوصية خيراً، وتنطوي الوصية على الموعظة، والحث على فعل الخيرات والنصائح التي تفيد الإنسان في حياته، ولا تصدر هذه الوصايا الحيَّرة إلا عن إنسان خيِّر كذلك تخلّق بأخلاق الإسلام، وأمتثلَ لقوله تعالى " **وتواصوا بالحق، وتواصوا بالصبر**" سورة العصر ، الآية رقم 2 ، 3 ، وكذلك في قوله تعالى : " **ثم كان من الذين آمنوا، وتواصوا بالصبر، وتواصوا بالمرحمة، أولئك أصحاب الميمنة**" سورة البلد ، الآية رقم 17. 18، وكثيرٌ من أغاني الرحى تتجه إلى الوصايا، وهي صادرة عن امرأة حنّكتها التجارب، وعلّمتها الحياة حلْوها ومرّها. وفي هذه الرباعية توصي المغنية كل فتاة مقبلة على الزواج :

خـــوذي المليح يربيك معاه ما بغينا كساوي

والعفـــن راو يخليـك في واسعات الفجاوي[387]

هذه الصورة تُرغّب المغنية الفتيات بالزواج من الرجل المليح، والذي تكفي طيبته وأصله ونخْوته عن أي شيء، فالمال متاع زائل، أم القيم فثابتة، كما تُحذرالمغنية الفتيات من الاقتران برجل لا يحترم حرمة الزواج، ولا يصون عهداً، ولا يحفظ ذمة، وإلا سيكون مصيرها سيئاً لا تحمد عقباه، وعبرت عن ذلك بقولها" **يخليك في واسعات الفجاوي**" وهي الأرض الواسعة المترامية الأطراف، فكأن مصيرها كمن يسير في الصحراء بلا دليل، وحياتها معرضة للهلاك والموت، و قصدت المغنية الذل والهوان والاحتقار للفتاة التي لاتحسن الاختيار.

في الصورة الثانية توصي المغنية الفتاة، والتي وصفتها بـ (**بنت الأجواد**)، والجود هو أقصى غاية الكرم، وهي أن تقترن بالرجل الكريم، واستعارت صفات الكرم الأساسية المتمثلة في الطعام (**عرب قِدرهم ما يواطي**)، وهي كناية عن الكرم وكثرة ضيوفه من خلال لفظة (**قِدرهم ما يواطي**)، وقِدر الكرم دائما ما يعلوها السواد لكثرة ما تتعرض للنار، واستقبال الضيف (**البيت مفتوح للضيف**)، بل تجاوز الكرم من البشر إلى كرم الخيل (**وعشى خيلهم بالمراطي**)، حين يتفقّد العربي خيل ضيوفه ليكرمها قبل أصحابها، وهذا يذكر بقول **حاتم الطائي**:

مَطيَة الضيف عندي تَلو صَاحبها لَنْ يأمن الضَيف حتَى تُكرم الفرسَا[388]

والحديث يطول في هذا الموضوع، فكل القيم لهذا الرجل الكريم أخبرت عنه مغنية الرحى عندما تلتحم برحاها :

نْوصيِك يا بنت لجَواد عَرب قَدرهم ما يْواطـيِ

البيتْ مِفتوحْ للضِيفْ وعِشيِ خيِلهُم بالمَراطيِ[389]

---

387 ـ أحمد النويري ، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي ، ص: 73.

388 ـ حاتم الطائي، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، 1995، ص : 56.

389 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص:46. والمراطي مفردها مرطة، وهي أداة قياس ليبية قديمة في الأوزان والمكاييل، وتعادل حالياً (12) كيلو، ويختلف وزنها بحسب ما تكال به حسب الكثافة النوعية.

وفي النص الثالث تتوجه المغنية إلى ضيف الليل الذي انقطعت به السبل :

نْوصيِك يا خَاطر اللَيل لا دخت بين النـَـــــزالي

أنْشد عليِ خُوي غَاليِ يْعشيِك والميِر غـــَـــالي[390]

ففي هذا النص تتوق المغنية إلى الفخر بأخيها في صورة وصية للضيف (**خاطر الليل**)، ذلك الضيف الذي يحتار أين يذهب ليلاً داخل النجع (**لا دخت بين النـَـــــزالي**) باحثاً عن الطعام وراحة النوم؟!، فترشده المغنية بصورة مجازية إلى بيت أخيها الغالي لما يحمل من صفات الكرم والشجاعة والأخلاق الحميدة، وكلمة (**انشد**) دلالة لمعرفة الناس به لكرمه وجوده، حتى وإن كانت ظروف الحياة صعبة التي يتجسّد في غلا المعيشة، لكنّ الغالي سيستقبلك بكل ترحاب (**يْعشّيك والمِيرْ غالي**). وضيف الليل في الشعر العربي والشعبي في ليبيا هو المعيار الحقيقي للكرم، الذي يحرص عليه العربي ويهتم به، وهي أعلى مرتبة الشرف والكرم.

الثاني عشر/ الدعـــــــــــاء:

الدعاء لغة :"هو الاستعانة بالله واستدعاؤه وإظهار الافتقار إليه"[391]، ويتمثل ذلك في (**الأدعية**)، ويكون إما للخير وعبارته (**دعوت له**)، أو للشر وعبارته (**دعوت عليه**)[392]، والأصل في الدعاء هو الله سبحانه وتعالى، والقصد منه توحيده والثناء عليه، كقوله تعالى (**وقَال رَبكُم ادْعُوني أسْتجبْ لَكم**) سورة غافر، الآية 60، أو مسألته تعالى العفو والرحمة كقولنا (**اللهم أغفر لنا**)، أو الحظ من الدنيا كقولنا :(**اللهم أرزقنا مالاً وولداً**)[393]، وقد يكون الدعاء في مرتبة أدنى، وعلى سبيل التجوز، لغير الله ممن هم أعلى من الداعي، فيظن تجاههم إمكان قضاء الحاجة[394].

والمغنية الليبية شاركت في فن الدعاء، فهي تدعو الله تبارك وتعالى لأنّه هو الذي يقي الإنسان من الشرور، فتدعو لأخيها بالسلامة من الأذى في المواقف الصعبة التي قد يتعرض لها، ومن تلك المعارك التي تنشب أثناء الغزو، وتتمنى له الهناء في حياته، كما تتمنى أن يكون بارزاً بين أقرانه لأنه عزْوة لها ولأمه، وهو مصباح بيتهم، كما تتمنى للغالي الذي ربما يكون الحبيب أو الزوج أو الأخ، والذي مشى يوم الإثنين كما غنّت، وربما قصدت اليوم الذي ولد فيه الرسول الكريم، كما طلبت من الله سبحانه وتعالى أن يُبيّض طريقه ويُسهلها له، وتتبعه ببركات الرسول (صلوات الله وسلامه عليه)، وأمين الوحي (جبريل) (عليه السلام) وأولياء الله الصالحين أمثال (عبد السلام الأسمر)، كما تدعو للغالي بالخير والبركة:

الغاَلي مَشى يوم الاثْنينْ ويَا رب بِيّض طَريقهْ

بِتبعه مِحمد وجِبريـــنْ والشَيخ لسَمـر رَفِيقه[395]

---

390 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص : 46.

391 ـ لسان العرب، مادة (دعا).

392 ـ ينظر الخطابي الحافظ، شأن الدعاء، ، دار المأمون للتراث، دمشق، ص 3 ـ 4.

393 ـ ينظر لسان العرب مادة : (د ـ ع ـ ا).

394 ـ عباس محمد رضا، الدعاء في شعر جميل بثينة، ، مجلة القادسية، المجلد 4، العدد 2، ط1، 1999، ص : 53

395 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص:44.

وفي رباعية ثانية تستخدم كلمة (**حجّب**)، وكأنها بهذا قصدت الحجاب الذي هو الحماية والمنع من كل شر، وكذلك كلمة (**زرّب**)، وهي مرادف لكلمة (**حجّب**)، وهي للحماية أيضا. والحجاب في اللغة هو "الستر والحجب والمنع"[396]، لأنه يحمي المكان والإنسان، وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم في عدة مواضع كانت تأتي بمعنى الحائل والحاجز والمانع عن تلاقي شيئين أو أثرهما "**فاتخذت من دونهم حجاباً**" سورة مريم، جزء من الآية 16، وفي هذين البيتين تطلب من الله تعالى أن يحمي أخويها من كل مكروه تحت مفردة (**حجّب**) و(**زرّب**) :

حَجَب عليهَم حَجـــابَات وزَرّبْ علـــيـهَم زرايـبْ

وحَجبْ على خوتي لثْنينْ يا حاضَـــرن ومَاك غَايبْ[397]

وتأتي المغنية بصورة ثالثة مخاطبة الله تعالى أن يرفع مكانة ذلك الغالي :

يا صَاحب العـَــلو علّيه ويا زايد العَمـــــــر زِيده

اوْخيْ البناويت نَجّيـــه مِصبـــــاح في دار سِيده[398]

ثم تأتي بصورة رابعة تصف فيه ملابسه العربية التقليدية ، وتتمنى من الله تعالى أن يجعله نبراساً بين الآخرين :

لابَس جرِيـدي وبَرنُوص وسَبَّاط مَالي كْراعـــَــه

وإنْ شا الله يا بـــَن أميِ نوّار بين الجَماعـــَــــه[399]

وفي نص خامس تدعو لنفسها بصلاح الحال والتوفيق في كل ما تخطو إليه (**بركة امصلّي الصبح**) و (**وقبر النبي ومن يزوره**) بأن تكون خطواتها موفقة وطريقها مريحة في الحياة الدنيا (**داعية شوري قدى الريح**).

يا بَركة امْصلّي الصَـبح وقَبر النـــَبيِ ومِن يْزوره

داَعيه شُوري قدى الرِيح فيِ وين ما طـــَاب شُوره[400]

في هذا النص تتجه المرأة المغنية متضرعة إلى الله وهو العالم بكل سر، أن يهوّن عليها أمرها، ويهوّن أيضاً على كل من كان مثلها يعاني من هموم الدنيا ومتاعبها الكثيرة :

يَارب هَوّن علـِــــــــيّ وهَوّن عَلى ما طـــَرالي

وهَوّن عليْ كل مَسكيـــنْ اللّي حَالته كيِف حالـــِي[401]

---

396 ـ ينظر لسان العرب، مادة : (ح ـ ج ـ ب).
397 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص:57.
398 ـ المرجع السابق، ص:58.
399 ـ عبدالسلام محمد شلوف، هجاوة الرحى ، ص: 87.
400 ـ المرجع السابق نفسه.
401 ـ أحمد النويري ، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص: 70.

ولا داعي لتفحص كل الرباعية، فهي في جزئياتها وتفاصيلها نسخة طبق الأصل عن أي رباعية، لها نفس الصفات والسمات النفسية، تضطرب فيها مغنية الرحى، كما هي دائماً، بين ماديتها الصحراوية وصورها الحسية الناجمة عن المشاهدات البصرية والبصائرية إذا صح القول، فلا ترقى إلى التجريد، بل تبقى في نطاق المحدود القصير نسبياً، و حين الوقوف عند عدد أغاني الرحى أو محاولة حصرها فهو أمر يكاد يكون مستحيلاً لأسباب عدة منها مجهولية القائل، وقلة التدوين، والكم الهائل من الأغاني الذي نطقت به المغنية دون أن تبحث عن رصيد يحفظ لها الحق في التأليف والإعداد، وإذا توقفنا قليلاً عند قولها :

طَحنْ الرَّحى ما نْحبـــه ايْنوضْ عليّ كْتـــــوفـــيِ

تَعالي لها يا وِديـــــــدهْ يا اللِي عليّ اتـْــــروفيِ[402]

فلكي أبرهن أن هذا التوقّف ليس عبثاً أو مضيعة للوقت، بل إن فيه ما يستحق الوقوف عنده:

أولاً : لأن الرباعية جامعة لشتى فنون الغناء الشعبي، من ألم ومعاناة وشكوى واستنجاد ووصف رحلة العذاب والحنين إلى الأهل، ومن هذه المعاناة وهذا العذاب ظهر الإبداع والفن.

ثانياً: وضوح وصف الحالة التي تعيشها مغنية الرحى مع طحن الأيام لها:(**طحن الرحى ما نحبه**)، لأنه يسبب لها التعب الجسدي:(**ايْنوضْ عليّا كْتـــــوفـــيِ**)، وهي بهذا تحتاج إلى دعم معنوي وجسدي: (**تَعالي لها يا وِديـــــــدهْ يا اللِي عليّا اتـْــــروفيِ**).

ثالثاً: تعمق المغنية في وصف حالتها، وكأنها عالم نفسي، فهي خبيرة بشؤون الصحراء فحين تكره وتحب، وحين تترجح بين الحالتين، دليل على صفاء ذهن المغنية على الرغم من الألم، ووصف دقة إحساسها ومعاناتها الطويلة مع رحاها، فإذا ما وقفنا أمامها وهي في مشاكاتها وفخرها ومدحها وغزلها وعتابها، فإننا نقف أمام شخصية خبيرة مُجربة.

رابعا: صراحتها وصدقها وواقعيتها، فلا تُرى تتورّع عن المصارحة بذكر حالتها، وتصور معاناتها، وسوء حظها مع الدهر، وبالرغم من كل هذا فقد أعطتنا صورة رائعة وصحيحة وجميلة، متزينة بمكارم الأخلاق تظهر في كلمة (**عيب**) ثلاث مرات وفي رباعية واحدة :

عِيبْ ع الفَرس كرَّه اللَجام وعِيب ع الشَباب الخَيانة

وعِيبْ ع الجَذع وين يَنضام يْودّرْ ثمايرْ لْســــــــانه[403]

هذه الرباعية المشحونة بمكارم الأخلاق، والمستخرجة من أبواب الحكمة وتجارب الحياة، توحي لنا بأن مغنية الرحى تؤدي أكثر من دور، فمن تدبير المنزل وإعداد الطعام، ورسم القيم

---

402 ـ أحمد النويري ، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 66.

403 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص :55. (اللجام) هي عبارة عن حديدة ما يتصل بيها من سيور توضع في فم الفرس . (ينظام) أي دين يطلبه صاحبه ،(والجذع) ربما كان كناية عن الرجولة، و(يودر) أي يضيع حكمته من خلال حديثه . وفي بعض الروايات استبدلت كلمة الجذع بكلمة (ثنادم).

الأخلاقية التي تنبثق من الصحراء، والتخفيف عن النفس، فهي تنقل لنا أن الصحراء صنعت منها مدرسة متكاملة بكل المقاييس العملية والفنية والتعليمية والتربوية.

خاتمة المبحث :

المرأة العربية سواءٌ في الماضي البعيد أم الماضي القريب مَثّلتْ حركة الشعر بأغراضه أو موضوعاته، فهي لم تتأخر عن مساهمتها في رسم التراث العربي في نسيج اللغة الشعرية، وتنويع الإيقاع الشعري بخفوته وترددات المهموسة، وتوسيع مداها المعجمي والتصويري، وجدانياً وقيمياً، عبر إطلاق العنان لخيالها وطموحاتها.

فمع شيوع شعر ليلى الأخيلية وحفيدتها مغنية الرحى، انعطفت الشاعرة العربية بتجاربها إلى مرحلة شعرية لعل أهم سماتها، توثيق التراث الشعبي في زمنه بخصائصه اللغوية ومقوماته البلاغية والفنية، بما في ذلك النزوع نحو الذاتية بتفصيلاته وإيحاءاته المتنوعة.

ففي مقابل المعجم اللغوي الفصيح للمرأة التي تغنت بالفروسية والاستعلاء، وبالكرم والوفاء، فقد اتسمت بالصنعة الذاتية والجزالة، ومتانة العبارة وطول النفَس، بل تسلل إبداعها إلى اللهجة مزيجٌ من النبرات الهامسة وشبوب العاطفة، وانسياب الصور والأحلام، وتراسل الخواطر وعذوبة الإيحاءات العفوية بسمتها الغنائية وإيقاعها الذاتي.

وفضلاً عن ذلك كله، ثمة تدفق الموضوعات التي تستأثر باهتمام الشاعرة ومزاجيتها وفضولها العاطفي، بما في ذلك الرثاء، رثاء الذات تحديداً، والفخر والمدح والحكمة والتمني والوصية والدعاء والشكوى والخوف من الزمن، والموت والنزوع إلى المطلق، والهروب من الواقع الذي جاء في صيغة الدعاء والتمني.

في هذه الموضوعات يتشابك العاملُ النفسي بالبُعدين الخوف والأمل، وقد ترافق ذلك مع المناخ العام للمشهدين الفني والتراثي، وهو ما أتاح لدارسي الأدب الليبي أن يتلمسوا نشوء خطاب الشعر النسائي، الذي يراهن بأنساقه وكيانه الذاتي على تحقيق جماليات مغايرة، والانضواء تحته، بل يتحدى الواقع ويتمرد عليه. ويبدو أن لسان المرأة صار يسترد حقوقه الاعتبارية عبر توطين

اللهجة إلى فضاء اللغة الأم الشعرية واللفظية، على نحو يعيد المرأة إلى قول الشعر بقوة، ويسمح لها بالإقامة في العالم الصحراوي بالرغم من قسوة الأمْرّين (**الرجل والصحراء**).

كان هذا الأمر أشبه بثورة ناعمة لانتزاع الاعتراف بوجودهن، والإقرار بحضورهن وحقوقهن في تقرير مصيرهن الإبداعي والإنساني، أو على الأقل التعبير بالطريقة الغنائية المتمثلة في الحكم والأمثال، وقد دفعن ضريبة غالية في سبيل ذلك، ومن أجل تشييد سياسات مجالهن الحيوي. ولهذا السبب دافعت المرأة في ليبيا عن كيانها منذ رباعيتها الأولى، بالرغم من أن التاريخ لم يكن يظهرها بصورتها الحقيقية لغياب التدوين كما كان لنا مع ليلى الأخيلية، بل كان صوت المرأة في ليبيا يعيش بين الحياة والموت، حتى أثبتت أحقيتها في الوجود، وأبدعت أشكال الإقامة في الصحراء والفن بجدارة، واستبدلت السلطة الذكورية بسلطة خفية تغري المرأة بالانقياد السهل وراء العواطف وابتذالها، لتفرغ ما يدور في خاطرها بكل جدارة، حتى وإن حُرمت من شهادة ميلادها ورقمها الوطني وصورتها الحقيقية.

ومن خلال ما مرّ في تعدد الأغراض في شعر النساء، ومن خلال ما وجدنا في بعض الكتب التي تناولت شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى،أميل إلى الاعتقاد، بأن الشاعرة أو المغنية العربية كانت امرأة ناضجة بالرغم من صغر سنها في بعض الأحيان، وأنها عرفت الحياة ومشاكلها، وتحدثت عنها وهي تعرف ما هي، وخاصة عند غربتها المليئة بالتأمل والفهم والتذوق، ومن ذلك يبدو أن المغنية في جلستها أمام رحاها كانت تعبر عن فهمها للحياة بطريقتها الخاصة، بفضل إحساسها الصادق، وروحها النيرة، وبذلك لم تكن بحاجة إلى قضاء السنين الطويلة في التجارب والفشل ــ أحياناً ـ أو بشيء منه، لكنها أصرّت أن تكون حاضرة وموجودة ولو باسم مستعار أو لغة رمزية، فوجود المغنية في ذلك المجتمع البدوي تلميذة وطالبة ومتعلمة قبل أن تجلس إلى رحاها وتقول ما تراه يتماشى مع ما يدور في نفسها وخفايا صدرها لترسم لغة الإبداع في رحلتها البدوية، بل هي وسمة لابد ان تتزين بها الفتاة الليبية قبل أن تتحول إلى زوجة، ومربية، ومغنية.

لهذا أدركت المغنية الليبية أن الحياة تناديها، فاستجابت لها ــ وهي تحدثهم ـ ومن ثم عبرت بما يزخر به قلبها، من ثروة وثورة أدبية هائلة تفيض بإيمان مطلق بسنن الحياة وقوانينها قبل أن تفيض جعبتها بالمعاني وفصل البيان.

إن هذه القصائد الشعرية أو الرباعيات هي نتاج للمرأة العربية الشاعرة لخلق إبداع يتراوح بين نفس طويل وقصير، لكنه غزير المضامين والمعاني، مكتظٌ بالدلالات والإيحاءات، ذكي بانزياحاته، لمّاح بإشاراته المُرمزة، ونصوصه غالباً ما تكون قصيرة مكثفة.

والشاعرة في المرحلتين حاولت أن تؤسس للمرأة كيانها الشعري والتراثي عبر نصوصها الشعرية، متحدية نفسها، متجاوزة التقاليد الاجتماعية وقيودها، مكسرة كل الأفكار التي تتهم المرأة بعجزها عن قول الشعر في الأغراض المتعددة، ففي هذه النصوص المختزلة، والمضغوطة بعناية حتى غدت كبسولة شعرية مركزة بالغة الفعالية، شديدة الانفجار التأثيري.

كما زواجت المرأة العربية بين نصوص المعرفة في العامية، والفصحى الحالمة المبحرة في عالم الرومانسية، وهي تستدعي عبر بعضها ماضياً مزدهراً بكل تفاصيله، والمحاولة ليست قفزة في الهواء، ولا ركضاً في الاتجاه الخطأ، بل كانت جرأة وإبداع ممتزجة بالحياء الأنثوي، ومحاولة ناجحة تحسب للتجربة الشعرية النسائية، وللمشهد الشعري العامي الليبي المتفاعل مع أغاني الرحى.[404] .

[404] ـ ينظر : بدرية الأشهب، أنا ليبيا، ، تعليق : جمعة الفاخري، مقدمة الكتاب.

الفصل الثـــاني .....

[الموازنة في القضايا والموضوعات بين شعر ليلى الأخيلية ومغنية الرحى]

(مظاهر الاتفاق والاختلاف)

المبحث الأول :

الحـــــــــــب والبـــــغـــــــض

المبحث الثاني :

الحيـــــــــــاة والمـــــــــــوت

المبحث الثالث :

العـــــــلاقات العـــــامة والخـــــاصة

يتناول هذا الفصل الموازنة بين الشاعرتين أو المغنيتين في مستويات نصية مختلفة، ولما كانت الموازنة تتضمن أغلب العناصر اللفظية والبلاغية، ففي شعريهما مادة خصبة للبحث، والكشف عن تجليات النص في شعر كل منها، الذي يشكل مجالاً رحباً للدراسة، وقد ركّز هذا الفصل على القضايا والموضوعات المتفقة بينهما والمختلفة، من خلال التقابل والتوازن والتعادل والتشابه، وسواها من الفنون البلاغية، التي تشكل العنصر الأساسي في بناء النص وتشكيله.

وفي هذا الفصل تحاول الباحثة أن تظهر نوعاً من الموازنة بين شعر ليلى الأخيلية ومغنية الرحى، والتوازن بينهما يسعى إلى تحقيق الانسجام والتلاؤم بين أجزاء النص الشعري عند الشاعرتين ضمن السياق التركيبي والإيقاعي والبلاغي.

وإذا تأملت الباحثة لغوية التوازن كما جاء في لسان العرب وجدناها تأخذ معنى المقابلة والمواجهة، والعلاقة بينهما في اللفظ والمعنى[405]، وبذلك يشكل التوازن هيكلية النص الشعري، وانتماء الثاني للأول، وبما أن الشعر في أبسط تعريفاته كلام موزون مقفى فلابد أن تستلزم القافية علاقة تماثل أو تباين مهمة بين اللفظ والمعنى.

من هنا يكون التوازن له علاقة خاصة بالإيقاع في تأسيس النص الشعري، وتعد الوظيفة الشعرية أبرز تجليات النص الشعري إذ يعد المحور الأساس الذي تتحقق به شعرية النص.

وتستلزم بنية النسيج الشعري عنصري الاختيار والتأليف، اللذين يعدان محوري بناء النص الشعري، ولتحقيق هذا المبحث لابد من حدوث تعادل بينهما، وهذا التوازن هو الذي يثبت انتماء الشعر الشعبي في ليبيا للشعر العربي الفصيح.

والصلة بين الشعر الشعبي النسائي المتمثل في أغاني الرحى، وبين الشعر العربي القديم المتمثل في شعر ليلى الأخيلية قوية ووطيدة، فكلاهما ينهل من نبع واحد، هو نبع اللغة العربية، والذي تفرَّعت عنها اللهجات الشعبية، إلا أننا نلاحظ أن أغاني الرحى قد اختلفت بعض الشيء عن شعر ليلى الأخيلية من حيث تنوَّع أبنيتها وأشكالها الفنية، فشعر ليلى ظل يحتفظ بنمط القصيدة العمودية ذات القافية الواحدة والوزن، المبنية على شكل البيت ذي الشطرين، ولم يشهد تغيراً ملحوظاً في البنية الفنية.[406]

وعندما نتوقف أمام المرأة العربية في ربوع البادية، في طبيعتها وطبعها، في نمط حياتها الذي فرضته عليها البيئة المنفردة، وحياة المجتمع الذي تعيش فيه، تجد الباحثة أن حياة الشاعرة متصلة بين الحل والترحال، تظهر في تصوراتها وأفكارها وقيمها، وكذلك في رموزها، والباحثة

---

405 ـ ينظر : لسان العرب، مادة (و ز ن).

406ـ ينظر: مجلس تنمية الإبداع الثقافي، محاضرات في التراث, دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1،2004.

لا تهمل الحديث عن معاناتها الدائمة وآلامها ومظاهر شقائها، كما لا تغفل عن أفراحها، وآمالها ومفاخرها، كل ذلك تقتطفها الباحثة من خلال أغانيها وأشعارها، فهي شاهد الإثبات شبه الوحيد.

في هذه الدراسة أيضاً تقف الباحثة أمام هذا الشعر الغنائي لتتمعّن في المستوى اللغوي والفكري والجمالي، والنفسي، وهي صفات اكتسبتها المرأة العربية من تلك البيئة المتميزة بطابعها الاجتماعي.

وإذا كان لهذه الدراسة من طابع، فهو المنهجية القائمة على قاعدتين، الأولى وحدة الموضوع والأخرى الإحاطة به.

وموضوع كل مبحث محدّد بصورة واضحة، وبالقدر الذي تسمح به الدراسة الأدبية، فلا تشابك ولا استطرادات ولا تعليقات خارجة عنه، وقد يكون هناك بعض التكرار في استخدام الشواهد، وهذا يعود إلى أنني أحتاجُ إلى دليل على ما تقول، كما تحتاج الشاعرة إلى أن تضغط على بيتها الشعري لِتُحمّلهُ أقصى ما يستطيع، فيكون البيت الواحد أحياناً لوحة شعرية متكاملة، لذلك يغدو الشاهد شواهد.

هذا الموضوع الذي سأتناوله من بعض النواحي التي تطرقت إليها المرأة العربية من خلال مقطوعاتها الشعرية، قد يساعد على إبراز مشاعرها ورحلتها مع الحياة حلوها ومرها.

والشعر ترجمة لحياة المرأة العربية التي عاصرت بزوغ فجر حياتها، ثم انتشار دورها حتى عمّ أرجاء الصحراء العربية، ثم توغّل إلى القرى والمدن، والتي عرفها العرب بما اشتهرت به هذه الأغاني من كريم الخصال والحكم والتعابير التي تُشجّع على الشجاعة والإقدام والكرم، وحماية الجار، وكل القيم الإنسانية، نكون قد تحصلنا على الدليل العلمي الأدبي على ما نقول.

فالشاعرة العربية هي ترجمة عصرها، لأنها لم تكتف بذكر قصة حياتها، وأنينها، بل تجاوزتها، إلى فلسفة الحياة التي عاصرتها، وصادقتها خلال رحلتها الحياتية .

وعندما أتناول هذا الشعر بالبحث العميق، والاستقصاء الدقيق، من كل جانب متتبعين بعض ما قيل وما كُتب، وما توافر من مصادر ومراجع، اتصلت بالشاعرتين العربيتين **(ليلى الأخيلية ومغنية الرحى)** .

والباحثة تعلم أن حياة المدن الليّنة ليست دائما زهوراً وورداً، وإنما هي كد وعمل، فما بالك بحياة الصحراء التي فيها المعاناة تخلق الإبداع للشاعرتين على حد سواء، وبالرغم من كل شيء فالكتابة في أدب الصحراء مورد عذب، عرّج عليه الكتّاب والبحّاث وخاصة روّاد الأدب العربي وعشاق الشعر الشعبي حين أضحى الأدب تاريخاً وأدباً، ثم حضارة جيل وتراثه، عسى أن يكون في تتبّع آثارهم عوناً على محاكاة أساليبهم، ومعرفة تاريخهم، فالشعر لا يحيا إلا بالاستسقاء من منابع التراث وعيونه الرقراقة وبحوره الهادرة.

المبحث الأول :

الحـــــــب والبـــــــغـــض

ـ الحب والبغض عند الشاعرتين :

التجربة الوجدانية في شعر ليلى أو أغاني الرحي تقع تحت سطوة الزمن، والتصوير الفني للتجربة هو تصوير يتلوّن نتيجة التمزّق الوجودي المُر الذي تعيشه المرأة العربية تحت ضغط المجتمع التقليدي، ومهما يكن من أمر فإن شعر المرأتين في زمنين مختلفين يصور امرأة ذائبة عاشت تجربة عاطفية باءت بالفشل، بموت الحبيب في ريعان شبابه، أو انقطاع أخباره، فطعن المحبة طعنة قوية مزّقت وجدانها، وأذابت قلبها حزناً على فراقه، فبكته بكاءً مراً في أكثر من قصيدة أو رباعية، ولا يسعنا إلا أن نرى في هذا العنصر الوجداني ثنائية ذات بعدين: (بعداً إيجابياً) من حيث تفجير شحنات الملكات الشعرية الخلاّقة، و(بعداً سلبياً) في ذاته لما فيه من قواعد مأسوية، وهذا الازدواج هو ذاته عماد ظاهرة التمزّق التي نحن بصدد دراستها والوقوف عندها، فعلاقة ليلى الأخيلية بتوبة، أو المغنية بالغالي شكّلت طاقة محركة، أثرت العطاء النفسي على حساب الكيان الوجودي، لأنه يصدر عن نفس واحدة واتجاه واحد، هو اتجاه حرمانها من صاحبها، وتظلّم الحياة عليها، وعلى هذا التقدير جاء القول الشعري ليعبر عن نفسية الشاعرة، وأملي في هذا العمل أن أقرأ شعريهما قراءة ثانية متأنية.

1 ـ الحب عند ليلى الأخيلية :

الحُبُّ نقيض البغض، والحبُّ : الوداد والمحبة، وهو الميل الباطني والقلبي للمحبوب، وله عدة مسميات[407]، وفي عصر بني أمية تمّ تحولٌ وتغيير، وانتقال من مرحلة إلى أخرى،...فالشاعر في هذه المرحلة أمام معادلة أدبية غاية في الدقة، فهو يتأرجح بين ماضٍ تمكنت منه تقاليد ومبادئ ترسخت في عقله ووجدانه، وانعكست على شعره، وبين قيم ومبادئ سماوية ألغت الكثير من معتقداته"[408]، وفي هذا الجو المفعم بالمتغيرات عاش الشاعر المخضرم، يرتوي من ذاك ويستطعم من هذا"[409].

وليلى الأخيلية عاشت في هذا المناخ، كما عاشت عاشقة لابن عمها توبة، واتسعت سيرتها في عصر دولة بني أمية، وحاكت في شعرها كِبار الشعراء لِتطبع آثارها في سجل العرب، فهي سيدة عربية أُختبرت بمحنة العلاقة الصعبة في مجتمع عُرف بالتقاليد الصارمة في ظِل أعراف القبيلة، واستظلت بأدب الإسلام وضوابطه الأخلاقية، فمزجت عناصر الزمان بالمكان لتعكس على صورتها الأنثوية في تلك المرحلة التاريخية المتغيرة ظروف هذه الأعراف وتلك الضوابط، وعلى الرغم من كل هذا انضمّت الشاعرة إلى موكب الشعراء لتتغنىَّ بالحب العذري الذي اكتوت به، كما اكتوى به (قيس ليلى) و(جميل بثينة)[410] وغيرهما من الشعراء العشّاق، تقول ليلى الأخيلية:

---

407 ـ المسميات منها : الوجد والكلف والعشق والتتيم والجوى والشجو والشوق والخلابة والتباريح والسدم والشجن واللاعج والصبابة والصبوة والشغف والحرق والسهد والأرق واللهف والحنين واللوعة والفتون والجنون والود والخلة والغرام والهيام والتدلية والوله (ينظر كتاب : رشح اليراع في زمن الأوجاع ، قريرة زرقون نصر ، دار الكتاب الوطنية، بنغازي،2021، ط2، ص : 14، 15)

408 ـ رشح اليراع في زمن الأوجاع ، قريرة زرقون نصر ، دار الكتاب الوطنية، بنغازي،2021، ط2، ص : 22.

409 ـ ينظر : المرجع السابق نفسه.

410 ـ يقول مجنــون ليلى : **إلى اللهِ أشكو ما ألاقي من الهوى بليلى ففي قلبي جوى وحريقُ**

معاذ إلهي كان والله سيّـدا جواداً على العلات جمّاً نوافلـه

أغرَّ خفاجياً يرى البخل سُبةً تحلب كفَّاه النَّدى وانامِـــــلُـه

عفيفاً بعيد الهمِّ صُلباً قناتـه جميلاً مُحياهُ قليلاً غوائلُـــــه[411]

فليلى تنفَّست وعبّرت بعد موت توبة عن كبتها بالبوح الذي صرخت به من أعماقها، لتنشر صداه فوق مرتفعات الصحراء ورمالها.

يا عينُ بكّي بدمْعٍ دائمِ السَّجـمِ وأبكي لتوبةَ عند الروع والبُهـمِ

على فتى من بني سَعْدٍ فُجعتُ بهِ ماذا أجِنّ به في الحُـفرةِ الرَّجْمِ[412]

ففي هذه اللوحة الجميلة التي تتكون من بيتين فقط لكنها تؤثر في المتلقي، فلقد رتّبت ألفاظها ومعانيها فيما بينها أحسن ترتيب وأدقّه، وكأنها ترسم قصة قصيرة، تبدأ من تصوير توبة، وتشخيصه للذين يعرفونه وحتى للذين لا يعرفونه:

مُهفهف الكشح والسربالُ منخرقُ عنه القميصُ لسير الليل مُحتقرُ
لا يأمن الناسُ ممْساهُ ومُصبحـهُ في كل فجٍّ، وإن لم يغـزُ ينتظرُ[413]

وها هو توبة ضامر البطن (**مُهفهف الكشـح**)، وهي كناية على الرشاقة والوسامة والجمال، كما هو ممزق القميص (**والسـربالُ منخرقُ**)، والسربال هو القميص والدرع وكل ما يُلبس، ولقد ورد ذكر السرابيل في القرآن الكريم **" وجعل لكم سرابيل تقيكم الحر، وسرابيل تقيكم بأسكم"** سورة النحل، الآية 81، وهي أيضا كناية عن شخصيته وشجاعته وقوته، والبيت الثاني يُكمّل المشهد ليرسم فروسيته، بحيث إن العدو لا يأمن بأسه في المساء ولا في الصباح، فهو موجود في كل فج، وفي كل مكان وزمان، فالشاعرة كانت رومانسية لإيمانها النبيل بقدرة توبة على أن يصبح سيّد مصيره، من خلال فتوّته المُتعالية (**الفتي ـــ فتى الفتيان**)، فقد ذكرت تلك الفتوة في قصائدها جُملة عشرين مرة، نذكر نحن منها هذه الأبيات الأربعة:

ولنعمَ الفتى يا تـوبَ إذا التقـــت صدورُ الأعالي، واستشال الأسافلُ
ونعم الفتى يا توب كنتَ ولـم تكـن لتُسق يوماً كنتَ فيـه تُحـــاول
ونعم الفتى يا توب كنت لخائف أتاك لكي يُحمى ونِعم المجامـــــلُ
ونعم الفتى يا توب جاراً وصاحـباً ونعم الفتى يا توب حين تفاضـلُ[414]

فالشاعرة تتحرك بين دلالتين (الغياب والحضور)، وتتماهى دلالة الغياب في سياقات ممتزجة بين الغزل الباطن والرثاء الظاهر، مبرزة ذلك الحضور بأسلوب الخطاب المتشكل جُله بصيغة النداء، التي اختزلت فيها الشاعرة حُزنها وألمها وتحسرها على (**توبة**)، والشاعرة تأتي باسم (توبة) مُرخَّماً (توب)، وفي ذلك دلالات على الحب العميق له والمسيطر على وجدانها حتى

ويقول جميل بن معمر : **شهدتُ بأني لـــم تغيّر مودتي وأني بكم حتى الممات ضنينُ**

411 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 15.

412 ـ المصدر السابق ، ص : 104.

413 ـ المصدر السابق ، ص :82

414 ـ المصدر السابق، ص: 94.

وهي تصـــفه، كما هي تناديه نداء المكروب وتطلب منه أن يحس بها، ويشـــعر بألمها، ويســـعد لحديثها، فالنداء هنا متنفس للشـاعرة في إفراغ لوعة الحب الحي للمرثي، إذ اسـتطاعت الشـاعرة التفاعل والتواصل مع المخاطب (الغائب) من خلال توظيف تقنية الحوار بين المتكلم والمخاطب، لذلك فهي تعيش الماضـي في زمن الحاضر والمستقبل، فالزمن هو الحركة والتغيّر، وهو المسار الذي يُحوّل الحاضر إلى ماض، ويأتي بالمستقبل إلى مسرح الحاضر، وقد اعتمدت الشاعرة على الترخيم في إبراز صـــورة توبة مســـتخدة التقنيات اللغوية لتصـــل إلى المتلقي لتأكيد ما تقول، ثم استهلّت المطلع بفعل المدح (**لنعم ــ ونعم**) المؤكد باللام ومن دون اللام، وتعززت هذه التوكيدات بأسلوب النداء (**يا توب**)، الذي اختزن حُزن الشاعرة وألمها، واستوعب انثيال عاطفتها المشحونة بالأسـى، وقد ترك الزمن الماضـي بصـماته على أسـلوب الشـاعرة كما يبدو من القراءة الأولى لمطلع القصـيدة، بل كبّل قلبها بقيوده وأرسـى دعائمه على أفكارها وانفعالاتها، لذلك فهي تعيش فيه، كما اســتشــففنا من البيت الأول، موظفة الأفعال الماضــية لهذا الغرض : (**كنت ، التقت ، استشال**)، فضـلاً عن تقنية الخطاب التي اعتمدتها الشاعرة في القصيدة كلها، وإن فعل (الالتقاء) في قولها:(و**التقت**) مشروط بالحدوث وعدمه، إذ وظّفت الشـاعرة الأداة (**إذا**) ليتحقق الامتناع في (الملاقاة) بين (توبة وخصمه)[415].

إن توظيف أداة الشرط هنا دليل على تحقق حدوث فعل الشرط في المستقبل، إذ يمثل كل منهما طرفاً لصـــدور الأعالي التي تشـــير إلى أشـــراف القوم وأعاليهم منزلة وشـــجاعة، كما أن الصدر منطقة القوة والجأش عند المقاتل[416].

وما بين صـــدور العوالي وأحوال الأســـافل، تنهض صـــورة توبة بكل مقومات القوة والبطولة والسـمو، ومما لاشـك فيه أن الشـجاعة تسـتلزم معاني السـبق والفوز التي تجسّـدت في البيت الثاني، وهذا المدح وهذا الثناء والرثاء المتمثل في الخطاب ما هو إلا صـورة الحب العذري الذي تحمله ليلى الأخيلية لتوبة (**جاراً وصاحـــباً**) ولتقل الناس ما تريد:

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده	**بجدٍ ولو لامت عليه العـــواذلُ**
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده	**ويكثر تسهيدي لـه لا أوائـــــلً**
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده	**ولو لام فيه ناقص الرأي جاهلُ**
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده	**إذا كثُرتْ بالمُلحمين التلاتـــــل**[417]

إن النص يراقب نفسه بنفسه، ويضبط إيقاع نمو القصيدة وتناسلها، ويجسد الحالة النفسية المتأزمة للشـــاعرة المتمظهرة في أعلى درجات الحزن واليأس، التي تســـربت بوســـاطة البكاء، وتمظهرت في هذه الأبيات الأربعة التكثيف والدلالة الشـعرية والفكرية المتسـلطة على الشـاعرة، ولو تأملت الباحثة البناء الشـكلي للنص لوجدته مشـحوناً بالتوكيدات المتجسـدة بأسـلوب القسـم في لفظة (**لعمري**) ليعمق البعد العاطفي وشدة الحزن والأسى، وتواشج القسم مع بنية التوكيد المتمثلة (**باللام**) في (**لأنت**) والضـــمير (**أنت**) للمخاطب، الذي اختزلت فيه الشـــاعرة أحزانها الغزلية وآلامها من خلاله، فضـــلاً عن تحقيق الاتصـــال والارتباط بينها وبين المخاطب، وبين الماضـــي والحاضـر، وعبر هذا المخاطب تجاوزت المسـافة المكانية والزمنية، متيحة للمتلقي أن يسـتوحي صـــورة اللقاء بينهما، ولم يكن ضـــمير المخاطب وحده المنتج لهذه الصـــورة، إنما تم الاتفاق مع ضـمير المتكلم المتمظهر في الفعل (**أبْكي**) الذي عمّق حالة الشـاعرة، وفعّل حضـورها في النص مع ضمير المخاطب (**لأنت**). ولقد ركّزت الشاعرة على تكرار الألفاظ وتكرار الصور.

---

[415] ـ آلاء طارق محمود آغا ، التوازن الدلالي في لامية (ليلى الأخيلية)، مجلة التربية والتعليم، المجلد 14، العدد3، لسنة 2007، ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل، ص : 158

[416] ـ المرجع السابق نفسه.

[417] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع ، ص: 94.

وتستشفُّ الباحثة من النسق اللغوي لترتيب الألفاظ عامة في هذه الأبيات الأربعة، لوعة ضارمة تُحطّم قلب الشاعرة، وتحكي صراعها النفسي الذي كابدته في حب توبة، ولوعتها على فقده.ويظهر اشتعال قوي في نفسها الملتهبة وانتصار آلامها على آمالها، ما يحملها على استخراج روائع المعاني التي توافق همها وألمها ، وعلى توليد الآيات البيانية التي يتصل بما في قلبها وفكرها، وعلى اجتباء العبارات التي ترسمها في إيجاز بمنزلة الرمز لما يدور في نفسها من المعاني المطولة.

كما لاحظت أن الشاعرة في هذه الأبيات لم تصرح باسم (**توبة**)، إنما عدلت عنهُ لتنفي البكاء عمن سواه من البشر، وتخصّه هو فقط ولا أحد غيره، محتملة لوم العواذل، وتأنيبهم لها، ولم تكن العواذل لتلومها لولا وشاية دموعها لها التي كشفت للوشاة سرها، ويتفاقم سرها ليصل إلى ذروته في التسهيد (**ويكثر تسهيدي له لا أوائل**)، وتكمن المفارقة هنا في تلذذها بالسهر فهي لا تريد الخلاص والنجاة منه، لأنها تحقق في هذا السهر فرصة اللقاء بصاحبها بعيداً عن أعين الناس والوشاة، كما يطالع الشق الثاني من اللوم في البيت الثالث المتمثل في الجُهلاء وناقصي الرأي الذين لم ينالوا جانباً من انتباه الشاعرة لهم، حالهم بذلك حال العواذل ولومهم، فهي تعي بجهل هؤلاء الناس لمنزلة (**توبة**) وقَدره عند الشاعرة، فهم لم ولن يستطيعوا إدراك التلاحم والتواصل بين توبة والشاعرة لذلك سيلومون الشاعرة على بكائها عليه، لكن هذا اللوم بشقّيه قد لا يتحقق لأنه مشروط بالوقوع وعدمه بوساطة توظيف الأداة (لو). وتوبة هو من يستأثر ببكائها إذا كثرت بالمشارفين على القتل (**إذا كثُرتْ بالمُلحمين التلاتل**) ويحتمل النسق هنا أكثر من دلالة إذ تجسّدت في ذهن الشاعرة صورة المشارف على القتل، الذي تعاظمت الأمور عليه، فهي تبكي توبة حتى وإن شارفت على الموت. وقد يوحي هذا اللفظ بأن توب هو فارس الأمور العظام التي أحاطت بالشاعرة المشارفة على القتل من جرّاء فقدها وحبها له.كل هذه المقطوعات التي انتقيتها توحي لنا بتعلق الشاعرة وحبها لتوبة، الذي تحدّت به العاذل وناقص الرأي والجاهل، وكل النظم السائدة في المجتمع العربي القديم، لتعترف بحبها له، حباً أبدياً لن يغيره الزمان لأنه فوق الزمن، لهذا نراها بالغت في وصفه، لتؤكد لنا مدى الحزن والمحبة والإعجاب الذي وصلت إليه.

2 ـ الحب عند مغنية الرحى :

مغنية الرحى في ليبيا شاركت ليلى في معاناتها، ونقلت عنها رسالتها لِتّعبّر عما يجول في خاطرها، فقد كان لها في القلب وجع، وفي العين شرود، وفي النفس لهفة وانتظار قد يطول، وقد يكون سراباً، لتنشر في حنايا الوجد خفايا قلبها وأسراره، على الرغم من أنَّ شِعْرها يغْلِبُ عليه التلميح أكثر من التصريح فـ (**كلام المواعيد غالي**) كقول هذه المغنية:

سبْحان من خالق الحَبْ في رأس زيتون عالي

يا بنت داري على السّب (كـلام المواعيد غالي)[418]

أي والله، فـ (**كلام المواعيد غالي**)، لهذا لم يبق لكِ أيتها المغنية إلا الشعر وسيلة وأداة تحول لحظ العيون، وصمت الشفاه، واحتراق كبد الانتظار يفوق بعد المسافات بين العاشقين:

الغالي نْريدوه قنديل في الحوش يشْعل فناره

---

[418] ـ هجاوة الرحى، عبد السلام محمد شلوف، ص :44 ، وهذه الرباعية تكمن في النصيحة كما تكمن في الحذر من البوح بالعشق.

ويا ربنا ما تْطْفيــه لا اتّذوّق الكبد نـــــاره[419]

فكان الشعر للمغنية نافذة النجاة، ليرتفع فوقها المحبُّون، لينطلقوا محلقين فوق أجنحة النبل والعفة.

عيْني عمَــاها الرفِيــف والقلب هـــدّا الرَّيــافِ

مِنْ وحشكم يا بعيدين ما نــرْقـــــدْ الليل وافي[420]

وقد ترسم صورة ذلك الغالي وملامحه الرجولية لكي نعرفه، وكأننا نراه، لكن بصيغة الجمع حماية لها من قول القائلين:

سريعين في قـدْحة النــار سريعين في ردّة الغارة

لبس الجريدي مع الملف من غيرِ سابق خســـارة[421]

يمكن القول إنها مغنية رومانسية لكن بطريقة التلميح لا بالتصريح، للأسباب التي سبق ذكرها في الفصل الأول، وكل ما تستطيع الباحثة قوله إن الشاعرة عبّرت عن نفسها في آناء الليل و أطراف النهار، وحتى لا نتهمها بالغلو، نسارع إلى القول بأنها مغنية وشاعرة عربية عاشت في الصحراء الليبية، وحتى لو قلنا إنها شاعرة غير رومانسية، لأن قوالبها الشعرية وموضوعاتها كلاسيكية البناء والتلميح، لكن تبقى روحها رومانسية العشق، فهي تعيش حالة من التفرّد، رغم تنكرها للقيم السائدة، وعلى هذا الأساس تصبح غالبية أغاني الرحى رافضة غير معلنة للتصريح، هاتفة في أواخر الليل في لوعة واشتياق، لأنها تؤمن في حقيقة الأمر بأن الحياة لا تخلو من الحب والعاطفة، لكن الوحدة لا تقهرها، ولا تسيطر عليها، لأن آلتها الموسيقية حاضرة وموجودة، فالمغنية بالرغم من استغراقها في نرجسية الأنا، لكنها ليست انطوائية الوجود، فهي لا تكره المجتمع الذي تعيش فيه، لأن مأساتها ليست في وجودها فيه، بل في قيوده الظالمة، فالمغنية المضطهدة، المنسية، لا يمكنها أن تنفصل عن هذا المجتمع،بالرغم من تناسي المجتمع لها، وفوق هذا كله تخرج الشاعرة من نفسها لتناجي رحاها، وكل ما يصدر عن المغنية من هذيان، وهتاف، ونجوى، يكون متصلاً، حتما بذلك الغالي، أليس هذا كله موقفاً رومانسياً، وشاعرة تعرف كيف تُغني مأساة الفراق والنسيان ولو في جوف الليل:

سْوال النبي يا بعيديــن دزّوا نبـــاكم يجينــا
صحيحين ولا مريضين والاّ الخـــاطر نْسينا[422]

وتتكرر الاستغاثة مرة أخرى في رباعية مماثلة، تصف فيها حالتها :

سْوال النبي يالـــغالـــي انْـــظارنْا يرْغبنّـــكْ
وإنْ غبتْ جـاهنْ رَمدْهن وْيبْـــــرنْ لْيا قابْلنكْ[423]

---

[419] ـ المرجع السابق ، ص : 51

[420] ـ هجاوة الرحى، عبد السلام محمد شلوف ، ص: 50

[421] ـ المرجع السابق، ص : 52.

[422] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 64.

[423] ـ المرجع السابق، ص: 150 .

هكذا تراءت المغنية بوضوح، رومنطقية مبكرة في الشعر الشعبي النسائي في ليبيا، وليست رومنطقيتها بالمعنى الفلسفي للكلمة[424]، بل بالمعنى الفلسفي للمعنى، فقد لاحت من خلال روح المغنية الهائمة التوّاقة إلى ذلك الغالي بعيداً عن كل شيء، فكانت فلسفتها العفوية المتزينة بالحياء، المتعطرة بالشوق، تبثُّ مشاعرها وأحاسيسها وشوقها إلى ذلك الغالي، وكل ما نستطيع أن نقوله دون أن ننعتها بالمبالغة، إنها كانت ذات مزاج رومانسي في روحها الوالهة، وماعدا ذلك فهو كلاسيكي تقليدي أسلوباً وموضوعاً وبلاغة، والمغنية عندما تتوسل للغالي، بحبهما للنبي الكريم عليه السلام **(سْوال النبي يالغالي)**، وتستجديه وتهمس له بعيداً عن آذان الناس وأعينهم أن يأتي ويعود، فهي مشتاقة لرؤيته (**انظارنا يرغبنك**)، فرغبتها في رؤية الغالي هي صورة رومنسية في عمق عاطفة الوجد، ولتعلقها الشديد به، ليتمازج شوقها مع ذلك الغالي، ومقارنتها بين حضوره وغيابه:

وإن غبت جاهن رمـــدهن ويبرن ليـــا قابلنك

كان طبيعياً أن تصف حالتها في غيابه، وأن ترسل إليه أصدق وأجمل رسائل الشوق والعتاب والحنين، وأسمى آيات التقديس لذلك الشوق، وبالرغم من الكبرياء المتماسك للمرأة الحرة البدوية إلا أنها استطاعت أن تغني آلامها وآمالها بحريّة تامة، وإن كانت في لغة رمزية تلبس ثوب الغالي، وتتزين بالأنظار(**لنظارن يرغبنّك**)، وتناديه بالواعز الديني **(سوال النبي يالغالي)**[425]، الذي يعني لها أن الرسول الكريم (صلاة الله وسلامه عليه) هو مدرسة للإخلاص والوفاء، وهي تعرف حق المعرفة أن هذا النبي الكريم صلى الله عليه وسلم يعني للغالي ما يعنيه من حبه لهُ واحترامه لسنته، وقد ترى المغنية أنها الوسيلة الوحيدة التي تجعل الغالي يلتفتُ إليها، ثم بعد ذلك تصف حالتها بين الغياب والعودة في صورة رائعة الجمال، مختصرة التعبير، عميقة المعنى، و نعرف ما للعين من مكانة في الأدب العربي القديم، والحديث كما قال (جرير) :

إن العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يُحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك له وهن أضعف خلق الله إنسانا[426]

والمغنية لخصت حياتها التي تعيشها في غيابه: **(جاهنْ رَمَدْ)**، وماذا يمكن أن يحققه مقابلته :(**يبْرنْ**):

في الغياب ـــــــ **وإنْ غبتْ جاهنْ رمدْهن**
في الحضور ـــــــ **ويبْرنْ لْيَـــا قابْلنّـــك**

و(**لنْظارن**) هي من النظر، والنون للتأكيد باللهجة الشعبية في ليبيا، وكذلك يفعل اللام، والنظر في لسان العرب "من النَّظر: حِسُّ العين، وهو تأمل الشيء بالعين، والنظرُ: الانتظار، ويقال: نظرتُ فلاناً وانتظرته بمعنى واحد، وإذا قلتَ نظرتُ إليه لم يكن إلاّ بالعين، وإذا قلت نظرت في الأمر احتمل أن يكون تفكّراً فيه وتدبّراً بالقلب، والنظرةُ : اللمحة بالعجلة، ونظرته وانتظرته: إذا ترقبت حضوره، والمنظور: الذي يُرجى خيره"[427]، وربما أرادت المغنية جميع هذه المعاني، فهي تأمل حضوره وتترقبه لهذا تتوسل إليه، لكي تراه وتنظر إليه، لتتأكد من وجوده، ولو في لمحة

---

[424] ـ لفظة الرومانسية عند مغنية الرحى ليست بالمعنى الحالي، بل بالمعنى المعنوي للمرأة حين تتذكر الغالي.
ولفظ الأنظار كثيرة في الغناء الشعبي، وخاصة في أغاني العلم.(أوحلت في غلا محجوز طرواه عيب وإسكاته مرض).
[425] ـ هذا تعبير شائع في الحياة البدوية، والمعنى : أناشدك باسم النبي الكريم .
[426] ـ جرير بن عطية الخطفي، الديوان، دار بيروت، 1991، ص :76.
[427] ـ المصدر السابق نفسه.

مستعجله، لتَشفى من الرمد وهي كناية عن البكاء والمعاناة وشدة الشوق والاشتياق، وربما عبّرت المغنية بطريقة أوضح وأكثر جرأة في رباعية ثانية، لتصف حالها في غيابه :

ونا اليوم حِسِّني مريضة مريضة ومشغول بالي
عندي قلب ما يرقد الليـــل من بعـــدكم يا غوالي[428]

الغالي بالنسـبة للمغنية أكثر من قريب، أو نسـيب، بل أكثر من كل عشـيرتها، فكان لها، ظِلاً ظليلاً تعيش في كنفه مرتاحة البال، محاطة برعايته وعنايته، وشـــعورها بالوفاء نحوه بلغ مبلغ القداسـة، إلى درجة أن غيابه يشـغل بالها ويجعلها مريضـة، وقد يلازمها هذا الشـعور العارم ويلاحقها حتى في نومها **(عندي قلب ما يرقد الليـــل)**، فراحت تغني بما يعتمل في قلبها، ويصب ذلك في رســـائلها الشـــعرية الملغمة بالمعاني، وربما قصـــدت الغوالي بدلاً من الغالي للتعظيم والتفخيم، بل هو أكثر من غال، حتى أنها لم تتورع عن الهذيان به، والتعبير عن مشـاعرها إعلاء لشأنه ورفعة لمكانته عندها، و تلحظ هذه الزفرة الحارة لوعة المحب المعاتب، ترسلها لمن يستمع إليها، أو ينقل تلك الرسالة لتهدئة وجدانها، ولتبرير حالتها.

كل هذه الاعتبارات النفسية، والزمنية المتمثلة في هذا البيت :

ونا اليوم حِسِّني مريضة مريضة ومشغـــول بالي

يظهر انشـغال بالها في التكرار لكلمة (**مريـــــضـة ... مريضـة**) لتأكيد حالة المرض، ولاحتلال ذلك الغائب قلبها، ليظهر هذا الصوت الفنيّ المميز، والشاعرية المبدعة، لكي يعود ذلك الغالي القادم من دنيا الغياب، لينقذ تلك المحبة من المرض وانشـــغال البال من خلال مفرداتها وصـــوتها الشـــجي الذي ترســـله عن طريق رحاها في أعقاب الليل، ثم تتدارك المغنية حالها وانشـغالها بالغائب جسـداً، الحاضـر روحاً، وهذا هو الذي توجّه إليه المغنية مشـاكاتها: (**ودّك تشاكي ملْتاعْ**)، وهو الذي يهتم لأمرها، فلا يلومها ولا ينتقدها لأنه قد جرّب ذلك وعرف معناه:

واللي ضاق لوعات لفراق عليّ ما يـــدير النقيده

أما الذي لا يفهم لغة الوجد والشوق فلا تلتفت إليه المغنية ولا تشاكيه: **(واللي ضحك ما نريده)**، لأنه غير ملتاع، فيســـخر من كل عاشـــق ولا يهتم لأمره، والضـــحك كناية عن الاســـتخفاف والاستهزاء والسخرية، ولا قلب له ولا عاطفة :

ودّك تشـــــــاكي الملتاع واللي ضحك ما نريده
واللي ضاق لوعات لفراق عليّ ما يدير النقيـــده[429]

ولفظـة (**ملْتـاع**) **من** اللوعـة: وجع القلـب من المرض والحـب والحزن، وقيل هي حُرقـة الحزن والهوى والوجد، ولوعة الحب: حرقته، ويقال : لا تلّع أي لا تضـجر، وقيل: اللاّعة المرأة الحديدة الفؤاد الشـــهمة، ويُقال : التاع فؤاده : أي احترق من الشـــوق أو الهم[430]، و(**ملتاع**) خليط بين الفصـــحى واللهجة، بمعنى أنّها عربية تمّ انزياحها إلى اللهجة، ونســـتعين باللســـان العربي على لفظها، وتتعامل الباحثة معها حسب أسلوبها، مما يجعلها في النفس خفيفة الظل، حتى في تعاليها،

---

[428] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 146.
[429] محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ، ص : 146.
[430] ـ لسان العرب ، مادة (لوع).

لكننا نقبلها منها كما هي، لأنها كثيراً ما تلفُّ ألفاظها بغلافٍ شـعبي، ولاسـيما في المجتمع الذي تعيش فيه، وكما كانت هي مغنية أصـيلة، كان ذلك الغالي رجلاً أصـيلاً ، فهُما معاً يلبسـان ثوب العفة والحشـمة والأدب، فهي إنسـانة تملك العاطفة والوجد وقد لا تبوح بهما، وقد تبوح بلغة رمزية، كالغالي مرة، وسيد عيني مرة أخرى وإن فرّق بينهما البعد في اللفظ والمعنى والمسافة :

وين باعدوا باعد القلب وين روَّحوا جا مراجـع
وحجب علي سيد عيني أللي قليل المواجـــع[431]

فالمغنية إنسـانة وجدت نفسـها في مجتمع تقليدي، عرفت موقعها فيه، فلم تخرج عن التقليد، ولم تتكسّب لتنال الشهرة، بل ظلت ممثلة صادقة للفن والعمل لمجتمعها، وخير ما تحدثت به عن البراءة والأمومة والشاعرية على أنها حديث الروح والقلب والوجدان لا سلعة معروضة للبيع، وهي أقرب للنوع لا إلى الكم، وأن القيم والشـخصـية الحرة هي التي يجب أن تتكلم في الشـعر، وليس أي شـيء سـواها، فلا تناقض بين قولها وفعلها، وبين سـلوكها كإنسـانة وكلماتها كشـاعرة، فهي تعايش المعاني، وتبرز معها، ولا تختبئ خلف شـخصـية ليست شـخصـيتها، فهي تحترم الرجل عندما يتحلى بالرجولة والقيم الأخلاقية كالشـجاعة والكرم والتضـحية، ويحترم مشاعر الآخرين (**قليل المواجع**)، وهذا هو الذي تتمنى من الله أن يحفظه ويُطيل عمره.

كما ألتمس في هذا الجمال الفني الذي يعجب القلوب، ويرد إلى النفوس أملاً بعد يأس، وابتهاجاً بعد اكتئاب، ونشـاطاً بعد فتور، فهل نسـتطيع أن ننكر هذه الصـور المملوءة بهذا الجمال الفني الذي يُجسد معالم تراث المرأة البدوية في ليبيا، ونطمئن إلى ما في هذه الأبيات من سـهولة ولين لا فخامة فيها ولا تصـنّع، مثلما يوجد في الشـعر النجدي القديم، وهل نظن أن شـيئاً يسـتطيع أن يحبب إلينا هذا الشـعر ويُزينه في قلوبنا، ويحملنا على دراسـته، وتتبعه، وحفظه، وقد ننشـده ونتغنّاه لولا انتماؤنا له، فأبياتها تظهر فيها من سـهولة ويبدو فيها من لين، ولا تحتاج إلى ترجمة، أو تفسـير، لأنها واضـحة جلية، سـهلة اللفظ قريبة المعنى، ليس بينها وبين نفوسـنا حجاب، فكأن الرباعية طائفة من الأنغام الموسـيقية الكثيرة المتنوعة فيما بينها أشـد التنوع، فيها نغمة واحدة متصلة منذ البداية بنفوسنا، وهذه النغمة واضحة تتحسسها النفس، وإن لم نسمعها منها مباشرة، كما كوّنت الوحدة الموضـوعية في الرباعية صـورة الغالي، وهي حديث المغنية إلى صـاحبها، واستحضار صورته في نفسها، فلم تنْسَهُ وحنينها متصل، فهي تفخر به وتتفاخر، وتريد أن تقنعنا بأنه خليق أن تحبه وتصـفه، وتميل إليه، بل هو رقيق القياس : (**قليل المواجع**). وتقول في رباعية أخرى :

نا الغالي ما هوش مذموم وكـــل العرب عارفاته
يفزع ليا جاه مظـــــلوم وللحق يطـــرح عباته[432]

تظهر في هذه الرباعية معنى الرجولة العربية الكاملة، فهو رقيق دون أن تنتهي الرقة به إلى الضعف، وهو شديد دون أن تنتهي الشدة به إلى العنف، (**يفزع ليا جاه مظـــــلوم**)، صاحب صحو، دون أن ينتهي به الصحو إلى التقصير عما ينبغي للرجل الكريم من العطاء والندى، (**وكل العرب عـارفـاتـه**)، ألا يجوز أن نتعـاطف مع بلاغتهـا العفويـة، ونلاحظ قولهـا (**كـل العرب**): اعتزازها بنجعها وقبيلتها، فهؤلاء هم كل العرب ـــ على الأقل في نظر المغنية ـــ ، والعجب كل العجب أن هذه الرباعية تظفر بحظ عظيم من الإيجاز في الألفاظ والامتلاء بالمعاني، والبراءة من الغلو والفضـــول، وحتى قولها: (**وكل العرب عارفاته**)، لا تُعد مبالغة ولا غلواً، بل تُعد من

---

[431] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ، ص : 146.
[432] ـ المرجع السابق، ص : 148.

البلاغة العفوية التي اعتادها المجتمع، حتى جرت مجرى المثل : (**كيف ما قالت العرب ـــ جتنا عرب ـــ عندنا عرب ـــ مشينا للعرب ـــ تضحك علينا العرب**). ولو عدتّ مرة أخرى إلى هذه الرباعية لقرءاتها مرة ثانية :

وين باعدوا باعد القلب وين روَّحوا جا مراجع
وحجّب عليْ سيد عيني إلّلي قـــليل المواجـــع

ما يلفت نظري في هذه اللوحة القصيرة حديثها عن قلبها الذي تعلق بـــــ **(سيد عيني)**، فيذهب معه حيثما شاء ذلك السيد: **(وين باعدوا باعد القلب)**، ويعود معه إن عاد (**وين روْحوا جا مراجع)**، بل تظهر صورة قلبها الموجود في الأسر، وقبل الأسر تظهر صورة الوفاء أمام (سيد عينها) الذي ترغب في عودته إليها رحمة بها، وعلى هذا كله تبقى رسالة المغنية واضحة، تلك الرسالة الشعرية الملتهبة حباً ووفاءً، ولوعةً وإباءً، والتي أوحت بها كتجربة خصبة في الوفاء والإخلاص، بل هي تجربة قلبها الأسير لذلك الفارس صاحب القيم والأخلاق النبيلة **(قـــــــليل المواجـــــع)**، وفي الصورة الأخيرة ترسم المغنية صورة ذلك المحبوب **(الغالي)**، وتقدم تحليلاً مستفيضاً لشخصيته :

نا الغالي ما هوش مذموم وكـــل العرب عارفاته
يفزع ليا جاء مظـــــلوم ويطـــرح للحق عباته

في هذين البيتين تُجسِّد المغنية **(الغالي)** في شعرها **(ما هوش مذموم)**، فترسم صورته المميزة، وشيمه وفزعته للمظلوم، فالناس كلها تعرفهُ بأخلاقهِ وصفاتهِ الحسنة **(وكل العرب عارفاته)**، وهي كلمة مختصرة لفرد دهره، وشمس عصره، أدباً، وكرماً ونبلاً، ورحمة، وفروسية وشجاعة، فهو مشهور بين الناس في الحُسن والجودة والشهامة، وكل هذه الخلال تجتمع في كلمة: **(وكل العرب عارفاته)**، وكلمة **(عارفاته)** تدل على المؤنث، ولكنها في حقيقة الأمر تدل على جمع من الرجال والنساء، ومثلها مثل قوله تعالى:**[قالت الأعراب آمنّا]** سورة الحجرات، الآية 14 ، كما أن لفظة العرب قريبة من الأعراب قولاً وفعلاً، وإن كانت كلمة العرب أعم وأوسع، فهي تشمل سكان الصحراء والأرياف والمدن، ثم إن قولها **(ويطرح للحق عباته)**، كناية عن نصرته للحق والصدق ورفضه للباطل، فالشعر ليس خطبة أو رسالة بمعناها الحرفي، أو سرداً لواقع معين، أو تسجيلاً لموقف شخصي، بقدر ما هو تصوير لحالة معاناة وتجربة، تمر بها الشاعرة، ومنها تنطلق لآفاق أوسع، ورؤي أمتع، ملونة مشاعرها، وأحلامها وآلامها وآمالها بألوان في غاية الجمال والإبداع، وكأن الغالي مُلكٌ لها وحدها لترسمه برموز وألوان خاصة كما تريد بريشة عواطفها ومشاعرها، لا كما هو في الواقع، حتى جعلت الباحثة تشاركها معاناتها، عاطفتها، وصدقها وصراحتها، ولولا لغتها الشعرية، لكنّا أمام رسائل نثرية، بالرغم من روائع رباعياتها التي لا نكاد نتبين الدوافع الشخصية للمغنية، ولا النزعات الخاصة، لكننا نجد أنفسنا، مندمجين فوراً معها، ملتحمين مع أغوار مشاعرها، ثم منطلقين في آفاق شعرها تحت مجهر فكرها، وتجربتها وشاعريتها ومفرداتها بالإضافة إلى معانيها، وكما تقول الحكمة "عندما تعجبنا الروح تعجبنا الملامح حتى ولو لم تكن جميلة"، وقد تتردد هذه الملامح حتّى في أحلامنا، وكأنها حقيقة لا يزيلها إلاّ شروق الشمس.

في الليل نحْلمْ بالأحبـاب وفي الصبح نصبَّح بلاهُمْ

تاريك يا حـلم كـــذّاب لحْبابْ مـصْعبْ لْقاهُـــمْ[433]

3 ـ البغض عند ليلى الأخيلية:

"البغض :نقيض الحب، والتباغض: ضـــد التحاب"[434]، ونعتقده جزءاً من الهجاء والذم، ومن خلال اطلاعي على ديوان ليلى وجدتُ عدة قصائد تشير إلى بغض ليلى لبعض الشخصيات التي رأت فيها صورة سوداوية، منها صورة (**قابض بن أبي عقيل**) وهو ابن عم توبة الذي تخلّى عنه في ميادين القتال، ولاذ بالفرار، فليلى تُعيّره بسـبب تقاعســه عن نجدة ابن عمه، وتُعذر أخاه عبيد الله الذي واساه لكنه لم يستطع أن يرد عنه القدر، لأن عبيد الله أصيب إصابة بالغة وقُطعت ساقه:

دعا قابضاً، والموتُ يخفقُ ظِلهُ وما قابضٌ إذ لم يجب بنجيب

وآسى عُبيد الله ثمَّ ابن أُمـــــهِ ولوشاء نجّى يوم ذاك حبيبي[435]

ومن شدة بغض ليلى لقابض حين ترك توبة يواجه بني عوف وحده حتى قُتل، فتمنت من الله أن يجازيه شـــراً، لســـوء فعلته وتصـــرفه وجبنه، حين دارت معركة غير متكافئة يُهزم فيها فرســـان بني عقيل، ويُقتل توبة، ويفر قابض تاركاً ابن عمه مرمياً على الأرض يصـــارع الموت لوحده، ومما لاشـــك فيه، أن قابضـــاً ترك في نفس الشـــاعرة بغضـــاً لا ينتهي، وحقداً لا يموت إلا بموت صـاحبه، لهذا تعرض ليلى به تعريضـاً يقارب الهجاء الصـريح، وكأنها أرادت أن تؤكد أنه ليس جباناً فحسـب، بل هو لا عهد له ولا ذمة، وكيف يكون شـجاعاً وابن عمه يناديه ويسـتنجد به وهو يصـارع الموت (**دعا قابضاً، والموتُ يخفقُ ظِلهُ**)، فتوبة كان قد (**دعا قابضاً**) **وهو** يلوح له صـــرخة ألم، يطلقها توبة وهو يتجرع كأس المنية، وإذ كان توبة قد دعا قابضـــاً لنجدته، فإن عجز البيت يمكن أن يوضح لنا موقف قابض من هذا الدعاء، والدعاء كما نعرف هو للقريب، كما في قوله تعالى: [**...فإني قريب أجيب دعوة الداع...**] ســـورة البقرة، جزء من الآية 185، بعكس النداء الذي هو للبعيد، وهذا يبين موقف قابض بتخليه عن ابن عمه وهو قريب منه، وما يهمنا في هذا المجال هو البيت الأول، الذي يبين حقد وبغض ليلى لقابض الذي لم يجب ابن عمه: (**وما قابضٌ إذ لم يجب بنجيبِ**)،ولم تكتف الشـــاعرة بهذين البيتين لتعبر عن بغضـــها وكراهيتها لقابض، بل كررت ذلك في ثلاثية مماثلة:

جزى الله شرّاً قابضاً بصنيعـهِ وكُلُّ امرىء يُجزى بما كان ساعيا

دعا قابضاً، والمُرهقاتُ يُرْدنه فقُبْحْتَ مدعّواً، ولبيك داعيـــــا

فليت عُبيد الله كان مكانـــــه صريعاً، ولم أسمعْ لتوبةَ ناعِيـــا[436]

وما قالته الباحثة في البيتين الســابقين، يمكن أن يظهر في هذه الثلاثية، بل هنا تدعو عليه بالشر والهلاك بصنيعه هذا:(**جزى الله شرّاً قابضاً بصنيعـــــهِ**)، وأنه سيحصد جزاء عمله (**وكُلُّ أمرئ يُجزى بما كان ساعيا**)، ومن شدة حزنها على صاحبها تكرر المشهد الأول: (**دعا قابضاً**)، وهو في خضم المرهفات السيوف الحداد، بل تمنت هلاك عبيد الله ـــ أخو توبة ـــ مكانه، ليعيش توبة سالماً غانماً:

---

433 محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص: 140.

434 ـ لسان العرب، مادة (ب ـ غ ـ ض).

435 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص: 61.

436 ـ المرجع السابق، ص: 115، وقد يراه البعض هجاء وليس تعريضاً.

فليت عُبيد الله كان مكانـــــه صريعاً، ولم أسمـعْ لتوبةَ ناعِيـــا

أما قابض فقد لعنته بعمله القبيح وخيانته لابن عمه، فالألم يعتصـر قلب ليلى، وهي تفارق صاحبها مكرهة، وتصوَّر ما مر به من معاناة في الحرب الوطيس، واضطراره إلى أن يدعو ابن عمه الذي قالت عنه ليلى :(**فقُبحْتَ مدعّواً**)، ولو استطاعت هي لفعلت : (**ولبيك داعيـــــــــا**)، فجعلت لفظة (**قُبحْتَ**) تعبيراً لها عن بغضـــها وكراهيتها لســوء فعله وصـــنيعه، وذلك " أن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس"[437]، (**فقُبحْتَ**) يظهر استيلاء هذا اللفظ والمعنى على مشـاعر الشـاعرة، ولكن يلاحظ أنه جاء بصـيغة الفعل المبني للمجهول، لتؤكد أنه هو الذي اختار له الموت ولم يقم بنجدته، وكأنها أرادت أن تقول إن توبة لم يُقتل في المعركة، بل جُرح جرحاً بليغاً، ولمّا أبصر توبة قابضاً استنجد به ودعاه، وطلب منه إسعافه، لكنّه لم يلتفت إليه وفرّ هارباً وتركه يصارع الموت وحده. كما ترك فجيعته في قلبها، كانت لحظة تاريخية مفجعة قضت على آخر أمل لها في الحياة، كما كانت نقطة تحول في مسيرتها وسيرتها، لهذا قررت أن لا ترثي بعده أحداً، بل اعتكفت على رثائه وحده، مطلّة بفجيعتها على الناس، يراودها طيفه كلما عاودها الحنين، حنين بدأ في الغربة وانتهى بالرحيل الأبدي، وما أمرّه من رحيل، ليبقى طيفه ماثلاً بين عينيها، وفؤادها لاهثاً به كل العمر.

إن الصـراع النفسـي الذي كانت تعيشـه الشـاعرة بين حبها العميق لتوبة، وما وجدته من قابض في خذل ابن عمه، وتركه يصـارع الموت، وعدم مبادرته في إسـعافه ونجدته، جعلها تفقد صوابها وتفرغ ما عندها من غل ، وكأنها أردت أن تقول له: أنت سبب موتهُ وشقائي، لدرجة أنها تمنّت أن يكون عبيد الله مكانه، ليسلم توبة:

فليت عُبيد الله كان مكانـــــه صريعاً، ولم أسمـعْ لتوبةَ ناعِيـــا

4 ـ البغض في مغنية الرحى:

حق لهذه البدوية في ليبيا أن تدافع عن ذلك الغالي، في غنائياتها الرومانســية الرباعية، وأن تبغض كل مَنْ يمسّـه بسـوءٍ، والشـعر وسـيلة للتعبير، لكنها ليسـت وسـيلة سـهلة كما قال (الفرزدق): (أنا أشـعر الناس عند اليأس، وقد يأتي عليّ الحين، وقلعُ ضـرس عندي أهون من قول بيت شـعر...)[438]، فغناؤها ينبع من الواقع المعيش، ومن التجربة الشـعورية الحرة المتبادلة بين العاشق والمعشوق، والذي ترى فيه ما قاله الجاحظ: (...وإذا بلغ السيد في السؤدد، والكمال، حسده، من الأشراف، من يظن أنه الأحق فيه، وفخرت به عشيرته، فلا يزال سفيه من شعراء تلك القبائل قد غاظه ارتفاعه على مرتبة سيد عشيرته، فهجاه. ومن طلب عيباً وجده، فإن لم يجد عيباً، وجد بعض ما إذا ذكره، وجد من يُغْلظ فيه، ويحمله عنه..." [439]، هذا شأن الرجال، فما بالك بشأن النســاء اللائي (**كيدهن عظيم**)، فإذا لم تجد الحاســدة في ذلك الغالي عيباً، دعت عليه بالموت أو بالمرض أو ما شابه ذلك:

الليّ دعتْ فـــي الغالي وانا غافلة وهيّ بعـيدة
اجـــعنّه يولّي عليهـــا وانا الغالي ينجيه سيده[440]

---

[437] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ، ص : 98
[438] ـ خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة، (الفرزدق بين الله وإبليس)، ص: 83.
[439] ـ الجاحظ، الحيوان، ، ج2، ص : 93
[440] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص: 84

وحســـد النســـاء عادة ما يعتمد على الكيد، والكيد هو العمل في الخفاء، وعدم المواجهة، فتستغل الحاسدة غفلة تلك المغنية المتعلقة بالغالي، **(وانا غافلة وهيّ بعـيدة)**، فتدعو على الغالي ليُشفى غليلها (**اللي دعت في الغالي)**، لكن المغنية ترد سهام الأعداء عنه، وترسلها إليها: (**اجعله يولّي عليهـــا)**، والحادثتان فيهما ما يشير إلى ذلك البغض بوضوح، مما جعل المغنية تطلب من الله ســـبحانه وتعالى حفظه ورعايته : **(وانا الغالي يرعاه ســـيده)**، أما الرباعية الأخرى، ففيها التحسس بالغبن الاجتماعي، من الطرفين، رغم تكرار المشهد السابق من جديد:

اللي دعت في الغالـــي وما سمَّعتني دعاهـــا
اجعنّه يجي في جسدها وفي غالِياً من ضنـــاها[441]

إن هذين البيتين يُفصحان عن تعلّق المغنية بالغالي، وبُغْض المرأة للمرأة، وفي هذا التعلّق وذلك البُغض نلمحُ الصراع الأنثوي والكيد النسائي بين المرأتين (**إنّ كيدكُن عظيم)** سورة يوسف، الآية 28، ربما كان سببه ذلك الغالي، لدرجة أن الأولى لا تتحدث عن الغالي أمام الثانية (**وما سمَّعتني دْعاهـا)**، لكن المغنية نُقل إليها الخبر، ولهذا ردت الكيد بكيدين عن طريق دعاء السوء، فالأول **(اجعله يجي في جسدها)**، والآخر**(وفي غال من ضناها)**، رداً عليها لأنها**(دعت في الغالـــي)**، رغم أن المغنية تركت الأمر لاسم الموصول **(اللي)** وكأنها لا تريد ذكر اسم الداعية، بل ذكرت فعلها، وحين عبّرت المغنية بالحرف الناري ـ دعاء السوء ـ لتشفي ثورتها من بنات جنسها في دائرتها الزمنية الضيقة.

فالمغنية قادرة على التعبير والرد، واستخدمت نفس السلاح، الدعاء بالدعاء، والغالي بالغالي **(دعت في الغالـــي ـ وفي غال من ضناها)**، فثورتها المتمثلة في الغناء والدعاء ليس على أرض الواقع بل على المجهول من أمر هذا الدعاء إذا تحقق، وواحدة بواحدة والبادئ أظلم، وأنا هنا لن أدلل بالمزيد من هذه المهاجاة بل أكتفي بهذه الرباعية التي ترسم البغض بين النساء في أي مجتمع كان، وهو أمر طبيعي للمرأة في كل زمان ومكان، وتجد الباحثة نفسها بين ثقافتين، ثقافة اجتماعية وثقافة فنية، وإذا كانت المرأة قد دعت على الغالي، فالمغنية شاعرة قادرة على الرد والتفوق، وبديهي أن الشعراء أقرب الناس إلى الانفعال والمواجهة وأسرعهم إلى الرد، مهما كان هذا الرد مليئاً بالحقد والبغض والكراهية.

إن الصراع بين المرأتين كان شرساً ومدمراً، ولو توقفنا عند قولها: **(وفي غال من ضناها)** فقد اختارت المغنية أكثر الأهداف دقة وتأثيراً وإصابة في نفس الداعية، في أفضل أولادها إليها حباً، ثم نلاحظ أن المغنية جعلت الدعوة للتعميم بالاسم الموصول **(اللي)**،فكل من تُفكر أن تمس الغالي بسوء، سيكون هذا الدعاء وبالاً عليها في صحتها إن كانت فتاة أو امرأة لم تنجب، او في أفضل أبنائها إن كانت أماً، وهي لم تترك المجال لأي امرأة مهما كانت حالتها الأسرية، فهي تصور لنا بغضها الشديد لتلك الداعية، فكان لسانها يحمل القسوة الساخرة، وما يذاع ويشاع، وإذا جاز أن نتخذ هذه الرباعية نموذجاً للفن فقد كانت سهلة اللفظ في غير إسفاف ولا ابتذال، وقد كانت المغنية لا تتحرج من هذا الرد القاسي، الذي يحمل أمرين أولهما هو الفخر بصاحبها، وأماً الآخر مهاجمة الذين يعيبونه ويدعون عليه ويريدون به السوء، ولكنهـــا لا تسرع إلى هذين الغرضين

---

[441] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى. ص: 84، وهناك غناوة سمعتها من الدكتور علي برهانه:
اللي دعت بين أمي..... من لاويات العصايب
جملها مقيد ومهجور.....ويلود بين النصايب

إسراعاً، وإنما تسعى إليهما متمهلة، كأنها مالكة لوقتها كـــــله لا يدفعها شيء، ولا يعجلها معجل، إنما هي تسعى متروضة متنزهة في جنات الشعر ولو كان في غرض البغض، فهي تتغنى بما يثور في نفسها من العواطف والأهواء والخواطر، متحدية ومتصدية ومخاصمة ومقاومة كل من يجرؤ على المساس بصاحبها بقول أو فعل.

خلاصة المبحث :

جسّد التوازن المتمظهر في مقطوعات الشاعرتين ـ ليلى ومغنية الرحى ـ الحضور الدائم للغائب **(توبة ـ الغالي)**، والحالة النفسية المتأزمة التي تعيشها الشاعرتان، وكثافة الحب العذري، وأثره في رؤية الشاعرتين للواقع بكل ألوانه، ولوعة الغياب المادي للمحبوب، التي وصلت ذروتها في حالة البكاء المعبر عنها تركيباً مرات عدة، حتى اختزلت الشاعرتان جُل أحزانهما والآمهما على فقد **(توب ـ الغالي)**، وجسّد هذا التوازن إصرار الشاعرتين،على حضور الزمن الماضي ورؤيتهما للحياة، كما تُبيّن هذه الموازنة في هذا الجدول:

م	الغـــرض	ليـــــــــــــلى الأخيـلية	مغنيـــــــــة الـــــــــــرحى
1	الكـــــــــرم	**جوّاداً ـ يرى البخل سبة ـ تحلب كفاه الندى وأناملـه.**	**سريعين في قـــــدحة النـــــــار**
2	الشجـــــاعة	**لا يأمن الناسُ ممْساهُ ومُصبحهُ في كل فجٍّ، وإن لم يغـزُ ينتظر ولنعمَ الفتى ياتوبَ إذا التقـــت صـــدورُ العوالي، واســـتثال الأسافلُ**	**سريعين فـــــي رد الغـــــــارة**
3	البكاء على المحبوب	**يا عينُ بكّي بدمْعٍ دائمِ السَّجـمِ وأبكي لتوبةَ عندَ الروع والبُهمِ** **لعمري لأنت المرء أبكي لفقده**	**يا عيـــــني عمـاهـــا الرفيف وقلـــــبي هـــــــدّا الريـافِ** **وإن غبت جاهـــــن رمـــــــد ويـــــــبْرنْ لْيا قابلنـــــك**
4	صفات المحبوب	**كان والله سيّـدا ـ جوادا ـ أغر ـ عفيفا ـ جميلا محياه ـ قليلا غوائله ـ صلبا قناته ـ مهفهف الكشح**	**لبس الجـــــــريدي مع الملف من غير سبـــــــــق خسارة**
5	الرد على من يلومها في حبها	**بجدٍّ ولو لامت عليه العـــواذلُ ولو لام فيه ناقص الرأي جاهلُ**	**ودّك تشـاكـــــــي ملـــــتاع واللي ضحـــــك ما نريـــــده واللي ضاق لوعـــــات لفراق عليّ ما يـــــــــدير النقيـده**
6	السهر على المحبوب	**ويكثر تسهيدي لـه لا أوائـــلَ**	**ـ من وحشكم يا بعيـــــــــدين ما نـــــــرقد الليل وافـــــــي** **ـ يا عيني عمـاها الرفيـــــــف وقلـــــــــبي هدّا الريـافِ** **ـ عندي قلب ما يرقـــــــد الليـل من بعـــدكـــــــم يا غوالي**

7	الواعز الديني	**معاذ إلهي كـــــان والله سيّـدا**	**ـ ســـــــوال النبي يا بعيـــــدين** **ـ ســـــــوال النبي يالـــــــغالي**
8	يحمي الخائف	**ونعم الفتى يا توب كنت لخائف أتاك** **لكي يُحمى ونِعم المجامـــــــلُ**	**ـ يفزع ليا جـــــــاه مظـــــلوم** **وللحـــــــق يطرح عبـــــــاته**
9	شهرته بين الناس	**ونعم الفتى يا توب جاراً وصاحـباً** **ونعم الفتى يا توب حين تفاضـــلُ**	**ـ نا الغالي ما هوش مذموم وكل** **العـــــــــــــرب عارفته**
10	الدعاء بالشر على من كان سبباً في إيذاء المحبوب	**جزى الله شرّاً قابـــــضاً بصنيعـه** **وكُلُّ امرىء يُجزى بما كان ساعيـــاً** **دعا قابضاً، والمُرهقاتُ يُرْدنـــــه** **فقُبِحْتَ مدعّواً، ولبيـــك داعيـــــا**	**اللـــــــــــي دعت في الغالـــي** **وما سمعتني دعـــــــــاها** **اجـــــــعله يجي في جسدهـا** **وفي غـــــــــال من ضناها**
11	السيـــــادة	**كـــــــــان والله سيـــــدّا**	**وحجّب علـــــي سيد عينـــــي**

على الرغم من أن الحياة في كثير من المرّات لم تحالف المغنية البدوية ـ ليلى أو مغنية الرحى ـ، بل إنها مكفهرة لها ومكشّرة عن أنيابها وكأنها حيّات وأغوال، ولم تظهر للشاعرة جانباً مضيئاً يسرّها وتُسّر به، بل أظهرت لها الجانب المظلم، حتى أنها لا ترى في الحياة ما يعجبها ولم تجد فيها إلا ما يسوؤها ويسئ إليها، فليس هناك شيءٌ ينسيها آلامها ومآسيها، فكأنها عاشت لتعاني الأتراح، وتقاسي الجراح، وتشرب السم الزعاف، فلم تذق للدنيا طعماً لذيذاً، ولم تر لها وجهاً جميلاً، ولم تحقق من أمانيها وأحلامها، فلقد تكسرت آمالها وتحطمت أحلامها على صخرة الواقع ومصائب الدهر ونوائبه، وعندما سألت عنها الليالي الكوالح أجابتها بأن أماني الشباب انتثرت وتلاشت، وهنا التجأت الشاعرة إلى عيْنها تأمرها بالبكاء لتعزيها وتواسيها:

يا عين بكي بدمع دائم السجـم وأبكـــــــي لتوبة الروع والبهم

على فتى من بني سعد فُجعت به ماذا أجنّ به في الحُفرة الرجـــم؟[442]

أما مغنية الرحى فقد توارد في ذهنها كثير من الأسئلة لم تجد لها الإجابة :

شِنْ دعـــوْتِي ويشْ مَطْـراي ويـا وحلْتـــيِ فـــي زمَانـــــــي

والنـــــاس فـــي رحمـــةِ الله وْنـــا فـــــــي جهنَّم نْعـــانِي[443]

فكلماتها الشاعرة تختصر الحياة كلها، بمحدوديتها، ورعويتها، وعبثيتها، فيصل دويُّ هتافها من خلف الحجاب، ليهزّ أعماقنا هزاً عنيفاً، ويجعلنا نستفيق من عبث الأقدار وسخرية الزمن الذي أراد لشباب تلك الفتاة أن يمتدّ حتى تعانق الأبدية، ويتسع حتى يضيق بآمالها وتضحياتها.

---

[442] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 39.

[443] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص: 45.

ولا ندري في تلك المرأة الشاعرة التي خاطبت الزمن المستمر في جيلها والأجيال القادمة، أن ترسم ظلها الممدود في الحياة الناطقة عنها، وقد أعياها النطق، كما نلمح جواباً يترجم كل ما في جوارحها وحواسها من لوعة وحسرة، وظلم الصحراء وأبناء عمومتها.

لكنها تظل المرأة العربية ببدويتها منتصبة القامة كالقدر، في حركتها اليومية التي يترجمها لسانها في السَّحر يتحدث عن الحق و الظلم المتمثل في (الحب والبغض) ، حين يطلُّ شعرها يتوّهج بالغناء ويحْيا بالصراع.

المبحث الثاني

الحيـــــــــــــاة والمـــــــــــــوت

لا ننكر أنّ هذا المبحث يحتاج إلى دقة وتفصيل لما له من أهمية في حياة الشاعرة البدوية في صحرائها، لكنني سأحاول ما أستطاعت إلى ذلك سبيلاً، كما أن الشعر العربي القديم والشعبي في ليبيا يعكس مباشرة لفكرة البداوة، وإن بكاء الأطلال معناه ببساطة أن العرب قوم رُحّل تعتمد حياتهم على التنقّل من مكان إلى آخر، وفي كل مكان يتركون وراءهم ذكريات خاصة. أما شعر الحروب فواضح ــ عندهم ــ دلالته على الدمار الذي يهب لأدنى ملابسة في البادية، ومن الموت يظهر غرض الرثاء، وهي فكرة المصير ومأساة الإنسان.[444]

وبين رحلة الحياة والموت يظهر شعر حسي يُعنى بوصف المحسوسات التي تراها الشاعرة أمامها في الصحراء المفتوحة، وإنني في هذا العمل العلمي يظهر أمامي مجتمع تشغله أسئلة أساسية شاقة عن مبتدأ الإنسان ومنتهاه، ومصيره وشقائه، وعلاقته بالكون، وأن حياة البدوي لا تخلو من أثر القلق والصراع النفسي والنضج الأدبي.

