

الغزل والمرثاة الغزلية في شعر توبة بن الحمير وليلى الأخيلية*

أ. سحر محمد شريف الجاد الله**

* تاريخ التسليم: 2016/7/23م، تاريخ القبول: 2016/10/25م.
** مدرس / جامعة اليرموك / الأردن.

الأمناء الثقافيون، وسينشرونه. وهذا الأمر لا يليق بالمرأة الحرّة⁽¹⁾. فبقيت صامتة لا تفصح عن حبّها لتوبة شعرياً كغيرها من شعراء الغزل العذري، فما الذي أنطقها في توبة شعراً؟

كان الموت الكابوس المفاجئ الذي ألقى بثقله على العاشقة الشاعرة التي كمّمت فمها، وأسكتت لسانها مؤجلة لذتها لأمل قريب ترجوه، لكنّ ذلك الأمل انتهى فجأة بموت صاحبها الذي اختطفه الموت بوحشية، لقد كان الموت المطرقة التي دقت سمعها، فعلمت أن وجود توبة انتهى، فلا أمل منتظر، ولا لذة ولا لقاء، فكان الموت المحرك الفعلي لليلى لتتخطى معبرة عن تلك الروح الفارقة المعرّاة من (اللذة المنتظرة) التي كانت تمنّي نفسها بها، فجاء رثاؤها لتوبة رثاءً لذاتها وحلمها وأملها، رثاءً لذاتها التي كانت تراها في وجود حبيبها توبة.

ومن هنا فقد كان رثاءً متميّزاً متفرداً عما عهدناه من قصائد الرثاء الأخرى، إذ حاولت الشاعرة أن تُعوّض كلّ ما فاتتها من حبٍّ وأمل ولذة غزل في تلك القصائد الرثائية، فجاءت قصائد رثائها لتمثّل حالة (التعويض) عن (اللذة المنتظرة) التي فاتتها بموت توبة الصادم المفاجئ. فلم ترثه بقصيدة أو اثنتين، وإنما بقصائد عدّة كانت تجسّد ذلك الإحساس القاسي بالألم على فوت اللذة بقرب الحبيب، محاولة تعويضها بذلك الكمّ من القصائد التي تمثّل نموذجاً خاصاً في الغزل غير المباشر الذي يحمل في طياته الكثير من السمات العذرية المورّاة على مستوى الشكل أو المضمون. فإنّ شكل الموت المسوّغ الكبير لليلى للنطق والإباحة، إلّا أنّها ما زالت تعاني من تلك القيود التي تحظر عليها تصوير دقاتها الشعورية في توبة، والإعراب عن خلجاتها كعاشقة عذرية كما كان يفعل توبة وغيره من الشعراء العذريين الذكور، فمساحة الحرية التي أعطاها الموت لليلى لم تكن بالقدر الكافي لتسمح لها للنطق بمكنوناتها وأحاسيسها كما يجب، فجاء رثاؤها يمثّل وضعاً خاصاً.

واستناداً لتعريف قدامة بن جعفر للرثاء في قوله: (إنّه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلّا أن يذكر في اللفظ ما يدلّ على أنّه لهالك، مثل: (كان) و (تولى) و (قضى نحبه) وما أشبه ذلك)⁽²⁾، وتعريف ابن سلام: (وأخبرني يونس بن حبيب: أنّ التّأبين مدحٌ الميّت والثناء عليه، ... والمدح للحَيِّ)⁽³⁾، وقول ابن رشيق القيرواني: (وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلّا أن يُخلط بالرثاء شيء يدلّ على أن المقصود به ميت، مثل (كان) أو (عَدَمْنَا بِهِ كَيْتَ وَكَيْتَ) / أو ما شاكل هذا؛ ليعلم أنّه ميت)⁽⁴⁾؛ فإنّ المدح والرثاء وجهان لعملة واحدة، فهل نعدّ رثاءها مدحاً لتوبة؟ إنّه كذلك لولا أنّها تربطها بتوبة علاقة عشق، وأنّ كمّ القصائد التي ترثيه بها يدلّ على إحساسها بوجوده، وأنّها تحادثه وتخطبه لتحملنا على الشعور، أحياناً كثيرة، بأنّه حيٌّ يرزق. كما أن مدح امرأة لرجل ليس بزوجه بهذا الكمّ من القصائد من الصعب أن يُقرأ، إلّا في ضوء انطوائه على غزل قد فاتها بموته، فجعلت تعوّض ما فات من لذة التغرّل به بذلك الكمّ من القصائد.

واستناداً لذلك فمن الممكن أن نعدّ مراثي ليلى في توبة مراثي غزلية، ولم نجد من أشار إلى ذلك ممّن تعرّض لدراسة شعر ليلى، إلّا أنّ هناك إشارة مهمة لناقد قديم أبي إسحاق الحصري القيرواني يقول: (ومن أحسن المراثي ما خلط فيه مدحٌ بتفجع على المرثي، فإذا وقع ذلك بكلام صحيح، ولهجة معربة، ونظام غير متفاوت،

ملخص:

يفترق غزل ليلى الأخيالية عن غزل صاحبها توبة بن الحمير الذي يتوافر على سمات الغزل العذري بشكل مباشر؛ بكونه متموضعاً في مراثيها الغزلية؛ وبكونه يتورّى بمجموعة من السمات المضمونية والأسلوبية التي تجتهد الدراسة في قراءتها قراءة تنسجم مع وضع ليلى الاستثنائي.

الكلمات المفتاحية: الغزل، المرثاة الغزلية، شعر توبة بن الحمير وليلى الأخيالية.

Ghazal and Elegiac Ghazal Poetry In the Poetry of Tawbah Bin Al- Hommier and Laila Al – Akialiah

Abstract:

Laila Al- Akialiah's Ghazal poetry differs from the Ghazal poetry of her partner Tawbah Bin Al-Hommier which contains the characteristics of courtly poetry in a direct manner; as it is placed in her Elgiac Ghazal poetry; due to the fact that it conceals a group of implied characteristics and stylistic ones which the study attempts to read, a reading that suits with Laila's exceptional situation.

حظيت ليلى الأخيالية بشهرة كبيرة في ميدان الغزل العذري ربما أكثر مما حظي صاحبها توبة بن الحمير، ونالت ذكراً وعناية أكثر منه؛ الأمر الذي يدفع للتساؤل الذي يشكل مفارقة، خاصة بعد قراءة الديوانين، فلا نجد لليلى غزلاً يتوافر على سمات الغزل العذري كما نجد لتوبة، وربّما كان الجواب الجاهز الذي يقفز إلى الذهن هو خصوصية وضع ليلى الأخيالية، فهي امرأة من عصر إسلامي في بيئة ثقافة عربية تحظر الحبّ على المرأة وتعيبه؛ فهذه الحالة الاستثنائية الصادمة لليلى جعلت الأنظار تحدها أكثر من صاحبها توبة، سواء إن كان في عصرها أم في عصرنا، فوجود امرأة تقول الشعر في رجل تحبه ليس بزوجه أمر صادم، وحالة استثنائية، إذ إنّنا نجد المرأة تقول الشعر مادحة ومفتخرة وهاجية وواصفة وراثية زوجها أو أباه أو أخاه، أمّا رجلاً تحبه فلا نجد لذلك نظيراً.

من هنا فقد بزغت فكرة هذا البحث؛ أين شعر ليلى الغزلي في توبة، وماذا قالت فيه؟ فمن السهل أن تطالعك سمات الغزل العذري في شعر توبة، إلّا أنّه من الصعب أن تقع على تلك السمات في شعر ليلى. ولهذا كان لا بد من مقارنة غزلها مقارنة تضيء معالم أطر هذا اللون من الغزل. لقد لبثت ليلى عمراً طويلاً في حياة توبة لا تقول شعراً غزلياً فيه، فلم يُسجّل لها سوى بيتين يفصحان عن عفتها واستعصائها على النوال ولا يُدينانها، فالحظر الذي كانت تعانيه يكتم فمها، ويكتم صوتها، فالشعر ثبت إعلامي، ودليل قاطع يضع أصابع الاتهام عليها، (فلم تستطع ليلى أن تعبر عن مشاعرها تجاه توبة وهو حي؛ لأنّ هذا الشعر سيلتقطه الرواة، وهم

فهو الغاية من كلام المخلوقين⁽⁵⁾، قال ذلك في سياق الحديث عن الخنساء وليلى الأخيلية، وهي إشارة خطيرة دالة، كما أن هناك إشارة أخرى للناقد نفسه حينما يذكر رثاء شواعر العرب، فيقول: "وقالت أم خالد النميرية [تشبب بأثال الكلابي]:

إذا ما أتتنا الريحُ من نحو أرضه
أُتتْنا بمسكِ خالطِ المسكِ عنبرِ
أحنُّ لذكراه إذا ما ذكَّرتُه
حنينٌ أسيرٍ نازحٍ شدَّ قيدهُ

أُتتْنا برِّياهِ فطابَ هبوبُها
وريحُ خزامي باكرتْها جنوبُها
وتنهلُ عبراتُ تفيضُ غروبها
وإعوالُ نفسٍ غابَ عنها حبيبُها"⁽⁶⁾

مراثٍ تنطوي على غزلٍ ضماني يتَّسم بسمات تجعله يفترق عن شعر توبة الذي لا يختلف عن شعر الشعراء العذريين أمثال جميل وكثير والمجنون، ذلك الشعر الغزلي الذي يمكن أن نطلق عليه الغزل المباشر؛ نظراً لمباشرة في ذكر المشاعر واللوايح والتباريح والأمنيات بلا تحرج أو موارد، وتوافره على مجموعة من السمات الفنية والمضمونية التي تكرر في أغلبه. أما غزل ليلي فهو، وإن وجد متضمناً في قصائد الرثاء، إلا أنه ما زال يحتجب ويبتعد عن المباشرة، ويتورى بمجموعة من السمات المضمونية والأسلوبية، جعلنا نطلق عليه غزلاً ضمناً.

