

القارئ واستراتيجية التلقي في شعر ليلي الأخيلية (دراسة تطبيقية)

م. د. سالم ناظم ناصر¹

انتساب الباحث

¹ الكلية التربوية المفتوحة، مركز
الديوانية الدراسي، العراق، القادسية،
58006

¹ Salam.nathem.s@gmail.com

¹ المؤلف المراسل

معلومات البحث
تاريخ النشر: تشرين الاول 2025

Affiliation of Author

¹ Open Educational College,
Al-Qadisiyah Study Center,
Iraq, Qadisiyah, 58006

¹ Salam.nathem.s@gmail.com

¹ Corresponding Author

Paper Info.

Published: Oct. 2025

المستخلص

يُعدّ النص الشعري رسالة موجهة من المبدع إلى المتلقي، الذي يقوم بدور كبير في إنتاج المعنى، بفضل مغاليق النص وفك رموزه، ليتوصل إلى المعنى، ذلك المعنى الذي يختلف وفقاً للقارئ ورؤيته وقدرته على تلقي النص وفهم مكوناته لذلك تتعدد معاني النص تبعاً لاختلاف القراء وتعدددهم، وأيضاً وفقاً للقراءات المتعددة التي يقوم بها القارئ الواحد باختلاف العوامل المؤثرة على كل قراءة، لذا تشكل المضمرة الرثائية البنية العميقة للنص الشعري في غرض الرثاء، إذ يلجأ إليها الشاعر بوصفها وسيلة لإظهار مقاصده ومعانيه، وبالتالي يكون لها دور فاعل في توجيه مخاطبي نصه، ومتلقيه، إذ يتضمن النص الشعري مجموعة من الإيحاءات، نابعة من وعي الشاعر بكلماته، وآلياته، المسؤولية عن إنتاج هذه المضمرة في النص ككل، وبناء على هذه الرؤية سأقرأ قصيدة ليلي الأخيلية في رثاء توبة بن هالك، وأرصد القضايا التي دافعت عنها الشاعرة في نصها، مع إبراز الآليات التي استعانت بها في ذلك، وسأعرض ذلك في محورين كالآتي:

1. التعريف بالنص وطبيعة القراءة.
2. تحليل النص.
3. الخاتمة.

الكلمات المفتاحية: القارئ، استراتيجية القراءة، شعر ليلي الأخيلية

The Reader and the Strategy of Reception in the Poetry of Laila Al-Akhiliya Salim Nadhim Naser¹

Abstract

The poetic text is a message addressed from the creator to the recipient, who plays a major role in the production of meaning, by deciphering the locks of the text and deciphering it, to reach the meaning, that meaning that varies according to the reader, his vision and his ability to receive the text and understand its components, so the meanings of the text vary according to the different readers and their multiplicity, and also according to the multiple readings carried out by one reader according to the factors affecting each reading, so the elegiac implications form the deep structure of the poetic text for the purpose of lamentation, as it is resorted to The poet as a means to show his intentions and meanings, and therefore have an active role in directing the addressees of his text, and its recipient, as the poetic text includes a set of suggestions, stemming from the poet's awareness of his words, and mechanisms, responsible for producing these implications in the text as a whole, and based on this vision I will read Laila Al-Akhiliya's poem in lamenting the repentance of bin Halk, and monitor the issues defended by the poet in her text, highlighting the mechanisms that she used in that, and I will present this in two axes as follows:

1. Definition of the text and the nature of reading.
2. Text analysis.
3. Then a conclusion.

Keywords: Reader, Reading Strategy, Laila Al-Akhiliya's Poetry

المقدمة

من المضمرة الرثائية، التي تحمل في طياتها معاني كثيرة أرادت
الشاعرة أن تثبتّها لحبيبها عند رثائه، بل وترسخها في ذهن المتلقي
على شكل قضايا حتمية، عن طريق الآليات الحجاجية المتباعدة التي

هذا النص الذي يتكون من اثنا عشر بيتاً قالته الشاعرة ليلي الأخيلية
في رثاء حبيبها توبة بن هالك، بعد موته.
سيتعامل الباحث مع هذا النص بوصفه بنية تحتية تتضمن العديد

- البنية الأنبية: وتكون بين الشاعرة ونصها وسامعها زمن الخطاب، وهي تهتم بالقصد الذهني للشاعرة، أو ما يسمى بالمعنى العقلي.
- البنية المؤجلة: وتكون بين نص الشاعرة والقارئ [الباحث]، فيتجاوز النص مع القارئ نفسه، ويُمارس عليه فعل الإقناع، أو هو من عليه أن يكتشف هذا الفعل، ويفهم بذلك قصد النص، ويُسمى بالمعنى اللفظي للنص، وستبين هذه الترسمة كلا البنيتين:

الشاعرة □ النص □ السامع □ قصد الشاعرة.