والمرأة العربية لها باع كبير في وصف عواطفها، سواءٌ منها عواطف الحزن أم المحبة أو الإعجاب، فإذا فقدت شخصاً عزيزاً عليها انتابتها حالة من الذهول صعب معها تصديق الخبر، خصوصاً وأن الدنيا لا تزال كما هي، لم تتفتت جبالها، ولم يُنشر موتاها من قبورهم، ولم تنتشر نجوم السماء، ولا تطاير أديم الأرض هباءً منثوراً.[445] أو كما قال (النابغة الذبياني) في رثاء حصن بن حذيفة[446]:

يقولون : حِصنٌ ثم تأبى نفوسُهُم وكيف بحصنٍ والجبالُ جُموحُ
ولم تلفِظِ الموتى القُبورُ ولم تزلْ نجومُ السماءِ، والأديمُ صحيحُ
فعما قليل ثم جاش نَعيُّهُ فبات نديَّ القومِ وهو ينوحُ[447]

إن في هذا العمل مهمة ثقيلة وصعبة، وهي أن تُعيد الباحثة النظر في مستوى التطلّع في الزمن القديم سواء في الأدب العربي أم الشعر الشعبي في ليبيا، قد تكون مهمة تحتاج إلى جهود متنوعة في حقول متداخلة، لكن عليها أن تبدأ فتبذر الشك، لتحاول أن تثبت أن الشعر الشعبي في ليبيا هو صورة كربونية للشعر العربي القديم، ولو أحْسنّا قراءته لبدا أمامنا وافر الحظ من العمق والثراء والإبداع[448].

الحياة والموت في شعر ليلى الأخيلية:

تختلف مراثي ليلى في توبة عن المراثي الأخرى في الشعر العربي القديم، لكون الرثاء في شعرها ممزوجاً بالغزل، فهي ترثيه رثاءً غزلياً، لكونها ترثي حلمها الذي فقدته بفقد توبة، فجاءت مراثيها تفصح عن حبها الذي تكتّمت عليه قبل رحيل صاحبها، وإثبات راسخ الذي يُعدُّ في نظر الآخرين ربما كان نوعاً من العار، وهي تنفي هذه النظرة:

لعمْرُك ما بالموتِ عارٌ على الفتي إذا لـم تُصبه في الحياةِ المعايرُ[449]

---

[444]- ينظر : مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 49

[445] ـ سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 305 .

[446] ـ هو حذيفة بن محصن القلعاني البارقي، من أصحاب الرسول الكريم، بعثه الرسول إلى أهل عمان مصدقاً له ووالياً عليها، وهو قائد عسكري شهد الفتوحات الإسلامية، وشهد القادسية، وفتوحات الفرس.

[447] - النابغة الذبياني ،الديوان ، تحقيق: علي بوملحم، ص :217.

[448] ـ مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: 50.

[449] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 78.

فهي تتعزّى عن حقيقة الموت المؤلم، فحين يموت الإنســـان ولم يلحقه العار في حياته، فهذا بنظرها أكبر عزاء، وكأنها تقول إن توبة جانب كل ما يلحق به العار في حياته، وهذا من شأنه أن يؤكد عفته وعفتها، وبعدهما عن العار.

لقد مضت ليلى في حياة توبة صامتة شعرياً، إلى أن جاء الموت مزيلاً عنها التورُّع من ذكر توبة المنتهي فزيائياً، فكان الموت طامّة كبرى لم تعد تخشـى شـيئاً بعده، فإن كانت تخشـى الفراق في حياة توبة، فجاء الموت وكان أكبر من الفراق:

لعمرك ما الهجرانُ أن تشحطَ النوى ولكنما الهجرانُ ما غيـّـب القبرُ[450]

لهذا لم تعد المصائب، مهما كبرت تعنيها بشيء، فهي تُقسم على أنها لن ترثي أحداً غيره، ولن تحفل بمخلوق تدور عليه الدوائر، مهما عز شأنه :

وأقسمتُ أرثي بعد توبة هالـــــكاً وأحفـــلَ من دارتْ عليهِ الدوائرُ[451]

لكنها مازالت مسـتترة حيّة، وإن أنطقها الموت في توبة، فكان غزلها حرياً بأن يسـمى ضمنياً، فهي ما زالت تحسب لواقعها حساباً كبيراً، فجاء رثاؤها الغزلي محتجباً عن المباشرة في التصـــريح بعواطفها وذكرياتها مع توبة، وإن خرجت من دائرة المأذون اجتماعياً، كما تقول **نسـيمة غيث**، مرجعة هذا لنزعتها المتحدية التي لا تبالي بالعرف الاجتماعي والآداب الدينية : " إن تعلق ليلى به لم يكن إلا وجهاً من أوجه نزعتها المتحدية غير المبالية بالآخرين، وهذه النزعة ذاتها هي التي ميّزت شـــعرها في رثائه بلونها الخاص، ومذاقها المتفرّد الطريف"[452]، أنها تعزو خصوصية التجربة الرثائية عند ليلى لطبعها المتحدي "، إنها الفطرة المتحدية والميل إلى المنازلة التي اتسـمت بها شـخصـية ليلى"[453]، وترصـد الكاتبة موضـعين لليلى في رثائها تدلل بهما على خصوصية تجربتها التي جعلتها تجلب لقصيدة الرثاء ما ليس لها به ألفة معه، معللة ذلك بالتجاوز من جهة اجتماعية أو أخلاقية.

كما فطنت **سـمر الديوب**[454] إلى الاختلاف والتفرّد عند الشـاعرة ليلى، وعرضـت بعضـه على مســتوى الموضـــوع واللغة، مُعللة ذلك بتمردها على عرفها الاجتماعي من خلال غزلها بتوبة، إنها شـــكّلت خرقاً للمألوف بغزلها بتوبة، لكن ذلك الخرق لم يكن مطلقاً، وإلا فما الذي أســكتها دهراً وتوبة حيّ؟، لقد ظلت ليلى امرأة محافظة واعية لا تريد أن تجلب العار لأهلها وقومها ـــ على الأقل في نظر المجتمع الذي تعيش فيه ـــ ، وفي الوقت ذاته، تلحّ عليها مشاعر الحب المعتملة في صدرها إزاء توبة، فنفذت من خلال رثائها للغزل فيه، ذريعتها أنه ميّتٌ لا حيّ، وأن غزلها غير مباشر بل سِمات وجدت الشاعرة فيها مُتنفّساً وطريقةً تحتالُ به على موقفها الحرج، وهذا هو سر تفرّدها[455] .

---

[450] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص :81.

[451] ـ المصدر السابق، ص : 77.

[452] ـ نسيمة الغيث، ليلى الأخيلية وفن الرثاء، مجلة كليات دار العلوم، القاهرة، ع (22)، 1997، ص : (136)

[453] ـ المرجع السابق، ص : 34.

[454] ـ ناقدة أدبية وكاتبة وأستاذة جامعية من سوريا، ولدت في عام 1970، وحصلت على تعليمها العالي في جامعة البعث في حمص، وهي عضو في كل من اتحاد الكتاب العرب واتحاد كتاب الانترنت.

[455] ـ المماثلة والاختلاف في شعر ليلى الأخيلية، مجلةجامعة البعث للعلوم الإنسانية، سوريا، المجلد : 29، العدد : 6 . 2007، ص: 205 - 234.

كان الموت هو الفعل التحريضي القاضي بإنطاق ليلى بعد ردحٍ من الصمتِ الطويل، فكانت تُبكيه بدموعٍ كفيضِ الجدولِ المتفجر :

أيا عين بكّي توبة بن حُميَّر بسحِّ كفيض الجدول المتفجر[456]

ففي هذا الجدول الذي لم يفض إلا بالحديث عن توبة، والماضي المنصرم لحياته، والإطالة في ذلك بذكر التفاصيل الكثيرة والدقيقة لشخص توبة البطولي المثالي النموذج :

كأن فتى الفتيان توبة لم يسر بنجد ولم يطلع مع المتغوّر
ولم يرد الماء السدام إذا بدا سنا الصبح في بادي الحواشي مور
ولم يغلب الخصم الضجاج ويملأ الجـ ـفان سديفا يوم نكباء صرصر
ولم يعل بالجرد الجياد يقودها بسرّة بين الاشمسات فأيصر
وصحراء موماة يحار بها القطا قطعت على هول الجنان بمنسر
قتلتم فتى لا يسقط الروع رمحه إذا الخيل جالت في قنا متكسر
فيا توب للهيجا ويا توب للندى ويا توب للمستنبح المتنور
ألا رب مكروب أجبت ونائل بذلت ومعروف لديك ومنكر[457]

إن التتبّعَ الدقيق لشخصية توبة، ووصفه بصفات بطولية عظيمة مغايرة النظرة المجتمعية القبلية عنه بوصفه قاطع طريق وفاجراً، يُعدُّ تجاوزاً وإغراقاً في الثناء عليه ومدحه، فـ "الصورة التي خلعتها ليلى على توبة تضعنا أمام صورة له كانت هي تراها، وليست صورته التي كانت شائعة بين الناس في واقع الحياة[458]، وما هذا التجاوز إلا أن الشاعرة تراه بقلبها لا بعقلها، وهي توحي بحب دفين، وغزل مكتم، نفذ عبر هذه الصورة العظيمة لتوبة، على الرغم من إدراكها أن هذا الغلو في رثائها يجلب لها العذل واللوم :

لعمري لأنتَ المرءُ أبكي لفقدهِ بجدٍّ ولو لامت عليه العواذلُ
لعمري لأنتَ المرءُ أبكي لفقدهِ ولو لام فيه ناقصُ الرأي جاهلُ

إن من ينظر في شعر ليلى في صاحبها توبة يأخذه ذلك التصوير المثالي الأسطوري لشخص توبة، فقد جعلت قبره مزاراً يطوف به الفقراء والمساكين، لأنه المنجد والمخلص لهؤلاء:

أريقت جفان ابن الخليع فأصبحت حياض النـــدى زالت بهن المراتبُ
فعافته لهفي يطوفون حوله كما انقض عرش البئر والورد عاصبُ[459]

هذه الصورة التي خلعتها ليلى على توبة أثارت فضول الخلفاء والأمراء حتى سألها عبد الملك بن مروان يوماً عندما رآها عند زوجته عاتكة بنت يزيد، قائلاً لها : فما أبقيت لنا؟ قالت : الذي أبقاه الله لك، قال: وما ذاك؟ قالت: نسباً شريفاً، وعيشاً رخياً، وامرأة مطاعة، قال: أفردته بالكرم، قالت: أفردته بما أفرده الله به "[460]

---

[456] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 74.
[457] ـ المصدر السابق، ص : 75.
[458] ـ مهى ميضين، الوالهة الحرّ ليلى الأخيلية شاعرة العصر الأموي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص: 131
[459] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ص : 59.
[460] ـ الأصفهاني، الأغاني ، ، ص: 166.

كما لاحظ الخليفة مروان بن الحكم ذلك التضخيم لشخص توبة حتى قال : ويحكِ يا ليلى! أكما نعت توبة كان؟!، قالت: أصـــلح الله الأمير، والله ما قلت إلا حقاً، ولقد قصّـــرتُ، وما رأيت أربط على الموت جأشـــاً، ولا أقل انحياشـــاً حين تحتدم بغمار الحرب، ويحمى الوطيس بالطعن والضرب :

فتىً لم يزلْ يزدادُ خيراً لدُنْ نشا إلى أن علاهُ الشَّيبُ فوْقُ المسابحِ

تراهُ إذا ما الموتُ حلّ بـــورْده ضَروباً على أقرانِهِ بالصَّفائـــحِ

شُجاعٌ لدى الهيْجاء ثبتٌ مُشايحٌ إذا انحازَ عن أقرانِهِ كُلُّ سابـــحِ

فعاشَ حَميداً لا ذَميماً فِعـــالُهُ وَصُولاً لقُرباهُ يُرى غـــيْرَ كالِحِ[461]

تلك الصورةَ بالغةُ الرجولة والجمال، وممن لاحظ ذلك التضخيم والمبالغة الخليفة معاوية بن أبي سفيان حين قال لها: " ويحك يا ليلى! لقد جُزتِ بتوبة قدره، فقالت : يا أمير المؤمنين والله لو رأيته وخبرته لعلمت أني مقصرةٌ في نعته، لا أبلغ كُنْه ما هو له أهل...، وقال: أي ما قلت فيه أشعر؟ قالت: يا أمير المؤمنين، ما قلت شيئاً إلا والذي فيه من خصال الخير أكثر"[462]

وقالت في توبة :

فتىً لا تخطاهُ الرفـــاقُ ولا يرى لقدر عيالاً دونَ جـــارٍ مُجـاور

ولا تأخذُ الكومُ الجِلادُ رِماحَـــها لتوبةَ في نحسِ الشتاءِ الصنابِرِ

إذا ما رأتـــه قائمـاً بسلاحـــــه تقتْه الخِفافُ بالثِّقال البـــــهازِرِ

إذا لم يجُد منها برسلٍ فقـــصْرُه ذُرَى المُرهفاتِ والقِلاص التَّواجرِ

قرى سيفه منها مُشاشاً وضيْفه سنامَ المهاريسِ السِّباط المَشَافِرِ[463]

إن الشاعرة صوّرت كرمه بخمسة أبيات غايةٌ في الجمال والتأثير، وهي حين تتحدث عنه تصفه بـــ (**الفتى**)، وربما لاتقصد به مرحلة معينة من شبابه، بل لما تميّز به توبة من معاني (الفتوة) بمفهومها العربي والبطولي، من خلال شخصه وشاعريته، وعنفوانه، ووفائه، وبطولاته، فهي تراه خير من جسد الفتوة عند العرب، في ذلك العصر الذي عزّ فيه الفتيان، وقل الشجعان، اللهم إلا من كان على طراز فتي الفتيان (توبة) [464]، أو ربما قصدت ذلك الماضي، فهي تنقل الصورة الماضية بأسلوبٍ مباشر، وكأن توبة حيٌّ يُرزق لتعيش معها مشاعر اللحظة ويعيشها المتلقي كما لو أنها الآن، إن الشاعرة تبتعدُ ما استطاعت عن الإحساس بالفقد، لاجئة للحديث عن الماضي بالحاضر، فتوبة عندها حيٌّ مستمر، والحديث عنه مباشر، إنّه في قِمّة قوته وفتوته لا يتخطاه الرفاق في قوةٍ أو كرم، وعنده حِرص للجار فلا يتناول طعامه إلا بحضور جيرانه، بل إنه

---

461 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 63، 64.

462 ـ ينظر : المصدر السابق، ص : 44.

463 ـ المصدر السابق، ص : 70.

464 ـ ينظر :خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة، ص : 41.

يقْدمُ على نحر إبله السمينة في أيام الشتاء الباردة، لا يمنعه سمنها ولبنها من نحرها، فهي تصوره كيف ينحر الكوم الجلاد بسيفه، وكيف يجود بأطايب لحمها لضيوفه.

ولم تكن ليلى مشغولة برثاء توبة، والتفجُّع عليه، بقدر ما كانت مشغولة بتصويره كما تراه بعين العاشق، فهو عندها الصورة المثالُ الذي كان حلمها كامرأة وجب عليها أن تبكيه كما يجب، فهو ليس كأي أحد، فموته جلل، وخطب عظيم:

لتبكِ عليه من خفاجــة نِسوةٌ بمـــــاء شُؤونِ العبرة المُتحـدِّر[465]

ثم تقول :

لتبكِ العذارى من خفاجة كُـلِّها شتاءً وصيفاً دائياتِ ومرْبـعـــا

على ناشيءٍ نــالَ المكارِمَ كُـلِّها فما أنفكِّ حتّى أحرزَ المجدَ أجْمــعا[466]

إنها تدعو نساء خفاجة كلها لبكائه، وهذا البكاء مستمر دائب، لأن المبكي رجل غير عادي، فهو صاحب مكارم الأخلاق والأمجاد، كما تخص العذارى بدعوتها للبكاء عليه ومعها، فـ " دعوة العذارى من قبيلته لمشاركتها البكاء أمر غير مألوف "[467]، فتوبة بالنسبة لها صورة لكل فتاة تتمنى أن يكون زوجها مثله، الرجل الحلم، وهنا تقف الكاتبة (**نسيمة غيث**) على لفظتي (**العذارى**) و(**الناشئ**) قائلة بأن ذلك : " يدل على سيطرة نوع من الحلم أو الرجعة أو تثبيت لحظة، وهي حالة نفسية عاشتها الشاعرة مع توبة حين كان ناشئاً، وكانت هي تلك العذراء التي تبكي من أجله "[468]، وتجتهد ليلى بحشد كل الصفات العظيمة لتوبة :

كَمْ هاتِفٍ بِكَ مِنْ باكٍ وباكيـــــةٍ يا توْبُ للضيف إذ تُدعىَ وللجارِ

وتوْبُ للخصْمِ إن جارُوا وإنْ عدلُوا وبدّلوا الأمرَ نقضنا بعد إمــرارِ

إن يُصدِروا الأمرَ تُطلِعهُ مــوارِده أو يوردوا الأمرَ تُحْللهُ بإصْــدارِ

إنها تجمع في توبة كل الصـــفات العظيمة من شـــجاعة وكرم، وعقل وعفة، هذا وتوبة يحوز صفات يتعذر اجتماعها في إنسان :

وتوبةُ أحْيـــــا مـن فتاةٍ حيـيّةٍ وأجرأ من ليثٍ بخفـــــقانَ خادرِ[469]

إن الجمع بين صـــفتين متناقضـــتين (الحياء والجرأة) مفارقة عجيبة، فحياؤه تجاوز حياء فتاة حيية، وجرأته فاقت جرأة ليث خادر، فلا يمكن أن تقرأ هذه المفارقة إلا في تصـــور شـــخص توبة غير العادي الذي تتوافر له صفات البطل النموذج، وهذا البطل النموذج، تراه الشاعرة فوق البشر:

---

[465] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 74.
[466] ـ المصدر السابق، ص : 86.
[467] ـ المصدر السابق، ص : 49
[468] ـ نسيمة الغيث، ليلى الأخيلية وفن الرثاء، مجلة كليات دار العلوم، القاهرة، ع (22)، 1997، ص : 136.
[469] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 71.

ونعم الفتى إن كان توبةُ فـــاجـرا وفوق الفتى إنْ كان ليسَ بفاجرِ[470]

ثم تقول :

أتته المنـــــايا حـــــين تمَّ تمامُه وأقصـــر عنه كلُّ قِرْنٍ يُطاوِلُهْ[471]

وتوبة بالنسـبة لليلى صـورة متفردة بديعة للإنسـان بكل ما تحمل هذه الصـورة من قيم وأخلاق وبطولة وجمال، فلم يفت ليلى أن تذكر جمالـه، وإن جاء ذكرها وميضـــاً خاطفاً في قصائدها إلا أنه يضيء جوانب هذا الغزل الضمني، ويشف عن خوالج داخلية دفينة لديها، تحاول أن تكتمها ما استطاعت ، لكنها أحياناً لا تسيطر عليها، فتثقلت منها مفصحة عما تشعر به تجاه توبة :

هو الذَّوبُ بل أرى الخلايا شبيهُه بدرياقٍ من خمرٍ بيسانَ قرقفِ[472]

والذوب هو العسل، والأري أيضاً العسل، والدرياقة هي الخمر، فالشاعرة تأتي على كل معطيات الجمال في العسل، فتتبعها لتبرز من خلالها تفوقه جمالاً على غيره " فهو العسل، لا بل إن العسل الممزوج بالخمر يشبهه، ونجد أنها لجأت إلى أسلوب حصر الصفة فيه فقط هو العسل، ولا أحد سواه، وتابعت بتشبيه بالمقلوب، وتذكر نسيمة الغيث أنه " ربما في تاريخ الشعر العربي كله، لم يكن من صـفات المرثي حين وصـفته بالعسـل والخمر، فإذا كان هذا في غير الرثاء فهو عجيب، وإن كان في الرثاء من أنثى فهو أعجب"[473] .

لقد حرصت ليلى على توافر شخص توبة على كل الصفات العظيمة عند العرب، وعليه فإن هذا التصـــوير البطولي العظيم لتوبة، والبناء المحكم المتكامل لهذه الصـــورة، بهذا القدر المسرف من قصائد الرثاء على لسان محبة عاشقة، لا يمكن أن نقرأه إلا في سياق التعويض عن حب مكتم ومشاعر مخزونة، والشاعرة في هذا تمزج بين الحياة والموت، حين تعيد الروح لرجل غادر الحياة من خلال ذكر صـــفاته البطولية، بل تبالغ في ذلك حين تجعل منه أســطورة للزمن، فموت توبة هو من أشـــعل قريحتها، وعرّى عن مشـــاعرها لتعيدها إلى الحياة من الجديد ولو في قصائدها الشعرية.

الحياة والموت في أغاني الرحى :

ما يضـرّ الباحثة أن تكلّفت بعض الجهد والعناء وبعض الوقت، للجلوس إلى مغنية الرحى التي كان الآباء والأمهات يعجبون بشـــعرها، ويفهمون كلماتها ومعانيها، ويُرددونها كُلما تشـــابه الموقف مع رحلتهم الحياتية، فيجدون فيه الحكم والأمثال والتعابير الشـــعبية، لهذا هم يحفظون شـــعرها عن ظهر قلب من غير تحفظ، ويتناقلون رباعياتها من غير حواجز، معجبين برصـــانة ألفاظها ومتانة أسـلوبها، واعتدال وزنها، واسـتقامة قوافيها، وروعة معانيها، في دقة ووضـوح، وتحاول الباحثة أن تســتخلص ما في أغانيها من معانٍ لعلها تلائم طبيعتنا ومزاجنا، فقد أديت الأغاني في لفظ قد يلائم ذوقنا وحسّـنا، فمن يدري لعلنا نتذوق هذه المعاني الرائعة البارعة على بداوتها ونسـتفيد منها في عصـرنا هذا، فحين تجلس المغنية حول رحاها فهي تشـاكيها وتتفاعل معها، وربما عانقتها أيضـــاً في ود وصـــفاء، فالرحى تتكلم بلا حروف، وتعزف بلا أوتار، لأنها

---

[470] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 75.
[471] ـ المصدر السابق، ص : 101.
[472] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع ، ص : 88.
[473] ـ نسيمة الغيث، ليلى الأخيلية وفن الرثاء، ص : 140.

ترسل أنفاسها لتعانق أنفاس المغنية، وهل الروح إلا أنفاس من شهيق وزفير، فحرارة الرحى عند احتكاك الحجرين، وعند فوح رائحة الدقيق تتولد رائحة الروح، وعندها تخاطب المغنية رحاها وتبث لها ما يدور في صدرها :

وحِـــس الرحى واجبتني في البيت ما اطيب اوجابك
وحجَّـــب على سيد عيني هلّـــــي تعنّى وْجابـــــك[474]

ربما كان للمغنية شـــأن آخر، بغض النظر عن الأمرين الفن والطعام، فربما كان الغالي هو الدافع الآخر لاختلاء المغنية برحاها، فهي شاعرة حساسة الشعور، مرهفة القلب، تحتاج إلى من يساعدها في البوح بمشاعرها، فوجدت في رحاها ذلك الملجأ، فهي الصديقة التي لا ترفض لها طلباً حتى في آناء الليل، وهو أنســـب الأوقات للغناء والتعبير، وربما كانت المغنية تخفي في نفســـها ما تخفي من حزن وألم وفراق، وربما كانت تطلب مكاناً لتفرغ فيه شـــحنتها العاطفية فوجدتها عند رحاها، حتى إذا جلست إليها، وعرفت صديقتها ــ الرحى ــ ما تريد رقصت أمامها طرباً في حركتها الدائرية فرحة بملاقاة رفيقتها، وتخفيفاً عنها في فقدان ذلك الغالي، فذرف الدموع والبكاء هو علاج للنفس، وقد يختلط ما تنزفه عينا المغنية من دموع مع ما تنزفه الرحى من دقيق فيلتحمان ويمتزجان، فيتحول ذلك الدقيق إلى عجينة :

نـــــا يا رحى ويـــن نطريك يْخطـــر الـــــغالي علينا
ينهـــــال الدمع ويجـــــيك ويبـــــقّى دقيقك عجينـــه[475]

قد تكون المغنية بالغت في حالتها، لكنها مبالغة في غاية الروعة والإبداع ، خاصـــة في الزمن الذي يتم فيه الخلو بالرحى عادة هو آخر الليل بعد أن تســـكن الحياة، ويعم الهدوء وتتحرك الهواجس :

مزينْ طحيـــن آخـر اللـــيل يا شاهيـــات الرقـــــادي
نصَّبح كمـــــــا فارس الخيل ومتحـــــــــزَّمة للوسادي[476]

وتفتخر المغنية بنشـاطها، على الرغم من كل الظروف فهي تُشـبّه نفســها بفارس الخيل لأنها تنقذ الآخرين من موت محقق، وتحمي عائلتها من كيد الجوع الظالم، مثلما يفعل فارس الخيل الذي يحمي قبيلته من كيد الأعداء، والمغنية لم تتجاهل آلتها في رحلتها الحياتية والفنية، فهي تعرف تمام المعرفة، أن هذه الرفيقة والصديقة غالية الثمن، مرتفعة السعر، (**وسومك بسوم البكاري**)، ثم تثني على من كان سبباً في شرائها، لأنه بهذا حقق لها أنيساً تذهب إليه كلما احتاجت للفن والطعام والمشاكاة، ولننظر إلى قولها: (**حسّك أليا هوّد الليل**)، ثم تبحث عن المشبه به فتجده في صوت البحر في وقت متأخر من الليل: (**كما موج لبحار ساري**) :

يـــــا رحى زين شاريـــــك وسومـــك بسوم البكاري
حسّك أليـــــا هوّد الليـــل كما مـــوج لبحار ساري[477]

---

474 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص: 15.
475 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ص : 6.
476 ـ المرجع السابق، ص : 17.
477 ـ المرجع السابق، ص : 15.

وهو تشبيه جميل، وتعبير أجمل، لكن كثيراً من أغاني الرحى مليئة بالحزن الذي يشتد حتى يؤثر في النفس، ويكاد يبلغ بالمغنية ذروة الجزع واليأس، لولا أن الشاعرة قوية النفس، شديدة اليدين، عظيمة الحظ من الإرادة، جلدة صبورة، فهي لا تستسلم للعاطفة، ولا تخضع لسلطانها، وإنما تأخذ منها بمقدار ـــ إن صح هذا التعبير ـــ فعوّدت نفسها على الصبر، وتعودت على مرارة ذلك الصبر:

كل مُرّ يالاه مُرّْ وكلّ مُرّْ لوْنه مْخالف
واللي أمرْ من المُرّ ع المُرّ تبدا مْوالف[478]

وبرأي الباحثة المتواضع إن المغنية قد اكثرت من المُر الذي تكرر في الرباعية ست مرات لكن **(كل مُر لونه امخالف)**، وهذه الأنواع الستة من المُر تتلون بستة ألوان من العذاب، لكنها تعوّدت وَألفَتْ تلك الأنواع :

واللي أمر من المُر ع المُر تبدا مْوالف

كانت رباعياتها المعبرة ترسم ما يجري حولها، على الرغم من مرارة المُر، ولعل حضورها الشعري الساطع هذا قد ألهمنا درساً بأن حركة القول في الشعر هي شجاعة لا جرأة، لذا حين تصبح الكلمة حرّة ولا تخشى الأحداث، يصبح البيان أشبه بإنسان فاضل زاه بكبرياء وفروسية، وحينها يتفوق الشعر على كل شيء :

أحْنا عيدنا تحت اللحاد يا مَنْ يْعيّد معايا
الناس جابت الزاد وفرحت بذبح الضحايا [479]

لهذا التجأت المغنية التي لايُعرف اسمها، لكننا تعرف شعرها وإبداعها، حين تجلس خلف رحاها، وتحتضنها من جديد، وكأن الرحى لم تعد صخرة، بل تحولت إلى صديقة تبوح لها بكل أسرارها وأخبارها، وهي تعرف حق المعرفة أن صديقتها لن تخونها، ولن تبيع ما يعتمل في صدرها، فقد تأسس بينهما الحب والصداقة، ولم تعد تراها حجارة جامدة لا روح فيها، وعندما نحب الجوامد فإننا نمنحها روحنا، مثلما يفعل الطفل مع ألعابه، فهو يخاطبها ويغضب منها ويسامحها[480]، فالحب يؤنس الأشياء، حتى ولو كانت من الحجارة، فجريان نبض عروق المغنية، هي مثل حركة الدقيق المنسحب من قلب الرحى ، فكلاهما يملك قلباً ينبض، وجسماً يتحرك، وروحاً تبث كما في قول بدرية الأشهب:

تمسك (الشظّ)[481] في ليد وبلخرى تَطْعَمْ رحاها
تسرّب لها القمح تسريب (مينه)[482] اتوكل ضناها
الرحى حيط (بركان)[483] لكن المولى عطاها
قلب ينبض دقيق (ورقعة)[484] تلملم ابكاها[485]

---

478 ـ سمعتُ هذا البيت من الجدة: ساسية عمر سعيد. كما سمعته من الدكتور : محمد أبو شعالة صالح ، لكن هناك بعض التغيرات.
479 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 145.
480 ـ مقتطفات من كتابات الشاعر عمر رمضان أغنية على حسابه الخاص (الفيس بوك).
481 ـ ساق من الخشب تُدار به الرحى
482 ـ تصغير كلمة (أم).
483 ـ من الصخور البركانية.
484 ـ جلد ماعز أو ضأن منزوع الصوف يستقبل الدقيق من الرحى.
485 ـ بدرية الأشهب، أنا ليبيا، ص : 77.

فالشـــاعرة تطالب الرحى أن تتدفق ولا تترفق، وما حضـــن المغنية إلا رحاها، وما تقوله الرحى بالحركة لا كما تقوله بلغة الحروف، لهذا تعبر المغنية عن أحاسـيسـها لرفيقتها، وتفجر ما في نفسها من لوعة وحزن وحنين، ومع كل دورة يد يصاحبها شطر من الغناء:

نـــــا كيف نبرا من الـــــدا ونـــــا كيف نلـــــقى عزايم
لا با دلـــــــيلى يهـــــدى ولا با جبـــــــاهم يـــــلايم[486]

فكانت تلك الرحى تنشـج بجعجعتها المو سـيقية، والمغنية تنشـج بكلماتها الموزونة، حين تغني ما جرى في حياتها من أمل وألم، وترسـل اللحن السـاحر إلى الليل السـاهر زوبعة وهياج، وحزن يمضـــغها ويؤجج نارها وأفكارها، وهي تدرك غرابة وفظاعة ما يجري حولها، لكنها تبعثه على نحو غامض، أو ربما لم تكن لها القدرة أن ترسـم صـورة ذلك بوضـوح، وربما اختلطت عليها الأشياء، وتمازج في نفسها الحب والحزن:

يا نـــــاس شالوا ومـــدّوا وشالـــوا دليلي معـــاهم
ويا ريتـــــهم غير حيـــــين وبْعـــــاد يجيـــني نباهم[487]

ربما يتبادر إلى الأذهان : كيف عرفت المغنية هذه التفاصيل ــ الشعر والبلاغة ـ ؟! وهي لم تغادر بيت والدها أو زوجها، فهي تعيش حياتها في مســاحة مجهولة بين جنة الأمل وترقّب الغد، والخوف من المســتقبل المجهول، لكن "الشـــعر يغذي الحلم"، كما يقول وليم بلاك[488]، والمغنية تحلم بالخلاص مما هي فيه، ولاخلاص، فيأتي الشـــعر ليلون لها ذلك الحلم، ويكثفه، ويدنيه من وهم الواقع، عبر رؤيا شـعورية، ضـبابية، توهّمتها المغنية بأنه حلم لايزال موعوداً، فالشعر ـــ إذن ـــ وسيلتها إلى الحلم، والوهم، أي الوجود معادلة أقامتها لوضع نفسها بين الحياة والموت، وعاشت على وهم التجسّد والتحقيق، لتبعد عنها فكرة العدم، وشبح الموت أسراً وقهراً، ولكيلا تسـحق المعاناة المغنية، ولكي تتغلب أشـواق الحياة على نوازع الموت، لجأت الشـاعرة تسـتوحي حقيقة ما يجب أن تكون فيها، وتسـتشـرف به طريق القيامة والخلود[489]، ثم تمتد بجذور حية، مكللة بجلال الحلم، إلى الإنســانية كلها، فتحيا عليها دهوراً، لتؤدّي رســالة الفن، فالمغنية ظلت موصـولة بأحلامها وآمالها، لأنها شـاعرة موصـولة بالكون والكلمة، وكل ما يوحي بالحياة فيها ترسـمه وجوداً، عبر البث والنجوى والبكاء والشـكوى والأنين، ترسـله شـعراً رومنسـياً في إطار الكآبة، ومصـدره الألم الدفين، وانســحاق الذات، تحت وطأة الإرهاق الجســدي، والعذاب النفســي، عزاؤها الوحيد، في وحدة العذاب، ووحشـــة التغرّب، أنها قادرة على البث والغناء، والمشاركة، بالشعر والحلم الذي يعزي نفسها مما هي فيه:

ترى يا حمامات لبـــــراج صـَـــبّن عطنـــّـَـــا نباكن
الغالي اللّي مضحكه عـــــاج قـــــــالوا خطم مِن حداكن[490]

---

[486] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 144.
[487] ـ المرجع السابق، ص : 146.
[488] ـ شاعر إنكليزي، ورسّام صحف، تاريخ الوفاة 12 أغسطس 1827. له مقتبسات رائعة منها: (من دون تناقضات لايوجد تقدم، الجاذبية والتنافر، والعقل والطاقة، والحب والكراهية ضرورة للوجود الإنساني). (يتم قياس ساعات الحمق على مدار الساعة، ولكن بحكمة لايمكن لأي ساعة قياسها).
[489] ـ ينظر : خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة، أبو فراس الحمداني (فتوة رومانسية)، دار الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 140 - 150
[490] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني االرحى، ص: 149.

هذه هي المغنية تشارك **(حمامات لبراج)**، وربما تستوقفهن بعودة الهديل، وللمغنية هديل أيضـــاً، لهذا تســـتوقف حمامات لبراج لترســـل إليهن أحزانها، وحنينها إلى هديلهن، فكانت هذه الأهزوجة الوجدانية، التي شـــقت طريقها إلى أرواحنا، ووجداننا، لنرتلها بطريقتنا، وكأنها ذكرياتنا، وكم من مغنية من هديل مفقود، وأحلام ضـــائعة، وهتافات مخنوقة، في مهب الريح، مبددة في مهاوي العدم البارد[491]، والباحثة تتصـــور المغنية، وراء رحاها، مهيضـــة الجناحين ، مهانة، يسومها الدهر ألوان الهوان، والخسف، يكاد يلوي بقبضتيه ، تنظر في لا وعي الحس، إلى البعيد البعيد، من آفاق حرية الحمامات في التنقل، فلولا المشـاكاة والمعاناة لقضـى عليها الأسـى، فهي تمسك نفسها وتحبس دمعها، ثم تنظر، في وعي الحدقة إلى الأفق القريب، فترى في حمامات الأبراج عزاءها، لتبث لهن لواعج الفراق الذي طال أمده، وكأنها تطلب عودته، ليمسح من عينيها دموع لوعتها، طالبة منهن أن تتعزَّى بمصابها عن غيابه، إنها مشاركة وجدانية رومانسية رائعة الرمز، بعيدة مدى الإحساس بالتجانس الكوني بين الإنسان والطير، تبثها المغنية في تلهف وهتاف وحنين لتتعلق بالغائب الحاضر[492] ، وكأنها بهذا توازن أبا فراس الحمداني في سجنه حين يقول :

أقول وقد ناحت بقربي حمامــة أيا جارتَا، هل تشعرينَ بحالـي
أيا جارتا، ما أنصف الدهر بيننا! تعالي أقاسمْك الهمومَ تعالـــي
تعالي تري روحاً لديَّ ضعيــفةً ترددُ في جسمٍ يعذبُّ بـــــالِ
أيضحك مأسورٌ، وتبكي طليــقةٌ ويسكتُ محزونُ، ويندبُ سالِ
لقد كنتُ أولى منكِ بالدمعِ مقلةً ولكنَّ دمعيَ في الحوادثِ غالِ[493]

والذي التمســته الباحثة من هديل الحمامات وســجع الناســية المتذكرة، ربما كان شــعور الأنثى بالأنثى، فنحن بنات حواء أكثر حســاســية من معشــر الرجال، فعندما أقرأ كلمات المغنية وأتبين جرسها الموسيقي ونغمته، وأتبعه حتى يصل بي إلى تلك السنوات الماضية، فإذا ما انتهيتُ إلى آخر أبياتها، وجدتُ امرأة يتردَّد صــوتها في الصــحراء، تبكي على صــاحبٍ لا تراه إلا في أحلامها، وما هي إلا أضغاث:

تاريـــــتك ياحـــلم كذّاب وين الغـــوالي جبـــاهم
فـــــي الليل نا والغـــوالي وفـــــي الصبح ماني معاهم[494]

أن هذه الرباعيات ســهلة اللفظ، وربما تكون بعيدة المعنى عن المألوف، ولكن مع ذلك أجدُ فيها شــعراً غنياً، خصــباً ممتعاً، خليقاً بالإعجاب، والإكبار، خليقاً أن يُنير في نفوســنا عاطفة قلّما تثيرها خطوب الحياة المتحضَّــرة، التي تشــغل بالعاجل من الأمر، والتي تحول بيني وبين الأناة، والتفكير والتي تمنع من أن أعود إلى نفســي، وأعكف عليها، وأســتخرج منها، أوأتبين عواطف الشوق والحنين فيها.[495]

فالمفهوم لطبيعة الحال، إنها لا تناجي حمامة الأبراج بوصفها كائناً لا يعقل عنها شيئاً، بل مجرد رمز، تناجي من خلالها رموزاً كونية، وإنســانية أخرى، وهو الغالي، والزمن والقدر، وأن تستشرف من أحلامها الكثير، لكنها قاصرة في هذا المجال، فظلت أسيرة طاقتها الفكرية والتأملية المحدودة.

---

[491] ـ عبارة تحمل معنى مجازي يشير إلى الضياع والتشتت في مكان أو حالة لاحياة فيها ولا أمل، والباردة تعبر عن برود المشاعر.
[492] ـ ينظر: خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة، أبو فراس الحمداني (فتوة رومانسية)، ص 140 - 150
[493] ـ المرجع السابق، ص : 135، 136.
[494] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 145.
[495] ـ ينظر : طه حسين، حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1925، ض:19.

ولاتريد الباحثة أن تُعد في التدليل على أن شعر مغنية الرحى وليد للشعر العربي القديم لفظاً ومعنىً كما رأينا في مخاطبة أبي فراس الحمداني للحمامة، بل لأن المغنية استوفت حظها من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت الرباعية ملتئمة الأجزاء، وقد نسّقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشد ملاءمة للموسيقا التي تجمع بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية، فهي تقف على الأطلال كما وقف أجدادها لتصف هذه الديار، وما مر بها من الأحداث:

يا مِنْـــيتي جيـــت للـــدار وشاكيتها مِن هْبـــالي
لْقِيت المنـــاصب على النـــار ومطراح لجـــواد خالي[496]

لقد بذلت المغنية جهداً خارقاً بين العزف على رحاها والعزف على مفرداتها ومعانيها حين تذكرت الديار الخالية، وما تبقّى منها من أثافي محترقة،في غياب الأجواد :

لقيـــت المناصب ع الـنار ومطـــراح لجـواد خالي[497]

وفي شاعرية المغنية وشعرها، تأخذنا معها إلى ذلك الزمن كلمح البصر، وفي أبيات قليلة لكنها مثمرة كقول (**البحتري**):

كلفتمونا حُـدود منطِقـــكُم في الشعرِ يُلغى عن صِدقِه كَذِبُهُ
ولم يكـــن ذو القُرُوح يلهجُ بالمنـ طقِ ما نـــوعُهُ، وما سببُه
والشعرُ لمْـــحٌ تكـــفي إشارتُهُ وليس بالهـــذرِ طُوّلَتْ خُطَبُه
واللفظُ حُليُ المعنى وليس يُريك الـ لصُّفْرُ حُسنـــاً يُريكهُ ذَهَبُه[498]

لكن الصحيح ـــ أيضاً ـــ إنه في مثل حال المغنية في عزلتها مع رحاها، ومع حماماتها الرمز، كان يمكنها أن تسترسل مع شؤونها وشجونها، وتأملاتها، فالشجو الذي بثته المغنية في وجدانها، مخاطبة تلك الحمامات طلبا لتأسي، أو التسلّي أو العزاء، وهكذا يفعل الشعر الرومانسي فعله في النفوس القلقلة الحائرة، حين يثير لواعجها، أو يُهدهد شجونها، ويُبلسم جراحاتها بأكسير[499] بين الوهم والرجاء، وتثير أغانيها بالاستمتاع بمفردات الشاعرة، حين يملأ التخيّل، والتأمّل كل الحواسن. أما المعاني الجزئية فلا تهم أن تكون عادية، أو مطروقة، بقدر ما يهم أن تكون" مطابقة لمقتضى الحال" كما كان النقاد القدامى يقولون، أو منسجمة مع الحالة النفسية للمغنية، وأنها لكذلك، وقد أفرغتها المغنية بقالب بديعي معروف:

قـــولولا يا وْليد راني مريضة ولا لي دواء غيـــر زولـك
البعـــد جـــوبـــه بعيدة ونا كايـــده في وصولـــك[500]

ومفردة (**وْليَّد**) لا تختلف عن كلمة (**فتى**) عند ليلى الأخيلية، فكلاهما تحملان نفس الغاية وتؤديان نفس الغرض، وكلا الشاعرتين ترسمان الغائب في صورة الشباب والفتوة ولو كان غياباً أبدياً، وهو أشد أنواع الغياب لأنه لا عودة له :

ما يوجـــعك غير من مات وحـــطّوا عليه اللحـــايد

---

496 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 147.
497 ـ المرجع السابق نفسه.
498 ـ أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري ، الديوان ، تحقيق : كرم البستاني، المجلد 1، دار بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص : 235.
499 ـ مادة مركبة كان الأقدمون يزعمون أنها تحول المعدن الرخيص إلى ذهب، ويزعم بعضهم أنه شراب يطيل الحياة.
500 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 127.

إلا بعيـــد البـــــــــلادات تجيـــبه طـــــــول المدايد[501]

ولعل ما يشجي في هذه الرباعية، هو ذلك الشعور الإنساني، في غياب الغالي، وهو الذي تتصـــوره المغنية يحمل كل الصـــفات الرجولية، ولشـــدة وفائها له تكاد أن تذوب حســـرات عليه، فتطلق أحاسيسـها على سـجيتها، بذكره ولو في لغة رمزية، وهذا من مميزات أغاني الرحى حين تخرج عن المألوف وتقترب من العالمية في نوعية الشـــعر، ونوعية المشـــاعر، مما يجعلها تجض[502] أي تجض كرحاها تماماً أو أشد :

نا يا رحـــــى كيفك انْجضْ مقـــــــلول كيـــفك هنايا
مْطـــاول معـــــايا مـــــرض دايـــــــــرات بيا سوايا[503]

يقول الباحث (أحمد يوسف عقيلة) : " إن الرحى ليست مجرد آلة خشنة ثقيلة، إنها أحد متنفسات المرأة في البادية، فالمرأة الليبية تفرغ في كثير من الأحيان إلى ضجيج الرحى، خاصة في هدأة الليل، على ضـــوء الفنار، حيث يتماهى الصـــوت البشـــري، الأنين الأنثوي الحزين مع صوت الحجر وصوت القمح المجروش"، فيشتبك ضجيج الرحى مع لحن المغنية فيكون الفن:

صبّيت مـــــا قابلـــــوني عرب جايـــبـــين الودايـــد
ونا يـــا ريافي عليـــــهم ويا وجـــــــع قلبي بزايـــد[504]

وها هي تجربتها تتوزع بين حســـرات يتشـــظَّى معها قلبها المفجوع بحالها في غياب الغالي، وما تعانيه من ذلك الغياب، وقد طغت مشـــاعرها الإنســـانية على مشـــاعرها الاجتماعية، حتى تمنّت أن تكون من صـــنف الطيور، لما تتميز به هذه المخلوقات من حرية التنقل ورؤية ذلك الغالي، الذي يشفي جراحها:

يا ريتـــــــني طير ونطـير فـــــــي الجو نسْـبل جْنـاحي
لين نشبحـــك يا الغـــالي بالـــــكش تـــــــبرا جراحي[505]

وتتضاعف مشاعر المغنية العاطفية حتى بدأت بوصف حسرتها على حالها، التي تمسك أحشـــاءها على حرق، وتحاول إطفاءها بالصـــبر، لكن الهموم المتواترة، تشـــغلها كل يوم، وكل لحظة، فالروع يذيبها ويقتلها، ومن أين للمغنية هدأة الروع؟ مادامت موصـولة الأمشـاج بآخر أمل لها في الحياة، وآخر شعاع في عينيها الذابلتين المنكسرتين، والأمل والشعاع بعيدان، وهي لم تبث ما في جوانحها من هم وغم ومر، فلو نطقت بها فربما ظهرالعجب العجاب من المعاناة، وها هي ترسم ــ الجَمَل ــ ذلك الحيوان الصبور الذي ضرب به المثل في الصبر والتحمل يعجز عن حمل هذه الهموم، فقد رأت أن همومها (كحمل النحاس) ثقلاً ووزناً، يعجز (**رقيق الرغا**) وهو كناية عن الجمل الفتى عن رفع وحمله، كما هو كناية عن الصبر والتحمل :

يَا دَاي يَا لَـــوْ نْعـــــلَّه إيْوقض اللِّي كان نـــَاسِي

---

501 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 55.
502 ـ بمعنى تتحمل وتصبر مع المعاناة.
503 ـ محمد سعيد محمد، أغاني في قراءات الرحى، ص : 18. الصواب : تضج من الضجيج ، والكلمة حدث لها تصحيف في العامية (تجض).
504 ـ المرجع السابق، ص : 54.
505 ـ المرجع السابق، ص: 87.

رَقِيقْ الرَّغـــا ما يْقــلَّه ثْقِيل كيفْ حِمـــلْ النَّحاسي[506]

وها هي تجربتها المُرّة تتوزع، بين حسـرات يتشـظى معها قلبها المفجوع بغياب الغالي، وما تعانيه في آخر أيامها من أجله، وبين فجيعتها بفقدانه، وها هي اللحايد تفصـلها عن صـاحبها، وهاجس الموت يطغى على كل أمل، وربما جاءت تعابيرها منسـجمة مع مشـاعرها، عندما ترى غيرها يعيش في سـعادة مع رفيقه وصـاحبه، فتظهر عفوية التعبير حتى في صـميم فجيعتها، في لغة حوارية بينها وبين أمها تشاكيها وتشكو إليها لعلها تجد في المشاكاة عزاءً:

يا منيتي ريـت الـــوداد ويتناجـــلن بلـــوايد
وحـْـــنا ودْنا بالـــغالي درنـــــاه تحت اللحايد[507]

وتربط الباحثة هذه الصورة بتلك القرون الماضية، لتجد الشاعرة الخنساء يتردد صوتها في الصحراءعندما بكت على صخر، وأي فتى كصخر وقد وارته الصحراء برمالها وصفيحها وأحجارها:

تُذْكّرُني صَخْراً وقد حَالَ دونَهُ صَفيحٌ وأحْجارٌ وبَيداءُ بَلْقَعُ[508]

وباسـتدراك لطيف تنفي المغنية عدم وعيها لمشـاعرها لحظة ذكر صـاحبها، ومكانته في نفسها دون ذكر اسمه، وهي بين الذهول في الغياب، وبين الحضور والعودة تظهر مشاعر الحنين لذلك الغالي، وهي مشاعر حارة حرارة الصدق والوفاء من قلب يتشظّى :

زعـــــمْ يا الغايب تْجيـنا بعد طـــــولة الوحش بيَّه
من الدمع رانـــا هْفيـــنا روينـــــا الصحاري أميّه[509]

أليست هي نفس الصورة عند ليلى الأخيلية:

أيا عينُ بكّي توبةَ ابن حُميّرِ بسحٍّ كفيض الجدول المُتفجرِ[510]

وتختلط تجربة الحياة بالرحيل، فتنهض الشاعرة لتتعلق بالفعل (**زعـــــــــمْ**) لينتصر الوفاء والكبرياء على نقطة الضـعف عند المغنية، حتى إذا أثارت ذكرياتها مع ذلك الغالي ذكرت مناقبه وفضـائله في إيجاز ممتع مقنع، وفي جو شـعري لم يكن بد من إنشـائه، حتى أدركها الحزم والعزم، فأخرجت نفســها من البكاء الذي لا ينبغي أن يطول، ومن هذا الحزن الذي لا ينبغي أن يتصل، فإذا هي تصور فروسيته وشجاعته، وكرمه، وحرصه على جاره، وعلى حل الخلاف بين أبناء عمومته، بل بين القبائل جمعاء، ويظهر على صيغة (فعّال) :

ركّـــاب لشـــقر الـــــردّاح الحرمـــــوس على الكتف مايل
ونقّـــــال للجـــار ليا طاح وصفّـــاي بين القبايـــــل[511]

---

[506] ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، ص : 65.
[507] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 147.
[508] ـ ديوان الخنساء، تحقيق : عمر الطباع، ص : 78.
[509] ـ أحمد النويري، حضور المرأة في المأثور الشعبي، ص :49.
[510] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، ص : 74.
[511] ـ أحمد النويري، حضور المرأة في المأثور الشعبي،، ص: 149.

وربما بهذين البيتين تكون الشـــاعرة بلغت إربها، حين ذكرت خصـــائله، وتعظيم أمره، وإقامة الأدلة القاطعة على أنه سيد قومه :

الغـــــالي رديع القمـــر فوق ووْلاد عمّـــــه نْجـــــــومه
والغـــــــالي هو سيف مجلي واعـــــــــر على من يسومه[512]

وتلاحظ الباحثة أن المغنية وصلت إلى مرادها وصولاً يسيراً، لا تكلّف فيه ولا تصنّع، ولا جهد فيه ولا مشقّة، والمغنية لا ترى شيئاً، ولا تستخدم شيئاً إلا حققته وتصوّرته، وأمعنت في تحقيقه وفي تصويره، ثم صوّرته فأحسنت تصويره، ثم أعربت عن هذا التصوير فأحسنت الإعراب، وما طريق المغنية إلى التحقيق والوصف الدقيق إذا هي لم تعمد إلى التشبيه والاستعارة والمجاز، وإلى هذا الفن الذي عمدت إليه المغنية من التشبيه اليسير، فهي تشبّه صاحبها بالقمر، ثم تجنح إلى رفع مكانته عن طريق تشبيه أبناء عمومته بالنجوم، وهذا التشبيه يتأتى لها في بيت واحد لا أكثر، ثم تميل في البيت الثاني إلى القوة والحزم والجمال، وهي لا تطيل في وصفه بالقمر ولا بالسيف، لأنها لا تستطيع الإطالة للقواعد المتمثلة في أغاني الرحى التي رسمتها لها جدّاتها وأمهاتها، وربما أيضاً حباً في الإيجاز الممتع والمفيد، وخير الكلام ماقلّ ودلّ، فما بالك بالشعر والغناء. وما أكثر التشابيه والاستعارات التي تستخدم القمر والنجوم في شعر النساء، وها هي الخنساء تصف ريب الزمان، وكيف فعل بأخيها ذلك القمر المضيء الذي ينير طريق السالكين ليلاً، فإذا هو يهوى ويسقط، وهاهي الخنساء توضح ذلك فهي أولى بإبداعها:

كُنَّا كأنْجُمِ ليْلٍ، وَسْطَها قَمَرُ يَجْلو الدُّجى، فهوى من بيننا القَمَر[513]

ولو نظرت الباحثة إلى البيت الثاني من شـعر المغنية، وكيف صـوّرت الغالي بالسـيف بعدما كان في البيت الأول قمراً، وكأنها بهذا ترسم اللين والرقة مع الخشـونة والقوة، وكأنها تريد أن تعتمد على قوله تعالى : [...**أشـــداء على الكفار رحماء بينهم** ...]سـورة الفتح ، الآية 29. كما كررت كلمة الغالي في البيت الثاني، ولعلها أرادت قائلة : إن الغالي ليّن هيّن مع بني قومه، وشـديد العزم والبأس مع أعدائه وخصـــومه، فالغالي الأول هو نفســـه الغالي الثاني، على الرغم من تغير شـــخصـــيته، فهو حكيم عالم بما يجري حوله، وهي تعرف أن الرجل العربي مهما يعظم قدره، ويرتفع أمره، فرد من قبيلة لا عِزّ له إلا إذا عزّت، ولا كرامة له إلا إذا كرمت[514]، فإذا تغنّت الشاعرة بحياة صاحبها، ومكارمه ومفاخره الخاصة، وعدّدت من ذلك كله ما أرادت، موجزة في ألفاظها، مجيدة بارعة، فرغت إلى عشـــيرتها ففخرت بهم ووصـــفتهم بما هم أهل له من الكرم والنجدة والبأس والســـيادة عن طريق تحلّقهم حول الغالي **(ووولاد عمه نجومه)**، والمغنية لم تسرف في الوصف، وإن أخذت مشاعرها تعطف على صاحبها وترسمه كما تريد لا ينازعها فيه منازع، **(غالي علي من يســـومه)** ليظهر الغلاء بصـــورة مغايرة لكنه يخدم نفس الهدف والغاية التي تصبو إليه الشاعرة.

---

[512] ـ أحمد النويري، حضور المرأة في المأثور الشعبي، ص : 62. كما حدث تغير في الرباعية في البيت الثاني : **(وهلنا بحر وادي النيل يصعب على من يعومه)**.

[513] ـ الخنساء ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص: 53.

[514] ـ ينظر : سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 136.

نمـــــــوذج للمـــــــوازنة بين الشاعرتين :

النصوص عند الشاعرتين، خليقة بالدرس والتحليل، لكنّي سأختار نصاً واحداً من شعر المرأتين، لأكتفي بالوقوف عند نموذج واحد ربما يكون دليلاً كافياً، فالشـــاعرتان تصـــوران العواطف المختلفة والأهواء المتباينة، ثم بعد هذا كله تصوران نفس الحالة النفسية وقد عادت كل منهما محزونة كئيبة خائبة الأمل، لكنهما مع ذلك ترســمان شــوقهما غير مباليتين بما يجري حولهما، ولا تكاد الواحدة منهما تطمئن أو تســتقر حتى تبلغ من صــاحبها ما تريد ولو بالنص الشعري.

فمثلاً لو توقفت الباحثة عند كلمة (**البَوُّ**) التي هي في لسان العرب تعني : " جلد يُحشى تبْنا أو ثُماما أو حشيشا لتَعْطِف عليه الناقة إذا مات ولدها، ثم يُقَرَّب إلى أُم الفصيل لتَرأمهُ فتَدرَّ عليه"[515]

وجاءت هذه المفردة في أغاني الرحى لامرأة فقدت (**ضو**)، وهو ذلك الغالي الذي حزنت عليه وازداد حزنها، ولم تجد من يشـاركها على فقدانه إلا تلك الناقة التي فقدت جنينها فخاطبتها بحزن، وكأنها تقول لها : إننا في الحزن لمشتركان في الفاجعة، وفي الحنين إلى الفقيد:

انـــتي حنيـــنك على بـــوْ بالقـــش مـــــالي حشاشـه
وأنـــــا حنيـــني علي ضوْ فـــــي البيت خـــلّى فراشه[516]

ويمكن أن تقرب الباحثة حالة الحزن بين الناقة والمغنية على هذا النحو :

الحالة النفسية	الناقة	المرأة
الفقد والحنين	**انتي حنينك على بـــو**	**وأنا حنيني علي ضـــو**
غياب الفقيد	**بالقش مالـــي حشاشه**	**في البيت خلّى فراشـــه**

والبو كلمة عربية فصيحة تردَّدت أصداؤها في الصحراء العربية، وتغنّت بها الشاعرة **ليلى الأخيلية** في حزنها على صاحبها توبة، فقالت تصف مقتله وترثيه :

وكانَ كذاتِ البَوّ تَضْرِبُ عنـدَهُ سِبـاعاً وقد ألقَيْنَهُ في الجَرَاجِرِ[517]

والصورة واللفظة والمعنى واحد، عند كلتا الشاعرتين، فصورة (البو) تعني في النص الشعري الخديعة والموت واللاعودة، وإن جاء (البو) مشـبهاً به، لكنه هيكلاً جامداً لا حياة فيه ولا روح، كما قالت مغنية الرحى في الشطر الثاني من البيت الأول (**بالقش مالي حشاشة**)، والشاعرتان تعرفان ذلك حق المعرفة، وهذا ما يزيد حزنهما، واستكمال النص عند ليلى يؤكد ذلك:

---

[515] ـ لسان العرب، مادة : (بوو).

[516] ـ سمعتها الباحثة من الجدة : ساسية عمر سعيد. وسمعتها بقراءة ثانية من الأستاذ أبوبكر سليمان رمضان.:
أنتِ حنينك على بـــو مليان بالقش بـارك
وانا حنيني على زول بعيد ما بغيته يْفارق

[517] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص: 73.

فإنك قد فارقته لك عـــــاذراً وأنّي لِحيّ عُذر منْ في المقابِـرِ
فأقسمتُ أبكي بعد توبة هالكاً وأحفِلُ مَنْ نالت صروف المقادرِ[518]

ربما خُدعت الناقة الثكلى بذلك (**البو**) الذي يحمل رائحة جنينها ولا يحمل روحه، لكنّ المغنيتين لا يخدعهما ذلك (**البو**) المتمثل في الأمل المفقود (**في المقابر أو في البيت خلًّى فراشه**):

م	الشـــاعـــرة	المقصود به في النـص	اللفـــــــــــظ الـــــدال	الرحيـــــــــل
1	ليـــلى الأخيلية	**تـــــــــوبـــــــة**	**تـــــــوبـــــــة هالـــكـــــــأ**	**في المقابـــــــــر**
2	مغنية الرحـــى	**ضـــــــــــــــو**	**وأنا حنيني علـــــــي ضو**	**في البيت خلَّ فراشـــه**

خلاصة المبـــحث

كلا المجتمعين الذين تعيش فيهما الشـــاعرتان مجتمعين أميين بســـيطين في كل شـــيء، ومكتفياً على الرغم من بساطته في كل شيء، فالشاعرة عركتها التجارب، وعلّمتها الحياة، فمشت التربية فيها سـلوكاً عاشـتها، ومعرفة صـنعتها، ومع ذلك تظل للشـاعرة طوابعها وملامحها في التعبير حتى ارتبطت بعض التعابير ارتباطاً قوياً بشعرها، يقول الناقد الفلسطيني (يوسف سامي اليوسـف)[519] : " الإنسـان المبدع هو الإنسـان الذي يحاور ذاتية المجتمع"، لهذا بلغت الشـاعرة عـاطفتهـا الأدبيـة بلوغ النضـــج في تـأملاتهـا الوجوديـة، والبحـث عن الحقيقـة، على الرغم من استسلامها للقدر، فجمعت صفات نادرة في صاحبها من الصعب أن تجتمع في شخصية واحدة، فكانت الشـــاعرة تحمل ملامح وبلاغة وأنفة وكبرياء ذلك المجتمع الذي تربّت فيه وتعلّمت، حتى تحلّت بالكثير من الإبداع فضلاً عن قوة الحضور وسحر المهابة، مع ما تفرضه شخصيتها على المتلقي من احترام وتقدير، هذا بالإضافة إلى براعتها في بلاغتها العفوية.

كما أن البيئة الصحراوية كان لها أثر فعّال في بناء شخصية ومفردات وألفاظ الشاعرة ـــ ليلى الأخيلية ومغنية الرحى ـــ فجعلتها جافة قاسية أحياناً على الرغم من رشاقة المعاني وروعة البلاغة ، فقبل الأمس كان لها الحظ في ملاقاة ذلك الغالي، حتى أنها أرسلت له صندوق أسرارها، تشكو له همها، وتحدثه ما يدور بخاطرها، وعن غيابه الذي كسر قلبها، فالتعابير هي التي ترسم البيئة، والبيئة والتربية تزرعان الحس وتصقلان الفهم، والتعابير وليدة المجتمع، فمفرداتها كانت قاموسـاً سـهّلت اللغة ونظّمت المعاني حتى ارتوت، فكانت كتاباً حروفه المحبة، وتعابيره الحنان، وعنوانه الحياة.

ولو أن الحياة ظلت عامرة لوجدت فيها الشاعرة ـــ ليلى أو مغنية الرحى ـــ ما يعزيها ويواسيها، لكنّ الغياب الأبدي للمحبوب ترك فراغاً نفسياً كبيراً لا يملأه الناس جميعاً، رغم مرور الزمن والسـلوى التي يحملها إليها الأقارب والأصـحاب، والانخراط في خضـم الحياة، فلا يخفف ذلك من ألم الفراق، فتحول اليأس القاتل إلى حزن دفين.

---

[518] ـ المصدر السابق، ص :73، 74.

[519] ـ يوسف سامي اليوسف من أبناء مخيم اليرموك ، هو كاتب وناقد وروائي فلسطيني ومفكر غلب عليه الفكر الاغترابي، إذ كان يؤمن بفكرة تميز عن القطيع.

والشاعرة حين تقف على الأطلال أو على المقابر وتسرح مع ذكرياتها عبر أيام السعادة والصـــفاء مع المحبوب الذي طال شـــوقها إليه، فتنتفض كوامن حبها التي غطّاها رماد الأيام وتتأجج، حتى إذا غادرها طيفه وانمحت الرؤيا من أمامها، كانت في وجد وصـــبابة وألم من البعد يشبه ألم الفراق ساعة الرحيل، لذا فإنها تتلفت حولها عسى أن تجد من الأهل والأحباب من يُعزيها أو يُسليها، لكنها ترى الدار مقفرة، سكنتها الوحوش والأوابد بعد أن طال بها العهد بالأنس، فتقطر نفسها ألماً وحرقة[520].

وعند تأمّلي في شـعر المرأتين في ذكرياتهما، وجدّتّ فيه العواطف المتلاطمة والمشـاعر المتضـاربة التي يحس بها المحب تتأرجح بين اليأس والأمل، بين السعادة بالوصل والشقاء بالصد والهجران، أما ذكرى المحبوب فهي محزنـة مثيرة للانقبـاض الـذي يقويـه واقع العزلـة والوحـدة المحيطة بالشـاعرة، وفيها يتراءى لها الحي سعيداً، يوم كان الشمل مجتمعاً، والجميع على أحسن حال من المســـرّة، ثم يعود تيّار الذكريات ليجرفها فيحطّ بها عند آخر لحظة رأت فيها المحبوب عند ساعة الرحيل [521].

على تلك الفترة كرّ الزمن وبقيت الذكرى حيّة كاملة، وذلك دليل على أنها لم تفارقه، وأن كثرة عودته إلى ذهنها رسّخت وجوده فيها وحفظته من التلاشي، لهذا تتمدّد ساعة الوداع الأخير ساحبة على أذيالها ذكرى عميقة راسخة، زاهية بالألوان، عامرة بالحركة، تصاحبها مشاعر من أسى وإحساس بالفراغ وحزن قد لا تجد له نهاية.

---

[520] ـ ينظر: سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 257.
[521] ـ ينظر: المرجع السابق، ص : 258.

المبحث الثـــــالث

العـــــــــلاقات العـــــــامة والخـــــــاصة

لـم تكن الصحراء لسكانها بيئة حياتية فقط، بل كانت لهم بيئة تربوية وفنية، ولئن عُرفت بضيق مواردها، فقد غذّت أجيالاً متعافية من البدو، ولاتزال تُغذيهم حتى يومنا هذه، ولهذا ينتعشون بانتعاشها. وهي كذلك، فالصحراء أمدّت الشعراء بالعديد من اللوحات، وبالجميل المتقن من المعاني، وبالمعين الثّر للموضوعات [522]

والشاعرة البدوية ألصق ما يكون بحياة أهل البادية، ومن هنا كانت مواضيعها تتمثل في القيم الأخلاقية والتربوية، كما هي تتمثل في وصف الصحراء المتمثلة في الحيوان والأرض والسماء، أو ذكر حادثة أو تعبير عن هم من الهموم، أو رسم لعاطفة من العواطف، فالشاعرة العربية تعتمد في شعرها على السليقة بعد الرواية والتدريب، فوقوفها على عادات أهلها ومبادئهم وقيمهم وتراثهم تكونت شخصيتها، فتربّت وهي على هذه المبادئ، فسجلتها في أشعارها وأغانيها، ورسمت منها لوحة جميلة تسر المتلقين، وما تدرسها الباحثة وتتدارسها في هذا العمل العلمي ليكون تراثاً نفتخر به ونتفاخر، وتُدلي فيه الباحثة بدلوها ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً.

العلاقـــــــات الخـــــــاصة :

ليلى الأخيلية ورحلة توبة الأبدية في لوحة شعرية :

م	الشطـــــــــــــــر الأول	الشطـــــــــــــــــــــــر الثاني
1	**أيـــــا عيـــن بكِّي توبة بن حُميِّرِ**	**بســـــحّ كفيْـــضِ الجـــــدْوَلِ المُتفجــــرِّ**
2	**لتـــــبكِ عليْه مِـــنْ خَفاجة نِسْوةٌ**	**بمـــــاء شـــــؤونِ العبْـــرة المُتحــــدِّرِ**
3	**سَمِـــعْنَ بهْيجَا أرهقـــتْ فذكرْنَه**	**ولا يبْـــعثُ الأحـــزانَ مثـــل التـــذكُّرِ**
4	**كــأن فتى الفِتيانِ توبـــة لم يَسِرْ**	**بنجـــدٍ ولـــم يطّلُعْ مـــع المُتـــغوِّرِ**
5	**ولـــم يَرِدِ الماءَ السِّدام إذا بـــدا**	**سَنَا الصُّبـــحِ في بـــادي الحـــواشِي مُنوِّر**
6	**ولــم يغْلب الخصمَ الضِّجاجَ ويملأ الـ**	**ـجِفان سَدِيفاً يـــوم نكْبـــاء صَرْصَـــرِ**
7	**ولـــم يعْلُ بالجُرْدِ الجيـاد يقُودُها**	**بسُرّةَ بيـــن الأشْمَســـــاتِ فايْـــصُرِ**

إنها سخرية الأقدار التي جعلت من ليلى الأخيلية صفةً لهذا القدر. لقد ذاقت مرارة الفقر والغربة في بيت زوجها، واكْتوت بنار الحرمان في شبابها من صاحبها، وهذه اعترافات امرأة تتضرر ندماً وحزناً، وضجّت أسى ولوعة، يصعد كل ذلك في بكاء لاهب حزين، وكأنها ترفع يديها نحو السماء، وتتساءل: لماذا فعل القدر بي كل هذا؟، ولو استطاعت أن تتخلص من الحياة التي سببت لها الهم والشقاء لفعلت، والانتحار عبث لا يجدي، فقطف الثمرة لا يقتل الشجرة، إذ سرعان ما تزهر ثم تثمر، إن جذر الحياة هو الرغبة في الاستمرار.

[522] ـ سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 330.

فزفرة ليلى الحارة في الليل البارد، والمحرقة في النهار الحار، جعلت من عينيها كفيض الجدول المتفجر، لترفع طرف اللثام عن وجه جسّدته الشاعرة ليحتفظ به التاريخ.

وعند اطلاعي على هذه المقطوعة الشعرية أُعجبتني بقدرتها التعبيرية في قولها: **(ولا يبعثُ الأحزان مثل التذكّر)**، حيث توقفتُ أقرأ بهدوء القول والقائل لتكتمل اللوحة :

(كأن فتى الفتيان توبة لم يسر) ، فالوصف بديع وفاتن وساحر، لكن الموصوف ليس إلا رجلاً كغيره من الرجال، لكنّ الشاعرة جعلت منه أسطورة، ومن طبيعة المرأة أن تخرج عن المألوف في الوصف، وخاصة إذا كانت هذه المرأة هي ليلى الأخيلية نفسها، الفصيحة البليغة الجريئة، التي لم تر صاحبها مجرد حبيب، بل تراه في الرجولة الملتحمة مع جمال النفس والخلق والخليقة، فهي لا تنظر إليه بعينها فقط ، بل بمقياسها العاطفي ولا دخل للعقل في ذلك.

ومن أين للباحثة أن تعرف أن ليلى الأخيلية مُتعلقة بابن عمها توبة؟ لولا نصوصها الشعرية وهو الإثبات الوحيد على ذلك، حتى يأخذها الشوق إليه فتبرز فروسيته، وكرمه وهيبته، فهو بالنسبة لها ليس تحفة جميلة نادرة لا حياة فيها، بل تهمس للمتلقي بحرقة العاشق **(كأن فتى الفتيان توبة لم يسر بنجد ... ولم يطلع مع المتغور ... ولم يرد الماء السِّدام .. ولم يغلب الخصم الضجاج... ولم يغْلُ بالجُرْدِ الجياد)** ، وإذا توقفتُ عند الأفعال المضارعة المسبوقة بلم، التي تفيد الماضي والحاضر وربما المستقبل أيضاً **(لم يسر .. ولم يطلع.. ولم يرد.. ولم يغلب .. ولم يغلُ)**، سأرى عجباً من المعاني، أو معاني من العجب. كما أرى مدى تألم ليلى على فراق صاحبها وحاجتها إليه من خلال تعابيرها المليئة بالشكوى والضيق عندما ترمي للمتلقي جروحها الدامية من خلال نصها الشعري.

لكنّ لغة البشر قد لا تكفي لحمل المعاني، فكأنّ الشاعرة واثقة من أن أهلها لم يعرفوا قدر توبة ومكانته في نفسها، قبل مكانته عند قومه، وإذا توقفتُ عند **(فتى الفتيان)**، التي رأيتُ فيه لغة يترجمها قلبها وينطقها لسانها العربي المبين.

كما ترى الباحثة في هذه اللوحة صورة الصحراء الممتدة والمتجسدة في شخصية توبة، وقد يكون هذا بعضاً من معانيها، ومن يدري فلعل هذه الشاعرة العاشقة الوالهة التي يجول الشوق بداخلها، ويصول كما يصول الفارس داخل وطيس المعركة في قولها: **(كأن)**، وهي علامة تعجّب واستغراب وتشبيه، فهي لم تكن تصف شكله فحسب، بل أفعاله وأعماله أيضاً من خلال الأفعال المضارعة المستمرة التي خطّتها بعد وفاته، وكأنها تبعثُ فيه الحياة من جديد، حتى إنها بكت وطلبت من نسوة خفاجة البكاء :

لتبكِ عليه مِن خَفاجة نِسوةٌ بماءِ شؤونِ العبرةِ المُتحدِّرِ

هذه هي ليلى الأخيلية المتمردة على قوانين البادية التي أمرت صاحباتها وقريباتها من خفاجة، لينزفن بحرقة على رجل ليس من أرحامها ولا هو بزوجها، بل هو **(فتى الفتيان)** كما تراه هي، وهذا البكاء وطلب البكاء قد يطول، وهذا الشعور والإحساس الراقي النزيه لا تتمتع به إلا امرأة صادقة ناطقة في عشقها، وإذا نظرت الباحثة إلى (**التذكّر**) ودلالته، والفراق ومحنته، على رجل احتضر في خضم المعارك، ثم صعدت روحه إلى السماء، فأصبحت وأمست العبرات تلاحقها

وتخنقها وتسحقها، والشاعرة تتقطع ألماً، ألا يجعل هذا النص أن تقف الباحثة إجلالاً لهذه الإنسانة المخلصة التي تعيش بين المديح الشكلي، والرثاء الجوهري، والغزل الضمني؟

مغنية الرحى و رحلة الغالي المجهولة في لوحات شعرية :

إذا أرادت الباحثة أن تتفهّم حقيقة مشاعر المرأة الليبية أمام الرحى، عليها أن تبحث عن جذور المعاني التي ترافق ألفاظها، فأطياف الأحباب ترافق تلك المرأة البدوية التي يعفُ لسانها عن التصريح باسمه، وبكلمات العشق والغرام عن ذكره، لكنها ترافق ذلك المسافر الذي كنته بـ **(الغالي)** في رحلته المجهولة، ولا عجب في ذلك فهي تطلق مفرداتها لتعبر بها عن تلك الرحلة ، فنراها تقول :

أ ـ الغـــــالي تنوَّى المبحـــــار وْيا ريت كبـــــدي مْداسه

يمشي بْها ليـــــــن يعيى ويحـــــطها تحـــت راســه[523]

تُظهِر المغنية مشاكاتها لصديقتها ـ الرحى ـ وتحدثها عن ذلك الغالي الذي عزم على السفر وترك الديار، وهو أمر طبيعي لسكان الصحراء، وربما كانت رحلته شمالاً اتجاه البحر(**الغالي تنوّ المبحار**)، ثم تتمنَّى أن تكون رفيقته في تلك الرحلة البعيدة (**ويا ريت**)، لكن في صورة غريبة وعجيبة وهي أن تتمنى أن تكون كبدها حذاءً لذلك الغالي :(**ويا ريت كبدي مْداسه**)[524]، لكن ما يُحيّر في الأمر أكثر لماذا الكبد بالذات؟ لماذا لا يكون القلب مثلاً؟ بمعنى أن تقول (**يا ريت قلبي مْداسه**)، إن هذه الصورة التي عبّرت بها تلك المرأة لها أبعادٌ قد لا تدركها الباحثة لطول العهد بينها وبين المغنية، لكنّ الباحثة تستخدم سلطة القارئ، فتقول في هذه الحالة : إن الكبد أضعف شيء في جسم الإنسان لا يتحمل اللمس فكيف يتحمل أن يكون حِذاءً لِرجُلٍ مسافر، و في علم المعاني وعلم البديع تظهر المعاني وسيلة لنقل المقصود، وليس اللفظ نفسه، فقد تكون المرأة تعرف أن الكبد يدلُّ على كد الحياة، كقول النبي الكريم: (**في كل كبد رطبة أجر**)[525]، وقد تكون الكبد عفة عن القلب، كما عفت كلمة الغالي عن الحبيب، وأن الأحلام وأشخاصها لا تشبع العواطف بقدر ما تهيجها وتضاعفها، فالبدوي الذي يقطع القفر وحيداً، سيحوم خياله حول الأحباب، فيرقّون لحاله فيتمنون رفقته، ولو في صورة حذاء يمشي بها ذلك الحبيب حتى يتعب، ثم يضع ذلك الحذاء الطبي تحت رأسه فيتحول إلى وسادة طبية ليرتاح في نومه، فتؤنسه في غربته، وربما في هذه الرباعية قد يكون (الغالي) الولد، الذي يُعبر عنه بـ (الكبد) في التراث العربي والشعبي، قال الشاعر :

وإنما أولادنـــــــا بيننـــا أكبادنا تمشي على الأرض

---

[523] ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، ص : 77.

[524] ـ وقد وردت (الكبد) في غناوة العلم كقول الشاعر: نطوطح بلا معلاق علي عزيز يانا كبيدتي، وكذلك قول الرباعية :
محمد كدا مزرق الشمس واعمورة كدا وين غابت
ولم بينا يا العـــــــلي وكبدي من البعد طابت

[525] ـ جزء من الحديث الذي رواه البخاري ومسلم

لو هبَّتِ الريحُ على بعضهم لامتنعت عيني من الغمض[526]

وتقول مغنية الرحى في الكبد (الولد) :

في لوَّله نجبـــــدوا جبد وفي التاليـــــة ما رثالي

وجت بينَّا قِطـــــعة الكبد ما بـــــعد لكْبَاد غـــالي

و قد تكون (الكبد) في صورة الأخ، كما قالت الخنساء عن أخويها " أما صخر فجمر الكبد، وأما معاوية فسقام الجسد"[527]، وربما قصدت الشاعرة الليبية هذا، وربما قصدت أبعد من هذا، فالمعنى يبقى في باطنها كما يقولون .

ولا يخفى على قارئ شعر مغنية الرحى ـ بدرية الأشهب ـ تأثر الشاعرة بأسلافها من شعراء العرب، وهذا يبين اطّلاع الشاعرة على الأدب العربي وعشقها إياه، فربما كررته علـــــى لسانها حتى نضج في قريحتها لكن في قالب اللهجة، وهذه ميزة وليس عيباً وهـــو ما يعرف في الأدب العربي بالتناص، وهذا يُعدُّ نوعاً من التجديد، فتنقل الصورة من الفصيح إلى الشعر الشعبي، ولماذا لاتترك الباحثة النص ليُعبر عن نفسه ؟ ولماذا لا تترك الألفاظ والمعاني تثبت ذاتها كما في هذه المقطوعة من نص (الخديعة):

ب ـ **وَدَّيتك وبالغت في الـــــودّ والودّ عنـدي طبيعـــــة درتـك حبيبي بْجِـــــــدّ واللِّي نْحبَّه نْطيعـــــه**[528]

وكأن الشاعرة أرادت أن تناغم **الإمام الشافعي** في قوله:

تَعْصِي الإِلَهَ وَأَنْتَ تُظهِرُ حُبَّهُ هذَا مُحَالٌ فِي الْقِيَاسِ بَدِيـــعُ

لَو كَانَ حُبُّكَ صَادِقًا لَأَطَعْتَـــهُ إِنَّ الْمُحِبَّ لِمـــنْ يُحِبُّ مُطِيعُ[529]

هذه التضحية تفيض على القصيدة رونقا يُجري في أبياتها شيئاً من الإشراق المبتهج الذي يحببها إلى المتلقي، ويجذبها إليه، فهي تفيض على ألفاظ الرباعية جزالة لا تُجحد، ورصانة ليس فيها شك، وهو الذي دفعها إلى هذا القول ليلائم اضطراب النفس بالأمل وغليان النفس بالحزن .

وإذا نظرت الباحثة إلى مغنية الرحى وكيف يؤثر الإيجاز في أبياتها، ويفرُّ من التفصيل فِراراً، يضمن لكل بيت معنى مستقلاً، وقد يضمن البيت معنين يستقل كل شطر بمعنى، وكأنما

---

526 ـ لم أجد ديوان الشاعر حطان بن المعلى الطائي، هذه المعلومات أقتبستها من (النت) لعدم حصولي على المصدر. وهذه المعلومة تقول إن : بيت الشاعر موجود في (ديوان الحماسة) وهو مختارات من شعر شعراء العرب .

527 ـ ينظر: الخنساء، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص : 34.

528 ـ بدرية الأشهب، الديوان (أنا ليبيا)، ص: 61.

529 الإمام الشافعي، (أبو عبد الله محمد بن إدريس)، تحقيق أيمن السيد الصياد، جامعة طيبة، المدينة المنورة، دار الكتب العلمية، ط1، 2015، ص : 45.

المغنية على عجل تريد أن تسبق تفكيرها ورؤيتها، فهي ترمي بمفرداتها رمياً سريعاً بهذه الأزهار المتلاحقة، لكي تبهرالمتلقي حين ينظر إلى هذه الحديقة نظر المتأمّل المتخيّر، أو كأنها تريده أن يعيد قراءة أبياتها قراءة ثانية وثالثة، فهي تلحُّ عليه إلحاحاً لكي يفهم معانيها البعيدة.

ولستُ مُسعجلة عن التفكير والتأمل، ولستُ أخافُ من المغنية أن تدفنني في حديقتها هذه التي توقّع كثيرٌ أنها ذُبلت أزهارها منذ عشرات السنين؟ والباحثة لا تعتقد ذلك، صحيح أنها دخلت في عالم النسيان، لكن جذورها مازالت متماسكة بباطن الأرض، ولن تقتلعها الرياح العاتية القادمة من عولمة الغرب.

وإذا نظرت الباحثة في هذه الأزهار، كشفت لها عن نفس المغنية التي صاغتها تلك الأيام، وعرفتُ أن المغنية كانت تريد أن تبهر ممدوحها من جهة، وتظهر إبداعها من جهة ثانية، فالمغنية ربما تكون صادقة في تصويرها بما يملأ نفسها من فرح وترح، وسعادة وحزن، لهذا أراها تصطنع المبالغة أحياناً، لكنها لا تتكلفها لتخدع بها الممدوح عن نفسه، أو طمعاً في ماله مثلما فعلت ليلى الأخيلية مع الحجاج بن يوسف، لأن المغنية لا تعرف لشَّعرِ التكسب مسلكاً ولامنهجاً، وإنما صدر عنها في غير تكلف ولا جهد، لأنها تصور نفسها الراضية بالقدر المبتهجة بالأمل.

العلاقـــــــــات العـــــــامة :

الموضوع الأول / علاقة الشاعرة بالأطـــــــلال :

إن حياة البادية قليلة الاستقرار، خاضعة لظروف المناخ، فلم تكن القبيلة تقيم في منازلها إقامة دائمة، بل هي تعيش بين الحل والترحال، وفي ترحالها هذا تخلف وراءها في الديار أثاراً أو أشياءَ كانت تستعملها في حياتها اليومية، كالأثافي وبقايا الخيام، ومنازل سادة القوم، وملاعب الأطفال .

وأمام هذه الآثار وقفت الشاعرة على تلك البقايا، وسحّت دموعها، وأول بادرة لفتت نظرها ذكر الأماكن وما يُنسب إليها، فتذكرت أماكن أهلها ففاخرت وتفاخرت بهم في تلك الملاعب والأندية التي كان يجتمع فيها كبار القوم من الأجداد والأعمام والآباء.

وهي على كل حال، لم يبق أمامها إلا الأشياء المادية المتبعثرة التي تحاول الشاعرة أن تُلملمها لتصنع منها أفكاراً وصوراً لواقع ملموس لتضعها في إطار حقيقي لتتمكن من رسمها ووصفها، كما في هذه الصورة التي جسدتها الشاعرة ليلى الأخيلية في هذا النص :

طـــرِبْتُ وما هذا بساعةِ مَطــربِ إلى الحيّ حلّوا بين عادٍ فجبجبِ

قديمـــاً فأمستْ دارُهُم قد تلــعبتْ بها خرقات الريحِ من كـلِّ ملْعبِ

وكمـــــْ قدْ رأى رائيهم ورأيتُـــه بِها لي مِنْ عمّ كريمٍ ومـــن أبِ

فـــوارسُ مِن آل النفاضةِ ســادةٌ ومن آل كعبٍ سؤددٌ غيرُ مُعْقَبِ[530]

[530] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ص : 53، 54.

وإذا كانت الأطلال ترتدي حُللاً منمقة، فإن الرياح هي التي حاكتها، وطرّزتها، فكأن الطبيعة أصبحت ملعباً للرياح بعد أن هجرها ساكنوها، لكن المكان على كل حال، باقٍ صامد وربما يئن لفراق أهله، ويحن إلى أيام الأنس، ويتجلد أمام هجمات الطبيعة القاسية، وربما كانت الشاعرة في وقفتها تطرب حيناً لمعرفة المكان، الذي وصفته **(بين عادٍ فجبجبِ)**، وربما عاد وعاذ موطن واحد، وهو موضع عند بطن كرّ من بلاد هذيل كما قال**(قيس بن العجوة الهذلي)** :

في بطـــن كـــرّ في صعيد راجف بين قنان العاذ والنواصف[531]

وقد ذكره **(ياقوت الحموي)** في كتابه (معجم البلدان)، " العاذ: بلاد تهامة أو اليمن للحارث بن كعب، وقيل العاذ ماء من قبل نجران، والجُبجُب بالضم هو ماء معروف بنواحي اليمامة، وقيل جُبجب جبل"[532]

ولعل ذكر **(الحيّ حلّوا بين عادٍ فجبجبِ)** هي ناجمة عن إعجاب الشاعرة بمعرفتها للأماكن وما يُنسب إليها، وربما وقفت الشاعرة على الطلل للتأمل، فلا تبحث للوهلة الأولى عن التفاصيل، ولا تنزل إليه إلا بعد مرحلة التبصّر، فتتراءى لها الآثار خلالها في أشكال مختلفة، وصور متعددة، منها صور الآباء والأعمام الذين يدرسون ويتدارسون أوضاع القبيلة، ومنهم الفرسان الأشداء، وهؤلاء من آل النفاضة وهم أبناء هبيرة بن ربيعة، وكذلك قبيلة آل كعب.

واستمرت الشاعرة في باقي القصيدة تصف بطولاتهم وشجاعتهم، فذكرت غاراتهم وشدة بطشهم بالأعداء، كما ذكرت خيولهم المميّزة المتدرّبة على ساحة القتال، غير أن الباحثة في هذا العمل لا تريد أن تستطرد وتخرج عن موضوع الأطلال، الذي ترك صورة جميلة وحزينة في نفس الشاعرة، وربما هذا ما قصدته في قولها :

طـــرِبْتُ وما هذا بساعةِ مَطـــربِ

ولم تجد الباحثة في الديوان أن ليلى وقفت على الأطلال أكثر من هذه القصيدة.

أما **مغنية الرحى** فإن لها عدة وقفات في عدة رباعيات منها قولها :

يـــــا دار مِنـــــكْ رحلْنـــا بعـــــد فِيك يا مـــَـا بقيـــــنا

وصيّـــــــورك تجيبـــي عللنا علـــى الزين والعـفـــــــن فينا[533]

في أماكن الإقامة المهجورة تنسج الشاعرة ذكرياتها:**(بعد فيك يا ما بقيـــنا)**، في كلمة **(ياما)** وهي تفيد الكثرة لذكريات الماضي، لترسم به الحاضر والمستقبل **(وصيّـــــــورك تجيبـــي عللنا)**، وكأن الديار ستُعيد أو تستعيد ذكرياتها، لتتذكر كل من كان يُقطن فيها من الخيّرين: **(علـــى الزين)**، وغير الخيرين: **(العفـــــــن فينا)**، ولو تأملت الباحثة حديث المغنية حول هذا الموضوع، لوجدت أنه كلام يحمل تلك الرموز فيدهش له المتلقي، ويقف عاجزاً أمام هذا اللغز، فيُقرأ أنّ هذا الحديث ليس من شؤون الدار، لكنّ الشاعرة أرادت أمراً آخر في

---

[531] ـ ينظر : محمد جبار المعيبد، صيغة تفعال المصدرية في العربية، شرح أشعار الهذليين، ينظر كتاب العباب الزاخر، المكتبة الشاملة، ص : 905.

[532] ـ ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج1، دار صادر، بيروت، ط1 2006، ص123.

[533] ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، ص : 76.

لفتتها للدار، فتذكرت تحركات الماضي وسكناته، بإعجاب ودهشة، فصورت بناظريها أبسط معالمها واستوحت عواطفها وأفكارها، وتذكرت كل من كان فيها من أهل الخير والشر، وربما أخْبرت أمها بذلك في رباعية أخرى :

يا مينتـــي جيت للـــــــــدار لقيتـــــــها مْبرَمَـــــــه جديده

ونا خـــــاطري ميّس الفـــرح مـــــن يـــــوم جيتـــي بعيـــده [534]

فعندما جاءت المغنية للديار وجدتها قد تغيرت ملامحها و(**لقيتـــــــها مْبرْمَـــــــه جديده**)، ولعل هذا التغير ناتج عن إهمال الزمن لها، وترك أهلها تلك الديار وتوجههم إلى أماكن أخرى، إنها لحظة حزن وفراق بين الشاعرة و أمها جرّاء ظروف الحياة في البادية.

الباحثة هنا لم ندرس سوى آثار الإقامة، لكن زيارة الديار تركت آثارها على صفحة الطلل في رباعية ثالثة :

يا دارنـــــا وين جيـــــتك عليَّ خـــــطر زول غـــــــالي

و يا ريـــــتني ما لقيـــــتك انْحـــــسّه ارْيـــــَـــافِي لجالي[535]

ولا تخلو الرباعية من قصة، ولا تخلو القصة من عاطفة تتجلى في لمحات خاطفة: (**عليّ خطر زول غالي**)، ثم يأتيها الندم على ملاقاة تلك الدار لأنها عادت بها إلى تلك الذكريات دون ذلك الغالي : (**و يا ريتني ما لقيتك**)، ويتكرر النداء ومخاطبة الدار في لوحة رابعة:

يـــــا دار مـــــنك رحلنا ومنـــك غذينا ودايـــــع

سْـــــــوال النبي نتعلـــى منهم مليـــــــح الطبايع[536]

تُذكّر المغنية الدار بالرحيل المُر، وترك الدار نهائياً إلى غير عودة، نظراً لتغيّر الأحوال الطبيعية، أو بسبب سوء تفاهم بين سكانها، والودايع هو البعد والتفرّق، فبعد أن كانت الدار عامرة أصبحت متهدمة، وبعد أن حلّ بها الأحباب تمّوا (**ودايع**) بمعنى الودائع، ثم ها هي تتوسل بالنبي الكريم (صلى الله عليه وسلم) (**سْـــــــوال النبي**) أن يساعدها لتترقب من مكان عال لعلها ترى (**مليح الطبايع**)، لتعيش لحظات من السعادة، حتى لتظن الوهم واقعاً ملموساً، ثم لا يلبث أن يعود إلى ما حولها، ويعود إليها الإحساس بالخيبة والمرارة، لكنها لا تتوقف عن المخاطبة، فها هي تصف المكان من جديد وقد أصبح خالياً :

مـــــا فيه غـــير العجاجات والاّ الغـــــرنبَّة يْحومـــنْ

---

[534] ـ المرجع السابق، ص: 77.
[535] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص: 50.
[536] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 163.