ولعل ما يدفعنا أن نطلق عليه ذلك، أنه غزل تغيب فيه تلك المباشرة بتسجيل ومضات تلك الروح العاشقة المعذبة التي يرهقها الفراق، ويضنيها البعد، إنه غزل من نوع خاص يتخذ شكلاً غير مباشر لطريقته في الحب، مما يؤكد فحولة ليلي الشعرية وقدرتها البالغة التي أهلتها أن تحتال على وضعها، كأنثى مقيّدة بقيود ثقافة تحظر عليها تصريحها بذلك الحب، فأوجدت، بفعل تلك القدرة، مخرجاً وطريقة تنفس بها عن ذلك الحب ولذته التي فاتتها بموت صاحبها، معوضة إياه بذلك الكم من المراثي الغزلية التي تحتاج إلى قراءة تنسجم مع حالة ليلي الاستثنائية، ليلي المرأة العاشقة صاحبة الصوت المكتوم في حياة توبة.

أنطقها الموت، لكنه من نوع خاص تحتجب فيه المشاعر وراء مجموعة من السمات المضمونية والأسلوبية ظهرت فيها براعة ليلي التي وجدت لروحها متنفساً فيها لتسم رثاءها الغزلي، وغزلها الضمني بالتفرد والتميز. (فقد زاوجت الشاعرة بين الغزل والرثاء. فالتقت معاني الغزل ومعاني الرثاء، وتفردت الشاعرة في معاني الموضوعين، وزاوجت بين الموضوعين فشكلت تجاوزاً على مستوى الموضوع الشعري قادها إلى تجاوز آخر، لكن ليلي قد أزلت الحدود بين الغزل والرثاء، فاستعارت لغة الغزل في سياق الرثاء، ظهرت من خلالها ذات موهبة شعرية فذة ومتميزة⁽¹¹⁾).

وشهد كثير من النقاد بشاعرية ليلي وفحولتها، يقول الأصمعي: (أشعرت أن ليلي (الأخيلية)، أشعر من الخنساء؟)⁽¹²⁾، ويقول أبو العباس المبرد: (وكانت الخنساء وليلى بائنتين في أشعارهما، متقدمتين لأكثر الفحول. ورُبَّ امرأةٍ تتقدم في صناعة، وقلما يكون ذلك)⁽¹³⁾. ونقف الآن مع غزل ليلي الضمني مقارنين له مقارنةً تمكننا من رسم ملامح هذا اللون من الغزل العذري. لنرى كيف بدا غزل ليلي في توبة؟ ولعله من المفيد أن نقدم بدايةً لغزل توبة في ليلي، ليتضح الفرق بين غزليهما، ويتأكد ما ذهبنا إليه من كون تسمية غزل ليلي بتوبة غزلاً ضمناً أمراً حقيقياً بذلك.

إن تجربة العشق العذرية بين ليلي وتوبة تختلف عن تجارب العذريين الأخرى؛ لكون ليلي وتوبة شاعرتين عاشقين، فطرفا

وفي هامش الصفحة يذكر المحقق أن ورود (تشبب بأثال الكلابي) (قد وقع في نسخة، والسياق يقضي بأن يكون هذا الشعر رثاءً لا تشبيهاً). فهذا الكلام لأبي إسحاق الحصري القيرواني (تشبب بأثال الكلابي) يحمل إشارة مهمة في كون الرثاء قد ينطوي على غزل كما تقدم في تشبيب أم خالد النميرية بأثال الكلابي. إن قصائد ليلي الرثائية في توبة (تلهج بالثناء والمدح والإعجاب الذي يتجاوز الصورة المقبولة ما بين زوج ورجل لم يكن زوجاً لها، مما يوصل عاطفة الحب ويعلن عنها)⁽⁷⁾).

وهناك إشارة مهمة صريحة مقتضبة لعناد غزوان في كتابه (المرثاة الغزلية) يقول فيها: (... وإذا تجاوزنا هذه النماذج،... إلى القصائد التي عرفت في دواوين الشعراء الأمويين: عند ليلي الأخيلية، جميل بثينة والعذريين، وجري، أو في دواوين الشعراء العباسيين،... لأدركن أن المرثاة الغزلية قد تطورت فنياً عبر هذه العصور المختلفة في اتجاهاتها وخصائصها)⁽⁸⁾.

وبعد هذه الإشارة عندما يعرض لرثاء ليلي في توبة يقول: (وفي مراثيها فيه كانت تمزج بين قوة عواطفها ومشاعرها في تعلقها به وتجسيد البكاء والشكوى عليه،... إن بكاءها عليه استمرار وديمومة لذكراه. هذه صورة حزينة من صور الحب تتجلى في أغلب مراثيها الغزلية في توبة)⁽⁹⁾.

ونحن نتفق مع عناد غزوان في تسمية هذا اللون من المراثي بالمراثي الغزلية؛ ولكنه أيضاً يعدّ شعر الغزل العذري لوناً آخر للمرثاة الغزلية في الأدب العربي، فهو رثاء لنفس العاشق المحروم، كما يتجلى في قوله: (إن هذه الظاهرة الفنية في المرثاة الغزلية لا نجد لها مثيلاً آخر إلا عند العشاق العذريين إذ أن قصائدهم تكشف عن تفاعل وامتزاج رثاء النفس بالغزل تفاعلاً وامتزاجاً فنيين صاراً فيه غرضاً واحداً لا يمكن تحديد ملامح وخصوصية أي واحد منهما دون الاعتماد على الآخر، لذلك فإن المرثاة الغزلية تختلف بهذه (الخصوصية الفنية) عن غيرها من المراثي الغزلية التي تعاصرت معها في العصر الأموي)⁽¹⁰⁾.

وبهذا الفهم فقصائد توبة في ليلي تعدّ مراثي غزلية أيضاً، قياساً على اعتبار عناد غزوان قصائد جميل بثينة العذرية مراثي غزلية، ولكننا حينما ننظر ليلي الأخيلية كشاعرة غزل عذري، لا نجد ما يسوغ نعتها بذلك، فكل ما قالته في توبة كان بعد موته، فهو شعر رثاء نفتقد فيه ذلك الحس الغزلي المباشر الذي نجده في كثير من المراثي الغزلية الأخرى عند العذريين وغيرهم.

هنا نقول: إن كان مما لا شك فيه أن ليلي شاعرة غزل عذرية، ووالهة حرى، كما تصف نفسها، فيمكن اعتبار غزلها لوناً خاصاً نطلق عليه غزلاً ضمناً، لتنفرد ليلي بذلك عن قافلة الشعراء العذريين في العصر الأموي، بتلك الخصوصية، فمراثيها في توبة

إتيانه على معظم المعاني التي أتى عليها غيره من الشعراء العذريين، إلا أننا نستمتع معه بقصائده؛ فهو ينقلها لنا عبر موجة من الأحاسيس، ودفقات من الشعور تختلف، ولو شيئاً قليلاً، عن غيره، وتجعلنا ننسى ذلك التشابه، دافعة إيانا للشعور بلذة أخرى أملتتها علينا طريقته في الإحساس، وأسلوبه في التعبير. (فإن الأساليب التراثية ليست متماثلة وإن تكن متشابهة. ففي النتاج العذري، مثلاً تنزع اللغة منزعاً انفعالياً مشبعاً بالداخلية،...، ويمكن القول بأن اللغة في النتاج العذري تستحيل إلى شعور(شعوراً)، وإلى انفعال (وانفعالا): كما أن الشعور يستحيل إلى لغة (لغة))⁽¹⁵⁾.