النص □ القارئ [الباحث] □ قراءة، معنى، قصد، فهم، تأويل.

المرثي الفهم

الشاعرة □ المتلقي □ القصد □ التأويل

بوصفي قارئ سأتعامل مع النص بوصفه خطاباً مؤجلاً، وسأعمل على استخراج المضمرات الرثائية، عن طريق ممارسة النص تأثيره على الباحث، مع بيان ماستعانت به من آليات حجاجية، لإقناع متلقيها، وبالتالي بوصفنا قراء سنكتشف القضايا التي حاكت لأجلها الشاعرة.

ثانياً: تحليل النص:

يذكر الشاعر صفات الحي في شعره مادحا، ويذكر صفات الميت راثياً، والسائد عند الشعراء أن يرثوا ميتهم بذكر صفاته التي كان يتصف بها في حياته، ولكن المتأمل لنص الشاعرة ليلي الأخيالية يلاحظ أنها تجاوزت الرثاء التقليدي، إذ لم تذكر بالثناء صفات توبة بعد مماته، وإنما أثنت على حاله الذي صار إليه، فجعلت في الموت حياة، وفي الحياة موت.

بنت الشاعرة نصها على مفاهيم جديدة، مغايرة للمفاهيم السائدة في عقول متلقي نصها، إذ قدمت الموت بمعنى جديد وفق ميولها الفكري، بأن الموت هو الحياة، وليس نهايتها، وبالتالي هي ترثي توبة بهذا المعنى، بأنه لم يمْتَ؛ بل انتقل إلى الحياة، ودلّت في نصها لإثبات ذلك بطرح العديد من القضايا الكلية والحتمية الثابتة والمتغيرة، عن طريق عرضها للثنائيات التي قد يعيشها الإنسان في حياته، إذ قابلت بين ثنائية الموت والحياة، والجزع والصبر، والخلود والفناء، والجدة والزوال، والشنات والألفة.

وظفتها في نصها، في سياق الدفاع عنه، ومما لا بد منه أن المتلقي للنص الشعري هنا [سامعاً أو قارئاً] كان حاضراً في ذهن الشاعرة أو في مخيلتها، كونه محوراً للإقناع، والتأثير، كما يختلف تأثير هذا النص عند التلقي من قارئ إلى آخر، وبالتالي سأعمل على توظيف استراتيجية التلقي التي تمكن الباحث من تأويل هذا النص، وإدراك مقاصده، إذ يظل قصد الشاعر مختلفاً عن تأويل القارئ مهما كانت كفاءاته، وهذه القصدية التي سأعمل على رصدها بالتأويل، هي اجتهاد مني، وهي رؤية خاصة سأعمل على إسقاطها على هذا النص، أثناء ممارستي فعل القراءة.

ومن ضمن استراتيجية التلقي أن الباحث بوصفه قارئ سيهتم بالأسس التي يتوقف عليها نجاح العملية التواصلية في أي نص شعري، وهي: مراعاة قصد المتكلم، مع مراعاة حال السامع، ضمن ما أُطلق عليه اسم الإفادة، أي الفائدة التي يحصل عليها المخاطب من الخطاب، ووصول الرسالة الإبلابية إليه، على الوجه الذي تغلب مظاهره أن يكون هو مراد المتكلم وقصده، والسياق الذي ينتج ضمنه الكلام، أما الإفادة تتعلق بالمخاطب وما يجنيه من فائدة من خطاب المتكلم، فيفهمه ويؤوله، وأما القصد فهو ألصق بالمتكلم، فهو الذي يرمي إلى تحقيقه من المخاطب، فالمتكلم والمخاطب هما الطرفان الأساسيان في العملية التواصلية، فلا تتحقق المقاصد للمتكلم إلا من خلال المخاطب، والعكس صحيح (مسعود، 2005م، 175 ص).