البعد حـــازكم يا عزيـــــزين أنظاري على مِنْ يْلومـــن[537]

يقول (**أحمد النويري**) في قراءته لهذه الرباعية: "هنا نجد المرأة قد فارقت الأعزّاء، مصورة تلك الديار التي كانت فيها ذكرياتها، وأصبحت الديار اليوم عبارة عن فيافي شاسعة خالية من كل عامر :

مـــــــا فيه غير العجاجات والاّ الغـــــــرنبَّة يْحومنْ

قفر خال بعيد دلتنا عليه الشاعرة بالقرينة ـ ما فيه ـ فالعجاج أي الرياح ذات السرعة العالية المحملة بالأتربة، وكذلك الغربان، تكون عادة في أرض خالية من الشجر والإنسان، إلا من عابر السبيل كما في هذا النص والذي تقول فيه : هذا القفر الخالي البعيد حال بينكم وبيني، وليس لي غيركم من سند ولا من معين :

اللي حـــــازكم يا عزيــزين أنظـــاري علـى مِنْ يْلومن

تبدو العاطفة هنا جيّاشة قوية عند هذه المرأة فهي من جهة تظهر شفقتها على حبيبها الذي يوجد في أرض خالية قفرة ذات طبيعة قاسية (**الرياح العاتية**)، و(**الغربَّة**) حيث لا تكون إلا في أرض صحراء بعيدة عن العمران، ومن جهة أخرى تخبر عن عوزها وحاجتها إلى من يخفف عنها لوعة الفراق وألم افتقاد الحبيب البعيد (**أنظاري على مِنْ يْلومن**)[538] .

الموضوع الثاني / علاقة الشاعرة بالجـــــــــار:

تميّز العرب عن سواهم من الأمم بمجموعة من القيم النبيلة التي تغنوا بها في شعرهم، وقد عرفت البيئة العربية هذه القيم، وشاعت فيه بفعل عوامل كثيرة، في مقدمتها حماية الجار، فالعربي عاش في بيئة صحراوية، بين وديان سحيقة، وقفار مترامية الأطراف قلَّ أن تنزل على أرضها الأمطار، فهي جرداء قاحلة، في طبيعتها غلظة، وفي مناخها قسوة، لكن الطبيعة قد تجود على بعض بقاعها بالغيث النافع، والخصب فينمو الكلأ ويتوفر الماء، وهناك يهرع الناس إلى عيون الماء والمرعى، وقد يلجأ نفر منهم إلى الغارة رغبة في إطفاء ظمأهم، ورعي حيواناتهم في بلاد شحيحة بالكلأ، ضنينة بالماء، فتشتعل الحروب، وتراق الدماء، ومن ثم تترسخ عادات وقيم تحت تأثير هذه البيئة، وتحت ظروف هذه البيئة القاسية اهتم العربي بجاره على صور شتى وأنماط عديدة، فإذا استجار شخص بشخص آخر، قَبِل جيرته، ووجب عليه حمايته، ولم يقتصر حقه في الجيرة فقط، بل إلى إكرامه، والسخاء عليه، وتنعمه بخيراته، ومشاركته في زاد بيتهم، وكفاف عيشهم، فليس هناك خصوصية لهم دون جارهم، فهم في جميع الأحوال سواء"[539]، وسجلت ليلى الأخيلية ذلك الجار في قصائدها ثلاث مرات، عند رثائها لتوبة، لتعزز موقفه وشهامته ونخوته :

---

[537] ـ أحمدالنويري، حضور المرأة في المأثور الشعبي، ص : 46.

[538] ـ ينظر : أحمدالنويري، حضور المرأة في المأثور الشعبي ص: 47

[539] ـ خيرية على الشاطر، الجار والجارة في شعر الجاهلية والإسلام،(دراسة موضوعية فنية) ، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز، الآداب والعلوم الإنسانية، م 26، ع1،كلية الآداب، جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، المملكة العربية السعودية، ص169 - 194 (2018م)

كـــم هاتفِ بكَ من باكٍ وباكيةٍ يا توبُ للضيفِ إذ تُدْعى وللجـــــار[540]

وجاءت الـ (كم) لتفيد الكثرة من التضحيات التي يقدمها توبة من أجل الشفقة على الضعفاء والبسطاء، من الرجال والنساء سواء **(كـــم هاتفِ بكَ من باكٍ وباكيةٍ)**، وتمنح كلمة **(هاتف بك)** الصورة الرائعة التي رسمتها لتوبة في صورة المنجد لذلك المستنجد والمستنجدة، كما تظهر خصلة الإيثار لصاحبها وما يتصل به من الكرم، وعلى الرغم من رحيل توبة عن الحياة رحيلاً أبدياً، إلا أنها استخدمت أداة النداء (**يا توب)**، وهي رسالة للجاحدين فضله وكرمه، وتذكرهم اهتمامه بالضيف والجار، وهما أكثر الناس في حاجة للمساعدة والحماية والرعاية، كما بالغت الشاعرة في كرمه وتضحياته حتى جعلت من الجوع إنساناً يخشى بطشه وقتله، لأنه يعرف حق المعرفة أن توبة لم و لن يتركه يمس ضيفه وجاره، واستخدمت الشاعرة الضمير المتصل بكاف الخطاب ونون التوكيد لتثبت للمتلقي من هو توبة قاتل الجوع والخوف **(أنك قاتلهْ)** :

وقد علم الجوعُ الذي بات سارياً على الضيفِ والجيرانِ أنك قاتلهْ

يبيتُ قريرَ العينِ مَنْ باتَ جارُهُ ويُضْحي بخيْـــر ضيفُهُ ومنازلُهْ[541]

كما استخدمت الشاعرة حرف التحقيق **(قد)** الذي جاء مع الفعل الماضي (عَلِمَ) ليؤكد الفعل، وهنا في هذا البيت جاء الجار بلغة الجمع **(الجيران)**، وربما قصدت الشاعرة جميع الجيران وليس لجاره فقط، ثم كررت الحديث عن الجار في بيت ثالث، لكنها هذه المرة لم تذكر اسم توبة، بل ذكرت فتوته لتؤكد أنه يملك القدرة والقوة والعزة فلا يغفل عن ضعفاء الناس والجار المجاور ليمنح الجميع حسن المعاملة والرعاية والعناية :

فتـــى لا تخطاه الرفُاقُ ولا يرى لقدر عيالاً دون جارٍ مجـــــاور[542]

وكررت ليلى لفظة **(نعم الفتى)**، لتؤكد أنه كان نعم الجار والصاحب.

ونعم الفتى يا توب جاراً وصاحباً ونعم الفتى يا توب حيث تُفاضِلُ[543]

وعلى رغم من أن الشاعرة تحدَّثت عن الجار في خمسة أبيات متعددة القافية، إلاّ أنها لم تذكر الجانب الديني في الاهتمام بالجار، على الرغم أنها عاشت وترعرعت في كنف الدولة الإسلامية وامتدادها حتى دولة بني أمية، فلم تشر إلى دور الإسلام واهتمامه بالجار، فلعلها متأثرة بالطريقة الجاهلية، لكن مغنية الرحى ذكرت سيد الخلق في وصيته للاهتمام بالجار :

ســـوال النبي يا معـــدّي علـــــى الجار وصّى نبينـا

مـــــا حد قسمه على حـــد غير وِنْسَةْ الدار زينـــــا[544]

---

[540] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص : 77.
[541] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص : 101.
[542] ـ المصدر السابق، ص : 70.
[543] ـ المصدر السابق، ص : 94.
[544] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 69

الإسلام يوصي بالإحسان إلى الجار، وجعله من تمام الإسلام، وأمر باحترامه والوفاء بحقوقه، لدرجة أن الله تعالى قرن حق الجار بعبادته وتوحيده، وبالإحسان إلى الوالدين واليتامى والأرحام ، فقد قال جل جلاله في كتابه العزيز: [**واعبدوا الله ولا تشركوا به شيئا وبالوالدين إحساناً وبذي القربي واليتامى والمساكين والجار ذي القربي والجار الجنب والصاحب بالجنب وابن السبيل وما ملكت أيمانكم]** سورة النساء، الآية 36.، والمغنية نبَّهت إلى نقطة مهمة وهي ان الحظوظ والأرزاق من الله تعالى يوزعها على عباده كيف يشاء، لكن وجود الجار والاهتمام به يكمن في الأمرين، الأمر الأول هو أن الله جعلنا وسيلة لنهتم بجارنا ونصونه من الظلم والفقر والذل، والأمر الآخر هو أن نستأنس به ليصبح عائلتنا الثانية، فنفقده ويفقدنا، ويعزّ علينا رحيله كما قالت المغنية في رباعية مؤثرة لفقد جيرانها :

جيـــــــرانّا ودّعُـــــونا لا صـــــوت لاحـــــس راقي

يا ريتـــــــــهم وجّعـــــونا مْنـــــــين ناوين لفـــــراقي[545]

مفردات هذه الرباعية سهلة الألفاظ، بعيدة عن التعقيدات، فلا يحتاج المتلقي إلى إعمال الفكر لفهم المقصود منها، لكنها عميقة المعنى حين نعيش تلك اللحظة التي عاشتها المغنية عند رحيل جيرانها، والعجيب في هذه الرباعية أن المغنية ذكرت أخلاقها:**(لا صـــــوت لا حـــــس راقي)**، وهي دلالة على حُسن الخلق والتربية لـ **[وأقصِد في مشيك واغضض من صوتِك إنّ أنكر الأصوات لَصوتُ الحمير]** سورة لقمان، الآية : 19. ، ولدرجة أنها تمنّت المغنية أنهم ليسوا كذلك حتى يسهل عليها فراقهم: **(يا ريتـــــــــهم وجْعُـــــونا)**، إن أغاني الرحى من أكثر الفنون الشعبية انتشاراً، ومن أقدرها تعبيراً على أزمة الحياة في تلك الفترة، فهي مثل القلب في جسم الإنسان، على الرغم من قصرها إذ لا تتعدى البيتين، لكنها في الوقت نفسه ذكية وناضجة، لا صبر للمغنية فيها على الإسهاب، فالبيتان كافيان لحمل المعنى ونقل الرسالة، وها هي مغنية أخرى تذكر أهمية الجار مثل رفيقتها ، كما تذكر وصية الصادق الأمين **(صلوات الله وسلامه عليه)**:

الجـــــار عيبه على الجـار علـــى الجار وصَّى نبينـــا

والقلـــب كمّـــاي لســـرار والخـــــاين الله يخـــونا[546]

الجار له حقوق لا حصر لها وعليه واجبات، وديننا الحنيف يحثُّ على احترام الجار وتقديره حتى كاد أن يكون وريثاً شرعياً لجاره، ولنا في القرآن الكريم والحديث الشريف أمثلة عديدة. وتراثنا زاخرٌ بكل المقاييس، فنحن نقتبس من مشكاة الدين فنهتم بجارنا، لكن احترام الجار وتقديره شيء، وأن يكون مكمن الأسرار شيء آخر، فليس من حقوق الجار أن يطّلع على أسرار الجيران .

رانك إليا جاورك جـار أنت تبوحله بالسريرة

لين تنقده نقد دينـــــار علي كل تيقة اديـــره[547]

---

[545] ـ سمعت هذه الغناوة من الجدة : ساسية عمر سعيد.

[546] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 69

[547] ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، ص: 87.

إن في الكلمة الأولى (**رانك**) تحذير وتنبيه عن غفلة، ولشدّ انتباه المتلقي لما ينبه عنه في الكلام، وكلمة **(إليا)** بمعني إذا ما، وهنا توضيح لما بعدها **(جاورك جار)**، إي أن الشاعرة تقصد الجار الجديد، الذي نزل حديثاً ولم نعرف له طبعاً، ولم نعلم مقاصده وصفاته وأخلاقه.

ثم تقول (**أنت تبوحله بالسريرة**)، و **(تبوحله)** أي تبوح له بسرك، فالإنسان بطبيعته يأنس بجاره، ولوكان حديث عهد، وهذه الوصية لمن لم يختبر الحياة ويعرفها حق المعرفة .

ثم تقول في البيت الثاني : **(لين تنقده نقد دينار)**، وكلمة تنقده من النقد، وهنا ينبغي التوقف لإيضاح هذه الكلمة، فالنقد هو الفحص والتمحيص، ومعرفة الجودة والأصل، فإذا ما أعطيت شخصاً ما نقوداً في عصر مضى عضّها الناقد بنابه حتى يتأكد من سلامتها، ثم يُقلبها تقليباً جيداً، ولذلك سُمي مراجعة الكلام وفحصه وتحليله نقداً، ونحن نقول : نقداً بناءً، للفحص الذي يُراد به تصحيح الخطأ، ونقول نقداً هدّاماً للفحص الذي يراد به التماس الأعذار.

وإذا رجعت الباحثة إلى الشاعرة في قولها **(لين تنقده نقد دينار)**، فهي تقول تفحّص وتمحّص أخلاق جارك الجديد كأنك تفحص ديناراً من ذهب، فالناس معادن، فيهم الذهب وفيهم الفضة، وفيهم النحاس والحديد، لكن العجب العُجاب أن تتحدث امرأة بدوية ليبية عن فحص الدينار، في بيئة كاد الدينار يُعدم فيها، اللهم إلا بعض العملات التركية الرديئة.

أفلا يعجب الباحثة هذا التعبير حين تتأمل قول المغنية **(لين تنقده نقد دينار)**، : كيف أتت بالمعنى اللغوي لكلمة (النقد)، وهي بعيدة عن مقاعد الدراسة، فمن علمها ذلك يا ترى**؟!**

ولتكمل المغنية قولها: **(علي كل تيقة اديره)**، والتيقة هي الجهة، والكلمة فصحى، فنحن نقول: فلان يتوق إلى الوصول لكذا، أي يتطلع ويتمنى، "والتيقة من التوق أي التطلّع"[548]، فالفحص يحتاج إلى تأمل، وكلمة **(أديره)**، أي تديره وتقلبه، ومَنْ لم ينتبه للكلام فقد يحصل على عملة نقدية مزيفة، لهذا لابد أن يفحصها بنفسه، ويقلبها ويمحصها حتى يعرف مكان صدورها، وأنها ليست مزورة عندها سيتذكر المتلقي كلام الشاعرة، تماماً لمّا تُقلب العملة المتمثلة في قلب جارك، ونعرف إلى أيّن ينحدر هذا الجار، وإلى أين ينصب فكره، وإلى أي فئة ينتمي، وهل هو بالفعل جدير بأن يكون مكمن أسرارنا .

رانـــــــك إليا جـــاورك جار أنت تبوحـــــــله بالسريرة

ليـــــــن تنقده نقـــد دينـــار علـــي كل تـــــــيقة اديره

هذا التحذير ليس ضد الجيران الجدد، بل هو مراعاة للتربية، وعلينا أن نُكرم جارنا الجديد، فهذا من ديننا وعُرفنا، وأن نحترمه، لكن ليس علينا أن نبوح بأسرارنا، وإلا فقد يصيبنا الندم حين نخبره ونُعْلمه بأسرارنا قبل اختباره.

وفي رباعية خامسة من اختيارات (أحمد النويري) لأغاني الرحى، تقول المغنية :

ودّك ليا جـــــــاورك جار هـــــو زين وأنت رديـــعه

---

[548] ـ لسان العرب، مادة (توق).

وما بينكم غيـــــر لقْـــدار والفم ما يطّلّع وجيـــــــــعه[549]

يقول أحمد النويري في قراءته لهذه الرباعية " يتمنى المرء عندما يجاوره أحد أن يكون طيب المعشر، حسن السلوك، نجاداً كريماً، وكذلك يكون متحلياً بهذه الصفات، وأن تكون بينهما مودة واحترام متبادلين **(وما بينكم غير لقْدار)** ولا تكون بينهما مشاحنات ولا مطاحنات ولا سباب ولا شتم (**والفم ما يطّلّع وجيعه)** "[550] . وفي نص آخر تدعو المغنية إلى حماية الجار وحفظ أسراره :

الجـــــار حقُّه على الـــجار يحـــــاميه ويحـــــول دونه

والقلب كمّـــــاي لســـــرار والخـــــاين الله يخـــــونه[551]

يؤكد أحمد النويري في مجمل هذه الرباعية " ومجمل المعنى: أن الجار حقه على جاره في حمايته، والمحافظة على حياته وحرمته، وماله، وكذلك حفظ أسراره وسر عياله، وأن الذي يخون حق الجيرة يخونه الله"[552]

الموضوع الثالث/ علاقة الشاعرة بالحكـــــــمة :

أسس العرب كلامهم على الإيجاز والاختصار في القول، ذلك لاعتمادهم على الذاكرة في حفظ الكم المأثور، ورأوا في الإكثار سخفاً وهذراً وإسفافاً، مما رشحهم إلى أن يكونوا أرباب الفصاحة والبيان، فكانوا لا يلقون الكلام جزافاً دون تمرير على المسار العقلي، وإنما يحسبون مفردات خطبهم وأشعارهم ومحاوراتهم بحساب دقيق، وكان قائلهم يقول:" إنما البلاغة الإيجاز"[553]، لذا قلّ كلامهم المنثور، ونبتت في محيطهم الحكمة والمثل والشعر الجزل[554].

وقد أدلت ليلى الأخيلية بدلوها في موضوع الحكمة من خلال رثائها لتوبة:

لعمرُكَ ما بالموتِ عَارٌ علـى الفتى إذا لمْ تُصْبه في الحيـــاة المعايرُ

وما أحدٌ حيٌّ وإن عـاش سالِمـــاً بأخـــــــلدَ مِمَّنْ غيّبته المقابِـرُ

ومن كان مِّما يُحدِثُ الدهرُ جَازعـاً فـــــــلا بُدَّ أن يُرى وهو صابـرُ

وليسَ لِذي عيشٍ عن الموْتِ مَقْصرٌ وليس على الأيّامِ، والدَّهْـرُ غابـرُ

ولا الحيُّ مِمَّا يُحدِثُ الدَّهْـــرُ مُعتبٌ ولا الميتُ إن لمْ يِصْبِرِ الحيُّ ناشرُ

وَكُـــلُّ شبابٍ أو جديدٍ إلى بِلـــــــى وكلُّ امرئٍ يوماً إلـــــى اللهِ صائرُ

---

[549] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص :33.
[550] ـ المرجع السابق نفسه.
[551] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي ، ص : 34.
[552] ـ المرجع السابق نفسه.
[553] ـ ينظر: الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، البيان والتبيين ج1، ص : 155.
[554] ـ محمد محمد إبراهيم المحروق، المثل في الشعر الجاهلي، ط1، 2003، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ص : 1

وكلٌ قـــــــرِيني إلفةِ لتفـــرَّقٍ شتاتاً وإن ضنّا وطـــال التعاشرُ[555]

والقصيدة بوجه عام تُجسِّد حب الشاعرة لتوبة، وحرصها على سمعته، وأملها في خلاصه من ظنون المتشككين، وهي تمثل تجربة عاشتها الشاعرة في رحلتها الحياتية، المتمثلة في حكمة الحياة، وهي تعرف أبعاد المشهد في ذلك الوقت، كما هي رسالة للغافلين وغير المدركين لشهامة توبة وفروسيته، وتخلص الباحثة إلى أن التزام الشاعرة باحترام الماضي الذي يمثله توبة بمواقفه الإنسانية جعلها تدافع عنه وترثيه وتمدحه وتبين خصاله، فكل موقف من مواقف توبة يأتي نتيجة شهامته وعفته، لكن الشاعرة هنا تبدأ بالقسم (لعمرك)، وهي لفظة ترددت كثيرا في شعر العرب مثل قول **(محمد بن حمير الهمذاني)** :

لِعمْرُكَ ما الرزيةُ فقدُ مالٍ ولا فرسٌ تموتُ ولا بعيرُ

ولكنَّ الرزيةَ فقدُ حُـــــرٍّ يموتُ بموتهِ خلــقٌ كثيرُ[556]

كما وردت اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى: **[لعمرك إنهم لفي سكرتهم يعمهون]** سورة الحجر، الآية 72 ، و الشاعرة تحاول بعد القسم أن ترسم بحكمتها تجربة الحياة والموت، فهي ترى أن الموت في ميادين القتال ليس عاراً، ثم تضيف الشاعرة بأن الموت قدر ولابد منه، ولا أحد سيبقى حيّاً مهما فعل، وكل الشباب سيفنى ويذبل، وكل مخلوق إلى الله عائد، وكل قرين لابد أن يفارق قرينه، طال الزمن أو قصر، هذه الحكم التي نطقت بها ليلى في نصها الأدبي :

فلا تكْذبْ بوعد اللهِ وأرضَ به ولا تُكلْ على شيءٍ بإشفـاقٍ

ولا تقولنَّ لشيءٍ سوفَ أفعلهُ قدْ قدَّر اللهُ ما كُلُّ امرئٍ لاقِ[557]

أما **مغنية الرحى** فلها حكم متعددة أذكر منها :

الحكمة الأولى :

لمغنية الرحى حكمة ومثل، فلا تجد لها رباعية إلا وغلبت عليها الحكمة، فإذا نظرتُ إلى حديثها عن الشوك وما يحمل من حكمة، وهي معذورة في شوكها كونها تعيش في بيئة قاسية يغزوها الحر، ويهجرها المطر، فلا تكون هناك إلا بعض الشجيرات التي لم يتبق لها من نضارتها إلا بعض الأعواد المدببة من عملية النتح المرهقة التي تمارسها عليها الهاجرة قسراً، لكن التي لا عذر لها هي شوكيات الإنسان الذي لا يجبره على إنتاج الشوك إلا خبث القلب :

يا طالعـــــا فوق فالـــجو ابني على الصح ساســك

ويا حارث الشوك من تـــــو تشوف العجب في دراسك[558]

لن أحلّل الأبيات كما مر معنا من قبل، بل سأنتهجُ نهجاً جديداً إلى كل الذين يسوقهم طموحهم الأعمى إلى النظر إلى الأعلى فقط دون أن ينتبهوا إلى قواعدهم التي ينطلقون منها، غير

---

555 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 78، 79.

556 ـ محمد بن حمير الهمذاني، الديوان، تحقيق: محمد الأكوع الحوالي، دار العودة، بيروت، 2009،ص : 46.

557 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 15.

558 ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، : ص:75. وهو من التشبيه التمثيلي.

مبالين بمن يدوسون، فهم لا يعلمون أين يضعون أقدامهم، وكل همهم أنوفهم، فتنصحهم مغنية الرحى بأن يرموا بأبصارهم إلى الأسفل حتى يتأكدوا أن أرجلهم ليست في أماكن آمنة، فإن الجاذبية الأرضية كفيلة بأمثالهم، "فلا بناء بلا أساس" ، فانتبهوا إلى زرعكم فإنه حصادكم، فما أسهل أن تزرع ومن زرع حصد، وسترى العجب العجاب **(تشوف العجب في دراسك)**.

الحكمة الثانية :

نْوصيك ما تقرب الطلـــــح ولا تغرسه فـــي اجنانـكْ

راهو على طول الزمان ياذيك ويرحْـــــلكْ مِنْ مكانـــكْ[559]

وهو تحذير آخر تحت وصية أخرى: **(لا تغرس الطلح في إجنانك)**، والجنان من الجنة، وهي اخضرار وماء وهو الخير كله، فالجنة وقاية وظل ظليل، والجنان وقاية من الحر، وهناك تنبيه أن النتائج تكون بعد حين وقت الحصاد، لكن نركّز على كلمة **(تغرسه)** في البيت الأول، وكلمة **(يْرحلك)** في البيت الثاني ليس فقط للتضاد، ولكن للضمائر المتصلة فأنت تغرسه وهو يرحلك، و**[هل جزاء الإحسان إلا الإحسان]** سورة الرحمن، الآية 59، لكنّ الشوكين لا يعرفان الإحسان **[فاحذرهم قاتلهم الله أني يؤفكون]** سورة المنافقون، الآية 4..

فالمغنية تناولت موضوعها من عمق التراث، فلقد سبكتها التجربة وصاغتها الخبرة، فلا أحد فينا يلدغه الشوك إلا من اقترب منه، وحاول غرسه، فالمغنية لا تعلمنا من فراغ، وهـــي لا تبني فينا الحياة من عدم، وإنما هي تتكئ على تجاربها وعلى جراحها، وهذا يبين دِقّة مراقبتها وحدسها القوي وهي طفلة في بيت أهلها، ورفيقة لصاحباتها، وزوجة تخالط غيرها في العائلة الجديدة، وترافق عشيرها في بناء عشهما في تجربة على مدى العمر، وهي تدرك أنه لاحماية لها إلا في عقلها، وحكمتها، وتجربتها، وخبرتها في نفسيات الآخرين، فالمرأة لا تحمي نفسها إلاّ بالذكاء والحدس والخبرة والمعرفة، وهي تسكب كل هذا في مناغاتها للرحى وفي دندناتها التي لا تكاد تنقطع.

الحكمة الثالثة :

الأولاد ما يعملوا خيـر ربَّيتهم ليـن صـــاروا

انحضِّن عليهم كما الطير إليا نبَّتوا الريش طاروا[560]

الأولاد كلمة تخص الذكور والإناث على حد سواء، فليس المعنى بالأمر الأبناء دون البنات فهل كل الأبناء لايعملوا خيراً؟ بكل تأكيد الإجابة بالنفي، لكنها لم تقل يعملوا شر . إن وجه الرباعية شيء ومضمونها شيء آخر، إنها تؤمن بأن سنّة الحياة هكذا. أنت تفرح بالأولاد وتربيهم ثم بعد ذلك يكونون أمراً بأنفسهم، ويبتعدون عنّا، والدليل على ذلك أن الأب والأم يفرحون لزفاف ابنتهم وهم من يجهزونها أفضل جهاز، فإذا كانت لحظة ذهابها إلى بيت زوجها بكوا بحرقة شديدة لهذا الوداع، وللرباعية وجه آخر يخصُ الأولاد الذين إذا كوّنوا أُسراً حتى قصّروا في واجباتهم

---

559 ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، : ص:75.

560 ـ المرجع السابق نفسه. ويراه الدتور علي برهانه أن الغناوة تتحدث عن العقوق.

نحو أهليهم ، ولنتناول هذه الرباعية من جديد : (**الأولاد ما يعلموا خير....ربيتهم لين صاروا**) لكن هذا لا يمنعهم من عمل الخير ـ ثم تكمل المغنية (**انحضن عليهم كما الطير**)، وهذا أمر رائع، وتشبيه جميل، فأي حضن أنعم من ريش الطائر، وأي دفء ألطف من دفء حضن الطائر، وأي حنان يلتمس كحنان الطائر، الذي يأتي بالطعام بفمه فلا يبلعه ولكن يطعمه لصغاره، ثم تصل اللقمة إلى فمه يتذوَّق طعمها وهو جائع فلا يبلعها، بل يخصُّ به صغيره. فكل أُمٍّ تأكل هي لترضع أولادها بعد ذلك إلاّ الطائر، ولماذا اختارت الطائر؟!، لأن الطائر يتقاسم مع شريكه احتضان الصغار وإطعامهم فلا يكون الطائر يتيماً إلا إذا مات أبواه كلاهما، فأي تشبيه هذا ؟! كما أن الشاعرة عنت فترة التربية كاملة، وليست فترة الإرضاع فقط، فهي تُحرم نفسها الطعام لتطعم أولادها، كما هي تشارك زوجها في كل تضحية لأجل الصغار، إذاً فعوامل الاشتراك مع الطائر كثيرة .

ولتكمل المغنية الشطر الرابع: (**إليا نبْتوا الريش طاروا**)، و نعلم أن صغار الطيور لا ينبت لها ريش في خروجها من البيضة، فإذا ظهر الريش انطلقت إلى السماء، لكن ريش بني البشر مختلف تماما فهو كناية عن القدرة على الاستقلال بالذات، والمشترك بينه وبين الطائر الصغير ما يدفعه للاستقلال، وفي التعبير الشعبي يقال : (**فلان نبّت ريش**) إذا صلح حاله في الحياة، فالصورة الكاملة في هذه الرباعية هي القدر والتسليم به، رغم الحسرة والفراق والألم، لكن هي حسرة ممزوجة بالفرح والفراق، وتختلط فيه المشاعر حلوها بمرها، وألم لابد منه ما دام الفرح يعقبه، لكن داخل ذلك كله دعوة خفية ألاّ يطول الطيران فلا يرجع الطائر الصغير إلى عشه القديم .

الحكمة الرابعة :

ابنـــــادم إليا قابـــله شور ايقول نُوصله بالوكيـــــده

وهو عبد والعبـــــد مامور مشي وين داعاه سيـــــده[561]

هو أسلوب من أساليب غناوة الرحى بحيث تستخدم اللهجة العامية حتى يستفيد منها من أراد الاستفادة ولذلك كانت البداية بقولها: (**ابنادم**)، فالأمر معْنِيٌّ به الرجال والنساء، والكبار والصغار، (**إليا قابلة شور**) وإليا بمعنى إذا ما (**وقابله شور**) بمعنى مشوار، والمشوار هي المسافة التي يقطعها الإنسان، ولابد للإنسان من عزم حتى يحقق مشاويره فيقول: (**توصله بالوكيده**)، أي يعتزم في صدره وفي مخططه أن يصل بكل تأكيد، فينسى في غمرة عزمه أنها أمور عند الله لا يمكن للإنسان أن يجزم بها، و(**الوكيده**) عنت بها التأكيد، ثم تُكمل وهو (**عبد**) وفي لفظها هذا استغراب فكيف لعبد أن يأخذ أمراً بحزم فالعبد لا سيادة له، ثم تُكمل (**وهو عبد والعبد مامور**)، فالعبد إذاً ليس آمر، بل مأمور، فليس له أن يؤكد على أمور والإتيان بها، وبكل تأكيد هي لا تقصد العبد المملوك بل تقصد أنه عبد الله وهو مملوك لله وليس لبني البشر، غير أنها استعانت بصورة العبودية المملوكة للبشر لتكون الأمور أكثر وضوحاً للمتلقي، كون عبودية البشر ظاهرة أمام العيان، وعبودية الله محسوسة بالإيمان.

---

561 ـ سمعتُ هذه الرباعية من الأستاذ : أبوبكر سليمان رمضان.

وتكمل المغنية رباعيتها لتزيل استغراب المتلقي **(مشي وين داعاه سيده)**، فالعبد يأتمر بأوامر مولاه وسيّده ، ولننظر إلى كلمة (**داعاه**) أي وجَّهه حيث يريد هو توجيهه .

وهي هنا قصدت بكلمة **(سيده)** أي مولاه الواحد الأحد، فالأمور تصير إلى الله، فهذا من النصح الذي تقدِّمه صاحبة الرباعية لكل من عزم على الأمر ألاَّ يغفل عن التوكل على الله، قبل وقوع العمل، فلعل الله قدّر أمراً غيره، ولأن صاحبة الرباعية تُدين بالإسلام، وتتبع تعاليمه فهي تدري تماماً أن مَنْ يتوكل على الله فهو حسبه، كما في قوله تعالى : **(فإذا عزمت فتوكل على الله)** سورة آل عمران، الآية 159 ، وهذا كلام مدعوم بآيات القرآن الكريم، وهي تعي جيداً أن الرسول الكريم **(صلوات الله وسلامه عليه)** قد هدانا إلى طريق التوكّل وألاَّ نتحسّر على ما فاتنا، وأن نؤمن بالقضاء والقدر .

إن امرأة بدوية في عمق الصحراء ترسمُ بيتين من الشعر عند ساعات الفجر الأولى مع رفيقتها الرحى، التي تصاحبها بجعجعتها كأنها خلفية موسيقية لترسل للمتلقي هذه النصيحة لتصل إلى حاضرها ومستقبلها، فحاضرها هو من يسمعها في حينها، من أبناء أو إخوة أو زوج، ومستقبلها في كون النصيحة عامة شاملة تهم كل مسلم تذكره بدينه .وقد يقول قائل ما فائدة نصيحتها ما دام عندنا القرآن، والحديث يقول: **(إن الدين النصيحة)**[562] وهي تقدمها في صورة الشعر زيادة للفائدة .

الحكمة الخامسة :

مـــــــالك من السوق كلّه إلاَّ حـــــــاجة تشتريـــها

ومـــــــــالك من الدهر كلّـه إلاَّ ساعـــــةً وأنت فيهـا[563]

هنا تدعو المغنية إلى القناعة، لكنها لا توجّه الكلام مباشرة فتبدأ **(بمالك من السوق كلّه)** فالناس تقصد الأسواق لحاجتها لشيءٍ تشتريه، فالناس لا يشترون ما لا يرغبون . وإن شذّ في عصرنا هذا عن هذه القاعدة، الناس الذين يشترون لمجرد الشراء، لكن الأصل أن يقتني المرء ما يحتاجه حتى لو رغب، فهو لن يشتري السوق بأكمله، فذلك ضرب من الجنون حتى لو كثر ماله، غير أنها هنا أرادت ما بعد هذه المسلَّمة، فكما أنك تكتفي من السوق بحاجتك عليك أن تكتفي من الدهر بساعتك. وكيف ذلك ؟ إنك إذا نظرت إلى ماضيك ذهبت نفسك حسرات، ولن تُغير من الأمر شيء، فما ذهب لن يعود ولن يتغير، وإذا نظرت إلى المستقبل فمن قال إنك ستعيش حتى تفوز بما ترغب؟، وإن عشت فمن قال إنك ستفوز بما ترغب؟! .

هي دعوة لتعيش لحظتك، وكيف يعيش الإنسان لحظته؟!، هل يتخلَّى الإنسان عن آماله وعن طموحاته؟ ليس الأمر كذلك. إنها دعوة للرضى والقناعة، فكما قنعت من السوق بحاجتك فاقنع من الدنيا بساعتك .

الحكمة السادسة :

---

[562] ـ الراوي :أبوهريرة، المحدث : الألباني، المصدر: صحيح النسائي، رقم الحديث :4210.
[563] ـ هجاوة الرحى، عبد السلام شلوف، ص: 57.

يا حـــــافر حفرة السَّوْ ما تحـــــــفر إلاَّ قيـاسك

ويا حارت الشوك من توْ تشوف العجب في دراســك[564]

هناك أناس قليلون يعشقون الشر لغيرهم، ويطربون أيما طرب إذا رأوا إنساناً يتعذّب كأنما كانوا مسؤولين عن حياته، يصرفونها كيفما شاءوا، فإذا عاتبتهم في ذلك تشدّقوا بعبارة اللهجة الليبية (**مش امتاع خير**) أو (**ما ينفعش فيه الخير**) أو (**هذا من عمايله**)، بل يذهبون أحياناً أبعد من ذلك، يخططون للسوء تخطيطاً يعصرون فيه أدمغتهم لولادة أفكارٍ خبيثة .

صاحبة الرحى عنت هؤلاء في قولها : (**يا حافر حفرة السو**)، وهل هناك حَفَر للسوء أم أنها أرادت شيئاً آخر؟**!**. إن المعنى الحقيقي هو أن الوقوع في السوء أشبه بالوقوع في الحُفر، فمن الطبيعي أن يسير الإنسان على الأرض المنبسطة، فإذا وقع في حفرة كبيرة كانت أم صغيرة تأذى منها، لذلك استعارت أن يكون للسوء حفرة، بل وحفر بقياسات مختلفة قد تكون عميقة أو قليلة العمق، فمن يسير بين الناس بالنميمة مثلاً حتى يوقع بينهم العداوة والبغضاء، كأنما يجعل غشاوة على أعينهم ليقعوا في حُفرة السوء، أو بالأصح يضع غشاوة على بصيرتهم وليس بصرهم .

ثم تكمل قولها (**ما تحْفرْ إلا قْياسكْ**)، فهي تُطبق مقولة (**من حفر حفرة لأخيه وقع فيها**) . إذا من يُعمَّق حُفر السوء بين الناس سيقعُ فيها لامحالة، فكأنما هو تحذيرٌ لصاحب السوء حتى لا يقع فيما سعى به بين الناس، ثم تنتقل إلى البيت الثاني (**ويا حارث الشوك مِنْ توْ**) وهل هناك من يحرث شوكاً **؟!**، إن الناس تحرثُ ما ينفعها، لكنها أرادت أن تقول إنّ صاحب السوء أشبه بمن يحرث الشوك، والقصد من كلامها (**مَنْ زرع حصد**)، أي أنك إذا قدمت للناس السوء فكأنما تزرع شوكاً، وعليك بعد ذلك أن تجني ما زرعت، (**فمن يزرع خيراً يجنِ خيراً**)، ومن يزرع شوكاً يجنِ شوكاً، لكن المغنية قالت: (**تْشوف العجب في دْراسك**)، وهي لم تقل حصادك، فأيهما أبلغ بغض النظر عن الوزن. إن الحرثَ يعقبهُ الحصاد، والحصاد يعقبه الدِراس، لتفوز بعد ذلك بالمحصول، فالدرّاس[565] هو آخر خطوات التنمية، ومن المعلوم أن الإنسان يسعى في حرثه لإكثار المحصول، فإن وضع كيس قمح فعلى أمل أن يحصد ويدرس أضعافاً مضاعفة، لكن ما قولنا في من زرع الشوك، سيجني شوكاً وإضعافاً مضاعفة**!؟** .

فهل أرادت المغنية توجيه نصيحة لأهل السوء مباشرة؟ لا أعتقد ذلك، ربما أرادت أن تخاطب الناس أن يحذروا من أن يقعوا مغبة السعي بين الخلائق بالسوء، فذلك يرد عليهم أضعافاً مضاعفة، وربما أرادت المغنية أن تُحذر أهل السوء بطريقة غير مباشرة، بمعنى أن الكلام لنا والمعنى لأهل السوء، حتى تظهر صورتهم الحقيقية، ونتائجهم الكارثية، ولا يقع غيرهم فيما وقعوا فيه .

فمغنية الرحى لقد أبدعت في الحكمة أيما إبداع في تناول موضوعات الحياة بشكل عام في شعرها الذي لم يتجاوز البيتين في كل موضوع، غير أن هذين البيتين كانا بمثابة صفحات من البلاغة، ولست أتحدثُ بالمجاملة والانحياز والمحاباة، لكن هو الواقع الذي تلتمسه في أغاني

---

564 ـ المرجع السابق، ص:75.

565 ـ هجاوة الرحى، عبد السلام شلوف، ، ص:73.

الرحى . وإن من الشعر لحكمة، وبالطبع فأغاني الرحى نوع من الشعر الذي يحمل في طياته كثيراً من الحكمة.

الموضوع الرابع/ علاقة الشاعرة بالمطر والسيل :

إن الحياة في الصحراء تقتضي التفهّم الحقيقي لطبيعتها، فالجدب يُهدد البدوي في كل سنة، فالسحاب يستهويه إذا طبّق الآفاق، والمطر يُعجبه إذا تدفّق في سيول تنشر الخضرة وتشيع الخصب وتنعش الحياة ، فالأمطار هي التي تُحرر الأراضي الشاسعة من الجفاف، ومتى دبّت الحياة في الأرض كانت سعادة البدوي لا توصف، ولهذا كان للماء في الصحراء قيمة الذهب النادر، ولعل أهم ما يلفت انتباه القارئ للشعر العربي القديم، هو مبلغ احتفال الشعراء بالماء، ومدى سعادة البدوي حين يفكر بماء غزير يغمر الأرض بفيضه.[566]

فماذا صنعت الطبيعة التي أخذت زخرفها وتزينت بلب الشاعرتين، حين تقف الشاعرة متأملة، ومستعينة بقريحتها في لحظة التأمل هذه، وإن طالت رحلة المطر، فلا يسعها إزاء المشبه به إلا لغة التشبيه، وكأن الموقف يعكس نظرة الشاعرة حتى تُكرر الصورة في كل الأحوال، فهي تخاطب الليل خائفة فزعة من السيل، أو راجية متمنية، فإذا ما خاطبت البرق لم تتجاوز كثيراً منطقة هذا التأمل، بل راحت لتتلقى بعد ذلك كل المصائب التي تُبعث إليها بين الليل والسيل، أو ما يقترن به من البرق حين تحول إلى إنذار بتدفق السيل المدمر ليجرف كل شيء في طريقه :

كأن سنا ناريهما كل شتوةٍ سنا البرقِ يبدو للعيون النواظرِ[567]

فقد لاح للشاعرة البرق مكملاً لفزع الليل ومخاوفه لوجودها في الصحراء الشاسعة، وقد راحت تتأمله، ولم تجد له قريناً تصويرياً إلا في مشهد شعلة النار التي ينبعث توهجها في غسق الليل، ويملأ جوف الصحراء وقد راح ـ أي البرق ـ ينذر بالمطر عبر السحب التي أحاطت به من كل جانب، وإذا بالشاعرة تخفف من مخاوفها بمزيد من التريث، وكأن الموقف تحوّل من لوحة الزمن إلى مشهد من مشاهد الطبيعة ذاتها، يدعو إلى مزيد من هذا التأمل الهادئ الذي استحسنته الشاعرة حتى لم تنصرف عنه من خلال صورتها الشعرية الرثائية الممزوجة بين غضب الطبيعة وثورة القدر. ومن المعاني التي استوحتها الشاعرة من الماء، معنى الغزارة والتدفّق، مع أن الشاعرة البدوية لا تجد في صحرائها نهراً صاخب الأمواج ولا شلالات تتساقط، لكن يحلو للشاعرة أن تشبه صاحبها وما يجري حوله بالمياه المتدفقة (**الهواطل**) رمزاً للخير والعطاء :

ولا يبعدنك الله يا توب والتقت عليك الغوادي المُدجناتُ الهواطلُ[568]

ومغنية الرحى تشارك ليلى في رسم هذه الصورة المفزعة للسيل حين عرّجت على البرق، فتوقفت عند تصويرها إياه، استكمالاً للوحة السيل، وإذا بالبرق عند المغنية يبدو أيضاً على نفس القياس حين يرمش معلناً عن قدوم (**سحـــــابة أطَّـــرَّبْ**) لتجعل من الوادي (**حْـــــلُوقه مـلايا**) :

---

566 ـ ينظر: سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 43.
567 ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص : 74.
568 ـ المصدر السابق،ص: 95.

رَمَشْ بـــــرقها من مْغَّـــرّبْ علـــــى واديا بو حـــنايا

وْجـــــاته سحـــــابة أطَّـــرَّبْ خـــــلَّت حْـــــلُوقه مـلايا[569]

والمغنية تعرف حقيقة المعرفة منابع الوديان حين يتلاعب بها السيل في ثورته المائية جارفاً كل ما يقف أمامه من شجر أو حجر أو حيوانات أو حتى البشر: (**مرسيط ، قرزة، زمزم، زطار)**، مما جعلها تخاطب سفينة الصحراء، وتبشرها بالخبر السعيد، **(بشراك يا جعد لوْبارْ) :**

بشراك يا جـــعد لوْبارْ مرسيط جـــــي من أرقابه

وقرزة وزمزم وزطّـــار جـــــن راميات العصـــابه[570]

لكن الشاهد لايزال وارداً حول هذا التداخل بين قوى الطبيعة ورغبة البشر، كما أحسّت الشاعرة في دائرة التهديد الدائم بين الجفاف المخيف والسيل العارم، فها هي المغنية تدعو بالسيل للبركة والتبرّك ليعم الجبال الشامخة، وهذا يبين الموقف النفسي لدى مغنية الرحى من الجفاف والقحط، فهناك تُبدي رجاء الغيث وفعل السيل ممزوجاً بالقلق، وهنا الصراع النفسي يتولّد دائماً عند البدو ، في حياتهم المضطربة.

عطّك سيـــــــل يا جبـــلنا لكـــــــان غير ترجى العوافي

وفي نـــــــــار لصهاد جنـــه وفـــــي تاو لقرار دافـــــــــي[571]

واستكمالاً لمشهد المطر والسيل الذي تكرر وروده عند الشاعرتين، لهذا يأتي التشابه في ذلك البعد النفسي المتقارب الذي عكسته تلك الصورة النفسية عند المرأتين، ففي مقابل هذا نشاهد صورة (البرق) في شكل (محوري) مختلف يغلب عليه منطق الإيجاز، وتشيع فيه لغة الفرح والخوف في عرض الصورة، واختصار أبعادها مع إبراز ملامحها ولكنه ـ مع ذلك ـ يظل موقفاً دالاً مكملاً لتلك المشاهد النفسية، إذ يدور في نفس الإطار على النحو الذي اعتدنا عليه في المباحث السابقة.[572]

يا خـــــالق المطر والسيل ويا خـــــالق الـــــزرع صابه

كيف ما سترت أول العمـــــر يـــــا الله تستر عقـــــــــابه[573]

وتُشرك المغنية رحاها في شؤونها وشجونها لتشاركها ـ كما تظن الباحثة ـ حمل همومها، واحتمال عذابها، وتقاسم أحزانها وأشجانها، فهي ـ غالباً ـ ما تتوجه لها بالخطابات، بوحاً وشكوى، فرحاً أو حزناً، أحلاماً وأمنيات، أو خيبات وانكسارات، فالمطر يوقظ الأرض وينبت فيها الحياة والنماء، إذ الماء خيرٌ كله، كما يبقى لدى صاحبة الرحى أمل في كرم الله، في أن يجود بالغيث النافع ليعمر الوطن، والمطر فارق لدى أهل البادية، فيه يغدق الغيث، وتخضر الأرض، وتبقى

---

569 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 91.
570 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص: 91.
571 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 142.
572 ـ ينظر : حسني عبد الجليل يوسف،المواقف النفسية في الشعر الجاهلي، دار الوفاء، الأسكندرية، ط1، 2008 : المقدمة.
573 ـ هجاوة الرحى، عبدالسلام شلوف، ص : 78.

قلوبهم وقلوب أرجائهم وعقولهم وأحلامهم معلقة بالسيل المغيث من خلال غيمات أبكار لسقي أيامهم حُبّاً وحَبّاً، وخصباً وحياة، إذ يمثل المطر دور المنقذ للإنسان والحيوان والطبيعة.

يا رحـــــى ياريتني بيك فـــــ وادي مسكّب شعيره

وأنتِ رحي المجـــــاويد وللضـــــــيف رانك شهيره[574]

الموضوع الخامس / علاقة الشاعرة بحيوانات الصحراء(الإبل والخيل والطيور) :

لو أردت الباحثة أن تذكر كل ما قيل من شعر في الحيوان، للزمها مجلدات، فالشاعرة البدوية كانت دائما على احتكاك بحيوان الصحراء، والقارئ لهذا الشعر يعجب من عناية البدوي بدراسة تفاصيل هذا الشريك القاطن معه في الصحراء، وما يتحلى به من صفات، والحيوان بالنسبة إليه مصدر وحي، وأشدّ غزارة وأقرب إلى نفسه. وفي هذه الدراسة لن أدخل إلى التفاصيل الدقيقة التي تطرقت إليها الشاعرة في وصف هذا الحيوان أو ذلك الطائر، وإنما سأكتفي بإبراز نظرة الشاعرة إليه، وما كان يمثله لها من ضرورة، او مورد معانٍ وتشابيه[575].

أ ـ وصف الناقة :

إذا تأملنا شعر ليلى في وصف الناقة سنلمس عندها هذه الصور الإبداعية :

له ناقةٌ عِندي وساعٌ وكورُهـــا كلا مرفقيها عن رحاها بمنجبِ

إذا حركتها رحـــــلةٌ جنـــحت به جُنوح القطاة تنتحي كل سبسبِ

جنوح قطا الوردِ في عُصبِ القطا قرين مياه النهي من كل مقربِ[576]

في هذه الأبيات تبدو الناقة سيدةً على الطبيعة، وترسم الشاعرة هذه السيادة، وتأخذ من الناقة ما يصلح لذلك، فهي تصف **(الوساع)** وهي صفة للناقة السريعة في سيرها، أي واسعة الخطو، كما تصف **(الكور)** وهو رحل الناقة، وكذلك المرفق وهو الموصول بين الساعد والعضد، ولم تنس الشاعرة الرحى وهو الصدر الذي يشبه الخف، كما شبهت ناقتها عند جنوحها بالقطاة **(جنوح قطا الورد في عُصب القطا)**، عند سرعتها في طلب مورد الماء في كل سبسب، و**(السبسب)** هو الفلاة التي لا ماء فيها ولا نبات، وتكون الشاعرة في هذه اللوحة قد رسمت الحر عندما يعلو الضحى في النهار من خلال **(قطا الورد)**، وتكون القطا هي المشبه به لتكون الصورة أوضح وأدق، فالطبيعة تبدو مدينة في معناها لما تعطي لها الناقة، وفي هذه المشاعر الطبيعية تقف الناقة نشيطة متعالية عن قسوة الصحراء، وليس معنى هذا أنها غافلة عن حرارة الشمس، أو غافلة عن ما يجري حولها، فهي سفينة الصحراء، لكنها تملك القدرة على مواجهة بحر الرمال، وعواصف الرياح.

---

574 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 139.

575 ـ ينظر : سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 81.

576 ـ ليلى الأخيلية،الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ص :55

وللبازِل الكوماءِ يرْغو حُوَارُها وللخيلِ تعْدو بالكُماة المسَاعرِ[577]

وما يهم في هذا البيت هو الشطر الأول، وهي (**البازل**) التي انشق نابها، وهي الناقة التي استكملت السنة الثامنة وطعنت في التاسعة، فهي عظيمة السنام (**الكوماء**)، والرغاء هو صوت الحوار (**يرغو حوارها**)، وهي إشارة بأن ناقتها تحمل صفة الأمومة قبل أن تكون راحلة مرتحلة.

ولابأس من عرض صورٍ أخرى رسمتها ليلى في شعرها فأبدعت وأجادت، ومن هذه الصور ما هو مألوف عند الشعراء القدامى، فالشاعرة تريد أن ترسم ناقتها لأمير المؤمنين معاوية بن أبي سفيان، وهي تهوي إليه برحلها مسرعة بناقة (**رادةُ الأصلاب نابُ**) و(**الأصلاب**) جمع صلب وهو الشديد من كل شيء، وهي صفة لناقتها القوية، و(**الرادة**) لغة المرأة الطوّافة، والشاعرة استعارت اللفظة للناقة، و(**الناب**) الناقة المسنة، و(**القريح**) هو الجريح ، تقول ليلى: لم أكد أزورك بناقتي التي تكاد تطير برحلها حتى أنهكها التعب، فهي دبرة الظهر يفرح الغراب إذا وضعت عنها برذعتها فينظر إلى ظهرها لينقره ويدميه، هذه الناقة تجوب الأرض لتصل إلى التلال (**الأكم**)، على الرغم من أن السراب غطّى كل شيء (**إذا ما الأكمُ قنّعها السرابُ**) الذي يشاهد عند اشتداد الحر في وقت الظهيرة، ويظهر كأنه ماء نتيجة انعكاس ظلال الأشياء على تضاريس الطبيعة.

معاوي لم أكد آتيـــك تهْوي برحلي رادةُ الأصلاب نـــــابُ

قريح الظهر يفْرحُ أن يراهـا إذا وضعت وليّتها الغُـــــراب

تجوبُ الأرض نحْوك ما تأتّي إذا ما الأكمُ قنّعها الســـــرابُ[578]

ولست أشك في جمال هذه الأبيات وروعتها، لأنها ترسم الصحراء في صورتها الحقيقية، كما أتعجَّبُ من هذا اللفظ السهل الجزل الذي ألمسه في هذه الغضوب :

غضُوبٌ للمهامِه ذاتُ لوثٍ أمون الخلِقِ سِيرَتُها غلابُ[579]

في هذا البيت كانت ناقتها مطمئنة، ولا غرابة في ذلك، فالشاعرة تصورها في الصحراء (**المهامه**) صامدة على الرغم من أنها غضوب، وإذا قرأنا الصورة الرمزية للناقة وجدناها (**أمون**) وهي الناقة الوثيقة الخلق تُشعر راكبها بالأمان، كما هي (**ذات لوث**) وكأنما أصابها الجنون من سرعتها واضطراب حركتها، زد على ذلك أنها (**غِلاب**)، أي متفوقة في المغالبة، فوجودها في الصحراء عناء ومكابدة، فالناقة في المفازة لا يستطيع شيء أن يعوقها- إن صح هذا التعبير- فهي تملك الشعور المستمر بأنها توّاقة مشتاقة للترحال، ومن الغريب أن السراب بدأ يتسرب على صفحات الرمال، لكن الناقة لا تبالي، لأنها ابنة الصحراء، وربيبة المناخ، وهي عند الشاعرة البدوية فوق المادة، فهي تملك الروح التي تجعلها تعرف ما تريد رفيقتها، ولهذا هي دائما غاضبة دائبة الحركة، لأنها تملك القوة والسرعة والصبر والخبرة بمسارب الصحراء.

هذا الماضي يبدو لنا أول وهلة أنه انتهى وأصبح جزءاً لا يعود، ولكن هذا غير حقيقي، فمغنية الرحى نهضت بهذا التراث الشعري من جديد فذكرت الإبل المجُسدة في الناقة، حين وجدنا

---

577 ـ المصدر السابق، ص : 72. البازل : الناقة التي انشق نابها، والكوماء: الناقة العظيمة السنام، والمساعر: هو الذي يوقد نار الحرب.
578 ـ ليلى الأخيلية،الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ، ص : 58.
579 ـ المصدر السابق، ص :61

الماضي حياً لا يزول في ذاكرة المجتمع ـ كما في شعر المغنية ـ وكأنها تحتفل ببعث ذلك الماضي البعيد، وكأنما الشعر العربي القديم والشعبي في ليبيا يقومان بالشعائر التراثية نفسها، وكأنما يرتلون على الدوام أغنية الماضي، فالماضي في ذهن المجتمع العربي حيٌّ لا يموت، ومن أكثر الأشياء بعثاً للماضي حرص الليبيين على التذكّر، واعتباره نقطة بدء كل تأمل ومبتدأ كل رغبة من الرغبات.[580]

وها هي مغنية الرحى تترنم بالناقة، وتتمنى لها حياة كريمة وناعمة :

تسْتاهلي عِـــزْ ودلال يا رافعة اللي رزينـــة

ويـــا شايلة طايح الدار في البر كيف السفينـــة[581]

هذه الرباعية تشبه ما قالته ليلى عن ناقتها، لكن هناك قدرٌ من التفاوت بينهما، وكلتاهما تُمجّد الناقة وترفع من محاسنها، غير أن مغنية الرحى اعتمدت على أفعال الناقة أكثر من الصفات، مثل (**يا رافعة ـ يا شايلة**) ، أما فكرة السفينة فتوحي بالانتقال من طور إلى آخر في الحياة، كما تحتمل دلالات متنوعة منها التحمُّل والصبر ومواجهة العواصف والرياح، وحمل كل كبيرة وصغيرة (**يا رافعة اللي رزينة**)، ولقد رفع مكانتها العزيز الحكيم وبيّن منافعها في قوله: **[وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلاّ بشق الأنفس.]** سورة النحل، الآية 7.

فموضوع وصف الإبل عند مغنية الرحى موضوع طويل، وفي هذه الدراسة لن تدخل الباحثة في التفاصيل التي تطرّقت إليها المغنية في وصف هذا الحيوان الذي طلب منّا الله سبحانه وتعالى النظر إليه وتأمله : **[أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت]** سورة الغاشية، الآية 17، فالنظر إلى الإبل يحتاج إلى دراسة علمية طويلة وشاقة، ولولا هذا الحيوان لما كانت البادية صالحة للعيش والحياة، و من خلال اطّلاعي على أغاني الرحى في وصف الإبل وجدتُ نفسي عاجزةٌ عن حصر هذه الأغاني، فأتبعت هذا الجدول في عرض ثلاثين رباعية كنموذج فقط على سبيل المثال لا على سبيل الحصر :

م	صفاتـــــها	النـــــــص الشـــــــــــــعري	
1	هي السفيـــنة	تستـــاهلي عـــز ودلال ويا شايـــلة طايـــح الدار	يـــا رافـــعة اللـــي رزينـــة فـــي الـــبر كيف السفينـــة
2	هي المـــال	البـــل ياخـــالق البـــل واللي يا مـــاك عـــــنده	معـــاهن تقـــاون سعـــوده فـــي الدار يُنقّب بعـــوده
3	هي الأمـــان	أنـــتِ حنـــينك يـــونّس واللـــي ياما مـــاك عنـده	يـــاوارده ع المعـــاطـــن خلـــوه في الدار واطـــن
4	هي العـــون	يـــا عون من راك في بي وأنت مـــا تبي نجـــع يدي	تدرجـــحي في غيـــاهب تبـــي نجـــع خيْله سلاهب
5	هي الطـــعام	والشايـــله شمَّلـــوها والحايـــله سفَّـــروهـــا	ملـــوضـــرعـــها بالشمـــالي جابت لذيـــذ ليكـــالـــي
6	هي الحـــرية	ما تربطـــوها علـــى الديس وتبـــي عشب النـــواوير	مـــا عنـــدها فيـــه راده مـــرابيعها فـــي الحمـــاده

[580] ـ ينظر : مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص :56.

[581] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 164.

7	هي المـركوب	يا البـــــل عــوج العراقيب تطوي الوطـــا طي في طي	ليـــا شيّعت مـــا تـــــواطي طيـــة حصير البســـــاطي
8	هي الحنّـانـــة	أنـــــتِ حنينك علـــى دور نـــا اللي حنيني علـــى زول	وعشب شكـــع فيـــه بارق حبيب مـــا بغيته يفـــــارق
9	هي الخبـــيرة	خـــير الغـــديده تحنّن تبغيلـــها بـــي وزكيـــر	عشب البحـــر ما بغاتـــــه بكـــراعـــــها رايدتـــه
10	هي المعـــمرة	يـــــا ناقتي يـــــاجرورة تلـــد لحوار ما ترومـــه	يـــــا معمرة كـــــل وادي وتصبـــــح تغرّد تنـــــادي
11	هي الهمـــيلة	مـــــا والفت قيد لا اعقـال وفي روس لغرود من فوق	ولا والفـــت نـــــزر عيّـــل هميـــلات هـــــي ولغزيّـــل
12	هي المتعلـــمة	الشايـــله اللـي تحنّـــــن وباتت حـــــداكم صموره	متعلـــــمة بـــــلا راجـــي يـــا بـــاردين الجـــواجي
13	هي الحـــــرة	حمـــــراء كما سامر النار فـطرت علي تمـــــر فزان	شب النـــــظر فـــي قفـــاها قمـــــح المـــدينة عشاهـــا
14	هي العفـــيفة	خيـــــر الزريقة تحـــــنن تبيلـــــها واد ميمـــــون	عشب البـــحر مـــــا بغـــــاته كمـــــكوم واسـع فـــلاتـــــه
15	هي الشمـــوخ	لا تحـــــني يـــام عرنين هديـــوا محـــاذيك ويسير	ولا تجفـــلي عـــــن حـــوارك وحمـــــيدا مـــــروّد ديـــارك
16	هي للعـــصران	الـــــبل لاهي لبـــو دوح تبـــــي ولـد مونته لوح	وكّـــال عيـــش الخميـــــرة عصـــــران خـــــاوي ضميـــره
17	هي للـــفرسان	البـــــل لاهي لبـــو دوح تبـــي ولد مونتـــــه لوح	للـــــي مرقّـــــع مـــــداسه زنين النحـــــل فـــــوق راسه
18	هي الأمـــومة	حـــلف سيدها ما نولّـــــي صارن زغاريت في النجـع	نـــــرد امهـــات البهـــــالي بعـــد ما جابهـــــن ياغـــوالي
19	هي العـــــز	كولـــــي العـــز يا كحيـــله سلـــم الغالي محـــــاذيك	ولا تـــرهبـــي ولا تخـــافـي بحـــــلاط مـــــرقوم وافـــي
20	هي المربيـــة	شن غـــــرب المقرحيـــه وهي قبـــــل ربّه عفيـــه	بـــــلاد الحصى والرشـــــادي ومـــــرباعها بـــي غـــــادي
21	هي القـــــوت	صبّـــــت ع الحـــوض حنّا عليـــها شمال كالـــــكم	ونـــــادت ولـــــدها كحيـــــله وثـــــوب انجبـد مـــــن غسيله
22	هي الشجـــاعة	كحيـــــله لـيا صار ما صار وافطلها ســـيد عيني	سرت مـــاعبت ع المحـــــادي بـــــات الوديـــــده الهـــادي
23	هي طبيعتـــها	يـــا مشربتي علـــى النقر يا ما خذيتي مـــــن الصقر	هلـــــي مصقّـــــع شرابـــــه هلـــــي معـــــورج نقابـــه
24	هي الـــإرادة	لا والفـــــت قيـــد لا اعقال وحجّب علـــى سيد عيني	ولا عسكـــرن لاد فيـــــــها خشّـــاش لغـــرود بيـــــها
25	هي العـــازفة	عقّلـــــها وباتت تحـــنّن وقطّـــارها سيـــد عيني	حنيـــنها يـــــرقْ العزايـــــم اجْعنّه عليـــها يـــلايـــــم
26	هي الحامـــلة	يـــا جايبة تمـــــر فزان وهاذيك نـــــاقة الغالـي	يـــاحـــــارثة في البـــداري ما تجـــيب غير البكـــــاري
27	هي العـــاطفة	يا لبـــل حني حنيـــــنك كيف ما تجيبي حنيـــــنك	وصـبّي دمـــوعك رغـــــايب جيبي لنـــا كـــل غـــــايب
28	هي العاطـــفة	يالبـــــل خيرك تحـــــني حنيـــــني على ولـد كبدي	جـــوع وإلاّ مـــواجـــــع غـــــدا في طـــريق النواجـــع
29	هي الانتصـــار	جـــــابوك يا عبسة الذيل	بـــــعد أيســـن حالبـــــاتك

	وقعدوا الرجـــاجيل والخيل محـــــاذيف غـــــربي مْباتـــك	

ب / وصف الخيل :

الحصان على مر التاريخ، رفيق العربي في تنقله، وحربه، وصيده، فعليه يحارب أعداءه، وبه يهاجم ويتصيد، وعليه يسرح ويمرح، ويقطع القفار، والفيافي، وبه يسابق ويتربص ويتسلّى[582].والشعراء أقدر الناس على نقل صورة الخيل ووصفها، ومن بينهم الشاعرة ليلى الأخيلية التي استطاعت بقدرتها الإبداعية أن ترسم لوحة جميلة مزخرفة بفضائل الخيل تسر الناظرين :

فـــــوارسُ مِنْ آلِ النفاضة سادةٌ ومـــن آل كعبٍ سؤددٌ عيرُ مُعقبِ

وحيٍّ حريدٍ قـــــد صبحنا بغـــارةٍ فلم يُمسَ بيتٌ منهم تحتَ كـــوكبِ

شننّا عليهم، كلُّ جـــــرداء شطبـةٍ لجوجٍ تُباري كلَّ أجـــــردَ شرْجَبِ

أجشَّ هزيمٌ في الخبارِ إذا انتحـى هـــوادي عِطفيه العِنان مُقـــــربِ

لوحشيها من جـــــانبي زفيانهـا حفيف كخذروف الولـيد المنقبِ

إذا جاش بالماء الحميم سجالهـــا نضخن به نضخ المزاد المسرب[583]

رسمت الشاعرة بني قومها بقدرتهم على ركوب الهول، كما تسمي تلك القبائل (**آل النفاضة ـ آل كعب**)، وهم أبناء هبيرة بن عامر بن ربيعة لتؤكد الصورة، كما رسمت شجاعتهم في تصويرها للغارة التي قاموا بها في ذلك الصباح، ولم يتركوا بيتاً واحداً إلا وانقضّوا عليه، كما ذكرت الشاعرة الحي الحريد وهو البيت المنفرد، وربما قصدت به بيت شيخ القبيلة أو بيت العز والكبر، (**فلم يُمس بيتٌ منهم تحت كوكبِ**) كناية عن إبادتهم جميعاً، وفي قولها: (**شننا عليهم**) أي وجهنا عليهم الغارة من كل جهة.

ثم عبّرت الشاعرة عن فضل الخيل في هذه العملية القتالية، ولولا الجرداء: صفة للفرس قصيرة الشعر، والشطبة صفة للفرس السبطة اللحم، لِما تحقق النصر، فالخيل تتبارى وتتسابق، بصوتها الأجش أو الهزيم الذي يشبه الرعد، وفوق كل جواد يوجد الوحشي وهو الجانب الذي يركب منه الفارس حصانه دلالة على جاهزية الخيل، ثم شبهت الشاعرة عَرَق الخيل الساخن بـ (**الخذروف**) وكأنه القدر الذي يغلي بالماء، كما شبهت ذلك العرق المنهمر والمتساقط بـ (**السجال**) وهي الدلو العظيمة، وأحسنت الشاعرة استخدام كلمة (**نضخن**)، وهي قوة العرق وغزارته، ولقد وردت هذه المفردة في قوله تعالى: **[فيهما عينان نضاختان]** سورة الرحمن، الآية 65، ثم تمضي في هذا الوصف فتشبه الخيل المغيرة بـ (**القطا المتواتر**)، وهي تتسابق نحو الغدير، وهو تشبيه تكرر عند ليلى الأخيلية كما تكرر عند أسلافها، ومهما يكن الحال، فإن الشاعرة مازالت ترسم

---

582 ـ أحمد أبو يحي، ياسين الأيوبي، الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1997، ص: 19.

583 ـ ليلى الأخيلية، الديوان تحقيق: عمر الطباع، ص : 54. الخذروف : خشبة مشقوقة ونحوها تشد بخيط إذا أديرت وهو أداة يلهو بها الصبية ، والحفيف : صوت ورق الشجر استعارة للفرس لسرعته، وفي هذا يقول امرئ القيس حين وصف جواده.

درير كخذروف الوليد أمرّه تتابعُ كفيه بخيطٍ مُوصلِ

صورة الخيل، فمرة تقول عنها **(جرداء)** وهي الخيل قصيرة الشعر، ومرة تذكرها بـــ **(السابح)** وهو الفرس الذي يمد يديه في الجري، وكأنه يسبح في الماء، ومرة ثالثة بـــ **(العوابس)** وهي الخيل معقودة الحاجبين، وهي تعدو كعدو الكلاب في مطاردتها للفريسة، وأحياناً بـ **(الثعلبية)**، وربما جاءت هذه التسمية كما وردت في بعض الروايات نسبة إلى ثعلبة بن مالك، وهذه الثعلبية مميزة ومتميزة بالمطاردة والقتال، ثم قالت الشاعرة عن الخيل هن **(شواح)**، أي فاتحات أفواهها، من جرّاء الشكيمة وهي اللجام المعترضة في فم الجواد ، ولننظر إلى النص:

فآنست خيـــلا بالرقي مُغيـــرَة　　　سوابقُها مثل القـــــطا المتواتـــر

على كل جرداء السراة وسابـــح　　　درأن بشباك الحـــــــديد زوافـــر

عـــوابس تعـــدو الثعلبية ضُمَّراً　　　وهن شواحٍ بالشكيم الشواجـــــــر[584]

يعجب الباحثة هذا الوصف من شاعرة بدوية معروفة تقدم من خلال قاموسها اللغوي أصناف الخيل، والتي تجد في شعرها عظمة الكلمات التي نجهلها، لكن عندما فكتتُ غموضها وغرابتها، راقتني ألفاظها وراعتني معانيها، والحق إنني أقرأ هذا النص وأستغرب من شاعرة تُقلّد الرجال في رسم العنف والشدة والقتال، وربما أنّ الشاعرة رأت القتال أو تخيلته عن بعد، وربما كان صاحبها توبة هو من جرّدها من الخوف وألبسها ثوب الشدة وضجيج المعارك، وربما أيضاً غيّرتها مكر الأقدار والفواجع، فصنعت منها امرأة حديدية إذا أحْسنّا التعبير، فالبادية ترى البقاء للأقوى وليس للأضعف . والجدول المرفق يبين وصف ليلى الأخيلية للخيل :

م	معجم الخيل في أبيــــــات ليلى	البــــــــيـــــــت الشعـــــــــــــــــــــــري	
1	جرداء- شطبة - لجوج - شرجب	**شننّا عليهم، كلَّ جـــرداء شطبـةٍ**	**لجوج تُباري كل أجـــرد شرْجَبِ**
2	أجش - هزيم - هوادي - مقرب	**أجش هزيمٌ في الخبار إذا انتحـــى**	**هـــوادي عِطفيه العِنان مُقـــرب**
3	حفيف - خذروف - المنقب	**لوحشيها من جـــــانبي زفيانها**	**حفيف كخذروف الولـيد المنقبِ**
4	خيلا - سوابقها	**فآنست خيـــلا بالرقي مُغيـــــرَة**	**سوابقُها مثل القـــــطا المتواتـــر**
5	جرداء - سابح - زوافر	**على كل جرداء السراة وسابـــح**	**درأن بشباك الحـــــــديد زوافـــر**
6	عوابس - الثعلبية - ضمرا - شواح - الشواجر	**عـــوابس تعـــدو الثعلبية ضُمَّراً**	**وهن شواحٍ بالشكيم الشواجـــــــر**

وإذا عرجْتُ على أغاني الرحى فلا تشك في أن المغنية تغافلت عن وصف الخيل وتشاغلت بالإبل، وقد أندهش أو أتعجب في بادئ الأمر، بسبب غرابة الألفاظ وتراكيبها البدوية، لكن بعد تفسيرها القاموسي على المستويين العربي والشعبي في ليبيا، نمتلئ إكباراً لهذا الشاعرة التي شرّحت الخيل تشريحاً فنياً، وأعادت صنعها ورسمها من جديد، فإذا الباحثة أمام خيل جديدة ظاهرة الأعضاء، مفتولة العضلات، سريعة الانفعال، فعناصرها الجسدية معروفة، وحقيقة

[584] ـ ليلى الأخيلية، ديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 86، 69.

الصورة أبعد من أن تستوعب المخيلة الفنية، لأننا نقف في نهاية المطاف أمام فرس يطير فؤاده من أدق الأشياء لطافة ورقة، ولا يهدأ روعه ولا يستكين إلا بعد استنفاد كل أحاسيسه الوجلة وحركاته اليقظة:[585]

أزرق حصانه كما الغـــول حتى صهيله مخـــــــالف

لا جـا مْديّر على قـــــوم انشده يا طـــويل السوالف[586]

إن تشبيه المغنية حصان ممدوحها بالغول، ليس جديداً في الشعر العربي أو في الشعر الشعبي، إنها صورة مألوفة ومعروفة لدى كل الشعراء، ولابد هنا من ذكر الغول أو التوقف عنده، والغول حيوان لاوجود له، تخيّلته العرب فوصفوه، يقول الجاحظ عنه : " إنه اسم لكل شيء من الجنّ يعرض للسفار، ويتلون في ضروب من الصور والثياب، يلقاها تأبط شراً تهوي إليه فيضربها فيصرعها، وينتظر الصباح ليطلع فيرى وجهها وأنها أبشع صورة: رأس قبيح كرأس القط ولسان مشقوق، ساقان مشوّهتان وجلدة رأس كلب، ثم ثوب من عباءة أو من جلد بال، يقول الشاعر**تأبط شراً:**[587]

بأني قد لقيتُ الغولَ تهـــوي بسهبٍ كالصحيفةِ صحصحانِ

فشدّ شدَّة نحوي فأهـــــوت لها كفي بمصقول يمـــــاني

إذا عينان في رأس قبيـــح كرأس الهر مشقوق اللســـان

وساقا مُخدجٍ وشواة كلـــبٍ وثوب من عبـــــاءٍ أو شِنانِ[588]

والذي يتأمل وصف الغول يجد أنه لا ينطبق على حيوان معروف، إنما هو أي حيوان جمع إليه الوهم كل ماحيك حولها من أساطير وخرافات[589]، وفي هذا العمل العلمي لا يهم الباحثة هذه الأسطورة، لكن الذي يعنيها في هذا الشأن هو لفظة (الغول)، ووجودها في النص الشعري العربي القديم لغة وفناً ووجوداً، كذلك في أغاني الرحى، أمّا أسلوب المغنية فهو متين ورصين، تسيطر عليه السهولة والنعومة، ولولا الغرابة في كلمة (**مْديّر**)، وهي تعني الهجوم الشرس العنيف لكانت رباعيتها كلها في متناول الفهم، وما يشدّ الباحثة في هذه الرباعية هو اللون الأزرق، وربما قصدت به المغنية اللون الأسود، فالعرب يتشاءمون من ذكر السواد، ففي ليبيا يسمون الفحم بالبياض، وفي السودان يقولون عن المرأة السمراء (زرقاء)، فالمغنية اختارت صورة الغول، سواء أكان في اللون الأسطوري للغول، أم في إخافته للعدو لتستكمل به لوحتها الشعرية، ثم تدرّجت الشاعرة من النظر إلى السمع المتمثل في الصوت (**حتّى صهيله مْخـــــــالف**)، وكلمة حتّى مفردة لها نكهة خاصة في بداية الشطر الثاني، رغم كونها حرفاً ناصباً يفيد التعليل، كما يفيد الانتهاء إلى الغاية، بينما تراه الباحثة في هذا الشطر جاء للتفضيل والتميّز، والصهيل هو صوت الفرس خاصة إذا نشط، لكن لماذا(**حتّى صهيله مْخـــــــالف**)؟!، المخالفة هنا جاءت للمدح

---

585 ينظر: الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، أحمد أبو يحي، ياسين الأيوبي، ص: 228.

586 ـ قراءات في أغاني الرحى، محمد سعيد محمد، ص : 160.

587 ـ هو ثابت بن جابر بن سفيان، من مضر. وهو من شعراء الصعاليك.

588 ـ المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: محمد نبيل طريفي، ج1، ص : 22.

589 ـ ينظر: سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 191.

والإعجاب، بمعنى أنه يمتلك صوتاً جهورياً مميزاً عن بقية الخيول في إصدار هذا الصوت،(**حتّى صهيله مْخالف**)، هذا هو الصهيل المختلف المخالف لأصوات بني جنسه، أما في ميدان القتال، فإن له شأناً آخر، في هجومه على الأعداء،(**لا جا مْديّر على قوم**)، لكن ما يثير التساؤل في الشطر الثاني للبيت الثاني (**انشده يا طويل السوالف**) وهي كناية عن المرأة الجميلة، وذكرت المغنية الجزء وأرادت به الكل، والسالف هو شعر المرأة الطويل، وكأن طويل السوالف هو الذي سيسأل الجواد عن بطولاته وصولاته وجولاته، وهو نوع من الدعابة، أو نوع من المبالغة العفوية إذا أحسنتُ التعبير.

لكل من الإنسان والحيوان، أحاسيس ومشاعر وصور " والصورة نسخة من الإحساس، وقد أثبت العلماء أن هناك صوراً بصرية، وصوراً سمعية، وصوراً لمسية، وصوراً انفعالية، وصوراً ذوقية، وصوراً باطنية، وصوراً حركية ..."[590] ، وكل هذه الصور وجدت في هذه الرباعية المتمثلة في تصوير ذلك الجواد.

وأورد هذا الجدول الذي يبيّن صور الخيل وأوصافها وفوائدها في أغاني الرحى:

م	قاموس الخيل عند مغنية الرحى	النص الشعري	
1	المكروم	ما يركبوا غير مكروم ولا يحرثوا غير وديان	ما يلبسوا إلا الخايل هلنا سماح الخصايل
2	الخيل	نا هلي ركّابة الخيل إن صار المعيط يجوه	عز المرا والغديده كيف الولد كيف سيده
3	ذمال	يا ما نزل بي وتلال ويا ما ركب فوق ذمّال	وياما حلب من شوايل وكمه مع الريح جايل
4	الزرقْ	الزرق نوارة الخيل والشقر خلاصة الدين	والحمر هم التلايل يا من عليه الغلايل
5	الحمرة،والحجلة والغرة ومجيرة بالسواد	حمره وحجله وغره عليها الغالي معنقر	ومجيرة بالسوادي وحاضرنها للعنادي
6	لزْرقْ الردّاح	ركاب لزرق الرداح ونقال للجار ليا طاح	ونقال لخته حميله دهره دوم من بو نجيله
7	أزرق	أزرق، صهيله كما الغول عليه الغالي تعلى	فزّاع يوم العياطي بالبندقة والحلاطي
8	بودوح	وما يركبوا غير بودوح وما يضربوا غير ع الروح	غليظ الكفل بو فنادي ومضروبوهم مايدادي
9	غليظ السبيب	عرب الجحف والعبي الحمر يجوا يلمسوا في الوطى لمس	غليظ السبيب يتراوح وزناده نار يتقادح
10	ضامر	ما ينزلوا كان من فوق وما يضربوا كان تكميد	وما يركبوا كان ضامر وصف العدو يبات سامر
11	أزرق مكوثر	أزرق مكوثر تكوثير شديد عزم ليا صار بارود	عليه ساقطات المعارف كيف الغزال لموالف
12	فرس	فرس بو الغالي شهيره	وتغير في لولاتي

[590] ـ أبو الحسن علي بن محمد الشمشاطي، الأنوار ومحاسن الأشعار، تحقيق: صالح مرشدي العزاوي، منشورات وزارة الإعلام، العراق،ط1، 1976، ص: 142،141.

		توصل وتعـــطي النذيـــره	وتلحـــــق مع التاليـــــاتي
13	فـــــرس حمـره	فرس خوي حمره حريـــري جابت نبـــاهم مريـــــري	وحجـــــله مـــــع التالياتي وسبقـــــت مع لـــــولاتي
14	حْمـــــــــيْره	تستاهـــلي ياحمـــــــيره نبغيك لـــــيا صار ما صار	شوالين واربـــــع مخـــــالي تنـــــجّي وخـــــي الغـــالي
15	اللاعبـــــــات	ما يعلـــــفن كان بالقمـــح لعبـــــن وجا لعبهن رمـح	بلـــــح لا حـــــلو عايفـــاته عقـــــاب دينهن طالبـــــاته
16	الفـــــــــلو	ما ينـــــزلوا غير في العلو ونا هـــــلي ركـــــابة الفلو	وإن كـــــان منزل العلو فامـه أسيـــــاد العبيد العجـــــاما
17	الحصـــــــــان	ما يركبـــــوا غير لحصان وما يضيـــفوا غير بالضان	والســـــرج فوقـــــه عجايب ومســـــلان في السمن طايب
18	الخيـــــــــل	ثنتيـــــن يا خـــو عيوني قلة عشى خـــــــاطر الليل	كـــــان درتهن يوكـــــسنك وخيـــــــــل لعدا كان جنك
19	فرس حجله وغره	فرس بوي حجـــــله وغره اجعلـــــــها ركوبة حميـده	واركابـــــها تبر صـــــافي من البـــــعد ليا جـــــا لافي
20	لشقر الـــــــردّاح	ركاب لشـــقر الـــــــرداح ونقـــــال للجـــار ليا طاح	الحرمـــــوس على الكتف مايل وصفـــــاي بين القبـــــايل

وسأكتفي بهذا التفاوت بين الشاعرتين، وقد لاحظتُ التشابه والاختلاف بينهما، وما يمتاز به شعر كل منهما في الجودة والإتقان والمهارة والبراعة الشعرية، وسأكتفي بما وصلتُ إليه بوجه ما إلى تحديد هذا الفن الأدبي المتمثل في الخيل، وتبيين صفاته الخاصة التي تُميزه عن غيره من الفنون، وقد تكون في هذا البحث المتواضع نفعا، ولهذا أريد أن أمضي فيه رحلةً مع الطائر المعروف بـــ (القطا).

ج / وصف القطـــــــــــا:

القطا شبيهٌ بالحمام، حجماً وشكلاً، يؤثرالعيش في الصحراء، ويتخذ أفحوصة في الأرض، ويطير جماعات، ويقطع مسافات شاسعة، وبيضه مرقط، وسُميّ بهذا الاسم بسبب صوته، لأنه إذا هدل سُمع منه ما يشبه صوت القاف والطاء(**قطا .. قطا**)، والعرب تضرب المثل بالقطاة في الهداية، ومعرفة الطرق ومصادر المياه، فيقال : إنه لأدل من قطاة، لأنها ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة، والأماكن الوعرة، والتي يضل في الاهتداء إليها الخبراء بالمسالك والدروب، والشعاب والطرق، وهي تبيض في القفر وتعرف أماكن أولادها في الليل والنهار، فتجئ في الليالي المظلمة وفي حواصلها الماء، فإذا صارت حيال أولادها صاحت : (**قطا ..قطا**) فلم تخطئ بلا عَلم ولا إشارة ولا شجرة، وفي المثل يُقال : إنه لأصدق من قطاة، ويضرب بها المثل في البكور[591]، ويستدل العرب على أماكن القطا، باقتفاء أثره في الأفاحيص التي يفتحصها في الأرض لكي يضع بيضه[592].

---

[591] ـ أحمد عبد الرحمن محمد، القطا في الشعر الجاهلي، ، كلية الآداب جامعة عين شمس، الفاهرة، مصر، مج 39، 2011، ص : 27، 28.

[592] ـ المرجع السابق نفسه

وجاء ذكر طائر القطا في الشعر العربي القديم بشكل واضح وجلي، وخاصة في وروده الماء ثم رجوعه إلى مفحصه بسرعة هائلة، قال أبو زياد الكلابي: " إنَّ القطا تطلب الماء من مسيرة عشرين ليلة"[593]، وهو طائر صحراوي معروف للعرب عامة وللشعراء خاصة.

وقد تناول مجموعة من الشعراء القدامى صورة القطاة ، فذكروا صفاتها، ربما ووضَّحوا عاداتها، مثل الشاعر زهير بن أبي سلمى :

كأنّها من قطا الأجباب حَلّأها ورِدٌ وأفردَ عنها أُختها الشَّرَكُ[594]

كذلك تناولها الشاعر **قيس بن الملوح** في مشاكاته إلى (**سرب القطا**):

م	صدر البيت	عجز البيت
1	**شكوتُ إلى سِرب القطا إذ مررنَ بي**	**فقلتُ ومثلي بالبكاء جديرُ**
2	**أسربَ القطا هل من مُعيرٍ جناحُه**	**لعلي إلى من قد هويتُ أطيرُ**
3	**فجاوبني مِن فوقِ غُصنٍ أراكةٍ**	**ألا كُلنا يا مُستعيرُ مُعيرُ**
4	**وأيُّ قطاةٍ لم تُعِركَ جناحها**	**فعاشت بضرٍّ والجناح كسيرُ**[595]

وها هي ليلى الأخيلية التي تمتاز بتصوير مناظر الطبيعة لم تنس صورة (**القطا**) في لوحاتها الشعرية، فجعلت من القطا مشبهاً به لناقتها، كما في هذا الجدول :

م	صدر البيت	عجز البيت
1	**إذا حرّكتها رحلة جنحت به**	**جنوح القطاة تنتحي كلَّ سبسبِ**
2	**جنوح قطاة الورد في عُصب القطا**	**قربْنَ مياه النِّهي من كل مقربِ**
3	**فغادين بالأجزاع فوق صوائق**	**ومدفع ذات العين أعذب مشرب**
4	**فظلن نشاوى بالعيون كأنها**	**شروبٌ بدت عن مرزُبان مُحجبِ**
5	**فنالت قليلاً شافيا وتعجَّلت**	**لنادلها ، بين الشبك وتنضُب**

593 ـ المرجع السابق نفسه.
594 ـ زهير بن أبي سلمى، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص :44.
595 ـ قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، الديوان، تحقيق: أبي بكر الوالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2009، ص : 175.

6	تبيـــــتُ بموماة وتصبـــحُ ثاوياً	بهـــــا في أفاحيص الغويِّ المُعـــصبِ
7	وضـــمّتْ إلى جـوفٍ جناحاً وجؤجؤاً	وناطـــــت قلـــــيلاً في سقاء مُجبب
8	إذا فتـــــرت ضرب الجناحين عــاقبت	علـــــى شزنيها منكـــــباً بعد منكـــبِ
9	فلـــمّا أحسا جرســـــها وتضوّرا	وأوبتـــــها مـــن ذلك المُـــتأوّب
10	تدلـــــت إلى حُـــص الرؤوس كأنها	كُراتُ غـــــلامٍ من كِســـاء مُرنّـــب
11	فلمّا انجـلت عنها الدجـــــى وسقتهما	صبيـــب سقاء نبـــط لمّا يـــــخرّبِ
12	غـــــدت كنواة القسب عنها وأصبحت	تراطـــــنها دوية لـــــم تُعـــــربِ[596]

تطيل ليلى في تشبيه ناقتها بالقطاة في اثني عشر بيتاً، وهي أطول صورة في القصيدة، مما يدل على جوهر هذا الطائر، وليس كما يبدو أنها محض تصوير وتشبيه لناقتها فحسب، بل اتخذت من وصف ناقتها ذريعة للدخول إلى عالم القطا، فنراها تقول : إن ناقتي تلك كأنها من قطاة في أرضٍ ذات عيون وآبار، فقد علمها الواردون، ولهذا فهي منهم حذرة ووجلة، والشاعرة تظهر مزيداً من العناية والاهتمام برسم القطا التي توالت عليها الأحداث، لكنها صمدت معتمدة على رغبتها الأكيدة في البقاء على قيد الحياة، فالقضية ليست قضية إضفاء السرعة على القطا فحسب، بل إن القطا تمثل للشاعرة رمزية الهداية في معرفة المسالك والطرق كناقتها تماماً، وكذلك البكور، والصراع المرير من أجل الحياة، وتحدي الصحراء، والثقة بنفسها، بالإضافة إلى الأمومة.

فمشهد القطا يمثل المعاناة الحقيقية في البحث عن الماء، فهو مشهد من مشاهد الظمأ الذي يتعرض له كل من سلك دروب الصحراء، أو قدّر له أن يتخذ منها موطناً، فناقة الشاعرة إذا بلغ به الظمأ مداه، أخذت تتسابق مع نفسها في الوصول إلى الماء، بعد أن أدركها الإعياء للوصول إلى نقطة الانتهاء. فهي في عدوها كأنه تسابق القطا في السماء، ثم تستطرد الشاعرة في وصف القطا من حيث شكلها ومبلغ العطش الذي أصابها، وجعلها تتساقط نحو الماء لتروي ظمأها، فتغمس فيه حنكها وحوصلتها لتستأثر بأكبر قدر من الماء، فنرى الشاعرة تصورها في تزاحمها على الحوض محدثة ما تحدثه من صوت وجلبة فرحة بوصولها إلى الماء، كذلك حال الناقة.

---

596 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 55 ، 56.

أما مغنية الرحى فقد انشغلت بطيور الصحراء جميعها بما فيها القطا، فذكرت: (**الصقور، والحمام والنعام ، والبوم، والباف، والقطا)** ونظرت إليها نظرة جمالية حتى أنها جعلت منها مشبهاً به لشقيقاتها وبنات أعمامها، وأعود إلى ذكر القطا الذي أجده عند المغنية ترنيمة موسيقية ذات جرس موقّع حافظت عليه من خلال النص ليكسب اللحن جمالاً :

زيـنْ الرحـــــى بـــين ثنتين بنـــــات سيـــــد ولا خـــوايا

يرْحـــنْ دقـيقهن كمـا الطين ويْنـــــقّنْ نقيـــــق القطـــايا[597]

هذه الرباعية تشبه نص الشاعرة ليلى، غير أن هنا المشبه **(بنـــــات سيـــــد ولا خـــوايا)**، ولم تكن رموز الحياة في العالم الخارجي الواقعي إلا واحدة، فقد ولّدتها الصورة الشعرية التي أبدعتها المغنية، فتجمُّع النساء حول الرحى لا يختلف عن تجمع القطا حول مورد الماء، فكلتا الصورتين تعبران عن التآلف والانسجام، وكلتا الصورتين ترسمان روح التعاون، وربما كانت القطا هي أيضاً **(بنات سيد والاّ خْوايا)**، وفي هذه الرباعية رسالة سحرية عجيبة تبعث الحياة لتُجسّد الفن، وتتولّد الصورة من الصورة، صور النساء حول الرحى، وصور القطا حول المورد، وكما أن للزمان منطقه الفني الخاص الذي يحوّل الشعر إبداعاً رمزياً لا ينقل مظاهر الواقع فيدرك بالتأويل، ومن هنا اكتسبت الصورة ألوانها، فالمغنية تستمتع بوجود الرحى مع حضور بنات العم أو الأخوات، فهي ترى في حركة سواعد بنات العم، وانسجامهن في طحن الحبوب وتبادل (لشظاظ) ـ وهو القطعة الخشبية التي تحرك الرحى وتدفعها للدوران ـ بينهن، بل ترى أن هذا الانسجام يدفعهن إلى الغناء الجماعي مثل صوت القطا، **(ويْنـــــقّنْ نقيـــــق القطـــايا)** والنقيق في اللسان العربي " صوت الحيوان يشبه نقيق الدجاجة، أو صوت الضفدع، أو النعام"[598]، ومن خلال هذه الصورة التي تجْمع التعاون في العمل، والتلاحم في الفن.

وفي رباعية أخرى للمغنية يظهر الإبداع، لكنها مختلفة في الألوان :

ما ينـــــزلوا غيـــر رقراق مدّاح لريلـــــي والحبـــــاره

دحـــــي النعام والقطـــا فيه محـــــاذيف تحت الشقـــــاره[599]

في هذه الرباعية ذكرت المغنية نوعاً آخر من الطيور هو **(الحبارى)**، وهو طائر لذيذ اللحم يصطاده القنّاصون بوساطة الطيور الحرّة، والتي أجودها الصقر، كما تذكر المغنية القطا والنعام، وهي جميعها من طيور الصحراء، وعلى الرغم من أن النعام لا يطير، وإنما يعدو عدواً سريعًا إلا أنه يُعد من الطيور.[600]، وهذه المرّة رسمت المغنية المكان (**ما ينزلوا)**، أي مكان السكن والإقامة والعلو في المكان والنفس، وهو نفس المكان الذي تقطنه الطيور، وتعشش فيه، وهذا يبين، العلاقة المتينة بين الإنسان والحيوان والطيور والصحراء أيضاً.