ولعل ذلك ما يفسر سر إعجاب كثيرين بتلك القصائد، وإقبالهم عليها حفظاً وترديداً، رغم كونها، أحياناً، تتعارض مع بعض أفكارهم، مثل زيارة المحبوبة المتزوجة، ونعت زوجها بالبخل، والشكوى من ذلك. وعلى الرغم من موقفنا الإنكاري لذلك، إلا أننا نجد في أنفسنا تعاطفاً خفياً معهم، مبعثه أحاسيسهم المشبعة بروح الصدق والمصاغة بطريقة مخبلة: تجعل النفس تنهب معها متأثرة بها، منساقاً لما تريده من إقبال أو نفور. (فإن الكلمات في الشعر مشحونة بالمعنى، ومن هنا أيضاً يختلف التركيب اللغوي للشعر، هذا التركيب ليس هدفاً في حد ذاته، وإنما يكتسب أهميته بقدر ما يثير من انفعالات وأحاسيس منسقة تنسيقاً فائقاً للعادة)⁽¹⁶⁾. فهذا توبة ينقل معاني متداولة بين العشاق العذريين، لكنه ينقلها بنكهة شعورية مختلفة، وبلذة جديدة نعيشها معه، يقول:

عدا الناس فيها، والوشاة الأذانبيا
فلن تمنعوا مني البكا والقوافيا⁽¹⁷⁾

ضمير الذي بي قلت للناس: صالح
ألا كل ما قرت به العين صالح⁽¹⁸⁾

بلي! كل ما شف النفوس يضيرها
ويمنع منها نومها وسرورها
أتى دون ليلي حجة وشهورها⁽¹⁹⁾

عن العواطف الحادة فيحشدونها في صورهم الشعرية، مؤكداً إيحاءاتها ورموزها عن طريق التكرار وكأنهم يستعيضون بها عما نلاحظه من غيبة كثير من الصور المجازية والبيانية المألوفة في الشعر العربي القديم)⁽²²⁾.

ولا يخفى أن قارئ الشعر العذري (لا يصعب عليه أن يتبين ما فحواه أن اللغة العذرية تغتذي بالوجدانات أكثر مما تغتذي بالمجازات، أعني أن ما يصنع المزية لهذا الشعر هو الارتعاش الانفعالي، لا البعد التصويري للفن)⁽²³⁾، والشاعر العذري (لا يتحرج من أن يكشف عن كل ما يعتلج في باطنه من حرقه أو يثقلها من يأس)⁽²⁴⁾. فالمباشرة في رصد الانفعالات، وتموجات النفس العاشقة ووجعها، والصدق في تسجيل حركتها وخواطرها، ورسم دقاتها الشعورية، والتقاط أمنياتها وهواجسها، ونقلها نقلاً صريحاً بلا تورع أو حرج مدعاة لتسمية ذلك النوع من الغزل

المعادلة في تلك التجربة العاطفية يتساويان في قدرتهما على الشعر وفي شهرتهما به أيضاً، مما يمنح تجربتهما خصوصية وحرية بالوقوف عليها لقراءتها قراءة تبين معالم أطر لونيتهما من الغزل.

توبة بن الحمير / الغزل المباشر:

لم يختلف توبة كثيراً عن غيره من الشعراء العذريين في اتصاف شعره بكل ما تتصف به قصائد الغزل العذرية، فهو غزل يتمتع بنبرة مباشرة للإفصاح عن لواعج ذلك الحب وزفراته، وتباريحه، وذكر الوشاة، وغير ذلك مما زخر به الغزل العذري من سمات شكلية ومضمونية. وبتقليد النظر في ديوان توبة نقع على تلك السمات بسهولة ويسر، ولا نجد لأياً للاستشهاد على توافره عليها جميعها، مما يؤكد على توحد التجربة الشعرية العاطفية لدى هؤلاء العذريين. (فالتجربة العاطفية عند العذريين تجربة واضحة المعالم محددة الأبعاد، لا تكاد تفرق كثيراً من شاعر إلى شاعر)⁽¹⁴⁾.

وهذا يفسر، كما ذكر كثيرون^(*)، تشابه هذا الشعر، ونسبة بعضه لغير شاعر، فلا سمات واضحة تحدد نسبة هذه القصيدة لواحد دون الآخر، فمن الممكن أن تصلح قصيدة واحدة لأكثرهم، وهذا بحال لا يقلل من شأن تلك التجارب الشعرية فنياً أو مضمونياً، فهي على الرغم من تلك السمات المشتركة بينها، تحتفظ بتلك اللذة التي نجدها فيها عند قراءتنا لكل قصيدة على حدة: فتوبة رغم

تمسك بحبل الأخيالية وأطرح
فإن تمنعوا ليلي وحسن حديثها

ويقول:

إذا الناس قالوا: كيف أنت وقد بدا
وأغبط من ليلي بما لا أناله

ويقول:

وقال رجال: لا يضيرك نأيها
أليس يضير العين أن تكثر البكا
أرى اليوم يأتي دون ليلي كأنما

من الواضح أن شعر توبة لا يتكىء، في الدرجة الأولى، على الصور الفنية البلاغية، بل على العكس، نلاحظ قلة توافرها في ذلك الشعر، رغم أنه يمارس سطوة كبيرة علينا، مبعثها ذلك الانفعال اللذيذ، والتأثير الكبير، فشعر هؤلاء العذريين (ينبع من جيشان عاطفي متصل)⁽²⁰⁾، بوصفه حالة شعورية عاطفية تنقل تفاصيل تجربة، وتسجل بشكل مباشر نبضات قلب عاشق. (إننا مع هذا الشعر لا نرى نفس الشاعر فحسب، ولكننا نحس أن نفوسنا كذلك تختلج في كياناتنا الداخلي فتتعرف إليها ونصغي لها هذا الإصغاء الصادق الصافي)⁽²¹⁾، كون الحب والعلاقة بين الرجل والمرأة موضوعاً لتلذذ له النفس، وترخي أذنها له، خاصة عند العذريين الذين يرصدون بدقة بالغة وأمانة تلك الحركة النفسية الدقيقة التي تمر بها نفس العاشق، وينقلون نقلاً مباشراً تلك الخواطر والأحاسيس التي تجتاحه. وهم يعمدون (إلى أكثر الألفاظ قدرة على التعبير

العذري غزلاً مباشراً. لننظر لتوبة يقول معبراً عن نفسه التي تكابد الموت من أجل ليلى، وهي في الوقت ذاته، تعيش حالة من السعادة الداخلية (راقنا)، جزاءً عيون ليلى الجميلة:

أرتنا حياض الموت ليلى وراقنا
ألا يا صفيّ النفس كيف تنولها
تجبر وإن شطت بها غربة النوى
عيون نقيات الحواشي تُديرها
لو أن طريداً خائفاً يستجيرها
ستنعّم يوماً، أو يفادي أسيرها⁽²⁵⁾

ويقول:

أرى النأي من ليلاك سقماً وقربها
حياً كحيا الغيث الذي أنت ناصره⁽²⁶⁾

ويقول:

لعمري لقد سهدتني يا حمامة
العقيق، وقد أبكيت من كان باكياً⁽²⁷⁾

فتوبة لم يتحرّج من التصريح بأنه قاتل ليلى، يحيا بقربها، فد (العذري كان يرى نفسه، وهو يستسلم للحبيبة، أعلى ما يكون قوة ومكانة)⁽²⁸⁾، وهو رغم معاناته معها التي جعلته يستشرف الموت، سعيد بعيونها النقية الحواشي. فقصاده حفيّة بأن تسمى مراثي غزلية، ففيها نلمس رثاء الشاعر نفسه التي منيت بالحرمان والفقد وخيبة الأمل. كما أنها تزخر بالمضامين العذرية؛ من التورّع بين الأمل واليأس، والشكوى من البعد، والشعور بالسقم، ومعاناة السهاد والبكاء، وغيرها ممّا عهدناه في قصائد العذريين.

ليلى الأخيلية/ المرثاة الغزلية:

يمتاز غزل ليلى في توبة عن غزل العذريين بأمرين: الأول أنه لم يسجل في حياة توبة، باعتباره (لذة منتظرة) تمنّي ليلى نفسها بها، فجاء الموت فعلاً تحريضاً لإنطاقها فيه تقول:

وما نلت منك النصف حتى ارتمت بك
المنايا بسهم صائب الوقع أعجف⁽²⁹⁾

أما الأمر الآخر فكونه ضمناً، يتورّى عن المباشرة متخذاً مجموعة من السمات الفنية والمضمونية التي من الممكن أن تقرأ قراءة خاصة تنسجم مع حالة ليلى الاستثنائية، مفصحة عن تجربتها الشعرية في الغزل العذري الضمني الذي تموضع في مراثيها.