يدرك القارئ المتأني أن هناك ممارستان تمارسهما الشاعرة في نصها على متلقيها (السامع والقارئ)، بوصفه خطاباً أنيئاً أولاً تمارسه مع السامع الذي يهتم بقصد الشاعرة آنذاك، وخطاباً مؤجلاً أو مسطراً ثانياً، تمارسه مع القراء، والذي يهتم فيه القارئ بقصد النص، فيختلف الخطاب الشفوي الأنبي عن الخطاب المكتوب المؤجل، ويظل الخطاب المنطوق أقوى في بيان قصد المؤلف عن الخطاب المكتوب، إذ يتداخل فيه [المنطوق] القصد الذاتي للمؤلف ومعنى الخطاب، أما المكتوب الذي حلت فيه الكتابة محل التكلم [صوته، ووجهه، وإيماءاته]، فإن الجمل في الخطاب هي التي تدل على المتكلم عن طريق الإمكانات اللغوية المتعددة على الذاتية والشخصية، فقصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق، ويكون التسطير رديفاً للاستقلال الدلالي للنص، ولحظة التسطير أو التثبيث، كما يسميها بول ريكور هي التي ينفصل فيها القصد الذهني للمؤلف عن المعنى اللفظي للنص، فتقلت وظيفة النص من الأفق المحدود الذي يعيشه مؤلفه، ويصير ما يعنيه النص الآن مهماً أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين قاله (بول، 2006م، 61 ص)، وعلى الباحث أن يرتقي بذهنه حتى يتصور أن هناك للنص بنيتين:

وبناءً عليه يمكن القول: إن هذا النص يتضمن العديد من المضمرات التي يمكن وصفها بالثرائية، والتي تتجلى في حالة الانتقال من المتغيرات إلى الثوابت، إذ جعلت ما يخص مرثيها من الثوابت، وما عداها من المتغيرات، لتثبت الفناء للحَي، والخلود للميت، فالحياة والجدة والشباب والعار والجزع، كلها متغيرات، والموت والشيب والبلاء والصبر ثوابت.

أرادت الشاعرة أن تثبت لمرثيها الحياة، وعملت على التبرير لها عن طريق المواقف الحياتية الفانية، فـ"المحتج لتبرير الآراء وإثبات المواقف يعتمد قيما ينتقيها بدقة إذ تلائم أهدافه الحجاجية، وغايات خطابه المنشودة، فترى المتكلم يرفض فكرة ما، بحجة أنها تعارض قيمة معينة، ويدعو إلى أخرى باسم قيمة ما (الدريدي، 2011م، 270 ص)، بالتالي فإن توبة لم يمت بل هو حي يرزق.

تقول ليلي:

أَقْسَمْتُ أَرْتِي بَعْدَ تَوْبَةٍ هَالِكاً وَأَخْفَلُ مَنْ دَارَتْ عَلَيْهِ الدَّوَابِرُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالْمَوْتِ عَارٌّ عَلَى الْفَتَى إِذَا لَمْ تُصِبْهُ فِي الْحَيَاةِ الْمَعَايِرُ

في هذا البيت وظفت الشاعرة لفظة الرثاء للتعبير عن الحياة، باعتبار أن الموت هو الحياة، وذكرت الرثاء وقصدت به قول الشعر، بمعنى: أنها لن تقول الشعر بعد توبة إلا لهالك، من باب ذكر الجزء وإرادة الكل، فذكرت الرثاء بما يتناسب مع تجربتها الخاصة، باعتبار أن الصوفية لا يناسبهم إلا ذكر الانتقال من الحياة إلى الموت.

وظفت الشاعرة أسلوب القسم في نصها لإبراز مقاصدها، إذ يعد أسلوب القسم من الشارات الحجاجية التي تستدعي المعنى الضمني، وتوهم إلى النتيجة، وتدفع إلى استنتاجها، والقسم بوصفه علامة من علامات التوكيد ينشئ بعداً حجاجياً عند توظيفه، مما يجعل الخبر بدخولها عليه ذا بعد حوارى تفاعلي، فهو دليل على وجود خصومة، وصراع (صولة، 2007م، 260 ص)، فكل تلفظ صريح يحمل معنى ضمناً، وكل دلالة ينشأ لها نصيب الضمني كما لها في التصريح، فإن غاب الضمني امتنع التواصل (بلانشيه، 2007م، 145 ص).