---

[597] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 139. والنقيق هو صوت الضفادع، لكن المغنية استعارته للقطا ليكون مشبها به ، ويستعمل في اللهجة الليبية حتى للإنسان نفسه، فيقال (فلان ينقنق) أي يكثر من الصوت المزعج وهو يطلب شيئاً ما.

[598] ـ لسان العرب، مادة (ن ـ ق ـ ق).

[599] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص: 102.

[600] ـ ينظر: المرجع السابق نفسه.

ربما يكون هذان المثلان كافيين في التعرف ـ من ناحية جزيئة ـ على هذا الفن المثير، الذي يظهر فيه معرفة المغنية بالطيور، وأشكالها وأنواعها، كما يساعد الجدول على ذكر المزيد من الأغاني الدالة على ذلك:

م	صنف الطائر	النص الشعري	
1	العقاب	أمْنين العلاوي رمنّه الغالي عليش مثلته	غزال رامياته السهابي تماثيل طير العقابي
2	الطير	يا طير سلّم على خوي وهاذاك حد العشم فيه	تراه قولّه كان ريته وانسينيي وْ نا ما نْسيته
3	الحمامات	بالله ياحمامات لبراج الغالي اللي مضحكه عاج	صبّن عطنّا نباكن قالوا خطم من حداكن
4	الصقر	الزين مشيته بالتسلّس ومزين الغالي ليا جا	قوي خبطته بالغشامي صقر شاق القور رامي
5	الحمامه	يا ريتني طير ونطير ونرقب على الجو من فوق	والاّ حمامه فريده نْجي لبيتكم يا وديده
6	الصقوره	زمان مضى ويّن كنّا واليوم من جور ليام	كيف الصقوره نحوموا ما نقدروا حتى نقوموا
7	البوم	يا وادين فيه بطوم وما ينزله غير معلوم	والبوم داير نعايق علي قتل لرواح ذايق
8	النعام ـ الحمامه	إنكانا مشى مشي النعام إوكانا دخل دين لسلام	نا نْطير طير الحمامه نا نْخش دين الروامه
9	الباف ـ النعامه	كبر التطيفير للباف وبْنادم ليا كان عرّاف	وطول الخطا للنعامه شكّار روحه ذمامه
10	الحر- بو شراقه ـ الصقر	لا عششو فيه طيرين وما ورده غير ريدي	لا حر لا بو شراقه صقر على أول طْلاقه

د / وصف الصبر:

إن المآسي التي عاشتها ليلى في خسرانها لصاحبها توبة، وبكائها عليه، وذكر مناقبه، وخصاله الحميدة، جعلتها تأمر نفسها بالصبر، مع إيمانها بالقدر:

وما أحدٌ حيٌ وإن عاش سالماً بأخلد مِمَّن غيّبتهُ المقابرُ

ومن كان مما يُحدِثُ الدهرُ جازعاً فلا بد يوماً أن يُرى وهو صابرُ

وليس لذي عيش عن الموت مقْصرٌ وليس على الأيامِ والدهرُ عابرُ

ولا الحيُّ مما يُحدثُ الدهرُ مُعـتب ولا الميتُ إنْ لم يصبر الحيَّ ناشرُ

وكلُّ شبابٍ أو جديدٍ إلــى بـــــلى وكل امرئٍ يوماً إلى الله صائـــرُ[601]

و في هذه النص قد تكون قصدت نفسها، لكن عن طريق الحكمة، وهي في أمسِّ الحاجة للصبر:

ومن كان مما يُحدِثُ الدهرُ جازعاً فلا بد يوماً أن يُرى وهو صابــرُ

أو بقولها :

يا عينُ بكّي بدمع دائم السَّجـم وأبكي لتوبة عن الروعِ والبُهمِ

على فتى من بني سعدٍ فُجعْتُ بهِ ماذا أجنّ به في الحُفرة الرجمِ[602]

ومهما كان الأمر، فإن مغنية الرحى كانت أكثر وضوحاً من ليلى في نقل صورة الصبر إلى نفسها كما في النص الشعري :

ونعْفسْ على كْبيدْتِي عــفس ونحْملْ جميع المواجع

والناس تصْبرْ على الحــبس يا بال نا في نواجــع[603]

الجدول المرفق يبين صور الصبر في لوحات مغنية الرحى:

م	الشـــــــــــطر الأول	الشـــــــــطر الثـــــــــاني
1	**يا خـــــالق الصـــــبر مـــــر كيـــــف ما سترت أول العمـــــر**	**ويا خـــــالق الزرع صـــــابه كمـــــلنا فـــــي عقابه**
2	**يا عيـــــن خـــــيرك هبيله ما مـــــن اللي طـــــراله**	**ودمعـــــك سخي ما يكـــــابر مطـــــراك هذا وصـــــابر**
3	**الصـــــبر درته قنـــــانين حطّوا على العيـــــن كمبـــــيل**	**والعـــــزم درته فـــــرادي لين تقـــــربوا يا ابعـــــادي**
4	**الصـــــبر ديره عويـــــنك اللي نْكـــــتب في جبيـــــنك**	**ديـــــر المليـــــحه وداري ما عـــــاد يمحـــــاه قاري**
5	**الصـــــبر حمـــــله ثقيل ما ترفعـــــه غير بكـــــره**	**يقطـــــع جـــــديد العراوي ولا جمـــــالاً مقـــــاوي**
6	**الاسعـــــاد ما هن بلجـــــهاد ولا صايـــــبه فـــــرغت زاد**	**ولا هـــــن بكبر الجهـــــامه ولا الصـــــبر عقبـــــه ندامه**
7	**الصـــــبر عند العـــــرب مر واشريـــــه يا خـــــو عيوني**	**وعند العـــــوارف شجـــــاعة كان عـــــادم الراي باعـــــه**
8	**الصبـــــر حملـــــه ثقيل ويبغي جمـــــالن تليـــــله**	**يقـــــطع جديد العـــــراوي وشطّـــــار فـــــالح يساوي**

[601] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 78.
[602] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع ، ص:103.
[603] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 111.

9	الصبر عند العرب عز واشريه يا زايد العقل	وعند العوارف شجاعه كان عادم الراي باعه
10	أوقات نقلق ونزعل وأوقات نصبر ونرجى	وأوقات نرمي عباتي لين باب الصبر ياتي
11	أوقات في الصبر علّه وأوقات حملك تقلّه	وأوقات فيه لقّايد لو كان فيه الزوايد
12	أوقات حملك تقلّه واوقات الصبر علّه	وتزيد فوقه العدايل وأوقات يبري العلايل
13	ونعفس علي كبيدتي عفس والناس تصبر ع الحبس	ونحمل جميع المواجع يا بال نا في نواجع
14	والصبر يا من ياجده جبر ومصْبر جلودي ع الجمر	وطول المرض من يطيقه وطليت جمالي الرقيقه
15	نرقد ع الشوك عريان ونصبر على طول ليام	ونضحك مع اللي جفاني ليـن تستوي يا زماني
16	الصبر ودك تهيبه وإن مات غالي ما تفاديه	قبل لا تجيك المصيبه وطول الحزن ما يجيبه
17	غير قولها تاجد الصبر وكان ما ضمّنَا قبر	كيف ما وجدت عزايم هلّي فرّقنا يلايم
18	الصبر يا بنت لجواد واللي اداعيك للصبر	حمل وفوقه عديله زعم كيف تنسى جميله
19	ياعين ما تفضحي داك وصبرك على داك ودواك	ويفطن قليل الدرايا لين يهوّن الله بدايا
20	يا عين كوني صبوره وهيّا نزوروا الجبابين	عن دا البكا والهبالي راه كل مصيبه بغالي
21	الصبر مفتاح للفرج والسو يصبح ويمسي	والصمت قيد السلامه على فعلته بالندامه
22	الصبر هو طب لوجاع واللي ترك باب لطماع	والصمت يقهر لعادي تحبّه جميع لعبادي
23	يا خاطري كون صبار وهانا رحلنا من الدار	على الموجعه نقسموها وخلي العرب يسكنوها
24	الصبر حمله ثقيل مفيت بو عزم زين	ما يحمله من يوالي والا وسيع الجوالي
25	القل صابور لجواد وإن شا الله دار هلنا	والفقر ماو عار والي ما تقعدوا في خوالي

الاختلاف بين الشاعرتين في بعض الموضوعات :

الموضوع الأول / علاقة الشاعرة بالأمراء والخلفاء والحكام :

من الاختلافات التي تميّزت بها ليلى الأخيلية عن مغنية الرحى شجاعتها الأدبية وجرأتها، وقدرتها على مواجهة الخلفاء والأمراء، وهو أمر لم تجده الباحثة عند مغنية الرحى لأن المغنية كانت تعيش في الصحراء بعيداً عن قصور الحكام والأمراء، لكن الأخيلية كانت قريبة السُّكنى من مجالس هؤلاء الحكام ، ففي قصيدة ليلى الأخيلية التي مدحت بها الحجاج، ولها في ذلك هدف وغاية : " جاء في الأغاني عن المزيدي عن محمد بن الحجاج : بينا الأمير جالس إذ استؤذن لليلى. فقال الحجاج؟ ومن ليلى؟ قيل: الأخيلية صاحبة توبة. قال : ادخلوها. فدخلت امرأة طويلة دعجاء[604] العينين، حسنة المشية، فسلّمت فرد الحجاج عليها السلام، ورحب بها، ثم قال لغلامه : دراكِ ضع لها الوسادة يا غلام، فجلست فقال: ما أعلمك إلينا؟، قالت: السلام على الأمير، والقضاء لحقه، والتعرّض لمعروفه، قال: وكيف خلفت قومك؟ قالت: تركتهم في حالٍ خضب[605] وأمن ودعةٍ، أما الخِضب ففي الأموال والكلأ، وأما الأمن فقد أمّنهم الله عز وجل بِكَ، وأمّا الدعة فقد خامرهم من خوفِكَ ما أصلح بينهم، ثم قالت : ألا أنشدك؟، فقال: إذا شئتِ، فقالت[606]:

م	الشطر الأول	الشطر الثاني
1	**أحجاج إن الله أعطاك غاية**	**يُقصرُ عنها من أراد مداها**
2	**أحجاج لا يفلل سِلاحك إنما الـ**	**ـمنايا بكف الله حيث تراها**
3	**إذا هبط الحجاجُ أرضاً مريضة**	**تتبع أقصى دائها فشفاها**
4	**شفاها من الداء العُضال الذي بها**	**غلامٌ إذا هزَّ القناة سقاها**
5	**سقاها دماء المارقين وعلّها**	**إذا جمحت يوماً وخيف أذاها**
6	**إذا سمع الحجاج رزّ كتيبةٍ**	**أعدّ لها قبل النزول قِراها**
7	**أعدّ لها مصقولة فارسية**	**بأيدي رجال يحلبون صراها**
8	**ولدَ الأبكار والعون مثله**	**بنجدٍ ولا أرض يجف تراها**
9	**أحجاجُ لاتُعظِ العُصاة مُناهم**	**ولا اللهُ يعطي للعصاة مُناها**
10	**ولا كُلَّ حلاّفٍ تقلّد بيعة**	**فأعظم عهد الله ثم شراها[607]**

تلاحظ الباحثة أن الشاعرة مضت على هذا النحو إلى آخر القصيدة، فجاءت معانيها قوية استمدت قوتها من المبالغة والطباق، متلاحقة يدفع بعضها بعضاً، وحملتها إلى إذن الممدوح ألفاظاً خفيفة سريعة كأن لها أجنحة تشق بها الهواء، وهي مع ذلك متينة رصينة لا تؤذي السمع ولا تنبو عن الطبع، فإذا بلغت الشاعرة رضا الممدوح، وأخذت من ماله حتى اكتفت، وآمنت بعد خوفها، واستراحت بعد جهدها، عادت إلى رشدها، وتقدمت في مدحه هادئة مطمئنة.

حجاجُ أنتَ الذي ما فوقهُ أحدُ إلا الخليفةُ والمستغفرُ الصمدُ

حجَّاج أنتَ سِنان الحربِ إن نهجتْ وأنت للناسِ في الداجي لنا تقِد[608]

قبل أن أقرأ مدح الشاعرة ليلى للحجاج يمكن أن أعرّج على هذا الجدول لتكون الصورة أوضح:

---

[604] ـ هي العين الواسعة مع اشتداد سواد سوادها وبياض بياضها.
[605] ـ هو اخضرار الأرض بطلوع نباتها، وتقصد أنها تركتهم في خير كثير.
[606] ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ، ج11، ص: 247 - 248.
[607] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص 112، 114.
[608] ـ المصدر السابق ، ص : 65، 66.

م	صـــور المـــــــــدح	شخـــصيتـــــــه ومكانـــــته	كيفية عـــــلاج الأمـــــــور
1	مُكـــــــــرّم مـــن الله	**أحجـــــاج إن الله أعطاك غـــــاية**	**يُقصرُ عنـــــــها من أراد مداها**
2	استعداده لمواجهة الأعـــداء	**أحجـــــاج لا يفلـــل سِلاحـــــك**	**إنما الـــمنايا بكف الله حيث تراها**
3	طبيب في معالجة الأزمـــات	**إذا هبط الحجـــــاجُ أرضاً مريضـة**	**تتبع أقصى دائـــــــها فشفاها شفـــــــاها من الداء العُضـــال سقـــــــاها دمـــــاء المارقين**
4	اليقـــــظة والحـــــذر	**إذا سمـــــع الحجـــاج رزّ كتيبةٍ**	**أعدّ لهـــــــا قبل النزول قِراها أعدّ لـــــها مصقولةً فـــــارسيةً**
5	فتـــــوته وصغر سنـــه	**بها غـــــلامٌ إذا هـــزَّ القناة سقاها ولدَ الأبكـــــار والعـــــون مثله**	**إذا هزَّ القنـــــاة سقاهـــــــا**
6	تعظـــــيم مكـــــــانه	**حـــــجاجُ أنتَ الذي ما فوقهُ أحـــدُ**	**أعدّ لها رجـــال يحلبون صراها**
7	فـــــــارس وشجـــــاع	**حجَّـــاج أنتَ سِنان الحربِ إن نهجتْ**	**وأنت للنـــــاسِ في الداجي لنا تقِد**
9	يقظته واستماعـــــه للنصح	**أحجـــــاجُ لاتُعـــــظ العُصاة مُناهم**	**لاتُعـــــظ العُصـــــاة مُناهم**

من هنا كانت الشاعرة تجمع أشتاتاً من الصور لتمدح بها الحجاج خوفاً من بطشه وطمعاً في نواله، فإن الشاعرة لم تكتف بمدحه، بل استكملت مسيرتها في تنبيه الحجاج لمكائد الأعداء، وفي خضمِّ هذا المدح وهذا التحذير تظل الصور تتكرر دالّة على حرص الشاعرة على البحث والتنقيب عبر مشاهد من اللوحات الجميلة المعبرة، والتي تعرف الشاعرة أن الحجاج يُحبُّ أن تكون فيه، وكأنها بهذا تتفرس في وجهه جيداً بحثاً عن صفات تليقُ بها نفس الممدوح، ولعلها بهذا تساعدها في رسم صورته كما يحبها ويتمناها أمير بني ثقيف، وهي وسيلة استخدمتها ليلى للتعامل معه، أو لعلها تبشره بتفاعله الحكيم مع الإمارة، فهي ترسم له صورة سيادية مبتدئة بالنداء، ومبشرة له بأن الله قد أعطاه مكانةً عالية: (**أحجـــــاج إن الله أعطاك غـــــايةً**)، ولعل الشاعرة تُريد أن تصل إلى غايتها، وربما وصلت من خلال رد فعل الحجاج، فهو ليس رجلاً عادياً كونه أميراً فحسب، بل كان خطيباً مصقعاً، فصيحاً لا يشقُ له غبار، حتى يقال إنه لم يخطئ في كلامه كله، جدّه وهزله، فإذا اعتلى المنابر ملأ قلوب أعدائه وخصومه رُعباً، وملأ قلوب أنصاره وجنده إعجاباً وتقديراً وحماسة، وكان ذا رأي حسن في الشعر[609]. فلما انتهت ليلى من قصيدتها التفت إلى (**عنبسة بن سعيد**)، وقال له وهو يشير إلى الأخيلية: قاتلها الله، والله ما أصاب صفتي شاعرٌ مذ دخلت العراق غيرها، والله إني لأعد للأمر عسى ألا يكون أبداً، ثم أقبل على جلسائه، فقال أتدرون من هذه؟ ، قالوا: لا والله أيها الأمير إلا إنّا لم نر قط أفصح لساناً، ولا أحسن محاورة، ولا أملح وجهاً، ولا أرصن شعرا منها"، قال الحجاج: هذه ليلى الأخيلية صاحبة توبة[610].

هكذا أرادت الشاعرة في رحلتها إلى الحجاج أن تصل، فاعتمدت في وصولها على المدح والوصف الذي فيه شيء من المبالغة والغلو، ولم يمنعها حياؤها أن تجتاز الآماد البعيدة، وأن تقتحم قصر الحجاج في غير خوف ولا ورع لتصل إلى مآرب أخرى غير غرض المدح الذي

---

609 ـ ينظر: ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص 16.
610 ـ المصدر السابق، ص : 17.

جعلته وسيلة إلى غاية لم تصرح بها في قصيدتها، من خلال التكرار والمبالغة كما في هذا الجدول :

م	التكـــــرار	عدد المـــرات	الأمثلة الـــدالة على التكـــــــــــرار
1	اسم الجـلالة	أربـــــــع	**أحجـــــاج إن الله أعطـــاك غـــايـة بكـــف الله حيـــــث تراهـــا ولا اللهُ يعـــــــطي للعصـــاة مُناها فأعظـــم عهـــــــد الله ثم شراها**
2	الحجـــــاج	ســـــــت	**أحجـــــاج إن الله أعطـــاك غـــايةً أحجـــــاج لا يفلـــل سِلاحـــك حجـــــاجُ أنتَ الذي مـــا فوقهُ أحـــدُ حجَّـــــاج أنتَ سِنان الحـــربِ إن نهجتْ إذا سمع الحجـــــاج رزّ كتيبـــــةٍ إذا هبط الحجـــــاجُ أرضاً مـــــريضـةً**
3	الشفـــــاء	مـــــرتين	**تتبع أقصـــى دائهـــا فشفاهـــا شفاهـــا من الـــداء العُضـــال**
4	أداة النـــداء	أربـــــــع	**أحجـــــاج إن الله أعطـــاك غـــاية أحجاـــــج لا يفلـــل سِلاحـــك حجـــــاجُ أنتَ الـــذي ما فوقهُ أحـــدُ حجَّـــــاج أنتَ سِنان الحـــربِ إن نهجتْ**
5	أعـــــدّ لها	مـــــرتين	**أعـــدّ لها قـــبل النـــزول قِراهـــا أعدّ لـــها مصقـــــولةً فـــارسيةً**
6	لا تعـــــط	مرتـــــين	**أحجـــــاجُ لاتُعط العُصـــــاة مُناهم ولا اللهُ يعطـــي للعـــصاة مُناهـــا**
7	الـــــداء	مرتـــــين	**تتبع أقـــــصى دائها فشفاهـــا شفاها من الـــــداء العُضـــــال**

التكرار له مزاياه كما له عيوبه، غير أن الشاعرة مُتمرّسة في فن الشعر، وفي فن التكرار، كما هي مبدعة في الوصف، وهي تعرف **(من أين تؤكل الكتف)** كما يقولون، والحق إن الباحثة تقرأ القصيدة فتروعها معانيها، وتروقها مفرداتها في كثير من المواضع، وتعجبها ألفاظها لمتانتها وجزالتها، في غير غرابة ولاعنف، حتى حين تصف وحين تمدح، فالشاعرة ـ كغيرها من الشعراء القدماء ـ محافظة على تقاليد القصيدة العربية، ويجب أن نعتدل ونقتصد حين نذكر تفكير ليلى

الأخيلية وتروّيها في مدح الحجاج، فهي لا تتروى إلا في بني قومها، فأما في الحجاج ففيه خوف وطمع ولهذا كانت حذرة في إعداد قصيدتها وترتيب ألفاظها حتى تأمن خطره.

وأما فيما تحسن وما لا تحسن، و فيما يقال ولا يقال، فليلى لا تطلب من قريحتها تروّياً ولا تفكيراً، وإنما هي إذا أقبلت على الحجاج بالمدح سلكت الطريق المألوف، واصطنعت الأناة والمهل، فقدمت الله عز وجل والخليفة على الحجاج وهي تعرف أثر التقديم في نفس الحجاج، ولم تندفع بمعانيها وألفاظها اندفاع السيل المنحدر من القمة العالية إلى القاع السحيق، وإنما سارت بها سيراً يختلف سرعة وبطئاً، لكنه معتدل على كل حال، وهي غير معجلة ولا مستعجلة في التشبيه حين تشبه، ولا عن وصفه حين توصف، وهذا لا يمنعها من المبالغة والإسراف، بل قد يدفعها إليهما دفعاً لحاجة في نفس الشاعرة.

ثانياً / علاقة الشاعرة بالرحى :

ثمة سؤالٌ يلحُّ حول علاقة المرأة العربية بالرحى لاسيما في البادية في ذلك الزمن القديم، فأقول : لماذا لاتعتمد المرأة العربية في الشعر العربي القديم على الرحى في غنائها كما فعلت حفيدتها الليبية في الشعر الشعبي؟ فظروف الحياة في الصحراء العربية عند المرأتين واحدة من خلال النصوص الشعرية التي تحصَّلتُ ، والعرب بطبعهم أمة شاعرة، والمرأة أكثر شاعرية وعاطفة من الرجال، والدليل على ذلك في إبداعها في فن غرض الرثاء، زد على ذلك أن العرب تعرف الرحى ودورها في طحن الحبوب، وما ينتج عنها من طعام ومعاناة لدرجة أنهم جعلوها مشبهاً به للمعارك الطاحنة التي تدور بين القبائل العربية، والدليل في ذلك مقتطفات شعرية من عمالقة الشعر العربي القديم من الرجال والنساء:

م	الشـــــــاعـــــر	البيت الشعـــــــري الدال علـــــــــــى الرحـــــــــــى
1	زهير بن أبي سلمى	**فتعْرُكُكُم عرْك الرحى بِثفالِـــــها وتلْقَحْ كِشافاً ثـــم تُنتجْ فتتئِم**
2	عمـــــــرو بن كلثوم	**متى ننقَلْ إلى قـــــوم رحـــاهـــا يكونوا في اللقاء لها طحـــينا**
3	الأعشى الكبـــــــير	**وإن أجْلبت صهيون يوماً عليكما فإن رحا الحرب الدكوك رحاكما**
4	الخـــــــــــــنساء	**وخيل قد لففت بجمـــــــع خيل فدارت بين كبشيها رحـــــــاها**
5	ليـــــــلى الأخيـــلية	**له ناقة عندي وساعٌ وكـــورُها كلا مرفقيها عن رحـــاها بمجنبِ**

من خلال رحلة الباحثة في هذا العمل العلمي الأدبي لم تجد ما يبرر عدم وجود أغاني الرحى في الأدب العربي عند اطلاعها على المصادر والمراجع التاريخية التي تحصَّلتُ عليها، ولهذا قامت اجتهدتُ في أمرين ، وللمجتهد نصيب:

الأمر الأول: احتمال أن المرأة العربية قد غنّت برفقة رحاها، لكن نظراً للتقاليد الاجتماعية القاسية في المجتمع البدوي كُتم صوتها، وأُعتقل فنها خارج نطاق بيتها، فضاع الشعر والغناء، كما ضاع كثير من الشعر الجاهلي، وكما قال أبو عمرو بن العلاء " ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير"[611] ، هذا في شعر الرجال فكيف

[611] ـ ابن سلام ، طبقات الشعراء، ج10،

بشعر النساء، وقد يقول قائل : وماذا عن الخنساء وبعض الشاعرات؟ هذا أمر فيه حالة استثنائية، حتى قال فيها النابغة الذبياني" الخنساء أشعر الإنس والجن"[612]، وقال جرير "أنا أشعر الشعراء لولا الخنساء"[613].

الأمر الثاني : ربما اعتمد العرب في الجاهلية على العبيد والإيماء في طحن الحبوب، وتُعفى المرأة الحرة من ذلك، أما العائلات الفقيرة فلا صوت لهن ولا صورة، وحتى السبيّة لا أعتقدُ أن المجتمع يسمح لها بتجاوز قوانين القبيلة وأن ترفع صوتها بالغناء، وارجُّح الرأي الثاني. وقد أستعين بقول مغنية الرحى في هذا الشأن :

يـــــا رحـــى يـــا ثقيـــــلة مـــــا تطحنك غير خـــــادم

يبـــــدأ عرقـــــــها حنانين ما تستحـــــي من بنـــــادم[614]

وتؤكد المغنية في رباعية أخرى :

طحـــــن الرحـــــى يا لغالي كَسّر خواتـــــــم يْديـــــا

واسّوق في سوق غـــــريان واشريلنـــــــا لعجـــــميا[615]

لكن المجتمع العربي في ليبيا كان أقل قيوداً من المجتمع العربي القديم، لهذا استطاعت المرأة الليبية أن تجلس إلى رحاها، وتبث مشاعرها، وتشكو غربتها ومعاناتها، وتفخر وتفتخر بأهلها، وعلى الرغم من ذلك لم تنسَ آلتها الموسيقية ـ الرحى ـ، فظلت تُخاطبها، وتُناجيها، وتُشاكيها، وتهب لها من روحها، ليتم التآلف بينهما، والجدول المرفق يبيِّن ذلك :

م	الصورة	وصف الرحـــــى في الـــــنص الشعـــــري لمغنية الـــــرحى
1	**جمالـــها**	**زينـــــك رحـــــى لولبيه شرايـــــــها بو معـــــــاشي** **لبّاس التـــــونسيـــــه وجـــــــرده رقيـــــق الحواشي**
2	**ثمنـــها**	**يا رحـــــى زيـــن شاريك وســـــومك بســـــوم البـــكاري** **وحسك ليـــــا هود الليـــل كما مـــــوج لبحـــــار ســـــاري**
3	**نتاجـــها**	**نرميلـــــــها غير باللوح شعـــــير الطبـــق كمـــَّـــلاّته** **وهذي رحاة واســـــع الكم كـــــل مـــــن وقـــــف سقداته**
4	**إبداعـــها**	**أنت يا رحـــــاي ليني فيه وصبّي كمـــــا الجـــير لونـــــه** **هذا غدا خـــــوك ياعيـــن اللـــــي زي لـــــريل عيـــــونه**
5	**صوتـــها**	**وحس الرحـــــى واجبتني فـــــي البيت ما اطيب اوجـــــابك** **وحجّب علي سيـــــد عيني هـــــلّي تغنّـــــى وجـــــابك**
6	**وزنـــــها**	**يا رحـــــى يا ثقيـــــلة ما تطحنـــــك غير خـــــــادم** **يبدا عـــــــرقها حنانين ما تستـــــــحي من بنـــــــادم**
7	**متاعبـــها**	**طـــــحن الرحى يالغـالي كســـــرّ خـــــواتم يـــــديّا** **واسّوق فـــي سوق غريان واشريلنـــــــا لعجـــــــميا**

[612] ـ الأصفهاني، الأغاني، ، ج8، ص : 340.
[613] ـ المصدر السابق، ص ج7 : 235.
[614] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 16
[615] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 16.

8	حجمـــها	واثنـــين ما يقربنـــها والغالي زايـــد ثمنها	وثلاثـــة يجنـــها عـــرايا عابـــي يجيـــب الســـرايا
9	رفاقـــها	حـــط الرحى بين ثنتين تباعد نجـــع الوديدات	بنات ســـيد ولا شقايـــق بعد مـــا كنّا رفايـــق
10	مشتـــريها	زين الرحـــى بين ثنتين اللي شراها يشريلـــنا	سلـــم اللي شـــراها رحـــى أخـــرى وراها
11	زمنـــها	مـــزين طحين أول الليل تصبـــح كما فارس الخيل	ياشهيـــات الرقـــادي ومتحـــزمة للـــعنادي
12	كرمـــها	يارحى نرحيـــك بالسيف وإن شا الله يا كلك ضيـف	نكملـــك بالعـــوافي غـــالي من البـــعد لافي
13	عطـــاءها	زينك رحـــى ما ادّرى شراهلنا سيـــد لنداد	وسلّمـــلنا اللـــي شراها ويشـــري الخـــادم وراها
14	هجـــاءها	يارحـــى نريد نشناك يـــردّك ليحوش مولاك	كان ما رحـــيتي شعيـــري يبـــيعك ويشـــريك غيري
15	متاعبـــها	طحين الرحى ما نحبـــه تعاليلـــها يا وديـــده	نـــوض علي كتـــوفي كـــانك عليّ تروفـــي
16	الغـــذاء	سيد الرحـــى الدور ميّه بو بيـــت كيف الحطيّه	وسيد الكـــسا بوطنـــاشي وراه ما يبـــاتن بلاشـــي
17	معانيـــها	رحي الرحى بالتلوليـــب بنادم ليـــا كان عـــرّاف	وكـــلام العرب بالفهـــامه شكـــره لروحـــه ذمامه
18	التمـــني	يارحى يا ريتني بيـــك وانت رحـــى المجاويد	فـــي وادي مسكّـــب شعيره وللضـــيف رانـــك شهيره
19	مكانتـــها	ارحي شعير المطاميـــر هاذي رحاة المجـــاوي	ولصـــفر قليـــل المراره دوا ذايقيـــن المـــراره
20	قوتـــها	زين الرحـــى بين ثنتيـــن يرحـــن دقيقهن كما الطين	بنات سيـــد ولا خـــوايا وينقن نقيـــق القـــطايا
21	إتقانـــها	لا نطحـــنه لا نحبـَّه يجي منحـــدر من علاويه	لا نغـــربله لا نســـاله في الريـــق ما أطيب ايكـــاله
22	تنعيـــمها	يا رحى ليـــني فيـــه هذا غـــدا نـــور عيني	رانك اديـــري دشيـــشه خشـــاش لرض الوحـــيشه
23	حضـــورها	يا رحـــى جايبـــك خوي وان شا الله مقـــدمك خير	مـــن وادياً بـــو عجـــاجي ترحـــي عـــوين الحـــجاجي
24	سرعتـــها	هي ريـــح والرحى تطويح وسيدك ضرا فاهـــق الريح	دقيـــق كما جيـــر هابي وباتي عشـــى للمصـــابي
25	حركتـــها	ونرميلـــها طـــول كفي ويا رحـــى مـــا تخفّي	رحـــاة من يقيـــم المســـاير اللـــي كيف لطـــمة المغـــاير

ثالثاً / ذكر الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) في أغاني الرحى :

بالرغم من أن ليلى الأخيلية قريبة العهد بسيد الخلق (صلى الله عليه وسلم)، وبرسالته السماوية السمحة، إلا أن الباحثة لم تجد بيتاً واحداً يشير إليه من قريب او بعيد، إلا إذا ضاع شعرها بين الرواة، لكنّ المصادر والدواوين التي تحصلت عليها الباحثة في هذا العمل العلمي تنفي أن يكون لليلى شعراً تمدح فيه النبي الكريم (صلوات الله وسلامه عليه)، بالرغم من أنها رثت الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه في قولها :

أبعدَ عُثمان ترجو الخيرَ أمته وكان آمن مَنْ يمشي على ساقِ[616]

ول أعرفُ لماذا لم تذكر سيد المرسلين في رحلتها الشعرية؟!، لكن الذي أعرفه أن مغنية الرحى والتي كانت بعيدة المكان والزمان من أحداث الرسالة السماوية، ذكرت الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) وتغنّت فيه حباً وكرامة، على الرغم من وجودها في قوم رُحّل تشغلهم أنعامهم عن كل شيء، لكن رباعياتها لم تتغافل عن ذكر من يستحق الذكر والصلاة عليه، كما في هذا الجدول :

م	الشطر الأول	الشطر الثاني
1	**ياميمتي يا وديدة سوال النبي والعقيدة**	**يا غالية في الضماير تعالينا يوم زاير**
2	**توضا وقام لذان وصلى على العدنان**	**وصلى صلاته وسبّح نبينا صلاته تربّح**
3	**وان سميت سمي محمد وان حاذيت حاذي الزينين**	**وان ناديت نادي سعيده الي يشبحوا للبعيده**
4	**يا بركة امصلي الصبح داعيه شوري قدى الريح**	**وقبر النبي ومن يزوره في وين ما طاب شوره**
5	**يا قأريين الجوابات سوال النبي خبَّروني**	**راني علية نتفاجا الغالي طراله حاجه**
6	**سوال النبي يالغالي وإن غبت جاهن رمد**	**لنظارن يرغبنك يبرن ليا قابلنك**
7	**وحق النبي والنبيات هاذيك والله اوخيتي**	**يا من يزور القطايف زولها عليّ يرايف**
8	**سوال النبي يامعدّي ما حد قسمه على حد**	**على الجار وصّى نبينا غير ونسة الدار زينا**
9	**الغالي مشى يوم لثنين يتبعه محمد وجبرين**	**ويارب بيّض طريقه والشيخ لسمر رفيقه**
10	**وحق النبي شاهر الدين وما يضحكن غير سنيّن**	**وحق الصلاة ولعباده ومنّي بلا غير راده**

وشاركت الشاعرة القديرة بدرية الأشهب أمهاتها وجدّاتها في ثمانياتها الرحوية بذكر سيد المرسلين (صلى الله عليه وسلم) في أربعة نصوص في ديوانها (أنا ليبيا) :

---

[616] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص: 91.

النص الأول : عـــــــنوان النــص (**دعـــــــاء**):

م	الشـــــــــطـــــــــر الأول	الشـــــــــطـــــــــر الثـــــــاني
1	**ما ينصـــــــرك غير مـــــــولاك**	**إن كنـــــــت صـــــــافي النيّـــــة**
2	**تـــــــــدعي ويُسمـــــــع ادْعاك**	**وتسْجـــــــــــد بنفساً تقـــــــــية**
3	**تغـــــــــــسل ذنوب ببْكـــــاك**	**ساعـــــــــــة تْنام البـــــــــريّة**
4	**الله ما يخـــــــــــيب رجـــــاك**	**وأنتَ شفيـــــــــــــعك نبـــــــيّه**

النص الثاني : عنـــــــوان النص (**دعـــــوة أم**):

م	الشـــــــــطـــــــــر الأول	الشـــــــــطر الثـــــــــــــاني
1	**بجـــــاه مـــــــن زار مكة**	**وطـــــــــــاف بالبيـــــــت هايـــــب**
2	**وزار قبـــــــــره نبـــــينا**	**شفيـــــــــــع العجـــــــم والعـــــرايب**
3	**نهـــــــــار ما تفيـد لعذار**	**يسعر حطبـــــــــــها لهـــــــــــايب**
4	**تغـــــــــفر ذنوبه جنـــيني**	**بين اللحـــــــــــد والتـــــــــــرايب**

النص الثالث : عنـــــــوان النص (**عـــــــقوق**):

م	الشـــــــــطـــــــــر الأول	الشطـــــــــــــــر الثـــــــــــــاني
1	**مـش خايفـــــــة يا جنيني**	**الدنـــــــيا خذينـــــــا عليـــــــها**
2	**نا خـــــايفة يا جنـــــيني**	**يـــــــــوم نرحـــــــــلوا من عليـــــها**
3	**يـــــــوم يســـــألك ياجنيني**	**أمّـــــــك ويـــــــش درت فيـــــــها**
4	**تحيـــــــــر يا ضـــيّ عيني**	**وتطـــــــــلب شفـــــــاعة نبيـــــها**

النص الرابع : عـــــــنوان النص (**الحـــــــج**):

م	الشـــــــــطـــــــــر الأول	الشـــــــــطر الثـــــــــــــاني
1	**الـــــلِّي سافـــروا في العشية**	**القلـــــــــــب عـــــــدَّى معـــــاهم**
2	**قـــــــاصدين خير الـــــــبريَّة**	**(بـــــوفـــــــــاطمة) يـــا هـــــــــناهم**
3	**أمراضـــــــي وخلـــــوة إيديًّا**	**بكـــــــــــيتْ نين دمعـــــــي كســـــاهم**
4	**أصحـــــــــاب النبي بورْقيَّـة**	**تجـــــــــــي دفنـــــــــتي في ذراهـــم**

رابعاً / صورة الأهل في أغاني الرحى :

لم أجد في ديوان الشاعرة ليلى الأخيلية بيتاً واحداً تتحدث فيه عن لفظة الأهل، إلا إذا كان الأهل عند ليلى هم أبناء قبيلتها:

وكـــــم قدْ رأى رائيهم ورأيتُـــه بِها لي مِنْ عمّ كريمٍ ومـــن أبِ

فـــوارسُ مِن آل النفاضةِ ســادةٌ ومن آل كعبٍ سؤددٌ غيرُ مُعْقَبِ[617]

فهنا تتفق الشاعرتان، ويدخل النص في نقاط الاتفاق، وهذا الجدول يبيّن عند مغنية الرحى في لوحات متعددة :

م	الشطر الأول	الشطر الثاني
1	**وين تخطروا يا غـــــوالي بديت كيف من صايم الحـــــول**	**يجـــــي الدمـــــع داير قـــواطر وع الثـــــوم والبصـــــل فاطر**
2	**بعيديـــــن ياعيـــن بالحيل وجا دونهم مـــــيل في ميـل**	**عرب نشـــــغلوهم يجـــونا ورقـــــراق ياشيـــن لونـــه**
3	**علـــي هلي ماني رخيـــصه والحي منـــهم يجـــيني**	**مغـــير جو بعـــاد الجـــلاوي مع واسعـــات الفجـــاوي**
4	**اللي بـــعدهم كيف لجـداب منـــين فارقوا هلـــك ياعين**	**واللي قربـــهم ريـــح جنـَّـه احنـــا ميـــسين المحـــنه**
5	**سيـــد ليبل وزينـــين لفعال مـــازلت مشغـــولة البال**	**لا غيَّـــبوايوحشـــوني لـــين يا هـــلي تجوني**
6	**يا ريتـــني في جبى هلي هم خـــير من قـفه حلي**	**في جـــرد مشـــروك باید وقشـــرين وأربـــع حداید**
7	**يا بركـــة اللي يصـــلّي أن تجـــعل بينكم ياهـــلي**	**بالمـــا في جمـــود الليالي ما يهـــد مولـــه جوالي**
8	**نا هـــلي زينينـين زينينين عُـــرب الصلاوات والديـــن**	**ما يـــركبوا كان زيـــنه وحـــق ربـــي عاطينّه**
9	**هلنـــا ليا قلت هلنـــا ولد الغريـــب لمســـمَّى**	**زينـــين للي معـــاهم ما ينفـــرز من ضنـــاهم**
10	**ما ينـــزلوا غيـــرف العلـــو وانا هـــلي ركـــابة الفلو**	**وإن كـــان منزل العـــلووالفهامـا اسيـــاد العبـــيد العجـــاما**
11	**يا هـــلي راكـــم تذلّـــوا وراهـــم وراكـــم يعلّوا**	**يـــا مدرجـــحين الكمـــامي والمـــوت كيـــف القسامي**
12	**نـــا يا ريـــافي على هلي فـــي ورودهـــا ع بير**	**ريـــاف البـــل ع النقـــاضي لا دلـــو لاحـــوض فـــاضي**
13	**قالـــو رحـــل دور هلنا رحـــل ما ترك غير لوحـاش**	**وعدّا تقـــاصن ديـــاره ولاّ حـــطب فـــي ديـــاره**

[617] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 54.

14	نا هلـــــي يا هـــــل الركيّب واهـــــل الولد ما تعـــــذر	يغلـــــــــب حساب الفـــــــــهامه يـــــــــداري حديـــــــث الذمـــــامه
15	هلنـــــا ليا قلت هلنـــــــا واهل البيـــــــوت الدنـــافير	اللي قبـــــــــل مـــــاراه والـــي الـــــــــلي في بنـــــــاهن عوالي
16	نا هـــــــلي ما دلـــلوا فيَّ ولا دللـــــــوني خليـــــعه	وما خـــــــربوا في اطـــــــباعي وفي صغـــــرتي قبـــــــــل ناعي
17	يا عيـــــن حجّب علـــي هلي وحجـــب علي سيـــــد عيني	حجابـــــــات كيف الرزيبـــــــــه هـــــــلّي نبـــــانا يجـــيبه
18	هلنـــــا لهم كلـــــمة الصف وهلـــــنا لو صـــــار ما صار	والصـــــــــف ديمـــــــــه معاهم ما يديـــــــروا حـــــــاجه بـــلاهم
19	نا هـــــلي كرّامـــــة الضيف وركّـــــــابة الخيل لهـــافيف	بالكـــــــيل والكيـــــل وافـــــي لوكـــــــــان بالسيف ضـــــافي
20	هلنـــــا ليا قلـــــت هلنا ولادنـــــــقروا في امـــواعيد	بيـــــــت الوفـــــا بانيـــــنّه ولا جـــــــــارهم خايـــــــنينه

رابعاً / صورة الأم في أغاني الرحى:

كون الشاعرة الأخيلية امرأة كان من المتوقع أن تذكر أمها ولو مرة واحدة في شعرها، بالاسم أو بالكناية أو بالرمز، للعلاقة الوثيقة بين الفتاة وأمها، تشاكيها وتحاكيها وتبوح لها بأسرارها، خاصة وأن ليلى مرّت بمرحلةٍ صعبةٍ في حياتها الزوجية وعلاقتها بتوبة، لكني أجد للأُم مكانة في نصوص الشاعرة في المرحلة المؤلمة التي عاشتها ليلى كونها فتاة وعاشقة، وزوجة ارتبطت بمن لا تحب، وامرأة فُجعت بصاحبها، وربما كان لها عذرٌ لا نعرفه، لكن في أغاني الرحى الأمر مختلف، فالأم في أغاني الرحى موجودة بقوة، بل تكاد تسيطر على خمسين في المائة من أغاني الرحى، بل جاءت الأم بأسلوب الترخيم في كثير من الأحيان :

(يا مينتي ـ المينه ـ الودودة ـ أمي ـ الحنة ـ الغالية ـ جيّابة الود ـ كمّاية السر).

الجدول المرفق يذكر مخاطبة الأم والاستنجاد بها :

م	الشـــــــطـــــــر الأول	الشـــــــطـــــــر الثـــــاني
1	خطّـــــيت نريـــــد نمـــشي وبعـــــيد بيت الميـــنه الودوده	وصبيّـــــــت ذلّـــــــت كراعي هلّـــــــي مخـــــرّب اطـــــباعي
2	تمنـــــيتها جـــارتي دوم وهاذيـــــك المـــــينه الودوده	ومـــــن غيـــــرها ما نجـــاور على حاجـــــتي ما تشـــــاور
3	يا مينتي تفـــاكيرك تهبّـــــل واليـــــوم لـــو تشبحيني	وزادن قلـــــبي علايـــــــل مفـــــات لاســـــم والصمايـــل
4	أمـــــي قدا مـــــزرق الشمس تعاليـــــلنا ياوديـــــده	وأختـــــــي قـــــدا وين غابت كـــــبدي من الوحـــــش طـــبت
5	يا مينـــــــتي يا وديـــــده والدهـــــــر رفعـــــك عليّ	ويا غاليـــــــه ما تهـــــــوني من ويـــــــن نشيّـــــع عْيوني
6	يا مينـــــــتي غربـــــــوني	في نـــــــاس ما همـــــش ناسي

	بالموجـــــــعه سمـــــروني	وبالـــــــــــدم حنّو قصـــــــاصي
7	نا يا أمـــــــــي خير بخـــــتي رمنّي قدا راجـــــل منبـــــح	من دونكـــــــــن يا خـــــــواتي ضـــــــربني وشيـــــــنّ حياتي
8	ونا يا مينتي خيـــــــر عيـــــني متفـــــــــكره زول غـــالي	جـــــــلا النوم ما با يجيـــــــها ولاّ رمـــــــد بات فيـــــــــها
9	يا مـــــــاشيين قـــــولو لمّي رحـــــــــي الرحـــى هد قلبي	بنـــــــتك طريحـــــــــة وْساده وكـــــــلام المواجـــــــع زياده
10	رحـــــــي الرحى ما نحبـــَّــه تعاليـــــــــلها ياوديـــــــده	ينـــــوّض علـــــــيّ كْتـــــــوفي يالـــــــــلي عليّ تروفـــــــــي
11	لو كـــــــان بيدي وبيـــــدك ويبدا حمـــــــيده يدوجـــــل	ما نـــــــالف إلاّ جـــــــوارك مـــــــا بـــــــين داري ودارك
12	يا بيـــــــت مينـــه الودوده يا زيـــــــن ميعادنـــــا فيه	مصقّـــــــع وظـــــــلّه بروده لـــــــيا لمنـــــــــا يا ودوده
13	الغـــــالي نجّيـــــــه لُمّه يا لمـــــــولى لاطفه بخـــير	في البيـــــــــت يضوي فنـــــاره ويا عـــــــــزنا في اخبـــــاره
14	أمـــــــك تريـــــدك سندها وسيـــــــدك يريدك حمـــــيه	ونريـــــــــدك لعازات حـــــــالي لا صار ضيـــــم الرجـــــــالي
15	تريـــــــت المحبـــه من أمّي كيـــــف الرشاد لمســـــتف	يا بـــــــــوي مالك جمـــــايل لْيا هايـــــــلوه يتهـــــــايل
16	يا مينـــــــتي خـــــير بوي بنـــــات النســـــا حرشنّه	عطا بالقـــــــــفا وين رانـــــي كـــــــلام ما يقـــــوله لْساني
17	اللـــــــــي دلاله عـــــلى أمّه واللي دلالـــــــه علي بـــــوه	يقعـــــــد دوم راخـــــــي شدوقه ينطـــــــبخ اللحـــــم مايذوقه
18	والبيـــــــت لولا الحـــــنّه والقلـــــــــب لولاك يـــاخوي	ما نقعـــــــدوا فيه ســـــاعه مريـــــــّض وكاثـــــــر أوجاعه
19	يا بيـــــــت ما فيـــك حنّه نلـــــــقى بنات النسا فيـــــه	عليـــــــك ما نجدّد مســـــارب حنـــــــونات غـــــير بالشوارب
20	حـــــــوش ما فيـــه أمّي لا تنـــــــقال فيه كلمة السر	ديمـــــــــا مغبّر عجـــــاجه ولا تنقـــــــضي فـــــيه حاجه
21	جيّـــــابة الـــــود من جد هاذيـــــك لُـــــمْ الودوده	وكمّـــــاية الســـــر خـــــافي عليـــــــــها نكثّر رْيـــــافي
22	قّليـــــه ياريـــــــح قلّيه من فـــــاهق البيت مدّيـــــه	ســـــلام الغـــــلا للودايـــــد لمّيـــــــمه مـــــرومه بزايـــد
23	يا مينـــــــتي يا وديـــــدة والدهـــــــر رفعـــــك علّي	ويا غاليـــــــــه ما تهـــــــوني في مـــــــن نشيّع عيـــــوني
24	يا ميـــــــنتي يـــــا ودوده عيـــــــنك بلا كحـــل سوده	يا غاليـــــــــه في الضمـــــــاير وخـــــــدّك بلا خـــــرص نـــــاير
25	يا مينـــــــتي جيـــت للدار لقيـــــت منـــــاصب ع النار	وشاكيـــــــتها من هْبـــــــالي ومطـــــــراح لجـــــواد خالي
26	بيـــــــت بلا لُـــــمْ مهدوم لا رحبـــــــوا بي ليا جيت	وميـــــــعاد بلا بـــــــوي خالي ولا ينـــــــشدو ويـــــش حالي
27	يا لُـــــــمْ ما كيـــفها حد	ويا جاريـــــــــا في دوايـــــــا

	تسهـــــــر ليـــــــا ما رقدنا	وترقـــــــــد ليا هـــــــــان دايا
28	يا سعـــــــــد من قـــــال حنّه وتاريتـــــــــها لُـــــمْ جنّه	في بيتـــــــــها واجـــــباتـــــــه ويا تعـــــــــس من فارقـــــــاته
29	ودوده ليـــــــا خشّـــــت البيت تحْـــــــــلفْ قمر ليلة اطناش	وسفّـــــــــت خجـــــــلها وراها مزْهـــــــره في سمـــــــــاها
30	يا اميمـــــيتي يـــــــا ودوده يا حـــــــاسه اللي تحـــــسّه	يا غالـــــيه مـــــــا تهـــــوني يا ساهـــــــــره اللـــــيل دونـــي
31	يابـــــــيت ما فيـــك أمـــــي لانشتـــــــكي فيـــــك همي	بـــــــلا ريـــــــح دايـــــر عجاجة ولاتنقـــــــــضي فيـــــك حاجـــة

خامساً / صورة الأب في أغاني الرحى:

كما ذُكِرَ في موضوع الأم، أجد أنَّ يتكرر لم يُذكرفي قصائد الشاعرة ليلى الأخيلية، ولهذا لم أجدُ له دوراً في نصوص الشاعرة، وكما قيل في الأدب العربي :" كل فتاة بأبيها معجبة"، ولهذا لم يكن عند الشاعرة ما يؤكد ذلك، إلا إذا كانت ليلى غير معجبة بأبيها نظراً لحرمانها من صاحبها توبة، وعند تفحّصي لديوان ليلى وجدتُ بيتاً واحداً يتيماً، يتحدث بشكل عام، وليس بصورة خاصة في ذكر العم والأب، بل تقديم العم على الأب :

وكَـــمْ قـدْ رأى رأئيهم ورأيتـــه بها لـــي من عمٍّ كريـم ومن أبِ[618]

هذا البيت لا يعطي أهمية للأب، بل أعطت صفة الكرم للعم، وحتّى لو كانت الضرورة الشعرية أباحت ذلك، إلا أن البيت لا يعطي صورة صادقة لعلاقة ليلى بأبيها، بينما عند مغنية الرحى الأمر مختلف تماماً، فهي في رباعياتها تفخر وتفتخر بأبيها، فتشبهه أحياناً بالجمل في القوة والشجاعة والضخامة والفخامة والوقار**(بويا جمل عادل الميل)**، وأحياناً تشبهه بالماء القليل **(كيف لميّا الشويّه)**، فتذكره بأنه: **(غالي عليّ)**، وهو رجل الميعاد، وهو شيخ القبيلة، وأحياناً أخرى تشكو منه لأنه تجاهلها وغض النظر عنها كما في هذا البيت الذي تشكو منه لأمها :

يا مينتي خير بوي عطا بالقفا وين راني

والجدول المرفق يبين علاقة الفتاة بأبيها في الجانب الإيجابي والجانب السلبي :

م	الشـــــطـــــــر الأول	الشطـــــــــــر الثـــــــــاني
1	بويـــــا جمل عـــــادل الميل جمـــــيع الرفـــق ما يْذمّوه	ومـــــــن الرزن يرفـــــــع حزايم وقلـــــــــبه شديـــــــد العـــزايم
2	فـــــرس بوي حجـــله وغرّه اجعـــــلها ركوبة حمـــيدة	ورگّـــــابها تـــبر صـــــافي من البعـــــــد ليـــــا جا لافي
3	نا بـــــوي غـــــالي عليّ كيـــــف لميّا الشـــويّه	وما نعـــــادل بيـــــه والـــــي وفـــــي ســـــادرات التـــوالي
4	اللي سيـــــدها وسط الميـــعاد واللي سيـــــدها وسط اللحـــاد	تنـــــباع والســـــوم غـــــالي هاذيـــــك حـــــــالها زي حـــالي
5	بـــــوك يالغالي يربـــّيك وانا طالبـــــه الله يهنـــّيك	تربـــــاية النخـــــل في جريـــده يا خـــــي بيـــت الوديـــــــده
6	يا مينـــــتي خـــير بـــوي بنـــــات النسا حـــــرشنّه	عطـــــــا بالقفـــــا ويـــن راني كـــــــلام ما يقـــوله لْســـاني

[618] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 54.

7	اللـــــي دلاله علـــــى امّه واللي دلالـــــه عـــــلي بوه	يقـــــــعد دوم راخـــــي شـــــدوقه ينطبـــــــخ اللحـــــم ما يذوقـــــه
8	نوصـــــيك بالـــــك تعيبي بيت بـــــوك مبني على الـعز	وما تحمـــــــلي كـــــان عابـــــوا ودونـــــــك رجـــــال يتـــــنابوا
9	بيـــــــت بلا لـــم مهدوم لا رحـــــبوا بي ليا جيـــت	وجمـــــــع بلا بـــــوي خـــــالي ولا ينـــــــشدو ويش حـــــــالي
10	وراس بـــــوي ما نحمـل الذل ما زلت نـــــنزل ونخـــــتار	ولانـــــــــي عطـــــيّة غـــــرامة وللعـــــــفن لاني مقـــــــامه
11	لا نعيـــــب لا نحمـــل العيب نداري على عيـــون بـــوي	ولا نريـــــدهم يشـــتمـــــوني رمّـــــاي ويمـــــوت دونـــــي
12	بيت أمهـــــا واســـع الفم وخـــــوها يـــــلاطم القوم	وبـــــوها عشّاي الضيـــافـــــه يجيـــــب الثـــنا في غـــــلافه
13	يا عـــــون من نادى لـــبوه يا نويـــــرتي كان فقـــدوه	سمـــــــع كلمـــــــه من مكـــــانه ما يطمـــــــعوا في حنـــــــانه
14	الـــــي قصعته تكـــرم الضيف واللي كلمـــــته في الميـــــعاد	والـــــلي خـــــادمه تيـــــتليه والنـــــاس تحـــــته رعيـــــه
15	لبّـــــاس للقرمـــــــزيه بوي شيـــــخ ما هـــــو رعيه	وجـــــــرده رقـــــيق الحـــواشي وللمـــــــديه مـــــاعطـــــاشي

سادساً / صورة الأخ في أغاني الرحى:

التنافس الواضح في نصوص مغنية الرحى يأتي بين دور الأم ودور الأخ تنافساً شريفاً يكاد أن يكون متعادلاً، فكلٌّ له حجته ودليله، فالأم تأتي من جانب الحنان والرعاية والدفاع عن ابنتها عند أبيها أو زوجها، أو كل من يريد النيل منها بأي شكل من الأشكال، بل ترفع معنوياتها وتدريبها وتعليمها ومساعدتها، وحفظ أسرارها، فهي المحامي الوحيد بلا منازع، أمّا الأخ فهو كما قال تعالى : **[سنشُد عَ عضُدّك بأخيك]** سورة القصص، الآية 35، فهو رفيق عمرها، وصديقها، يدافع عنها أمام زوجها، وأمام المجتمع ويرفض كل ظلم تتعرض له :

يا بنت سلّـــم ولد بـوك خيـــر من ولد مِنْ حْزامِك

يْعزّكْ لْيَا كان ضامـــــوك وْهـــو اللّي يْمضّي كلامك[619]

ولقد رسمت مغنية الرحى أخاها في عدة صفات جعلت منه غالياً في النفس وفي المقام، مثل لباسه وهيبته، وقوة شخصيته، وأنه لا يتأثر بكلام زوجته في حقها، كما يزورها بين الحين والآخر، للاطمئنان عليها، كما يحمل إليها الهدايا والعطايا، وألاحظ أن مغنية الرحى تفخر بأخيها أكثر من أبيها، وهو أمر أثار استغراب في بداية لأمر لمقارنة ذلك الزمن بيومنا هذا، لكن عندما سألتُ الأمهات والجدّات، أكدّن أنّ الأمر في الماضي يختلف تماماً عن عصرنا الحالي، فالظروف الاجتماعية في تلك الفترة كانت في غاية القسوة، وهي من جعلت الأخ يتعلق بأخته ويدافع عنها في مجتمع رجولي لا يرى للمرأة مكانة ولا شأناً، ولهذا يراها عِزّهُ وشرفهُ وكرامتهُ وتحمل اسمه، كذلك فتوة أخيها جعلت من العاطفة تسيطر على عقله، زد على ذلك دور الأم في دعم ابنتها عن طريق أخيها، فتحرك أحاسيسه وعواطفه تجاه أخته، بعكس الأب الذي لا يهتم بهذا الأمر كثيراً،

---

619 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص:60.

فليس لزوجته دورٌ في شخصيته، كذلك ذلك عامل السن والعقلانية في مواجهة الأمور الاجتماعية والتحلّي بالصبر، وصداقته بابنته تكاد تكون معدومة أو بينهما فاصل شاسع، فلا تستطيع الفتاة البوح لأبيها بما يدور في صدرها من ظلم وقهر وحرمان، بل لا تفكر حتى بالاقتراب منه، فإذا استدعاها وقفت أمامه منكسة الرأس، خاضعة للأوامر، تسمع ولا تعطي الجواب، لهذا لجأت لأخيها لأنه الأقرب إليها في السن وفي العلاقة وفي رابطة الأم، وقد التمسنا ذلك عند الشاعرة الخنساء :

وإنَّ صخراً لتأتم الهداة به كأنّه علمٌ في رأسِهِ نار[620]

وفي ديوان ليلى لم أجد دور الأخ، ولا أعلم أن لليلى أخاً أم لا، ولهذا لن أُعقِّبَ على ذلك، بل أذكر مغنية الرحى وعلاقتها بأخيها في هذا الجول :

م	الشطر الأول	الشطر الثاني
1	تمنّيت خوتي تلاتين لا ياكلوا لقمة الدَّين	وأولاد عمي بزايد ولا يلبسوا جرد بايد
2	أنتِ يا رحى ليْني فيه هذا غدا خوك يا عين	وصبّي كما الجير لونه اللي زي لريل عْيونه
3	نا خوي غالي عليّ لا يحمل القول فيّا	وكثير الغلا من أفعاله وكلام العرب لا يساله
4	نا خوي غالي علّيّ كيف لميّه الشويّه	ولا يلومني فيه والي في الصيف تاو القبالي
5	خوها أليا جا يتمشى قولولها ليش تبكي	صبّا وقال انشدوها وْنا حي مازالت خوها
6	خوها كذبْ من ايْذمّا وما أحلى مشكاة فمّه	في الجيل ماله رايع يْبرّي سلّال الوجايع
7	يا سعد من عندها خو يركبلها فوق حمره	دزّت لخوها يجيها ويشوق النواجع عليها
8	يا سعد من عندها وخي وقال اظهري يا وليه	صبّالها في جماعه قدا العفن مالك وداعه
9	نا خوي ما وحطب دار ونا هلي شقاقت الشور	علي جالت النار بايت يشقّوا الوطى بالمعانت
10	حجّب عليهم حجابات وحجّب على الخوت لثنين	وزرّب عليهم زرايب ويا حاضر ومالك غايب
11	ولابس جريدي وبرنوص وإن شا الله يا بن أمي	وسبّاط مالي كراعه نوّار بين الجماعه
12	نجّيه يوم المزاريق وخوي بِلاّل يابس الريق	ويوم العثر والطياحي امنين يّلن فالسماحي
13	عيني عماها الرفيف من وحشتك يا ولد بوي	وقلبي خذاه الريافي ما نرقد الليل وافي

620 - الخنساء، الديوان ، تحقيق:عمر الطباع، ص : 43

14	يا بنـــــت سلـــــّم ولد بـوك يعـــــــزك ليا كـــان ضاموك	خيـــــــر من ولـــــــد من حـــزامك وهـــــو الـــــلي يمضّي كلامـــــك
15	نا خـــــــوي ليا جيت نبـــكي وقلـــــــولها تُجـــي ثْروّح	صبّـــــا وقـــــال انشـــــدوها سلّـــــم لها ولـــــــد بـــــوها
16	يا خـــــوي يا ولد بـــــوي ولا عـــــاد نشبحـــك بالعين	بنـــــات النســـــا باعـــــدنك ولاعـــــــاد نسمـــــــع بْـــودّك
17	نا العيـــــن قـــــالت أوخي واللي يـــــلومني فيك يا خوي	رأس مـــــــالها ولفـــــــــايد عـــــــدو من كبـــار الحسايـــد
18	يا خـــــوي علّي الحـــــويّة تعنّـــــَى وأنشـــــد عـــــليَّ	على شابـــــــك النـــــاب هايـــــج ما حامـــــــــله من عوايـــــــج
19	يا سعـــــد من حي بـــــوها ويركبـــــــلها فـــوق حمره	دزّت لخـــــــــوها إيجيـــــها ويشـــــــق النـــــواجع عليـــــها
20	راكـــــب علي خـــــيرة الخيل وحجّب عـــــلى خـــوي الغالي	زرقـــــــة مثـــــــل الحمـــــامة فـــــــي الحـــــــر ســـــافي اكمامه
21	ا لـــــلي بلا خـــــوت صربه ترقـــــــى علي راس علـــــوه	والا ولـــــــد سيـــــــد دانـــــي وتقـــــــــول يا هوايـــــــل زماني
22	نا خـــــــوي يسخن بلا نـــــار ونا خـــــــوي جيد بلا مـــال	ويســـــــيل العـــــرق من جبـــــينه ويا خـــــــالقي ما تهـــــــينه
23	يا عـــــز من جـــاه مضيـــــوم مسروب وعوارضـــــــه سود	خـــــــويا يجـــــلّي النوايـــــــب وفـــــــم لولبي وريـــــــق طايب
24	خـــــــوك ما تبيعه بـــــوزره تلقـــــــيه في وقـــــت نزره	سيّورهـــــــــا للبيـــــــادي يـــــــوم لمعيـّـــــط ينـــــادي
25	نا خـــــوي ما هوش في الخوت فـــــــزّاع للقوم جـــاسر	ولا يحمـــــــل الضيـــــم فيّـــــا وخـــــــلاّص حـــــق الوليـــــه

سابعاً / صورة الأخت في أغاني الرحى.

رغم بحثي المتواصل لم أجد صورةً للأخت في شعر ليلى ولا أعرف هل لليلى أخت أم لا ، لكنني وجدتُ دور الأخت في أغاني الرحى، وهي أقل مكانة من دور الأخ، ربما لحاجة المغنية للحماية والقوة، أكثر من حاجتها للعاطفة، لكن المغنية لم تتغافل عن مكانة الأخت في المجتمع البدوي، فهي أيضاً لها نكهتها الخاصة عند اللقاء، وفي التعاون في العمل اليومي، وفي حديث المساء، والتطورات التي تنشأ داخل القبيلة أو خارجها، وهذا ما افتقدته عند الشاعرة ليلى الأخيلية، ولم أفتقده عند مغنية الرحى:

يا زين ميعاد الخـوات في بيت لُمْ الودوده

حوشها مطقطق ستارات وما سْمحْ فيه لبروده[621]

والجدول الآتي يذكر بعض أغاني الرحى في حق الأخت:

	الشـــــــــــــطر الأول	الشـــــــــــــطر الثاني
1	**يا زين حوشـــــــــها مطقطق ستارات ميـــــــــعاد الخوات**	**في بيـــــــــت لُـــــمْ الـــــودوده ومسْمـــــــــحْ فيـــــــــه لبروده**
2	**يا وخيـــــتي يا سمـــــحة القد**	**يـــــــا ورد بيـــــــن الطـــــــوابي**

[621] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 53.

	يا فـــــارحه بي لاجـــيت	يافـــــازعه فـــــي غيـــابي
3	وحـــــق النبي والنبيـــات هاذيـــك والله اوخـــيتي	يا مـــــن يـــــزر القطـــايف زولـــــــها عليّ يْرايـــــف
4	وعيـــــنك كما عين بوساق ووشامك كما حـــبر في اوراق	قطّـــاف نـــــوار العضيـــده وكتبـــــه فقيـــــه ناصح أيـــده
5	ذراعهـــا والصـــوّارت تحلـــف عليهـــن فنارات	وخـــــدودها للوشـــــامي لا شعشـــــعن في الظـــــلامي

ثامناً / صورة الغربة في أغاني الرحى:

الغربة بمثابة بعد وجداني ومكاني يشمل النوع الإنساني في كل زمان ومكان، وهو يمثل الإطار الوجودي للإنسان، ففي مواجهة الزمان يشعر الإنسان بالوحدة، وما يشغل وجوده الفردي لا يمثل سوى مدة زمنية متناهية أمام الزمن الممتد من الأزل إلى الأبد، إن ارتباط الإنسان بالماضي يجعله مغترباً عن حاضره[622]، وخلال بحثي عن نصوص ليلى لم أجدُ ما يشير إلى ذلك، ربما لأن ليلى لم تغادر قبيلتها ولم تعرف للغربة طعماً، إلاّ إذا كانت تُعد رحيل توبة عنها نوعاً من الغربة، أمّا مغنية الرحى فقد ذاقت مرارة الغربة في أكثر من رباعية، وهي التي عبّرت عن صدمتها بواقعها الجديد، يتلون فيه غناؤها بين الفرح والحزن، حتى جعلتها الغربة تفخر وتفتخر، وتهجو وتمدح، وترثي وتنصح وتوجّه، وتشكو في إحساس صادق عن الغربة والفراق:

بيتْ الغريبـــات يا خـــوي فـــي النجع قـاعد قْبالهْ

لا ميـــْـعدو فيه نســوان ولا ودْ بـــــاردْ مشـــاله[623]

وفي هذا اللون من شعر المرأة الوجداني أعرض بعضاً من النماذج الكثيرة التي توفرت لديَّ في جولتي العلمية[624]:

م	الشـــــــــــطر الأول	الشـــــــــــطر الثاني
1	يا مينـــــتي غـــــربوني بالمـــــوجعه سمـــرّوني	فـــــي ناس ما همش نـــــاسي وبالـــــدم حنّـــــو قصاصي
2	غريـــــبه علي غربـــة أمي وكان جيـــــتهن يضحكنلي	وفي النجـــــع مالي دمـــــايا ويسخـــــرن في قـــــفايا
3	باريـــــح غربـــــي وشرقي بنـــــات النسا ما يتقـــن	ونا مـــــن يتقّـــــي عليّـــا والبـــــعد حـــاز لوخيـــا
4	ميعـــــادكن يا نساويـــن لا أخـــــتي لا أمي معاكن	واخ خـــــاطري ما يـــــريده ولا بنـــــت سيـــــدي قريـــبه
5	تاريت الجـــــدب يفرق الهوش واللي قبـــــل جيران بالحوش	فـــــرق بينـــــا يا وديـــــده اليـــــوم وين جيـــــتي بعيده

622 ـ ينظر : حسنى عبد الجليل يوسف، المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي (الالتزام، والاغتراب، والتمرد)، ص :77.
623 ـ أحمد النويري، حضور المرأة في المأثور الشعبي، ص :52.
624 ـ ينظر : المرجع السابق : ص52.

6	اللي عنـــــــدها وخي نجـــيه احـــــــنا وخيـــــنا ياوديده	ووخـــــــــي الغـــــريبه بزايـــــد عقيـــــــــــله على الحـــــاج قايد
7	احنـــــــا يا وديده غريبـــــات وما شاطنـــــــــا العفن لا قـال	ولا فـــــــي الـــــــغربة غـــــرابه باطـــــــــــل وخسّـــــــــَر جوابا
8	بيت الغريبـــــــــات يا خـــوي لا ميـــــــعدو فيه نســـــوان	في النجـــــع قـــــــاعد قبـــــاله ولا ود بـــــــــارد مشـــــــــاله
9	يا مينـــــــــتي خنبـــــوني شيّـــــــعت عيني وواطيـــــــت	وانا مـــــــــا نحـــــب الخنيـــــبة والقيـــــــت روحـــــي غريـــــبة
10	يا ماشـــــي قول لمـــــــــي طحـــــين الرحى هـــــد قلبي	بنـــــــتك سجيـــــــة وســـــــاده وكـــــــــــلام المواجع زيـــــــــادة

خلاصة المبحث :

بانتهاء هذا المبحث أختمُ الباحثة مع الشاعرتين سلسلة بعض المشاهد التي يظهر فيها إبداعها الشعري، ولقد اضطررتُا لأن أقف عند هذا النبع الفيّاض لتغترف غرفة المستعجل خوفاً من فوات قطار الزمن الذي أعده قسم اللغة العربية للباحثة،.لكن يمكن القول :" إن فن الشعر هو فن التعبير بالصورة في ذهن المتلقي، ليرسم في مخيلته، وليس هو الكلام التقريري المرصوف، ولا التعبير المباشر الفج، فإن في الشعر شيئاً غير الألفاظ والمعاني الذهنية، وهو الصور الخيالية، وما تنطوي عليه من دواعي لتعزية النفس"[625].

ومن خلال اطلاعي على بعض الموضوعات المليئة بالصور، وبالقيم التي تُجسّدها الشاعرة ـ ليلى أو مغنية الرحى ـ وتحياها، فإذا به كعادتها، تسارع إلى إيراد الكلمات من خلال تصوير المحب، والأطلال، وحماية الجار، والحكمة، ووصف الإبل والخيل، فكأنها بهذا وصفت الصحراء بمعالمها وملامحها. ومهما قيل في شعرها، فإن الشاعرة أو المغنية استطاعت أن تصوغ معانيها بفلسفتها الخاصة، فسبغت عليه من روحها وأسلوبها الخاص مما جعلها تحْيا من جديد، في مؤثرات الحياة، وكأنها لم يعد يعنيها في هذه الحياة إلا تصوير الماضي بصوره الجميلة والمفجعة.

---

[625] ـ سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص :73 .

وخلاصة القول: إن ليلى الأخيلية تعترف بحبها لتوبة، حباً أبدياً لن يغيره الزمان لأنه فوق الزمن، لهذا أراها تُبالغ في وصف عواطفها، سواء في حزنها أم في محبتها، أو في إعجابها. وفي الخلاصة أقول: إن ليلى كانت امرأة بين الشعراء، أو شاعرة بين الرجال، جمعها مع الإبداع مقتل صاحبها توبة، فكانت نجمة تلاحقها آذان الناس وأعينهُم، ينشدون أشعارها، ويبكون لبكائها، فهي ترش فوق أبيات شعْرِهَا زفرات من الأسى والحزن، فكانت شخصيتها وحياتها رواية تفاعلت فيها مساحيق الحياة ومحاليلها، لقد صارعت الحياة حزناً وبكاءً، طاف في كيانها اليأس، وشربت من أنهار الحزن، فأخذت من الحياة الألم والمعاناة، وأعطت الإبداع الرائع في صفحات ديوانها، ليبقى لها ولنا شاهداً ودليلاً، كما يبقى لنا بئراً عميقة نُلقي فيه بدلونا فنرتوي بماء غير آسن. فليلى الأخيلية تعلمت الشعر في حضن الصحراء، زرع توبة في عقلها وقلبها الحزن، فانقلبت من قديسة إلى ثور غاضب.

لتبكِ العذارى من خفاجة كُلها شتاءً وصــيفاً دائباتٍ ومربـــعا

على ناشئ نال المكارم كُلِّــها فما أنفكَّ حتى أحرز المجد أجمعا[626]

وإنها لكذلك، فالدمعة الساخنة التي تُذرفها ليلى الأخيلية في ثنايا بيتها هي نفسها الدمعة واللوعة التي تُذرفها مغنية الرحى عندما يرخي الليل سدوله، وعندما تجلس حول رحاها، فكل منهما سكبت في نسيج مأساوي جنائزي خاص بها، وإذا بليل ليلى الأخيلية يمتد إلى مغنية الرحى ليصيبها بنفس الضنى والمتاعب، ولتقف أمامها حائرة فزعة وخائفة قلقة، خاصة حين يتجاوز الأمر حد ظلمة الليل وحلكته، إلى ما وراء ذلك من مشاهد إبداعية، تجمع فيها بين الصورة والصوت مشاكاتها اليومية :

يا طـــير لو نشاكيـــــك ونخبرك ويش صايــر

عــامين ما ينبتك ريـــش وعامين في الجو طاير[627]

وحين نسمعها تنشد عن لسان متذوق شعرها، أو عندما نقرأ أبياتها بتمعن، ننسى تماماً مصدر معانيها، ولا نعود نرى أمامنا إلا امرأة عربية حرة وضعت لمساتها على جدار الزمن، باللغة أو باللهجة:

نـــا داي يالـوْ انْعلّــه اينوض اللي كان قـــاسي

حتّى الجملْ ما يْقلّـــه ثقيل كيف حملْ النْحـــاسي[628]

فأغاني الرحى هي قراءة نبض المجتمع، كلماتها قوالب خرسانية، لكنّها ليست جامدة بل ثابتة وقوية، فالمغنية الليبية تعبر عن صرخة بداخلها، لتملأ جغرافية المكان لتحدد استحضار ذلك التاريخ الذي رسمته ليلى الأخيلية في صفحات الماضي، ليصبح فرضاً من فروض المعرفة، لتغرف المغنية منه بعد ذلك من مناهل التراث العربي القديم.

---

[626] ـ ديوان ليلى، تحقيق : عمر الطباع، ص : 86.
[627] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 44.
[628] ـ سمعتُ هذه الرباعية من الأستاذ : أبوبكر سليمان رمضان.

الْلِي مَا قرَاَ مَا عـَـــــرفْ فَرَضْ حَتّى أنْ تـَـابْ مـَـازالْ جَاهلْ

والْلِي مَا مشى ماَ خبرْ لـــــــرضْ ولا يـْـــورْدكْ ع المنـــــاهل

على الرغم من الفرق الواضح بين ليلى الأخيلية ومغنية الرحى، فالأولى تتحدث عن موضوعات محددة مثل رثاء صاحبها، والتغزل به، ومدح الأمراء، والفخر بقبيلتها، أو الهجاء لشاعر من الشعراء أو ابن عم توبة، بينما موضوعات مغنية الرحى كثيرة، ومتشعبة، وطبيعتها تختلف أحياناً عن طبيعة شعر ليلى.

الفصل الثـــــالث .....

[الموازنة الفنية بين شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى]

(مظاهر الاتفاق والاختلاف)

المبحث الأول :

اللـــــــــغـــــــة والأســـــــلـــــــــــوب

المبحث الثاني :

الصـــــــــــــورة الفـــــــــنـــــــــــــية

المبحث الثالث :

الإيقـــــــــاع وموسيقـــــــــا الشـــــــــــــعر

المبحث الأول

اللغـــــــة والأسلـــــــــــوب

إنّ من الأشياء التي تحفظ اللغة أو اللهجة وتديم استعمالها وتجدد حضور مفرداتها هو الشعر، والأمثلة على هذا كثيرة، ويكفي للتدليل على ذلك بالشواهد الشعرية من شعر ليلى الأخيلية أو من أغاني الرحى التي تحتفظ كلاهما بالألفاظ بسياقاتها الطبيعية.

ويتميز شعر المرأة العربية ـ ليلى الأخيلية ومغنية الرحى ـ بصنعته اللفظية الموحية المعبّرة البسيطة، البعيدة عن سِمة التكلّف التي عهدناها عند بعض الشعراء، لأن المرأة أكثر عاطفة وعفوية، مما جعلها متفردة بشعرها، متعددة بأغراضها الشعرية كما مرّ في الفصل الأول من هذا العمل العلمي.

وفي أجمل حُلّة على حسب المقام الذي صيغ فيه شعر المرأة، تتعرف الباحثة على لغتها الشعرية وأسلوبها من خلال تجربتها التي عاشتها الشاعرة العربية في الفترتين، تجعل الباحثة متأثرة بأسلوبها الشعري الجمالي الفذّ المتسم بفيض من الخصائص الفنية التي وظّفتها الشاعرة لتتوافق بشكل سلس مع الأغراض الشعرية المعيشة، أي أن الشاعرة استخدمت كل خاصية فنية على حسب مقام الغرض الشعري الذي عاشته، لكي يكون لذلك وقع على نفس المتلقي لشعرها، ومن وجهة نظري لابد وأن تكون الدراسة موازنة بين المغنيتين حين تعد الباحثة أن ليلى الأخيلية هي أيضاً مغنية، وأن تكون دراسة تحليلية تطبيقية للحصول على الفائدة المرجوة، ولتقلل الهوة

بين الشـعر النسـائي القديم البعيد المتمثل في ليلى الأخيلية والشـعر الشـعبي الليبي القديم القريب المتمثل في مغنية الرحى. ولذا فإنني سـأتناول الدراسـة من حيث الاتفاق والاختلاف في اللغة والأسلوب، وسأختار أمثلة مختلفة من الشعر النسائي للمرأتين، وسأتعرض لأشياء موجودة في شعر الشاعرتين، كالصور البلاغية مثلاً، وسأكتشف إن شاء الله أن معظم المفردات المستعملة في الشعر الشعبي لها أصل واضح في الشعر الفصيح، وسأتبيّن بعد ذلك أن علاقة شعر المرأة في الشـعبي الليبي بشـعر المرأة في الشـعر القديم، علاقة الفرع بالأصـل وعلاقة التراث بالموروث، النظر فيه والإضافة عليه، والذي يظهر التوافق بينهما في اللغة والأسلوب[629].

1 ـ **اللغة (الفكرة)** : اللغة وتقصد بها الباحثة لغة الفكر، وليست اللغة بمفهومها العام المتمثلة في الألفاظ كالمفردات والجمل والتراكيب والأسماء والصفات وبناء الأفعال والضمائروأسماء الإشارة والموصولة وغير ذلك، والباحثة تعني هنا بلغة الفكر، أي كل ما يخطر على بال الشاعرة من موضوعات مثل (الوقوف على الأطلال ـ الغربة ـ الحنين ـ الغزل ـ الوصف ـ الفخر ـ المدح ـ الشكوى ـ العتاب ـ النصح والإرشاد ـ الدعاء) ، لترسم فكرتها من خلال شعرها .

2 ـ **الأسلوب (الطريقة)** : هي الطريقة التي تتميز بها المغنية في إبداعها الشعري، ولكل شاعرة أسلوبها في النظم وطريقة إلقائها، واعتمادها على الصور البلاغية.

الموازنة الفنية في اللغة والأسلوب عند الشاعرتين (التشابه والاختلاف):

أولاً / اللغـــــــة (الفكرة)

1/ الوقوف على الأطلال :

من المصـادر والمراجع التاريخية والأدبية التي تحصـلتُ عليها تبين لها أنّ حياة البادية قليلة الاسـتقرار، دائمة الحل والترحال، خاضـعة لظروف المناخ، منتجعة للمراعي والمناهل، فلم تكن إقامة القبيلة في منازلها تدوم طويلاً، فالقبيلة في انتقالها الدائم ، تخلف وراءها في الديار آثاراً لم تعد بحاجة إليها، كحجارة سوّدتها النار(الأثافي ـــ المنا صب) وصعب حمْلِها، ويوجد غيرها كثير في الصـحراء . وأمام هذه الآثار درج الشـعراء على الوقوف عليها، أو تذكّرها عن بعد، وعند تلك البقايا كانت تدمع عيونهم ، فتارة عن تأثر صـادق، وتارة عن تقليد ومحاكاة، فكان لها في نفوسـهم أثر بعيد الغور لامس أعمق ما فيها من مشـاعر، وأرق ما فيها من أوتار العاطفة، فأخرج منها ـ آثار الديار ـ وهي المادية المعروفة بالقساوة والخشونة، ألطف الألحان وأعذبها[630].

لعل هذه البادرة ناجمة عن إعجاب البدوي بمعرفته للأماكن وما يُنسـب إليها، وسـيظهر ذلك أثناء الدراسة لمختلف نواحي الشعر. وهذا طابع تميزت به أيضـاً المرأة البدوية الشـاعرة في الفترتين (القديم والعامي الليبي)، و يظهر شـعرهما بدائياً بدوياً، وهذا ما جعل النقّاد يتهمون الشاعرات بالتقليد وقلة الابتكار كما اتهموا الشعراء القدامى من قبل[631].

و في هذا البحث العلمي بكاء الشاعرة ليلى الأخيلية على الأطلال:

---

629 ـ ينظر: سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، كما ينظر : محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى.

630 ـ ينظر: سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، كما ينظر : محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى.

631 ـ ينظر : عبدالمنعم الزبيدي، مقدمة في الشعر الجاهلي، كما ينظر: عبدالكريم سليمان رمضان ، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ، ج1. في الكتابين بينا الكاتبان أثر الأمية في الشعر العربي القديم.

طربت وما هذا بساعة مطرب إلى الحي حلوا بين عاد فجبجب
قديما فأمست دارهم قد تلعبت بها خرقات الريح من كل ملـعب
وكم قد رأى رائيهم ورأيتـــه بها لي من عـــم كريم ومن أب[632]

على أنها لا تزيد بهذه الذكرى على أن تنظم أســماء الأماكن التي كان يعيش فيها أهلها(**حلّوا بين عاد فجبجب**)، ثم تسـرع في وصـف ما آلت إليه هذه الديار، وكم مرت بها من رياح هوجاء سـريعة فغيّرت ملامحها، خاصـة إذا زحفت عليها الرمال، لكن صـورة الأعمام والآباء وهم يتجولون في تلك الأماكن لازالت عالقة في ذهنها.

أما من حيث الصـورة فقد عبّرت الشـاعرة عن مأسـاة حضـارية جماعية في كثير من مناطق الصـحراء العربية، نتيجة لعوامل الطبيعة البشـرية التي جعلت البدوي يُبتلى بالترحال وعدم الاستقرار، وأصبحت حياته صراعاً قاسياً مع الزمن تسجلها الشاعرة في افتتاح قصيدتها الطللية، التي تركتها وأتجهتُ غرباً نحو الصحراء الليبية عبر ممر الزمن من غير مشقة ولا عناء، لسهولة التشابه بين المناخين (الفكر والطبيعة)، وانحدرتُ إلى الوادي حيث كانت تقيم النجوع، وشاهدتُ السبب نفسه يتكرر عند مغنية الرحى باكية شاكية من تقلب الدهر، تحنُّ إلى صورة الماضي الذي يحمل لها كل الذكريات الجميلة، وهذا لا يولّد التشابه في الطبيعة والمشهد والمعاناة فحسب ، بل يظهر في الألفاظ والمعاني أيضاً، وذلك يعود إلى التجارب المتشابهة التي تفرضها البيئة الواحدة على سكانها، ولابد من مثال يؤكد ذلك :

يـــا دار منـَّك رحلنـــــا ومنـّـك غدينا ودايـــــع
سْوال النبي نْتـــــــعلّى منْهُـــمْ مليح الطبايـــــع[633]

والتساؤل الذي يراودني، ماذا يحمل زمن الذاكرة في نفسية الشاعرة؟ وماذا يعني مخاطبة الشاعرة للجماد (**يا دار**) وهو أسلوب عربي قديم، كقول عنترة العبسي في مخاطبة دار عبلة :

يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تكلّمي وعِمِي صباحاً دارَ عبلةَ واسلِمي[634]

وفي دراستي هذه ـ الشعر الشعبي العربي القديم[635] والشعر الشعبي الليبي على السواء ـ رأيتُ في ذكر الأطلال أو صور الماضي عدة أمور:

الأمر الأول / ظاهرة التقليد التي عاشـت في مناخها الشـاعرة، خلقت لها عِلم تعتمد عليه في رواية الشـعر وقوله، فالبيئة تبقى مدرسـتها التي فيها ترعْرعت وتربّت وتدرّبت، فشـبّت فيها الصـغيرة وشـابت عليها الكبيرة، فحفظت منها ما حفظت، وروت لها ما روت، وقالت فيها ما سمحت به القريحة فظهر القول على قدر المناخ الذي نشأت فيه[636] .

الأمر الثاني/ أن الماضي له تأثير كبير على النفس البشرية ــ الكبير منهم والصغير، المرأة والرجل، لهذا كان الماضـي محبوباً للجميع لما له من صـور يُحبذها الكبار ويعشـقها الصـغار،

---

632 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص :54 .
633 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 163.
634 ـ عنترة بن شداد ، شرح المعلقات العشر، الشيخ أحمد الشنقيطي، ، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، ص : 170.
635 ـ ينظر : ، عبدالمنعم الزبيدي، مقدمة في الشعر الجاهلي، عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر الغربي القديم، ج.1
636 ـ ينظر: عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ج1.

فالمغنية تقدمه في لوحة شعرية زينتها بألوان اللغة تتمثل فيها صور الشباب والأيام الفتية، غير أنّ الشاعرة قدمتها بطريقتها الخاصة في البحث عن الذات[637] :

يا مينتي جيت للـــدار وشاكيتها مِـــنْ هبالي
لقيت المناصب ع النار ومطراح لجواد خـــالي[638]

إنها تذكر معاول الدمار وتتساءل عن الذي أصاب المكان، بل تشاكي وتحاكي الديار، فلم تجد إلاّ الأثافي على حفن الرماد التي تحدت عواصف الزمن (**لْقِيت الْمناصب ع النار**)، وفي مكان آخر (**مطراح لجواد خالي**). الذي أصبح خالياً من الحياة.

و تردد الشاعرة أو المغنية في الفترتين على هذه الطريقة في المعنى الواحد أو الفكرة الواحدة، عائد إلى أن الفكرة قد تجول في رأس الشاعرة فتلتقطها وتحاول إخراجها بصورة شعرية، وربما وجدت صعوبة في إيصالها إلى الآخرين إذا لم تتبع سنة الأوُلين.

لهذا فكل شاعرة تحاول أن تكون صادقة في تعبيرها، وتتوخى أن تنقل تأثرها تأثيراً في نفوس المتلقّين، فتبدأ بتناول المعنى والصورة جزءاً جزءاً، مستعملة التشابيه الحسية الواضحة، تبدأ من ذكر الديار والمحبوب أو الوديان أو النجوع أو الطبيعة، وترى الباحثة أن الشاعرة في الصحراء العربية تستعرض ما رسمته وقارنته بالصورة المتكونة في فكرها فتجد أنها لم توف المعنى حقه، ولم تخرج معاناتها كما أحسّت وأرادت، وهي تعتقد أن ذلك راجع إلى نقص في التصوير، أو إلى إهمال بعض الأجزاء، فيدفعها هذا الإحساس إلى العودة إلى الفكرة نفسها تتناولها من زاوية أخرى، كما فعلت ليلى الأخيلية في رثاء توبة، أو المغنية عند الفخر بأخيها أو الحديث عن الغربة والشكوى من الزمن كما مرّ في ظاهرة التكرار.[639]

زد على ذلك أن الشاعرة البدوية مُغرمة بالتشابيه، وتُحاول دائماً اصطيادها واختيارها، لتكون عوناً لها في وصف الأطلال، ولعل ذلك يعود إلى وضوح الصحراء أمام البدوية وقلّة المادة التي تحتاجها في التصوير، فتضطر إلى التكرار والإعادة، وهي في هذا لا تعرف الرموز ولا تستعملها لأن حياتها كلها صراحة، وأكثر التشابيه عند الشاعرتين تقوم أساساً على حياتها اليومية، وما تشاهده من صور مادية ومعنوية تربط بين المشبه والمشبه به.

2 / تعـــدد الأغراض:

تعدد الأغراض يظهر بشكل واضح في تنوع الموضوعات التي تتناولها كل منهما، على الرغم من أن كليهما ينتميان إلى المدرسة التقليدية التي تهتم بالمفردات الجزيلة والتصوير الرائع، وتعددت الأغراض في القصيدة العربية القديمة، وتنوعت مواضيعها تبعاً للنظام السائد عند الشعراء في ذلك العصر، وهي أغراض حسية أكثر منها معنوية، لأن الشاعر يتعامل فيها مع المحسوسات، والموجودات التي يتعايش معها في بيئته الصحراوية القاسية، لهذا يصف كل شيء يحس به، ويعايشه في حياته اليومية، ويحاول أن يشبه ذلك بغيره ليجعل الصورة أكثر جمالاً وتألقاً .[640]

---

637 ـ المرجع السابق نفسه.
638 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 147.
639 ـ ينظر : عبد المنعم الزبيدي، مقدمة في الشعر الجاهلي، مقدمة الكتاب.
640 ـ ينظر : عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ج1.

"وقد أعاد بعض النقّاد أسباب تلك الرتابة إلى البيئة الصحراوية التي حصرت في رأيهم آفاق الفكر للإنسان العربي وحدّت من خياله الذي راح يكرّر الصور ويتفنّن في صياغتها مستفيداً من صياغة غيره، ومضيفاً إليها بعض الألوان، إلاّ أنّه لم يستطع السّوح والابتعاد عن الماديّ المحسوس"[641].

كما سار الشعراء على هذا النمط المخصوص، والتقليد المتوارث، الذي اعترفوا به، ودلّلوا عليه في أشعارهم، فقد وردت في الشعر الجاهلي القديم أقوال تفيد بأنهم يسيرون في بناء قصائدهم على أثر مقلدين، مثلما فعل **(امرؤ القيس)** :

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ لعلنا نَبْكي الدّيارَ كما بكى ابنُ خَذامِ[642]

فكأنه يقرر أن الشعراء اعتادوا الوقوف على الأطلال وبكاء الديار، أو كما قال الدكتور عبد المنعم الزبيدي: " فكأن اللاحق يأخذها عن السَّابق منهم، وما يجِدَّ لهم في ذلك من جديد يُصبِح بدوره جزءاً من الميراث الشّعريّ العامّ"[643]، هذه الظاهرة أصبحت سنة لا يتركونها وضرورة في بدايات قصائدهم، جعلتهم يسيرون على هذا النمط المخصوص جيلاً بعد جيل، متبعين ما وجدوا عليه أسلافهم ، وعلى ذلك النظام الشعري كانت خطاهم حتى إنهم أحسّوا أنّ الأولين لم يتركوا لهم ما يبتكروه، مثلما قال **(عنترة بن شداد)**:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[644]

وأكد هذه الظاهرة الشعرية **(كعب بن زهير)** في قوله :

ما أرانا نقول إلاّ رجيعاً ومعاداً من قولنا مكرورا[645]

كما ذكر **(لبيد بن ربيعة)** سلفه في المدرسة الشعرية في قوله :

والشّاعِرُونَ النّاطِقونَ أراهُمُ سَلَكوا سَبيلَ مُرَقِّشٍ ومُهلهِلِ[646]

يكاد يكون على هذا السبيل الذي سلكه المرقش الأكبر، والمهلهل بن ربيعة، بمعنى أن مراتبه فوق ذوات الشعراء، لهذا لم يكن الشاعر يقتصر في قصيدته على غرض واحد، وإنما يتناول أغراضاً عدة، ويتحدث عن أكثر من موضوع في قصيدة واحدة، وقد جرت العادة أن تكون الأطلال أو الغزل مفتاح القصيدة الجاهلية ، ثم تضرب في الأغراض الأخرى .