تختلف مراثي ليلى الغزلية في توبة عن المراثي الغزلية الأخرى؛ لكون توبة المحبوب ميثاً، فهي ترثيه حقيقةً، ولكونها ترثي حلمها ولذتها ونفسها العاشقة المحرومة التي فقدتها بفقد توبة. فجاءت مراثيها تفصح عن حبها البائد الذي تكتمت عليه وتوبة حي، فلم تنطق شعرياً عن مكنوناتها وحقيقة مشاعرها، إذ أن تسجيلها لتجربتها العاطفية شعراً تدليل رسمي، وإثبات راسخ على حبها الذي يعتبر عاراً عليها، تقول:

لعمرك ما بالموت عارٌ على الفتى
إذا لم تصبه في الحياة المعايير⁽³⁰⁾

فهي تتعزى عن حقيقة الموت المؤلمة، بكون الإنسان يموت ولم يلحقه العار في حياته، فهذا بنظرها عزاء كبير، وكأنها تقول إن توبة جانب كل ما يلحق به العار في حياته، وهذا من شأنه أن يؤكد عفتها، وبعدها عن العار، لقد مضت في حياة توبة متكتمة صامتة شعرياً، إلى أن جاء الموت مزبلاً عن ليلى التورّع من ذكر توبة المنتهي فيزيائياً، لكنه في الوقت نفسه، كان قاطعاً بانتهاء لذة منتظرة كانت تُرجيها، فكان الموت طامة كبرى لم تعد تحذر وتخشى شيئاً بعدها، فإن كانت تخشى الفراق في حياة توبة، فقد جاء الموت وكان أكبر من الفراق:

لعمرك ما الهجران أن تشحط النوى
ولكنما الهجران ما غيب القبر⁽³¹⁾

ولهذا لم تعد المصائب، مهما كبرت، تعنيها بشيء، فهي تقسم على أنها لن ترثي أحداً غيره، ولن تحفل بمخلوق تدور عليه الدوائر، مهما عز شأنه، بعد توبة، تقول:

وأقسمت أرثي بعد توبة هالكا
وأحفل من دارت عليه الدوائر⁽³²⁾

لكنها ما زالت مستترة حية، وإن أنطقها الموت في توبة، فكان غزلها حرياً بأن يسمّى ضمناً، تفريقاً له عن سائر شعر الغزل العذري في العصر الأموي الذي يتسم بالمباشرة في ذكر الأحاسيس والمشاعر والهواجس، فهي ما زالت تحسب لواقعها حساباً كبيراً، فجاء رثاؤها الغزلي محتجباً عن المباشرة في التصريح بعواطفها وذكرياتهما مع توبة، وإن خرجت من دائرة المأذون اجتماعياً كما تقول نسيمة الغيث، مُرجعة هذا لنزعتها المتحدية التي لا تبالى بالعرف الاجتماعي والآداب الدينية، تقول: (إن تعلق ليلى به لم يكن إلا وجهاً من أوجه نزعتها المتحدية غير المبالية بالآخرين. وهذه النزعة ذاتها هي التي ميزت شعرها في رثائه بلونها الخاص، ومذاقها المتفرد الطريف)⁽³³⁾. إنها

تعزو خصوصية التجربة الرثائية عند ليلى لطبعها المتحدي فتقول: (إنها الفطرة المتحدية والميل إلى المنازلة التي اتسمت بها شخصية ليلى)⁽³⁴⁾، فترصد موضعين ليلى في رثائها تدلُّ بهما على خصوصية تجربتها التي جعلتها تجلب لقصيدة الرثاء ما ليس لها به ألفة معه، معلله ذلك بالتجاوز من جهة اجتماعية أو أخلاقية.

وقد فطنت سمر الديوب إلى الاختلاف والتفرد عند الشاعرة ليلى وعرضت بعضه على مستوى الموضوع واللغة، معللة ذلك بتمردھا على عرفها الاجتماعي من خلال غزلها بتوبة. من الحق أن نقول إنها شكّلت خرقاً للمألوف بغزلها بتوبة، لكن ذلك الخرق لم يكن مطلقاً، وإلا فما الذي أسكتها دهرًا وتوبة حي؟، لقد ظلت ليلى امرأة محافظة واعية لا تريد أن تجلب العار لأهلها وقومها، وفي الوقت ذاته، تلحّ عليها مشاعر الحبّ المعتملة في صدرها إزاء توبة، فنفذت من خلال رثائها للغزل فيه، ذريعتها أنه ميت لا حي، وأن غزلها غير مباشر بل مُتَوَرِّبَسَمَات وجدت الشاعرة فيها متنفساً وطريقاً تحتال به على موقفها الحرج، وهذا هو سرّ تفردھا. أمّا أهمّ هذه السمات التي ميّزته في مراثيها الغزلية فهي:

صورة توبة البطل النموذج المتكامل:

لقد كان الموت الفعل التحريضي القاضي بإنطاق ليلى بعد رده من الصمت الطويل، فكانت تبكيه بدموع كفيض الجدول المتفجّر، تقول:

أيا عينُ بكّي توبة بن حمير
بسحّ كفيض الجدول المتفجّر⁽³⁵⁾

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

كأن فتى الغتيان توبة لم يسر
ولم يرد الماء السدام إذا بدا
ولم يغلب الخضم الضجاج ويملاً الجـ
ولم يعمل بالجرد الجياد يقودها
وصحراء موماة يحار بها القطا
قتلتم فتى لا يسقط الروع رمحه
فيا توب للهيجا ويا توب للندی
ألا رب مكروب أجبت ونائل

بنجد ولم يطلع مع المتغور
سنا الصبح في بادي الحواشي مور
فان سديفا يوم نكباء صرصر
بسرة بين الأشمسات فأیصر
قطعت على هول الجنان بمنسر
إذا الخيل جالت في قنا متكسر
ويا توب للمستنجح المنور
بذلت ومعروف لديك ومنكر⁽³⁶⁾

إن هذا التتبع الدقيق لشخص توبة، ووصفه بصفات بطولية عظيمة مغايرة النظرة المجتمعية القبلية عنه بوصفه قاطع طريق وفاجراً، يُعدُّ تجاوزاً، وإغراقاً في الثناء عليه ومدحه، ف (الصورة التي خلعتها ليلى على توبة تضعنا أمام صورة له كانت هي تراها، وليست صورته التي كانت شائعة بين الناس في واقع الحياة)⁽³⁷⁾. وما هذا التجاوز إلا حب دفين، وغزل مكتم، نفذ عبر هذه الصورة العظيمة لتوبة، رغم إدراكها أن هذا الغلو في رثائها يجلب لها العذل واللوم، تقول:

لعمري لأنت المرء أبكي لفقده
لعمري لأنت المرء أبكي لفقده
بجد ولو لامت عليه العواذل
ولو لام فيه ناقص الرأي جاهل⁽³⁸⁾

إن من ينظر في شعر ليلى في توبة يأخذه، أول ما يأخذه، ذلك التصوير البطولي المثالي الأسطوري لشخص توبة، فقد جعلت قبره مزاراً يطوف به الفقراء والمساكين، لأنه المنجد والمخلص لهؤلاء، تقول في ذلك:

أريقّت جفان ابن الخليع فأصبحت
فغفاته لهفى يطوفون حوله
حياض الندي زالت بهن المراتب
كما انقض عرش البئر والورد عاصب⁽³⁹⁾

إنها تجعل العفاة يطوفون حول قبره، وهذه صورة عظيمة خلعتها عليه جعلت عبد الملك بن مروان يسألها عنها مباشرة، عندما رآها عند زوجته عاتكة بنت يزيد، قائلاً لها: (فما أبقيت لنا؟ قالت: الذي أبقاه الله لك. قال: وما ذاك؟ قالت: نسباً قرشياً، وعيشاً رخيماً، وامرأة مطاعة، قال: أفردته بالكرم! قالت: أفردته بما أفرده الله به...)⁽⁴⁰⁾.

فهذا الحوار بينها وبين أمير المؤمنين حول البيتين يوضح إنكار أمير المؤمنين لها من أفرادها لتوبة بالكرم، فسؤاله الإنكاري لها يشي بعته وحنقه ويذكر ذلك فور رؤيتها منكرًا عليها ذلك الوصف لتوبة. هذا وإن (الطواف - في مضمونه الإسلامي - رمز يسمو على العطاء المادي)⁽⁴¹⁾. وانتهت المحاوراة إلى خروجها قائلة:

أجعل مثل توبة في نداء
أبا الذبان فوه الدهر دامي⁽⁴²⁾

إنَّها تفضل توبة على الخليفة بسياق استفهام إنكاري، وتجهر بكنية الخليفة السريَّة (أبي الذَّبَّان) غير أبهة بالعواقب. لم تبح ليلي بحبها شعراً، ولم تنقل لنا أحاسيسها ومشاعرها كعاشقة، ولم تصوِّر لنا خواطرها وأمنياتها شأن الشعراء العذريين، لكنَّها حملت رثاءها كل ما تريد من معاني الحبِّ والغزل، فهي ترسم صورة بطولية مثالية متكاملة لتوبة مفخَّمة إيَّاه، لقد أبدعت في التقاط الملامح البطولية النموذجية له كفارس وإنسان لتسبغ عليه صفات الكمال.

وقد لاحظ ذلك التضخيم لشخص توبة الخليفة مروان بن الحكم فقال: (ويحك يا ليلي! أكما نعتت توبة كان؟! قالت: أصلح الله الأمير! والله ما قلت إلاَّ حقاً، ولقد قصرت، وما رأيت رجلاً قط كان أربط على الموت جأشاً، ولا أقلَّ انحياساً حين تحتدم بزكاء الحرب، ويحمي الوطيس بالطنع والضرب، كان والله كما قلت:

فتى لم يزل يزداد خيراً لَدُنْ نَشَا
تراه إذا ما الموتُ حلَّ بورده
شجاعٌ لدى الهيجاء ثبَّتْ مُشايحٌ
فعاثسٌ حميداً لا ذميماً فعالة

إلى أن علاه الشَّيبُ فوق المسايح
ضروباً على أقرانه بالصفائح
إذا انحازَ عن أقرانه كلَّ سابعٍ
وَصُولاً لِقرباه يرى غير كالج⁽⁴³⁾

وليس صعباً أن نفسر ذلك التضخيم لتوبة، فهو نوع من التعويض عن اللذة المنتظرة التي فاتت ليلي بموته، وعن ذلك الصمت الذي لازمها بحياته، ويمكن أن نقرأ ذلك التضخيم باعتبار توبة الحبيب الذي ثبت إعجابها فيه عبر هذه الصورة التي ترسمها له، تلك الصورة بالغة الرجولة والفحولة والجمال. فإن حُظر عليها التصريح بحبها، والمباشرة بذكر مشاعرها، فلن يُحظر عليها تصويره بتلك الصورة، فهي تحتال على الموقف، فتورِّي عن ذلك الحبِّ وتكني بتلك الصورة التي تجلت في رسمها. فلا يمكن أن يقرأ ذلك التضخيم من امرأة لرجل ترضيه ليس بزوجها، كما أنه ليس بخليفة أو قائد جيش أو ما شابه، إلا في ظل هذا التصوُّر.