وقد تكرر أسلوب القسم في البيتين الأول والثاني فضلاً عن تكراره في نهاية القصيدة، بالإضافة إلى أسلوب القصر الذي جاء في معظم أبياتها، ما يبعث للتساؤل، هل الأخبار التي تحملها الشاعرة تستوجب كل هذه المؤكدات؟ يبدو أن الشاعرة تسوق لمتلقيها الأخبار مؤكدة لأمر مختلف عليه، أو تم إنكاره، أو أمر جديد تريد إقراره، فهي تريد إثبات عكس ما استقر في أذهان متلقيها، وإنكار لأمر قائم يخص المرثي، فهي تحتاج لمثل هذه الآليات لزوم التأثير

والإنقاع، فأساس الحجاج "يبني على قضية أو فرضية خلافية يعرض فيها المتكلم دعواه مدعومة بالتبريرات، عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطاً منطقياً، قاصداً إقناع الآخر بصدق دعواه، والتأثير في موقفه أو سلوكه تجاه تلك تجاه تلك القضية" (العبد، 2002م، العدد 60، 44 ص).

كما أن أسلوب القسم والقصر يتماشى مع الثوابت التي تريد إقرارها، إذ أقسمت الشاعرة في البيت الأول أنها لن تقول الشعر بعد توبة إلا لهالك، أي: ستقف شعرها مع كل من دارت عليه دوائر الموت، لشدة وقع هذا المصاب الجلل على نفسها، فمثل هذه المواقف يقال الشعر، مما يفهم ضمناً أنها زهدت قول الشعر في المحافل، والمناسبات التي فيها التثبت بالفناء، مما جعلها تكسي أبياتها لباس الزهد من رغبة العيش.

وفي البيت الثاني يظهر من السياق أن الملفوظ الذي مر بحالة عدول من الخبر المجرد إلى المؤكد بـ[لعمرك]؛ أفاد معنى إضافياً، وهو تأكيد للمخاطب لا المتكلم، وكأنه يستدعي المتلقي؛ ليحاوره عما يجول في ذهنه، وما هو متوقع أن يجري على لسانه، والمقسم به العمرُ بمعنى: الحياة أو البقاء، وبإضافة كاف الخطاب له، وهم الخصوم، فيه معنى حمل هؤلاء الخصوم على الاقتناع أو الإذعان عاطفياً، بالإضافة إلى أسلوب القصر والذي يناسب الثابت وهو: [ما بالموت عار على الفتى]، فالشاعرة افترضت بادئ الأمر أن هناك رفض وهناك خصوم، فسعت بهذه المؤكدات إلى هدم قضية محتملة وهي إنكار الخصوم، وزيادة أكثر من مؤكد، دليل على الرد لأي نفي محتمل، وإن كان هذا الخبر قد وُجّه إلى خالي الذهن، فإنه يكون قد نزل منزلة المنكر، ليلغي أي اعتراض في نفسه، ثم لا يجعل لديه فرصة لأن يشك. إذ يقتضي الملفوظ المؤكد قضية مسلم بها يقينا وهي [نفي العار عن الميت]، وهذه القضية التي أرادت الشاعرة إثباتها، إذ قيدت هذا النفي بشرط، وهو حالة الميت في حياته، ما يفهم ضمناً بأن كل من سلم من العار في حياته فموته ليس بعار، وكان الشاعرة صنعت أنموذجاً لعار الموت، فالموت في حد ذاته ليس بعار للميت، إلا إذا سبقه عار في الحياة، فإن هذا العار سيلحقه بعد موته، وبذلك تكون قد نفت العار عن توبة بموته، لأنه في حياته لم يصبه العار، وبالتالي ينقلنا هذا الفهم إلى المفهوم اللاقولي أو العملي إلى نتيجة عملية، إذن: المرثي عاش شريفاً ومات شريفاً، وموته لن يغير هذه الحقيقة.