هذا يعني أن الظاهرة ليست فردية، بل هي ظاهرة جماعية يجب أن تعطي كل ما للظواهر الاجتماعية من أهمية، وهي تحقق الطقوس التي يطلبها المجتمع، وكل شاعر من الشعراء يحسُّ أن المجتمع يوجه أفكاره إلى متطلباته، فتنوع الموضوعات من المقدمة الطللية

---

641 ـ عبد المنعم الزبيدى، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص :36 .

642 ـ امرؤ القيس، الديوان ، تحقيق عمر فاروق ، دار الأرقم ، بيروت، ط 1،1997، ص151.

643 ـ عبد المنعم الزبيدى، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص : 33 .

644 ـ الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي ، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تح: عبد الحمن المصطاوى، ص :169

645 ـــ كعب بن زهير، الديوان، تحقيق: مفيد قميحة ، دار الشواف، الرياض، ط1، 1989، ص7. (6) لبيد بن ربيعة ،الديوان، شرح عمر فاروق، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997، ص109.

646 ـ لبيد بن ربيعة، الديوان، تحقيق : عمر فاروق، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997، ص : 109.

والغزل إلى الوصـــف والمدح والذم والرثاء وغيرها من الأغراض الأخرى يؤكد ذلك الالتزام والانتماء إلى العمل الجماعي والشعور الجمعي، والشـاعر لا يرى الفن عملاً فردياً بل يراه عملاً جماعياً يُحقق أحلام المجتمع وأماله ورغباته، وهذا المجتمع لا يرغب من أفراده الخروج عن القواعد والنظم والســـنن المتبعة، فهو لا يقبل بغير هذا الفن بديلاً، والتمرّد على هذا الفن لا يجد عند الســـامعين قبولاً ورغبة، والشـــاعر يعرف هذا ويقدره حق تقديره فهو حريص كل الحرص على تقديم ما هو مقبول ومرغوب فيه. [647]

وتحدث ابن قتيبة في هذا الموضـــوع، عن علاقة تعدد الأغراض ببعضـــها البعض، وما تشتمل عليه من وحدات موضوعية في بنائها، وعلاقة الوحدات بعضها ببعض، فقال" وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها"[648]

وعند تفحصي لقصائد ليلى الأخيلية وجدتُ مفاتن الصحراء شغلت مركزاً مهماً وغرضاً بارزاً بين الأغراض المتداولة والمتكررة في أغلب قصـــائدها ومقطوعاتها، ففي قصـــيدتها التي مدحت بها الخليفة مروان بن الحكم، يظهر تعدد الأغراض بشـكل واضـح، فبدأت بذكر الأطلال في قولها:

طربت وما هذا بساعة مطربِ إلى الحي حلّوا بين عاد فجبجبِ[649]

ثم انتقلت إلى الفخر:

فوارسُ من آلِ النفاضةِ سادةٌ ومن آلِ كعبٍ سؤودٌ غيرُ مُعقَبِ[650]

ثم وصفت رحلتها إلى الخليفة :

له ناقةٌ عِندي وساعٌ وكورُها كلا مرفقيها عن رَحَـــاها بمنجبِ[651]

ثم وصفت معالم الصحراء :

تبيت بموماة وتصبح ثاويـــاً بها في أفاحيصِ الغوي المعصبِ[652]

وكذلك ذكرت القطا عن طريق التشبيه :

إذا حركتها رحـــــلة جنـــحت به جنوح القطاة تنتحي كل سبسب
جنوح قطاة الورد في عصب القطا قرين مياه النهي من كل مقـرب[653]

وبعد ذلك تعرضت لغرض المدح وهو الغرض الذي من أجله قيلت القصيدة:

---

[647] ـ ينظر: عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في العربي القديم والشعبي الليبي، ج1، ص : 33، 34.
[648] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط 1 ،1967،ص : 74.
[649] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 53.
[650] ـ المصدر السابق نفسه.
[651] ـ المصدر السابق، ص : 55.
[652] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع،ص :55.
[653] ـ المصدر السابق نفسه.

فإنـــــك بعد الله أنت أميـــرها وقنعانها من كل خوف ومرغب[654]

وبهذه الطريقة سارت ليلى في قصيدتها على نمط الطريقة التقليدية في ذلك العصر.

ولأغاني الرحى مثل ذلك، وإن كان ليس بنفس النمط، زد على ذلك إن الرباعية لا تتجاوز البيتين فقط في كثير من الأحيان، ففي البيت الأول ذكرت الله في خلقه وصـــناعته، ثم عرّجت على نفسها في تساؤلها :

سبحان يا خـــــالق الشمس وخـــــالق الثريا الوحيدة
يالله كيف درتـــلي عـــــزم عـــــن بيتنا ياوديـــــدة[655]

كذلك الحال في هذه الرباعية ، التي تحدثت عن الجمال، والجيران، ثم ذكرت في البيت الثاني وصف الغالي العفيف :

جْمـــالهم غـــير بالقيـــد وحيرانهم بالرســـــاوي
والغـــــالي مـــرود لها رود عـــصران والجوف خالي[656]

3 / ضعف التجـــــريد:

التجريد ميزة حضـارية تقوم على استخراج قاسم مشترك من تجارب متشـابهة، والنظر إلى المعنى أو الفكرة بعيداً عن مظاهرهما المادية، فتغني الكلمة عن رسم الصورة، فإننا نستطيع مثلاً فهم القوة كمعنى مجرد، ويمكن لنا أن نصف بها شخصاً ما دون الإشارة إلى حادثة معينة، أما البدوي فإنه يصف القوة في شدة الطعنة، والقوة في تحمل الصعاب، والقوة في رد الغزاة، إلى غير ذلك، راسماً عشرات اللوحات والصور. [657]

وضـعف التجريد في شـعر ليلى الأخيلية ومغنية الرحى قد يظهر في عدة جوانب إذ على الرغم من أنّ كلا الشـاعرتين تمتعا بأسـلوب شـعري مميز، إلا أن هناك بعض النقاط التي قد تُعدّ محدودة من ناحية التجديد والابتكار في موضـوعات وأشـكال الشـعر، منها ظاهرة التكرار والبيئة التقليدية، والصور الشعرية المألوفة، والتركيز على الهموم الشخصية، والمعاناة اليومية.

هذا الضـعف في التجريد هو أسـاس ما نراه في شـعر المغنيتين بمرحلتيه من توافر الشـاعرة على المعنى الواحد بأشكال مختلفة، متناولة في كل شكل أحد أجزائه، ولكنها لا ترسم له صـورة شاملة ولا تعبر عنه بمعنى مطلق.

كأن فتى الفتيان توبةَ لم يرْضَ قضيباً ولـــــم يمْسحْ بنُقْبةِ مُجرب[658]

وتكرر الشاعرة صورة الفتى (توبة) مرة ثانية في قصيدة ثانية :

---

654 ـ المصدر السابق، ص : 57.
655 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 143.
656 ـ المرجع السابق، ص: 150.
657 ـ سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 248، 285.
658 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 60.

فتى لم يزل يزدادُ خيراً لدُن نشا إلى أن علاه الشيبُ فوقُ المسابـح[659]

ثم تكرر الصورة مرة ثالثة في قصيدة ثالثة :

فتى لا تخطَّاه الرفـــاقُ ولا يرى لِقِـــــدْرِ عِيالاً دون جارٍ مُجاوِرِ[660]

بل تكرر في كثير من الأحيان الصورة في نفس القصيدة :

فتى يُنْهِلُ الحاجاتِ ثُم يُعِلُّـــها فيُطِلعُـــــها عنه ثنايـا المصَادرِ[661]

وكذلك تذكر الفتى مجدداً تحت غطاء الرثاء :

فتى كان للمولى سناء ورفعـــة وللطـــارق الساري قرى غير باسر[662]

ومازالت تذكر ذلك الفتى في قصيدة أخرى بالطريقة نفسها:

فتى كانت الدنيا تهونُ بأسْرِهـــا عليهِ ولا ينْفكُّ جَـــــمَّ التصرُّفِ[663]

ولا تختلف مغنية الرحى عن ليلى في ذكر صـاحبها بالفتوة غير أن اللهجة الليبية أحياناً، تسـتعمل كلمة الولد بدلاً من الفتى :

الغـــالي ولـــد جـابت أمـــه صنديد عنـــده لباقـــه
لا نشـكره لا نـــــــذمـــــه ونبـــاه عند الرفاقـــه[664]

وأحياناً تذكره بالطفل وهو شائع في المنطقة الغربية وتقصد به الفتي :

مهبول من قال هاتـــوا النـار ومن قال هاتـــوا المحاور
ونـــــا داي من طفل مغـــوار فـــي بيت عمي لمجـاور[665]

وتكرر المغنية نفس اللفظة (**الطفل**) الذي تخلّى عنها، وجعلها شـــماتة لأهلها، فتمنت لـه الفقر ورحلة العذاب:

يا طفـــل هـــــزيّت بـــي وشمتت فـــيّ عـْـــيالي
اجْـــعلْ أوْسادكْ حـــــويه وأغْـــطاك صقع الليـــالي[666]

وفي التجريد يظهر التكرار بصورة واضحة في ذكر الديار ومخاطبتها:

---

659 ـ المصدر السابق، ص : 63.
660 ـ المصد السابق ، ص : 70.
661 ـ المصدر السابق، ص : 71.
662 ـ المصدر السابق، ص: 71
663 ـ المصدر السابق، ص: 87.
664 ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، ص ، 82.
665 ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، ، ص : 63,
666 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 71، و(عيالي) في المنطقة الغربية تعني العائلة التي تنتمي إليها.

يـــــا دار متريـــس العقـــل قليـــل العوايب لجـــــاره
مصعب تـــــرابك على النقـــل يـــــا دار ويْش الدْبـــاره[667]

وتكرر ذلك في صورة مماثلة :

يـــا دار مانـــكْ لْنـــَا دار عُوْجـــهْ وجيتي دهامـــه
ومكتوب ومـــنِ ربنا صـــار وعقلي هواته نـــــدامـــه[668]

وكذلك تكررت الصورة في رباعية سادسة :

يـــا دارنـــــا لوليـــــه وفيهـــا مليـحن يـــداري
يبرّك جمـــاله علـــى ظـــهر يقـــول بعثروا للـــضراري[669]

ونظراً لضـعف التجريد وعدم القدرة على النظر إلى داخل النفس، وحقيقة المشـاعر بعيداً عن الأسباب والنتائج التي ترتبط بها، وبالتالي في التعبير عن الأفكار وعن الأحاسيس بصورة مادية، لا يمكن أن يُفهم النسبية كفكرة مجردة.

4 / الصور المـــادية:

ربما الحياة الصـحراوية جعلت الشـاعرة البدوية تغرق في ماديتها، والسـبب في ذلك أنها أقرب إلى التعامل بالحواس منها إلى التجارب النفسـية والمشـاعر العميقة، فهي تسـتنفد طاقاتها الفكرية لحاجات الجسـد ومتطلبات حياتها، فيشـدها ماء السـماء و نبات الأرض لحاجتها للغذاء والرعي والكسـاء، وتحفظ النفس من الأخطار، لذا فإنها تبعد عن التأمل العقلي وعن الحضـارة ورقي الشعور.[670]

وفي شـعر ليلى ومغنية الرحى أجدُ أن الصـور المادية تمثلُ جزءاً مهماً من التكوين الشعري، حيث يُستخدم الواقع الحسي والمرئي لإيصال المعاني والأحاسيس بطريقة مؤثرة، على الرغم من أنّ اختلاف موضوعات الشاعرتين، فإن استخدام الصور المادية كان لها دور كبير في التعبير عن مشـاعرهما ، وتحشـيد التجارب بصـور المادية نجدها تتمثل في : (الطبيعة والحياة اليومية، والهيئة الجسدية والتفاصيل الحسية).

والمادية تظهر في شـعر الشـاعرة البدوية في الأوصـاف والتشـابيه، وهذا لا يعني أن الشـاعرة خالية من المشـاعر الإنسـانية واللواعج الوجدانية، وإنما التعبير عنها كان مادياً ملموسـاً تظهر في لوحاتها، فترسـم خطوطها الحواس، وتتلمس ألوانها وظلالها، والصـورة المادية عند الشـاعرة البدوية معبرة بذاتها، والرمز فيها مادي ظاهر، فلو أخذتُ ليلى الأخيلية مثلاً، وهي تحاول أن ترسـم صـورة ناقتها في رحلتها إلى أمير المؤمنين معاوية بن سـفيان سـأجدُ المادية واضحة كل الوضوح :

---

667 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 163.
668 ـ المرجع السابق نفسه.
669 ـ المرجع السابق نفسه.
670 ـ يتظر : سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 278.

مُعـــــاوي لم أكدْ آتيك تهْـوي برحْلـــي رَادةً الأصلاب نابُ
قريحُ الظهرِ يفرَحُ أن يـــــراها إذا وضعت وليّتــها الغُـرابُ
تجوبُ الأرضَ نحْوك مـــا تأتي إذا ما الأكم قنّعها الســرابُ
وكنتَ المُرْتَجى وَبِكَ استغـــاثتْ لتُنعِشها، إذا بَخُلَ السَّحـــابُ[671]

كذلك عندما تصـف مغنية الرحى الإبل وهي تسـير في الصـحراء وقد أخذ منها العطش والإعياء كل مأخذ، لكنها صابرة مستمرة في سيرها، تطوي الأرض في رحلتها المتواصلة حتى تصل إلى مبتغاها، وكأنها امرأة تطوي الحصير أو البساط :

يا لْـــبلْ عُــوج العراقيــب لْيـــا شيْعتْ ما تــواطي
تطْــوي الوطـــا طي في طي طيّة حصير البســـــاطي[672]

فالمغنية تقول : (**عوج العراقيب**) وهي كناية للناقة أو الإبل، وقد مدّت ذراعيها للمســير اسـتعداداً للرحيل فشـبهتها بأنها تطوي الأرض، وجعلت المشـبه به : (**طيّة حصـير البسـاطي**) وللننظر إلى حرف (**الطاء**) الذي تكرر سبع مرات، كما أعطى نغمة موسيقية رائعة، وخاصة في الفعل المضـــارع (**تطوي**)، وهو فعل عائد على الناقة، وكلمة (**ليا شـــيْعت**)، دلالة على ســـاعة الانطلاق، كما تصور حركة المسير وقطع الفيافي (**طي في طي**).

وفي صورة لاحقة ترسم المغنية لوحة لعينيها، وهي في شوق لأحبابها الذين انقطعوا عن زيارتها، ولوحة أخرى لأصحابها الذين لم يهتموا لأمرها:

جت عـــــازتي في عيـوني وجــاني مرضهن مخـــــالف
لحبـــــــاب ما بوا يجيوني ولصحـــــــــاب ولوا معارف[673]

وفي رباعية ثالثة ترســم حنين ناقتها، وقد اشــتاقت للوديان (**بي و زكير**)، وهي خبيرة بالمكان ومعرفته به سابقاً :

خيـــــر الغـــــديدة تحنن عشب البـــحر مـــــا بغاته
تبغيلها بـــــي وزكـــــير بكـــــراعها رايـــــــــداته[674]

5 / العفــوية والبساطة:

تُعدُّ العفوية والبســاطة عند الشــاعرتين من الســمات البارزة التي يمكن ملاحظتها في شعريهما، على الرغم من اختلاف السياق الثقافي والاجتماعي، هذه السمة تعكس بوضوح العلاقة الوثيقة بين الشاعرة وبيئتها، وتساهم في جعل شعرهما قريباً إلى قلوب الناس، ومؤثراً في التعبير عن المشــاعر والأحاسـيس، فيظهر في شـعرهما نوع من العفوية خصـوصـاً عندما تتحدث عن الحبيب والفراق، كما تظهر البســاطة في الصــورة، مثل الوصــف، فكثيراً ما تســتخدم الشــاعرة صوراً مستمدة من الطبيعة، وكذلك اللغة المباشرة والبعد العفوي وظاهرة التكرار.

---

671 ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق عمر الطباع، ص : 58.
672 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 160.
673 ـ المرجع السابق، ص : 144.
674 ـ المرجع السابق ، ص : 160.

وعلى الرغم من أن البداوة تظهر في العفوية والبساطة، وهي طبع أصيل في خُلق أهل الصحراء، كما كان تقلب المزاج خصلة ميّزتهم دائماً عن بقية الخلق، إلا أن التبدّل المفاجئ في مسلك الشعراء أذهل الكتّاب والنقاد في معرفة أسباب هذا التقلب، وجعلت كُلاً منهم يدلو بدلوه في البئر البدوي الذي يظهر لنا في أول الأمر ضيق المجال إلا أنه ليس كذلك، ويستطيع النزول إليه كل من عرف طبائع الصحراء أو على الأقل سمع بها، والباحثة تشارك في هذا المورد، وإن كانت أقل الواردين خبرة ومعرفة ، لكني سأحاول أن ترسم الصفات التي تطبّع الشعر البدوي بها،[675] ولو كان ذلك في نقاط :

أ : لسان الشاعرة قد يشرد منها، فيندفع ويسبق الفكرة المعدة لها، ويجري إلى ذكر ما لا يجب ذكره، ولا علاقة له بالموصوف من قريب ولا من بعيد.[676]

ب : تكرر الشاعرة أو المغنية ألفاظاً في القصيدة الواحدة عدة مرات، وهي تقدم الغرض نفسه ، وهذا يبين قلة قاموس اللغة في ذاكرة الشاعرة على الرغم من جماليات التكرار وحُسن استعماله.

ج : التنقل في القصيدة أو الرباعية إلى عدة مواضوعات دون مقدمات أو تمهيد، والعودة الى الموضوع الأول مرة أخرى، وهذا يدل على أن الشاعرة تتعامل مع الفطرة والارتجال والبساطة في التفكير .

د : تقارب المواضوعات والصور في الشعر البدوي، حتى بالإمكان أن نستعرض قصيدة واحدة أو رباعية تصلح لأن تكون نموذجاً لذلك الشعر الغنائي .[677]

هذه النقاط التمستها الباحثة من خلال النصوص الشعرية التي تم التعرّض إليها في الفصلين السابقين، ولا داعي لتكرارها مجدداً.

6/ الصورة الواحدة:

على الرغم من أنّ تعدد الصور الشعرية في أعمال ليلى الأخيلية ومغنية الرحى لكن الملاحظ أن كلا الشاعرتين قد استخدمتا صوراً قد تكون واحدة أو متشابهة في بعض الأحيان، وذلك بسبب التأثيرات الثقافية والاجتماعية المحيطة .

والطبيعة الصحراوية بما فيها من مشقة وآلام تأخذ عقول البدو فيحنّون إليها، ويعشقونها ويحسّون أن هذه القسوة تكسبهم قوة في الجسم وصفاء في الذهن، ونعمة في التفكير، وهي التي جعلت منهم يُشكلون رابطة اجتماعية واحدة، يحمونها ويحتمون بها، لهذا فالشاعرة ترسم مفاخر قومها ورجولتهم وردهم للظلم، وتفتخر وتفاخر بكثرة الأموال والأولاد، فقومها يكرمون الضيف، ويساعدون الفقير، ويحمون الجار، ويجبرون الخائف المتوحد، كما تظهر عندهم الصور المتكررة التي ترسم الحنين إلى الماضي والفخر به. وهذه أمثلة أستدلُ بها على ذلك من شعر المغنيتين:

أ ـ وصف الديار (الأطلال) :

تقول ليلى الأخيلية :

---

675 ـ ينظر: سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 298.

676 ـ ينظر : عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ج3.

677 ـ ينظر: سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي ، ص : 298.

قديماً فأمست دارهم قد تلعبت بها خرقاتُ الريح من كل ملعبِ[678]

وتقول مغنية الرحى :

سرير بينا غيـر مـــــنزول وفيــه لغْربّـــــه يْحـــومن
وْجـــــا بينا يا غـــوالـي ونظــارنا علـيْ مَنْ يْلُـــومَنْ[679]

ب ـ **التفاخر بالكرم** عن طريق تدريب الكلاب لاستقبال الضيوف.

تقول ليلى الأخيلية :

فيا توب للهيجا ويا توب للندى ويا توب للمستبنح المتنور[680]

وتقول المغنية :

ويـن ما لفى خـــاطر اللـــيل نبح كلبــهم ليـن جـــابه
ينشد عـــلى سيـــد عـيني تْقول غيـــر عنده طلابه[681]

ج ـ التفاخر بحماية الجار:

تقول ليلى الأخيلية في حماية توبة للجار :

فتىَ لا تخطاهُ الرفاقُ ولا يرى لِقِدر عيالاً دونَ جارٍ مجاورِ[682]

وتقول مغنية الرحى مذكرة بالاهتمام بالجار :

ودَّك ليـــا جـــــاورك جـــار هــو زيـــن وأنت رديـعه
وما بينكـــم غير لقـــــــدار والفـــــم ما يظهر وجيعة[683]

د ـ وصف صوت الحيوان بالمراطنة[684] **:**

قالت ليلى في وصف صوت القطا بالمراطنة :

غدت كنواة القسب عنها وأصبحت تراطنُـــها دويـــــةٌ لم تُعرّبِ[685]

---

678 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 162.
679 المرجع السابق، ص : 76.
680 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 76.
681 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 95
682 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 70.
683 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 69.
684 ـ "المراطنة من رطن العجمى، يرطن رطناً: تكلم بلغته، والمراطنة: التكلم بالعجمية، وتقول: رأيت أعجميين يتراطنان، وهو كلام لا يفهمه العرب، قال الشاعر: **كما تراطن في حافِاتها الروم"** (لسان العرب مادة : ر ـ ط ـ ن)
685 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 56.

وقالت مغنية الرحى في وصف صوت الإبل بالمراطنة :

الغـــــالي ليا جـــــوه خـــطَّار يجي مختبل فـــي حرامه
يحـــط لمقـزّر علـــــى النـــار يراطـــــن بنات العجامه[686]

هـ ـ وصف قرح الناقة أو الجمل من كثرة الحمل :

قالت ليلى الأخيلية تصف ظهر ناقتها من كثرة السفر حتى أصابها القرح :

قريـــــح الظهر يفرح أن يراها إذا وضـعت وليتها الغراب[687]

وقالت مغنية الرحى في حكمتها في الصبر، أن يصبر الإنسان على قرح أصابه حتى يشفى :

اللـــــي يبـــي داه يبـــــــرا يْوسّـــــع للمرض بـــاله
وينـــقل على جمـــال دبـــــره سلف ليـــن ياتـــن جماله[688]

و ـ انتظار عودة المحبوب :

تتمنى الشاعرة ليلى الأخيلية أن يعود الحبيب :

ألا ليت شعري والخطوبُ كثيرةٌ متى رحلَ قيسٌ مستقلٌّ فراجـعُ[689]

وهنا مغنية الرحى تتحدث عن انتظارها للمحبوب في البعد والعودة:

وين باعـــدوا باعـد القلـــب ويـــن روَّحـوا جـــا مـــراجع
وحجّب علي ســـــيد عيني اللي قلـــيـــل المـــــواجـع[690]

7 ـ المبالغة في الصور:

المبالغة في الصـورة الشـعرية هي أسـلوب أدبي يعتمد على تفخيم الصـور والتعبيرات لتوضيح المشاعر أو المواقف بشكل أكبر تأثيراً وجذباً للانتباه ، مثل :
ـ المبالغة في الحب والجمال
ـ المبالغة في وصف الألم والمعاناة
ـ المبالغة في وصف صفات المحبوب

الشـاعرة البدوية تعشـق أهلها إلى درجة الجنون، فيدفعها العشـق إلى الخروج عن المنطق والواقع، ولو قارنت بين ما تقوله وما يحصـــل حقيقة في حياتها، لأيقنت أن لا أحد يصـــدق ما تقوله، وهي نتيجة لضـــعف التجريد لأنه لو نظرت إلى العمل أو الشـــيء بشـــكل مجرد بعيداً عن

---

686 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 95.
687 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 58.
688 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 111.
689 ـ ليلى الأخيلية،الديوان، ص: 85. هذا البيت منسوب أيضاً لغير ليلي الأخيلية.
690 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 65.

العاطفة وعن علاقتها بصاحبها أو بقومها لما زلق لسانها بما تقول، وهذا ناتج عن اختلاط الواقع بالخيال في ذهن الشـــاعرة البدوية، إذ يكثر من أمنياتها وأحلامها حتى تخرج عن الواقع، وهذا يتمشى مع قول : (أحسن الشعر أكذبه) .

والمبالغة عند البدو بالذات عادةً ما تظهر في الفخر، فالشاعرة تفخر بسواعد أهلها وقوتهم وقتل الغزاة والانتصار الخارق عليهم دائماً.

فمثلاً عند ليلى الأخيلية ترسم الشاعرة المبالغة التي تظهر في الطفل الرضيع حين يبلغ الفطام يصبح بطلاً عظيماً، وهي صورة خارجة عن الحقيقة وإن قصدت بها الشاعرة قوة قومها وشجاعتهم، إلا أن الصورة المرسومة للقصد مبالغ فيها، ولا تقترب من الواقع في شيء :

نحن الأخايلُ ما يزالُ غُلامُنا حتَّى يدبَّ على العصَا مذكورا[691]

أو قولها في الرماح وهي تبكي لفراق أكفة ســادة القوم، وأن الســيوف تعلم حق العلم بأن هؤلاء الأبطال إخوانهم، لأدركنا المبالغة في الصورة.

تبكي الرماحُ إذا فقدنَ أكفنا وتعلمنا الرفـاق بحـــورا
والسيف يعلم أننا إخوانـــه حرّان إذ يلقى العظام بتورا[692]

وفي مبالغة **مغنية الرحى**، تصف المغنية (صاحبها) الذي يتميز بالحكمة، فجعلت من عقله أنه يزن قنطاراً، وهو تعبير مجازي ومبالغ فيه، ثم تعتمد على الوزن مرة أخرى : (**ومن الزين ناقل أوزانه**) :

وناقل من العقل قنطـار ومن الزين ناقل أوزانه
وجا يختبل في جريده كيف لابس الخيزرانـــه[693]

وفي صورة مقابلة ترسم المغنية عشقها لذلك الغالي، وما سبب ذلك الفراق من ألم ومعاناة ومرض:

مـــيه وستـــين كيّـــه ما هونن ربـــع دايـــا
حسه تكايـل عـــــلي نداويه ولاّ بـــــرايا[694]

ومبالغة ثالثة تظهر في ظهور الشعر الأشيب في الرئتين من شدة المعاناة:

حكّيت فـــــروة الراس ظهر شيبها في الروايا
نضحك ونلعب مع النـاس وْهُمْ ما يجيبوا نبايـــا[695]

8 ـ ذكرى الفراق وساعة الرحيل :

---

691 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 83.
692 ـ المصدر السابق، ص : 84.
693 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 86.
694 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 44.
695 ـ المرجع السابق، ص : 56.

كل من شـــعر ليلى الأخيلية ومغنية الرحى يعكســـان تجارب مؤلمة متعلقة بالفراق والرحيل، لكن الاختلاف بينهما يكمن في السياقات والمشاعر التي تتناولها كل واحدة في تصوير هذه اللحظات العاطفية، بينما تعبر ليلى عن الفراق من خلال عواطفها تجاه صـــاحبها، تعكس مغنية الرحى الفراق بشكل أوسع مرتبطاً بالصراعات اليومية والهموم الشخصية.

على تلك الفترة كرّ الزمن، وبقيت الذكرى حيّة كاملة، وذلك دليل على أنها لم تفارقها، وأن كثرة عودتها إلى ذهنها رسّخت وجودها فيها وحفظتها من التلاشي، وساعة الوداع صعبة، تمر فيها البدوية بتجربة قاسية، إلا أن لها أيضاً رونقها وجمالها:

لتبكِ عليه من خـفاجة نسوةٌ بماء شؤون العبرة المتحدر[696]
سمِعْنَ بهيجا أرهقت فذكرنـه ولا يبعثُ الأحزانَ مثلُ التذكُّرِ
كأن فتى الفتيان توبة لم يَسِرْ بنجدٍ ولم يطلُع مع المُتـغوّرِ[697]

فكأنها تنادي فارس أحلامها وبطل اليقظة، هذه اللحظات تبقى بعيدة الأثر في نفس المرأة البدوية، ولوحة الرحيل تمثل قمة الحركة في مجتمع الصـــحراء، وهي لشـــدة اعتلاج الحياة فيها، تتطبع في وجدان الشاعرة، فإذا استشارها أقل عارض شوق، عادت إليه بإصرار وإلحاح تمتزج بالواقع حتى ليصـــعب عندها التمييز بين الخيال والحقيقة، وتخفق العين في إعطاء الدليل القاطع، ويعجز اللمس عن التحقق، فتستعين الشاعرة بالعودة إلى الأطلال، أو تخاطب الطيور أو الجماد، ويكون الجواب أن العاطفة طغت على العقل، حتى غيّرت معالم الوجود كله، ويتبدد الحلم تاركاً أثره في النفس، فتتصرف ليلى إلى بنات جنسها ليبكين ذلك الفتى. كما في قولها :

كم هاتِفِ بك من بَاكٍ وباكيةٍ يا توبُ للضيفِ إذ تُدعَى وللجارِ[698]

وتلجأ مغنية الرحى إلى رحاها لتعزف عليها نغمات الحزن:

يا لنـــــدرة خير قلبي رحـل والنواجع مقيمة
الناس في الربيع المنور وانا فوق طلحة هشيمة[699]

ومغنية الرحى تخاطب الحمام في قولها :

با لله يا حمامات لبـــراج صبّن عـــطنّا نباكـن
الغالي اللي مضحكه عاج قالوا خطّم من حداكن[700]

أو قولها في رحلة لانهاية لها لا يُقرّبُها إلا التمني :

ويا ناس شالوا ومدوا وشالوا دليلي معاهم
ويا ريتهم غير حييـن وبعاد ويجيني نباهم[701]

---

696 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 74.
697 ـ المصدر السابق، ص : 75.
698 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع،ص : 77.
699 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 56
700 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 149.
701 ـ المرجع السابق، ص : 146.

9 ـ التأثر والشكوى :

تتجلى الشـــكوى والتأثر في شـــعر ليلى ومغنية الرحى بطرق مختلفة، حيث تعكس كل منهما بيئتها الاجتماعية والنفسـية والظروف التي تعيشـها ، وعلى الرغم من أن كلا الشـاعرتين تعبران عن معاناتهما، إلا أن الأسلوب والمضمون يختلف بينهما بشكل كبير، مما يعكس اختلاف السـياق الثقافي ، ويظهر ذلك في التأثر العاطفي، وكأن كل منهما تقول : لا أحد يفهم عشـقي، أو كأنهم يقيدون قلبي مما يعكس التوتر النفسي للمرأتين داخل المجتمع وتهميشه لمشاعر المرأة .

ومزيج من الأمل واليأس، ومن الشـوق والكآبة، يعصـف في حنايا الذات فتحسّ الشـاعرة بنبضـــات قلبها، وتتدفق الدماء حارة في عروقها، فتشـــعر بحمىً تنتابها فيرتجف كيانها وتنســـى وجودها ومن حولها، فتجلس إلى رحاها لتشكو إليها ما يدور في نفسـها، ولما كانت المشـاركة في الآلام تخفف من لوعتها، والانتظار هو بارقة الأمل عندما تكون المغنية متمســـكة بالحبل المتين الذي لا يقطع الرجاء. تقول ليلى الأخيلية :

فلا يُبعدَنَّك اللهُ حيّا وميّتا أخا الحربِ إن دارت عليكَ الدوائرُ [702]

وتقول مغنية الرحى :

نا يا الغـالي نراجيـــك وما يقطـــع الله رجـــاي
إن طال عمرك نشاكيك يا حـــــد مرسم غـــلاي[703]

أو في قولها :

نا يا الغالي نراجيـــــك مـــــــراجاة عيـــد لهلّله

ليا طـــال عمري نشاكيك وليـــا طـــــاح زولي تقلّه[704]

10 ـ مخاطبة العين لغرض البكاء :

مخاطبة العين في شـعر المرأتين هي إحدى السـمات البارزة ي الأسـلوب الشـعري، إذ تسـتخدم الشـاعرة في كلا العملين (العين) كرمز أو وسـيط للتعبير عن المشـاعر والأحاسـيس، والعين في الشعر تمثل نافذة إلى القلب فهي مكان الوصل بين الشاعرة والعالم الخارجي، كما هي رمز الجمال والحزن .

وبكاء البدوية على فراق الأحبة دليل على رِقّة نفسها وعِشقها للمحبوب، وهي التي تذوب وجداً وصـبابة، إنها تعشق وتهوى، وتتبع من تهواه، وترسم شوقها الذي يجعلها دائمة التفكير في صاحبها، يزورها طيفه ويدق باب قلبها فتغتسل بالبكاء كلما غرّد طائر في السماء.

تقول ليلى الأخيلية ترثي توبة وتبكي على فراقه :

فـــلا يبعدنك الله حياً وميتاً أخا الحرب إن دارت عليكَ الدوائر

---

[702] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 79.
[703] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 149.
[704] المرجع السابق، ص : 149

فآليت لا أنفكُّ أبكيك ما دعت على فننٍ ورقاءُ، أو طـــار طائرُ[705]

وفي بيتٍ آخرَ تطلبُ من عينها المزيد من البكاء:

أيا عينُ بكّي توبة ابنَ حُميرِ بسحٍّ كفيضِ الجـــــدولِ المتفجرِ[706]

كما يتكرر النداء والبكاء في بيت آخر :

يا عينُ بكّي بدمعٍ دائمِ السّجمِ وأبكي لتوبةَ عندَ الرَّوعِ والبُهَـــمِ[707]

ويتكرر البكاء عند مغنية الرحى في مخاطبتها لعينها متسائلة عن سبب رفيفها:

يا عيـــن خيـــرك ترفّـــــي إن شـــا الله خيـــــر دايـــــم
مع طـــــول وقتك تشفِّـــي علـــــــى الله جبـــاهم يْلايـــم[708]

وتقول المغنية في رباعية ثانية مخاطبة عينها بألاّ تفضحها أمام قليل الخبرة :

يا عيـــن مـا تفضحـــــي داك ويفطـــــن قلـــيل الدَّرايـــــا
وْصبـرك علـــــى داك ودواك ليـــــن يْهـــــوّن الله دايـــا[709]

وفي رباعية ثالثة تخاطب الليل وتشتكي منه، بسبب بكاء عينها ونحيب قلبها:

يا لـــيل مطـــــولك ليـــل علي مَـنْ مفـــــارق حبيبه
لي عيـــــن تذرف كما السّيل وْليْ قلبْ كـــاثر نحيـــــبه[710]

هكذا كانت الشـــاعرة أو المغنية تتفنن بذكر غزارة دموعها، فهي تارة تتدفق كالجدول المتفجر، وتارة أخرى كالسيل، لتجد في كل ما يستثير شجنها دافعاً إلى البكاء، فالحمامة بهديلها ـ مثلاً ـــ ، تُذكّر المغنية بصـاحبها أو بالغالي الذي تبحث عن طيفه فتسـيل دموعها لذكرى حبها، فبمجرد إنهمار دموعها على خديها دليل على أن القلب عرف مرتع سـعادته، ورائحة أحبابه، [711] والمبالغة في الصور من طبيعة البدائي، وهي مستحبة لطيفة إذا لم يُضعف التكلفُ قيمتها.

11 ـ التمرّد والثورة:

التمرد والثورة يمثلان موضـــوعات في التعبير عن الحنين والحرية والتحدي للوضـــع الاجتماعي ، لكن في كلا الحالين يعكس الشـــعر موقفاً من الواقع، ســـواء كان تمرداً على القيم الاجتماعية أو ثورة على الظلم والقيود المفروضة على المرأة.

---

[705] ـ ليلى الأخيلية، ديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 79.
[706] ـ المصدر السابق، ص : 74.
[707] ـ المصدر السابق، ص : 103.
[708] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :.140.
[709] ـ المرجع السابق، ص : 110.
[710] ـ المرجع السابق، ص :.32.
[711] ـ ينظر : سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص :209.

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: " إن التمرّد على الواقع يتضمن ويفترض رفضه أولاً، لكن التوقف عند مجرد الرفض رغم ضـرورته للتمرد لا يمثل إلا الوجه السـلبي للتمرّد، والتمرّد الحقيقي هو من يعرف بديل ما يرفض، والواقع أن الإنسان لا يستطيع أن يرفض رفضاً حقيقياً إلا إذا كان يعرف بديلاً حقيقياً"[712]

"وهذا الوجه من التمرّد مرتبط بالتجربة الحياتية للإنســـان، وبمعاناته، ولهذا فإن التمرّد على وضع اجتماعي معين أو على ظلم واقع على فرد أو جماعة يتأثر بطبيعة الحال بكل ما تؤثر فيه التجربة الإنسـانية ... كذلك فإن التمرّد حتى في أبسـط صـورة إنما هو تأكيد لوجود مرغوب، ورفض لوجود غير مرغوب"[713]

فالإنســان في سـعيه لتأكيد وجوده وحضـوره في هذا العالم يجد نفسـه مضـطراً لإنكار عبودية الزمان والمكان والمجتمع، بما فيه من بشـــر وقيم، وإلى جانب رفضـــه القهر الخارجي يرفض كل قهر داخلي، وكأنه يتمرّد على ذاته من أجل تحقيق هذه الذات في صورة أقوى وأفضل وتلبية حاجاتها ، ولهذا فإن الإنســـان يتحرك من الرفض إلى القبول، ومن التمرّد الملتزم إلى الالتزام المتمرّد أي ذلك الذي يرفض كل التزام غير صـــحيح لأي صـــورة أو نموذج لا يتفق مع النموذج الأفضل للإنسان والمجتمع والوجود.[714]، يقول كامي : " أنا أتمرّد إذن أنا موجود"[715]

والتمرّد في العالم العربي قديمه وحديثه يطال كل المتمرّدين الرافضـين لقوانين المجتمع، وخاصـة إذا كان التمرّد من النساء، فالأمر أشدُّ وأصْعب، ولهذا قد تلجأ المتمردة إلى سلاح البكاء ليجلب راحة مؤقتة، و الشاعرة عندما تستفيق من شجنها، فترى واقعها المؤلم، واقعاً كله ضعف وتواكل، تسـتعبدها الذكرى ويُقيدَّها الطّيف، فتأنف من وضـعها، ومن مظاهر التخاذل الذي تراه من المجتمع الذي تعيش فيه، فتحسّ بالتمرّد الداخلي على الواقع الظالم لمشـاعرها وأحاسـيسـها وإنسانيتها، فتقوم لِتطْرُد ذلك الظلم بعيداً عن حياتها ولو عن طريق أشعارها وأغانيها.[716]

وليلى اشتهرت في قصائدها تمردها العاطفي معبرة عن ثورتها ضد الظروف التي تحول بينها وبين صاحبها من خلال قصائدها التي ترسم فيها صور المعاناة والظلم الاجتماعي في تلك الحقبة، أما مغنية الرحى فتتغنى بالصبر في وجه القهر الاجتماعي، لكنها في ذات الوقت تعبرعن رفضـها للظروف القاسية، وهي ثورة غير مباشـرة تتركز على المقاومة اليومية من خلال العمل الفني الذي تقوم به.

تقول ليلى الأخيلية في تمرُّدها على خوفها وعلى المجتمع الذي تنتمي إليه :

لعمري لأنت المرءُ أبكي لفقدِهِ بجدّ ولو لامت عليه العــواذلُ
لعمري لأنت المرءُ أبكي لفقدِهِ ولو لام فيه ناقص الرأي جاهلُ[717]

وتساندها مغنية الرحى في هذا التمرُّد عندما تشاكي الملتاع :

ودك تْشـــــاكي ملْتـــــاع والـــلي ضحـك ما نـــريده

---

[712] ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 411.
[713] ـ حسني عبدالجليل يوسف، المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي (الالتزام ، والاغتراب، والتمرد) ص : 138.
[714] ـ المرجع السابق، ص : 139.
[715] ـ جون كروكشانك البير كاميو، أدب التمرد، ترجمة جلال العشري، لبنان، ص، 129
[716] ـ ينظر : سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص: 265.
[717] ـ ليلى الأخيلية الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 94.

والـــلي ضاق لـــوْعات لفراق علـــيّ ما يـــدير النقيـــده[718]

وتبعث رسالة واضحة في رباعية ثانية إلى ذلك المحبوب، وتنتظر الرد :

سوقـــوا لهـــــم ويش قلـنا وهـــــاتولنا ويش قـــــالوا
رانـــــا وراهـــم ذبـلنـــــــا كـــــانهم علينا يْســـــــالوا[719]

وفي رباعية ثالثة تبعث رسالة رمزية إلى أمها :

وْنـــــا يا أمـي خيـــر عيني جـلا النـــــوم ما بـــا يجيـــها
متفـــــكره زول غـــــــالي ولاّ رمـــد بات فيـــــــــــها[720]

12 ـ التردد على المعنى الواحد :

إذا نظرت الباحثة إلى شـعر ليلى فسـتجده غالباً ما يتردد حول علاقتها بصـاحبها توبة، وهو الموضوع الأساسي الذي تلعب فيه مشاعرها دوراً محورياً، وستجد في قصائدها إنها تعود دائماً إلى تصـوير حالة الفراق والحزن بسـبب المسـافة بينها وبين توبة في الدنيا والآخرة. وألمس ذلك من خلال التكرار ، وهذا التكرار لايقتصر على كلمات بعينها، بل على تصوير الفكرة نفسها في (الشوق ــ الحب المفقود ــ العذاب ــ وظلم المجتمع)، ويظهر ذلك بشكل ملحوظ مما يعكس حجم الألم الذي يعيشـه قلبها، أما التردد عند مغنية الرحى فيعكس التحمّل والصبر على الظروف القاسية.

وهذا طابع مميز في الشـعر العربي القديم والشـعر الشـعبي في ليبيا، ولكل شـعر بدائي، وهو أحد الأسـباب التي جعلت النقّاد يتهمون الشـعْريْن بالتقليد وقلة الابتكار، وعندما تناولتُ الحديث عن الأغراض الشـعرية للمغنيتين وجدتُ هذا التردد، ورأيتُ تكرار الصـورة عند الشاعرتين، وهذا عائد إلى التجارب المتشابهة التي تفرضها البيئة الواحدة الضيّقة:

فيا توبُ ما فـي العيش خيرٌ ولا نـدّى يُعَدُّ وقـد أمسيتَ فـي ترب نفنفِ
وما نلتُ منكَ النصفَ حتـى ارتمتْ بكَ المنايا بسهمِ صائب الوقعِ أعجفِ[721]

وتمر الفكرة بذهنها، فتلتقطها وتحاول إخراجها بتعبير شـعري، وقد تجد صـعوبة في إيصالها إلى أذهان الآخرين، الذين لم يسبق أن عانوا تجربة مماثلة بالقوة ذاتها، والتفاصيل عيْنها التي ترتسم في وجدانها، والشاعرة تحاول أن تكون صادقة في تعبيرها، لتؤثر في السامعين، لذا فإنها تبدأ بتناول المعنى أو الصورة جزءاً جزءاً، مستعملةٍ التشابيه الحسية الواضحة. والشاعرة البدوية مغرمة بتكرار الألفاظ والصـور، وتحاول دائماً اصـطيادها واختيارها جلية قريبة المتناول[722].

كأنّ فتى الفتيانِ توبةَ لمْ يرْضَ قضيباً، ولمْ يمْسحْ بنُقْبةِ مُجْربِ[723]

---

718 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :.146.
719 ـ المرجع السابق، ص : 39.
720 ـ المرجع السابق نفسه.
721 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 88.
722 ـ ينظر: عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، ص : 31 - 50.
723 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 60.

أو قولها :

كأن فتى الفتيان توبةَ لم يُنــحْ قلائصَ يفحَصْنَ الحصا بالكراكرِ [724]

وتكرر الصورةَ نفسهَا في قولها:

كأن فتي الفتيانِ توبة لم يسـرِْ بنجدٍ ولم يطْلُعْ مع المُتـــــغوّرِ [725]

ويلاحظ أن الأبيات الثلاثة ليست من قصيدة واحدة، لكن الصورة تكاد تكون واحدة في المعنى واللفظ .

وعندما تُردد مغنية الرحى الألفاظ والمعاني نفسها فلعلها تعود إلى خاطر قد يجول برأسها :

خَطْرُوا عليَّ مخـــاطير والـــرأس فوق لوْسَاده
سقطوا دموعي محـادير ومنّـي بـلا غيـــر راده[726]

يـا ريتني ما عـــرفته وْلا شبْلي ليـه خـــــاطر
تباعَدْ على شبْحةْ العيــن وْخلّى دْموعي قـــــواطر [727]

ويتردد الصبر عند مغنية الرحى في كثيرٍ من الصور، مثل هاتين الرباعيتين:

أوْقـــاتْ في الصبر عِلّه وأوقات فِيه لقّايـــــدْ
وأوقـــات حملك تقلّـــه وكـــــان فيه الزوايد[728]

المغنية تتفنن في تقسيم الوقت، ويظهر التكرار فيه براعة في الأسلوب، وصدق في الأداء، ووراء ذلك ثروة في الأنغام والألحان مع مناسبة كل غرض في حديثها عن الأسى والصبر، وهل نستطيع أن نضع كلمة أخرى مكان كلمة (أوقات)؟!.

وتكرر الأوقات مرة أخرى :

وأوقات حِمْـــــلك تْقلّه وتْزيدْ فوْقه العدايـــــل

و الصبر أوقات عِلَّـــــه وأوقـــات يبْري العلايل[729]

13 ـ الإيجاز واستقلال البيت الشعري :

يُعدُّ الإيجاز من الخصائص المهمة في شعر الشاعرتين ، حيث يظهر بوضوح في اسلوب كل منهما على الرغم من اختلاف الموضوعات والتوجهات الشعرية بينهما.

---

[724] ـ المصدر السابق، ص : 71.
[725] ـ المصدر السابق، ص : 75.
[726] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 144.
[727] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 49.
[728] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 112.
[729] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 112.

ويظهر الإيجاز في القدرة على التعبير عن معانٍ عميقة ومعقدة في كلمات قليلة، بينما يمثل استقلال البيت الشعري في قدة كل بيت على أن يكون وحدة مستقلة تحمل معنى كاملاً ومكتملاً، دون الحاجة إلى ارتباط واضح بالبيت الذي يليه، وهذا يجعل القصائد أكثر تركيزاً وتأثيراً.

وليلى الأخيلية استخدمت أسلوب الإيجاز بشكل مميز، حيث يمكنها أن تختصر مشاعر الفراق في أبيات قليلة ، ولكنها معبرة للغاية، يعكس قدرة الشاعرة على التعبير بعمق في كلمات محدودة.

أمّا مغنية الرحى فغالباً يتمركز شعرها حول العمل الشاق ، وعلى الرغم من أن ذلك يعتمد على البيئة الواضحة التي تجعل كل بيت يعبر عن فكرة مستقلة تتحول إلى حكمة أو مثل .

ولئن كانت فردية البيت في القصيدة صورة لفردية البدوية بين قريناتها، أو لاستقلال بيت الشعر داخلياً، فإن الاجتهاد للتقيد بهذه العادة أدى إلى كثير من الضغط على الجُمل، والانتقاء في الألفاظ حتى إن الباحثة ترى بيتاً واحداً، أو جزءاً من البيت يرسم لوحة من صميم حياة البادية، بكل تفصيلاتها وظِلالها، وأحياناً من الحياة اليومية في كل زمان ومكان، ولعل هذا الإيجاز المتعمد أحياناً، إحدى وسائل الشاعرة للخروج عن العادي من المعاني، وقد رأيت فيما مضى، أن التشابه في مظاهر الحياة البدوية عند الشاعرتين أدى إلى تشابهٍ كبيرٍ في موضوعات القول والنظم، والتجارب، وهذا يؤكد في هذا العمل العلمي أن الكلمات كانت محور التفنن في الشعر، لهذا اختارت الشاعرتان اللفظة وحاولت كل منهما التفنن في إخراجها ضمن قوالب الجملة، ساعيتين إلى الابتعاد بالمتلقي عن المعنى العادي[730].

لعَمْرُكَ ما الهِجْرانُ أنْ تَشْحط النوى ولكنَّما الهِجرانُ ما غيّبُ القبرُ[731]

هذا بيت يتيم لا رفاق له، وللشاعرة ليلى عدة أبيات يتيمة تحمل هذا النوع، مشحونة بالمعاني الكثيرة، وقد أجد لليلى الأخيلية بيت في قصيدة لكنه مستقل بذاته، من حيث المعنى والصورة، مثل قولها في القسم(أنها لن ترثي بعد توبة شخصاً آخر) :

أقسمتُ أرثي بعد توبةً هالكاً وأحفل من دارت عليهِ الدوائر[732]

وللمغنية الليبية صورة مشابهة في ضرب المعاني :

مهبول من يزرع الفول في فـــم باب المدينه
ومهبول من يا خذ القول في صاحبه كيف عيْنه[733]

أو قولها :

مهبول من يطبخ الفاس ويبغي المرق من حديده
ومهبول من يامن الناس ويـــدير فيهم عقيده[734]

---

730 ـ سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 318.:
731 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 81.
732 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 77.
733 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 156.
734 ـ المرجع السابق، ص : 115.

كل بيت في الرباعيتين بإمكانه أن يستقل بنفسه ويتحول إلى مثلٍ مستفرد وحكمة.

14 ـ شعر (ليلى الأخيلية وأغاني الرحى) شعراً غنائياً:

"لقد كان الشعر والغناء شيئاً واحداً عند العرب قبل الإسلام كما قلت، وكان الشاعر، وهو في الغالب رجل بدوي، يستعين على ضبط إيقاع الوزن، ونغم القافية بالغناء"[735]

وكانت العرب تغني النصب، وتمد أصواتها بالنشيد، وتزن الشعر بالغناء، قال حسان بن ثابت :

تغنّ في كلِّ شعرٍ أنت قائلُهُ إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مِضمارُ[736]

ويقول ابن رشيق في كتابه العمدة " إن العرب لمّا احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد.... توهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمَّ لهم وزنه سمَّوه شعراً، لأنهم شعروا به، أي فطنوا"[737]

و" لقد كان الشاعر يستعين بالغناء أيضاً على ارتجال الشعر، أو نظمه على البديهة، لأنَّ الغناء، وهو يقوم كما رأينا على مدّ الصوت والترجيع فيه، يفسح له الوقت، ويعينه على تهيئة الذهن، وإعداد النفس للقول، وشحذ الملكة له، فيتسع له بذلك مجال النظم"[738].

و " ...كل شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال، وكأنَّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولإ إجالة فكر ولا استعانة.... وكانوا أميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلفون"[739]

كما افتتح **(القاضي الجرجاني)** في كتابه **(الوساطة بين المتنبي وخصومه)** بمثل ذلك فقال: " اعلم انَّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع، والرواية، والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكلِّ واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال، فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[740]

ولعل الجرجاني كان أكثر النقّاد تفطّناً إلى هذه الخاصية في شعر ذي الرمة والمطبوعين بعامة، عندما قال: " وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدماء والبحتري في المتأخرين"[741].

و" نحن لانبعد حين نزعم أن الشعر الجاهلي جميعه غنائي، إذ يماثل الشعر الغنائي الغربي، من حيث أنه ذاتي يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف، وأحاسيس، سواء حين يتحمس الشاعر ويفخر أو حين يمدح ويهجو أو حين يتغزل ويرثي، أو حين يعتذر ويعاتب، أو

---

[735] ـ عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص : 32.
[736] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 101.
[737] ـ ابن رشيق، العمدة، ج1، ص : 20.
[738] ـ عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص : 34.
[739] ـ الجاحظ ، البيان والتبيين، ج3، ص : 28.
[740] ـ الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص :87.
[741] ـ المصدر السابق، ص : 88.

حين يصف أي شيء مما ينبث حوله في جزيرته ... ومعنى ذلك أن الشعر الجاهلي ارتبط بالغناء عند أقدم شعرائه"[742]

والتعبير عن المشاعر الإنسانية سواء عند الشاعرة ليلى الأخيلية أو مغنية الرحى تلعب دوراًكبيراً في جعل الشعر قابل للغناء من خلال الإيقاع الموسيقي في التكرار والسهولة في الأداء ، فهما يشتركان في الطابع الغنائي مما يجعلهما جزءاً من التراث الأدبي الغنائي.

تقول ليلى الأخيلية :

ألا ليت شعري والخطوبُ كثيرةٌ متى رحل قيسٌ مستقلٌ فراجعُ[743]

وتقول مغنية الرحى :

غنيتْ قـــــــالوا تْغنَّي شاكيت قالوا هبيلــه

ومهبول من يعطي سرَّه في وطن ماله قبيله [744]

وتعترف المغنية أنها تقدَّم هذا الفن لأخيها الفارس رجل الميعاد، وليس لأشباه الرجال (العفن):

نا ما نغني على العفن خشاش فم المطابخ
خوذي ولد يـا وديـــدة جريدي وميعاد رابخ [745]

15 - استخدام الألفـــــاظ الغـريبة :

استخدام الألفاظ الغريبة في الشعر هو أسلوب أدبي قديم يعيد فيه الشاعر إلى توظيف كلمات قد تكون غير مألوفة، أو نادرة الاستعمال، وذلك من أجل إضافة موسيقية أو عمق دلالي للقصيدة، والألفاظ قد تعكس أجواء بيئة أو حالات نفسية معقدة، فليلى الأخيلية تنتمي إلى العصر الجاهلي من خلال تقليد النص الشعري، ولهذا فقد استخدمت الألفاظ الغريبة التي تحمل دلالات خاصة كانت مستخدمة في الجاهلية، وكذلك مغنية الرحى قد تستخدم ألفاظ لا نعيشها نحن اليوم.

وهي " ظاهرة مميَّزة للشعراء البدو، وهي الارتداد إلى ألفاظ صحراوية المذاق، تستغلق كثيراً من معانيها على القارئ، فيضطر إلى المعاجم اللغوية"[746].

وغرابة الألفاظ ليست عند ليلى أو مغنية الرحى فحسب، بل موجودة عند كثير من الشعراء ، منهم ذو الرمة، فقد عُرف عنه " استنطاقه للطاقات الصوتية في اللغة"[747]، فعناية ذي

---

[742] ـ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ص: 190.
[743] ـ ليلى الأخيلية، ديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 85.
[744] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 22.
[745] ـ المرجع السابق، ص: 117.
[746] ـ ناهد أحمد الشعراوي، شعراء بني عامر الأمويون، دار: المعرفة الجامعية، 2013، ص : 137.
[747] ـ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص : 15.

الرمة بالغريب لا تخفى على قارئ شعره، ولكنه يعرف كيف يوظف الغريب في خدمة الدلالة وإغناء الإيقاع إلى درجة أنه يغدو مستحيلاً تعويض الكلمة المختارة بأخرى مشابهة لها في المعنى والصيغة الصرفية[748]، فقد " كانت حاسته في الجرس دقيقة غاية الدقة، وكان مع اتساع باعه في الغريب، يعرف كيف يتخيره، بحيث يكون راقياً نقياً جزلاً غير جاس ولا خشن، ويكتسب الغريب نقاءه ورقته ورقيه من وضعه في سياقه المناسب بين الألفاظ المجاورة بحيث لا يكون مقمحاً عنوة واعتسافاً.[749]

ولعل أول ما يلاحظ على ألفاظ الشاعرتين أنها ألفاظ غريبة في أول الأمر، لكن معانيها واضحة عندما نبحث عنها في القواميس أو عند الجدّات، بسيطة ليس فيهما تكلف ولا بعد ولا إغراق في الخيال، فكانت ألفاظ ومعانٍ حسية مباشرة، وكان لهذا أثر في استخدامها لألفاظ وثيقة الصلة بحياتهما وبيئتهما[750].

ويتضح ذلك في شعر المغنيتين، وخاصة في شعر الرثاء عند ليلى الأخيلية والشكوى والغربة عند مغنية الرحى، إذ تقدم كل منهما المعاني والألفاظ منكشفة قلّما شابها الخيال، فنجد الشاعرة تدور حول ألفاظ تكاد تكون واحدة، وتكاد لم تأت فيها بمعان جديدة، ويظهر ذلك في استخدامها لبعض الألفاظ المرتبطة بالصحراء.

غرابة الألفاظ في شعر ليلى الأخيلية :

وصحراءَ موْماة يحارُ بها القطا قطعت على هول الجنان بمنْسر[751]

استخدمت ليلى الأخيلية لفظ الصحراء صراحة، ووصفتها بموماةٍ : وهي الفلاة التي لا ماء بها ولا أنيس، واستخدمت لفظ : المِنْسر": وهي قطعة من الجيش تمرّ قدام الجيش الكبير، ومثلها كلمة " فلاة" وهي الصحراء، وكلمة " قلاص"، هي الناقة، فتقول :

كأنّك لم تقطع فلاةً ولم تنِخ قِلاصاً لدى فأوٍ من الأرضِ غائر[752]

كذلك ذكرت طائر القطاة كثيراً في أشعارها، وهذا الطائر يألف الصحراء، ولا يوجد إلا بها وهو من الألفاظ التي ترتبط كثيراً بالصحراء،(**عُصب ـ النهي**)، فالعصب هي الجماعة، والنهي غدير الماء، تقول :

جنوح قطاة الورد في عصب القطا قرين مياه النهي من كلّ مقرب[753]

وقولها :

---

[748] ـ عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، ص : 54.

[749] ـ المرجع السابق نفسه.

[750] ـ ينظر: جيهان أحمد إبراهيم السجيني، ألوان الرثاء في شعر ليلى الأخيلية (دراسة موضوعية وفنية) ، كلية الآداب، جامعة طنطا: 256

[751] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 75.

[752] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع،ص : 72.

[753] ـ المصدر السابق، ص : 55.

ودوّيّة قفر يحارُ بها القطـــــا تخطيتها بالناعجات الضوامرِ[754]

ومثله :

فأنستُ خيْـــــــلاً بالرّقيّ مُغيـرةً سوابقُها مثل القطـــا المتواترِ[755]

ومن الألفاظ المرتبطة بالصحراء أيضاً في وصف إبلهم : (**القلاص، المهاريس، الثقال البهازر، الكوم الجلاد، البازل، الكوماء، والناعجات الضوامر**)، وهذه الألفاظ بعينها استخدمتها ليلى في أشعارها عند تأبينها لتوبة، فتقول مثلاً :

ولا تأخذُ الكوْمُ الجلادُ رماحها لتوْبةَ في صرِّ الشتاءِ الصَّنابر[756]

فالكوماء : الناقة العظيمة السنام، وربما قصدت بها النوق عظيمة اللحم فتمنع صاحبها من أن يذبحها نفاسة بها.[757]، ومثل ذلك استخدام ليلى لفظ المهاريس، والمهاريس من الإبل: التي تقضم العيدان إذا قلَّ الكلأ، وأجدبت الأرض، فتقول :

قرى سيفه منها مُشاشاً وضيْفه سنام المهاريس السباط المشافر[758]

ومن الألفاظ التي ترتبط بالصحراء، وبقرى الضيف : كلمة (**الطارق السَّاري**)، وهو الضيف الذي يسري بالليل، واستخدمت هذا اللفظ ليلى فقالت:

فتى كان للمولى سناءً ورفعةً وللطارق السَّاري قرى غير باسر[759]

ومن ألفاظها المرتبطة بالصحراء، لفظ " **الهندوانيات**"، وهي السيوف التي تصنع في الهند فتقول :

من الهندوانيات في كلِّ قِطعةٍ دمٌ زلّ عن أثرٍ من السيفِ ظاهر[760]

ولفظ " أثر من السيف" وهو رونق السيف، وهو من الألفاظ المعتادة في ذلك العصر.ومن ألفاظها ذكر " الكلب" ، حين كان الضيف يتوه في الصحراء ولا يعرف أين يذهب، فينادي على القوم فإن لم يجبه أحد، نَبَحَ، لتنبح الكلاب فيستدل على الحيّ بها' وكان يُطلق على من يفعل ذلك " **بالمستنبح**"، وهذا اللفظ استخدمته في قولها :

فيا توبَ للهيْجا ويا توبَ للنّدى ويا توبَ للمُسْتَنْبحِ المُتنوّرِ[761]

---

754 ـ المصدر السابق، ص: 73.
755 ـ المصدر السابق، ص : 68.
756 ـ المصدر السابق، ص : 70.
757 ـ المصدر السابق، نفسه.
758 ـ المصدر السابق، ص : 70.
759 ـ المصدر السابق، ص : 71.
760 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ، ص : 69.
761 ـ المصدر السابق، ص : 76.

وفي حديث الباحثة عن غريب الألفاظ، هناك لفظتان معروفتان لكل من عاش في الصحراء، وهما " الإيراد": وهو ورود الماء، وكذلك " الإصدار"، ونرى هنا براعة الشاعرة في استعمال اللفظين (مطابقة أو طباق) استخدمتهما ليلى في مدح توْبة عند قولها :

إنْ يُصدروا الأمر تطلِعهُ موَاردُه أو يوردُوا الأمر تحلله بإصدارِ[762]

غرابة الألفاظ في أغاني الرحى:

عرقوب كيف القـــراديش مشيه وجيّـــــه مكـــاده

وجا دون مولى الهدب ريش وكحل صابـــــغ سواده[763]

وأجدُ لفظ : (**عرقوب ـ القراديش ـ مكاده ـ الهدب ريش**).و(**العرقوب**) مكانٌ مرتفعٌ صعبُ التحرك فيه، و(**مكاده**)، أي يكيد صاعد ذلك العرقوب، (**مولى الهدب ريش**) كناية عن المرأة.

وقولها في مكان آخر :

نجـــــع بلا غير ديـــوان كيـــف لابس الهيرقاني

طاحن رشادات لركـــــان والمرش ما عـــان باني[764]

(الهيرقاني) هو لباس امازيغي، **و(المرش)**، هي حجارة صغيرة، وكذلك **(رشادات).**

وأجدُ ذلك في (**الهيرقاني ـ المرش ـ رشادات لركان)** ، وفي قولها أيضاً :

يا عيـــــن خيرك تْـــرقِّي نْشاء الله خبرْ خيرْ دايـــم

وْمطْول دْمُعـــكْ تشـــــقِّي جـــــبا هلك ما بي ايْلايم[765]

ونجد ذلك في: **(ترقي)** حركة للعين، و**(جبا)** المكان **(ما بي يلايم)**،**أي يلتئم.**

ويتكرر اللفظ الغريب في رباعية رابعة مثل:**(بالزنايف ـ بلقدار ـ ظفايف)** .

يا عين لـــــيك بالصـــــــبر ويا قلـــــب لكْ بالزَّنايـــفْ

عربْ يعرْفُولك بالـــــــــــقدار ما هـــــم لْنَا في ظفايفْ[766]

16 ـ ألفاظ مستمدة من المعجم القرآني من خلال نصوص الشاعرتين :

---

[762] ـ المصدر السابق ، ص 87.

[763] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 162 ، القرداش هي كلمة تونسية وهو اسم للآلة التي تستخدم لفك الصوف بعضه من بعض وتليينه، وهي متكونة من قطعتين اثنتين في كل واحدة أسنان كثيرة، وعندما يوضع الصوف فيهما تمسكه هذه الأسنان مسكاً جيداً، ويتم فك الصوف بعضه من بعض بوضع كمية من الصوف في أسنان هاتين القطعتين وإلصاقهما ببعضهما ثم فكهما مراراً حتى يصبح الصوف أكثر ليناً وبذلك يصلح لاستخدامه في صناعة الملابس أو المفروشات. ومنهم من قال إنها كلمة أمازيغية أو تركية.

[764] ـ المرجع السابق نفسه.

[765] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 47.

[766] ـ المرجع السابق، ص : 54.

استخدام الألفاظ القرآنية أو المستمدة من القرآن الكريم يُعدُّ من الظواهر الأدبية التي تمتاز بها شعر الأخيلية أو مغنية الرحى، وهي تعكس تأثر الشاعرتين بالبيئة الثقافية والدينية المحيطة بهما، ويمكن أن أجد بعض الألفاظ والتراكيب التي تنتمي إلى التراث القرآني أو التعاليم الدينية ، وعلى الرغم من أنّ كلا الشاعرتين تنتميان إلى فترار تاريخية متفاوتة.

وألفاظها مغنية الرحى قد تكون في بعض الأحيان مرتبطة بالواقع المعيش والظروف اليومية، لكنها في بيئتها الثقافية أيضاً قد تكون تأثرت بمفاهيمها الدينية التي بدأت بالأنتشار في المجتمعات العربية بعد الإسلام، وبالتالي يمكن أن أجد بعض الألفاظ أو التراكيب التي تشترك مع القرآن أ, تعكس تأثيره على الشعر الشعبي .

أ ـ ألفاظ مستمدة من المعجم القرآني في شعر ليلى الأخيلية :

من الألفاظ التي استخدمتها الشاعرتان الألفاظ الإسلامية، وهذا يبين التأثر بالقرآن الكريم.

ومن الألفاظ التي استخدمتها ليلى الأخيلية مستمدة من القرآن الكريم لفظ **" الأنصاب"** في رثاء توبة وهي مذكورة في قوله تعالى **[يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون]** سورة المائدة، الآية 92، والأنصاب هي حجارة القبر، فنرى الشاعرة تقول :

عقرتُ على أنصابِ توبةَ مُقرماً بهيدةَ إذ لم تَحْتفِرْهُ أقاربُه[767]

أي نحرت على نُصبه جملاً، والمقرم من البعير: الذي لا يحمل عليه ولا يذلل .

وقولها في لفظ **" رباط الخيل**: والرباط: ملازمة ثغر العدو كأنهم قد ربطوا هناك فثبتوا به ولازموه، وهي مأخوذة من قوله تعالى : **[ومن رباط الخيل]** سورة الأنفال، الآية 61 ، فتقول :

قومُ رباطُ الخيلِ وسْطَ بيوتِهم وأسنَّةٌ زُرقٌ تُخالُ نُجومـــا[768]

واستخدمت الشاعرة كلمة**" السرابيل "** وهي القمصان، وهي من قوله تعالى **[وجعل لكم سرابيل تقيكم الحر وسرابيل تقيكم بأسكم]**سورة النحل، الآية **81.**

شُمُّ العرانين أسماطٌ نِعالهمُ بِيضُ السرابيل لم يَعَلقْ بها الغمرُ[769]

واستخدمت الشاعرة الشطر الأول المستمد من القرآن الكريم في قولها **: (ولا تقولنْ لشيءٍ سوف أفعله)** في قولها:

ولا تقولنْ لشيءٍ سوف أفعله قدْ قدَّرَ اللهُ ما كُلُّ امرئ لاق

وهو المعنى نفسه الوارد في القرآن الكريم في قوله تعالي :

---

[767] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص: 59

[768] ـ المصدر السابق، ص: 108

[769] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 81.

[ولا تقولن لشيء إني فاعلٌ ذلك غداً إلا أن يشاء الله واذكر ربك إذا نسيت ...] سورة النحل، جز من الآية 81 .

وكذلك وردت لفظة القسم (**لعمرك**) في بيت ليلى الأخيلية :

لعمرُكَ ما بالموتِ عارٌ على الفتى إذا ما الفتى لاقي الحمام كريما

وهي مستمدة من النص القرآني في سورة الحجر في قوله تعالى : **[لَعمْرُك إنَّهم لفي سَكْراتِهم يعْمهُون]** سورة الحجر، الآية 72.

ب ـ ألفاظ مستمدة من المعجم القرآني في شعر مغنية الرحى :

بعض الألفاظ التي استخدمتها المغنية مستمدة من القرآن الكريم :

في لوَّله نجبْدو جبدْ وفي التالية ما رثــالي

وجتْ بيَّنا قطعة الكبد وما بعد لكباد غـــالي [770]

وهناك (**الْكَبَدُ**): وهي المشقة والعناء مثل قوله تعالى:**{لقد خلقنا الأنسان في كبد]** سورة البلد، الآية 4، و(**الْكَبِدُ**) وهي عضو في الجانب الأيمن من بطن الإنسان، مثل قول سيد المرسلين (**صلى الله عليه وسلم**)**" في كل كبد رطبة أجر**" [771]، وربما قصدت المغنية الأمرين، فجنينها جزءٌ منها، وغيابه عنها نوعٌ من المعاناة، "والمعنى الإجمالي للبيت هو في بداية الأمر كل منّا لم يتنازل لصاحبه عن حقه، وكل منا يصرُّ على موقفه ولا يحيد عنه، أما وقد بانت نيّة كل منّا وإصراره على المفارقة، تذكرنا الولد، والولد عزيز، بل هو الكبد نفسه، وكأنها تريد أن تقول، وكيف يعيش الإنسان بدون كَبِد؟!" [772]

بنات النسا كيدهن كيدْ ومِنْ كيدهن جِيتْ هارب[773]

متْحزْمات الحنش حي ومتخـــــللات العقارب

وقد وردت لفظة الكيد في سورة يوسف في قوله تعالى **: [إنّ كيدكن عظيم]** سورة يوسف،جزء من الآية 28.

وفي رباعية ثالثة تذكر المغنية لفظة (**ضامر**)، وتقصد به الخيل:

ما ينزلوا غير من فـــوق وما يركبوا غير ضامر

وما يخبطوا غير في السوق وصف العدو بات سامر[774]

---

[770] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 81 .
[771] ـ صحيح البخاري، رقم الحديث (2363)
[772] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 81.
[773] ـ محمد سعيد محمد قراءات في أغاني الرحى، ، ص : 120.
[774] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 79.

ونجد هذه اللفظة في النص القرآني في قوله تعالى : **[يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق]** سورة الحج، الآية 27.

وكذلك نجد لفظة (**الهوى**) في رباعية رابعة في قول المغنية:

تبّاع نفسه علـى هــواه ما هو على الشُّور سالك

كيف من شرى داه بدواه وباع الهناء بالمـــــهالك[775]

وقد وردت لفظة (**الهوى**) في قوله تعالى **[... ولا تتبع الهوى فيضلك عن سبيل الله إن الذين يضلون عن سبيل الله لهم عذاب شديد بما نسوا يوم الحساب]** سورة ص،جز من الآية 25.

ونجد لفظة تطوي وطي في قول مغنية الرحى :

يا الـــبل عــوج العراقيــب ليـــا شيعت ما تــواطي
تطــوي الوطـــا طي في طي طيّة حصير البســـــاطي[776]

هذه اللفظة ذُكرت في سـورة الأنبياء في قوله تعالى:**[يوم نطوي السـماء كطي السـجل للكتاب كما بدأنا أول خلق نعيده وعدا علينا إنا كنا فاعلين]** سـورة الأنبياء، الآية 103، إن من يتبع هواه، وما تُسوّل له نفسه من شهوات، لا يجد ما يرضيه، وغالباً ما يقع في المحظورات، وحينها يندم حيث لا ينفعه الندم.

نشريك يا راحة البـــال لوْ لِيكْ في السوق تاجر
وعلي خاطْري ندفع المـال ونْفضّي ارْفوف المتاجر[777]

لفظة البال وردت في سـورة محمد في قوله تعالى : **[والذين آمنوا وعملوا الصـالحات وآمنوا بما نزلّ على محمد وهو الحق من ربهم، كفّر عنهم سـيئاتهم وأصـلح بالهم]** سـورة محمد، الآية 2. **وفي قوله تعالى : [سيهديهم ويُصلح بالهم]** سورة محمد، الآية 5.

17 ـ تأثر الشاعرتين بالألفاظ الإسلامية :

تأثر شعر ليلى الأخيلية بالألفاظ الإسلامية هو موضوع ذو أهمية خاصة في فهم تطور الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العصور المتلاحقة حيث برز تأثير الإسلام على اللغة والأسلوب الشعري في تلك الفترات، ويمكن أن أحدد ذلك في نقاط :

ـ التوجه الروحي في الحب

---

[775] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 143
[776] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 160.
[777] ـ الحاجة : برنية حسن علي الطابوني.

ـ الألفاظ المتلقة بالحياة والموت

ـ ألفاظ إسلامية مباشرة وهو ما يتفق مع التصور القرآني للزمن

ـ المفاهيم المتعلقة بالقضاء والقدر

ـ الرموز الدينية

وفي ديوان ليلى الأخيلية أجد هذه الأبيات بذكر الله والاعتماد عليه :

م	الأبيـــات التي ذُكرت فيها الألفـاظ الإسلامية في شعر ليـــلى الأخـــيلية
1	**فـــــلا يُبْعدنْك اللهُ يا تـــوبُ إنما لِـــــقاء المنايـا دارعـــاً متلُ حَاسِرِ**
2	**فـــلا يبعـــــدنك الله حيَّاً وميـتاً أخـا الحربِ إن دارت عليـك الدوائرُ**
3	**جـزى الله خيراً والجزاءُ بكـــفِّه فتـــى مـــــن عُقيلٍ ساد غيرَ مُكلِّفِ**
4	**خليفة الله أعطاهم وخوَّلـــــــهم ما كـــان من ذهـــب جـــمٍّ وأورقِ**
5	**فلا تكذب بوعـــد الله وأرض به ولا تُكـــلْ علـــى شيء بإشفـــاق**
6	**ألـــم تعلم جـــــزاك الله شراً بأنَّ المـــــوت منـــــهاة الرجـــال**
7	**وعنهُ عفا ربي وأحســنَ حِفظهُ عـــزيزٌ علينا حاجة لا ينـــــالها**
8	**معاذ إلآهـــي كان والله سـيداً جـــواداً على العِلاّت جمّاً نوافـــله**
9	**معـــاذ الله عسفت برحـــلي تُعـــدَّ السير للـــــبلد التهـــامي**
10	**أحجـــــاج إنّ الله أعطاك غاية يُقصّرُ عنـــــها من أراد مـــــداها**
11	**جزى الله شرا قابضاً بصنـــيعه وكُلَّ امرئ يُجزى بما كان ساعيـــــاً**

كذلك في بعض رباعيات مغنية الرحى تجد الباحثة ألفاظاً إسلاميةً :

م	الأبيـــات التي تم ذكـر فيها الألفـــــاظ الإسلامية في شعر أغاني الرحى
1	**شـن دعـــوتي ويش مطـــراي ويـــا وحلتي فـــي زمـــاني** **والنـــاس فـــي رحـــمة الله ونـــا فـــي جهنـــم نعـــاني**
2	**يـــا رحـــى نرحيـك بالسيـــف ونكـــملك بالـــعوافـــي** **وإن شـــا الله ياكلـــك ضـيف غـــالي مـــــن البعد لافي**
3	**لانـــــي مريضـــة ونـــنزار ولانـــي سليـــم الجواجي**

	كـــــامي علـــــي داي صبّار	فـــــي رحمـــــة الله نراجي
4	وحـــــق النبي شاهـــــر الدين	وحـــــق الصلاه ولعبـــــاده
	ومـــــا يضحكن غيـــــر سنّين	ومنّـــــي بـــــلا غير راده
5	ســـــوال النبـــــي يالغـــالي	لنظـــــار يـــــرغبنـّـــــك
	وإن غبـــــت جـــــاهن رمد	ويبـــــرن ليـــــا قابلنـّـــك
6	يـــــا بـــــركة اللي يصـلي	مـــــن الفجر ورافـــــع بريقه
	الله نتجـــــعلك يالغـــــالي	غـــــرسه على جـــــال ميده
7	الغـــــالي مشى يـــــوم لثنين	ويـــــارب بيـــــض طريقه
	يتـــــبعه محـــــمد وجبرين	والشيـــــخ لســـــمر رفيقه
8	ان شـــــا الله سيـــــد عيني	فـــــي مرقده ما يـــــلاجي
	ونا طـــــالبه الفضـــل من ربي	ما نقطـــــعوله مـــــراجي
9	ســـــوال النبي يا معـــدي	علـــــى الجـــــار وصّى نبينـــا
	ما حـــــد قسمه علـــــى حد	غيـــــر ونسة الـــــدار زينـــا
10	اللـــــي يطلـــــب يطلـــــب الله	ويقـــول يا كـــــريم المعـــاطي
	والعـــــبد خليـــــك مـــنَّا	لا يـــــرفعك لا يـــــواطي

18 ـ الألفاظ والصور للشاعرتين المستمدة من الشعر العربي القديم :

في تحليل الألفاظ وقراءة الصور في شعر ليلى الأخيلية ومغنية الرحى يمكن أن يلاحظ المتلقي أن كلتا الشاعرتين استخدمتا ألفاظاً وصوراً ذات جذور في الشعر القديم تعكس البيئة الطبيعية، والثقافية التي نشأت فيها الشاعرة، على الرغم من اختلاف الساقات الزمنية مثل الرحيل والبكاء على الطلال والفراق والحزن والصبر والتحمل والحكمة .

وعلى الرغم من اختلاف المدة الزمنية بين الشاعرتين إلا إنهما تأثرتا بالشعر العربي القديم في الألفاظ أو المعاني والصور:

أولاً : ألفاظ الشاعرة ليلى الأخيلية المستمدة من الشعر العربي القديم:

تأثرت الشاعرة ليلى الأخيلية بالشعر العربي القديم في عدة ألفاظ أذكر منها :

ـ النعام :

تقول الشاعرة ليلى في تشبيه ناقتها **بالنعام** :

رموْها بأثوابٍ خِفافٍ فلا ترى لها شبهاً إلا النعام المنفرا[778]

هذه الصورة حاضرة في شعر **حسان بن ثابت** :

فقرَّبتها للرحل، وهي كأنـــها ظليمُ نعـــامٍ بالسماوةِ نافرُ[779]

---

[778] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 83.

[779] ـ حسان بن ثابت ،الديوان ، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط1، السنة لاتوجد، ص: 111.

ـ المبيت:

وردت كلمة (المبيت) في نص الشاعرة في وصفها **للقطا** :

تبيتُ بموماةٍ وتصبحُ ثاويـــــاً بها في أفاحيصِ الغويّ المُعصبِ[780]

هذه اللفظة ذُكرت عند **امرئ القيس** في حديثه عن الثور الوحشي:

فبات على خد أحم ومنـــــكب وضجعته مثل الأسير المكــردس[781]

ـ القطا :

كما ذكرت الشاعرة (القطا) كونه مشبهاً به لناقتها :

جُنوح قطاة الوِرد في عُصب القطا قريْن مياه النِّهي من كــل مقربِ[782]

وذُكِر (القطا) ورد في شعر **قيس بن الملوح** في مخاطبته للقطا:

بكيتُ على سرب القطا إذ مررن بي فقـــــلتُ ومثلي بالبكاءِ جدير

أسربَ القطا هل من معيرٍ جناحــهُ لعلّي إلـــى من قد هويتُ أطير[783]

ـ الطرب:

عند الوقوف على الأطلال ذكرت الشاعرة كلمة (الطرب) في قولها :

طرِبتُ وما هذا بساعـــة مَطْربِ إلى الحيّ حلّوا بين عادٍ فجُبجُب

وذكِر (الطرب) عند **الكميت بن زيد الأسدي:**

طربت وما شوقاً إلى البيض أطربُ ولا لعباً مني أذو الشيبِ يلــعبُ[784]

ـ خذروف الوليد :

كما ذكرت الشعرة كلمة **(خذروف الوليد)** في رحلتها الصحراوية برفقة ناقتها :

لوحشيها من جانبي زفيانـــــها حفيف كخذروف الوليــد المنقَّب

وذُكرت اللفظة نفسها عند **امرئ القيس :**

دريـــــر كخذروف الوليد أمـــره تتابــــــع كفيــه بخيط موصَّل[785]

---

[780] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 55.

[781] ـ امرؤ القيس، الديوان ، تحقيق: عمر فاروق، دار الأرقم ، بيروت، ط1، 1997.ص :110.

[782] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ص : 55.

[783] ـ قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، الديوان ، تحقيق يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2009 ، ص 67.

[784] ـ الكميت بن زيد الأسدي، الديوان، تحقيق محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص : 18.

[785] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 61.

ـ أمون :

ـ ذكرت الشاعرة مفردة **(أمون)** عند وصف ناقتها :

غضوب للمهـــامه ذات لـــوثٍ أمون الخْلـــــقِ سيرتُها غَـلابُ

وتم ذِكر اللفظة نفسها والمعنى نفسه عند **(كعب بن زهير)** في وصف ناقته:

أمـــونٌ ما تَمَلُّ ومـــا تَشـكَّـــى إذا جَشَّمْـــــتَها يوماً كـــلالا [786]

ـ ذات لوث :

ـ ذكرت الشاعرة مفردة **(ذات لوث)** عند وصف ناقتها :

غضوب للمـــــــــهامه ذات لوثٍ أمـــــون الخْلقِ سيرتُها غَلابُ[787]

وذُكرت هذه اللفظة عند **المثقب العبدي :**

فسَلِّ الـــهَمَّ عَنْـكَ بذَاتِ لَوْثٍ عُـــــذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةٍ القُيـــــونِ[788]

ـ لفظة السراب:

ـ ذكرت الشاعرة مفردة **(السراب)** في رحلتها :

تجوب الأرض نحْوك ما تأنى إذا ما الأكـــم قنّعـــــــها السرابُ

وذكرت لفظة **(السراب)** عند **امرئ القيس في قوله :**

ألـــــم أنض المطيَّ بكل خرق أمق الطـــــول لمّـــــاع السراب[789]

ـ عقر الإبل :

ـ ذكرت الشاعرة مفردة **(عقر الإبل)** عند وقوفها على قبر توية :

عقرتُ على أنصاب توبة مُقرما بهـــــــيدة، إذ لم تحتقره أقاربه[790]

كذلك تكررت لفظة (عقر الإبل) عند **الخنساء** في وصف كرم أخيها صخر:

وإن صَخـراً لمـــــِقدامٌ إذا ركِبـوا وإنَّ صـخْراً إذا جـاعُوا لعقّـــارُ[791]

---

[786] ـالمصدر السابق، ص: 131

[787] ـ المصدر السابق، ص : 64

[788] ـ المثقب العبدي، الديوان ، تحقيق، حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، ط1، 1971، ص 165:.

[789] ـ امرؤ القيس، الديوان ، تحقيق: عمر فاروق، ص: 64

[790] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص: 59.

[791] ـ الخنساء، الديوان ، تحقيق عمر الطباع، ص: 43

ـ مستنبح:

ـ ذكرت الشاعرة مفردة **(مستنبح)** عند وصفها كرم توبة **:**

فيا توبُ للهيـجا ويا توبُ للنـــدى ويا توبُ للمستنبحِ المتنـــوّرِ[792]

وتم ذُكر هذه اللفظة عند الشاعر **حماس بن ثامل الأسدي:**

ومستنبح في لـــــج ليل دعوته بمشربة في رأس صمد مقـابل[793]

ثانياً ـ ألفاظ أغاني الرحى المستمدة من الشعر العربي القديم:

يتناول هذا الموضوع بعض النواحي التي تطرقت إليها مغنية الرحى والتي ربما كانت مستمدة من الشعر العربي القديم، و ربما كانت العامل المساعد على إبراز الصور بوضوح :

ـ وصف المغنية للناقة **بالعوجاء** في مشيتها:

يا البـــــل عـــــوج العراقيب ليـــــا شيْعت ما مت تـــواطـــي

تطوي الوطـــــــا طي في طي طيـّـــة حصـــــير البســـاطـي

وهذه الصورة قد تناولها الشاعر **طرفة بن العبد** في معلقته :

وإني لأمضي الهمَّ عند احتضارهِ بعوجـــــاء مرقالٍ تروحُ وتغتدي[794]

ـ وفي مخاطبة **الديار** بعد هجرها تقول مغنية الرحى :

يا دار منـــــك رحلنـــا ومنـــــــك غدينا ودايع

سوال النـــــبي نتـــعلَّى منهم مليـــــح الطبايع[795]

أجد هذا الخطاب قد تردد عند الشاعر **عنترة العبسي** وهو يخاطب دار ابنة عمه عبلة:

يا دار عبلة بالجـــــواء تكلِّمي وعِمِي صباحاً دارَ عبلةَ واسلمي

ـ اعتراف مغنية الرحى بأنها **مغنية** :

غنّيـــــت قـــــالوا تغنّي شاكيـــــت قالوا هبيله

ومهبـــول من يعطي سِرَّه في وطـــــن ماله قبيله[796]

وتردد الغناء في شعر **حسان بن ثابت** رضي الله عنه :

---

792 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص:.76.
793 ـ الحماسة، ج2، ص206.
794 ـ محمد سعيد محمد، قرارات في أغاني الرحى، ص : 146.
795 ـ المرجع السابق ، ص : 163.
796 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :22.

تغنّ فـــي كلِّ شعر أنت قائـــلهُ إن الغِناء لهذا الشعرِ مِضمارُ

يميزُ مُكـــفأهُ عنهُ ويعـــــزِلهُ كما تميزُ خبيث الفضةِ النـارُ[797]

- وفي وصف **النعام** تقول المغنية :

كُبـــرْ التبيْرِيفْ للْبـــافْ وْطُـولْ الخـــطَا للنـــعامه

وبْنادَمْ لْيَا كان عـــرَّاف شَكّـــارْ رُوحَـــهْ ذمامـــه[798]

وذكر **زهـير بن أبي سلمى** النعامة في تشبيهه لناقته:

مثل النعام إذا هيَّجتها ارتفعت على لواجبِ بيضٍ بينها الشَّركُ[799]

- وفي تشبيه الإبل **بالسفينة** تقول المغنية :

تستاهـلي عـــز ودلال يا رافـــعة اللي رزينـــة

وْيا شايـــله طايح الدار في البـــر كيف السفـــينة[800]

وقد سبقها **الراعـــي النميري** في هذا الوصف :

وهى إذا قام في غرزِهـــــا كمثل السفينة أو أوقـــرُ[801]

- استخدمت مغنية الرحى لفظة **القنطرة** في تشبيهها لحالتها النفسية :

لانـــي برمضان صمتـــه ولا ني مع الـــناس فاطر

طريلي كما عسكر البـــي وعسّاس بين القنـــاطر[802]

ويذكر **طرفة بن العبد** مشبها أفخاذ ناقته بالقنطرة في قوله :

كقنطرة الرومي أقسم ربها لتكتنفنَّ حتى تشاد بقرمد[803]

- وتشتكي **مغنية الرحى** من طول الليل لمن فارق أحبته :

يا ليل مطـــــولك ليـــل علي من مفـــــارق حبيبه

لي عين تذرف كما السيـــل ولي قلب كـــــاثر نحيبه[804]

---

[797] - حسان بن ثابت، تحقيق : عمر الطباع، ص : 34.
[798] - محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص127.
[799] - زهير، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص: 44.
[800] - محمد سعيد محمد، قراءات في أغني الرحى، ص 164.
[801] - نوري القيسي، شعر الراعي النميري، تحقيق: ، وهلال ناجي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط1، 1980، ص :206.
[802] - محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 33.
[803] - الشيخ أحمد الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، ص : 64.
[804] - محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 32.

تتكرر الصورة نفسها عند حامل لواء الشعر الجاهلي **(امرؤ القيس):**

ألا أيّها اللّيلُ الطّويلُ أَلا انجـلِ بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ[805]

- وفي ذكر المغنية **(للرياح والمطر)** تقول:

مطر جيلنـــا غير بشباش وحتى ربيـــــــعه مخالف

وزيتونا راح قشـــــقاش خـــــــلّي يادلال السّوالف[806]

ويظهر ذكر المطر عند الشاعر **الأخـــــــــطل** في قوله :

فبات في جنب أرطاة تكـــفئه ريح شآمية ، هبَّت بأمـــــطارِ[807]

- وفي مخاطبة المغنية **(لعينها)** تقول:

يا عيـــــن خيرك عميتي ورقيـــــــت عليك الضبابه

اللي كاتـــــــبه الله بيصير واللي رايـــــــده يامر حبابه[808]

وتحضر هذه الصورة في شعر **الخنساء** عند رثائها صخر:

يا عين فيضي بدَمعِ منك مِغْرارِ وابكي لصَخْرِ بدمْع منكِ مِدرار

- وفي **وصف الأخ** ،تقول مغنية الرحى في وصف أخيها، الذي كان عوناً لها على الدهر:

خوها اليا جا يتمشى صبّا وقال انشدوها

قولولها ليش تبكي ونا حيّ مازلت خوها[809]

نجد ذلك في قول **كعب الغنوي** في رثاء أخيه، الذي كان له عوناً على الدهر:

أخ كان يكفيني وكان يعينني على نائبات الدهر حين تنوب[810]

- وفي **الصبر** تقول مغنية الرحى :

الصبر مفتاح للفـــرج والصمت قيـــــد السلامه

والسو يصْبَّحْ ويمْسى عليْ فعلْتـــــــــَه بالندامه[811]

---

[805] ـ الشيخ أحمد الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، ، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، ص : 42.

[806] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 143.