وممن لاحظ ذلك التضخيم معترضاً عليه معاوية بن أبي سفيان، قال: (ويحك يا ليلي! لقد جُزت بتوبة قدره، فقالت: يا أمير المؤمنين. والله لو رأيتَه وخبرته لعلمتُ أنني مُقصَّرة في نعته، لا أبلغ كُنُه ما هو له أهل، ...، وقال: أي ما قلت فيه أشعر؟ قالت: يا أمير المؤمنين، ما قلت شيئاً إلاَّ والذي فيه من خصال الخير أكثر)⁽⁴⁴⁾.

وحديث ليلي مع الحجاج مشهور نذكر آخره حين أنشدت الحجاج بعض شعرها في رثاء توبة، فاعترض محسن الفقعسي، وكان من جلساء الحجاج، قائلاً: (من الذي تقول هذه هذا فيه؟ فوالله، إني لأظنها كاذبة! فنظرت إليه ثم قالت: أيها الأمير، إنَّ هذا القائل لو رأى توبة لسره ألا تكون في داره عذراء إلا هي حامل منه، فقال الحجاج: هذا - وأبيك الجواب، وقد كنت عنه غنياً)⁽⁴⁵⁾.

إنَّ في ردها على محسن الفقعسي تصريحاً واضحاً بإعجابها برجولة توبة وتميَّزه، بل تصل حد المباهاة بفحولته، وما ذاك على لسان امرأة إلا غزل وتشبيب.

لننظر إلى صورة توبة كيف تتبدى في شعرها:

لقدر عيالا دون جار مجاور
لتوبة في نحس الشتاء الصنابر
تفته الخفاف بالثقال البهارز
ذرى المرففات والقلاص التواجر
سنام المهارييس السباط المشافر⁽⁴⁶⁾

فتى لا تخطاه الرفاق ولا يرى
ولا تأخذ الكوم الجلاذ رماحها
إذا ما رأتَه قائماً بسلاحه
إذا لم يجد منها برسل فقصره
قرى سيفه منها مشاشاً وضيغه

إنَّها تصور كرمه بخمسة أبيات غاية في الجمال والتأثير، وهي حين تتحدث عنه تصفه بـ (الفتى)، وكأنَّها ما زالت تراه كما كان في الماضي، فهي تنقل الصورة الماضية بأسلوب مباشر وكأن توبة حيٌّ يرزق؛ لتعيش مشاعر اللحظة ويعيشها السامع كما لو أنها الآن. إنَّها تبتعد ما استطاعت عن الإحساس بالفقد لاجئة للحديث عن الماضي بالحاضر فتوبة حيٌّ مستمر، والحديث عنه مباشر، إنَّه في قمة قوته وفتوته لا يتخطاه الرفاق في قوة أو كرم، وعنده حبُّ للجار فلا يأكل إلا بحضور جيرانه، بل إنه يُقدم على نحر إبله السمينة في أيام الشتاء الباردة، لا يمنعها سمنها ولبنها من نحرها، فتصور طريقة نحرها لها بسيفه، وكيف أنه يجود بأطياب لحمها لضيوفه. لم تكن ليلي مشغولة برثاء توبة والتفجع عليه بقدر ما كانت مشغولة بتصويره كما تراه، فهو الصورة المثال / الحلم لها كامرأة. وعليه كان لزاماً أن يبكي توبة كما يجب أن يبكي، فهو ليس كأَيِّ أحد، فموته جليل، وخطب عظيم، تقول:

بماء شؤون العبرة المتحدِّر⁽⁴⁷⁾ لتبكِ عليه من خفاجة نسوة

وتقول:

شتاءً وصيفاً دائبات ومربعاً
فما انفك حتى أحرز المجد أجمعا⁽⁴⁸⁾

لتبكِ العذارى من خفاجة كلِّها
على ناشئ نال المكارم كلِّها

إنها تدعو نساء خفاجة كلها لبكائه، وهذا البكاء مستمر دائم؛ لأنَّ المبكيَّ رجل غير عاديّ، فهو محرز لكل المكارم والأمجاد، ونراها تخصّ العذارى بدعوتها بالبكاء عليه، فدعوة العذارى من قبيلته لمشاركتها البكاء أمر غير مألوف⁽⁴⁹⁾. فهو حلم كل عذراء، وصورة تتمناها كل أنثى، إنه نموذج الرجل الكامل، الرجل الحلم، وتقف نسيم الغيث على لفظتي (العذارى) و (ناشئ) قائلّة بأنّ ذلك يدل على سيطرة نوع من الحلم أو الرجعة أو تثبيت لحظة / حالة نفسية عاشتها الشاعرة مع توبة حين كان ناشئاً، وكانت هي تلك العذراء التي تبكي من أجله⁽⁵⁰⁾. وتجتهد ليلى بحشد كل الصفات العظيمة لتوبة، تقول:

كم هاتف بك من باك وباكية
وتوب للخصم إن جاروا وإن عدلوا
إن يصدروا الأمر تطلعه موارده
يا توب للضيف إذ تدعى وللجار
ويدلوا الأمر نقضا بعد إمرار
أو يوردوا الأمر تحلله بإصدار⁽⁵¹⁾

إنها تجمع في توبة كل الصفات العظيمة من شجاعة وكرم وعقل وعفة، هذا وتوبة يحوز صفات يتعذر اجتماعها في إنسان، تقول:

وتوبة أحياء من فتاة حياء
وأجرأ من ليث بخفان خادر⁽⁵²⁾

إن الجمع بين صفتين متناقضتين (الحياء والجرأة) مفارقة عجيبة؛ فحياءه تجاوز حياء فتاة حياء، وجرأته فاقت جرأة ليث خادر، فلا يمكن أن تقرأ هذه المفارقة إلا في ظل تصور شخص توبة غير العادي الذي تتوافر له صفات البطل النموذج، وهذا بدوره يكشف حب ليلى له وإحساسها برجولته وفحولته وتميزه. وقد صرحت بفوقيته، واكتماله حين قالت:

ونعم الفتى إن كان توبة فاجراً
وفوق الفتى إن كان ليس بفاجر⁽⁵³⁾

و:

أنته المنايا حين تمّ تمامه
وأقصر عنه كل قرّن يطاوله⁽⁵⁴⁾

إنها تراه فوق البشر، فهو صورة متفردة بديعة للإنسان بكل ما تحمل هذه الصورة من قيم وأخلاق وبطولة وجمال؛ فلم يفت ليلى أن تذكر جماله، وإن جاء ذكرها وميضاً خاطفاً في قصائدها، إلا أنه يضيء جوانب هذا الغزل الضمني، ويشف عن خوالج داخلية دفينه لديها، تحاول أن تكتّمها ما استطاعت، لكنها أحياناً لا تسيطر عليها، فتقلت منها مفصحة عما تشعر به تجاه توبة، تقول:

هو الذوب بل أري الخلايا شبيهه
بدرقاية من خمر بيسان قرقف⁽⁵⁵⁾

والذوب هو العسل، والأري أيضاً العسل، والدراقية: الخمر، إنها تأتي على كل معطيات الجمال في العسل، فتتبعها لتبرز من خلالها تفوقه جمالا على غيره (فهو العسل، لا بل إن العسل الممزوج بالخمير يشبهه، ونجد أنها لجأت إلى أسلوب حصر الصفة فيه فقط فهو العسل، ولا أحد سواه، وتابعت بتشبيهه مقلوب⁽⁵⁶⁾). وتذكر نسيم الغيث أنه (ربما في تاريخ الشعر العربي كله، لم يكن من صفات المرثي أنه عسل، أنه خمر، في غير هذه القصيدة، فإذا كان هذا في رثاء فهو عجيب، وإن كان الرثاء من أنثى فهو أعجب⁽⁵⁷⁾). ويبطل هذا العجب إن أدركنا حرص ليلى على تعويض لذة فائتة كانت ترجبها، فهي رغم أنها تبدو (حياة، تخشى الواقع الذي تعيش فيه، ولكنها في بعض الأحيان عندما تتأجج العاطفة في ذاتها تراها خارجة على هذا الواقع⁽⁵⁸⁾). بل وتأتي على صفات حسية جسدية فيه حين تقول:

ولم يتجل الصبح عنه وبطنه
لطيف كطي السب ليس بحادر⁽⁵⁹⁾

فهو ضامر البطن لطيفه كالثوب الرقيق وليس بسمين غليظ، كما أنه أغرّ جميل المحيا، تقول:

أغرّ خفاجياً يرى البخل سبّة
عفيفاً بعيد الهم صلباً قناته
تحلب كفاء الندى وأنامله
جميلاً محيياً قليلاً غوانله⁽⁶⁰⁾

ونجد ليلى أحياناً تصرّح بحبها لتوبة مفصحة عن لواعجها التي تحاول أن تجريها في عمود الرثاء، فتقول:

دعا قابضاً، والموت يخفق ظلّه
وأسى عبيد الله ثم ابن أمه
وما قابض إن لم يجب بنجيب
ولو شاء نجى يوم ذاك حبيبي⁽⁶¹⁾

ومما يدل على تفرّد صورة توبة في نظر ليلى، تلك الصورة التي رسمتها للسليل بن ثور الذي قتله توبة، فقتل توبة فيه، تقول:

وإن السليل إذ يباوي قتيكم
كمرحومة من عركها غير طاهر⁽⁶²⁾

فتشبيه السليل بالمرأة المصابة برحمها التي لا تطهر من حيضها، يوضّح ذلك التباين الكبير بين توبة الذي تمّ تمامه، وغيره من

الرجال، فالفارق واضح عميق، فكل ما في الصورة التشبيهية من معطيات يُعمّق التباين بين توبة وغيره، فالسليل امرأة مريضة، ومرضاها في رحمها، وهي غير طاهرة، كل ذلك الحشد من الصفات يعمّق الهوة السحيقة بين توبة وغيره من الرجال، ولذلك تتبع بيتها بقولها:

فإن تكن القتلى بواءً فإنكم
فتى ما قتلتم آل عوف بن عامر⁽⁶³⁾

لقد حرصت ليلى على توافر شخص توبة على كل الصفات العظيمة عند العرب، وهي الشجاعة والكرم والعقل والعفة، وليس هذا غريباً في قصيدة الرثاء، بل إن الغريب أن يأتي ذلك على لسان امرأة لرجل ليس بزوجها تربطها به علاقة حب، فد (لم يؤثر أن شاعرة قالت رثاءً في غير أهلها الأقربين كأب أو أخ، إلا أن يكون المرثي شخصية عامة، ولم يكن توبة - بالنسبة إلى ليلى - في واحد من الشرطين)⁽⁶⁴⁾.

وعليه فإن هذا التصوير البطولي العظيم لتوبة، والبناء المحكم المتكامل لهذه الصورة، بهذا القدر المسرف من قصائد الرثاء على لسان محبة عاشقة، لا يمكن أن يقرأ إلا في سياق التعويض عن حب مكتم ومشاعر مخزونة وغزل لذيذ ودفقات روح عاشقة والهة حرى، تورّت بذلك التصوير المضخم ليتساوق مع حبها العذري الكبير.

ظواهر فنية في مرثي ليلى الغزلية:

التكرار

لا يفوت أي قارئٍ لمرثي ليلى الغزلية في توبة ملاحظة تلك الأساليب والألفاظ المتكررة فيها، التي يمكن أن نقرأها قراءة تنسجم مع غزلها الضمني في توبة، ويرد التكرار في مرثيها على مستويات، مستوى الكلمة: فذكرها لاسمه (توبة) مرخماً وغير مرخّم، ودعاؤها له بـ (الفتى)، ومدحها له بـ (نعم)، ما هو إلا تعويض عن لذة فائتة: فنداؤها له باسمه فيه التذاد وشعور بالقرب والحب، وكأنها كانت صائمة عن هذا الاسم في حياته، وأن لها أن تفتقر بموته، فهي تعبّ من تلك اللذة التي حرمتها في حياته، فهي (عاجزة على ألا تذكره بالحاح، وعلى هذا يكون التكرار نفسياً تستدعيه حاجة نفسية عند الشاعرة أكثر من أنه عيب لغوي، أو فقر معجمي لديها)⁽⁶⁵⁾.

أما قولها عنه بأنه (الفتى)، فهو تعبير عن إحساسها بشبابه ورجولته، وارتدادها بالزمن إلى فتوة ذلك الحب، وحنوانه وبداياته، فهي ما زالت تراه ذلك الشاب الذي تحبه وهي يافعة صغيرة. وما (نعم) التي تكررت كثيراً لديها إلا أدواتها التي حملتها دلالات الحب العارم، والإعجاب الكبير بصورة توبة المحبوب النموذج.

تقول:

ونعم الفتى إن كان توبة فاجراً
فتى ينهل الحاجات ثم يعلها
كأن فتى الفتيان توبة لم ينخ
فتى كان للمولى سناء ورفعة
فأقسمت أبكي بعد توبة هالكاً

وفوق الفتى إن كان ليس بفاجر
فيطلعها عنه ثنايا المصادر
قلائص يفحصن الحصا بالكرار
وللطارق الساري قرى غير باسر
وأحفل من نالت صروف المقادر⁽⁶⁶⁾

وتقول:

ولنعم الفتى يا توب كنت إذا التقت
ونعم الفتى يا توب كنت ولم تكن
ونعم الفتى يا توب كنت لخائف
ونعم الفتى يا توب جاراً وصاحباً

صدور الأعالى، واستشال الأسافل
لتسبق يوماً كنت فيه تحاول
أتاك لكي يحمى ونعم المجامل
ونعم الفتى يا توب حين تفاضل⁽⁶⁷⁾

لقد تكنت ليلى وراء مجموعة من الألفاظ المتكررة لتعرب عن غزلها في توبة وأحاسيسها عبرها، لأنها ما زالت رغم إنطاق الموت لها، تعاني من ذلك الحظر عليها، فتمكنت بأدواتها التعبيرية وألفاظها من إيجاد مخرج فني لها تفصح عبره عن غزلها، إلا أنه غزل ضمني نفذت من خلال الرثاء إليه.

وقد تنبّهت مهى مبيضين لهذه الظاهرة الأسلوبية عند الشاعرة، وتعقبتّها مثبتة إياها، ذاكرة تفاصيل ذلك التكرار على مستوى اللفظ والمعنى والصيغة، منوّهة بقدرتها اللغوية، وجرأتها في الإقدام على ذلك التكرار دون أن يفقد النصّ قدرته في التأثير، لكنها تسوّغه بقولها: (وهذا يسوّغه نزوع نفسي تأصل في دخيلتها لتخليد ذكر توبة، إذ هي أمست تعيش في ظل ذكرها)⁽⁶⁸⁾، لكن ذلك التخليد الذي سخرت له كل أشكال التكرار كان دافعه ذلك الألم الدفين بفوت اللذة بقربه والحرمان منها، وكأنها بإلحاحها وتكرارها تحاول إعادتها، والإمسك بها، وإشباع نفسها ممّا فاتها، وتقاوم الموت الذي أحاطها بالفناء والانتها، إنها تحاول فنياً أن تعيش لحظة سابقة فاتتها، متورّية بأدواتها من لغة وأساليب.

أما الأساليب التي برزت بوضوح وتكررت عند الشاعرة، وكانت تورّي بواسطتها غزلها في توبة فهي:

◆ أسلوب المدح (نعم الفتى يا توب): وهو يتواءم مع الصورة المثال التي خلعتها على توبة كبطل وإنسان، فهذا (يظهر مزايا هذا

الشخص، ويركز عليها، وتكرار الاسم يظهر القيمة النفسية العالية التي يحتلها لدى ليلي⁽⁶⁹⁾.

◆ أسلوب القسم (لعمري لأنت المرء أبكى لفقده): فالقسم تأكيد لحقيقة المشاعر التي تعمل فيها ألما وتسومها عذاباً بموته، فهو الوحيد الحقيقي بتفجعها وبكائها، لأنه المستلب منها، المنهوب من حياتها، فتبكيه بكل ما توتى من قوة، ليتساق حزنها مع مقدار حبها المكتّم الذي ما زالت رغم بكائها عليه وتصريحها بذلك البكاء، تورّي عنه وتستره بهذه الأساليب والأدوات، تقول:

لعمري لأنت المرء أبكى لفقده
بجد ولو لامت عليه العوائل
ويكثر تسهيدي له لا أوائل
ولو لأم فيه ناقص الرأي جاهل
إذا كثرت بالمحمين التلائل⁽⁷⁰⁾

◆ أسلوب الدعاء (لا يبعدك الله يا توب): إن الدعاء والتوجه إلى الله تعبير عن مغالبتها لقدر الموت الذي أبعده توبة عنها، فتلجأ إلى الله القادر أن يمنحها ذلك القرب، وإن كان يبدو مستحيلاً، فلجوؤها إلى الله يقدرها على التغلب على الموت، تقول:

فلا يبعدك الله يا توب إنما
ولا يبعدك الله يا توب إنها
ولا يبعدك الله يا توب والتقت
لقيت حمام الموت والموت عاجل
كذلك المنايا عاجلات وأجل
عليك الغواصي المدجنات الهواطل⁽⁷¹⁾

وتقول

فلا يبعدك الله حياً وميتاً
أخا الحرب إن دارت عليك الدوائر⁽⁷²⁾

إنها تطلب من الله أن يبقي توبة قريباً منها في حياته وفي مماته، وهي بالتأكيد لا تقصد القرب المادي، بل الروحي والنفسي، فالموت وإن غيب توبة في عالم آخر، إلا أنه لم يحجبه عنها، فما زال يملأ عليها حياتها ونفسها، وما هذا الإغراق في رثائها إلا صورة من صور تثبيت ذلك الإحساس لديها.