ثم تقول:

وَمَا أَحَدٌ حَيٌّ وَإِنْ عَاشَ سَالِمًا

بِأَخْلَدَ مَنْ عَيَّيْتُهُ الْمَقَابِرُ

وَمَنْ كَانَ مِمَّا يُخْدِثُ الدَّهْرُ جَارِعًا

فَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ يَرَى وَهُوَ صَابِرٌ

وَلَيْسَ لِدِي عَيْشٍ عَنِ الْمَوْتِ مَقْصَرٌ

وَلَيْسَ عَلَى الْآيَامِ وَالْدَهْرِ غَابِرٌ

وَلَا الْحَيُّ مِمَّا يُحْدِثُ الدَّهْرُ مُعْتَبٌ (مسامح)

وَلَا الْمَيِّتُ إِنْ لَمْ يَصْبِرِ الْحَيُّ نَاشِرٌ

قدمت الشاعرة عن طريق أبياتها ثوابت أرادت من خلالها التذليل على مكانة توبة، [في الموت خلود، وفي الحياة فناء، الصبر نهاية كل جزع، الموت لكل حي، ردود أفعالنا بعدم الرضا لن تغير الأقدار، ستمضي الأيام، والميت لن يعود للحياة]، واستعانت بأبياتها الحجاجية لتقر هذه المعاني، وتفتح بها مثلقي نصها، ففي البيت الأول وظفت أسلوب القصر [قصرت الخلود على أهل المقابر]، واعترضته بجملة [وإن عاش سالما] لتثبت للموت الخلود، نفت الحياة للأحياء، واستعملت لفظ العيش لهم، ليتماشى مع معنى الفناء، بأن وجودهم عيش مؤقت، وإن كانت هذه المدة سلمت وكانت استثنائية على غير المعتاد، فإنها حتما ستنتقضي وتنتهي، لتؤكد أن الخلود لأهل المقابر [كناية عن الموتى]، ولتنفيه عن الأحياء، إذ يقتضي القول أن: [كل حي للزوال والفناء]، ما يفهم ضمنا بأن توبة ذهب من الفناء إلى الخلود، إذن: هو من الخالدين، ولم يُفنى كما هو سائد عند الناس.

وفي البيت الثاني وظفت الشاعرة أسلوب، [من شرطية، وكان فعلها، والفاء واقعة في جواب الشرط]، إذ يقتضي اللفظ أن هناك من صبر بعدما كان جازعا، وكان الشاعرة افترضت مسبقا تعجب هؤلاء وقولهم: بأنها صابرة لأنها لم يفجعها موته، وإلا كانت جازعة، وبالتالي هي تريد أن تثبت عكس ذلك، وتحولها إلى قضية ثابتة حتمية، أن نهاية كل جزع صبر، وأن مهما كان الفراق صعبا، وكان الميت عزيزا، فنهاية كل جزع صبر، مما يفهم ضمنا أنها جزعت، وأن فراقه صعبا، غير أنه لا بد من النهاية، وهي الصبر، وبهذا جعلت الجزع من المتغيرات والصبر من الثوابت، لتثبت أن نهاية كل جزع صبر، فحولت الصبر نهاية حتمية، إذن: [صبرها جاء بعد جزع، وإن كان الصبر لا يليق بفراق المحبوب، إلا أنه أمر حتمي].

وفي البيت الثالث والرابع قابلت بين الثابت [الموت] والمتغير [العيش]، إذ يقتضي من الملفوظ في البيت الثالث [حتمية الموت، ومرور الأيام، وتغيرها]، فجعلت من الموت مصير كل حي، وتوبة كغيره لم يقصر الموت عنه، وهو كغيره من الناس الذين في الدهر وتمر عليهم الأيام، يبدو أن الشاعرة تخاطب ذاتها في هذه النقطة، فهذا الأمر لا يحتاج للتذليل إلا لمن كان مصدوما، وكأنها تصبر نفسها بهذه الحتميات، واستعانت بالنفي لأنه يدفع بالمتلقي أو الخصم إلى الإقرار بالقضية التي يحملها، فالنفي بطبيعته ينطوي

على ملفوظ عكسي يكون صريحا أو ضمنيا ينطوي على علاقة جدلية مع غيره، وينتقل بها إلى دحض الرأي المخالف. (صولة، 2007م، 428ص)، وأتبعته في البيت الرابع بنفي آخر، إذ نفت العتاب عما يحدثه الدهر من مصائب، فالدهر مسامح وغير ملام، كذلك عدم صبرهم على هذه المصائب لن تغير القدر ولن ترجع الأموات، مما يفهم ضمنا أنها تسليمتها لموت توبة وصبرها عليه لأنها تدرك جيدا أن جزعها لن يرجعه حيا، فلو كان الجزع على الميت يرجعه حيا لما صبرت.