[807] ـ الأخطل (غياث بن غوث بن طارقة أبو مالك)، الديوان، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دارالكتب العلمية، بيروت، ط1، 2009، ص : 89.

[808] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 44

[809] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 55.

[810] ـ الغنوي (كعب بن سعد)، تحقيق عبد الرحمن محمد الوصيفي،دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص : 34.

[811] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 109.

ويقول الشاعر **عبد الله الأحوص الأنصاري** في الصبر:

صبراً جميلاً على ما ناب من حدث والصبرُ ينفعُ أقواماً إذا صـبروا

الصبرُ أفضلُ شيءٍ تستعينُ بـــهِ على الزمانِ إذا ما مسَّك الضررُ[812]

19 - الحكم والأمثال :

ضمّنت الشاعرتان شعرهما بالحكم والأمثال، بهدف أن تصقل هذه الحكم فهم سامعها للحياة، وتجعله أكثر قدرة على التبصُّر بالحياة، إذ تكْشف مثل هذه المقولات عن قيم إنسانية مجردة، وتتجاوز حدود الموقف، إلى مقولات عامة تحمل كثيراً من معاني الحكمة.

الحكمة عند الشاعرة ليلى الأخيلية :

الشاعرة خرجت بتجربة مع موت صاحبها **توبة** بهذه الحكم التي أوردتها في رثائه:

م	الحكـــــمة فـــــي شعـــــر ليـــــلى الأخيـــــلـــــية	
1	**لَعَمْرُك ما بالموتِ عارٌ عـــــلى الفتى**	**إذا لـــم تُصبْهُ فـــــي الحياةِ المَعايرة**
2	**ومـــا أحدٌ حيّاً وإنْ كـــان سالمـــاً**	**بأخـــــلد ممَّـــــن غيّبته المقـــابرُ**
3	**ومنْ كانَ ممّا يُحدْثُ الدهرُ جـــازعاً**	**فـــــلابد يومـــاً أن يُرى وهوَ صـابرُ**
4	**وليـــس لذي عيْش من الموْتِ مذهبٌ**	**وليس عـــلى الأيـــام والدهـــر غابرُ**
5	**ولا الحـــيّ ممّا يُحدثُ الدهرُ مثعتبٌ**	**ولا الميتُ إن لم يصبر الحـــيَّ نـــاشرُ**
6	**وكـــــلُّ شبابٍ أو جديد إلى بلـى**	**وكلُّ امـــرئ يومـاً إلى الله صـــائرُ**
7	**وكـــلُّ قريني ألفةٍ لتفرُّقٍ شتـــــاتاً**	**وإن ضـــنّا وطـــــال التعـــاشُر**

وقالت أيضاً :

لعمْركَ ما الهجرانُ أن تشْحَطَ النَّـوى ولكنـــما الهجرانُ ما غيَّبَ القبـــر

الحكمة عند الشاعرة مغنية الرحى :

	الحكـــــمة فـــــي شعـــــر مغنـــــيـــــة الـــــرحى	
1	**ثنتـــين يا خـــي عيـــوني** **قـــلّة عشـــي خـــاطر الليل**	**كـــان درتـــهن يوكســـنك**[813] **وخـــيل لـــعدا كـــان جنّك**
2	**الصـــبر هـــو طب لـــوجاع** **واللـــي تـــرك باب لطمـــاع**	**والصـــمت يـــقهر لعـــادي** **تْـــحبّه جميـــع لعبـــادي**
3	**الصـــبر ديـــره عـــوينك** **واللـــي مكتـــوب في جبينك**	**وديـــر المـــليـــحه وداري** **مـــا عـــاد يمـــحاه قـــاري**
4	**اللـــي ما قرا ما عـــرف فرض** **واللي مـــا سفر مـــا عرف لرض**	**حتـــى ان مـــات مازال جاهـــل** **ولا يـــورْدنك عـــالمـــناهل**
5	**الكســـر في العظـــم يبرى** **و كلـــمة الســـو غبره**	**وتـــبرى عليـــه الضميـــدة** **كـــل يـــوم تصـــبّح جديده**

[812] ـ عبدالله بن محمد بن عبدالله الأحوص الأنصاري، الديوان، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بغداد،ط1، 2003، ص: 165.

[813] ـ قال الرسول الكريم : "من باع بيعتين في بيعة فله أو كسهما أو الربا" رواه الحاكم وصححهما ووافقه المذهبي. وهو النهي عن بيعتين في بيعة، والوكس هو النقصان والتنقيص، والمعنى في البيت الشعري هو ما ينقص من قدرك ومكانتك.

ثانياً ـ الأسلوب عند الشاعرتين :

الأسلوب عند الأخيلية يُعدُّ سهلاً لكنه عميق يعتمد على التشبيه والاستعارة، مما يجعل ألفاظها ومعانيها تتراءى للمتلقي بأبعاد مختلفة، كما أنها استخدمت الطباق والجناس بشكل جيد لإبراز التضاد بين المعاني، وإضفاء تأثير بلاغي خاص تسيطر عليه العاطفة من خلال العفوية ، كما تركز على المشاعر الإنسانية خاصة في موضوعات الحب والهجر والندم، فيظهر في شعرها جمال الألفاظ والصدق في التعبير، كما تستعمل الشاعرة الصور الشعرية التي تعكس الحزن من خلال التكرار .

أمّا مغنية الرحى فأسلوبها يعتمد على أمرين :

الأمر الأول : البساطة في التعبير والقوة في المعنى في آن واحد، حين تتكلم عن هموم الناس اليومية .

والأمر الآخر : أسلوبها يغلب عليه الصور الشعبية والمشاهد الطبيعية والحكم والأمثال.

وغالباً ما تكون كلماتها مألوفة وسهلة على المتلقي في جعلها محبوبة بين الناس، كما كان شعرها يميل إلى البعد الوجداني وهي أيضاً تستخدم التكرار لتأكيد ما تقوله، ويعكس الأسلوب الفني عند مغنية الرحى بالتركيز على القيم الإنسانية والهموم الاجتماعية ، مثل الظلم والغربة والحقد، وكذلك تُركّز على مكارم الأخلاق والأحداث التاريخية، مما يضفي على شعرها طابعاً من التوثيق الاجتماعي في قالب فني شعبي متميز.

واختارت الشاعرتان الألفاظ التي تعبر عن عاطفة الحزن والشكوى والأسى التي تعانيها كلاهما، كما اختارت كل شاعرة الصورة المعبرة لعواطفها ومشاعرها المتأججة من الألم، فأثرت كل منهما أصدق تأثير، واعتمدت في تصوير العاطفة على ألوان عديدة من البيان والبديع والمعاني، وتتجلى هذه السمات الأسلوبية في الصور البديعية في الشكوى والمراثي، كما سأبين فيما يلي :

1 ـ المبالغة : وهو الوصف المبالغ فيه من حيث المعنى حداً مستحيلاً أو بعيداً .

المبالغة في شعر ليلى الأخيلية :

المبالغة في هذين البيتين وهو بكاء العذارى طول العام على توبة :

لتبكِ العذارى مِنْ خفاجة كُلّهـــا شتاءً وصيفاً دائبـــــاتٍ ومُربعا

على ناشئ نال المكارمَ كُلَّـــــها فما أنفكَّ حتَّى أحرزَ المجدَ أجمعا

وكذلك مبالغتها في البكاء على **توبة بن الحُميِّر**:

فأقسمتُ لا أنفكُّ أبكيكَ ما دعتْ على فنـــــنٍ ورقاءَ أو طـار طائرُ

وكقولها تمدحه بالشدة حيث إن عليَّات الأمور كانت عنده سهلة هينة، إذا هي أعْيت الشخص السخيَّ الكريمَ الخلقة الذي له الشرف :

ينـــــــالُ عليّاتِ الأمورِ بهوْنةٍ إذا هي أعيتْ كلَّ خـــــرْقٍ مُسوّف

وهي تبلغنا بأن **توبة** بألف رجل من أقرانه، فتقول :

فيا ألف ألفٍ كنـــت حيّا مسلَما لألقـــــــاك مثل القسْورِ المتطرَّفِ

المبالغة في شعر مغنية الرحى :

المغنية تبالغ بأن الرفيف قد أعمى عينيها :

عيـــــــني عمـــاها الرفـــيف وقلْبـــــــي خـــــذاه الريـــافي

مِنْ وحشـــــــتك يا ولـــد بوي مـــــــا نرقد الليل وافـــــــــي

كذلك تبالغ المغنية في غسلها إذا ماتت بدموعه أمها :

يا عبـــــــد دنّي الحـــــويا نبّـــــــــي مينْـــــــتي وصْلونِي

وْكـــــــــــان متتْ تبْكي عليْ وبدْمـــــــــــوعها غسّلونِـــــــي

ثم تبالغ أيضاً في العلاج بالكي الذي لا جدوى منه على الرغم من العدد **(ميه وستين كيّه) :**

مِيّـه وْستـــــــين كيّـــــه ما هـــــــوْننْ ربـــــــعْ دايـــــا

حِسـّــــــي تكايـــــــل عليَّ نْـــــــداويه ولاّ بـــــــــــرايـــا

وترسم المبالغة أيضاً في حديثها عن الموصوف الذي لاندري صلة قرابتها به، بل ذكرت أوصافه وبالغت في ذلك فجعلت من عقله قنطاراً من الوزن، و يتمشى بكبرياء وهو يتزين بالزي العربي الليبي:

ونـــــــاقل من العـــــقل قنطار ومِـــــــن الزيـــــــن نـاقل أوزانه

وْجـــــــا يختبل في جريـــــده كيـــــــف لابس الخـــــــيزرانه

وتتوقف الباحثة عند هذه الرباعية الجميلة المبدعة للمغنية في رسم الأسرة، وربما هي أسرتها ولكنها تحدثت عن فتاة غيرها إبعاداً للشبهة عنها، لكن الباحثة رأت في هذه الرباعية شيئاً من التقارب بينها وبين المغنية في وصف هذه الأسرة، تقول المغنية في رباعيتها :

بوها قـــــمر وأمهـــــا شمس وخـــــــوها مثيـــــل الهـــــلالي

وهي ماشطة خمس في خمـــــس مـــن غير ما مـــــــلوح التـــــــالي[814]

ربما كان هذا التوقف عند هذه الرباعية التي دخلت في صيغة المبالغة، شعور الباحثة نحو أسرتها، وأحسّت كأن الرباعية تتحدث بلسان حالها، ولهذا وجب التوقّف عندها ولو في عُجالة، فهذا التصوير الشعري، الذي هو تعبير مجازي استخدمته المغنية لإظهار مكانة الأب

---

814 ـ تحصلت على هذه الرباعية من الأستاذ : أبوبكر سليمان رمضان .

والأم والأخ في حياتها، مثلما تفعل الكواكب، لكنه بالطبع ليس المقصود به المعنى الحرفي، يقول جمعة الفاخري في هذه الرباعية "بوها قمر وأمها شمس يعني في كلا التعبيرين هو تشبيه بليغ ، حُذفت أداة التشبيه ووجه الشبه، وهو تشبيه جميل، فهي تشبه أباها في بياضه وإشراقة وجهه كالقمر، وأمها في جمالها ونشاطها كالشمس...والبيت الثاني يعبر عن جمال المرأة المتمثل في غزارة شعرها وطول ظفائرها"[815]

والباحثة في قراءتها لهذه الرباعية، وخاصة البيت الأول **: (بوها قـــــمر)** فترى فيه أنها شبهت أباها بالقمر، وهي صورة بلاغية تدل على الهدوء والعقل والرزانة والوسامة التي يتمتع بها ذلك الأب، فالقمر يرمز إلى النور في الظلام ، والصفاء في الليل، مما يعكس شخصية الأب كحامي ومرشد يؤمن عائلته ويوفر لها الاستقرار، وربما لغياب والدها عند السفر في فترات متعاقبة، مثله مثل غياب القمر حيناً من الدهر، **(أمهـــــا شمس)** قارنت الشاعرة الأم بالشمس وهي رمز الحياة والطاقة والدفئ، فالشمس تشرق وتنير تماماً كما أن الأم تمنح الحياة والرعاية لهذه الأسرة، وهذا التشبيه يعبر عن العطاء المستمر والمحبة التي لاتنتهي، (**وخـــــوها مثيـــــل الهـــــلالي)** وهنا المغنية قارنت الأخ بالهلال وهي ظاهرة من الظواهر القمرية التي تظهر جزئياً، وتكتمل تدريجياً، وهذا التشبيه قد يحمل دلالة على الشخصية المتطورة أو المراحل الانتقالية في حياة الأخ ، حيث الهلال يشير إلى نهاية مرحلة جديدة وقد تكون في مرحلة نمو وتطور، كما نلاحظ أن هناك توازناً بين هذه الصور الرمزية، فالأب كالقمر والأم كالشمس والأخ كالهلال مما يعكس تناغماً في الشخصيات ويدل على تكامل الأدوار العائلية فكل عضو في الأسرة لديه دور ليساهم في توازن الحياة كالكواكب تماماً.

فالمغنية استخدمت الشمس والقمر والهلال لتعزز من جمال الصور البلاغية، وتعمق المعنى العاطفي، وهذه الرموز ليست مجرد صور طبيعية، بل تحمل من معانٍ دلالية تربط بالعاطفة والهوية الأسرية، وباختصار العبارة تبرز هذه الصور العلاقة التكاملية بين أفراد الأسرة من خلال التشبيهات الرمزية.

ولكن مايثير فضول الباحثة كيف تعاملت المغنية مع اللغة في التذكير والتأنيث، وفي الصور البلاغية، وهي امرأة لم يسمح لها الزمن لتجلس في مقاعد الدراسة، ولماذا لم تقل :

بوها شمس وأمهـــــا قـــــمر وخـــــــوها مثيـــــل الهـــــلالـي!؟

وهي ماشطة خمس في خمـــس مـــن غير ما مـــــلوح التـــــالي

بالطبع سيختلّ المعنى لعدة أسباب منها نستخلصها في هذا الجدول :

م	التصنـــــــــيف	علاقـــــــــة الأم بالشمـــــــس	علاقـــــــــة الأب بالقمـــــــــر
	اللغـــــــــة	الشمـــــــــس مـــــؤنث مجازي	القمـــــــــــر مذكر مجـــــازي
1	الوجـــــــود	الأم دائما حاضرة وموجودة في البيت	الأب كثير السفر والغيـــــاب عن البيت
2	الأبنـــــــــاء	الأخت في تطوهرهـــــا تكون أماً	الأخ في تطوره يكون أباً والهلال يكون قمراً

[815] ـ مكالمة هاتفية مع الأستاذ : جمعة الفاخري يوم الجمعة 24/ 1/ 2025م.

3	وقت العمـــــــل	الأم غالبـــــــا ما يتطلب عملها نهاراً	الأب يسافر ويتنقل في الظلام في كثير من الأحيان
4	العقل والعاطـــفة	الأم تمـــــــــــيل إلى العاطفة	الأب يميل إلى الرزانة والهدوء والعـــقل
5	غيـــــــاب الأم	تكـــــــــــاد أن تتفتت الأسرة	الأب له دور أقل من الأم في بنـــاء الأسرة
6	مكـــــــــانة الأم	مكانة الأم في البيت كالشمس في الكون	مكانة الأب في البيت كالقمر في الكـــــون
7	ترتيب الرباعية	الشاعرة وصفت الأم ثم البنت التي كنتها بالظفائر وهو ترتيباً منطقياً	وصفت الشاعرة الأب ثم الأخ (ترتيب منطقي أيضاً)
8	التطور والانتقال	المرأة تتصف بالجمال من خلال وصف الفتاة بغزارة الشعر وطول الظفائر	الأخ يتصف بالشجاعة من خلال وصفه بالهلال فهو لا يخشى الظلام ولا التنقل في الصحراء.

2 ـ الطبـــــــــاق :

من الصور البديعية التي تميّزها بها شعر المرأتين الطباق، وهو الجمع بين معنيين متقابلين سواء كان بالإيجاب أم بالسلب، وهو من المحسنات المعنوية.

الطباق في شعر ليلى الأخيلية :

نجد طباق التضاد: **(يُصدروا ـ يُوردُوا، جاروا ـ عدلوا)** في قولها:

وتوب للخصم إن جاروا وإن عدلوا وبدّلوا الأمر نقصا بعد إمـرارِ

إنْ يُصدروا الأمر تطِلعهُ مـــواردُه أو يُوردُوا الأمر تحْلله بإصدارِ

ومن طباق التضاد **(شتاءً وصيفاً)** في قولها :

تبكيك العذارى مِنْ خفاجة كلّـــها شتاءً وصيفاً دائبات ومربعاً

وكذلك نجد الطباق التضاد أيضاً **(عاجلاتٌ وآجلُ)** في قولها :

ولا يُبعدنـــَك اللهُ يا تـــوبَ إنّها كذاكَ المـــنايا عاجلاتٌ وآجلُ

الطباق في أغاني الرحى:

نجد طباق التضاد في قولها **(نشريه ـ نبيعه) :**

والصاحـــــــب اللي نعـز بيه لَفتْ مِن قـــداه الوجيـــعه

زعـــــم كيف درتـولـــي فيه نشْريـــــــه ولاّ نبيـــــــعه[816]

كذلك نجد طباق التضاد في قول المغنية **(الليل ـ الصبح)**:

تـــــــاريت الحـــــلم كذاب ونا هلـــــــي مبْعد جباهم

[816] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 144.

فـــــــي الليل نا والغـــوالي وفي الصبح مانـــي معاهم

وأيضاً نجد طباق (**لُمْ - بوي**) في قولها:

بيـــــت بـــلا لُمْ مهـــــدوم وجاـــــــمع بـــلا بُوي خالي

لا رحْـــــــبوا بِيْ لّيا جِيـــتْ ولا ينْشْدوا ويشْ حـــــــالي

كذلك نجد الطباق في قولها **(تسهر - ترقد) :**

يا لُـــــمْ مـــــا كيفْهَا حـــد ويا جـــــــاريا فـــي دوايا

تسْـــــهرْ ليّـــا مـــــا رقدنا وترْقُـــــــدْ لْيا هـــــان دايا

كذلك نجد في قولها (**سعد - تعس**) في قولها:

يا سعـــــــد مَنْ قـال حنّـــه فِـــــي بيتْهـــــــا واجباته

وْتاريتـــــــــها لُـــــــمْ جنّه ويا تـــــعس مَنْ فـــــارقته

3 - المقابـــــــــــلة :

واستخدمت الشاعرة من المحسنات المعنوية أسلوب المقابلة : وهو أن يؤتى بمعنيين أو معانٍ متوافقة، ثم يؤتى بما يقابلهما على الترتيب كقول الشاعرة :

المقابلة في شعر ليلى الأخيلية:

عطوفٌ حليمٌ حين يُطلبُ حِلْمـهُ وسمٌّ زُعافٌ لا تُصابُ مقاتلُه

فزينت الشاعرة البيت بالمقابلة، وتمكنت ببراعة تصويرها، الجمع بين دلالتين موحدتين جاءت بهما في البيت الواحد ، ومثله قول الشاعرة :

إن يُصدروا الأمر تُطلعهُ مواردهُ أو يوردوا الأمر تحلُلْه بإصدار

وكذلك قولها :

وكالســـيف إنْ لاينتهُ لان متنُهُ وحدَّاهُ إن خاشنْتُهُ خشـــنان

المقابلة في أغاني الرحى :

حتـــى النسا فيـــهن الفرق فيـــــهن غـــزال الصحاري

وفيـــــهن كمـــــا بقرة التبن على التاليـــــــــة ما اداري

وقولها في الصبر:

الصبـــــــر عند العرب مُـــر وعند العـــــوارف شجاعة

واشريـــــــــــه يا زايد العقل لا ريت مهـــــــــبول باعه

وقولها في القلق:

أوقات نقلـــــق ونـــــزعل واوقـــــــات نرمي عباتي

واوقـــــــات نصبر ونرضى ليـــــــن باب الصبر ياتي

4 ـ الجـــــــناس :

ويُعدُّ الجناس من الأساليب الصوتية التي تستخدم لإحداث تأثير بلاغي حيث يتم توظيف التشابه الصوتي بين الكلمات لتجميل النص وتزيينه، ويستخدم الجناس بشكل خاص في الشعر والخطابة لإضفاء جمال ويعزز الإيقاع الموسيقي، والجناس عند **(قدامة بن جعفر)"** اشتراك المعنيين في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"[817]، والجناس من فنون البديع، وهو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة[818]. وهو من الصور البديعية التي استخدمتها الشاعرتان " وهو تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى".

الجناس في شعر ليلى الأخيلية :

ومن الجناس المستوفي : وهو ما كان ركناه، أي لفظاه، من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسماً والآخر فعلاً"[819] مثل قول ليلى الأخيلية :

أدلتْ بقربي عنْده، وقضى لها قضاءَ فلم ينقض ولم يتعقّبِ[820]

فالجناس هنا بين " قضى " الفعل، و" قضاء" الاسم، وهما متشابهان لفظاً مختلفان معنى ونوعاً.

وكذلك قولها :

قديما فأمست دارهم قد تلعبت بها خرقات الحي من كل ملعب

فالجناس هنا بين " تلعبت" الفعل، و" ملعب" الاسم، وهما متشابهان لفظاً مختلفان معنى ونوعاً.

وكم قد رأى رائيهم ورأيته بها لي من عم كريم ومن أب

---

817 ـ قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، طبانة، ص : 330.

818 ـ عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص : 196 .

819 ـ المرجع السابق، ص : 200.

820 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص 57.

فالجناس هنا بين " رأى " الفعل وهو من النظر، و" رائيهم" الاسم وهو من المعرفة والعقل، وكذلك الفعل "رأيته" وهم في تشابه في اللفظ واختلاف في المعنى.

فترى الباحثة قولها تمدح توبة :

من كلَّ صافـــيـــةٍ صِرفٍ، وقافيةٍ مثل السنانِ، وأمر غيـــــر مُقتسمِ

فكلمة (**صافية وقافية**)، كلمتان غير متقاربتين في المخرج، وهو جناس غير تام.

الجناس في شعر مغنية الرحى :

وكذلك تردد الجناس بشكل كبير في أغاني الرحى ،وهاهي المغنية تعاتب من يتّبع هواه:

تبّـــــاع نفـــــسه علـــــى هواه ما هـــــو علـــى الشُّور سالكْ

كـــــيفْ مِنْ شـــــــرى داهْ بدواه وباع الهنـاء بالمهـــــــــــــالك[821]

فكلمة (**داء ـ دواء**)، كلمتان متقاربتين في المخرج مختلفتان في المعنى، والاختلاف هنا زيادة حرف الواو في كلمة دواء وهو جناس غير تام حيث يتشابه اللفظان في الحروف والنطق بشكل جزئي ، لكنهما يختلفان في المعنى فالداء تعني المرض أو العلة، والدواء يعني العلاج، والهدف التأكيد على التناقض بين المرض والعلاج مما يعكس جمالاً صوتياً وفيناً ومعوياً. وكذلك قولها في القيم الأخلاقية :

العيـــــــن للعين ميزان والقـلب للـــــــقلب راجع

وبنـــــادم ايجيبوه لحسان ويبعْـــــــــدوه المواجع[822]

فكلمة (راجع ـ مواجع)،هما كلمتان غير متقاربتين في المخرج، والاختلاف في بداية الحروف. كما يوجد في الرباعية الطباق في قولها : (ايجيبوه ـ ويبعدوه).

ومثل ذلك في قولها :

عرقـــــــوب كيف الحريقه لقيـــــت فيه جرت مدايد

وجـــــا دون من شاط ريقه علينا بكـــــــــثر النشايد[823]

فكلمة (**الحريقه ـ ريقه**) بينهما جناس ناقص .

وكذلك عندما تصف المغنية حالها في العلاج بالكي:

والمشتـــــــــكي قال ياداي والمتـــــــكي قـــال زيـده

---

821 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص: 114.
822 ـ المرجع السابق، ص: 129
823 ـ المرجع السابق، ص: 161.

ونا داي لصهاد كـــــــوّاي ساعـــــــة ولا يرفع ايده

فكلمة (**المشتكي ـ المتكي**) بينهما جناس ناقص.

فهما متشابهانً في اللفظ، مختلفان في المعنى والنوع. وكذلك في قولها وهي تخاطب الديار المهجورة، وتفتخر بأهلها :

يـــا دار متريس العقـــل قليل العوايب لجـــاره

مصعب ترابـــك ع النقل يـا دار ويش الدبـــاره[824]

فالجناس هنا بين **"العقل"** الاسم، و**"النقل"** الاسم، وهما متشابهان أيضاً في اللفظ، مختلفان في المعنى والنوع، وهذا النوع يسمى الجناس الناقص.

حنـــا نجعنا مقصر الظـل وهلنـــا خيار الجماعة

صناديد ما يحمـلوا الـــذل ولا يطلبوا ف الصناعـة[825]

فالجناس هنا بين **"الظِل"** الاسم، و**"الذل"** الاسم، وهما متشابهان أيضاً في اللفظ، مختلفان في المعنى والنوع، وهذا النوع أيضاً يسمى الجناس الناقص

5 ـ الموازنة :

الموازنة كما ترى الباحثة هو أسلوب بياني يعتمد على مقارنة بين عنصرين وأكثر من أجل إبراز التشبيهات أو الفروق بينها بطريقة فنية، وتستخدم الموازنة لتمييز بين الصفات والأفكار أو الظواهر المختلفة من خلال وضعها في سياق واحد مما يسهم في توضيح المعنى وإيضاحه بطريقة مؤثرة.

واستخدمت الشاعرتان الموازنة وهي من المحسنات اللفظية، و" هي أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية".[826]

الموازنة في شعر ليلى الأخيلية ويسمى حُسن التقسيم :

عفـــــيفاً بعـــيد الهمَ/ صلباً قناتُهُ/ جميـــــلاً محيّاهُ/ قليـــلاً غوائله

الموازنة في شعر مغنية الرحى:

عيب الجمـــــل يقتـــــله الدم / وعيب الجـــــواد الحـــــرانه

وعيـــب المـــــرا بنت لجـــواد يعـــــــلّو وراها العفـــــــانه

الموازنة في حسن التقسيم تمدح المغنية رحاها في قولها:

---

[824] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 163.
[825] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :154.
[826] ـ علوم البلاغة،(البيان والمعاني والبديع)، ص : 305.

لا نـــطحنـــــه / لا نقـــــيه/ لا نغـــربله/ لا نســـــاله

يجـــــي منحـــــدر من عـلاويه في الريـــق ما اطيب ايكاله[827]

الموازنة في هذه الرباعية تنصح المغفنية الذين اهتمّوا بنا أو تخلّوا عنّا في قولها:

اللـــــــي يناديـــــك/ نـــاديه بالحس حتى يواجـــــب

واللي يخلـــــــــيك / خليـــه في الدار كيـــف المناصب[828]

6- الإيجاز:

الأيجاز في البلاغة هو اختصار الكلام وتقويم المعنى المطلوب بأقل عدد من الكلمات دون التفريط في وضوح الفكرة أو تبيين المعنى.

وهو من أساليب المعاني التي استخدمتها الشاعرتان: ، وتحديداً إيجاز القصر، وهو أن يؤتى بألفاظ دالة على معنى أو معانٍ مجملة، إذا فصِّلت صارت معاني كثيرة.

الإيجاز في شعر ليلى الأخيلية:

ألا رُبَّ مكـــــروبٍ أجبْتَ ونائلٍ فعلْتَ ومعروف لديْكَ ومنكرِ

فيا توبُ للموْلى ويا توبَ للنـدى ويا توبَ للمُسْتنْحِ المتنِّـورِ

الإيجاز في أغاني الرحى:

لا نشـــــكره/ لا نـــــذمّه / يجيـــــبوا نباه الرفـــاقه

صـــــقر ضيـــــاق للميّه ما يغيب ساعة فـــــراقه[829]

وقولها في إيجـــــــاز آخر:

جيـــــرانا عـــــوَّدونا لا وحـــــي لاحس راقي

يا ريتـــــهم وجعـــــونا وين نـــــاوين لفراقي[830]

وهي من الأبيات الموضحة، عندما استقلت أجزاؤها، وتعاضدت أوصالها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولها[831] " وهو من حسن التقسيم . مثل قول ليلى تُخبر بمعانٍ كثيرةٍ بكلمات قليلة عن توبة :

عفيـفاً بعيد الهمّ صلباً قناتُهُ جمـــــيلاً محيّاهُ قليلاً غوائلِه

---

827 محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :139. وكلمة (**لا نساله**) أي لا نهتم به .

828 ـ المرجع السابق، ص : 122.

829 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص: 97.

830 ـ المرجع السابق، ص:70.

831 ـ 193. العمدة، ص : 221

واعتدال الوزن هذا يسمى : الاكتفاء وهو نوع من إيجاز الحذف وأجد بين (غانم وظالم) جناس ناقص.

يا قافـــــلة سافــري بيــه شيلـــــيه/ جيـــــبيه /غانـــم

ياخالقي نا حـاجــتي بيــه ما أطيـــــــحه في يد ظـــــالم[832]

ونلاحظ كثرة استخدام الأساليب الإنشائية عند ليلى الأخيلية وكذلك عند مغنية الرحى، ومن هذه الأساليب :

7 ـ الاستفهام :

الاستفهام في البلاغة هو أسلوب بلاغي يستخدم للسؤال بغرض التوضيح أو الاستفهام عن شيء ما وقد يستخدم أيضاً للتعبير عن الاستغراب أو التأكيد لإثارة المشاعر.

وهو طلب حصول صورة الشيء في الذهن بأدوات مخصوصة كالهمزة ونحوها[833] ، وتستخدم ليلى أو مغنية الرحى الاستفهام ما خرج على غير الاستفهام كالإنكار الإبطالي " "وهو يعني أن ما بعد أداة الاستفهام غير واقع وأن مدعيه كاذب "[834]

الاستفهام في شعر ليلى الأخيلية :

أأجعـــــل مثل توبة في نـــداهُ أبا الذَّبان فُـوهُ الدهر دامي ؟

الاستفهام في شعر مغنية الرحى :

لا كيـــف مطراي مطـــــرى ولا كـــــيف حالي بنادم

النـــــــاس تمـــرض وتبـــرا ونا داي في الجاش عـادم[835]

وتقول مغنية الرحى في مكان آخر :

شن دعـــــوتي ويش مطـــراي ويـــــا وحلتـــــي في زماني

والناس فـــــــي رحمـــــة الله ونـــــــــــا في جهنم نعاني[836]

8 ـ النـــــــهي :

---

[832] ـ سمعت هذه الرباعية من الوالدة، وسمعتها بلفظ آخر : **يا قافلة سافري بيــه شيليه جيبيه ســـــالم**
نا خوي حاجتي بيــه ما أطيحه في يد ظــالم

[833] ـ عيد بليغ، أسلوبية السؤال رؤية في التنظير البلاغي، ، دار الوفاء، ط 1، 1999، ص :61.

[834] ـ ابن هشام الأنصاري جمال الدين، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق : مازن المبارك، وحمد علي حمد الله،، المطبعة العصرية، بيروت، ط1، 1964، ج1، ص : 17

[835] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 45.

[836] ـ المرجع السابق، ص: 45.

ويستخدم النهي للتعبير عن التحذير أو التوجيه من فعل شيء معين، ويقصد به منع حدوث أمر أو تصرف بطريقة ملزمة أو نصيحة. كما هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، و له صيغة واحدة، هي المضارع مع لا الناهية " [837]، وورد ذلك عند ليلى وعند مغنية الرحى، والغرض منه الدعاء.

النهي في شعر ليلى الأخيلية :

فلا يبعدنّكَ اللهُ يا توبُ إنما لقيتَ حِمامَ الموتِ والموتُ عاجلُ

فلا يبعدنَّك اللهُ يا توبُ إنما كذاك المنايا عاجـــــلاتُ وآجلُ

فلا يبعدنَّك الله يا توبُ إنما عليكَ الغوادي الُدجناتُ الهواطـلُ

النهي في شعر مغنية الرحى:

ننهاك ما تقرب الطـــــلح وما تغـــــرسه في اجنانـــــك

يطول الزمان ويوذيـــــك ويرحلـــــــــــك من مكانـــك

أو تنهاهم عن الهروب من مواجهة الخصم :

يا هـــــلي راكـــــم تذلوا يا مدرجحـــين الكمـــــــــامي

وراهم وراكـــــــم يعلوا والمـــــــــوت كيـــــف لقسامي[838]

9 ـ المدح :

المدح في البلاغة هو إطراء أو ثناء على شخص، وهو أحد أبرز الأساليب الشعرية في الأدب العربي، وغالباص ما يستخدم المدح لتسليط الضوء على الجمال والقيم الإنسانية مثل الوفاء والشجاعة والكرم وكل الخصال الحميدة المميزة للممدوح .

ـ المدح في شعر ليلى الأخيلية :

هو يتواءم مع الصورة المثال التي خلعتها على توبة كبطل وإنسان، فهذا (يظهر مزايا توبة، وتكرار الاسم يظهر القيمة النفسية العالية التي يحتلها توبة لدى ليلى[839].

ولنعم الفتى يا توب كنت إذ التقت صدور الأعالي، واتشال الأسافل

ـ المدح في شعر مغنية الرحى :

يا جـــــارتي ياهنـــــية ويا مهـنيـــــة في جواري

---

[837] ـ علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع) ، ص : 67.

[838] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص: 125

[839] ـ يوسف اليوسف، الغزل العذري، ص : 43.

ولا يـــــــوم لامت علـــيّ ولا شيّـــــــــدت بأخبـاري[840]

10 - القسم :

يُعدُّ من الأدوات البلاغية ، ويستخدم عادة لتأكيد معنى معين أو مشاعر خاصة ليعزز التأثير البلاغي للقصيدة .

القسم في شعر ليلى الأخيلية :

القسم تأكيد لحقيقة مشاعر الشاعرة، فعند ليلى تقسم بتوبة، لأنه الوحيد الحقيقي بتفجعها وبكائها، لأنه المستلب منها، المنهوب من حياتها، فتبكيه بكل ما تُؤتى من قوة، ليتساوق حزنها مع مقدار حبها المكتّم الذي مازالت رغم بكائها عليه وتصريحها بذلك البكاء، تورّي عنه وتستره بهذه الأساليب والأدوات، فنراها تقول:

لعمرك لأنت المرء أبكي لفقـــده ويكثر تسهيدي له لا أوائل

وقولها :

لعمرك ما الهجران أن تشحط النوى ولكنما الهجران ما غيّب القبرُ

القسم في شعر مغنية الرحى:

وحـــــــق النبي شاهـــــر الدين وحـــــق الصلاة ولعبـــاده

وما يضحكن غيـــــر سنـــــــين ومنـــــــي بـــــلا غير راده

11 - الدعاء:

الدعاء في شعر ليلى الأخيلية :

إن الدعاء والتوجه إلى الله تعبيرعن مغالبتها لقدر الموت الذي أبعد توبة عنها، فتلجأ إلى الله القادر أن يمنحها ذلك القرب، وإنّ كان يبدو مستحيلاً، فلجؤوها إلى الله يُقدرها على التغلُّبِ على الموت:

فلا يبعدنَّك الله يا توبُ إنّما لقيتُ حِمامَ الموتِ والموتُ عاجل

وتدعو أيضاً :

فلا يبعدنك الله حيـــاً وميتاً أخا الحـربِ إن دارت عليكَ الدوائرُ

إنها تطلب من الله أن يبقى توبة قريباً منها في حياته ومماته، وهي بالتأكيد لا تقصد القرب المادي، بل الروحي والنفسي، فالموت وأنْ غيّب توبة في عالم آخر، إلا أنه لم يحجبه عنها، فما

---

[840] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص: 148.

زال يملأ عليها حياتها ونفسها، وما هذا الإغراق في رثائها إلاّ صورة من صور تثبيت ذلك الإحساس لديها.

الدعاء في شعر مغنية الرحى :

أما الشاعرة الشعبية في ليبيا فإنها تطلب البركة من الأتقياء، الذي بالدعاء جسدته، في مؤمن يصلي الفجر في برد الشتاء القارس، دليل على صدق إيمانه، فتطلب منه أن يدعو لها أن يكون أهلها في أحسن حال :

يا بـــــــركة اللي يصلَّي بالما فـــــي جمود الليالي

أن تجعل بينكم يا هلـــــي ما يهد مـــــــوله جوالي

وفي الرباعية الأخرى تطلب من الله أن يحفظ (سيد عيني)، فلا يمرض ولا تنقطع مواصلتها عنها:

ان شا الله سيد عيـــــني في مـــــرقده ما يـــلاجي

والفضل من عنـــــد ربي ما نقطـــــــــعوله مراجي[841]

12 - نفي الذم :

نفي الذم في شعر ليلى الأخيلية :

إنها صورة تؤكد فيها ليلى مخالفتها للصورة العامة التي ينظر بها المجتمع والقبيلة لتوبة، وما مخالفتها إلا تعبير عن فيض حب وكبير وإعجاب بشخصه، فهي تراه نقيض ما يراه الناس، وهذا دليل على حبها وإعجابها المكتّم ، وكأنها تبرر من خلال هذا النفي، إثباتاً لجوهر التميّز والكمال فيه فتقول :

أبى لك ذمَّ الناسُ يا توب كلما ذُكرت أمور مُحكمات كوامـــلُ

أبى لك ذمَّ الناسُ يا توب كلما ذُكرت سماحُ حين تأوي الأرامل[842]

نفي الذم في شعر مغنية الرحى :

خُـــــوها كذبْ مَـنْ ايْذمّا فـــــــي الجِيل مـــــالهْ ردايعْ

وما أحلـــــــى مشكاة فمّه يْبرّي سْلالْ الوجـــــــــــايع[843]

---

[841] ـ محمد سعيد محمد، قراء ات في أغاني الرحى، ص: 65. و(**يلاجي**) حالته مضطربة، و(**مراجي**) منتظر، أي لايقطع عنا انتظاره.

[842] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 95.

[843] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 55. (ماله ردايع) لامثيل له ولا شبيه، و(مشاكاة فمه) حديثه ومشاكاته، و(**يْبرّي سْلالْ الوجايع**) أي يشفي جميع الأمراض ، وربما قصدت الأمراض النفسية.

13 - الاستغاثة :

الاستغاثة عنصر عاطفي يعكس مشاعر الحزن والأسى من فقدان الحب، وهو موضوع مركزي في الأدب العربي التقليدي، يلجأ المستغيث إلى الله أو الأهل أو الأحبة أو بالطبيعة. وهي تتنوع وتعكس الرغبة في تخفيف الألم الناتج عن الفقد والحرمان، وتستخدم الاستغاثة لطلب العون أو النجدة في حالة الشدة أو الضيق ، وهو من الأساليب الإنشائية التي تعكس حاجة المتحدث ، وقد تستخدم في سياقات أدبية متنوعة.

الاستغاثة في شعر ليلى الأخيلية :

ليلى الأخيلية في أسلوب الاستغاثة ترسم توبة كما تراه مثالاً كاملاً لا يعيبه نقص، فهو الرجل الحلم الكامل المثال، وما استغاثتها إلا تعبير لتدافع عنه، فالاستغاثة نداء من يعين في دفع البلاء أو شدة، إنها تناديه مستغيثة، بكل ما أوتيت من طاقة، للحرب والكرم، والجار المكروب، وهذا من غريب الاستغاثة، فمن المعهود أن نستغيث لأشخاص، أما هنا فالمستغاث لهم الحرب والكرم، وهذا من باب الغرابة، لكن الغرابة تزول إذا ما فهمنا نظرة ليلى لتوبة، فهو أصل الشجاعة، ومعدن الكرم، وبموته أصبحت ميادين الهيجاء تستغيث والكرم ينشده، بل إن الخصم أيضاً ينشد توبة، ويستغيث: **(وتوب للخصم إن جاروا وإن عدلوا)**، وهذا من باب المفارقة، إذ كيف يمكن لتوبة أن يُستغاث للخصم؟!، لا يمكن أنْ يُفهم ذلك إلا في ضوء انطواء شخص توبة على صفات عجيبة مثالية تجعل الخصم يرضى منه وعنه.[844]

أبرز أسلوب الاستغاثة إعجاباً كبيراً، وحاجة روحية ونفسية لدى ليلى لشخص توبة الذي نفذت من خلال رثائه للتغزل به :

فيا توبُ للهيجاءِ ويا توبُ للندى ويا توبُ للمستنبح المتنوّرِ

إلا ربَّ مكروبٍ أجبت ونائـــلٍ بذلتَ ومعروفٍ لديك ومنكرِ[845]

وتقول الأخيلية أيضا :

كم هاتف بك من باكٍ وباكيـــــةٍ يا توبُ للضيفِ إذ تُدعى وللجارِ

وتوبُ للخصمِ إن جاروا وإن عدلوا وبدَّلوا الأمـــرَ نقضاً بعدَ إمرارِ[846]

الاستغاثة في شعر مغنية الرحى :

مغنية الرحى تستغيث بالأخ الذي هو عزْوة أمرها، وصلاح حالها، لأنه يُلبّي النداء، ويسْمع الاستغاثة، فـيمتطي فرسه الحمراء، ويـــ **(يشق النواجع عليها)** كما في هذه الرباعية **:**

يا سعـــــــد من عندها خـــو دَزّت لخـــــــوها يجيــها

---

844 ـ ينظر : جيهان السجيني، ألوان الرثاء في شعر ليلى الأخيلية، ص :13.
845 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 76.
846 ـ المصدر السابق، ص : 77.

يركـــــــبلها فـــــوق حمـــره ويشق النواجـــــــع عليها[847]

وفي رباعية ثانية تستغيث مغنية الرحى بأمها وأختها، وتصفهما بالود والحنان، كما تصف وحشتها وشوقها إليهما (**كبدي من الوحشْ طابت**) كما أجد بين (غابت وطابت) جناس ناقص :

أمي قـــــــدا مزْرقْ الشمـس وأخْتـــــــى قدا ويـن غابت

تعالـــــيلنا يا وديـــــــــده كبـــــــدي من الوَحشْ طابت[848]

وفي رباعية ثالثة تستغيث المغنية بالغالي ألا يطول سفره، فحضوره هو سعادتها، وشفاء صدرها ، نجد ذلك في قولها:

سْوال النبـــــي يا الغـــــالي لنظـــــــارن يرغبـــــــنك

وإن غبتْ جـــــاهن رمـــــــدْ يبْرن ليـــــــــا قابلنـــــــك[849]

14 - الترخيم :

الترخيم هو أسلوب بلاغي يتمثل في تقصير الاسم أو تخفيفه أو تحريفه، وذلك غالباً باستخدام النداء أو التحبب في الألقاب أو الاسماء، وغالباً مايستخدم الترخيم في حالات النداء، أو التوجه العاطفي ويعطي الشعور بالمودة.

الترخيم في شعر ليلى الأخيلية :

الترخيم في شعر ليلى ورد في مواطن كثيرة اسم (توبة) مُرخماً، والقطع في اسم (توبة) لم يأتِ فقط لحاجة لفظية، بل كان يعكس ظِلالاً نفسية لدى الشاعرة، فهي تناديه مُرخّماً وغير مرخّم، مستمتعة بلفظ اسمه، ومترنمة بأشكال ندائه كلها تحبباً ووفاءً له:

فيا توبُ للهيجاء ويا توبُ للندى ويا توبُ للمستنبحِ المتنوّرِ

الترخيم في شعر مغنية الرحى :

ربما يختلف أسلوب الترخيم عند مغنية الرحى، لكنه واضح المعنى، متميز اللفظ، فكلمة (الأم)، تتحول إلى كلمة (مْ) وتُحذف الهمزة، بعدما يضاف إليها اللام، وكذلك في كلمة (**مينتي**)، وهي مبعث الحنان والود (**الودودة**)، وغيرها من الألفاظ المتواترة في الشعر النسائي الليبي.

يا لُـــــم ما كيفها حـــــد ويا جاريـــــا في دوايـــا

تسهر ليـــــــا ما رقـــدت وتفرح ليـــا هان دايـــا [850]

---

[847] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 55. (دزت) أي أرسلت في طلبه. و(الحمرة) هي الفرس وهي أجمل أنواع الخيول،

[848] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 52.

[849] ـ المرجع السابق، ص : 150.

[850] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 147..

وأجد بين (دايا، ودوايا) مقابلة .

15 - الرجوع إلى الماضي :

يُعدُّ أحد الأساليب البلاغية التي تحمل بعداً عاطفياً وفكرياً عميقاً، هذا الرجوع لايقتصر على مجرد تذكّر الماضي بل يشمل أيضاً استحضار الذكريات والأماكن والمشاعر التي كانت تمثل الأمل والسعادة في زمان ماضٍ ليتحول ذلك الحنين إلى ألم في الحاضر .

الرجوع إلى الماضي في شعر ليلى الأخيلية :

جاء الرجوع إلى الماضي في قصائد ليلى الأخيلية من خلال أسلوب عربي قديم وهو: **(كأنّ ... لم ...)**، وفيه تذكر تفاصيل مشاهد بطولية كانت لتوبة في الماضي، وهذا الأسلوب يشفّ عن نفس مُحمّلة بألم ثقيل تنوء به، لشعورها بوطأة الحاضر الذي يفرض عليها انتهاء توبة، فهي تبدو غير مصدِّقة بفقده :

كم كنت إذ كنت المنحَّى من الردى إذا الخيل جالت بالقنا المـتقصف [851]

كأنك لم تقطع فلاة ولم تُنـــــخ قِلاصاً لدى فاو من الأرضِ غائرِ[852]

إنها خلال هذا الأسلوب تنفذ إلى ماض تحبّ أن تعيده فتتوسل به محاولة تثبيت هذه اللحظات الفائتة ولو فنياً، مدلله بذلك على غزل خفي يُحاول أن يجد مخارج له يلتمع من خلالها، فتقول :

كأن فتى الفتيان تـــــوبة لم يسر بنجد ولم يطلع مع المتـــــــغور

ولم يرد الماء السدام إذا بـــــــدا سنا الصبح في بادي الحواشي منور

ولم يغلبِ الخصم الضجاج ويملأ الـ ـجفان سديفا يوم نكباء صـــــرصر

ولم يعْلُ بالجرد الجياد يقـــــودها بسرة بين الاشمسات فايـــــــــصر[853]

إن تشبث ليلى بذلك الماضي والتوق إليه، وإلى أماكن معينة، على حد تعبير الأديب يوسف اليوسف،" ما هو إلا شكل آخر من أشكال التمسك بما لا يطال لسبب أو لآخر"[854]، فإصرار الشاعرة على ذكر الأماكن، ورصد الأفعال البطولية لتوبة فيها، وإتيانها على ذكر الزمان أحياناً، يحقق مستوى أعلى لفاعلية القصيدة وتأثيرها الانفعالي، فالمكان والزمان وتوبة عناصر الماضي المنصرم الذي ترغب ذات الشاعرة في العودة إليه، فلننظر إليها وهي تتوق إليه بقولها:

فيا ألفَ ألفٍ كنت حيّاً مُسلّمـــــاً لألقاك مثلَ القسْور المتـطرّفِ

---

[851] ـ ليلى الأخيلية ، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 88.
[852] ـ المصدر السابق، ص : 72.
[853] ـ المصدر السابق، ص : 75
[854] ـ يوسف ليوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، ص : 43.

كما كُنتَ إذ كنت المنحّى منِ الرَّدى إذا الخيلُ جالت بالقنَا المتقصّفِ

إن أمنيتها تلك تشفُّ عن حبٍّ عظيم، وعاطفة مخنوقة، وندم كبير، فما عهدنا في قصائد الرثاء مثل تلك الأماني للمرثي، إلا إذا كانت من شخص تربطه علاقة حب كبيرة به، إنها بأمنيتها تفصح عن حب مكتوم لم يجد في حياة توبة للشمس سبيلاً، وتتبع هذه الأمنية بقولها **(المنحّى من الرّدى)**، لتعبر عن رؤيتها فيه، فهو شخص غير عادي لا تطاله يد الموت، بل يتحرّق الموت غيظاً من الملهوف الذي ينقذه، فتقول :

وكم من لهيف مثحجر قد أجبته بأبيض قطّاع الضريبة مُرهف

فأنقذته والموت يحـــــرق نابهُ عليه ولم يطـــعن ولم يتنسّف

فإن كان الموت يتحرّق على الملهوف الذي أغاثه توبة فما لنا بتوبة، فالموت أبعد ما يكون منه، وما ذاك الشعور ألا تعبير كبير وإعجاب عظيم بشخص توبة.

الرجوع إلى الماضي في شعر مغنية الرحى :

مغنية الرحى أيضاً تُعيد ذكريات الماضي وتستعيدهُ لما له من أثرٍ نفسيٍ في نفسية المغنية، فتستخدم **(يا ما)** دلالة على الماضي العددي، وهي تخاطب الإبل الصديقة والرفيقة لتُذكّرها باهتمام سيدها بها، الذي يسقيها بالماء البارد في حرارة الصيف، بل تُذكرها بأن ذلك السيد الذي كنته المغنية بـــ **(الصقر)**، والذي رسمته المغنية في أجمل صورة **(معورج نقابه)** وهو رمز لارتدائه الجرد الليبي وإناقته في لباسه. هذا الصقر الذي باع نفسه من أجلكِ، هو من يستحق أن تتذكريه وتهتمي بذكرياته .

يا ما شربتي علـى النقـــــر هلي مصقـــــع شرابه

يا ما خذيتـــــــي من الصقر هلي معـــــورج نقابه[855]

وتكرر المغنية لفظة الصقر لكن بصيغة الجمع (**الصقوره)**، والزمن لا يدوم على حال واحدة، فبعد تلك الحركة والنشاط والخفة، واليوم أصبحت المغنية عاجزة حتى عن القيام، وهذا دليل على ظلم الزمن للإنسان تحت غِطاء الشيخوخة :

زمـــــــان مضى وين كنّا كيـــــف الصقوره نحوموا

واليوم من جـــــــور ليّام ما نقـــــدروا حتّى نقوموا[856]

ولعل من نافلة الحديث أن الشعراء يتملكهم الوصف بنوعيه الحسي والخيالي، وربما لأن الوصف يساعدهم في رسم لوحات معبرة عن مشاعرهم حلوها ومُرّها.

---

[855] ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق : عمر الطباع، ص : 88.

[856] ـ محمد سعيد محمد، قرارات في أغاني الرحى، ص: 144..

وبدرية الأشهب من الشاعرات التي امتطت الوصف لإظهار شاعريتها في نص جميل يحمل عنوان " **الشملة**[857]" :

لوتْ فوق م الجُوف[858] **(شمْلة) وْووكَّتْ إيْديــها وْهمّـــــــتْ**

وْكلّ حيّ ينْهضْ بْحمْلـــــــهْ مَدّت خْطاهَا وْسَمّـــــــــتْ

الْعينْ تنْزحْ وْتمْـــــــــــلَى والرِّجل م المشي دَمّـــــــتْ

(أخَّيه) ع الوقتْ عملـــــــه إن زالن دولـْها ترمّـــــــتْ[859]

وإذا أردتُ أن أعرّف الشملة بالعربية الفصحى أجدها في قول الشاعر **(مالك بن زيد)** وهو يعاتب أخيه **(سعد)** لحمق تصرفه في سقاية الإبل:

أوردها سَعْدٌ وسعدٌ مشتملٌ ما هكذا يا سعدُ تُورَدُ الإبلُ[860]

وإذا أردتُ أيضاً أن أعرّف اللفظة عامية، فإن تعريفي لها لا يزيد عن كون الماء لا يعرف ولا يفسر، فاللفظة هي ذاتها في العامية والفصحى على السواء .

والقصة وما فيها أن الشاعرة بدرية الأشهب تصف امرأة سار بها العمر إلى أرذلهِ وصيّرتها السنون شمطاء الشّعَر، محدودبة الظهر، كليلة البصر، ثقيلة المسير، وقوفها عسير، وسمعها ضرير :

" لوت فوق م الجـــــوف شمـــــلة "

فلكأنها كانت تلك العجوز تعرف انها لن تستطيع النهوض من غير أن تستعد وتأخذ للأمر عدته، ولم تكن تلك العدة سوى الشملة التي عنونت بها بدرية قصيدتها.

وكلمة **(لوتْ)** تظهر مدى طول الشملة التي استطاعت أن تحوي وتحتوي الجوف، وأن تكون فوقه أو عليه حسب ما يتطلب وزن البيت في هذا الظرف المكاني، ثم إن **(لوت)** تبين أن الشملة احتوت نفسها بطولها تماماً كما احتوت الجوف، بل أنها لم تعانِ في احتواء البدن الذي سُمي جوفاً، فالأجوف الذي لا لب فيه، وهنا ربما أرادت الذي لا لحم ولا شحم فيه، فلقد أتت عليها السنون فمضغتها ولم تبتلعها .

---

857 ـ لسان العرب ، مادة : (ش ـ م ـ ل)

858 ـ الجوف : المعدة، يقال : " كان منتفخ الجوف، وقالوا : "نيرٌ ثقيل وُضِعَ على بني آدم يوم خُروجهم من أجواف أمهاتهم"

859 ـ بدرية الأشهب، ديوان أنا ليبيا ، ص :27 ، وتذكرنا أبيات الشاعرة بأبيات إبي البقاء الرندي في رثاء المدن الأندلسية:

هي الأمور كما شاهدتها دولٌ من سرّه زمنٌ ساءته أزمان

وهذه الدارُ لا تبقي على أحدٍ ولايدوم على حالٍ لها شأن

860 ـ لسان العرب، مادة (شمل)، وذلك لأنني لم أتحصل على الديوان .

" وْوكّت ايديها وهمّت " والسؤال في ماذا وكّت يديها وبماذا همّت ؟ أما وكّت فهي محاولة النهوض، وأما يداها فلقد أوكتها، أي شدّت ما بينهما وبين الأرض وذلك لكيلا تترك للارتخاء طريقاً وكأنها تستمد من الأرض قوة للنهوض .

ولكأنها عرفت قانون نيوتن " لكل فعل رد فعل مساوي له في المقدار ومضاد له في الاتجاه "، فكلما وكّت وسدّت كل فراغ بين يديها والأرض، ونزلت ببقية من ثقلها على كفيها، ساعدها بعد ذلك على ردة الفعل في النهوض .

هذه العملية التي استغرقت وقتاً من العجوز، كما استغرقت شطراً من الشاعرة هو عجز البيت الأول، واستغرقت منّا هذه الأسْطر عند قـــــــــراءتها.

وفي البيت الثاني استعانت الشاعرة بحكمة **" كلُ حيّ ينْهض بْحمله "**، أيُ حملٍ يا ترى قصدت الشاعرة ؟ هل قصدت أن هناك ما يثقل العجوز أم أنها رمت إلى أبعد من ذلك من الأحمال المعنوية وقد حملت منها العجوز في عمرها الطويل ما حملت، وهل تثقل الأحمال المعنوية كاهل الإنسان حتى لا يعود يقوى على النهوض .

لقد استخدمت الشاعرة الرمزية في بيتها الشعري، فتلك الاحمال المعنوية، كأنها كانت مسؤولة عن وهن العظم وقلة الجهد، ومقيدة بثقلٍ تنوء العجوز بحمله.

لكنها بعد ذلك ساعدت الشاعرة بنت جنسها فقالت **"مدّت خْطاها وْسمّتْ"**، لقد لوت ووكّت وهمّت وأخيراً نهضت، فكل حي لابد أن ينهض بحمله ولو كان ثقيلاً.

وها هو فعل آخر **" مدّت "** ولا ندري هل كانت تلك الخُطا طويلة أم قصيرة لكن شاعرتنا في قولها سمّتْ أي بسملت، أي ذكرت اسم الله لحفظها في وقوفها ومشيتها، تبين أن ذلك المد كان هيناً بطيئاً .

هذه صورة بالغة الأسى للمتفرج الشاعر وللمتخيل المتلقي، فما بالك بصاحبة الشأن العجوز، لذلك قالت الشاعرة ، **" العين تنزح وتملا"**.

لقد فاضت الدموع حتي جفت العينان، ولكن جفّتْ لتمتليا مرة أخرى، وهكذا هو البكاء الصامت على الذات، وعلى الشباب الذي ذهب مديراً ظهره ولن يعود.

وإذا كانت العين قد غلبها دمعها فما حال الرّجِل التي كُلّفت بالسير وأنّى لها السير بعد أن ذهبت قوتها .

تقول الشاعرة **" والرجل م المشي دمّت "** هل هي رجل واحدة أم عين واحدة أن ما ينطبق على الزوج ينطبق على زوجه، بغض النظر عن زوج العينين، أو زوج الأرجل، فالسنون تعصف بالجميع .

وهل يُدْمي المشي الأرجل ؟ إن المشي يزيد الأرجل قوة على قوتها، فبعدما كانت الرجل قوية تجدُّ في السير دون أن ينتبه لها صاحبها، وأمّا الآن بعد أن صارت إلى الضعف فسيزيدها

المشي ألماً وهمّاً ناصباً، فلقد أدْماها المسير القليل بعد أن كانت تمشي المسافات الطِوال، وكأنما تنكّر لها المسير أو جمع لها أسقامه ليُسقيها إياها بعد حين .

إن دمّت ـ من الدم ـ هذه لتوضح أن البشرة في أسفل الرجل قد صارت ناعمة رقيقة كأنها هي رجل طفل وَلِيد، أو كما يقولون في الأمثال الشعبية **" أوْلْنا صْغار وآخرْنا صْغار"**[861]

ثم يعلن اللسان النتيجة، لسان الشاعرة من جهة ولسان حال العجوز من جهة أخرى **(أخّيه)** فما هي هذه الأخّيه, إن كلمة أخّيه هذه لتوضح أنها مزيج من حسرة على حسرة مما فات وألم لِما هو حاضر، وجزع على ما سيأتي، هكذا هي الأخّيه حتي إن الشاعرة في نفسها وضعتها في تنصيص فهي ليست كلمة حقيقية إنما هي صوت أنين ووجـــع.

ولن تتحدث شاعرتنا إلا بالرمز فإنهُ يختصرُ ويختزلُ كثير من **" أخّيه ع الوقـــت "**.

وكأنها تقول (أفٍّ لك أيها الوقت، أفٍّ لك أيها الدهر، أفٍّ لك أيها الزمن،أفٌ لكِ أيتها الحياة)، لأنكَ دولُ من سره زمن ساءته أزمان .

" عُمّله.. إن زالن دولها " ما ظنك بعملة زالت دولتها، ماذا سيكون مصيرها الرمي كسقط متاع بعد أن كانت الأمل المنشود والكنز المفقود؟!.

أي عُملة عنت شاعرتنا وأي وقت عابته ؟!! وأي عجوز تحدثت عنها ؟!!

إن الإنسان في شبابه وقوته كالعملة النقدية, تشبيه رائع خاصة إذا كان المشبه يتغير بتغير المشبه به، هكذا هي قراءتي لنص بدرية الأشهب، وهذا ما أوْحت لي به كلماتها .

والقيمة الجمالية هي رحلة الحياة، ومن الشباب إلى مرحلة العجز، ومن القوة إلى الضعف كما ورد في النص القرآني **"جَعَلَ مِنْ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وشيبة....."** سورة الروم، جزء من الآية 30 ، وهي رسالة إلى كل حي، وعبرة لكل قوي، ونهاية مرحلة عمرية كان فيها الشباب قوة ونشاطاً وجمالاً.

16 - الالتفات :

وهو انتقال مفاجئ أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شيء حاضر أو غائب وفائدة الالتفات إثارة الذهن وجذب الانتباه وتنشيط السامع، وهو من الأساليب التي استغلها الشعراء لتحقيق غايات فنية جمالية ودلالية،.إن لجوء الشاعرة لهذا الأسلوب يُفسره توزّعها بين الماضي الذي لا تصدق انصرامه، والحاضر الثقيل الذي لا تصدق وقوعه، فالالتفات يصور ذلك التشظّي، ويفصح عن حسّ كبير بالألم إزاء فوت بالحياة وأهلها[862] .

الالتفات في شعر ليلى الأخيلية :

---

861 ـ مثل شعبي ليبي.

862 ـ سحر محمد الجاد الله، الغزل والمرثاة الغزلية في شعر توبة بن الحميّر وليلى الأخيلية، جامعة اليرموك، الأردن، 2016، ص: 44.

ففضلا عمّا يحققه الالتفات في النص الشعري من حركة وحيوية، ويعطيه خصيصة أسلوبية تؤثر في المتلقي، وتشد انتباهه، وتسم مبدعه بشيء من الاختلاف عما هو مألوف[863]، فإنه يكشف عن نفس محبة، تتجاهل موت الحبيب الذي ترثيه، لترى نفسها تخاطبه وكأنه حيٌّ يبادلها العواطف والحوار، معوّضة بذلك حباً تكتمت عليه، وغزلاً لم يسمح لها بالتصريح به نجدها في : **(لم يعل ـ قطعت ـ فتى كان ـ كأنك لم ـ وقد كان ـ وكنت)** :

ولم يعلْ بالجرد الجياد يقودها بسدرة بين الأشمسات فأبصر

وصحراء موماة يحار بها القطا قطعت على هول الجنان بمنسر[864]

وتقول في مكان آخر :

فتى كان للمولى سناء ورفعة وللطارق الساري قرى غير باسر

كأنك لم تقطع فلاة ولم تنخ قلاصاً فأو من الأرض غائر[865]

وتقول أيضاً :

وقد كان قبل الحادثات إذا انتحى وسائق أو معبوطة، لم يغادر

وكنت إذا مولاك خاف ظُلامة دعاك ولم يهتف سواك بناصر[866]

كان الالتفات في شعر ليلى أسلوباً ناجعاً شافياً يسعفها في إعادة لحظات سابقة، وتثبيتها كأنها حاضر تعيشه، وتعاني تفاصيله.[867]

الالتفاف في شعر مغنية الرحى :

لم تكن مغنية الرحى غائبة عن هذا الالتفات، فهي تخاطب عينها أن تنتبه إلى جيرانها في قولها :

يا ما من الجار يا عين لذيذ كيف نوم الليالي

في البطن تتقد نار وفي الجاش مازال غالي[868]

أو تلتفت إلى أبيها، تشكو إليه حالها، والظلم الذي تتعرض له :

---

863 ـ سمر الديوب، المماثلة والاختلاف في شعر ليلى الأخيلية، ص : 227..

864 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 75.

865 ـ المصدر السابق، ص : 71، 72.

866 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 73.

867 ـ سحر محمد الجاد الله، الغزل والمرثاة الغزلية في شعر توبة بن الحميّر وليلى الأخيلية، ص: 44.

868 محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 70.

يا بـــــــوي عليّ الحـــــويّه علي شاب كنّـــاب هايج

واشبـــــــح دمـــوع الوليه وما حامـــله من عوايز[869]

17 - الأمـــــــــر:

الأمر لغة هو مصدر أمر، وهو طلب منه فعل شيء[870]، وعند علماء اللغة هو ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن المتكلم[871]، وقد اتفق علماء اللغة على تعريف الأمر بأنه طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الالزام.

الأمر في شعر ليلى الأخيلية:

نجد أن ليلى تأمر عينها أن تبكي على توبة وتسحّ عليه من دموعها كسح الجدول المتفجر قوة واندفاعاً:

أيا عيْنُ بكِّي توبةَ ابن حُمَيِّر بسحٍّ كفيضِ الجدْولِ المُتفجِّرِ

ثم تحسُ الشاعرة بأن بكاءها وحدها لا يكفئ فتأمر نساء خفاجة أن تشاركها البكاء:

لتبكِ عليه من خفاجةَ نسوةٌ بماء شؤون العبر المُتحدرةِ

بل لم تكتف ببكاء نسوة خفاجة فتأمر العذارى بالقبيلة كلها ليشاركن النسوة، بل يكون البكاء طَوَالَ العام ويصبح المشهد تأبيناً بكائياً، وهذا أقل ما يستحقه توبة من رثاء وعزاء. :

لتبكِ العذارى من خفاجة كُلها شتاءً وصيفاً دائبات ومرْبعا

الأمر في شعر مغنية الرحى :

تأمر مغنية الرحى في هذه الرباعية عينها بالتوقف عن البكاء حتى لا يفضح أمرها، وأن تتحلى بالصبر، حتى يزول الألم.

يا عيـــن ما تفضحي داك ويفطـــــن قليل الدرايا

وصبـــرك على داك ودواك لين يهـــــون الله بدايا[872]

وفي رباعية ثانية تأمر خاطرها، وهو عقلها، أن يتوقف عن البكاء، وأن يتحلى بالصبر، وأن يكون صاحب عزيمة لا تلين، لعل الله يحدث بعد ذلك أمراً، ويقترب البعيد، ويعود (**اللي بعيدين بالدار**) ويتم اللقاء، كما يتم التضادّ بين (داك ـ دواك).

يا خاطري كـــــون صبار وكون من شداد العزايم

---

869 ـ المرجع السابق ، ص : 154 .

870 ـ لويس معلوف السيوعي، المنجد في اللغة والإعلام، ط 28، بيروت، المكتبة الشرقية، 1986، ص:17.

871 ـ فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وافنانها، كلية الشريعة،الجامعة الأردنية، (د.ت) ، ص: 10:

872 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص: 110

واللي بعيـــــــــدين بالدار ان شا الله جباهم يـلايم[873]

في هذه المرّة تخاطب قلبها أن يجلس ويرتاح، أي أن يقف عن التفكير فيما يحب، حتى يتحقق ما تريد الذي كنته بالطائر (**لين ينبتك ريش وجناح**):

خليك يا قـــــلب وارتـــاح واعصب على ايدك ضميده

لين ينبتك ريش وجنـــــاح وتـــــــاكل عفا من تريده[874]

18– **التـــــــمنّي** :

هو أسلوب بلاغي يعبر عن رغبة الشاعر في شيء يصعب أو يستحيل تحقيقه ، وهو يعكس مشاعر الحزن والألم ، أو الأمل في شيء بعيد المنال، وهو الهروب من الظروف الصعبة والتطلّع إلى حياة أفضل.

التمني في شعر ليلى الأخيلية :

استخدمت الشاعرة ليلى أسلوب التمني في أن يكون عُبيد الله (أخو توبة) ميتاً بدلاً منه:

فليت عبيد الله كانَ مكانهُ صريعاً، ولم أسمعْ لتوبة نَاعيا[875]

التمني في شعر مغنية الرحى :

أما التمني في غناوة الرحى فهناك عدد لا يمكن حصره نذكر منه على سبيل المثال :

يا ريتنـــــا ما ضنيـنا وقت نونيـــــنـــا لفـــــراقي

واللي ضـــــنى ما تهنَّى واللي ضنى بات شـــــــاقي[876]

وهي صورة لرحلة بني آدم في الحياة، فهو غالباً ما يعيش حياة الندم ، سواء الذي رُزق بالأولاد، أم بالعقيم الذي لم يرزق. وفي رباعية ثانية تتمنى المغنية في صورة الندم على التعرف عليه والتعلق بذلك المحبوب، كما يوجد جناس ناقص بين (الخواطر وقواطر):

يا ريتني ما شْبحـْــــتـهْ ولا علقتـــــــه في الخواطر

هرب وين مكـــــــن الزين وخلّى دمـــــــــوعي قواطر[877]

---

873 ـ المرجع السابق نفسه.
874 ـ المرجع السابق، ص : 111.
875 ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 115.
876 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :34.
877 ـ المرجع السابق، ص: 41.

وفي رباعية ثالثة تمنَّت المغنية أن تكون طائراً أو حمامة، لتصعد إلى السماء، لترى أمها والتي كنتها بالوديدة من الود.

يا ريتـــني طير ونْطـــير والاّ حمامـــــة فريده

ونرقب علي الجو من فوق نجي لبيتكم ياوديـــده[878]

19 - أسلوب النداء

يستخدم أسلوب النداء لجذب انتباه المخاطب بشكل مباشر، وقد يحمل دلالات مختلفة حسب السياق، ويظهر في شعر الشاعرتين بشكل متكرر، كما يستخدم النداء للتعبير عن الشوق العميق، والتألم من الفراق، وبذلك يصبح النداء أداة تعبيرية تكشف من الألم ، وتجعل الشاعرة في حالة من التفاعل الدائم مع صاحبها الغائب، وقد يكون النداء أداة للتعبير عن الحزن والرجاء، أو حتى التفاعل مع البيئة المحيطة، والنداء كما نعرف هو من الأساليب الإنشائية التي استخدمتها الشاعرة، "وهو دعوة المخاطب بحرف النداء (يا)".

النداء في شعر ليلى الأخيلية :

في هذا البيت تنادي ليلى توبة بأسلوب التحسر فتذكر فضائله:

فيا توبُ للموْلى ويا تْوبُ للنَّدى ويا توْبُ للمستنبحِ المُتنوِّرِ

النداء في شعر مغنية الرحى :

تنادي مغنية الرحى على قلبها، وتحذره من التعلق بمن لا يريده ولا يهواه:

يا قلب نكويـــــــك بالـــــنار ون جيت تـــــبرا نْزيدك

يا قلب خلـــــــــفت لي العـار وْتبعت اللـــــي ما يريدك[879]

وفي الغناوة الأخرى تخاطب أخاها، وتُذكّرهُ بأبيه، وتُحذّرهُ من كيد النساء:

يا خـــــوي يا ولد بـــــوي بنات النسا باعدنـــــــك

ولا عاد نشبحك بالعـــــــين ولا عـــــاد نسمع بودك[880]

20 - الكنـــــــاية في الصورة :

هو تعبير عن معنى معين بشكل غير مباشر، أو باستخدام كلمة أو عبارة تشير إلى شيء آخر عن المعنى الظاهر لها، يتم ذلك من خلال الاستعانة بتلميحات أو إشارات توضح المعنى

---

878 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 52.

879 ـ المرجع السابق، ص: 41 وكلمة (**تبرا**) بمعنى تشفى وتتعافى من المرض.

880ـ المرجع السابق، ص : 60. و(**نشبحك**) من الشبح أي النظر والانتظار.

المقصود، وهي تضفي جمالاً وعمقاً للنص الأدبي، وتعكس قدرة الشاعرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر بأسلوب غير مباشر وغني بالمعاني ، و" هو أن تتكلم بالشيء وتريد غيره"[881] .

الكناية في شعر ليلى الأخيلية :

كقول ليلى في مدح توبة بكثرة العطاء:

مُهْهف الكشحِ والسربالُ منخرق عنه القميصُ لسيرِ الليلِ مُحتقرُ

كنَّت الشاعرة بتخريق القميص: عن كثرة طلب الحوائج منه، وعن الإفراط في الجود، فإن قميصه كان يتخرق من جذب العفاة عند ازدحامهم حوله لأخذ العطاء[882].

الكناية في شعر مغنية الرحى :

خير الغديـــــــدة تحنّـــــن عشب البحر ما بغاتـــــه

تبغيـــــــلها بـــــي وزكيـــر بكراعـــــها رايداتـــه

الغديدة هو صفة للناقة وكناية لها، وهي من الكنايات المحببة للبدوي في تصوير ناقته.

القـــــــــدر ديمه ع النار ولحصان عالي صهيـــله

حجّب علي خـــــوي الغالي مشهور من دون جيـــله

والقدر كناية عن الكرم، وصهيل الحصان كناية على الشجاعة والفروسية .

21- المجـــــــاز:

هو أحد أساليب البلاغية التي يعتمد عليها الشاعر عند استخدام كلمات أو عبارات تحمل معنى غير مباشر، ويعبر عن شيء آخر باستخدام أسلوب استعاري أو مجازي، ويستخدم المجاز لتعميق المعنى، أو بمعنى آخر هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة، مانعة من إرادة المعنى الوضعي.[883]

المجاز في شعر ليلى الأخيلية :

ونعم الفتى إنْ كان توْبة فاجراً وفوق الفتى إنْ كان ليس بفاجرِ

وقصدت بالفجور هنا، كثرة الإغارة وليست الفجور على حقيقته، وكذلك قولها:

---

[881] ـ علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع) ص : 217 .

[882] ـ نهاية الأرب في فنون الأدب، ج7، ص : 52

[883] ـ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط1، 1990، ص : 241.

وقد كان مرهوب السنان وبين اللـ سان ومخدام السرى غير فاترِ

فهنا مجاز مرسل وهو ضرْبٌ من التوسع في أساليب اللغة وفنٌ من فنون المجاز في القول، فنجد الشاعرة هنا أطلقت لفظ السنان وأرادت حامله، والمعنى: أنه رُغِب من أعدائه في صدق العاطفة، وجلال الموقف، وروعة البيان وسمو المعاني، لقد اختارت الشاعرتان الصور المعبرة عن عواطفهما ومشاعرهما، واعتمدتا في أكثر النصوص على التكرار، والكناية والمجاز والتشبيه .

المجاز في أغاني الرحى :

يا طرابلس يا مدينـــــــة اليوم كرســـيك رومي

ان شا الله يجي صاحب الوقت وهو اللي يجلّي هْمومي[884]

وقصدت المغنية بـ **(كرسيك رومي)** بالاستعمار الفاشستي الذي هيمن على الوطن .

فالشاعرة في نظرتي المتواضعة تمد صوتها وتطيل حركة حروفها لتصل إلى غايتها، والمغنية تتوافق ألفاظها ونغمة صوتها مع رحاها، ومن المغنيات من تسرع في الإلقاء مع حركة الرحى عندما تكون حالتها النفسية في اضطراب، وكل ذلك حسب حالة المغنية في طريقة التعبير، وتحليلها للفكرة من جوانب عدة، ومن ثمَّ تتفاوت القدرات بين المغنيات في طريقة العرض والتأليف والإلقاء والحالة النفسية التي فيها الشاعرة، وتكون هناك خصائص يتكون منها الأسلوب.

22 ـ التصغير :

التصغير هو أسلوب بلاغي يتم خلال تقليص حجم الكلمة، أو تقليل المعنى المقصود منها. والتصغير من علم الصرف لأنه تغيير يطرأ على بنية الكلمة، وله دلالات بلاغية، ويكون بضم أول الاسم وفتح ثانيه واجتلاب ياء ساكنة ثالثة تسمى ياء التصغير، فإن كان الاسم المراد تصغيره ثلاثياً اكتفي بذلك مثل نهر ونهير"[885]، غير أنني في دراستي لشعر ليلى لم أجد أسلوب التصغير، وبالمقابل في شعر مغنية الرحى يوجد التصغير بشكل واضح، خاصة عندما تتحدث مغنية الرحى عن أهلها مثل (أوخيتي ـ أميمة ـ لميّه ـ اشْويّه ، أوْخيْ) ومع ذلك فإن اللهجة الشعبية لا تلتزم بقواعد النحو والصرف والإعراب، وفي هذه الأمثلة نجد مغنية الرحى تفتخر بأختها، فتذكر جمالها الخارجي، فتصفها بالجمال في الشكل، وتُشبهها بالورد في منحنيات الرمال، كما تصفها بالجمال الداخلي، فتصف سعادتها بسعادة أختها، التي تدافع عنها في غيابها:

يا وخيتي يا سمحة القـــــد يا ورد بين الطـــــوابي

يا فارحـــــة بي لاجـــيت يا فـــــــازعة في غيابي

أما الرباعية الثانية ، فإن المغنية تستنجد بأمها، وتشكو إليها الغربة، ونظرة المجتمع إليها كونها امرأة غريبة:

---

884 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 163.

885 ـ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص : 320.

يا مينتي غربـــــــوني في ناس ما همش ناسي

بالموجعة سمَّـــــــروني وبالدم حنـــُّـو قصاصي[886]

وفي الرباعية الثالثة تفتخر المغنية بأبيها، وتشبهه بالماء القليل النادر وقت الحاجة :

نا بوي غـــــــالي عليّ وما نعـــــادل بيه والي

كيـــــــف لمْيّه الشْويّه وفـــــي سادرات التوالي[887]

فلا عجب ما دام تصغيرها في هذه الرباعية تعبيراً عن صورة الحياة، والآهة التي تنطلق من فم امرأة مجروحة مغتربة، ودمعة تقطر من عينيها لتعبر عن وحدتها في خضمِّ الحياة، فتشكو إلى أمها، وتفتخر بأبيها وتستأنس بأختها، فاستخدمت عباراتها في التعبير عن تلك اللحظة.

خلاصة المبحث

على الرغم من أنَّ الحياة في كثير من المرّات لم تبتسم للمرأة العربية في صحرائها، ولم تظهر لها جانباً مضيئاً يسُرها، بل أظهرت لها الجانب المظلم فلم تر فيها ما يُعجبها، ولم تجد فيها إلا ما يسووها ويُسئ إليها، ، فلا يُنسيها آلامها ومآسيها فكأنها عاشت لتعاني الأتراح، وتُقاسي الجراح وتشرب السم الزعاف، فلم تذق للدنيا طعماً لذيذاً، ولم ترَ لها وجهاً جميلاً ولم تحقق من أمانيها وأحلامها ، ولهذا تكسّرت آمالها وتحطمت أحلامها على صخرة الواقع ومصائب الدهر ونوائبه ، فالتجأت الشاعرة إلى لغتها وأسلوبها لتعبر بهما عن رحلتها مع الحياة، وقد صوّرت هذه الحياة السوداوية في قصائدها أو في رباعيتها، وعنْونتها ليشعر المتلقي بأن الشاعرة كانت تُعاني، لكنها كانت رابطة الجأش، طويلة النفس.

كما استطاعت المرأة الشاعرة ـ ليلى و مغنية الرحى ـ أن تحوّل الرموز الشعرية إلى مصادر وحي لتتغنَّى بها شعراً رومانسياً ، فتحولت من امرأة عادية إلى شاعرة الكلمة والوجدان، لهذا كانت لها نقله هائلة وراء الزمان والمكان، كما تحوَّلت إلى شاعرة وحكيمة، وعالمة، ومربية، ويصبح عالمنا جزءاً مهماً من عالمها، ننشد معها ونتفاعل من خلال حسراتها، ونصبح من تلاميذها نتعلم منها الحكمة والإبداع الشعري.

فمجد الشعر، وسحر الكلمة، هما عودة حياتها للبقاء، دائمة النبض والإيحاء، ونمضي معها في وجدانية مماثلة، ناسين تماماً لمن هتف وجدانها، ومتى، وكيف، ولماذا؟.

لهذا تحوَّلت المرأة العربية إلى شاعرة همسٍ موصول بوجداننا، وتملأ كياننا بالتراث، ونكاد ننسى ربوبيتها لبيتها، لولا أن يردنا شعرها إلى هذه الرموز فنعجب ونتعجب بها من خلال كيانها الذائب شعراً من أجل أن تضيء للآخرين لغة وأسلوباً

---

886 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :79.

887 ـ المرجع السابق، ص : 50.

المبحث الثاني

الصـــــــــــورة الفنـــــــــــية

تُعد الصورة الفنية من المكونات المهمة للعمل الأدبي إذ إنها تشكل العنصر الجمالي للنص، وهي جوهر الشعر ومن أدواته التي يستعين بها الشاعر في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، و"الصورة بالضم، الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصوّرت الشيء، توهّمت صورته، فتصور لي، والتصاوير التماثيل" [888] ووردت كلمة صورة في القرآن الكريم عدة مرات، كما في قوله تعالى **[هو الله الخالق الباريء المصور له الأسماء الحسنى...]** الحشر، جزء من الآية 24. "وقوله عز وجل **[هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء ...]** آل عمران، جزء من الآية 6.

والشاعر حين يصور تجربته الشعرية فإن الصورة الفنية هي التي تحرك طاقاته الكامنة، ومشاعره الخاصة، كي يعبر عن انفعاله وفق إدراكه الجمالي للأشياء، والتصوير الفني هو الذي يعبر بالصورة المتخيلة عن المعنى الذهني، وحالة الشاعر النفسية، فتظهر صورته وقد استوت لها كل عناصر التخيّل التي في ذهن الشاعر، وذلك عن طريق الألفاظ التي يستخدمها، والمعاني التي يقصدها، والأنغام التي يختارها، فإذا أضاف إليها الحوار يكون قد منحها الحياة والحركة، وكثيراً ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور"[889]

وتناول النقّاد القدماء والمُحْدثون الصورة الفنية لمعرفة ماهيتها وما تؤديه من وظيفة جمالية في العمل الشعري، وإذا نظرنا إلى مفهوم الصورة الفنية في النقد القديم، فإننا نجد الجاحظ قد ذهب إلى أن الشعر" صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[890]. أما **(قدامة بن جعفر)** فقد رأى أن " المعاني للشعر بمنزل المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[891]

---

888 ـ لسان العرب مادة (صو ر)

889 ـ سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط3، ص :33.

890 ـ الجاحظ ، الحيوان، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969، ج3، ص :131

891 ـ نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3،(ت لايوجد) ص :17

فالصورة الفنية عند قدامة بن جعفر مثل سائر الصناعات كالنجارة والصناعة مع اختلاف المادة، وبذلك تكمن قيمة العمل الفني في الصناعة، ولقد تطور مفهومها عند (**عبد القاهر الجرجاني**) بفكرة النظم التي يرى فيها أن :" سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالاً إذا أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أن تعرف مكان الفضل والمزية، في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، كما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام "[892] ، ثم لخص أهمية الصورة الفنية في العمل الشعري بقوله :" وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسها، ولكن بما يحدث فيها من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف شعراً من غير أن يحدث فيها من النظم"[893]

ولعل أقرب التعريفات للصورة الفنية هو أنها " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليُعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية والإيقاع والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، الألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها الصورة الشعرية" [894]

ومن أهم المقومات التي تنشأ عليها الصورة عنصر الخيال، ومما أدى إلى أن مفهومها لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه".[895]

و لقد فطن النقّاد إلى أهمية الخيال في العمل الشعري فعبر عنه (**ابن رشيق**) بقوله :" إنما سمي الشاعر شاعراً، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن "[896]

إلى جانب الخيال لابد من التجربة الشعرية الخاصة بالفنان التي يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به، بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس، كما تبدو لأكثر الناس، وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها، إذ إن الصورة الشعرية وما تضمنته من إيحاء

---

[892] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ، القاهرة، ط2، 1333 هـ،، ص : 170

[893] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ، القاهرة، ط2، 1333 هـ، ص : 305

[894] ـ عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،مكتبة الشباب، بيروت، ط2، 2013، ص : 391.

[895] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار الثقافة، 1974، ص :14.

[896] ـ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ط 2، 1955، ج1، ص: 166.

أقوى تعبيراً وأثراً".[897] والشعر العربي القديم، والشعر الشعبي في ليبيا لا خلاف عليه بين الباحثين في أنه شعر غنائي، اتصل بالذات وعبّر عن مشاعرها، فهو يمكن القول بأنه شعر الحب والبغض، والفرح والأسى، والرجاء والتهديد، والرثاء والوصف، فإذا ما قرأناه عرفنا حلهم وترحالهم، ومعالم بيئاتهم، وأنواع حيواناتهم وطيورهم، وعاداتهم وتقاليدهم، حتى قالوا عنه" الشعر ديوان العرب"[898] .

عناصر تشكيل الصورة الفنية في شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى

أولاً: التشبيه ودوره في تشكيل الصورة الفنية :

التشبيه أخذ حيزاً كبيراً في آراء البلاغيين والنقّاد لاسيما القدماء، فالتشبيه فن بياني كثير الدوران على ألسنة الشعراء والأدباء، وله قيمة كبرى[899] أساس التشبيه عند **(قدامة)** أن يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بهما، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتهما، وعلى هذا فإن أحسن التشبيه ما وقع بين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد في الصفات، وذهب النقّاد إلى أن التشبيه من أكثر الألوان البيانية أهمية وأصالة في تشكيل الصورة الفنية، فهو الأداة التي يعتمدها الشاعر أو الكاتب لِبث الروح فيما يكتب أو ينشئ".[900]

و**التشبيه لغة** : " التمثيل وهو مصدر مشتق من الفعل (شبّه) بتضعيف الباء، يقال شبهتُ هذا بهذا تشبيهاً، أي مثلتهُ به" [901]

أما **التشبيه في الاصطلاح** : هوعقد مقارنة بين طرفين أو أكثر، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، وقد تستند هذه العلاقة إلى مشابهة حسية أو حكم، ومقتضى ذهني.[902]

والتشبيه عند **(ابن رشيق)** :" هو الوصف بأن أحد الموصوفين، ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب[903]، وحد التشبيه عند ابن رشيق هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله

---

[897] ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، (د . ت) ص : 363.

[898] ـ ينظر : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، (د ـ تاريخ) ، ص 3، وكذلك ينظر : عبد السلام ابراهيم قادر بوه، أغنيات من بلادي ، مقدمة الكتاب.

[899] ـ توفيق الفيل، فنون التصوير البياني، مكتبة الآداب، القاهرة،ط2، 1412 هـ، ص : 17.

[900] ـ ينظر : قدامة بن جعفر ، النقد الأدبي، تحقيق بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1954، ص: 315، وينظر : أحمد بسام ساعي، الصورة الفنية بين البلاغة والنقد، ط1، جدة، ص : 45،

[901] ـ لسان العرب مادة (ش ـ ب ـ هـ)

[902] ـ ينظر : عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2، 1951، ص : 271.

[903] ـ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط2، 1984، ص : 239.،

من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع الجهات، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه **904"**

والتشبيه يعرفه (**السكاكي**) بقوله " هو اشتراك شيئين في أمر من الأمور لغرض، أو بمعنى آخر هو اشتراك المشبه والمشبه به في صفة من الصفات"[905]

كما يمنح التشبيهُ النصَ كثافةً تصويريةً، وأبعاداً إيحائيةً تجذبُ اهتمامَ القارئ، لذلك يعُدّ تصويراً يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع.

والشاعرة البدوية ـ في المرحلتين ـ تبحث عن التشبيه حين توازن بين موصوفين عن أشياء قريبة المتناول بارزة للعيان، لا يحتاج السامع لأي جهد في فهم ما ترمي إليه الشاعرة، لأن الشاعرة تحاول أن تصل بالسامع إلى فهم المعادلة من صور المقابلة والمقارنة التي اتسمت بطابع التشبيه حين تخرج بنتيجة تجعل السامع يستمتع بما يشاهد، وذلك بالثناء عليها أو ترديد آخر القافية معها، فتحس بنعمة الإبداع، وتجد متعة في ذلك، حين تعتمد على التشبيه الذي أعجب السمّاع، فترسم الشاعرة كل إطار يمكن أن يبرزه شعرها في أحسن حالاته، وأبعده مرمى حتى يصبح المعنى اقرب للفهم وأسهل للحفظ.

التشبيه ودوره في تشكيل الصورة الفنية في شعر ليلى الأخيلية:

ولنتذوق جمال التشبيه عند ليلى في قصيدة ترثي بها توبة، فشبّهت كثرة بكائها على توبة بالجدول الذي يفيض بالماء الكثير:

أيا عين بكّي توْبةً بنْ حُميــرِ بدمعٍ كفيض الجدْول المُتَفجِّر

وقولها تصف شجاعته وبطولتها بالأسد المغوار:

وكان كليثِ الغاب يحمي عرينهُ وترْضى به أشبالُــه وحلائلهْ

وشعر ليلى الأخيلية شعر يمتاز بقوة الألفاظ والمعاني، وتنوع صورها واتساع خيالها البدوي ، فالصور في شعرها تُعد من أهم الجماليات التي رسمت بها لوحاتها الشعرية، وفي هذا الصدد نجد ليلى الأخيلية اعتمدت على التشبيه بشكل كبير في تشكيل صورها الفنية، بما لهذه الصور من أثر في إيضاح المعاني والأفكار، ونقل المشاعر والأحاسيس. وما يتضح لنا في شعر ليلى الأخيلية التصوير التشبيهي الدال على تشكيل اللوحة، مثل قولها :

إذا جاشَ بالماءِ الحميمِ سِجالُها نَضخْن به نضْخَ المزادِ المسرَّبِ[906]

في هذا البيت يكون العرق الذي يتصبَّبُ من هذه الفرس ويقطرُ منها، يُشبه الماء الذي يتسرب من المزادة المثقوبة وهي القربة، وهو تشبيه يعطي دلالة عن امرأة بدوية على ما يجري

---

904 ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ، ص : 125.

905 ـ السكاكي،(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي)، مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف، ط2، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، 1987، ص : 332.

906 ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ص: 54

حولها، فعرق الفرس وهي تركض بسرعة (**نَضخْن به نضْخَ**) وهو من الفوران لشدة سرعتها، الأمر الذي أدى بالشاعرة أن تشبه العرق بالدلو العظيمة المملوءة بالماء الساخن (**الحميمِ سِجالُها**). كذلك يظهر التشبيه واضحاً في قولها :

وكانَ كليثِ الغاب يحْمي عرينَهُ وترْضى بهِ أشبالُهُ وحلائِلُهْ[907]

وتوبة هنا في هذه الصورة تُشبهه الشاعرة بليث الغاب الذي ترضى به أشباله وحلائله، والليث كما نعرف هو الشبل من الأسد، وهو تشبيه رائعٌ تؤكد فيه الشاعرة فتوة توبة، الذي ذكرته مرات عديدة بهذا المعنى.