◆ أسلوب نفي الذم (أبي لك ذم الناس يا توب): إنها تؤكد مخالفتها للصورة العامة التي ينظر بها المجتمع والقبيلة لتوبة، وما مخالفتها إلا تعبير عن فيض حب وكبير إعجاب بشخصه، فهي تراه نقيض ما يراه الناس. وهذا تدليل على حبها وإعجابها المكتّم، وكأنها تبرز من خلال هذا النفي، إثباتاً لجوهر التميز والكمال فيه، تقول:

أبي لك ذم الناس يا توب كلما
أبي لك ذم الناس يا توب كلما
ذكرت أموراً مُحكمات كوامل
ذكرت سماح حين تأوي الأرامل⁽⁷³⁾

◆ أسلوب الاستغاثة (فيا توب لل...): إنها تتبّع بناء صورة متكاملة لتوبة عبر هذا الأسلوب، لترسمه كما تراه مثلاً كاملاً لا يعيبه نقص، فهو الرجل الحلم الكامل المثال. وما استغاثتها إلا تعبير عن حاجة نفسية وروحية لتوبة، فالاستغاثة نداء من يعين في دفع بلاء أو شدة، إنها تناديه مستغيثة، بكل ما أوتيت من طاقة، للحرب والكرم والجار والمكروب، وهذا من غريب الاستغاثة، فمن المعهود أن نستغيث لأشخاص، أما هنا فالاستغاث لهم الحرب والكرم، وهي معان، وهذا من باب الغرابة، لكن الغرابة تزول إذا ما فهمنا نظرة ليلي لتوبة، فهو أصل الشجاعة، ومعدن الكرم، وبموته أصبحت ميادين الهيجاء تستغيث والكرم ينشده، بل إن الخصم أيضاً ينشد توبة ويستغيثه (وتوب للخصم إن جاروا وإن عدلوا)، وهذا من باب المفارقة: إذ كيف يمكن لتوبة أن يُستغاث للخصم؟ لا يمكن أن يُفهم ذلك إلا في ضوء انطواء شخص توبة على صفات عجيبة مثالية تجعل الخصم يرضى منه وعنه.

لقد أبرز أسلوب الاستغاثة إعجاباً كبيراً وحاجة روحية ونفسية لدى ليلي لشخص توبة الذي نفذت من خلال رثائه للتغزل به. تقول:

فيا توب للهيجا ويا توب للندى
ألا رب مكروب أجبت ونائل
ويا توب للمستنبح المنثور
بذلت ومعروف لديك ومنكر⁽⁷⁴⁾

وتقول:

كم هاتف بك من باك وبأكية
وتوب للخصم إن جاروا وإن عدلوا
يا توب للضيف إذ تدعى وللجار
وبدلوا الأمر نقضاً بعد إمرار⁽⁷⁵⁾

◆ الترخيم (يا توب): والترخيم لغة قطع آخر المنادى تخفيفاً، وقد ورد في مواطن كثيرة اسم (توبة) مرخماً، والقطع في اسم (توبة) لم يأت فقط لحاجة لفظية، بل كان يعكس ظلالاً نفسية لدى الشاعرة، فهي تناديه مرخماً وغير مرخّم، مستمتعة بلفظ اسمه، ومترنمة بأشكال دناؤه كلها تحبباً، هذا وهي تكثر، كما ذكرنا، من ذكر اسمه وترديده ليشبع عندها رغبة عارمة في التلذذ بقربه والشعور بحبه.

الرجوع إلى الماضي:

وقد جاء ذلك خلال أسلوب عربي قديم وهو (كأن... لم...)، وفيه تذكر تفاصيل مشاهد بطولية كانت لتوبة في الماضي، وهذا الأسلوب يشف عن نفس محملة بألم ثقيل تنوء به، لشعورها بوطأة الحاضر الذي يفرض عليها انتهاء توبة، فهي تبدو كغير المصدقة بفقده، فهو في ظنّها كان منحنى من الردى:

فيا ألف ألف كنت حياً مسلماً
كما كنت إذ كنت المنحى من الردى
لألقاك مثل القصور المتطرف
إذا الخيل جالت بالقنا المتقصف⁽⁷⁶⁾

إنها خلال هذا الأسلوب تنفذ إلى ماض تحب أن تعيده فتتوسل به محاولة تثبيت هذه اللحظات الفاتنة ولو فنياً، مدللة بذلك على غزل خفي يحاول أن يجد مخارج له يلتصق من خلالها، تقول:

كأن فتى الفتيان توبة لم يسر
ولم يرد الماء السدام إذا بدا
ولم يغلّب الخضم الضجاج ويملاً الج
ولم يعمل بالجرد الجياد يقودها
بنجد ولم يطلع مع المتغور
سنا الصبح في بادي الحواشي مور
فان سديفا يوم نكبء صرصر
بسرة بين الأشمسات فأيصر⁽⁷⁷⁾

وتقول:

كأن فتى الفتيان توبة لم يرض
قصبياً: ولم يمسح بنقبة مجرب⁽⁷⁸⁾

إن تشبث ليلي بذلك الماضي والتوق إليه، وإلى أماكن معينة، على حدّ تعبير يوسف اليوسف، ما هو إلا شكل آخر من أشكال التمسك بما لا يطال لسبب أو لآخر⁽⁷⁹⁾. 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 ألف ألف كنت حياً مسلماً
كما كنت إذ كنت المنحى من الردى
لألقاك مثل القصور المتطرف
إذا الخيل جالت بالقنا المتقصف⁽⁸⁰⁾

إن أمنيتها تلك تشف عن حبّ عظيم، وعاطفة مخنوقة، وندم كبير. فما عهدنا في قصائد الرثاء مثل تلك الأماني للمرثي، إلا إذا كانت من شخص تربطه علاقة حبّ كبيرة به، إنها بأمنيتها تفصح عن حبّ مكتوم لم يجد في حياة توبة للشمس سبيلاً. وتتبع هذه الأمنية بقولها (المنحى من الردى) لتعرب عن رؤيتها فيه، فهو شخص غير عادي لا تطاله يد الموت، بل يتحرق الموت غيظاً من الملهوف الذي ينقذه، تقول:

وكم من لهيف محجر قد أجبتّه
فأنقذته والموت يحرق نابّه
بأبيض قطع الضريبة مرهف
عليه ولم يطعن ولم يتنسّف⁽⁸¹⁾

فإن كان الموت يتحرق على الملهوف الذي أغاثه توبة فما بالناب بتوبة، فالموت أبعد ما يكون منه، وما ذاك الشعور إلا تعبير عن حب كبير وإعجاب عظيم بشخص توبة.

الالتفات:

إن لجوء الشاعرة لهذا الأسلوب يُفسّره توزعها بين الماضي الذي لا تصدق انصرامه، والحاضر الثقيل الذي لا تصدق وقوعه، فالالتفات يصور ذلك التشظي، ويفصح عن حسّ كبير بالألم إزاء فوت لذة غزلية بقرب حبيب منهوب مستلب.

فضلاً عما يحققه الالتفات في البيت من (حركة وحيوية، ويعطيه خصيصة أسلوبية تؤثر في المتلقي، وتشد انتباهه، وتسم مبدعة بشيء من الاختلاف عما هو مألوف)⁽⁸²⁾، فإنه يكشف عن نفس محبة عاشقة متغزلة، تتجاهل موت الحبيب الذي ترثيه، لترى نفسها تخاطبه وكأنه حي يبادلها العواطف والحوار، معوضة بذلك حباً تكتمت عليه، وغزلاً لم يسمح لها بالتصريح به، كما صرح به غيرها من الشعراء العذريين. تقول:

ولم يعمل بالجرد الجياد يقودها
وصحراء موماة يحار بها القطا
بسرة بين الأشمسات فأيصر
قطعت على هول الجنان بمنسر⁽⁸³⁾

وتقول:

فتى كان للمولى سناء ورفعته
كأنك لم تقطع فلاة ولم تنخ
وللطارق الساري قري غير باسر
قلاصاً لدى فأو من الأرض غائر⁽⁸⁴⁾

وتقول:

وقد كان قبل الحادثات إذا انتحي
وكنت إذا مولاك خاف ظلامه

وسائق، أو معبوضة، لم يغادر
دعاك، ولم يهتف سواك بناصر⁽⁸⁵⁾

(*) منهم: عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص (72) و(135) و(100).

و: أحمد حسن صبرة، الغزل العذري في العصر الأموي، دراسة فنية، الصديقان، الإسكندرية، 2001، ص (68).

و: يوسف بكّار، في الشعر العربي القديم (دراسات ونقود وتراجم)، دار البيروني للنشر والتوزيع، الأردن، ط (1)، 2016، ص (79).

15. يوسف اليوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص (128-129).

16. أحمد حسن صبرة، الغزل العذري في العصر الأموي، دراسة فنية، ص (20 - 21).

17. ديوان توبة بن الحمير، عنى بتحقيقه وشرحه خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1998، ص (51).

18. المصدر نفسه، ص (48).

19. المصدر نفسه، ص (31 - 32).

20. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص (141).

21. شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام (من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة)، دار العلم للملايين، بيروت، ط (4)، 1970، ص (327).

22. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص (170).

23. يوسف اليوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، ص (132).

24. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص (145).

25. ديوان توبة بن الحمير، ص (36).

26. المصدر نفسه، ص (44).

27. المصدر نفسه، ص (52).

28. الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط (1)، 2009، ص (109 - 110).

29. ديوان ليلي الأخيلية، عنى بجمعه وتحقيقه خليل إبراهيم العطية، جليل العطية، وزارة الثقافة والإرشاد، سلسلة كتب التراث، 1996، ص (91).

30. المصدر نفسه، ص (65).

31. المصدر نفسه، ص (69).

32. المصدر نفسه، ص (64).

33. نسيم الغيث، ليلي الأخيلية وفن الرثاء، ص (140).

34. المرجع نفسه، ص (150).

35. ديوان ليلي الأخيلية، ص (71).

36. المصدر نفسه، ص (72 - 74).

37. مهى مبيضين، الوالهة الحرى ليلي الأخيلية شاعرة العصر الأموي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط (1)، 2011، ص (131).

38. ديوان ليلي الأخيلية، ص (93 - 94).

39. المصدر نفسه، ص (52).

40. أبو الفرج، علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط (1)، 2002، ص (11)، ص (166).

41. نسيم الغيث، ليلي الأخيلية وفن الرثاء، ص (167).

كان الالتفات في شعر ليلي أسلوباً ناجعاً شافياً يسعفها في إعادة لحظات سابقة وتثبيتها كأنها حاضر تعيشه، وتعاني تفاصيله، فيمدّها بلذة الخطاب لشخص توبة الذي واره التراب. نعم ليلي ترثي، لكنها ترثي رجلاً تحبّه، ولم يسعفها القدر باللقاء به في حياته، ولا يقول الشعر به، فهي (لم ترسل كلمة مواساة أو مشاركة يتطلبها الوضع القبلي أو تستدعيها عاطفة غابرة، إنها تقول، وتردد، وتجدد، وتروي، وتدافع، وتصحح، وكأن (توبة) هو قضية عمرها، وخلاصة تجربتها الفنية)⁽⁸⁶⁾. وليس بمقدورها أن تتجاهل عواطفها ومشاعرها تجاهه، فنغذت للغزل به عبر رثائها له، متخذة الالتفات أسلوباً يساعدها على محاكاته ومخاطبته، والتمتع بلحظات لقائه وجها لوجه، حين تلتفت من الحديث عنه للحديث معه ومخاطبته، شاعرة بسعادة ذلك الحوار، وحلاوة اللقاء كما لو أنه حاضر أمامها.

وأخيراً إن هذا الكم الكبير من قصائد الرثاء لشخص توبة ما هو إلا تعبير عن فيض مشاعر مكبوتة، وتعويض عن لذة منتظرة فاتتها بموته، إنه غزل دفين تورى بكل هذه الوسائل الفنية ليثبت وجوده كغزل عذري.

الهوامش:

1. سمر الديوب، المماثلة والاختلاف في شعر ليلي الأخيلية، مجلة جامعة البعث، حمص، مج (29)، ع (6)، 2007، ص (215).
2. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط (3)، 1978، ص (100).
3. محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، 1990، السفر الأول، ص (209).
4. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط (1)، 2000، ج (2)، ص (831).
5. أبو إسحاق إبراهيم بن علي، الحصري، القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، زكي المبارك، دار الجيل، بيروت، ط (4)، 1972، ج (4)، ص (999).
6. المرجع نفسه، ج (4)، ص (1010).
7. نسيم الغيث، ليلي الأخيلية وفن الرثاء، مجلة كليات دار العلوم، القاهرة، ع (22)، 1997، ص (136).
8. عناد غزوان إسماعيل، المرثاة الغزلية في الشعر العربي، مطبعة الزهراء، بغداد، 1974، ص (29).
9. المرجع نفسه، ص (31).
10. المرجع نفسه، ص (37).
- وانظر: عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1976، ص (113).
11. سمر الديوب، المماثلة والاختلاف في شعر ليلي الأخيلية، ص (215).
12. أبو سعيد الأصبغي، فحولة الشعراء، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط (1)، 2005، ص (39).
13. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل، محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، دار نهضة مصر، الفجالة، 1985، ج (4)، ص (46).
14. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص (141).

42. أبو الفرج، علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، ص (166).

43. أبو إسحاق القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج (4)، ص (1004).

44. المصدر نفسه، ج (4)، ص (1003 - 1004).

45. أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي، الأمالي، تح: علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، سوريا، ط (1)، 2008، ج (1)، ص (152).

46. ديوان ليلي الأخيلية، ص (79 - 80).

47. المصدر نفسه، ص (71).

48. المصدر نفسه، ص (86).

49. نسيمة الغيث، ليلي الأخيلية وفن الرثاء، ص (145).

50. المرجع نفسه، ص (145).

51. ديوان ليلي الأخيلية، ص (75).

52. المصدر نفسه، ص (80).

53. المصدر نفسه، ص (81).

54. المصدر نفسه، ص (98).

55. المصدر نفسه، ص (90).

56. سمر الديوب، المماثلة والاختلاف في شعر ليلي الأخيلية، ص (218).

57. نسيمة الغيث، ليلي الأخيلية وفن الرثاء، ص (147).

58. عناد غزوان، المرثاة الغزلية، ص (32).

59. ديوان ليلي الأخيلية، ص (81).

60. المصدر نفسه، ص (97).

61. المصدر نفسه، ص (59).

62. المصدر نفسه، ص (79).

63. المصدر نفسه، ص (79).

64. نسيمة الغيث، ليلي الأخيلية وفن الرثاء، ص (140).

65. سمر الديوب، المماثلة والاختلاف في شعر ليلي الأخيلية، ص (224).

66. ديوان ليلي الأخيلية، ص (81 - 84).

67. المصدر نفسه، ص (93).

68. مهى مبيضين، الوالدة الحرى ليلي الأخيلية شاعرة العصر الأموي، ص (181).

69. سمر الديوب، المماثلة والاختلاف في شعر ليلي الأخيلية، ص (225).

70. ديوان ليلي الأخيلية، ص (93 - 94).

71. المصدر نفسه، ص (94).

72. المصدر نفسه، ص (65).

73. المصدر نفسه، ص (94).

74. المصدر نفسه، ص (74).

75. المصدر نفسه، ص (75).

76. المصدر نفسه، ص (91).

77. المصدر نفسه، ص (72).

78. المصدر نفسه، ص (59).

79. يوسف اليوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، ص (43).

80. ديوان ليلي الأخيلية، ص (91).

81. المصدر نفسه، ص (91).

82. سمر الديوب، المماثلة والاختلاف في شعر ليلي الأخيلية، ص (227).

83. ديوان ليلي الأخيلية، ص (72).

84. المصدر نفسه، ص (81 - 82).

85. المصدر نفسه، ص (83).

86. نسيمة الغيث، ليلي الأخيلية وفن الرثاء، ص (144).

المصادر والمراجع:

1. الأخيلية، ليلي، الديوان، عني بجمعه وتحقيقه خليل إبراهيم العطية، جليل العطية، وزارة الثقافة والإرشاد، سلسلة كتب التراث، 1996.

2. إسماعيل، عناد غزوان، المرثاة الغزلية في الشعر العربي، مطبعة الزهراء، بغداد، 1974.

3. الأصمعي، أبو سعيد، فحولة الشعراء، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط (1)، 2005.

4. بكّار، يوسف، في الشعر العربي القديم (دراسات ونقود وتراجم)، دار البيروني للنشر والتوزيع، الأردن، ط (1)، 2016.

5. الجمحي، محمد بن سالم، طبقات فحول الشعراء، محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، 1990.

6. الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، زكي المبارك، دار الجيل، بيروت، ط (4)، 1972.

7. الحمير، توبة، الديوان، عني بتحقيقه وشرحه خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1998.

8. الديوب، سمر، المماثلة والاختلاف في شعر ليلي الأخيلية، مجلة جامعة البعث، حمص، مج (29)، ع (6)، 2007.

9. صبرة، أحمد حسن، الغزل العذري في العصر الأموي، دراسة فنية، الصديقان، الإسكندرية، 2001.

10. أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين، الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط (1)، 2002.

11. الغيث، نسيمة، ليلي الأخيلية وفن الرثاء، مجلة كليات دار العلوم، القاهرة، ع (22)، 1997.

12. فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام (من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة)، دار العلم للملايين، بيروت، ط (4)، 1970.

13. أبو الفرج، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط (3)، 1978.

14. القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، الأمالي، تح: علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، سوريا، ط (1)، 2008.

15. القط، عبد القادر، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1976.

16. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط (1)، 2000.

17. لببيب، الطاهر، سوسيلوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط (1)، 2009.

18. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل، محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، دار نهضة مصر، الفجالة، 1985.

19. مبيضين، مهى، الوالدة الحرى ليلي الأخيلية شاعرة العصر الأموي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط (1)، 2011.

20. اليوسف، يوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.