كذلك نراها، تقول في تشبيهها للحجاج بأنه سنان الحرب، والشعلة الهادية في الظلام الدامس:

حجَّاجُ أنتَ سِنانُ الحربِ إنْ نُهِجتْ وأنتَ للناسِ في الدَاجي لنا تَقِدُ[908]

التشبيه ودوره في تشكيل الصورة الفنية في أغاني الرحى:

عندما نوازن بين المغنية الليبية في شـــعرها العامي و ليلى الأخيلية في عربيتها القحة، فإننا نتوخى ما بينهما من نواحي الشـبه، والتعرف على الصـلة بين المغنيتين في التشـبيه والصـورة، فالمتلقي يعرف حق المعرفة أن الشـاعرة اسـتخدمت المشـبه والمشـبه به لخدمة أحاسـيسـها ومشاعرها وما تشعر به من ألم وقهر وحرمان:

لِيْ قَلبْ يَـــــا مَنْ يْشقَّـهْ يلْقَـــــاهْ كَـابرْ بْغيْضَهْ

اطْرِيلَهْ كَمَا طَفلْ قـــــزُّونْ جِيعَـــــانْ وأمَّه مرِيْضَهْ[909]

في هذه الصورة تشبه المغنية حالتها النفسية المتجسدة في قلبها في قولها :

لِيْ قَلبْ يَـــــا مَنْ يْشقَّهْ يلْقَـــــاهْ كَابرْ بْغيْضَهْ

يعجبني من هذه البدوية المبدعة تشبيه قلبها بما آل إليه حال الطفل اليتيم (**قزون**)، وليس أدلّ على بداوة هذه الشاعرة من هذه الصورة، وبُعْدِها عن التكلف، فهي تشكو حالـــــــــها ما استطاعت من الصور ليصل المعنى، لكن لننظر إلى هذا المطلع من جديد، وكيف ذهبت فيه البدوية مذهب المثل القريب إلى تصورها، فشبهت ما يعانيه قلبها من حزن متراكم (**يـــــا مَنْ يْشقّه**)، والشق هنا ربما قصدت به تشريح القفص الصدري، وهو معنى مجازي، ولننظر إلى كلمة (**يـــــا مَن**)، وما في هذه المفردة من معاني الألم والحزن والتمزّق، وكأنها بهذا تنادي على من يُشاركها معاناتها ويُواسيها ويعُزيها ويُخفف عنها.

و(**يـــــا من يشقّه**) دلالة على ضخامة الوجع، وحرارة الألم، وكأنها تبحث عن علاج له، أي يشقّه ليجد ما فيه من أوجاع ومعاناة (**يلقـــــــاه كابر بغيضه**) أي كابر من الألم والوجع

---

907 ـ المصدر السابق، ص : 101.

908 ـ ليلى الأخيلية، الديوان، تحقيق: عمر الطباع، ص : 66.

909 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 104

والحرمان، ثم تجنح لأداة للتشبيه (**أطريله كما**)، ويتصدر المشبه به ليكون طفلاً يتيماً (**قزون**)، لكنه ليس يتيماً فحسب، بل هو رضيع جائع، والأخطر من ذلك أن المُرضعة (أمه) التي تزوده بالطعام مريضة:(**جِيعَـــــانْ وأمَّه مرِيْضَهْ**)، والأمر هنا أشد وأنكى على الطفل الرضيع، وعلى الأم أيضاً، فهي تسمع صراخ طفلها الذي يستغيث بحثاً عن مصدر القوت المفقود ولا يجده ، فهي تعاني المرض الجسمي والنفسي كما يعاني طفلها الجائع، وواضح أن هذا الوصف قد لا يخطر على الكتّاب والمؤلفين وأصحاب الرواية، لكن صاحبتنا بدوية تعرف معنى الرضيع واليتيم ومرض الأم، وأحسب أن هذه الرباعية ليست وحدها التي ترسم هذه الصورة الفنية المؤلمة، وإنما يوجد غيرها كثير، وربما تكون المغنية قد غيّرت فيها بعض الشيء، فليس هناك فرق عندها بين طفل يتيم جائع لا يستطيع أن يخدم نفسه بنفسه وبين طفل آخر ليس يتيماً، لكنه يعيش نفس الحالة ، فهو عاجز عن البحث عن طعام يسد به رمقه، ما دام خطر الجوع موجوداً وقائماً بسبب مرض الأم، الذي منعها من تناول الطعام لتمنح طفلها لبناً خالصاً سائغاً له:

نـــا القايـــــلة ما نقيَّل والليـــــل كـــــاثر فضيضه
كيف مـــــن يزازي بعيّل جيـــــعان وأمـــــه مريضه[910]

الجميل في هذه الرباعية الشطر الأول من البيت الثاني (**كيف من يزازي بعيّل**)، ولننظر إلى كلمة (**يزازي**) وهي من زأز، وهي في لساننا العربي" تزأزأت المرأة: مشت وحركت أعطافها كمشية القِصار"[911]، والمزازاة في لساننا العامي في ليبيا، هو رفع الطفل في الأحضان والتحرك به، والتغني له حتى يتوقف عن الصراخ، وهي رحلة شاقة للأم أو للمربية، وكيف له أن يتوقف والبطن خاوية، والجوع يعصر أحشاءه، وهو لا يفهم ما يدور حوله، إلا البحث عن الغذاء.

فالمغنية رسمت هذه الصورة لحالتها الشخصية والنفسية في أناء الليل (**والليل كاثر فضيضه**) وأطراف القيلولة (**نا القايلة ما نقيل**)، وكأن الزمن يشق الذات ويحطمها، ويثبت هذا الانطباع في البيت الثاني الذي يصور المرأة المرضع المتألمة من صوت طفلها الباكي، وتوحي هذه الصورة المفاجئة المذهلة عندما تلتفت إلى طفلها الباكي، وتزيد حالتها الصحية سوءاً خوفاً على طفلها الصغير وعطفاً عليه، ولعل المرارة التي توحي بها هذه الصورة أشد على المغنية من شق قلبها، وهو إبداع فني له كيانه وخصوصيته.

نـــــا القايـــــلة ما نقيل والليل كـــــاثر فضيضه

وليست الصورة السابقة أشد ألماً من الصورة الآتية، فالمغنية عند ما تخلو إلى رحاها، والليل قد أرخى سدوله عليها ليبتليها بالهموم لترسم لنا لوحة أشد من سابقاتها :

والمشتكي قال يـــــــا داي والمتكي قال زيـــــــده

ونا داي لصهاد كـــــــواي ساعة ولا يرفع أيـــــــده[912]

في مقابل هذا الحس الفاجع بالزمن، وسطوته وفعله المدر، تلجأ المغنية إلى صورة جديدة لكنها مؤلمة، ويتم ذلك حين يتدخل التشبيه مرة أخرى لينقل إلينا صورة معاناة تلك المغنية وكبتها

---

910 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 76.
911 ـ لسان العرب، مادة (ز ـ أ ـ ز).
912 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :141.

لأوجاعها، وتبحث عن شفاء قلبها من الأسى والهلاك، ويُجسد المقطعُ لترسم ذلك المشتكي الذي يصرخُ من شدةِ الكي وهو يقول: **(يـــــاداي)** تعبيراً من شدة الألم، وترتبط بالصورة الثانية للمتكي الذي لا يشعر بما يشعر به المشتكي ولا يهتم لأمره، وربما يعرف حرارة الوجع، لكنه يعرف أنّه العلاج الوحيد أو كما قيل: **(آخر الطب الكي)**[913]، ولهذا قال للكوّاي **(زِيده)**، والزيادة هنا لها عدة قراءات وتأويلات، وقد أبتعد كثيراً في تفسيرها ولا أعود، لهذا أكتفي بهذه القراءة المتواضعة، وأعود إلى المغنية بعد أن فرغت من المشبه به لتنقل حالتها النفسية للسامع، وإذ هي ترسم داءها ودواءها من ذلك الكوّاي وهو على وزن فعّال تعبيراً عن تكرار مرات الكي، كما ذكرت المغنية الصهد الذي يبين شدة حرارة الكي الملتهبة، بل رأت من هذا الكواي قوة شخصيته، وشدة عزمه، فلا تأخذه رأفة ولا عاطفة، عندما يقوم بعمله، فالمرأة تصرخ وهو لا يهتم، ربما لأنه يعرف نتائج الكي وما يترتب عليه، لهذا يضع الكوّاي محاوره على المكان المصاب ولا يرفع يده حتّى يتقن عمله، وقد يستغرق الوقت ساعة أو أكثر، فكلما كان الألم شديداً كان العلاج أشد والزمن أطول.

هذه هي قراءتي المتواضعة للباحثة لتشبيهات المغنية، وربما قصدت المغنية هذا، وربما لم تقصد، لكنني استخدمت سلطة القارئ كما يقال، والمعنى يبقى في باطن الشاعرة، وما أراه في قراءتي لهذه اللوحة التي تحمل وجهين (**الألم والإبداع)**، إنها صورة المرأة الحزينة في طلب العلاج النفسي والمرتاعة منه، الخائفة والمتخوفة إذا جنّ عليها الليل، الهاربة من بين يدي القدر، فليلها كليل امرئ القيس أو أشد :

ألا أيها الطويل ألا انجـــــلي بصبح ومـــــا لإصباح منك بأمثلِ[914]

وليل المغنية هو طويل أيضاً **(يا ليـــــل مطولك ليـــــــل)**، لأنها تشكو من فراق حبيبها، فتتحرك حواسها، فتذرف عينها، وينتحب قلبها :

يا لـــــيل مطولك ليـــــل علـــــي من مْفارقْ حبيبه

ليْ عينْ تذرف كما السيل ولـــــي قلب كـــــاتر نحيبه[915]

ربما ظنّت المغنية أنها أرضت حاجة المتلقي من الصور و التشابيه، وهذا ما جعلني أقف وأستوقف قدراتي على قراءة النص أكثر من مرة، وربما أرضت المغنية نفسها هي أيضاً في رسم الرضيع الجائع، فهي تصفه بما أحبّت أن يكون المشبه به قوياً في المعنى، رقيقاً في اللفظ، فهي لا تحتمل هجر صاحبها، وربما لغربتها وبعدها عن أهلها، وربما نحن أيضاً أشفقنا معها على ذلك الرضيع الذي أثارته ألفاظها ومعانيها في نفوسنا.

وظاهرٌ جداً أنّ المغنية قد زادت في المعنى، لكن زيادتها ليست مبتكرة ابتكاراً، وإنما هي موجودة بالقوة، والتي تصف فيها الشاعرة طول الليل وتثاقله وإبطاءه في الحركة، ورجوعه كلما

---

913 ـ قال صلى الله عليه وسلم : الشفاء في ثلاث، شرطة محجم، أو شربة عسل، أو كية بنار،و أنهى أمتي عن الكي" رواه البخاري.
وهذا التعبير بحكم التركيب والمجاز جرى مجرى المثل، وخرجت كلماته عن معناها الأصلي، إذ هو كناية عن حسم الأمر بالقوة إذالم ينفع فيها استعمالها اللين، لأن العرب كانوا إذا أعضل الداء، ولميقبل أي دواء حسموه بالكي، وهو عندهم آخر الدواء ، ثم صارهذا التعبير يقال في كل معضلة لا تجد حلاً إلا باستعمال العنف .

914 ـ الشيخ أحمد الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، ص : 42.

915 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 32.

ظنّت الشاعرة أنه قد مضى، ذلك أنّ الشاعرة إنما تصف طِوال الليل وتلحّ فيه وتخاطبه بعد أن شعرت بالأرق الذي دفعها إليه إلمام الخيال به دفعاً، فالطول إذن ليس محققاً في نفسه، وإنما هو يأتي من أرق الشاعرة، وعجزها عن النوم، وضيقها بالليل، فالليل في حقيقة الأمر لم يطل، وإنما أرق المغنية هو الذي استطاله واستثقله، وربما هو المعنى الذي قصدت إليه الشاعرة بعقلها الفلسفي البدوي، وبصيرتها النافذة، وبراعتها في الإيجاز، وللنظر إلى البيت من جديد:

يا لـــيل مطولك ليـــل علـــي من مْفارقْ حبيبه

ألسنا نرى أن هناك توافقاً بين طول الليل ومفارقة الحبيب، وأكبر الظن أن المغنية قد رسمت ذلك بوضوح ولم تتأخر، والباحثة ترى في هذا شعراً جميلاً رائعاً، حين نعلم أن المغنية حمّلت البيت أكثر من معنى، لكنني أحببتُ بساطة الشاعرة في تصويرها لليل وبعدها عن التكلّف.

أظن أنني لاحظتُ هذا كله، وأنني أحترم مثل هذا الشعر الذي يعرض مثل هذه الصور، ويُثير مثل هذا الخيال، ويُحيي في النفس مثل هذه العواطف، فلا ينبغي لهذا الشعر أن يُهمَلَ، ولا أن يُنصرف عنه. ولعلي لاأفهم عن هذه الأشياء التي ذكرتها المغنية كما ينبغي، حين أرى صورها، أو أسمع صوتها، وإنما المغنية هي وحدها القادرة على هذا الفهم، وهي القادرة على ترجمة عما تريد نقله للمتلقي، فعندما تجلس مع قريباتها التي حددت صلة القرابة بينها وبينهن **(بنات سيد ولّا خوايا)**، لترسم لنا ذلك العمل المتواصل في طحن الحبوب يرافقهن الفن والغناء، والذي شبهت المغنية أصواتهن وهن حول الرحى بصوت القطا تماماً عند وصوله إلى الماء **(وينقن نقيق القطايا)**، وهي نفس التشبيه الذي استخدمته ليلى لوصف ناقتها:

جُنُوح قطاةِ الوردِ في عُصب القطا قربْنَ مياه النهْي من كلّ مَقربِ[916]

وهي صورة تراها المغنية من أجمل الصور، لأنها ترسم الأرحام والنغم والطعام، والرباعية تؤكد ذلك :

زين الرحـــى بين ثنتين بنات سيد ولّا خوايـــا

يرحن دقيقهن كما الطـين وينـــقّن نقيق القطايـــا[917]

وقد تقفز المغنية إلى غيرها من الصور، فتُشبه الإبل وهي مرتحلة بسفينة البر :

تسْتـــاهْلِي عِـــزْ وْدلالْ يـــــا رافْعَة اللّي رزِيْنـــة

ويا شايـــلة طايـــح الـــدار في البـــــر كيـــف السفينة[918]

وكلمة **(تسْتاهْلِي)** تستخدم للذم وللمدح، وهنا جاءت للمدح وربما للتمني أيضاً، فترى المغنية في هذه الرباعية صورة الإبل أو تخيلتها عن بعد، وهي تحمل كل شيء بما فيها الضعيف الذي كنته الشاعرة بـــ **(طايح الدار)**، ثم تمضي به في الصحراء وكأنها سفينة لكن في بحر الرمال، فهي

---

916 ـ ليلى الأحيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 55.
917 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص: 130
918 المرجع السابق، ص : 164.

تحمل كل خفيف الحمل وثقيله، فالإبل صاحبة البدوي ورفيقته في الصحراء، في الجدب والقحط والحر، تتحمل معه المشقات، وتتجلّد معه وتصبر، فهي كلّها خير وفائدة، فرسمتها المغنية في أجمل لوحاتها، وجسّدتها في أجمل معانيها، حتى غدت موجودة في أغلب أغاني الرحى حتى تمنّت لها أن تعيش في عز ودلال، فعزُّها هو عز المجتمع الذي تنتمي إليه:

تستاهلي عــز ودلال يـــــا رافعة اللي رزينة

وقولها في التشبيه :

احنى صوف مانا كرنكوف ولان صبــيغة جـــــداري

احني لك واللك معـــروف بيـــــــعه وشــراه غالي[919]

في هذين البيتين تصريح وتلميح، فصاحبة الأغنية تؤكد صحة نسبها، ونقاوته من الخليط قائلة: إن أهلها من خالص الصوف، فلم يكونوا من رخيصي الثمن، وفي ذات الوقت تعرض بمن توجه الخطاب إليه، وتزيد في تأكيد مقالتها بأنهم (**لَك**)، وللك بفتح اللام نبات المحكم وهو غال الثمن، وتمضي في افتخارها لتقول: إن (**اللُك**) بضم اللام عصارة نبات اللك التي يصنع بها، وهو معروف ببهائه وجودته وارتفاع سعره.[920]، (والكرنكوف) هو بقايا الصوف الذي في أعلاه، وتستبعده الناسجة في صناعتها التقليدية. وفي صورة أخرى مختلفة تقول المغنية :

مقماق ما هـــوى قدر لا حـــــركنّ مغـــــارف

وحْلتْنِي فيه يا بـــوي شورك قليـــــل المعــارف[921]

تخاطب البدوية هذه المرّة والدها قائلة: إن الذي اخترته لي زوجاً، لايعدو أن يكون رجلاً، لا خير فيه فهو بمثابة (**مقماق**)، والمقماق هو العظم المتعرق الخالي عن اللحم، فهو لم يُطبخ ولم يُحرك في قدر، فهي تراه رجل لم يختبر الحياة، ولم تختبره، ولم تعركه الأحداث، ولم ينل من تجارب الزمن أي قدر.

تتجلى هذه الصورة الرائعة والتمثيل الدقيق في اختيارها الألفاظ، فلفظ (**مقماق**) الذي وإن لم يرد في الفصيح إلا إن مادته تدلُّ على بلوغ الاستيفاء من الشيء، يقال " امتق الفصيل ما في ضرع أمه وامتكه وتمققه، شرب كل ما فيه امتقاقاً وامتكاكاً"، ثم استعمالها الفعل (**وحلتني**) الذي وإن انحرف عن فصيح النطق قليلاً، غير أن دلالة المادة الفصيحة (وحل) لا تزال ماثلة وقائمة، إضافة إلى ما في تضعيف الحاء من إيحاء يفيض بالعبرة التي أضفت عليها مزيداً من معاني

---

[919] ـ مجمع اللغة العربية، الفصيح المتداول في لهجات البدو في ليبيا، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007، ص :39.
[920] ـ المرجع السابق، ص :39.
[921] ـ المرجع السابق، ص : 40.

الحزن، ثم تعود موجهة الخطاب إلى والدها في خطاب صريح يفيض باللوم والعتاب على هذه المصير الذي انقادت إليه بسبب قلة درايته ومعرفته"[922]

وحلَّتني فيه يا بـــــوي شورك قليـــــل المعــارف

ثانياً : الاستعارة :

تعد الاستعارة من أهم أدوات الصور الفنية، لأنها قادرة على تصوير أحاسيس الشاعرة الداخلية التي تجيش في صدرها، ثم تنقلها إلى المتلقي بطريقة مؤثرة، والاستعارة في اللغة،" رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، يقال استعار فلان سهماً من كنانته: رفعه وحوّله منها إلى يده".[923]

والاستعارة في **الاصطلاح**،" أن يذكر أحد طرفي التشبيه ويحذف الآخر، فإن حُذف المشبه به ورُمز له بشيء من لوازمه فهي استعارة مكنية، وإذا ذكر المشبه وصّرح به فهي استعارة تصريحية"[924]. " والاستعارة ليست إلا تشبهياً مختصراً"[925]

كما يعرفها (**السكاكي**) في قوله : " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[926]

الاستعارة في شعر ليلى الأخيلية :

وردت الاستعارة في قصائد ليلى الأخيلية في عدة مواضع من قصائدها ومقطوعاتها، مثل قولها:

تبْكي الرِّماحُ إذا فقَدْنَ أكُفَّنا جزعاً، وتَعْلمُنا الرِّفاقُ بُحورا[927]

استعارت ليلى الأخيلية الرماح ووصفتها بالرفيق والصديق من ناحية، والفروسية والشجاعة من ناحية أخرى، فالرماح تبكي إذا فقدت أكف بني عامر حنيناً إليها وجزعاً من فراقها، والقصد منها حامل الرماح وهي استعارة مكنية، كما منحت الشاعرة الرماح صفة إنسانية وهو البكاء، ولهذا أتت بالمشبه وحذفت المشبه به وهو (**الإنسان**) وجاءت بصفة البكاء كصفة من صفاته، وكذلك كررت الاستعارة المكنية في البيت الذي يليه، حين وصفت السيف بالعِلم والمعرفة، في قولها:

والسَّيْفُ يعْـــــلمُ أنَّنا إخــوانُه حــــرّان إذْ يلْــقى العِـــظامَ بتورّا[928]

---

[922] ـ المرجع السابق، ص : 41.

[923] ـ عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة الأدبية، دار النهضة، بيروت، (د.ط)، 1405 هـ1985 ، ص :**56**

[924] ـ عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة الأدبية، ، ص : 57.

[925] ـ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق محمد رضوان مهنا ، ص : 251.

[926] ـ السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، ص : 477.

[927] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 84.

[928] ـ المصدر السابق ، ص : 85.

هنا منحت العلم وهو المعرفة للسيف كما يعلم الرجال الأخوة التي بيننا وبينهم عشرة وصحبة وقرابة ، فيلقى عظام يبترها عن لحمها، وحذفت الشاعرة المشبه به وأتت بصفة من صفاته وهو العلم بالشيء لتكون الاستعارة مكنية.

كذلك في المثال الأخير عندما رسمت السراب يضع القناع على الأكم مثل المرأة المحجبة :

تجُوبُ الأرضَ نحْوك ما تأنَّى إذا ما الأكـــمُ قنّعها السَّراب

والسراب حين يظهر للمسافر يلازمه ولا يتركه، يعلو السهل ويرتفع إلى الجبل فيغرقه في بحر من الوهم يلتمع على الرمال، ويتألق على الأرض الصلبة، لا حد لامتداده ولا لسرعته، وأكثر ما يُرى عند اشتداد الحر، نتيجة لانعكاس أشعة الشمس على حبات الرمال، أو للأبخرة المتصاعدة خفية من الطبقات الجوفية، ويحلو **(للآكام)** أن تلبس القناع التي ينسجه عليها ذهب الشمس تزهو به ويلتمع فتخلب الأبصار، وهكذا كان السراب حدثاً تردد في حياة الصحراء، كما هو حدث في ذاكرة الشعراء.

الاستعارة في أغاني الرحى :

ظهرت الاستعارة في شعر المغنية بشكل كبير حتى أصبحت أداة بارزة في أغاني الرحى ، ولجأت إلى عرضها في عدة صور مثل قول المغنية وهي ترسم حالتها النفسية :

وْنرْقـدْ ع الشوكْ عَـــرْيان ونضْحَكْ مْعَ اللّي جَفَـــــاني

وْنصْبرْ على طُول ليَّـــــامْ ليَنْ تسْتوي يا زمَـــــــاني[929]

فلنتأمل هذا التمثيل البديع الذي يُشتقُّ اشتقاقاً من حياة البادية، ويضرب به المثل، حين تصنع المغنية من الشوك فراشاً ليحرمها الراحة الجسدية والنفسية، وتصبح المغنية كثيرة التقلب، شديدة القلق، تخاف أن تميل على جنبها الآخر فتخزها الأشواك، والمغنية شبهت الشوك بالفراش، وحذفت المشبه به، لتبقى لنا صورة الاستعارة المكنية، وكذلك الحال في قولها **(طُول ليَّـــــامْ).[930]**

وفي استعارة أخرى، ترسل لنا المغنية مواجعها وآلامها في هذا النص :

وْنعْفَسْ عَلىْ كْبيـْدْتِي عَفسْ وْنحْمَلْ جَميعْ الموَاجِـــــع

والناس تصْبرْ ع الحَـــبس يا بَـــــال نَا فيِ نَوَاجَـــعْ[931]

استعارة الشاعرة كلمة **(نعْفَسْ)** للقدم وهو الضغط على النفس والتحمُّل والتحلي بالصبر ، كما استعارة **(كْبيـْدْتِي)**، وهو دليل على الهم والغم كما هي مكان الوجع والمقصود به القلب، وربما تكون هذه الأمثلة كافية في التعرف ـ من ناحية جزئية ـ على هذا الفن المثير، وقد نرى أول الأمر أن ما قالته مغنية الرحى يشبه إلى حد غير قليل ما قالته ليلى الأخيلية، والحق أن هذا الفن

---

929 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص: 111

930 ـ ينظر : سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي ، ص: 73

931 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 111.

جزء أساسي متفق عليه يتبعه الشعراء جيلاً بعد جيل، وهذه ظاهرة تحتاج إلى تفسير، ذلك أنها ليست ظاهرة فردية، بل هي على العكسِ ظاهرة جماعية يجب أن تعطى كل ما للظواهر الاجتماعية من أهمية، ففي هذه الرباعية شبهت الصبر والتحمُّل والتجمُّل بالوقوف على الكبد، التي هي جزء ضعيف لا يحتمل ذلك، لكن المغنية ربطت الجزء في البيت الأول بالبيت الثاني، أي أنها شبهت الصبر على المواجع، مثل الذي يصبر على السجن، وما في هذا السجن من تعذيب وإهانة وإذلال. .

ثالثاً **/ الكناية :**

"هي تعبير لا يقصد منه المعنى الحقيقي، وإنما يقصد به معنى ملازم للمعنى الحقيقي، أي أن يتكلم عن شيء والمراد غيره"[932] ، والكناية من العناصر التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل صوره، لما لها من الأهمية بدرجة كبيرة إلى جانب التشبيه والاستعارة، لأنها تسهم في تشكيل الصورة بذاتها، دون الامتزاج مع عناصر أخرى، حتى عُدّت من أوضح معالم الصورة في الشعر"[933]

الكناية في شعر ليلى الأخيلية :

استخدمت ليلى الأخيلية الكناية في هذا الأسلوب البياني للتعبير بشكل غير مباشر، عن مشاعرها وعواطفها ومكنونات نفسها في قولها :

شم العرانين، أسماط نعالهـــم بيض السراويل لم يعلق بها العمر[934]

في هذا البيت (**شم العرانين**) كناية عن عزهم، وكذلك في عبارة (**أسماط نعالهم**) كناية عن النعمة والرفاهية، وفي قولها : (**بيض السراويل**) كناية عن شرفهم، وقالت أيضاً :

قتلتم فتى لا يُسقِطُ الرَّوعُ رُمْحَه إذا الخيلُ جالت في قَنا متكسِّرِ[935]

هنا نجد الشاعرة ليلى الأخيلية تكني عن فتوة توبة وشجاعته في ميادين القتال، فكنته بـــــ (**لا يسقط الروع رمحه**) ، عند اشتداد وطيس الحرب .

الكناية في أغاني الرحى :

أغاني الرحى لا تخلو من الكناية، بل تعتمد المغنية عليها في كثير من رباعياتها، كقولها مثلاً وهي تصف أخاها بالعفة والحياء والكرم :

نـــــا خُوي يَسْخنْ بلاَ نار يْسِيلْ الْعرقْ مِنْ جَبِـــينهْ

ونـــا خُوي جيّد بلا مـــال وْيـــا خَالْقِي ما تْهِـــينه[936]

---

[932] ـ السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، ص : 477.

[933] ـ ينظر : أبوزيد إبراهيم، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، ط، 1983، ص: 315.
[934] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 81.
[935] ـ المصدر السابق، ص : 76.
[936] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 101.

تقدم المغنية الكناية في صورة رائعة للعشق الأخوي، تتميز بشكل واضح عن العلاقة بين الأخ وأخته في أمورها الطبيعية، فهذا الوصف قد لا نجد له نظيراً في عصرنا الحالي، ولهذا نعيد قراءة الشطر الأول من البيت الأول (**نـــــا خوي يسخن بلا نار**)، وأكثر ما يُزين الشطر (**يسخن بلا نار**)، كيف ولماذا ؟ كيف يسخن من دون نار؟ فهل يسخن من حرارة الشمس مثلاً ؟ أو من المرض مثلاً آخر؟ لا أعتقد ذلك، وإنما هناك أمر أجلّ وأعظم، إنه الحياء العربي، وهو الحياء من ضيفه حين يُقدم إليه، وقد يكون هناك من يأتي مستنجداً به، ثم تزيد البيت جمالاً في الشطر الثاني (**يْسيل العرق من جبـــينه**) ، إنه الإبداع بعينه تظهر فيه تلك الحرارة المشتعلة لذلك الفتى، فيسيل العرق من جبـــينه، لتبين وتؤكد ذلك الحياء العربي في ليبيا بلد الكرم والضيافة.

كلمات فصيحة تتغلغل في الصحراء الليبية ليظهر الإبداع الغنائي للمرأة الليبية، يسيل الوادي بالماء الدافق ليعم كرمه الصحراء على الرغم من قسوة الطبيعة (التضاريس والجفاف)، ويسيل عرق الحياء من جبين البدوي ليعم كرمه لضيوفه رغم قسوة الحياة وجبروتها، إن الصحراء كل شيء فيها يثير العجب، ويلفت النظر ويصلح للدراسة، ولننظر إلى قول المغنية من جديد (**ونـــا خوي جيد بلا مـــال**) ، أليس هذا إبداعاً آخر؟ كرم بدون مال، وكيف للكريم أن يجود على الناس وليس لديه مال؟ إنه جيد النفس وجيد بما هو موجود، وقد يُكلف نفسه ما لا يطيق من أجل أن يحفظ ماء وجهه، ألم تقل إنه يسخن بلا نار، ألم تقل إنه يسيل العرق من جبينه، وها هو يجيد من دون مال، إن الشاعرة تبيح لنفسها مثل هذا التعبير، لأنها تريد في هذا الحديث أن تقِّدم لنا صورة صادقة عن أخيها، ولكنها موجزة في غاية الإيجاز، رائعة في غاية الروعة، وها هي تتوجه إلى خالقها، وتعترف بالعبودية، تتلمس عنده، وتستنجد به، وتدعو له أن يحفظ ذلك الأخ، فنراها تقول :(**ويـــا خالقي ما تهـــينه**) ما أجمل هذا الدعاء، وما أجمل هذا الحب الأخوي، ولكن ما علاقة الإهانة بذلك الأخ، وكيف يحفظه الخالق من ذلك الهوان. إنها تخشى إهانة الفقر، وعداوة الفقر للإنسان، وذل الإملاق لذلك الفتى الكريم، وخاصة إذا كان الكريم هو ذلك الأخ الذي يسخن بلا نار، ويسيل العرق من جبينه، فالأمر أشد على ذلك الأخ، وعلى تلك الأخت عندما تراه ذليلاً مهاناً، فلابد من التضرُّع بالقوي القادر الرزّاق الغني، ولابد من أن تلحَّ في الدعاء، ولابُدّ من الإحساس بالعبودية لخالقها :(**ويـــا خالقي ما تهـــينه**)، صورة في غاية الجمال، جمال الجود والحياء والعزيمة، وجمال الإحساس بالعبودية والتضرع.

وعند قرأتي لهذين البيتين شعرتُ بشيء لم أعرفه من قبل، وهو أن هذا الشعر الغنائي حلو النفس، خفيف الروح، عذب الشعر، خصب الخيال، وشعرتُ أيضاً أننا قصّرنا في معرفة هذا الإبداع، فزادني ذلك تمسكاً بهذه الصور التي تزخرفت وتزيّنت لتسر السامعين، والعاشقين لمكارم الأخلاق، يشترك فيها كرم البادية مع كرم الإبداع. أمّا الكناية فلقد تكررت أكثر من مرة (**نـــــا خوي يسخن بلا نار**) كناية على الحياء، (**ونـــا خوي جيد بلا مـــال**) كناية على الكرم كما تكرر الإحساس بالإخوة (**نـــــا خوي**)، و أجد الكناية في أغاني الرحى كثيرة، وكثيرة من تلك الصور، كمثل وصفها للجواد العربي الأصيل والفارس الذي يمتنطيه، وإن كانت الصورة تدلُّ على الجمع ولكنها نوع من التفخيم والتعظيم ، وكما نعرف أن الفرس تدل على فارسها، والصورة واضحة في هذه الرباعية :

مَا يركْبُـــــــــوا غيْر بو دوح غليـــــظْ الكفـــــلْ بُو فْتــادي

وْما يضرْبُوا غـــير بالـــرُوح حيّـــــا لله حي بـــــادي [937]

فقولها في **(مَا يركْبُوا غيْر بو لوح)**، كناية عن الفارس والفرس، **و(وْما يضرْبُوا غير بالرُوح)** كناية عن شدة التمرُّس في القتال.

وكذلك نجد الكناية في رباعية ثالثة حين ترى المغنية أخاها وهو قادم إلى النجع في صورة الفارس **(يشق النواجع علينا)** :

يا سعدنـــــا يـــــا بناويت احـــــنا عندنا من يجينا

خـــــوي بيض السراويل يشـــــق النواجع عليـــنا[938]

و(بيض السراويل) كناية عن النظافة والأناقة والجمال لتكتمل الصورة أن أخاها من العائلات الكريمة ذات المال والجاه والعز.

فـــــي لوَّلـــه نجبـــدوا جبـــــدْ وفـــي التـــالية ما رثـــالي

وجتْ بينـــتا قطـــــعة الكبـــــد وما بعـــــد لكبـــــاد غالي[939]

هذه صورة مختلفة عن سابقاتها، ترسم الوضع الاجتماعي داخل الأسرة، فالزوجين في حالة جدال ونقاش، كلاهما لا يريد أن يتنازل لزوجه، وكلاهما يصرُ على موقفه ولا يحيد عنه، وعندما وصل الأمر إلى الانفصال تذكرت المغنية (**قطعة الكبد)** وهي كناية عن الولد، وكأنها تريد أن تقول: كيف يعيش الإنسان من دون كبد؟[940]

رابعاً / الطبـــــاق :

ويقال له أيضا : التطبيق، والطباق، والتضاد،[941] والمطابقة في أصل الوضع اللغوي أن يضع البعير رجله موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل : طابق البعير.[942]، وقال (**الأصمعي**) :المطابقة أصلها وضع الرجل موضع اليد في مشي ذوات الأربع، وقال (**الخليل بن أحمد**): طابقت بين الشيئين ، إذا جمعت بينهما على حد واحد[943].

الطباق في شعر ليلى الأخيلية :

تبيتُ بموماةٍ، وتصبحُ ثَاوياً بها في أفاحيص الغويَّ المُعْصبِ[944]

استعانت الشاعرة بهذا الطباق لتصف صاحبها الذي ينفر من الحضر ويبتعد عنه، طالما أن ذلك بإمكانه، هو يحب حياة شبه فردية، وهو البدوي الذي يفتش عن المتعة المادية، هو نفسه

---

937 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 102.
938 ـ المرجع السابق، ص : 45.
939 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص81.
940 ـ ينظر : المرجع السابق، ص81.
941 ـ لسان العرب، مادة (ط ـ ب ـ ق).
942 ـ المصدر السابق نفسه.
943 ـ عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 1985. ص : 76
944 ـ المرجع السابق نفسه.

الذي يحب حباً عذرياً، فيه العفة وفيه الأنفة، وفيه سمو الروح واحتقار الجسد، وهو الذي يستأنس بالطيور البرية كالقطا مثلاً. والموماة التي ذكرتها الشاعرة هي المفازة الواسعة التـــي لا ماء فيها ولا نبات، لكن صاحبها يفضلها على حياة الحضر فيقيم فيها فترة من الزمـــــن ولا يوجد معه إلا الأفاحيص، والأفاحيص جمع أفحوص وهو المكان الذي تضع فيه القطاة بيضها. وهذه المطابقة تعرف في علم البديع المطابقة بالإيجاب، وطباق الإيجاب يتكرر في الفعلين المضارعين (**تبيتُ ـ تصبحُ**) وكذلك يتكرر الطباق في (**عاجلات ـ وآجلُ**)، وهو طباق الإيجاب أيضاً في قول الشاعرة :

ولا يبعدنـَّك الله يا توبُ إنـــهـــا كذاك المنايا عاجـــلاتٌ وآجـــلُ[945]

وطباق الإيجاب يتكرَّر في (**حميداً ـ ذميماً**) في قول الشاعرة :

فعاش حميداً لا ذميمـــاً فِعالـُه وصولاً لقُرباهُ يُرى غيرَ كالـــحِ[946]

وكذلك يتكرَّر في كلمتي **(أحيا ـ أجراً)** في قول الشاعرة :

وتوبة أحيـــا من فتاة حيِيّـــة وأجرأُ من ليثٍ بخفْان خـــــادرِ[947]

أما طباق السلب فنجده **(فاجراً ـ ليس بفاجرٍ)** في قول الشاعرة :

ونعم الفتى إنْ كان توبةُ فاجراً وفوقَ الفتى إن كان ليس بفاجرِ[948]

الطباق في أغاني الرحى :

ويكمن الطباق في أغاني الرحى في عدة صور، كقولها في طباق الإيجاب :

يا حـيّ لابـــد من الموت بأمرض والاّ جْـــراحِـي

وْما يقعـــدن غيـر لصيات عفْنـــــات والاّ مْـلاحي[949]

نجد طباق الإيجاب في **(الموت ـ حي)** وفي **(عفنات ـ مْلاح)**

وكذلك نجد الطباق في قول المغنية :

والصاحب اللي نعز بيــه لفتْ من قـــداه الوجيعه

زعـــم كيف دورتلي فيه نشريـه ولا نبيـــــــعه[950]

نجد طباق الإيجاب في كلمتي **: (نشريه ـ نبيعه)** أما طباق السلب فنجدها في قولها :

---

945 ـ ليلى الأخيلية ، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص : 95.
946 ـ ليلى الأخيلية ، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، ص : .64
947 ـ المصدر السابق، ص : 74.
948 ـ ليلى الأخيلية ، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص :71.
949 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص :115.
950 ـ المرجع السابق، ص : 144

مريضه ومانـــي مريـضه مـــريضه ومشغول بـــالي

عندي عقـــل ما يرقد النوم مـــــــن بعدكم يا غوالـــي[951]

فطباق السلب يظهر في البيت الأول في كلمتي: **(مريضه ـ ومانـي مريضه).**

بعيـــــدين مانـــا بعيديـن ولانـــا قريبـــــــين ياسر

بعيـــــدين عن بارد الحيل قريبـــــين لطـــفل زاسر[952]

طباق السلب يظهر في الشطر الأول من البيت الأول في كلمتي: **(بعيدين ـ مانا بعيدين).**

وفي البيت الثاني يظهر طباق الإيجاب **(بعيدين ـ قريبين).**

الخلاصة :

السمات التي اتسمت بها الصورة الفنية في شعر الشاعرتين :

أولاً : اعتمدت الشاعرتان في تشكيل الصورة الفنية على التشبيهات والكنايات والطباق والتكرار.

ثانياً : غُلب الطابع الحسي على التشبيهات.

ثالثاً : استوحت الشاعرتان الصورة الفنية من مصادر الطبيعة الصحراوية (الثابتة والمتحركة).

رابعاً: كشفت لنا الصورة الفنية عن قدرة الشاعرتين على التصوير من خلال قصائدهما الشعرية.

خلاصة المبـــــحث :

الصور الفنية عند الشاعرتين ـ ليلى الأخيلية ومغنية الرحى ـ هي لمسة من لمسات التراث العربي تحمل مضامين كثيرة و كبيرة، وعبارات صادقة وناطقة، لأنها عفوية وقصيرة، ذات مدلول واضح تحمل معنىً وهدفاً يُعبَّرُ عنه بأبسط الكلمات وأسهل الجُمل المختارة من ثقافة الزمن الموروث، سواءً كانت بالفصحى أم بالعامية، فليلى الأخيلية جسّدت شعر المرأة العربية الحرة معتمدة على ثقافة أجدادها، وفصاحة أهلها، وصور صحرائها (الجامدة والمتحركة)، وأغاني الرحى أكملت الصور واقتدت بأمهاتهن وجداتهن وإن كان لسانهنّ العربي أصابه بعض العوج، لكن تراثها العريق سلم من ذلك الاعوجاج، ليبقى لوناً مميزاً يختلف عن غيره من الأغاني الشعبية التي ينسجها أهلها من الرجال في الوزن والمعنى والموضوع، وإن كنا نرى أن أغلب أغانيها تتغنى بالأخ أو بالأم في جرأة، وبالحبيب في خجل، فرمزية أغانيها واضحة كوضوح صحرائها، لكن المجتمع العربي في البادية قد حافظ على تقاليده وعاداته، وسمعته وشرفه، على الرغم من أنه أفرط في هذه المحافظة، ولهذا لم تجد المرأة الليبية الشاعرة ملاذاً آمناً سوى اللجوء إلى رحاها تشاكيها وتحاكيها، ولأن طحن الحبوب كان من أولوياتها، وهو عادة ما يكون ليلاً بعد انتهائها من أعباء البيت، هذا من ناحية، وتجهيز وجبات اليوم التالي من ناحية أخرى، وفي الفترة التي يأوي

---

951 ـ المرجع السابق، ص : 146.

952 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 57.

فيه الرجال إلى النوم أو في رحلة غيابهم، والأطفال إلى مضاجعهم، تكون المغنية في مأمن خاص لتجلس إلى رحاها، مما يفرض عليها أن تختار كلماتها وأغانيها وصورها الفنية بدقة وحذر ذلك الصوت الرخيم في هدوء الليل الذي يحمل غناءها الممزوج بجعجعة الرحى، للتعرَّف على هذا اللون التراثي، الذي تحوّل من عملٍ عضلي إلى فنٍ موسيقي ـ على الأقل في نظر مغنية الرحى ـ فتنتقل المغنية من امرأة عادية إلى امرأة مبدعة، تغفو حينها ناسية تعب النهار. هذا ما تجسّد في هذا العمل العلمي وسمعتُ عنه، لكن ليس السامع كالعيان .

المبحث الثالث

الإيقـــــــاع وموسيقـــــــا الشـــــــعر

اتّفق أكثر القدماء على أن الشعر يقوم على أربعة أركان وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن[953]، ويرون أن الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها خصوصية[954]، ويرى بعضهم أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية.[955]

ولعله من الغريب أن نتكلم على الموسيقا في حديثنا عن الشعر، فكل شعر موزون، وكل شعر نغمة وموسيقا، ومع هذا فإن النغم يقوى أحياناً ويشتد حتى يطغى على التناسق الخفي الذي يعتمده النظم، فيحس المتلقي، باندماج عميق بين الصورة والنغم، اندماج يسببه توافق بين الكلمات وجرسها، وأحرف المدّ أو القطع في تتاليها أو انفصالها، وهذا النغم يأتي حماسياً عنيفاً تارة، وبطيئاً هادئاً تارة أخرى، ثم إن الإيجاز المتعمّد قد يؤدي بالشاعرة إلى رصف الكلمات بعضها وراء البعض، متتابعة متلاحقة، لا شرح يتبعها ولا تؤلف جملاً، فينتج عن ذلك ـ فضلاً عن الإيجاز ـ بساطة في المعنى، وقرب في التناول، وتصاعد في الموسيقا[956].

"وإذا كان ضابط الإيقاع في الموسيقى يمثل عنصراً بارزاً ذا أثر كبير في ضبط انسياب موجة النغم الموسيقى فإن القافية في الشعر تمثل عنصراً إيقاعياً قوياً وبالغ الأهمية إذ تربط بين الوحدات الشعرية المتمثلة في الأبيات[957]"، كقول ليلى في صاحبها توبة :

فيا توْبُ للهيْجا / ويا توْبُ للندى/ ويا توبُ للمستنبحِ المتـــنورِ[958]

أو كقول مغنية الرحى في صاحبها أيضاً :

يــا قافلة سافـــــــري بـــــــيه/ شيليــه/ جيبـــــيه /غانـــم

يـــا خـــــالقي نا/ حاجـــتي بيــه / ما أطيـْــحه في يـــدْ/ ظالم[959]

والإيقاع مرتبط بالتجربة الشعرية ، لينبثق منه الوزن، ويُعدُّ الأساس الذي يُبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة ، فهو وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء، وهو الذي يخلق الجوّ المسيطر على الفكرة الذي يرتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعرة.

ويتكون الإيقاع الشعري من الإيقاع الداخلي والخارجي بموسيقاه، وهذه الأخيرة تعتمد على الوزن والقافية، فهما عنصران رئيسان في الشعر، كما أنهما يشكلان نغماً موسيقياً مهماً في القصيدة أو المقطوعة.

أما الموسيقا فهي لغة الحياة والدليل على ذلك ما تسوقه لنا الطبيعة من خرير ماء وغناء طير، ثم التناغم بعد ذلك كله الذي يجده الإنسان في كل ما يأنس به من أصوات.

---

953 ـ القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص : 280، 281.
954 ـ ابن الأثير ، المثل السائر، ص : 355.
955 ـ المصدر السابق، ص : 345 .
956 ـ ينظر : سعدي ضناوي، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1993، ص: 319.
957 ـ عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، ص : 269.
958 ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق: عمر الطباع ، ص : 76.
959 ـ سمعتها من :الجدة : برنيه حسن علي بالحاج الطابوني.

كما يشترط في الشعرين العربي الفصيح والشعبي في ليبيا حسن تركيب الألفاظ والمعنى الصحيح، من خلال الجمع بين الوزن والإيقاع الذي يُحدث الطرب المنتج عنه الذوق والإحساس به لفهم وإدراك المعنى، كما يؤكد عبد الرحمن تبرماسين في كتابه العروض " إن الإيقاع الشعري العربي مقترن بالوزن، وبهما يحصل الطرب للفهم، أي الإنشاء وإدراك حسن التركيب وصحة المعنى، ويمثل عنصراً بارزاً وذا أثر كبير في ضبط انسياب موجة النغم الموسيقي"[960].

أولاً ـ القافية :

القافية هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من القصائد، وسُميت القافية، لكونها في آخر البيت، من قولك قفوت فلاناً إذا تبعته.[961] يقول الدكتور **(إبراهيم أنيس)** " ليست القافية إلا عدة أصوات تكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقا الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[962]

كما تؤدي القافية دوراً بارزاً في تشكيل الإيقاع والنغم الموسيقي، ويُعرّف الخليل بن أحمد الفراهيدي القافية " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن "[963]، إضافة إلى حرف الروي الذي هو أهم حروف القافية التي تبنى عليه القصيدة.

القافية في شعر ليلى الأخيلية:

القصيدة عند الشاعرة ليلى الأخيلية، رائية أو لامية، أو دالية، لذا تنوعت القافية عند الشاعرة الأخيلية بتغير حرف الروي.

ومن خلال التنويع في الروي من أحرف متنوعة، فقد اقتصرت الشاعرة ليلى الأخيلية على ثلاثة عشر حرفاً توزعت على النحو التالي :

الرقم	الحرف	عدد الأبيات	عدد مرات استخدم الحرف في القافية
1	الباء	45	6
2	الجيم	1	1
3	الحاء	12	2
4	الدال	2	1
5	الراء	105	10
6	العين	5	3
7	الفاء	19	3
8	القاف	4	1
9	اللام	64	8

960 ـ ينظر : عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، ص : 269.
961 ـ التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978. ص : 59.
962 ـ إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1978. ص : 426.

963 ـ ينظر المرجع السابق نفسه.

10	الميم	38	8
11	النون	2	1
12	الهاء	11	2
13	الهاء	3	1

كما تلاحظ الباحثة من خلال الجدول أن الشاعرة استعملت حرف (الراء) في عشر قصائد من الأبيات الشعرية فهو من الحروف المتوسطة بين الشدّة والرخاوة، فقد وجدت الشاعرة فرصة ملائمة لبثّ أحزانها فيه، والتعبير عن غضبها، "فلعل لصوت الراء جرساً خاصاً تفضله الشاعرة في أغراض الرثاء أكثر من بقية الأصوات، حيث إنّ صوت الراء هو أكثر الأصوات انتشاراً في شعر الأخيلية، بل في كلام العرب عامة "[964]

فغياب المحبوب له أثر كبير في موسيقى الشعر عند ليلى، وكأنها بهذا تتعجب وتستغرب من أبناء عمومتها الذين لا يرون خصال توبة الحميدة ، ولهذا فهي تضطر للدفاع عنه:

ولم يَرِدِ المِاء السّدام إذا بـــــــدا سَنا الصُّبح في بَادي الحواشِي مُنوّر
ولم يغلب الخَصْم الضَّجاج ويملأ الجـ فان سديفا يوم نكْباء صَـــــرْصر
ولم يَعل بالجُرد الجِياد يقُودُهـــــــا بسُرّة بين الأشْمســـات فأيـــــصُر[965]

وكذلك حرف اللام في : (**ولنعمَ الفتى يا تـوبَ**) المتمثل في فتوته ورجولته :

ولنعمَ الفتى يا تـوبَ إذا التقـــــت صدورُ الأعالي، واستثال الأسافلُ
ونعم الفتى يا توب كنتَ ولم تكـــن لتُسق يوماً كنتَ فيه تُحـــــاول
ونعم الفتى يا توب كنت لخائف أتاك لكي يُحمى ونِعم المجامـــــــــلُ
ونعم الفتى يا توب جاراً وصاحـــباً ونعم الفتى يا توب حين تفاضـــلُ[966]

كما تؤكد الشاعرة حبها لتوبة غير مهتمة بما يقولون في نغمة موسيقية في غاية الروعة والإبداع، تصلح لتكون ترنيمة في العصر الحديث :

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده بجدّ ولو لامت عليه العـــواذلُ
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده ويكثر تسهيدي لـه لا أوائـــــلً
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده ولو لام فيه ناقص الرأي جاهلُ
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده إذا كثُرتْ بالمُلحمين التلاتـــــل[967]

---

[964] ـ عبد المقصود محمود الخولي، الصوت والإيقاع في شعر ليلى الأخيلية، ص : 234

[965] ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، ص : 75

[966] ـ المصدر السابق، ص : 94

[967] ـ المصدر السابق نفسه .

القافية في أغاني الرحى :

عندما يشعر المتلقي أنه ذوّاق لأغاني الرحى، فذاك يعني أنه التمس وتعرّف على عددٍ من أساساتها التي لا تخلو من أربعة أعمدة ضرورية لبناء الرباعية في شعر المغنية وهي : **(القافية ـ الوزن ــ الفكرة ـ الأسلوب)**، وبالتالي يتوجب على من يحاول أن ينظم الشعر الغنائي للرحى باللهجة العامية لا بد أن يعتمد على هذه الأساسيات[968]، وتتفق بعض قصائد الشعر الشعبي الليبي مع سلفه الجاهلي ـ الشعر العمودي ـ بأن كليهما يقوم على الوزن والقافية، فالشاعر العامي في ليبيا يسيطر على قصيدته كأسلافه، لكنّ القصيدة الشعبية في كثير من الأحيان تقوم على قافيتين، إحداهما في الصدر والأخرى في العجز.

ويقول المرحوم **(عبد السلام قادربوه)** في كتابه (**أغنيات من بلادي**) : " صحيح أن القصيدة الشعبية تخضع لقافية موحدة، ويلقيها الرواة كما يلقى الشعر العمودي، على أساس أن كل بيت منها يتكون من صدر وعجز، ولكننا نجد أن موسيقاها أقرب ما تكون إلى السجع، وجمله المرسلة، منها إلى الوزن الشعري الذي تربطه ضوابط لا يمكن التساهل فيها بأي حال"[969]

ويتكون البيت الواحد من قافيتين، وقد تكون القافيتان متفقتين في الصدر والعجز" وهي قوافٍ ترد في نهاية الشطرة الأولى وبينها نوع من الاتفاق مع القافية قد يكون تاماً، وقد يكون غير تام، وهي تحدث من الإيقاع داخل الأبيات، والقافية الداخلية ربما جاءت شبه عفوية لكنها تُحدث إيقاعاً داخلياً، وتربط بين الأبيات، وقد تُحدث إيقاعاً قريباً من إيقاع القافية الأساسية "[970] ،وهذا النمط تردد في الشعر العربي، كقول **(ظافر الحداد)** :

تبدو شموس المعاني من بديهته إذا دجت في رَوِيّات النهى الظلمُ

له من العزم ما اشتدت مريرتــه فليس يعــقبه في فعله نـــــدمُ

يرى من اليوم ما يأتي به غــدُهُ والشهر والعام حتى ليس ينخرمُ[971]

كذلك نجد القافية الواحدة في قول **(لبيد بن ربيعة العامري)** في معلقته :

عفتِ الديارُ محلُّها فمقامُها بِمنى تأبَّد غوْلُها فرِجامُهـــا

فمدافعُ الرَّيانِ عُرِّى رسْمُها خلقاً كما ضمِن الوُحيَّ سِلامُها

دِمَنٌ تجرّمَ بعد عهدٍ أنِيسِها حِججٌ خلوْنَ حلالُها وحرامُهــا[972]

وكذلك في قول **(عمر بن أبي ربيعة)** :

---

[968] ـ ينظر: عبد السلام قادربوه، أغنيات من بلادي، ص:49.

[969] ـ المرجع السابق نفسه.

[970] ـ حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون) ص : 159.

[971] ـ علياء عبد الرؤوف حمدون محمد، ظافر بن الحداد(الحبيب عبد الله بن علوي بن محمد الحداد) دراسة نحوية دلالية، ، 2018، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة، ص: 47.

[972] ـ الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، تح: عبد الرحمن المصطاوي، ص :117.

منازلُ الحيِّ أقوتْ بعدَ ساكِنها أمسَتْ ترودُ بها الغزلانُ والبقرُ

وقفت فيها طويلاً كي أسائلَـهاَ والدارُ ليسَ لها علمٌ ولا خَبـَرُ[973]

ويقول **عبد السلام قادربوه** في القافية : " إنها نوع من العطاء، يبدو وكأنها غير مستقرة على قاعدة ثابتة، وهو ما يؤكد لنا أنه انتاج مرحلة انتقالية من أصل إلى فرع "[974]

بينما يرى **(عبد السلام شلوف)** أن رباعية الرحى وما يحدث فيها من قوافي هي فارسية الأصل " والرباعيات فارسية الأصل والمولد، والشعر العربي لا يعرف من أنماط الشعر إلا القصيدة العمودية المكونة من أبيات يتألف كل منها من صدر وعجز، وينتهي إلى قافية واحدة متبعة بحراً واحداً من البحور الستة عشر المعروفة"[975] واستدل **عبد السلام شلوف** على قوله هذا برباعيات عمر الخيام " ومن أشهر الرباعيات الفارسية رباعيات **عمر الخيام** التي ترجمها **أحمد رامي ولحنها رياض السنباطي وغنتها أم كلثوم،** منها :

أفق خفيف الظّل هذا السّحـــــر وهاتها صرفاً ونـــــاغ الوتـــر

فما أطـــــــال النـوم عمراً ولا قَصَّرَ في الأعمار طـــولُ السهرْ[976]**"**

كما إن الرباعية الفصحى قد تتألف من أربعة مقاطع أيضاً، وتنتهي بقافية واحدة في مقاطعها الأربعة :

يا غصناً زقـــا مكللاً بالذهبِ أفديك من الردى بأمي وأبـي

إن كنت أسأت في هواكم أدبي فالعصمة لا تكون إلا لنبـــي[977]

وكل رباعية مستقلة بذاتها، لكن أحمد رامي ترجم هذه الرباعيات على بحر السريع، ووزنه**:**

مستفعلن مستفعلن فاعلن

يقول **أحمد النويري** في كتابه (حضور المرأة في المأثور الشعبي) : " نعرف جميعاً أن العروض هو علم موسيقا الشعر، وهناك صلة تجمع بينه وبين الموسيقا بصفة عامة، هذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي، فالموسيقى هي عبارة عن تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولاً وقصراً، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين كذلك هو شأن العروض، فالبيت من الشعر يُقسم إلى وحدات صوتية معينة أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل"[978] . ويقول أحمد النويري أيضاً: " ونحن في هذه الفقرة نتحدث عن الموسيقا والإيقاع في شعر المرأة المأثور، فنجد أنها تحرص حرصاً شديداً على أن تكون الألفاظ والجمل التي يتركب منها النص ذات جرس موسيقي موقع وذلك للإطراب"[979]

---

[973] ـ عمر بن أبي ربيعة، الديوان ، ص: 70

[974] ـ عبد السلام قادر بوه، إغنيات من بلادي، ص : 49.

[975] ـ عبد السلام شلوف، هجاوة الرحى، ص : **15**

[976] ـ المرجع السابق، ص :107.

[977] ـ ينظر : المرجع السابق، ص : 16

[978] ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 132.

[979] ـ المرجع السابق، ص : 133.

ويُلْحظُ أن أغاني الرحى في هذه الرباعية تبرز الموسيقى في الجرس الذي يظهر في وقع الكلمات على السمع، في صدر البيت وعجزه :

الحُمر نوَّارةْ الخيل والزرق هَنْ التلايـــــل

والشُقر ردَّاعة الميل لا صار ضرب الغلايـل[980]

وكذلك في قول هذه المغنية التي تفتخر بأهلها في الكرم والفروسية :

ما يضيَّفوا غير بالضان مسلان في السمن طايـب

وما يركبوا غير لحصان والسرز فوقه عجـــــايب[981]

فقولها : **(بالضّان)** في الصدر الأول، و**(لحْصَان)** في الصدر الثاني، يحملان نفس حرف الروي وهو **(النون)**، فالإيقاع يشكل ويتشكل عند الشاعرة من ناحيتي الوزن والقافية نغما موسيقيا في رباعيتها ، زد على ذلك أنها رسمت الضأن للضيافة والحصان للفروسية والشجاعة من حيث المعنى .

صـــــدر البيـــــــت	عجـــــز البيـــــــت
..... بالضان	**..... طـايب**
..... لحصان	**.....عجايب**

وقد تكون القافية مختلفة في صدر البيت مثل قولها وهي تتحدث عن القيم الاجتماعية :

الحق داير مراحيل جميع الحزم جاياباته

والكذب مولاه عريان لوكان لابس عباته[982]

ونجد هنا كلمتي (**مراحيل ـ عريان**) مختلفتان في حرف الروي في صدر البيت :

صدر البيت	عجز البيت
..... مراحـــيل	**..... جـــائباته**
..... عريـــان	**..... عبـــاته**

يمكن أن نتحصل على كنوز من أغاني الرحى التي تتميز برقتها وعذوبة موسيقاها وجملها من كتب التراث والصحف والمجلات المعنية بالتراث الشعبي.

تلك القوافي التي انتقيتها في الفصلين السابقين، والتي سنرى بعضاً منها في الجدول الآتي كانت مثالاً على ما تختاره المغنية من قوافي لسهولتها وجمالها وروعتها، وأجد فيها من البساطة

---

980 ـ عبد السلام قادر بوه، اغنيات من بلادي، ص: 225.
981 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 28.
982 ـ المرجع السابق، ص : 130.

الشيء الكثير على الرغم من أنها تحمل معاني كثيرةً وتحوي موسيقى جميلةً حين نقرأها أو نسمعها من المغنية برفقة حرف الروي المتمثل في الحروف الآتية :(**الباء ـ التاء، الجيم، الحاء، الخاء، الدال، الراء، الزين، السين، الشين، الصاد، العين ، والفاء، القاف، الكاف ، واللام، والميم ، ، ،النون، والهاء، والواو ـ والياء).**

م	القافية	البيت الشعري
1	الباء	**الغالي مشى باعدنه بنات شايبات الغوارب** **وإن شا الله يْرجْعنّه فرحان والقلب طارب**
2	التاء	**خير الغديده تحنن عْشبْ البحرْ ما بغاته** **تبْغيلها بي وزكير بكراعها رايداته**
3	الثاء	لم أتحصَّل على قافية بهذا الحرف
4	الجيم	**يا خوي علىَّ الحوية عليْ شابك النّاب هائج** **تعنّى وأنشد عليَّ ما حاملة من عوايج**
5	الحاء	**اللي ما يخمم ويقرا عاد الزمان له فاضح** **الكسر في العظم يبرا أمّا العارمازال فاضح**
6	الخاء	**نا ما نغني على العفن خشاش فم المطابخ** **نغني على سيد لنداد جريدي وميعاد رابخ**
7	الدال	**ما كيف خيلهم خيل ديما علفهن بزايد** **أصايل سماح الصهيل يجلّن عليك الغدايد**
8	الذال	لم أتحصَّل على قافية بهذا الحرف
9	الراء	**يا خالق المزن في الجو ومالي حلوق المغادر** **نجّي ولدنا من السو يا اللي على السو قادر**
10	الزين	**لا تهربوا لا تذلّوا اللي مصوره الله جايز** **ومن سيله لا تونّوا طفحْ نين فات الركايز**

11	السين	**يا خـــــوي نا نبي نوصـــيك لصل الـــــردي ما يـــــونس** **وأنشـــــــد على بنت لوصـول اللي كيـــــف الكحـــيل المجنس**
12	الشين	**نا عشت يا بـــــوي قـــــزون وأنـــــــت ع الأرض عـــايش** **أنت نمـــــت ملـــــو الجفون وأنا لطمـــــــــني المعايـــــش**
13	الصاد	**بكيـــــــت في ليلة العيـــــد والنـــــاس فارحة وتـــــراقص** **ونا كابـــــــية ياجنيـــــــني ونحـــــي في العيد نـــــــــاقص**
14	الضاد	**يا خـــــــوي دزيت لـــــك دز ويا خوي رانـــــي مريضـــــــــه** **يا زيـــــــن رجالـــــــة العز يحيـــــــدوا م القلـــــب غيضه**
15	الطاء	**تمنـــــــــيتم سبعمـــــــيه ضنا العـــــم ما هم لـــــــــقايط** **يجو كيـــــف حب القليـــــه ليـــــــا صار في النجع عايـــــط**
16	الظاء	**لم نـــــــــتحصل عـــــلى قـــــافية بهـــــــذا الحـــــــرف**
17	العين	**والعيـــــن للعيـــــن ميزان والقـــــلب للقـــــلب راجـــــع** **بنـــــــادم يجيبوه لحسان ويباعـــــــــدنه المـــــــواجع**
18	الغين	لم أتـــــــــــحصَّل عـــــلى قـــــافية بهـــــــذا الحـــــــرف
19	الفاء	**أزرق حصـــــانه كما الغول حتـــــــى صهيـــــــله مخـــــالف** **لا جـــــا مديّر على القـــوم انشده يا طويـــــــــل السوالـــــــف**
20	القاف	**أنـــــتِ حنينك علـــى دور وعشـــــب شكـــــــع فيه بـــــارق** **انا اللي حنـــــيني على زول حبيـــــــب ما بغيـــــــته يفارق**
21	الكاف	**يا نجـــــمة الفجر توقـــي وشيّـــــــعي فـــــي ظهـــــورك** **بالك الغـــــــالي مـــروّح يمـــــــشي على ضي نـــــــورك**
22	اللام	**ما والفـــت قيد لا اعقـــــال ولا والفـــــت نـــــــزر عيـّل** **وفي روس لغرود مـــن فوق همـــــــــيلات هي ولغـــــــزيل**
23	الميم	**تكيّفت ما صار لـــــي كيف وبنـــادم بـــــــلا راي عـــــــادم**

	كل شيء يجـــــي بالسيف بنـــــــادم	**إلا حبـــــــــــني يا**
24 النون	**إن حكيتهن خلـــــفن شيب داهن ما عمرهن فـــــاهن بغيب جـــــــاهن**	**وأن سيبتـــــــــــهن طـــال ويتحمـــــــــلن كان**
25 الهاء	**اللي توجـــــعك خلوة الدار بهلـــــــها إن جا ضيف ما تنكبـــر نار شكلـــــها**	**وهي مـــــــــازلت ولايسرعـــــــــوا في**
26 الواو	لم أتحـــــــصلُ عـــــلى قـــــافية بهـــــــــذا الحـــــــرف	
27 الياء	**بنـــــــات النسا يكذبنله لســـــــاني زعم يا مينتي خيـــــر خوي راني**	**حديث ما يقـــــوله عطـــــا بالقفـــــا ويـــــن**

ثانياً : الوزن.

الوزن في شعر ليلى الأخيلية :

اهتمت **ليلى الأخيلية** بأوزان شعرها، فجاءت أبياتها صحيحة الوزن، سليمة اللغة، متوافقة مع أوزان الشعر العربي، فقد نظمت قصائدها على ستة أبحر شعرية فقط، وهذا الجدول يبين ذلك بعدد المرات التي استعملتها :

الترتيب	البحـــــــــــر العـــــــروضي	عـــــدد مـــــــرات استعمالها للبحر
1	الطـــــــــــــــــــــويل	(30) ثـــــــــــــــــــــلاثين مرة
2	البـــــــــــــــــــــسيط	(7) سبـــــــــــــــــــــع مرات
3	الوافـــــــــــــــــــــر	(4) أربـــــــــــــــــــــع مرات
4	الكـــــــــــــــــــــامل	(3) ثـــــــــــــــــــــلاث مرات
5	الرجـــــــــــــــــــــز	(2) مـــــــــــــــــــــرتين
6	المتـــــــــــــــــــــقارب	مـــــــــــــــــــــرة واحـــــــــدة

وتلاحظ الباحثة من خلال الجدول أن **ليلى الأخيلية** في ديوانها قد أكثرت من استخدام البحر الطويل، فهو يتميز بكثرة المقاطع والتفعيلات وطول النفس، مما يعطي للشاعرة نفس شعرية طويلة للبوح بمكنوناتها وما تشعر به من حزن، ثم يأتي بعده البحر البسيط الذي يتميز بالرقة والجزالة.

الوزن في أغاني الرحى:

" إن الموسيقى والإيقاع في الصياغات اللفظية للمأثورات الشعبية عند المرأة، هي القوالب التي تصب فيها معانيها تتوزع بين شطرات النصوص على اختلاف أوزانها، ولا نجد نصاً مأثوراً ينقله جيل عن جيل إلا وكانت الموسيقى من أبرز سماته، والموسيقى إحدى مقومات بقاء النصوص حيّة متوارثة وهي من دعامات الحفاظ على النص وسهولة نقله وحفظه"[983] .

وأما من حيث الوزن العروضي للشعر الشعبي فهناك من يقول إن الشعر الشعبي لا ينسجم مع عروض الشعر العربي لاعتماده على أصوات اللهجة، ومن ثم فإن بحوره يمكن أن تخالف بحور الشعر المنضبطة بشكل العربية الموحد، وعلى ذلك فيمكن وضع عروض خاص به، إلا أن الصعوبة تكمن في قراءته من منطقة لأخرى وفي ضوئها يختلف التقطيع ومن ثم وزن البحر.
وهناك من يرى أنه بالإمكان إخضاع الشعر الشعبي في ليبيا لعروض الشعر العربي، وأن المسألة صوتية بحتة كما الشعر العربي، إلا أن هناك تجاوزاً في الزحافات والعلل التي تعتري تفعيلات البيت الشعبي عن تلك المحددة في الشعر العربي.[984]

وعلى الرغم من قلة خبرة الباحثة في هذا المجال إلا أنّ الوزن الشعري عند مغنية الرحى يقترب من بحر الرمل (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، والبحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن فاعلن). في كثير من الأحيان . وكلا البحرين يتميزان بالطابع الخفيف والسريع، ويستخدمان في العديد من الأنماط الشعرية الشعبية.

وإن كانت أوزان أغاني الرحى غريبة عن العروض، فهناك من الشعراء القدامى الكبار من خرج شعره أيضاً من قواعد عروض الخليل ، يقول صاحب الأغاني " إن **لأبي العتاهية** أوزاناً لا تدخل في علم العروض، وكان يقول : أنا أكبر من العروض[985] مما يدل على خروج كثير من الشعراء على أحكام العروض، **وأبو العتاهية** بالذات كانت له محاولات في الخروج على الأوزان التقليدية المعروفة، ويقول **ابن قتيبة** عنه " إنه كان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب" ويضرب مثالاً لذلك بالشعر الذي قاله حين سمع صوت المدقة فأراد أن يحاكيها في شعره فقال :

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقينا واحداً فواحدا[986]

---

983 ـ أحمد النويري، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، ص : 134.
984 ـ ينظر : عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، الفصل الثالث.
985 ـ الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص:254 .
986 ـ محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف، 1963، ص : 540

ولقد كان **عبد الله بن هارون** يقول أوزاناً غريبة من العروض ...."[987]، ويقول **بروكلمان**" إن كثيراً من شـعره يخرج عن العروض ومن ثم قيل له : رزين العروضـي، ولكن أهل زمانه لم يتبعوه في هذا النهج"[988]

يقول الدكتور **(عبد الرؤوف بابكر السـيد)** في (المدارس العروضـية) عن الثورة على الأوزان الشعرية " وبالرغم من أن موجة التجديد عاتية ولا يستطيع أن يقف أمامها سد إلاّ أن هذه القيود العروضـية حدّت من قيودها فجاءت الثورة على الوزن هادئة لم تسـتطع أن تتغلب على الشـكل التقليدي الذي يقف علم الخليل يحميه من الإعصـار، ويقف حائلاً بينه وبين سـيل الثورة الجارف عليه "[989]

وأغاني الرحى ينطبق عليها ما ينطبق على الشـعر الذي خرج عن أوزان الخليل، وهي لم تخرج عن قواعد الخليل فحسب، بل خرجت عن قواعد اللغة أيضاً، ولا تلام اللهجة الليبية في ذلك بسـبب عوامل التعرية التي تعرضـت لها مدة طويلة من الزمن، وتلك كانت نتيجة طبيعية لما مرّ به أهل كل اللهجات في العالم من ظروف متقلبة تغير في طبيعة الجبال، فما بالك بألسـنة الناس. [990] ، ومهما كانت الحال فإن شـعر أغاني الرحى لا يخلو من الوزن كما لا يخلو من الموسيقا، فالموسيقا التي تحملها أبيات المغنية وتستمر على نغماتها في البداية والنهاية دليل على ذلك، ولهذا كانت الرباعية على وزن متطابق يختص به شـعر الرحى، وأفضـل طريقة هي أن تقول المغنية شعرها وهي تغني على صوت رحاها، التي تساعدها على ضبط الإيقاع فتظهر موسيقى رائعة وجميلة وممتعة.

إن أغاني الرحى غالباً ما تتكون من أربعة أشطر مثل :

اللي ما يداري على السب ويحمـــل عيب الرفاقه

لا يفرحـــوا بيه ليا جـا ولا يحـــزنوا في غيابه[991]

أوفي بعض الأحيان ست أشطر وهي ضنينة كما في قول المغنية :

نـا هـــلي ركّابة الخيـل عِـــزْ المـرا والغديـــدة

إن صار المعيّط يجـــوه حسّار فـــوق الكريـــده

يـــوم الثنا ما يهابـــوه كيف الولـــد كيف سيده [992]

أو ثمانية في حالة نادرة كما في أغاني الشاعرة **بدرية الأشهب** :

تقـــزَّنت وأنـــا صْغير دمعـــي نبتْ فـــوق كمِّي

---

[987] ـ المختون، دراسة نظرية تطبيقية، ط1، 1966. (ورزين هذا هو رزين بن زند وهو مولى بني هاشم وهو بغدادي معروف.

[988] ـ بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ج2، ط1، 1961، ص : 10.

[989] ـ المدارس العروضية في الشعر العربي، عبد الرؤوف بابكر السيد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، 1985، ص:349.

[990] ـ ينظر : عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم، والشعبي الليبي ، مقدمة (التشابه والاختلاف) ج3.

[991] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 157..

[992] ـ المرجع السابق، ص : 152.

بهَّتت ما لقيت والي لا بوي لا لقيت أمِّي

خالي عطاني لخالي وعمِّي تركني لعمِّي

نجَّيت (يونس) من الحوت نجِّيني من بْحور همِّي[993]

لكن الغالب في أغاني الرحى أربعة أشطر نظراً لحالة العجلة في الأداء، والسهولة في الحفظ، والتمتع بالتكرار، كما هي غزيرة المضامين ، مشحونة بالمعاني، كما في هذه الراعية :

حلف سيدها ما نولّي نرد امهات البكاري

صارن زغاريت في النجع بعد ما جابهن ياغوالي[994]

والقافية رافقت الوزن في أغاني الرحى منذ بدء نشأتها وتجاوبت معه، وامتزجت فيه فأصبح الوزن والقافية هما عماد أغاني الرحى كما كان الأمر في قصائد **ليلى الأخيلية**.

والأمر يحتاج إلى دراسة أعمق وتحليل عروضي أشمل لأغاني الرحى حتى يظهر مدى انسجامها مع عروض الشعر العربي مع بعض التغييرات في التفاعيل في الأعاريض والأضراب، أو استنباط بحور جديدة خاصة بها، وهذا أمر لا يتسع المجال للحديث فيه في هذا العمل العلمي[995].

ومهما كان الحال، فشعر النساء في أغاني الرحى يبقى مدرسة للتراث، وتراث للأجيال، لما يحمل من قيم تربوية، وتجارب إنسانية، ودور المرأة في بناء المجتمع.

و لنأخذ مثلاً : مغنية الرحى التي تصدر أنيناً موجعاً عند السحر، والجميع في سبات النوم العميق . إن ذلك الأنين من شأنه أن يحرك كوامن شجن امرأة بدوية لم تكن من ضمن أولوياتها الغناء في ساعات الفجر الأولى، بل حاجتها إلى حفنة الدقيق تلك التي تحصل عليها من سحق حبيبات الشعير بين شقي الرحى.

نا خوي يسخن بلا نار ويسيل العرق من جبينه
نا خوي جيد بلا مال ويا خالقي ما تهينه[996]

إن حياة البادية كما نرى غنية بموسيقى الشعر، فتظهر أغاني الرحى فيها وليدة للشعر العربي القديم، حيث أخذت منه الكثير من الألفاظ والصور والمعاني والدلالات، مما جعلها تتفق في شكلها العام من حيث القافية والوزن، كما تظهر العلاقة بين المرأتين في الشعرين ـ الشعبي القديم وأغاني الرحى ـ واحدة، رغم أن المغنية الليبية اعتمدت على الرحى التي كانت خير معين في مجابهة تلك البيئة القاسية التي عاشتها المرأة في ليبيا كما عاشتها المرأة العربية في العصور الماضية.

ثم إن الإيجاز المتعمّد قد يؤدي بالشاعرتين إلى رصف الكلمات بعضها وراء بعض، متتابعة متلاحقة، لا شرح يتبعها ولا تفسير، وقد لا تؤلف جملاً، فينتج عن ذلك ـــــ فضلاً عن

---

993 ـ بدرية الأشهب، الديوان (أنا ليبيا) ، ص :96.
994 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 152.
995 ـ ينظر : عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي (التشابه والاختلاف)، ج3.
996 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص 107.

الإيجاز ـــ بساطة المعنى، وقرب في التناول، وجعجعة من الرحى، فتتصاعد موسيقى الألفاظ سريعة أشبه بمعزوفة عسكرية[997].

ومن البيت الواحد نفسه قد تنبعث موسيقى سريعة تضج بالحركة، لتنسجم مع حركة الحبوب، وما فيه من تحفّز، فانطلاق الشطر (**يجي منحدر من علاويه**)، نجد فيه عجلة في اللفظ وسرعة في المعنى، ولننظر إلى كلمة (**لا**) التي تكررت أربع مرات في بيت واحد، وكأنها في حالة سباق، كما كانت الحبوب في حالة سباق أيضاً لتكون طعاماً شهيا للآكلين[998].

لا نطْـــــحْنه لا نقّيـــــه لا نغربلـــــه لا نسالـــــه

يجي منحدر من علاويـــه في الريق ما اطيب ايكاله[999]

وفي أغاني الرحى أيضاً حديث خفي يدور بين المغنية ورحاها، تشكو إليها كلما سنحت لها الفرصة:

وحس الرحى واجبتني في البيت ما أطيب أوجابك

وحجّب علي سيد عيني هلـــــــّي تعنّى وجابـــك[1000]

فإذا غابت الشمس خرجت المغنية من مجتمعها شاحبة اللون شاردة الفكر، غائمة النظرة، متعثرة الخطوة، حتى إذا جلست أمام رحاها ، تمتمت بكلمات لم نسمعها نحن لكنها نُقلت إلينا، فهذا الحديث وهذا الحس وهذه المواجبة هي التي جعلت المغنية تكرر حرف النداء أربع مرات في رباعية واحدة لتبث لنا شوقها وحنينها لأمها في محور الشكوى والغربة والحنين :

يـــا اميمتي يا ودودة يـــا غالية ما تهـــوني

يـــا حاسّه اللي نحسّه يـــا ساهرة الليل دوني[1001]

وتلاحظ الباحثة الحركة الموسيقية السريعة في (**يا اميمتي ـ يا غاليه ـ يا حاسّه ـ يا ساهر**ة)، وكأنها تستنجد بها لتنقذها مما فيه من ألم وهمّ وحرمان ، ولننظر إلى الجناس (**يا حاسّه ـ نحسّه**)، وهو شعور متبادل بين المغنية ووالدتها، فنلاحظ الموسيقية العفوية في شعر المرأة تقع بين النداء والجناس. وأغاني الرحى وعلاقتها بآلتها الموسيقية هي علاقة متينة، فهي تشاكيها وتحاكيها وتلازمها الجهد والتعب، والرحى قد تشكي كما تشكو رفيقتها، و تتوجع كما تتوجع، وربما كانت الحجارة أمم أمثالنا ونحن لا نفقه هذه اللغة [**يُسبّحُ له السمواتُ السبعُ والأرضُ ومن فِيهنَّ وإن مِّن شيءٍ إلاَّ يُسبحُ بحمدهِ ولكن لا تفقهونَ تسبيحَهُم إنَّهُ كان حليماً غفوراً**]الإسراء، الآية : 44، ولئن خاطبتها المغنية بلغتها البشرية التي لا تفهمها الرحى، لكنها تفهمها بالجوى كما قال الشاعر (**أبو الحسين النوري**) (ت 290 هـ) وهو يخاطب الورقاء :

---

997 ـ ينظر : سعدي ضناوي ، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص: 320.

998 ـ ينظر: سعدي ضناوي ، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص : 318.

999 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 139

1000 ـ المرجع السابق، ص : 15.

1001 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص : 30.

رب ورقاء هتوف في الضحى ذات شجو صدحت في فنن

ذكرت إلفاً ودهـــــراً سالفاً فبكت حزناً وهاجت حزنـي

فبكـــــائي ربما أرّقـــها وبكاها ربمـــــــا أرقني

ولقـــد تشكو فـــــلا أفهما ولـــــقد أشكو فما تفـهمني

غير أنـــــي بالجوى أعرفها وهي أيضاً بالجوى تعرفنـي

أتراها بالبكـــــاء مولـــــعة أم سقاها البين مـــا جزعني[1002]

رغم أن الشاعر **أبا الحسين** علاقته بالورقاء علاقة موقتة تكمن في وجودهما في ذلك الفنن، أما مغنية الرحى فعلاقتها بالرحى مستمرة ودائمة لارتباط المصير بين الفن والغذاء، وربما المغنية قد تُكره على الصحبة، وليست كراهيتها للرحى، بل من التعب الذي تواجهه في عملية الطحن، وهي في هذا النص أكّدت ما يواجهها من تعب وجهد، لأنه كمـا قالت : **(أينوّض عليّا اكتوفي)**، من قسوة الأمرين : استمرارية العمل وثقل الرحى :

طحين الرحى ما نحبه أينوّض عليا اكتـــــوفي

تعاليـــــلها يا وديـــده كانـــك عليّ تـــــروفي[1003]

لكن هذا الاحتكاك برحاها يُورّث تلك المشاركة الوجدانية التي تنبع من الألفة، ومن التأمل العميق في هذه الحياة القاسية، وليست الوجدانية أن تلقي البدوية همومها عن كاهلها لتلقيها على رحاها، بل لتلتمس في أحضانها عزاءً لها أو سلوى، إنما قد تنعكس الآية فتحس هي بإحساس رحاها، وتفسر حالتها على أساس نفسي من التحليل الذاتي، واضعة نفسها مكانها ومعللة ما تراه من خلال ما تتصوره من الانفعالات :

أنت يا رحى ليني فيه وصبّي كما الجير لونه

هذا غدا خوك يا عين اللي زي لرْيل عْيونه[1004]

وهذا لا يعني أن البدوية قادرة على التجريد والمقابلة، بقدر ما تحس إحساساً عميقاً بأن كل من ترافقه وتعاشره ولو كان من الجماد، هو جزء من حياتها وركن من كيانها، فالرحى رفيقة المغنية في حياة الصحراء، وجزء من شخصية البدوية، بينهما مشاركة واتحاد، صهرتهما الحوادث التي تتطلب لقمة العيش، وسهر الليالي، كما كان الصوت الممتزج بين الإنسان والجماد في آنا الليل بات وجوده ضرورياً ليخفف من معاناة النهار، فكأن صوت الرحى روح تدبّ في جسدها النحيل ، وكأن عواطفها وثقت برحاها وشاركتها همومها وأسرارها لدرجة أنها توصيها

[1002] ـ كامل مصطفى الشيبي، أبوالحسين النوري الصوفي(سيرته وشعره) ، مجلة المورد ،وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية، مج 27، ع2. 1999.ص : 78.

[1003] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 44.

[1004] ـ المرجع السابق، ص: 15.

بأن تتقن عملها لأنها توفر وجبة غذائية لذلك الفارس : **(خشّاش لرض الوحيشه)**، والذي كنته بـــ **(نور عيني)** :

أنتِ يا رحى ليني فيــه راك ادّيــري دشيـــشه

هذا غدا نـــــور عيني خشّاش لرض الوحيشه[1005]

وإننا لنشعر باللهفة من خلال أبياتها، أبيات تحاول فيها إفهامنا علاقتها برحاها، لهفة نحس من خلالها رحلتها الشاقة في حياتها الصحراوية، لدرجة أنها تُعلّق مصيرها بحجر أصم أبكم ليس لديه القدرة أن يفهم لغتنا أو أن يتعامل بها، لكنّ المغنية لا ترى ذلك، فاحتكاكها برحاها يجعلها تصيب الهدف وتشعر بنشوة النصر، من خلال المشاركة الوجدانية مع آلتها الموسيقية كما وصفتها :

أنت يارحى العجيبين اللي تفالاتك عجيبه

حِسّك لْيَا هوّد الليل زكّـــــار عالي نحيبه[1006]

ربما كان **(الزكّار)** هو عازف الناي الذي يعزف على مزماره ليفرغ ما في نفسه من شوق وأحاسيس في آخر الليل، فالرحى وفيّة لرفيقتها لا تذيع لها سراً، ولا تكشف لها أمراً، كما يفعل البشر، حين يتهموها وهي تغني أو تشاكي بما يدور في خاطرها بأنها غير عاقلة ولا متزنة، بمجرد أنها عبّرت عن أحاسيسها:

غنيت قـــالوا تـــــغني شاكيت قـــــالوا هبيله

ومهبول من يعطي سرّه في وطـــن ماله قبيلـه[1007]

وكلما عزفت الرحى بصوتها المجعجع على مسامع سيدتها طرباً، تعالى النغم، وزاد الترنّم، وانسجمت الاثنتان، وامتزج الفن بالطعام :

يا رحى يا ريتني بيك في وادي مسكّب شعيـــره

وأنت رحى المجاويـــد وللضيف رانك شهيـــــره[1008]

والدكتور **إبراهيم أنيس** يُعلل ذلك في قوله " عني العرب ... بموسيقية الكلام، لأنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة، بل أهل سماع وإنشاد، وظلت هذه الخاصية بارزة في الشعر العربي في كل العصور"[1009]، ويفسر ذلك بأنَّ الأمية دعت العرب إلى الاعتماد" على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي، فاكتسبت، الآذان المران والتمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة"[1010]، ويرى أيضا أنه " كما تُمرّن الآذان في بيئة الأميّة تمرّن اللسان أيضاً، فتنطلق من عقالها وقد

1005 ـ المرجع السابق، ص: 139.
1006 ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى ، ص :164.
1007 ـ المرجع السابق، ص : 22.
1008 ـ المرجع السابق، ص : 139.
1009 ـ إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، ص : 239
1010 ـ المرجع السابق نفسه.

اكتسبت صفة الذلاقة ، فلا تتعثّر أو تزلّ في النطق، وتتعاون الأذن مع اللسان في مثل تلك البيئة على إيثار العناصر الموسيقية من اللغة... ويؤدّي هذا مع مرور الأيام ... إلى انسجام في أصوات الكلام وحركاته ومقاطعه ، ويقترب بذلك إلى نوع من الموسيقى أو الغناء..."[1011]

ويضيف إلى ذلك أن القارئ يعجب " عادة بمعاني الكلام أكثر من إعجابه بوقعه في الاسماع، في حين أنّ الأميَّ ... يستجيب أولاً لرنين اللفظ ونغمه، وقد ينفعل له ويتأثّر به تأثّراً قوياً، وإنْ خلا من جمال في مضمونه ومعناه" [1012]، ويلحظ أخيراً أنه كان من نتائج ذلك أنْ عنيت الشاعرة في الشعر العربي القديم أو في الشعر الشعبي في ليبيا بالوزن والقافية وأنواع الجناس المختلفة. من كل هذا نرى أنّ فن الشعر العربي القديم أو الشعر الشعبي في ليبيا لا يمكن أن يفهم فهماً صحيحاً إلا على أنه فن شاعر أمي، بل يعرف للمفردة معنى فهو يتفنن في التعامل معها، إنّه فن يقوم على معرفة أكبر عدد من المعاني والصور والتشابيه، ومن التعابير والتراكيب أو الصيغ، ومن الإيقاعات والأنغام، ومن المواضيع والمواقف والأحداث لدى الشعراء السابقين والمعاصرين أيضاً، ثمّ القدرة على استعمالها في مواضع مختلفة من القصيدة ومن البيت أحياناً، ولهذا نراه يكثر من تكرار التعابير، والوصل بينها أو التحوير في البيت قليلاً وخاصة حين يقتضي الوزن ذلك، أو ابتداع تعابير جديدة تحتذي التعابير القديمة في الصياغة والتراكيب وإضافة عناصر جزئية جديدة إلى الصور والمشاهد أو المواقف والأحداث السابقة، فالقصائد تلتزم في نهجها وتطوّرها أو تتابع مواضيعها طرقاً وأساليب معلومة محددة تعارف عليها الشعراء، وتتألف في الغالب من معان وصور وتعابير وإيقاعات وأنغام وصيغ ومواقف أو مشاهد وأحداث تقليدية يرثها الخلف عن السلف. وهذا ما جعل الارتجال شيئاً ممكناً مألوفاً ، كما جعل الشعر أمراً عاماً شائعاً على كل لسان" [1013]

ثالثاً ـ التكرار :

يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الكلمات لفظاً ومعنى، أو تكرارها لفظاً دون المعنى، أو إلى التقسيم الداخلي للبيت حيث يوجد نوعاً من التشطير للشطر الواحد، أو للبيت كله دون نظر إلى نظام الشطرين.[1014] ويرى **ابن رشيق** أن الجناس أو التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة: وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"[1015] "فاللفظان إذا تشابها في الحروف واختلفا في المعنى يكون ذلك جناساً أو تجنيساً، أما إذا تشابها لفظا ومعنى فذلك يكون تكراراً لفظياً" [1016]

والتكرار لغة " كرر: الكّرُّ : الرجوع، يقال كرّه وكرَّ بنفســـه، يتعدى ولا يتعدى، والكرُّ مصـدر كرَّ عليه يكرُّ وكرورا وتكراراً: عطف. وكرَّ عنه :رجع ..وكرر الشـيء وكركره : أعاده مرة بعد أخرى. والكرة : المرة"[1017]

[1011] ـ المرجع السابق، ص : 230

[1012] ـ المرجع السابق، ص : 231.

[1013] ـ عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص : 80.

[1014] ـ حسن عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون)، ص : 161.

[1015] ـ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص321.

[1016] ـ حسن عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون)، ص : 161.

[1017] ـ لسان العرب، مادة (ك ـ ر ـ ر)

والتكرار في الاصطلاح عند الجرجاني " الإتيان بشيء مرة بعد أخرى "[1018]، وقد خصه ابن رشيق في عمدته بباب مستقل حيث يقول : " وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وأكثر ما يقع فيه التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه" [1019]

والتكرار من أهم عناصر التبليغ، ووسيلة فعّالة في التعبير، وتوضيح المعاني وترسيخها في الأذهان، وإيصالها إلى المتلقي، كما أنه يمثل ظاهرة لغوية بمستوياته المتعددة، والتكرار يُعد أهم الظواهر الفنية في الشعر العربي وفي الشعر الشعبي في ليبيا أيضاً، ويرتبط بالشعر ارتباطاً وثيقاً، وهو سمة فنية، وله أشكال مختلفة متنوعة، فهو يبدأ من الحرف ويمتد إلى الكلمة أو العبارة إلى بيت الشعر، والتكرار ظاهرة أسلوبية لها دور جمالي في التشكيل الشعري وإنتاج دلالاته الشعرية، وتقوية المعاني البلاغية، وتجسيد الحالة النفسية، ليكون تأثيره على المتلقي.

كما أن التكرار يعمد إليه الشاعر أو الكاتب ليحقق غاية يهدف لها وله فوائد كثيرة، كما يُعرفه ابن معصوم المدني في كتابه " أنوار الربيع في أنواع البديع" بأنه " تكرير كلمة فأكثر بالمعنى لفائدة، وفوائد كثيرة منها إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو لزيادة التوجّع أو التحسّر أو لزيارة المدح أو التلذذ بذكر المُكرر أو للتنويه بشأن المذكور"[1020] وترتبط ظاهرة التكرار بالحالة النفسية للشاعرة كما ذكرنا سالفاً، وما تملي عليها تجربتها ووجدانها، وهذا ما يتطلب من المتلقي تأملاً ورؤية يستطيع من خلالها فك رموز وثغرات تلك الدلالات.

وقد سيطرت ظاهرة التكرار على مجمل ديوان **ليلى الأخيلية**، وكذلك أغاني الرحى، فلعب التكرار دوراً أساسياً في بناء النص وتماسكه، وأسهم في تكوينه الجمالي والدلالي، وأن دلالات التكرار في شعر المرأتين تعددت بصور مختلفة، مما أضفى فائدة جمالية على الوزن والإيقاع.

1 ـ تكرار الحرف :

يتجلى التكرار في شعر المرأتين بتكرار بعض الحروف في قصائدهما، مما يزيد من فعالية النص، كما يشعر القارئ بانسجام وتناغم في الكلمات .

تكرار الحرف في شعر ليلى الأخيلية :

نجد تكرار حرف الراء في البيت الواحد ثلاث مرات: كما في قولها :

لعمرك ما بالموت عار على الفتى إذا لم تصبه في الحياة المعاير[1021]

أو خمس مرات في بعض الأحيان مثل رثائها في توبة :

[1018] ـ القاضي الجرجاني، التعريفات، ص13، تحقيق: نصر الدين التونسي، ط1، شركة القدس للتصوير، القاهرة، 2007. ص : 96.

[1019] ـ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ص : 213.

[1020] ـ علي صدر الدين ابن معصوم المدني، أنوار البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ج5، النجف، ط1، 1389 هـ، ص: 345

[1021] ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص: 78.

إن يصدروا الأمرِ تطلعه موارده أو يوردوا تحلله بأصـــدر[1022]

كذلك تكرر حرف الباء في قصائد ليلى في أكثر من موضع، فقد تكرر ست مرات في مطلع القصيدة البائية التي مدحت فيها الخليفة مروان بن الحكم قولها:

طربت وما هذا بساعة مطرب إلى الحي حلوا بني عاد فحبحب[1023]

وتكرر أيضا حرف الباء خمس مرات من غير القافية في قولها :

ويفرج بوّابٌ لها عن مُناخها بإقليده باب الرتاج المُضببِ[1024]

كما تكرر حرف الشين ثلاث مرات، وحرف الجيم خمس مرات في البيت الواحد في قولها :

شننّا عليهم، كلُّ جرداء شطبةٍ لجُوجٍ تباري كل أجردَ شرْجبِ[1025]

استطاعت الشاعرة أن تضفي على قصيدتها جواً إيقاعياً موسيقياً في النص الشعري من خلال التكرار الحرفي، الذي به يلفت انتباه السامع ويشده للقارئ، مما يوصل للمتلقي بعض المشاعر التي تدور في خلجات نفسها، وما تشعر به من حزن وألم وحرمان .

تكرار الحرف في أغاني الرحى :

لم يخلُ غناء الرحى من تكرار الحروف، فقد تكرر حرف النداء مرتين في رباعية الرحى وهي تدعو إلى الله أن يحفظ ابنها من السوء ، كذلك تكرر حرف الميم ثلاث مرات، وحرف الواو مرتين في نفس الرباعية :

يا خالق المزن في الجـــو ومالي حلوق المغـادر

نجي ولدنـــــــا من السو يا اللي على السو قادر[1026]

وكذلك تكرر حرف الراء في هذه الرباعية خمس مرات وهي تخاطب الناقة :

يا جايبة تمـــر فزان يا حـــــارثة في البراري

وهاذيك ناقة الغـــالي ما تجيـــب غير البكاري[1027]

وكذلك تكرر حرف الكاف ثلاث مرات وهي تخاطب الناقة أيضاً :

[1022] ـ المصدر السابق، ص: 77.
[1023] ـ المصدر السابق، ص : 53.
[1024] ـ ليلى الأخيلية ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، ص: 56.
[1025] ـ المصدر السابق، ص : 54.
[1026] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص : 164.
[1027] ـ المرجع السابق، ص : 107.

لا تحني يام عرنين ولا تجفلي على حوارك

هديوا محاذيك ويسير وحميدا مروّد ديارك[1028]

وتكرر حرف الطاء في رباعية واحدة سبع مرات وهي تصف الإبل في رحلتها الصحراوية :

يا لابل عـــوج العراقيب لْيا شيْعتْ ما تواطي

تطوي الوطا طي في طي طية حصير البساطي[1029]

2 / تكرار الكلمة :

تكرار الكلمة في شعر ليلى الأخيلية :

تتكرر بعض الكلمات في شـعر ليلى الأخيلية يراد بها تقوية النغم، والتأكيد على المعنى، وشدة الاهتمام:

وكنت إذا مولاك خاف ظلامه دعاك ولم يهتف سـواك نـــاصر
دعاك إلى مكروهة فأجبتـــه على الهول منّا والحتوف الحواضر[1030]

(**دعاك ـــــ دعاك**) وهو تكرار جيد لأنها أعطت مدى الحاجة الكبيرة المرجوة من توبة في وقت حرج وهو وقت الموت.

وقالت أيضاً وهي ترسم فتوة توبة في رثائها :

جزى الله خـيرا بكـــــــفه فتى من عقيل ساد غير مكلف
فتى كانت الدنيا تهون بأسرها عليه ولا ينفك جـــم التصرف[1031]

(**فتى ـ فتى**)، ولها نجاح لابأس به حيث أعطت تأكيد لمدى تألقه وحيويته وحسن تصرفه.
وقد أكثرت من تكرار كلمة (**الفتى**) ولنفس الغرض كما في قولها :

لعمرك ما بالموت عار على الفتى إذا ما الفتى لاق الحِمام كريما[1032]

وكذلك في قولها :

فإن تكـــن بواء فإنـــــــكم فتى ما قتلتم آل عوف بن عامر

[1028] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص : 159.
[1029] ـ المرجع السابق ص : 160.
[1030] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص: 73
[1031] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، ص: 87.
[1032] ـ المصدر السابق ، ص: 109.

فتى لا تخطاه الرفاق ولا يرى لقدر عيا لا دون جار مجـــاور[1033]

تكرار الكلمة في أغاني الرحى :

تظهر ظاهرة التكرار في كلمة (**دار**) مرتين في شطر واحد:

يا دار مانك لنـــا دار عوجه وجيتي دهامه

ومكتوب ومن ربنا صار وعقلي هواته نـــدامه [1034]

وكذلك تتكرر الراء في رباعية أخرى :

يا دار متريس العقـــل قليـــل العوايب لجـــاره

مصعب ترابك ع النقـــل يا دار ويـــش الدبـــاره[1035]

وتكرر المغنية كلمة (**بينا**) مرتين في هذه الرباعية :

سرير بينا غـير منزول وفيه لِغْربّه يْحُـــومـــن

وجـا بينا يـــاغوالي ونظارنا على من يلـــومن[1036]

وتكررت كلمة (**المر**) ست مرات لتأكيد المرارة وشدتها في نغمة موسيقية:

كَـــلْ مُـــرْ يـــالاه مـــرْ وْكَـــلْ مُـــرْ لوْنه مْخالَف

واللي أمـــر مـــــن المُـــر ع المُـــرْ تبدا مْـــوالف[1037]

فنجدها في **(مر ـ مر ـ مر ـ أمر ـ المر ـ المر)**

وتتكرر كلمة (**حنين**) مرتين :

انت حنـــينك علـــي دور وعْشبْ شكّـــع فيه بارق

ونا اللي حنيني علـــي زول حبيب ما بغيته يفـــارق[1038]

فنجد التكرار في كلمتي في **(حنينك ـ حنيني)**

وكذلك تكررت كلمة (**الله**) مرتين في قولها:

واحـــد اتكـــا علـــى الله ولاخـــر اتكـــاله ذراعه

1033 ـ المصدر السابق ، ص: 70.
1034 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص : 163..
1035 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ،ص : 163.
1036 ـ المرجع السابق، ص : 162.
1037 ـ سمعت هذه الرباعية من الحاجة ساسية عمرسعيد.
1038 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص : 160.

وْهلّي اتكـــا علـــــى الله شرى الـــــذل والعز بـــاعه[1039]

(الله ـ الله)

وكذلك تكررت كلمة (**واحـــد**) في رباعية أخرى ثلاث مرات :

واحـــــد يْجي ولـــــد بوه وواحـــــد يجيبه جـــواده

وواحـــد رقدْ ليـــــن دالوه والـــــدم مـــــالي عضاده[1040]

نجد التكرار في كلمة **(واحد ـ وواحد ـ وواحد)**

وكذلك تكررت كلمة (**مهبول**) مرتين:

مهبـــــــول من يزرع الفـــول فـــــي فـــم باب المديه

ومهبول مـــــن ياخـــذ القول في صاحبه كيف عينـــه[1041]

التكرار في كلمة **(مهبول ـ مهبول).**

3 ـ تكرار الشطر :

تكرار الشطر في شعر ليلى الأخيلية :

تكرار الشطر عند الشاعرة ليلى الأخيلية يظهر واضحاً في كثير من قصائدها مثل قولها:

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده بجدِّ ولو لامت عليه العـــواذلُ
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده ويكثر تسهيدي لـه لا أوائـــــلً
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده ولو لام فيه ناقص الرأي جاهلُ
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده إذا كثُرتْ بالمُلحمين التلاتـــــل[1042]

يظهر تكرار شطر من البيت **(لعمري لأنت المرء أبكي لفقده)** في شعر ليلى الأخيلية أربع مرات .ودلالة التكرار في هذا الأبيات تدل على عمق حزن الشاعرة بفقد توبة، ومدى خسارتها لفقده، وتصوير بكائها المستمر عليه، وتعتمد في ذلك على القسم، فجاء التكرار في وصف الحالة الحزينة للشاعرة فهي تؤكد الصفات الحميدة للمرثي (**أبى لك ذم الناس يا توب كلما)** ، كما في قولها في القصيدة نفسها :

أبى لك ذم الناس يا توب كلما ذكرت أمورا محكمات كوامـــل

[1039] ـ المرجع السابق ، ص: 158.
[1040] ـ المرجع السابق ، ص: 157.
[1041] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 156.
[1042] ـ المرجع السابق ، ص : 94

أبى لك ذم الناس يا توب كلما ذكرت سماح حين تأوي الأرامل[1043]

تكرار الشطر في أغاني الرحى :

يظهر التكرار عند مغنية الرحى في المناجاة والمناداة للتخفيف عن نفسها، ولإطالة الأمـــل **(نا يا لغالي نراجيك)** كما في قولها :

نـــــا يـــا لغالي نراجيـك مـــــراجاة عيــد لهْلّـــــــله

لْيَــا طال عمري نشاكيـك وليا طـــاح زولـــــــي تقله[1044]

وتكرر المغنية الرباعية نفس المعنى في رباعية ثانية :

نــا يالغـــــالي نراجيك ومـــا يقطـــع الله رجـــاي

ان طـــــال عمري نشاكيــك يـــــاحَدْ مرْسمْ غـــــلاي[1045]

ويظهر التكرار في قول المغنية وهي تخاطب أمها وتحن إليها: **(يا منيتي يا ودوده)** في قولها:

يـــــا منــيتي يـــا ودوده ويـــا غاليـــه ما تهوني

والـــــــدهر رفعـــك علي في مـــــن نشيّــع عيوني[1046]

وتكرر الصورة ذاتها في رباعية أخرى :

يا مينتـــــــي يـــــا ودوده يـــــاغاليه في الضمايـــر

عينك بـــلا كحـــــــل سودا وخـــــدك بلا خرص نايــر[1047]

ويفيد التكرار تأكيد المعاناة والاشتياق للأم الودودة، وذلك الغالي الغائب.و(**الخُرْصُ**) : هو الحلقة من الذهب أو الفضة، أو هو القرط ذو الحبة الواحدة وتجمع أخراص وخُرصان.

4 ـ تكرار المنادى :

تكرار المنادى في شعر ليلى الأخيلية :

قالت ليلى مخاطبة الحجاج بن يوسف الثقفي :

حجاج أنت الذي ما فـــــوقه أحد إلا الخليفة والمستغفر الصمـد

[1043] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 94، 95ز

[1044] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى، ص : 78.

[1045] ـ المرجع السابق نفسه.

[1046] ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى ، ص : 147.

[1047] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 67، 68.

حجاج أنت سنان الحرب إن نهــجت وأنت للناس في الداجي لنا تقد[1048]

(**حجاج ـ حجاج**) وهذا التكرار نادرٌ ، لأن الشاعرة كانت خائفة منه، وطامعة في عطائه، فأرادت أن ترضيه بتكرار اسمه رغم أنها لم تستخدم أداة النداء .

بينما استخدمت أداة النداء في رثائها لصاحبها توبة ثلاث مرات :

فيا توب للهيجا وي ويا توب للندى ويا تــوب للمستنبح المتنـــور[1049]

(**يا توب ـ يا توب ـ يا توب**) وهذا التكرار جيد لأنه أعطى جرساً خاصاً للبيت الشعري، وله إضافة معنوية حيث أخبرت عن تمتع توبة بكل هذه الصفات الرائدة التي ذكرتها، وربما كانت تستمتع بذكر اسمه[1050].

كما تؤكد ليلى أيضاً صفات الهجاء في الشخص المهجو (لنابغة الجعدي) من خلال التكرار:

أنابغ لم تنبغ ولم تــك أوَّلا وكُنتَ صُنيا بين صدَّين مجهلا
أنابغ إن تنبُع بلؤمك لا تجِدْ للؤمك إلا وسط جعدة مجــعلا[1051]

(**أنابغ ـــ أنابغ**) ولهذا التكرار نجاح بقرعه الموسـيقي، وخاصــة حين جاء في معرض الهجاء، وكأنها تشهر به.

وكذلك في قولها : (**ولنعم الفتي يا تــوبَ**) والنداء هنا تكرر خمس مرات، ولها فيه نغمة موسيقية، والتغني بذكره، وإشهار مناقبه :

ولنعمَ الفتى يا تــوبَ إذا التقـــــت صدورُ الأعالي، واستثال الأسافلُ
ونعم الفتى يا توب كنتَ ولم تكــن لتُسق يوماً كنتَ فيــه تُحـــــاول
ونعم الفتى يا توب كنت لخائف أتاك لكي يُحمى ونِعم المجامـــــــلُ
ونعم الفتى يا توب جاراً وصاحــبــاً ونعم الفتى يا توب حين تفاضــلُ[1052]

تكرار المنادى في أغاني الرحى :

الأخ يلعب دوراً كبيراً في أغاني الرحى، فتراه المغنية سندا لها في مواجهة الحياة، زد على ذلك فكلمة (**يا خوي**) هذا التكرار له بعد معنوي وعاطفي وتربوي، وهنا في هذه الرباعية تناديه لتنصحه، وتذكره، وتطلب من الله أن يحفظه :

يا خـــوي يا ولد بــوي يا سلسلة فــي خـــلالي

بيـــع الغنم واشري البل ويرعاك مولـــى الموالي[1053]

[1048] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 67، 68.
[1049] ـ المصدر السابق، ص : 76.
[1050] ـ ينظر : عبده بن حسين البركاتي جماليات التكرار(دراسة في بنية الأسلوب عند ليلى الأخيلية) ،2020، ص : **116.**
[1051] ـ ليلى الأخيلية، الديوان ، تحقيق: عمر الطباع، ص : 96، 97.
[1052] ـ المصدر السابق، ص : 94.
[1053] ـ محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، ص : 60.

ويظهر الأخ مجدداً لكن في صورة مختلفة، فهي تناديه لتلومه وتعاتبه بانقطاعه عن زيارتها ومودتها:

يا خـــوي يا ولد بــوي بنات النسا باعـــــدنك

ولا عاد نشبحـــك بالعين ولا عـــاد نسمع بودك[1054]

وفي التكرار أيضاً تخاطب المغنية قلبها وتهدده لأنه تعلق بمن لا يريدها :

يــا قلب نكويـــك بالنـــار فـي وين معدوم رايـــك

على ما نهوا فيـــك ما بيت واليـــوم هكّـــي برايك[1055]

وفي النسخة الثانية للتكرار تخاطب قلبها مجدداً لتُعاتبه وتُحذره وتُهدده لعشقه وتعلقه بمن يرفضه، وهو تعبير مجازي، هدفه نقل حبها لصاحبها، وما يعانيه قلبها من الفراق، كما تؤكد للمتلقي أيضاً أن قلبها لا تملكه حين يتعلق بشخص ما وكذلك نجد التكرار في **(يا قلب)** :

يـــا قـــلب نكويك بالنار ون جيـــت تبرا نزيـــدك

يا قلـــب خلفت لي العـار وتبعت اللي ما يـــريدك[1056]

وفي خلاصة التكرار ، يقول **الدكتور علي برهانه** " إن هذا التكرار لا يسيء إلى المستوى الفني لهذا الشـعر، وبالطبع هذا الأمر معروف بالقياس إلى الشـعر الجاهلي الذي كان في يوم من الأيام شـعرا شـعبيا "[1057] ، ويقول **الدكتور عبد المنعم الزبيدي** " هذه الحقيقة هي كثرة تكرار الصـور والمعاني والتعابير في الشعر الجاهلي" [1058]

فهناك خيط خفيٌ يمتد من خمسة عشر قرناً ليربط شعر مغنية الرحى بشعر ليلى الأخيلية مما يجعلهما متشـابهين إلى حد كبير، يظهر في : ظاهرة الأمية ـــ العلاقة الوطيدة التي تربط الشاعرة ببيئتها ــ واقتصار كلا الشعرين على المحسوسات، وإهمال جانب الخيال. لأنهما ببساطة لم يعرفا هذا الجانب الذي يسـمى ما وراء الطبيعة (ميتافيزيقا)، وإنما يتعاملان مع خواطرهما وثقافتهما البسيطة، وقد تلعب اللغة دوراً مهماً في إيراد تلك الخواطر، وقد تُكرر البيئة ما صنعته الطبيعة قبل خمسـة عشـر قرنا لتعطينا نسـخة تكاد تكون كربونية، فالبكاء على الأطلال والتغزل بالمحبوب ووصـف الطبيعة ، يكاد يشكل معظم ملامح شعر المرأتين - نحن نقصد ليلى الأخيلية ومغنية الرحى بكل تأكيد[1059].

لكن تكرار الشاعرة لنفسها بإعادة الصور والمفردات في القصيدة الواحدة أو في رباعياتها، يعكس لنا مدى صغر القاموس الذي تستخدمه، ولا تلام في ذلك، لأن الطبيعة هي من فعلت لا الشـاعرة، فهي يمتد بصـرها في الصـحراء باحثة عن الجديد فلا ترى إلا البرزخ الممدود بين العراء والأفق، أو كما قال إبراهيم الكوني " والأفق يلد بعد المسـير الأفق، وكلما توغلا في

1054 ـ المرجع السابق نفسه.

1055 ـ المرجع السابق، ص : 41.

1056 ـ محمد سعيد محمد ، قراءات في أغاني الرحى. ص: 41.

1057 ـ علي برهانه، كتاب الشعر الشعبي، ص : 10.

1058 ـ عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص : 15.

1059 ـ ينظر: عبد الكريم سليمان رمضان، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي (التشابه والاختلاف) ،

الرحلة، كلما ازداد الأفق خلوداً، وإصـــراراً على التوالد"[1060]، لهذا لم تمنحها حياتها المزاجية الفرصـــة أن تذهب بعيداً بذهنها إلى ما ورائها، لهذا كانت دراســـة شـــعر ليلى الأخيلية ومغنية الرحى متقاربة ومتشابة إلى حدٍ كبير.

خلاصة المبحث

القصـــيدة أو المقطوعة الشـــعرية عند الأخيلية، أو عند مغنية الرحى مولود واع ، يولد ناضـــجًا من خلال الجرس الموسـيقي، وهو لا يصـــرخ عند ولادته كأيّ مولود جديد ليحيا، وإنما يهمس بالقافية، ويجادِل بالتكرار، و يُزاحِم بصـــوته الهادئ ليبقى نغماً رائعاً يســـر المتلقين، وهذه مزايا القصـــيدة الواعية الناعية، فهذه المقطوعات الشَّـــعريّة المثابرة تخلق الفنّ وتصـــنع التراث، بنفسٍ قصـــير، لكنَّها عميقة الرُّؤى، غزيرة المضـــامين والمعاني، مكتظَّة بالدّلالات والإيحاءات، ذكية بانزياحاتها، لَمّاحة بإشَـارتها المرمَّزة، فالقصـيدة عند الشـاعرتين نصـوصٌ أو رباعيات قد تكون قصيرةً لكنها مكثّفَةٌ بالمعاني والتجارب الإنسانية.[1061]

وفي هذا العمل العلمي وجدتُ أنّ الشاعرتين ـــ في نظري على الأقل ـــ أنهما تحاولان أنْ تؤســـســـا نمطاً شـــعرياً تراثياً غزلياً رثائياً، عبر أغانيهما، متحدية كل منهما نفســـها، متجاوزة الأنماط الشّـعريةَ السَّـائدةَ، فهي نصـوص مختزلَة، مضـغوطة بعناية حتى غدت كبسـولة شـعريّة مركّزة بالغة الْفاعلِية، شديدة الانفجار الانفعالي، في آناءٍ من الليل أو في أطرافٍ من النهار.

فالشاعرة العربية إذا عَنَّ لها مشهدٌ جميلٌ رسمته كما أبصرته بعين رأسها قبل أن ترسمه بخيالها، فأعطت منه صورة واضحة أو غامضة على حسب نبوغها واستعدادها ولباقتها في الرسم والتصوير، دون أن تكشف عمّا أثاره ذلك المشهد في نفسها من فكرة وعاطفة وخيال، كأنما هي آلة تحاكي الزمن أو يحاكيها، فهي كالمصور الفوتوغرافي لا يهمها إلا التقاط الصور، وإظهارها بلغة الإبداع[1062]

إن شعر ليلى الأخيلية ومغنية الرحى كحديقة الأزهار فيها من كل لون وصنف وجمال، والشاعرة العربية إذا ما أرادت أن تبسط فكرة من أفكارها في قصيدتها أو رباعيتها لونتها بأغراضها المتعددة، لتكون في متناول الجميع.

فالشاعرة تؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة، ودفقة، وجدانية ولحن هارب، وأغنية قصيرة، تخلق تعبيرها المكثف المركز الذي يستنفذ اللحظة الشعرية ويحيط بها، وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف، ولذلك كانت الشاعرة العربية في اعتمادها على قصيدتها أو رباعيتها أقرب إلى الفطرة الشعرية.

عندما أتحدثُ عن القصيدة أو الرباعية لا نعني الحكمة المجردة أو الأمثلة الواعظة السائرة، لكنني أعني العمل الشعري الذي يتضمن جوهراً شعرياً سواء تمثل في صورة فنية رائعة تحمل ذات الشاعرة ومعاناتها أم في اختيارها لمفرداتها، وحتى الحكمة هنا تكون مقبولة إذا احتوت ذات الشاعرة وتجربتها في الحياة، وأعتقدُ أن الشعر العربي النسائي يسعف من هذا النوع بأمثلة عديدة في كل زمان ومكان.

[1060] إبراهيم الكوني، النثر البري، دار التنوير، تاسيلي، ط1، 2004. ص : 41.
[1061] ـ مقتطفات من كتابات جمعة الفاخري عبر شبكة التواصل الاجتماعي.
[1062] ـ ينظر : خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص : 22.

ويمكن أن تختصر الباحثة الفصل الثالث في عدة نقاط :

1- شعر ليلى الأخيلية هو شعر تقليدي يعود إلى العصر الجاهلي، ويتميز بالأسلوب الفصيح والتراكيب البلاغية الرائعة موضوعه غالباً ما يكون حول (توبة). أمّا أغاني الرحى فهي نوع من أنواع الشعر الشعبي تتسم بأنها أكثر بساطة وقرباً من الحياة وغالباّ بما يكون موضوعها حول الجهد اليومي والمعاناة الحياتية

2 ـ تتسم قصائد الشاعرة ليلى الأخيلية بالصور الشعرية القوية والتشبيهات والاستعارات التي تعكس صراع العاطفة مع الواقع. الصور الشعرية في أغاني الرحى تتسم بالبساطة رغم وجود التشبيهات والاستعارات.

3 ـ يمثل شعر ليلى قمة البلاغة الشعرية والفكرية في العصر الأموي، أما أغاني الرحى فهي تمثل الأدب الشعبي الذي يتعامل مع الحياة اليومية ويعكس هموم الناس العادية.

4 ـ شعر ليلى الأخيلية كان أكثر تعلقاً بالعاطفة والتفكير الفلسفي في حين أن أغاني الرحى يظهر قضايا الحياة البسيطة عبر الألحان والكلمات المألوفة.

5 ـ على مستوى الأسلوب، يركز شعر ليلى الأخيلية على الفصاحة والبلاغة، بينما تكون أغاني الرحى أقرب إلى أسلوب الدارج، وأكثر تفاعلاً مع الجمهور البسيط.

قد تكون قصائد الشاعرة ليلى الأخيلية قوية في البلاغة والأسلوب ،وقد تكون الرباعية ساذجة مغرقة في السذاجة، وقد تكون واضحة مسرفة في الوضوح، وقد تكون تعبيرا بسيطاً عفوياً لا يواشيها شيء من حلى التشابيه والاستعارات وغيرها، مما يكون من شروط البلاغة التقليدية، لكن هذه القصيدة العميقة أوالرباعية العفوية البسيطة هي التي شغلتني في هذا العمل الأدبي لأنها بالنسبة لي روح من التراث العربي.

وفي نظري المتواضع أن القطاع الأكبر من الشعر التقليدي استهلك من القماش اللغوي والمعنوي والفني ما يكفي لكساء سكان الصين[1063]، كما تؤمن الباحثة أن أغاني الرحى هي خلاصة الخلاصة، وكل الموضوعات في أغاني الرحى هي أنواع متعددة من الضغوط التي أدت بالمرأة العربية في ليبيا في كثير من الأحيان الى التضحية بالتعبير عن ذاتها، حتى جعلت الرباعية لديها مجموعة من الأشطر والكلمات تقوم فيها باسترضاء ذاتها من المفاهيم الاجتماعية السائدة.

فإنني أعدُّ أن المرأة العربية الشاعرة في المرحلتين قد عبّرت عن أجمل تجاربها في الحياة، وحدّدت موقفها، ونقلت للمتلقي شخصيتها، وخفقات قلبها ووجدانها في أبيات قليلة، فالشعر في حقيقته لحظات نادرة في حياة الإنسان، ومن هنا كانت قيمتها تكمن في مخزونها الإبداعي الذي تسمو به على كل الفنون.

[1063] ـ ينظر : المرجع السابق، ص 43.

الخـــــــاتمـــــــة

فـــــي تلك الفيافي العربية كانت الأمية تسيطر على الجميع إلا ما ندر، حتى بسطت سلطانها على الرجال قبل النساء، لكنّ الحس الروحي في هذا المجتمع العربي البدوي يفيض بالفن حتى تراه ماثلاً في كل شيء أدباً وسلوكاً ومعرفة.

ففي ديوان **ليلى الأخيلية** الذي يحتوي على (54) نصاً بين القصيدة والمقطوعة والبيت الواحد أشاهد عن بعد امرأة في عمر الورود، متوقدة الفتوة والشباب، يتفتح فيها روح الكفاح وروعة الإبداع، فتمتلئ حياءً وعِزاً وأنوثة، وإقبالاً على الحياة، كما يمتلئ قلبها حباً ووفاءً لابن عمها توبة، ثم يُحمّلها القدر ما لا يطيق شبابها الغض، لكنّ الشاعرة ليلى تحملت المعاناة لتبقى التجارب، فقوة الشاعرة وجرأتها وشجاعتها، وروح المغامرة جعلتها تواجه المفاجآت ولا تحسب لها حساباً.

فوقوع الشاعرة ـ ليلى الأخيلية ـ في الأسر مرتين، مرة وهي شابة وعاشقة لمن تحب، ومرة وهي زوجة بمن لا ترغب، تكون قد تلقَّت محاضرات تربوية وفنية عن غير قصد جعلا منها مبدعة لتمزج الشعر بالمعاناة .

كشفت ليلى الأخيلية عن سر تكتمه معظم النساء، هو شعورها تجاه صاحبها، فباحت بالمحظور اجتماعياً بعد رحيله، وكشفت حبها له بجرأة غير معتادة، ولِمَ لا، فهي مخلوق كما الرجل، لها قلب يعشق ويتعلق، على الرغم من تقيّد المجتمع بأصفاد العادات والتقاليد، لكنها كسّرت ذلك القيد أو التفت عليه، فتغزلت بتوبة تحت رداء الرثاء، وكأنها بهذا تعلن ثورة على تقاليد ظلمتها، بل ظلمت كثيراً من النساء أمثالها، فصرخت في وجه المجتمع محافظة على عفتها وعفافها غير مسببة أي حرج أو خلل بسمعة القبيلة، واندفعت تُصور وترسم تعلقها بتوبة بأعذب الألفاظ وأسمى المعاني.

واللافت في شعر ليلى ليس فقط رقة ألفاظها وجمال تصويرها، بل في اقتحامها لمعظم فنون الشعر وأبوابه، وقدرتها البلاغية في اختيار ألفاظها، وجرأتها على طرق مواضيع لم تكن شاعرات العصر الجاهلي والعصر الإسلامي، وحتى دولة بني أمية يتجرأن على الاقتراب منها.

وهذا ما جعل الأدب العربي يتدخل للكتابة عن ليلى ليجعل منها أسطورة لحياتها اليومية، وآمالها الضائعة، إذ لا يجوز في نظر لمن كان في فتوتها- مثلاً - أن تموت ميتة عادية فتأخذها الرياح العاتية في الصحراء وتهلك، وإذا كان للحقيقة التاريخية قيمتها العلمية فإن للأسطورة التي تغلف شاعريتها قيمتها الفنية، فمجال صراع المرأة مع الأقدار شرط أن تكون مهمتها تجميلية تعويضية، كما يقول علماء النفس لا تفسيرية، على الرغم من أنَّ المرأة العربية عامة، وليلى الأخيلية خاصة لم تتحرر من صفات سلبية تسيء إلى روحها القتالية في رحم الحياة، عندما يسيطر عليها القانون الاجتماعي الذي يفرضه الرجل الشرقي .

من هنا نشأ الصراع بداخلها، لكنه كان حاداً، إذ بدأت بالتلميح حيناً، وبالبكاء حيناً آخر، يظهر كل ذلك في اضطرابها، وتناقض مواقفها، فجاء شعرها مرآة صافية تنعكس عليها هذه المواقف وذلك الاضطراب.

فلم يكن غريباً منها ذلك الإبداع الشعري، إّذ استقرَّ بها الأمر إلى مواجهة الخلفاء والأمراء بعطائها الشعري، لتواجه العالم بالحقيقة وظلم المجتمع لها، الذي جعل حياتها بائسة، لكنها لم تكن خائفة مستسلمة.

أما مغنية الرحى فقد بدأ نجمها يسطع في السهول ومن فوق قمم الجبال وتحت حرارة الشمس وزحف الرمال، وأصبحت الصحراء بالنسبة لها مسرحاً للتفكير والتأمل والرواية والقول.

فلا عجب ما دامت هذه سماتها أن تكون الرباعية تعبر عن صور الحياة، فالآهة التي تنطلق من فم امرأة مجروحة مغتربة في أواخر الليل، لتُعبر عن وحدتها في خضَمِّ حياتها التي لا ترحم ليتدخل الشعر مرة أخرى لينقذ الإنسانة من براثن عبثية الوجود، ويقذف بها بعيداً عن لعبة الحياة والموت في معترك الصحراء، باتجاه مشارف الخلود في عالم الإبداع.

وبهدوء الليل وسكونه يعطي فرصة للمغنية أن تختلي بآلتها المجعجعة لترسم مما حولها، ويساعدها في ذلك المعاناة التي تخلق المبدعين، فكل شيء في الصحراء يحتاج إلى معاناة وتحدي وصبر وصمود، حتى يتسنى للبدوية البقاء في صحرائها بجدارة.

فمغنية الرحى امرأة بسيطة وضعيفة في عرف العصر وتقاليد المجتمع، لكنها في عرف أهل الأدب والنقد وعشاق التراث، رفيعة ومغايرة، تعملقت بالشعر، وتطاولت بالموهبة، حتى دنت من القمة أو كادت، وتحدّت شعراء عصرها كالباشق بالوزن والقافية والصورة أيضاً.

فهي ترحي الحبوب ما يهم! ما دام التي تطحن حبيبات الشعير قادرة على شراء آذان الآخرين، والتربّع بالشعر، والجلوس على عرش الإبداع وفن الخلود، لتنحني على آلتها الحجرية - الرحى - بعد يوم طويل من المعاناة ليظهر الإبداع في الكلمة والمعنى والأسلوب.

فالمغنية مثلت عصرها أصدق تمثيل، بأوضح تعبير، مستعينة بألتها الموسيقية ، حتى إذا مشت على رسلها، وتناولت الشعر من كمه كما يقولون، جرى الشعر على لسانها مجرى الطبع، وفاض حتى غمر القياس وطغى على العرف، وتخطى كل قيد، وكان حقاً أكبر من العروض، فتذكرت الأهل والديار، فبكت ما شاء لها أن تبكي، حتى عجنت الدقيق بدموعها، ثم استعادت قوتها فتذكرت أنها ابنة عائلة كريمة، فهي ابنة فارس، ومربية عظيمة، وأخت سيد الكرم، وزين الرجال، فرسمت لوحة بألوان حنينها وفخرها بالمجتمع الذي فيه ولدت وترعرعت وتعلمت فن الغناء وتربية الأجيال.

ثم انتبهت إلى نفسها فإذا هي امرأة متزوجة من رجل عظيم، فرسمت ذلك الزوج الذي كنّته (بسيد عيني) الذي أحضر لها تلك الألة الحجرية حفاظاً على كرمتها وإظهاراً لفنها:

رحّـــــمْ عليْ سِيدْ عيـــــني الْلِي تعـــــنّى وْجابِـــك

وها أنا في هذا العمل العلمي الأدبي المتواضع أختم معالجتي لشعرها، علّني أكون قد نفذت إلى حقيقة إبداعها كما هو لا كما كانت تعتقد الباحثة قبل وضوح الرؤية..

لقد سعت مغنية الرحى إلى الوصول للمتلقي عن طريق التكثيف الشعري، وإبلاغه رسائلها الملغمة بالعشق والغضب والحلم والغربة والرثاء والشكوى بوجازة شعرية في كثير من الأحيان عبر رباعياتها، التي تُعدُّ تجربة شعرية رائعة بينها وبين أسلافها ولو كانت وسيلتها في التعبير هي اللهجة، لكنها أقرب اللهجات إلى لغة الضاد..

وحين قرأتُ الشعر النسائي الرحوي عادت بي الذاكرة إلى أمهاتنا، في كلماتهن الموسيقية الموزونة التي تحولت إلى نسخة من التراث، على الرغم من أنَّ تلك الحقبة الزمنية كانت المرأة مقيدة بقوانين المجتمع، كما كانت الرحى ضرورة من ضرورات البيت، واللقمة المعجونة بالعرق والوجع والكدح وجبة غذائية تسد رمق الجائعين، والشجن والقصيدة والغناء يسرُّ آذان العاشقين.

وهذا تقريباً ما تفعله مغنية الرحى المسحوقة المحبطة الممزقة داخلياً، التي سرعان ما نراها تتدفق بالشعر، مهما كان غرض هذا الشعر، فيظل هو المتنفس لها سواء كانت متغزلة بشعرها أم مادحة و داعية إلى الله. ولعل هذا كان سلاحها الوحيد في تحدي الصعاب.

كما كان مشوارها الطويل لتحقيق الذات، ولو في كلمات موسيقية تساعدها في ذلك آلتها الحجرية، حيث كانت البنات من أترابها يتهافتن عليها لينشدن أشعارها، فيسارعن إلى تسجيلها في صدورهن وترديدها، أو عندما يذهبن إلى تلك الآلة الحجرية مقلّدات تلك المغنية. فكلماتها مختبر لكل تلك التجارب، وبوتقة انصهرت فيها كل مسائل المعرفة والخبرة والدراية في شؤون الحياة.

ولا أعتقد أنها تُعدّ نفسها شاعرة عالمة متفرغة، أو أن علمها ذو سمة منهجية أكاديمية إذا صح التعبير، كل ما في الأمر أنها كانت تراقب الطبيعة وجمالها الساحر مقتبسة من الأسلاف ذلك الإبداع، فكان لها من التجارب مكوناتها الشخصية في دقة ملاحظتها واستعدادها الفطري، ويقظة حواسها، كما استطاعت أن تغني في شعرها كثير من آراءها وتأملاتها في الحياة والموت، فضلاً عن اقتباساتها من أفكار الماضي.

فالمرأة العربية في المرحلتين (القديم والشعبي) حققت المنجز الشعري، الذي تراوح بين الاشتغال على التراث، وبين صورها ومفرداتها وأدواتها المتنوعة وتعابيرها الرومانسية، وهو نتاج شعري رائع يُحسب للمرأة البدوية في فترات متلاحقة جمعت أشعارها بين الحسنيين : التراث والإبداع.

ففي ربوع البادية كلماتها اختصرت الحياة كلها، بمحدوديتها، ورعويتها، وعبثيتها، حتى وصلنا دَويُّ هتافها من خلف الحجاب، ليهزّ أعماقنا هزاً عنيفاً، ويجعلنا نستفيق على ما نحن فيه من عبث الأقدار وسخرية الزمن الذي أراد لها شباب تلك البدوية أن يمتدّ حتى يعانق الأبدية، ويتسع حتى لا يضيق بآمالها وتضحياتها.

ولا أدري عن تلك البدوية الشاعرة التي خاطبت الزمن لتثبت وجودها المستمر في جيلها والأجيال القادمة، وأن ظلها الممدود سيبقى في الحياة الناطقة عنها، حين ألمح جواباً يترجم كل ما في جوارحها وحواسها من لوعة وحسرة، وظلم الصحراء وأبناء عمومتها.

لكنها تظل منتصبة القامة كالقدر، في حركتها اليومية التي ترجمتها قريحتها وصاغها لسانها في السحر، أو في أطراف النهار، يتحدث عن الظلم والتظلّم، حين يطل الحق يتوهج بالغناء ويحيا بالصراع.

أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة في أغاني الرحى من خلال هذه الدراسة

1ـ الارتباط بالعمل اليدوي: أغاني الرحى ترتبط بشكل مباشر بممارسات الحياة اليومية مثل طحن الحبوب باستخدام الرحى، وكانت الأغاني تغنى أثناء العمل لِتُعطي شعوراً بالمتعة، وخاصة في المشاركة الجماعية.

2 ـ البساطة والعفوية : غالباً ما تتسم أغاني الرحى ببساطة الألفاظ والأشعار التي تنبع من الواقع اليومي للمجتمع، فلا تحتوي الأغاني على تعقيدات لُغوية كبيرة، بل تتسم بالسهولة .

3 ـ الطابع الاجتماعي : تشكل هذه الأغاني جزءاً من الحياة الاجتماعية للمجتمع الصحراوي والريفي في ليبيا، إذ غالباً ما تُغنى في حلقات جماعية من النساء، مما يعزز من الروابط الاجتماعية بينهن.

4 ـ المواضيع الشائعة : تتنوع المواضيع في أغاني الرحى مابين التغني بالحب والعشق، والتحدث عن الحياة الصحراوية والريفية، والحديث عن الطبيعة، فضلاً عن التعبير عن مشاعر الحزن والفرح، فبعضها يحتوي على أبيات تُحكى عن الجد والعمل الشاق، بينما يحتوي البعض الاخر على جوانب الفخر والمدح والرثاء.

5 ـ الأداء الجماعي : عادة ما تؤدي هذه الغاني بشكل جماعي، حيث تتناغم الأصوات مع حركة اليد أثناء طحن الحبوب، وقد يستخدم الإيقاع البسيط والألفاظ التي يتعامل بها الناس .

6 ـ دورها في الثقافة الليبية: تُعدّ أغاني الرحى جزءاً أساسياً من التراث الشعبي الليبي ، وتحمل في طياتها قيم المجتمع، بما في ذلك العمل الجماعي، والصبر والتعاون بين الأفراد، مما يجعلها

سجلاً تاريخياً وثقافياً مهماً يربط الأجيال الحديثة بتراثها القديم من خلال الحكم والأمثال التي تواكب الحياة اليومية.

7 ـ الصور البلاغية : لاتخلو أغاني الرحى من الصور البلاغية والتشبيهات والاستعارات بالرغم من أن أسلوبها يخلو من التعقيد .

كان لصفات كل من الشاعرتين وسماتهما التربوية تأثيرٌ كبيراً على تكوين شخصيتهما وأخلاقهما، فإذا استثنينا ضعف أنوثتهما نرى كل شاعرة إنسانة موهوبة، مبدعة، دعمتها الطبيعة بسمات متعددة كما رأينا في شعرها، وحلاوة إنشائها، وسرعة الطرب والإطراب، ودقة التمييز السمعي، والتوقيت الإيقاعي، ولها قدرات واستعدادات ذهنية تشير بوضوح إلى القدرات الفنية الكامنة لديها. وهذا كله يعني التميّز بذكاء طبيعي نسجته الصحراء في أبنائها، ولا تمنحه إلا للموهوبين.

الجدول يُبين التشابه والاختلاف بين المغنيتين :

ـــــــــــــــــــف	ليـــــلى الأخيليـــــة	مغـــــــــــنية الـــرحـــــــــــــي
ض والموضـــــــــوعات	الرثاء ـ المدح ـ الهجاء ـ الوصف ـ الفخر ـ الحكمة ـ الغزل ـ العتاب ـ	الرثاء ـ المدح ـ الهجاء ـ الوصف ـ الفخر ـ الحكمة ـ الغزل ـ العتاب ـ الشكوى ـ التمني ـ الوصية ـ الدعاء.
في القصيدة أو في المقطوعة	1- 2 - 3 - 4 - 5 - 7 - 8 - 9- 10- 11- 12 - 13 - 16- 17 - 35 - 46.	2 - 3 - 4.
ـــاعرة وسيرتها الذاتيـــة	توجد في مصادر الأدب	غير معروف لتعدد المغنيات باستثناء (بدرية الأشهب)
رأتها وتعاملها مـــع المجتمع	لها جرأة وشجاعة مع الخلفاء والأمراء	مختفية داخل المجتمع
ي الذي استخدمته استخدمتها	الباء ـالجيم ـ الحاء ـالدال ـ الراء ـ العين ـ الفاء ـ القاف ـ اللام ـ الميم ـ النون ـ'الهاء ـ الياء .	جميع حروف اللغة العربية باستثناء ثلاثة حـــروف (الثـــــاء- الضـــــاد- الغـــــين)
ـــــــــــــــــــة	توجد في العجـــز فقط	توجد في العـــــــــجر وفي الصدر أحياناٍ
خـــــــــدمة فـــي الشعر	الشعـــــر الفصيـــح	الشعـــــر العـــــامي (الشعبـــــــــي)
محبـــــــوب في النـــص	توبـــــــة بن الحمير	يدخـــــــــــل تحت غطاء الغالي وسيد عيني (بالـــــــرمز)
على شعر الشاعـــــــرة	الرثـــــــــــاء	الغربـــــة والشكوى والافتخار بالأهل والحـــكمة
وصية الشـــــــــعر	الشعر العـــــربي القديم	شـــــعر يختص بالنســـــــاء (أغاني الرحى)
ـــدد الشاعـــــــرات	الشاعرة واحدة (ليـــلى)	تعـــــــدد المغنيات فـــــي الصحراء الليبية
لصـــــدر والعجـــــز	في العـــــــجز فقط	يوجد قافية موحدة في الصدر والعجز في كثير مـــن الأحيان
شعـــــر الشاعـــــرة	بالشعر الجـــــاهلي	بالشعر العربي القديم والشعر الأندلسي ورباعـــيات الخيام وبالشعر الشعبي في ليبيا.
ا فـــــــي غنائـــــها	على الإلقـــــاء والإنشاد	تعتمد في الغالب على الرحى كأداة موسيـــــــقية
تابـــــــة في حفظ الشعر	اعتمد شعرها على الرواية والتدوين	اعتمد على الحفظ والرواية ولم يدون قلـــــيل من أشعارها إلا فـــــي فترة متأخرة.

رية التي اعتمدت عليها الشاعرة	الطويل ـ الوافر ـ البسيط ـ الكامل ـ المتقارب ـ الرجز	لم تصل الدراسات العلمية في التوصل لمعرفة البحور الشعرية التي تعتمد عليها مغنية الرحى
ـــــاظ الإسلاميـــــــة	يوجد ألفاظ قرآنية في شعرها	يوجد ألفاظ قرآنيـــــــــــة في شعـــــــرها
ـــــــــعر القـــديم	التأثر واضح لغة ومعنى ووزناً	التأثر واضـــــــح في الألفاظ والمعنـــى فقط
ـــــكم والأمثـــــــال	يوجد بعض الحِكـــــم	يوجد بكثرة في الحـــــــــكم والأمثـــــــال
ـــــر بالقبيلة وعـــــاداتها	يوجد في نصوص الشاعرة ما يؤكد ذلك	يوجـــــــــد في نصوص الشاعرة ما يؤكد ذلك
ـــــر بالأســـــــــرة	لم نجد في الديون ما يؤكد ذلك	غالبية أغـــــــــــــاني الرحى مليئة بذلك
ـــــياع الشـــــــعر	لا توجد لدينا معلومات عن ضياع شيء من شعرها	بالتأكيد هناك ضياع لغياب التـــــدوين وقلة الكتابة
ـــــــــغة والأســـلوب	كان لها دور فعّال في اللغة والأسلوب	كان لها دور فعّـــــــــــال في اللغة والأسلوب

التوصيات :

المرأة البدوية (ليلى الأخيلية أو مغنية الرحى) استطاعت أن تصرخ بصوت جاد في وجه المجتمع وأعلنت ثورتها، وحتى لو لم تفعل شيئاً، وإن كانت الأيام قد حفرت في نفسها أخاديد من الألم وأكتوت بها حناياها، فوقعت في صراع نفسي ظهر على تصرفاتها وحركاتها وسلوكها.

ولو عاشت تلك المغنية في عصر متقدم لعصرنا هذا لكان لها شأنٌ آخر بين يدي محللي الشخصية الفذة من علماء النفس التجريبي.

ومن المؤسف أيضاً أن بعض أهل الأدب والعلم لم يروا في الشعر الشعبي أدباً وتراثاً مميزاً أو مغايراً، أو بعضاً من هذا ومن حقه أن يُدرس ويُحلل ويُدون، كما لم يروا أن مغنية الرحى تتمتع بشخصية مبدعة وبشاعرية أصيلة كغيرها من شاعرت العرب القدامى.

وصحيح أن مغنية الرحى كانت ضحية عصرها، ومفاهيم مجتمعها ولم تكن جريئة كليلى الأخيلية أو الخنساء، إلا أن الصحيح أيضاً هو أن حكمها وأمثالها لاتزال تتردد على ألسنة الناس المرتبطة بحياتهم اليومية ونحن اليوم في القرن الواحد والعشرين .

ثم لولا أمثال أهل التراث المنْسيّين وأخلاقهم وأفكارهم وأمثالهم وإبداعاتهم، وأسلوبهم المتعطر بالصحراء، لكانت صلتنا بالتراث أوهى من خيط العنكبوت.

وفي نظر الباحثة أن اللهجات العربية المنتشرة في أقطار العالم العربي جزء لايتجزء من اللغة الفصحى، وكيان لايمكن الاستغناء عنه، والدليل على لهجات العرب قبل نزول القرآن، واحتفاء القرآن بلهجات العرب، ففي التنوع غناء وليس العكس، وكل ماحاولنا أن نفرق بين اللغة الفصحى واللهجة فنحن في الاتجاه الخطاء .

وهذه اللهجات تضفي على هذه الأعمال الشعرية خصوصية لغوية يؤكدها الوزن الشعري والقافية والصورة الشعرية، فتتحول إلى أعمال فنية مميزة ، فمناجاة مغنية الرحى تثبت قدرتها على الإبداع في رحاب اللهجة، وبث الحياة فيما ليست فيه حياة.

ولا أنسى أن مغنية الرحى من الشاعرات اللواتي حضرْنَ في زمن صعب، وكان لقصائدها نوعٌ ونمطٌ مميزٌ جعلها من أكثر الفنون شهرة في الحكمة والأمثال والتعابير، فليست اللهجة ولا تاء التأنيث وصمة عار أو إشارة انتقاص، بل تزيدها وقاراًعلى وقار، وقدراً على قدر، كما قال فيلسوف الشعر العربي **أبو الطيب المتنبي:**

ولوْكانَ النساءُ كمنْ فقدْنـــــا لَفُضّلت النساءُ على الرّجالِ

وما التأنيثُ لاسم الشَّمسِ عيبٌ وَلا التذكِيرُ فخـــرٌ للهِلالِ[1064]

و من خلال هذا العمل العلمي المتواضع أملك في نفسي إيماناً قوياً بأن لكل أمة لونها، ونهجها وطباعئها ولهجتها، في الشعر وفي الغناء، فهو لون لصيق بالعادات والتقاليد والخصال والطباع للغة الأم، وهذا موجود في كل الحضارات، و لسنا بالأمة الخرساء، حتى تستلف تعابيرها و حضارتها في التعبير عنها من غيرها.

ففي أيدينا لغة نحافظ عليها، ولهجة نحتفظ ونتكلم بها، وعلى تفاويحهما نشْتّم الطيبات، وفي أرواحنا شرع لا تخطئي موازينه وقيمه الخالدة، ولنا ماض عريق لا يجوز مسخه لنكون بلا هوية ولا ملامح، كأننا نبتة بلا عروق، فالمحافظة على هذا التراث لا يعني الجمود والموت. بل يعني أن جذورنا ممتدة في أعماقِ الأرض لا يمكن للرياح الغربية أن تقتلعها.

و في نهاية المطاف أتقدم ببعض التوصـــيات التي أرى أن الأخذ بها يســـاعد كثيراً في الحفاظ على تراثنا ولغتنا ولهجتنا وبلاغتنا، ويؤســس جيلاً مرتبطاً بتراثه حتى لا ينقطع الوصــل بين الأمس واليوم.

1 ـ الاهتمام بهذه الثروة الشعرية الشعبية، وخاصة الشعر النسائي .

2- المحافظة على هذه الثروة حتى لا تضيع وتندثر وتتسرب من بين أيدينا.

3 ـــــ الاهتمام بأغاني الرحى لما تحتويه هذه الأغاني من حكم وأمثال وتجارب تزوّد المتعلم بحصيلة لغوية يجعله يعزّز بها معجمه اللغوي.

وبعـــــد، فإن أغاني الرحى تتفق مع شعر ليلى الأخيلية، فكلاهما يصدر من سراج واحد، وأن هذا البحث أقصر من أن يوفي الموضوع حقه، لأن الكتابة في الشعر العربي ــ لغة ولهجة ـ هو الحديث عن أدب أمة كامل، فالمدن قلّـــما أخرجت الشعراء، إنما كانت الصحراء موطنهم ومهبط وحيهم. وأنا في هذا العمل فأكرر المثل الشعبي الليبي الذي يقول " إن الشعير يدور ويدور ويرجع لقلب الرحى" أي أن معاني الشاعرتين في إبداعهما الغنائي يبقى في باطنهما، وما جهدي في هذا العمل إلا باحثة مستعجلة قد تصيب وقد تخطئ.

[1064] ـ أبو الطيب المتنبي، الديوان، ، بشرح أبي البقاء العكربي، ج3، دار الفكر، بيروت، ط1، 1997، ص : 18.

وفي الختام لا يسعني إلا الاعتراف بما في البحث من تقصير في حق الشاعرتين، لأن جمع شعر المرأة الليبية في الشعبي الليبي الخاص بها، وتتبعه لأي باحث كان ضرباً من المستحيل، لأن المادة فيه أوسع مما نتخيل، لهذا فإنني أكرر اعتذاري لأمهاتنا وجدّاتنا الأحياء منهن والأموات، اللاتي قدّمن تراثاً عربياً أصيلاً، وتاريخاً مليئاً بالأحداث والعبر، وإن لم تحسن الباحثة لملمة هذا التراث فذلك لأنها بشر ليس من صفته الكمال.

وآمل أن أكون قد قدّمت بعض الفائدة لأهل الأدب وعشاق التراث، و أرجو من الله تعالى التوفيق والسداد، وأن يكون هذا العمل العلمي في ميزان حسنات كل من كان له الفضل في إخراجه إلى نور العلم والمعرفة، **والله هو السميع المجيب**.

ملاحـــــــــــــق:

الملحق الأول :

بعض الكتّاب والباحثين الذين تناولوا التراث الشعبي في ليبيا

م	الباحث	الدراسة
1	د. علي محمد برهانه	كتاب الشعر الشعبي
2	د. عبد الله محمد الزيات	أصول واستعمالات مشتركة في اللهجتين الأندلسية والليبية
3	د. محمد خليفة الأسود	نحو منهج لدراسة اللهجة الليبية وعلاقتها بالفصحى
4	أ. المبروك علي الساعدي	التراث الشفاهي وأهميته في التوثيق الإعلامي
5	أ. عز الدين محمد الذيب	بين الفصحى والعامية
6	د. مصطفي سعد الهاين	الفصيح المتداول في اللهجة العامية والدارجة الليبية
7	د. محمد سعيد محمد	بعض الفصيح المتداول في قرية محروقة بالشاطئ
8	د. موسى محمد زنين	الهمزة في اللهجة الليبية
9	د. عبد الحميد عبد الله الهرامة	مشروع جمع مصطلحات اللهجة الليبية الفصيحة
10	د.الطاهر خليفة القراضي	معجم الحرث والحصاد
11	د. عبد الله عبد الحميد سويد	ألفاظ الحرف التقليدية
12	د. ونيس مفتاح القماطي	اللهجة الليبية وتطورها
13	أ. مفتاح إبريك الغرياني	معجم لهجة برقة
14	د. سعيد سالم فاندي	البعد الديني في خطابنا الدارج
15	د. العربي سالم الشريف	جذور أندلسية في اللهجة الليبية

16	أ. رامي الســـراج	الفصيح المتـــداول في لهجة مدينة طرابلـــس
17	أ. عمار محمد جحـــيدر	أشتات لغوية في اليوميـــات الليبـــية
18	د. محمد إمحمـــد بن طاهر	فصيح ألفاظ البيت البدوي ببـــادية مصـــراتة
19	د. محمد سعـــيد القشاط	التراث الشـــعبي العربي اللـــيبي
20	د. عبد الحمـــيد أبو مداس	العلاقة بين العـــربية ولهجـــاتها
21	أ. مفتاح بريك الغـــرياني	الفصيـــح المتداول في لهجـــة برقة
22	د. عبد الله محمـــد الزيات	ملاحظات عن العامية الليبية وقواعـــد الفصـــحي
23	المرحوم عبد السـلام قادربوه	أغنيـــات من بـــلادي (دراسة في الأغنية الشعبية)
24	محمد إحســان عـزيز محفوظ الصغـير الكانـوني	المـــألوف (تراث مدينـــة)
25	أ. علي الطـاهر عبد السلام	الإتباع والمزاوجـــة في لهجات البـــدو
26	د. العربي سـالم الشـريف	الألفاظ القرآنية في العاميـــة الليبـــية
27	د. الطاهر خليـفة القراضي	أقوال وأمثال من معجـــم الحرث والحصـــاد
28	د. موسى محمـــد زنيـن	من الفصيح المتداول في لهجـــة الأصـــابعة
29	د. الطيـب علي الشـريف	الأصول الفصيحة للعامية الليـــبية "الحوش" أنموذجـــاً
30	أحـــمد النـويرى	حضور المرأة اللـــيبية في المأثور الشعـــبي
31	أ. عبد العـزيز سعيد الصويعي	لهـجات الـبدو في المنـطقة الغربيـة
32	د. محمد إمحـمد الكـيش	أثـر اللهـجة الليبـية في دلالـة الفصيح العربي
33	د. محمود فتـح الله الصـغير	الفصـيح المتـداول من ألفاظ الإبـل في لهجة بدو ودان
34	أ. حمـد أحمـد الحـاج	ظاهـرة الانســجام الصـوتي لدي سكان سرت
35	د. فـايز صبـحي تركي	الفـاظ البيت البـدوي في لهـجة بدو وادي الحيـاة
36	أ.عبـيد الزروق سالم السـلماني	معـجم الألفاظ البـدوية في منطقة قـطة الشـاطئ
37	د. مصطفى عبد الشافي مصـطفى	بعـض ألفاظ اللهـجة الليـبية بين الفصـحى والعامية
38	أ.سلـيمان حسن زيـدان	التكافل التفاعـلي بين اللهـجة واللـغة في شـرق ليبيا
39	أ. سالم البـدوي عبد الحفـيظ	الأطعـمة والأشـربة في لهـجة بدو مـزدة
40	عبدالسـلام محمد شـلوف	ثلاثية تراثية [ألـف غناوة.... ألـف شتاوة .... ألـف مثل]
41	د. هـدى رجـب إبراهيم	فاعلـية الأمـثال الشعبـية الليبـــية
42	د.محـمد سعيـد محمـد	قـــراءات في أغـــاني الـــرحى
43	أ .د. قريرة نصر زرقون	رشح اليراع في زمن الأوجاع
44	أ .د. قريرة نصر زرقون	الأشعار المغناة أيام الملالاة
45	د. محـمد موعـد	تعدد اللهجـات وأثرها في بعض كتـب المتـأخرين
47	محمد سعيد القشاط	الأدب الشعبي في ليبيا

الملحق الثاني : الموازنة بين الفصـيح والعامي (الشـعبي)، وهو مايسـميه الدكتور قريرة زرقون بالتناغم .

م	القائـــــــــل	النـــــــــــــص الشعـــــــــــــــري
1	علي بن أبي طالب	إذا هبَّت رياحك فاغتَنِمْـــها فعـــقبى كلّ خـــافقةٍ سكـــــون ولا تغفلْ عنِ الإحسان فيها فما تـــــذْري السكون متى يكون
1	شاعـــــر شعبي	إن واتـــــــــاك ذريّ مـــــا في المؤنّـــــاةُ خيرة وإن مـا واتّاك عو خـــلّي تبّنـــــه مّغْـــــطيّ شعَيّـــرة
2	أبوذؤيب الهـذلي	وتجلدي للشامتينَ أراهـــــم أني لريب الـــــــــدهرِ لا أتضَـــعضعُ
2	شاعـــــر شعبي	الصبر عنـــد العربْ مُـــرْ وعنـــد العـــوارفُ شجاعـــة واشريّـــه يا زايد العقـــل كـــــان ريت مهبّول باعـــــه
3	شاعـــــر فصيح	الناسُ أخياف وشتى في الشيم وكلهـــــم يجمعهُ بيـــت الأدم
3	شاعـــــر شعبي	الناسْ على أربع أجنـــاسْ وكـــــل جنسْ يتبع أجنـــاسهْ فضة وقصـــدير ونحاسْ وتبر يا مخضّـــــب خمـــاسه
4	جـــــــــريـــر	إن العيون التي في طرفها حورٌ قتللنا ثم لـــم يُحيين قتـــلانا
4	شاعـــــر شعبي	أعيونك بلا تكحيل سود امن الله إيعلن اللي مسع شكا من عله
5	المتنـــــــــبي	يا أعدل الناس إلا في لامعاملتي فيك الخصـــام وأنت الخصـــم والحكم
5	شاعـــــر شعبي	وفي الكون كله مالقيت مثيلك أنت الدواء للجـــرح وأنت داي
6	قيس بن الملـــوح	أراني إذا صليت يممت نحوها بوجهي، وإن كان المصلي ورائيا
6	شاعـــــر شعبي	أنتي تلعبي وأنا عبدت أعبادة بعت الهوى ودرت المحبة ديـني
7	قيس بن الملـــوح	نهاري نهار الناس حتى إذا بدا لي الليل هزتني إليك المضـــاجع أقضي نهاري بالحديث وبالمنى ويجمعني الهـــم بالليل جامـــع
7	شاعـــــر شعبي	أنظـــــــاري اشداد العـــزم إيجي الليـــل ويحـــوسن عليّ
8	العبـــاس بن الأحنف	كتبتُ كتابي ما أقيـــم حروفه لشدة إعوالـــــي وطول نحيبي أخُطُّ وأمحو ما خططتُ بعبـــــــرةٍ تسحُ على القرطاس سحّ غروبِ
8	شاعـــــر شعبي	طول الليل أنخط ونمحا ... تلفى لمحا... نرسم في زولك يا سمحا
9	شاعـــــر فصيح	لا أبتغي وصل من لايبتغي صلتي ولا أبالـــــي حبيباً لايبالـيني
9	شاعـــــر شعبي	أنسيهـــم اللي نسيـــــوك وأشقـــى بكبر نيران غيرهم
10	امـــــرؤ القيس	قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بســقط اللوى بين الدخول فحومل
10	شاعـــــر شعبي	إن كان فيك دمـــــــع إيسيل يالعـــــين هـــــادي دارهم
11	علي بن جـــريج	لم تـــــر إلا دمـــوع باكية تسفح من مقـــــلة على الخد كأن تلك الدموع قـــــطر ندى يقـــــطر من نرجـــــس ورد
11	شاعـــــر شعبي	يا ما بكن لأنظار يوم أوداعـــــــــه بو سوار غابي في شرار أذراعه
12	كُثـــــــير عزة	أيا عز لو أشكو الذي قد أصابني إلى ميت فـــــي قبره لبكى ليل

12	شاعـــــر شعبي	ميت وما دفنوني ...جنازة ونمشي للعرب وأيجوني ... يا أنويرتي
13	العباس بن الأحـــنف	سأطلب بعد الدارعنكم لتقربوا وتسكب عيناي الدمـــوع لتجمد
13	شاعـــــر شعبي	تباعـــــــــــــد أقلاب بالدار عـــــــزيز وين ما جاور أصعب
14	سعيـــد الدرامي	قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعـــــلتِ بزاهـــد متعبد
14	شاعـــــر شعبي	السمحة لا لبست بدلات ... لها همات...تنقض بوسابع حجـــات
15	قيس بن الملـــوح	وددت على طبيب الحياة لو أنه يـــُـــــــزاد لليلى عمرها من حياتيا
15	شاعـــــر شعبي	تعـــــــال يا طبيب وشوف هليع نـــــــار لولاف ع الجسد
16	عنتـــــرة العبسي	وقد هتفت في جُنح ليلٍ حمامةٌ مُغـــــــردةٌ تشكو صُرُوفَ زمانِ فقُلت لها لو كُنتِ مثلي حزينةً بكيـــــــــــتِ بدمع زائـــــــد الهملان
16	شاعـــــر شعبي	تاريت حمامة وتشـــالي... قالت لك مدة خاطينا... قلتلها من كبر أهبالي...بالله كيف عرفتينا... قالتلي في أيام ظلالي... وأيام الزين وماضينا
17	النابـــغة الذبياني	ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلـــــول من قراع الكتائب
17	شاعـــــر شعبي	مضى العمر ماعدن عليه سويه مفيت الجهـــاد، وهمته القويه
18	شاعـــــر فصيح	إن حظـــــي كدقيـــــــــق فـــــــوق شوك بعـــــثروه ثم قـــــــالوا لحفـــــــاة يـــــــــوم ريح اجمـعوه
18	شاعـــــر شعبي	دقيـــــــــق تبزع علـــى جير تعـــــــال يا موازيـــه وازي
19	مجنـــــون ليلى	وإني لأهوى النوم في غير حينه لعـــل لقاء في المنام يكون تحدثني الأحلام أني أراكـــــــــم فيا ليت أحلام المنـــــام يقين
19	شاعـــــر شعبي	وإن جـــــوه في المنـــام يروق وإن ناض قابله طول يأسهم
20	أبو الفـــتوح السبتي	لا تحـــــــسبن سروراً دائماً أبداً من سره زمن ساءته أزمان
20	شاعـــــر شعبي	لأيام كيف الريح في الدرجاحـــــا مرة شقى الخاطر ومرة راحا

قائـــــــــــمة المصـــــــادر والمـــــــــراجع

كريم (رواية قالون عن نافع).
لشريف (صحيح مسلم وصحيح البخاري) .
حافظ) ، الديوان، أحمد امين ، القاهرة ، 1937.
أبوزيد)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي ، دار المعارف ، القاهرة ،ط1، 1983.
(ضياء الدين بن محمد) ،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة ، ط1، 1998.
(غياث أبو مالك)، الديوان، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين،دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2009.
(ليلى) ، الديوان، تحقيق : خليل إبراهيم العطية وجليل العطية، دار الجمهورية، بغداد، ط1967،1
(محمد بن أحمد) تهذيب اللغة، تحقيق : محمد عوض مرعب ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ط1، 2001.
الكميت) ، الديوان ، تحقيق : محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، ط1، 2000.
(جلال الدين)، نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق عبداللطيف عاشور، ط2، مكتبة القرآن، السعودية، 2009.
(بدرية) ، أنا ليبيا ، مثمنات شعبية ، دار الكتب الوطنية، بنغازي ، ط1، 2013.
ي (أبو الفرج) ، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم وبكر عباس، دار صادر،بيروت، ط1، 1959.
(أبوسعيد)، الأصمعيات، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم ، بيروت، عدد الطبعات وتاريخ النشر لا يوجد.
، .....، فحولة الشعراء، تحقيق : شتورّي، قدم لها : صلاح الدين المنجّد، الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1980.
طارق محود) ، التوازن الدلالي في لامية (ليلى الأخيلية)، مجلة التربية والتعليم، جامعة الموصل ، كلية الآداب، العربية2،المجلد 14، العدد3، لسنة 2007.
الأعـــــشى) ، الديوان تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعارف، بيروت، ط1، 2005.
افعي (أبو عبدالله محمد)، تحقيق : أيمن السيد الصياد، جامعة طيبة ، دار الكتب العلمية ، المدينة المنورة ، ط1،
أحمد) ، الموازنة بين شعري أبي تمام والبحتري، ، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1986.
(أبو البركات كمال الدين) ، نزهة الأنباء في طبقات الأدباء، تحقيق : إبراهيم السمرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، ط3، 1985.
ي (عبدالله) ، الديوان ، تحقيق مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بغداد ، ط2003،1.
ي (ابن هشام جمال الدين)، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق : مازن المبارك، وحمد علي حمد الله،، المطبعة ، بيروت، ط1، 1964.

(داود)، كتاب تزيين الأسواق في أخبار العشاق ، دار ومكتبة الهلال ، عدد الطبعات وتاريخ الطبع لايوجد.
راهيم)، موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط1، 1978.
أحمد أبو يحي ياسين) ، الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1997.
(أبوعبادة) ، الديوان، شرح وتحقيق : حسن كامل الصيرفي، د، المعارف، القاهرة، ط3، 1963
(عبده بن حسين) ، جماليات التكرار(دراسة في بنية الأسلوب عند ليلى الأخيلية) ط2020،1.
(كارل) ، تاريخ الأدب العربي، نقل عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1983.
علي محمد)، كتاب الشعر الشعبي، منشورات المركز الوطني للمأثورات الشعبية، جامعة سبها، ط1، د.ت.
) ، أسلوبية السؤال رؤية في التنظير البلاغي ، دار الوفاء ، ط1، 1999.
سعد)، شعر النساء في صدر الإسلام الأموي ، دار المناهل ، بيروت ، ط1، 2007.
محاضرات) ، مجلس تنمية الإبداع الثقافي ـ الجماهيرية، دار الكتب الوطنية،بنغازي, ط2001،1.
(سعد بن محمد) ، الديوان ، منشورات وزارة الإعلام العراق ، بغداد ، ط1، 1974.
(محمد) ، كتاب القوافي ، تحقيق: عوني عبدالرؤوف ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط2، 1978.
(أبوعثمان) ، الحيوان، ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي ،بيروت، ط3، 1969.
.....، البيان والتبيين ، تحقيق: عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، 1998.
(سحر محمد)، الغزل والمرثاة الغزلية في شعر توبة وليلى الأخيلية، جامعة اليرموك، الأردن، ط1 ، 2016.
(يحي) ، الشعر الجاهلي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط5، 1986.
(أبوبكر عبد القاهر) ، دلائل الإعجاز، تح : محمود محمد شاكر ، دار مطبعة المدني بالقاهرة ، ط3 ،1969 .
(القاضي علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، إحياء الكتب القاهرة ، ط2، 1951.
..، .....، التعريفات ، تحقيق: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة ، ط1، 2007.
دامة)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3 ،(ت لايوجد) .
ة (جميل ابن عبدالله العذري) الديوان ، المطبعة الوطنية ، بيروت ، ط1 ، 1934.
(محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر،دار المعارف، ط1، 1992 .
له) ، حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1، 1925.
(أبو إسحاق إبراهيم) ، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح زكي مبارك، الجبل، ج3، بيروت، ط4، (دـ ت)
يم) ، كتاب الموسيقي النظرية ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ط1 ، 1961.
(ياقوت) ، معجم البلدان ، تحقيق علي الميلاني ، مكتبة الشيعة ، إيران ، ط1، 1924.
(جرير بن عطية) ، الديوان ، بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، ط3، 1986.
عبدالمقصود) ، الصوت والإيقاع في شعر ليلى الأخيلية ، مصر، ط1، 1999.
ن (عبدالرحمن) ،المقدمة ، تحقيق :حجر عصي ، مكتبة دار الهلال ، بيروت ، ط1، 1983.
(تماضر بنت عمرو) ،الديوان ، تحقيق : عمر الطباع، دار الأرقم ، بيروت، ط1، 2000.
زين الدين) ، معجم "مختار الصحاح " ، الناشر : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط1 .2008.
بيد) ،الديوان، تحقيق عمر الطباع ، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997.
ياس محمد) ، الدعاء في شعر جميل بثينة، ، مجلة القادسية، المجلد 4، العدد 2، 1999.
(عبد الكريم سليمان)، وصف الإبل في الشعر العربي القديم والشعبي الليبي، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1،
(عبد المنعم)، مقدمة في الشعر الجاهلي، منشورات : جامعة قاريونس ، بنغازي ، ط1 ، 1978.
قريرة نصر)، رشح اليراع في زمن الأوجاع، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط2، 2021م.
قريرة نصر)، الأشعار المغناة أيام الملالاة، مكتبة الكون، القاهرة، مصر، ط1، 2024م.
(كعب) ، الديوان، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الشواف، الرياض، ط1، 1989.
حمد بسام)، الصورة الفنية بين البلاغة والنقد، جدة ، ط1، 2010.

(جيهان أحمد) ، ألوان الرثاء في شعر ليلى الأخيلية (دراسة موضوعية وفنية) ، كلية الآداب ، جامعة طنطا ،ط1،

ي الدين)، دراسة في التطور الفني للقصيدة حتى العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1، 1995.

(أبو نصر بن عبدالعزيز) الديوان ، تحقيق: عبد الأمير مهدي حبيب الطائي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ط1 ، 1977

..، ..... ، سير أعلام النبلاء ، المكتبة الإسلامية ، ط1، 1998.

(أبو يعقوب يوسف) مفتاح العلوم، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

سلمى (زهير)، الديوان، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، (ت ،ط) لا يوجد .

(لويس) معلوف المنجد في اللغة والإعلام، المكتبة الشرقية ، بيروت، ط28،، 1986.

بدالرؤوف بابكر) المدارس العروضية في الشعر العربي ، المنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ليبيا، 19.

خيرية على)، الجار والجارة في شعر الجاهلية والإسلام،(دراسة موضوعية فنية) جامعة الملك عبد العزيز، جدة، عربية السعودية ، الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، 2018.

(محمد بن ادريس)، الديوان ، تحقيق : عمر الطباع ، دار الناشر : مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط1، 2015.

(إلياس) ، تاريخ نابوليون بونابرت ، دار صادر ، بيروت لبنان ، ط2، 1995.

ين (خليل) ، الموسوعة الأدبية الميسرة ، (الفرزدق بين الله وإبليس) ،ط1، 1969.

ي (ناهد أحمد) ، شعراء بني عامر الأمويون ، دار: المعرفة الجامعية، ط1، 2013.

عبدالسلام محمد)، هجّاوة الرّحى ، دار ومكتبة الفضيل للنشر والتوزيع ، بغازي، ط1، 2009 .

ي (أبوالحسن)، الأنوار ومحاسن الأشعار، تحقيق:صالح مرشدي العزاوي، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ط1،

ى (الشيخ أحمد بن الأمين) ، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تحقيق: عبد الحمن المصطاوى، دار المعرفة، ط 3 ، 2007

(ظافر عبدالله) ، الشكوى في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، السعودية، مكتبة الملك فهد الوطنية ، 20.

حمد) ، الديوان ، دار صادر ، لبنان بيروت، ط2، 2008.

كامل) أبو الحسين النوري الصوفي ، مجلة المورد ، وزارة الثقافة والإعلام ،ط1، 1999.

(محمد بن يحي أبوبكر) ،أخبار أبي تمام ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط1 ، 1980 .

أبوالعباس المفضل بن محمد) ، المفضليات ، تحقيق ،محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، ط1، 2003.

سوقي) ، العصر الجاهلي، دار المعرف، القاهرة، ط 1، 1960.

حاتم)، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1981 .

ي (أبو الفضل)، بلاغات النساء وطرائف كلامهنّ، تصحيح وشرح أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، ط1، 1908.

(جابر) ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1974.

خديجة) ، شعر ليلى الأخيلية (دراسة في الأغراض والخصائص الفنية) ، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيصر، ط1، 2019.

أبو الحسن غلي)، الأنوار ومحاسن الأشعار، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ط1، 1976.

باس)، المرأة في القرآن، ، دار الكاتب اللبناني، بيروت ، ط1، 1999.

ية (إسماعيل بن قاسم) ، الديوان ، دار بيروت ، بيروت ، ط1، 2003 .

ضل حسن)، البلاغة فنونها وافناها، الأردن، كلية الشريعة، جامعة الأردنية، تاريخ الطبع وعدده لايوجد

ن (أبو العباس أحمد) ، شرح مقامات الحريري ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2، 2006.

م (محمد)، إطلاله أسلوبية من نافذة التراث النقدي ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، 1994.

ظافر) ، الشكوى في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ط1، ،2002.

لمثقب) ، الديوان ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، جامعة الدول العربية ، معهد المخطوطات ، ط1، 1971.
بد العزيز) علم البيان في البلاغة الأدبية، دار النهضة، بيروت، ط1 ، 1985 .
.، .....، علم البديع، دار النهضة العربية ، بيروت ،ط1، 1985.
(محمد عبدالله) ، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة، بيروت،ط1 ، 2003 .
حمد) ، كتاب الموسيقى النظرية، بيروت، ط1، 1961.
سعدي) ، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1، 1993.
كعب بن سعد)، تحقيق : عبدالرحمن محمد الوصيفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
سيمة) ، ليلى الأخيلية وفن الرثاء، مجلة كليات دار العلوم، القاهرة، 1997.
راهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، ، المؤسسة العربية للناشرين، صفاقس تونس،ط1، 1986.
ل (محمد بن مكرم) ، مختصر تاريخ دمشق ، تحقيق : روحية النحاس ، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر ، ط1 ، 1984.
ي (الخليل أحمد) ، معجم" العين "، تحقيق مهدي المخزومي ، الدكتور إبراهيم السامرائي ، ط1، 1968 .
فيق)، فنون التصوير البياني ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط2، 1412.
(عبد السلام إبراهيم) ، أغنيات من بلادي، مكتبة 5تموز ، بنغازي ، ط1، 2004.
(أبو محمد عبدالله)، الشعر والشعراء ، تحقيق احمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1967.
سيد) ، التصوير الفني في القرآن، ، دار الشروق، القاهرة، ط3.
د القادر) ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية ، ط2، 2009 .
ي (أبو علي بن رشيق) ، كتاب العمدة ، تحقيق : عبد الواحد شعلان، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط1، 2000.
نوري)، شعر الراعي النميري ، تحقيق : هلال ناجي، المجمع العلمي العراقي، بغداد ، ط1، 1980.
خالد) ،الديوان، جامعة بغداد ،ط1، 2012.
جون كروكشانك)، أدب التمرد، ترجمة جلال العشري ، لبنان ، 2010.
عمر رضا) ، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1959.
ب (لجنة جمع التراث) ، ديوان الشعر الشعبي ، جامعة قاريونس ، بنغازي ، ط1،1989.
إبراهيم)، النثر البري ، دار التنوير ، تاسيلي ، ط1، 2004.
(فالح نصيب) ، شعراء العصر الأموي، موسوعة شعراء العربية، ععد الطبعات وتاريخ الطبع لايوجد
يبية (في فضائها العربي الأوسط بين المشرق والمغرب)، مجمع اللغة العربية، طرابلس ليبيا، ط1 ، 2007
علي صدر الدين)، أنوار البديع ، تحقيق شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان ، ط1، 1389.
(أبو علي أحمد) ، معجم تهذيب الأخلاق، تحقيق وشرح ابن الخطيب ، الناشر : مكتبة الثقافة ، ط1 .
(أبو العلاء) ، ديوان سقط الزند، صادر، بيروت،ط1، 1957.
قيس)، الديوان ، تحقيق أبي بكر الوالي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 2009.
ر (أبي الفضل جمال الدين) لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1999.
حمد)، الأغنية الشعبية ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1، 1970
مصطفى)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ، دار الأندلس، بيروت، (ت، ط) لا يوجد.
مصطفى) ، الصورة الأدبية، ، دار الأندلس، بيروت، (ت، ط) لا يوجد.
(أحمد)، حضور المرأة الليبية في المأثور الشعبي، مطبعة اديتار، إحدى مؤسسات الشركة العربية الليبية ات الخارجية، ط1، 1990.
(السيد أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، تحقيق محمد رضوان، مها مصر ، ط1990،1
حمد غنيمي)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، (د . ت)
(محمد بن حمير)، الديوان، تحقيق : محمد الأكوع الحوالي، دار العودة، بيروت، 2009.
(عبد اللطيف)، حيف المؤسسة وعماء التاريخ، صحيفة القدس، الشعر والنساء(المرأة العربية واجهت عماء التاريخ عن رؤيتها للعالم)، ط1، 2022.
بشير)، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، المطبعة الوطنية ، بيروت،ط1، 2007.

حسني عبدالجليل)، المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي (الالتزام ، والاغتراب، والتمرد) ، دار الوفاء، ية، ط1، 2008.
حسني عبد الجليل)، موسيقى الشعر العربي (الأوزان والقوافي والفنون) دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2009.

فهـــــــــــــرس

م	محتـــــــــــويات الفهـــــــــــــرس	الصفحة
1	المقـــــــــــدمة	أ
2	التمهـــــــــــيد	1
3	التعريف بالشاعرة ليلى الأخيلية والعوامل المؤثرة في شعرها	2
4	العوامل الخاصة (المـــــــــــؤثرات الذاتيـــــــة)	2
5	نسبـــــــها الكـــــــــريم واعـــــــــتزازها به	3
6	زواجـــــــــــها	3
7	أولادهـــــــــــا	4
8	وفاتهـــــــــــا	4
9	جمالهـــــــــــا	5
10	قوة شخصيتـــــــها	5
11	فصاحتها وبداوتهـــا	5
12	علاقتها بتوبة بن الحمير	6
13	وفاة توبة بن الحميّـر	7
14	العوامل العامة : (المؤثـــــــرات الخارجية)	7
15	تأثر الشاعرة بالصراع السياسي في العصر الأموي	7
16	الدراسات الأدبية العربية لشعر ليلى الأخيلية	7
17	الدراسات الأدبية الغربية لشعر ليلى الأخيلية	10
18	نظرة حول الشعـــــــــــــبي	13
19	أغاني الرحى (كيفتها، علاقتها بالرباعية، تاريخها، مكانتها في الشعر الشعبي)	15
20	الرحى وعلاقتها بالمرأة الليبـــــــــــية	23

21	قواعد التشكيل في كتابة أغـــــاني الرحى	30
22	خاتـــــــمة التمـــــــــــهيد	32
23	الفصل الأول : **الموازنة في ضوء العلاقة بين الشعر الفصيح والعامي وخصوصية المرأة**	33
24	المبحـث الأول : مفهـــوم المـــــوازنة وأهميـــــــتهـــا	34
25	المـــــــوازنة في اللـــــــغة	35
26	المـــــــوازنة في الاصـــطلاح	35
27	نماذج للموازنة في دولة بني أمية	42
28	خصوصـــــية شعر المـــــرأة	48
29	خاتمـــــــــة المبحـــــــث	50
30	المبحث الثاني : العلاقة بين الشعر الفصيح والعامي وخصائص كل منهما	51
31	نماذج للموازنة بين الشعر العربي القديم والعامي الليبي	59
32	خاتمـــــــــة المبحـــــــث	64
33	المبحث الثالث : المـــــــرأة الشاعرة وموضوعات شعرها	66
34	الموضوعات والأغراض الشعرية في شعر ليلى الأخيلية	72
35	الرثـــــــــــاء	72
36	المـــــــــــدح	74
37	الهجـــــــــــاء	76
38	الوصـــــــــف	78
39	الفخـــــــــــر	79
40	الحكـــــــــمة	80
41	الغـــــــــــزل	81
42	العتـــــــــــاب	83
43	الموضوعات والأغراض الشعرية في أغاني الرحى	85
44	الرثـــــــــــاء	85
45	المـــــــــــدح	86
46	الهجـــــــــــاء	87
47	الوصـــــــــف	89
48	الفـــــــــــخر	90
49	الحكـــــــــمة	91
50	الغـــــــــــزل	93
51	العتـــــــــــاب	95
52	الشكـــــــــــوى	98
53	التمـــــــــــني	99
54	الوصيـــــــــــة	**102**
55	الدعـــــــــــاء	104
56	خاتمـــــــــة المبحث	107
57	الفصل الثاني : **الموازنة في القضايا والموضوعات بين شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى**	110
58	المبحث الأول : الحـــــب والبـــــغـض	113
59	الحب والبغض عند الشاعـــــــــــــرتين	114

60	الحب عند لـــــــــيلى الأخيلـــــــــية :	114
61	الحب في أغـــــــاني الـــــــــرحى	117
62	البغض عند ليلـــــــى الأخيلـــــــــية	123
63	البغض في أغـــــــاني الرحـــــــــــى	124
64	خاتمـــــــة المبحث	126
65	المبحث الثاني : الحيـــــــاة والـــــــموت	129
66	الحياة والموت في شعر ليلى الأخيليـــــــــة	130
67	الحياة والموت في أغانـــــي الـــــــرحى	135
68	نمـــــــــــوذج للمـــــــــــوازنة بين الشاعرتين	144
69	خاتمـــــة المبحث	145
70	المبحث الثالث : العلاقات العامـــــــة والخاصة	147
71	العلاقـــــات الخـــــــــــــاصة	148
72	ليلى الأخيلية و رحلة توبة الأبدية في لوحة شعرية	148
73	مغنية الرحى و رحلة الغالي المجهولة في لوحات شعرية	150
74	العلاقـــــــات العـــــامة	152
75	علاقة الشاعرة بالأطـــــــلال	152
76	علاقة الشاعرة بالجـــــــار	155
77	علاقة الشاعرة بالحكـــــــمة	159
78	علاقة الشاعرة بالمطر والســـيل	164
79	علاقة الشاعرة بحيوان الصحراء(الإبل والخيل والطيور)	167
80	وصف النـــــــاقة	167
81	وصف الخـــــيل	171
82	وصف القطـــــا	175
83	وصف الصـــــبر	179
84	الاختلاف بين الشاعرتين في بعض الموضوعات	181
85	علاقة ليلى الأخيلية بالأمراء والخلفاء والحكام	181
86	علاقة المغنية بالرحى	184
87	ذكر الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) في أغاني الرحى	187
88	صورة الأهل في أغاني الرحى	189
89	صورة الأم في أغاني الرحـــى	190
90	صورة الأب في أغاني الرحـى	192
91	صورة الأخ في أغاني الرحـــى	194
92	صورة الأخت في أغاني الرحى	196
93	صورة الغربة في أغاني الرحى	196
94	خـــــاتمة المبحث	198
95	الفصل الثـــالث : **الموازنة الفنية بين شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى**	200
96	المبحث الأول : اللغـــــة والأسلـــــــــوب	201
97	الموازنة الفنية في اللغة والأسلوب بين الشاعرتين	202
98	الوقوف على الأطلال	202

99	تعـــدد الأغـــراض	205
100	ضعف التجـــــريد	207
101	الصور المـــــــادية	209
102	العفــوية والبســاطة	211
103	الصورة الواحـــــدة	211
104	المبالغة في الصـــور	214
105	ذكرى الفراق وساعة الرحيل	215
106	التأثر والشكـــــــــــوى	216
107	مخاطبة العين لغرض البكاء	216
108	التمرّد والثـــــــــورة	218
109	التردد على المعنى الواحـــد	219
110	الإيجاز واستقلال البيت الشعري	221
111	شعر (ليلى الأخيلية وأغاني الرحى) شعراً غنائياً	222
112	استخدام الألفـــــاظ الغـــريبة	223
113	غرابة الألفاظ في شعر ليلى الأخيلية	224
114	غرابة الألفاظ في أغاني الرحى	226
115	ألفاظ مستمدة من المعجم القرآني من خلال نصوص الشاعرتين	227
116	ألفاظ المستمدة من المعجم القرآني في شعر ليلى الأخيلية	227
117	ألفاظ المستمدة من المعجم القرآني في أغاني الرحى	228
118	تأثر الشاعرتين بالألفاظ الإسلامية	230
119	الألفاظ والصور للشاعرتين المستمدة من الشعر العربي القديم	231
120	ألفاظ الشاعرة ليلى الأخيلية المستمدة من الشعر العربي القديم	231
121	ألفاظ أغاني الرحى المستمدة من الشعر العربي القديم	234
122	الأسلوب عند الشاعرتيـــــن	238
123	المبالغة في شعر ليلى الأخيلية	238
124	المبالغة في أغاني الرحـــــى	239
125	الطباق في شعر ليلى الأخيلية	241
126	الطباق في أغاني الرحـــــى	241
127	المقابلة في شعر ليلى الأخيلية	242
128	المقابلة في أغاني الرحـــــى	243
129	الجناس في شعر ليلى الأخيلية	243
130	الجناس في أغاني الرحـــــى	244
131	الموازنة في شعر ليلى الأخيلية	245
132	الموازنة في أغاني الرحـــــى	245
133	الإيجاز في شعر ليلى الأخيلية	246
134	الإيجاز في أغاني الرحـــــى	246
135	الاستفهام في شعر ليلى الأخيلية	247
136	الاستفهام في أغاني الرحـــــى	247
137	النهي في شعر ليلى الأخيليـــة	248

138	النهي في أغاني الرحـــــــى	248
139	المدح في شعر ليلى الأخيلية	248
140	المدح في أغاني الرحـــــــى	248
141	القسم في شعر ليلى الأخيلــية	249
142	القسم في أغاني الرحـــــــى	249
143	الدعاء في شعر ليلى الأخيلية	249
144	الدعاء في أغاني الرحـــــــى	250
145	نفي الذم في شعر ليلى الأخيلية	250
146	نفي الذم في أغاني الرحـــــــى	250
147	الاستغاثة في شعر ليلى الأخيلية	251
148	الاستغاثة في أغاني الرحـــــى	251
149	الترخيم في شعر ليلى الأخيلية	252
150	الترخيم في أغاني الرحـــــى	252
151	الرجوع إلى الماضي في شعر ليلى الأخيلية	253
152	الرجوع إلى الماضي في أغاني الرحـــــى	254
153	الالتفاف في شعر ليلى الأخيلية	257
154	الالتفاف في أغاني الرحـــــى	258
155	الأمر في شعر ليلى الأخيلية	258
156	الأمر في أغاني الرحـــــــى	259
157	التمني في شعر ليلى الأخيلية	260
158	التمني في أغاني الرحـــــى	260
159	النداء في شعر ليلى الأخيلية	260
160	النداء في أغاني الرحـــــى	261
161	الكناية في شعر ليلى الأخيلية	261
162	الكناية في أعاني الرحـــــى	261
163	المجاز في شعر ليلى الأخيلية	262
164	المجاز في أغاني الرحـــــى	262
165	التصغير في أغاني الرحـــى	262
166	خاتمة المبحـــــــــــث	263
167	المبحث الثاني : الصورة الفنية	265
168	عناصر تشكيل الصورة الفنية في شعر ليلى الأخيلية وأغاني الرحى	268
169	التشبيه ودوره في تشكيل الصورة الفنية	268
170	التشبيه ودوره في تشكيل الصورة الفنية في شعر ليلى الأخيلية	269
171	التشبيه ودوره في تشكيل الصورة الفنية في أغاني الرحى	270
172	الاستعارة في شعر ليلى الأخيلية	275
173	الاستعارة في أغاني الرحـــــى	276
174	الكناية في شعر ليلى الأخيليـــة	277
175	الكناية في أغاني الرحـــــــى	277
176	الطباق في شعر ليلى الأخيليـــة	279

177	الطباق في أغاني الرحـــــــى	280
178	خـــاتمة المبـــــــــــحث	281
179	المبحث الثالث : الإيقـــــــاع وموسيقـــــــا الشـــــعر	282
180	القافـــــــــــــــية	284
181	القافية في شعر ليلى الأخيلية	284
182	القافية في أغاني الرحـــــى	286
183	الوزن في شعر ليلى الأخيلية	290
184	الوزن في أغاني الرحـــــى	290
185	التـــــــــــــــكرار	297
186	تكرار الحرف في شعر ليلى الأخيلية	298
187	تكرار الحرف في أغاني الرحـــــى	299
188	تكرار الكلمة في شعر ليلى الأخيلية	285
189	تكرار الكلمة في أغاني الرحـــــى	300
190	تكرار الشطر في شعر ليلى الأخيلية	300
191	تكرار الشطر في أغاني الرحـــــى	302
192	تكرار المنادى في شعر ليلى الأخيلية	303
193	تكرار المنادى في أغاني الرحـــــى	304
194	خاتـــــــــمة المبـــــــــحث	305
195	الخاتـــــــــــــــــــمة	308
196	ملحـــــــــــــــــــــق	316
197	المصـــــــــــادر والمراجـــــع	319
198	الفـــــــــــــــــــــهرس	323