ثم تقول:

وَكُلُّ شَبَابٍ أَوْ جَدِيدٍ إِلَى بَلَى وَكُلُّ أَمْرٍ إِلَى يَوْمٍ إِلَى اللَّهِ صَائِرُ
وَكُلُّ قَرِينٍ إِفْةً لِنَفَرٍ شَتَاتًا وَإِنْ ضَنَا وَطَالَ التَّعَاشُرُ

تتابع الشاعرة عرض فكرها الصوفي، من خلال الكليات التي قدمتها، بأن كل شي وجديد وشباب إلى الزوال، واستعانت لإثبات ذلك بلفظ العموم، لتجعل منها ثوابت عامة وقضايا، فالشاعرة تقصد كل شباب وكل جديد دون تقييد إلى البلاء، وأن كل امرئ دون تقييد الجميع سيذهبون إلى الله، وكل قريني متآلفين سيتفرقون، ومصيرهم للشتات، وإن طال التعاشر، وكأنها تفتح ذاك الصوت الذي تسمعه يقول: إن توبة مات، وغيره حي يتمتع بمتع الحياة، وهامهم الأحبة متآلفين لم يتفرقوا، فردت عليه بهذه القوانين الحتمية، أنه لا استثناء من مصير توبة الذي ذهب إليه، فالكامل سيواجه نفس المصير.

وتقول:

فَلَا يَبْعِدُنْكَ اللَّهُ حَيًّا وَمَيِّتًا أَخَا الْحَرْبِ إِنْ دَارَتْ عَلَيْكَ الدَّوَائِرُ
فَالْيَتُّ لَا أَنْفَكَ أَبْكَيكَ مَا دَعَتْ عَلَى فَنٍّ وَرَقَاءٍ أَوْ طَارِ طَائِرُ

تخاطب الشاعرة مرثيها بكاف الخطاب [لا يبعدنك، عليك، أبكيك] في خطابها، أرادت أن تخبره بدعواتها، وتوعده ببكائها، وإن أظهرت الصبر والتجلد إلا أنه لا يتعارض مع البكاء. استعانت بآلية التقديم والتأخير، تقدير الكلام: يا أبا الحرب إن دارت عليك الدوائر فلا يبعدنك الله حيا ولا ميتا، وحذفت ياء النداء لتدل قربها منها، والفاء أفصحت عن جواب شرط [فلا يبعدنك الله حيا وميتا]، وعبارة أبا الحرب كناية عن كثرة مشاركته للحروب، فهي دعت بهذه الصفة لتبرز شجاعته.

ويقتضي ملفوظ البيت أن المرثي كان قريبا منها في حياته، مما يفهم ضمنا بأن كل من دارت عليه الدوائر سيكون بعيدا، ولذلك دعت الله عز وجل أن لا يبعده في حياته بعد الموت، ثم أقسمت ألا تنفك عن بكائه، وربطت ذلك بشيء دئم، إذ صورت أن بكاءها

سيستمر طالما نادى الورقاء أليفها، وما دام وطار طائر، كناية على دوم الحال.

فقد استعانت الشاعرة بالكناية لتثبت بها استمرارية بكائها، حيث تقوم الصورة البيانية في الكناية على فكرة الانتقال من المعنى الوضعي [الظاهر] إلى المعنى العقلي [المفهوم]، فالقول الظاهر لا يفيد الغرض، وإنما ما يعقله السامع من معنى هذا القول، والحجاج بالكناية أقوى من التصريح؛ (الجرجاني؛ عبد القاهر، 1992م، 71 ص) ويكون الدليل أو الصورة جزءا من المعنى الحقيقي، وكان الشاعرة تعطي للمتلقى إشارة للوصول إلى المعنى المراد، وتعد الكناية من الوسائط التصويرية، فعندما يقرأها القارئ تبدو وكأنها بعيدة أو تزييليه لحدث سابق وأريد إخفاؤه أو ستره، ومن ثم يستنتج المتلقى المعنى أو المقصود بذهنه ليكون إلى القناعة أقرب.

تقول ليلي:

قَتِيلُ بَنِي عَوْفٍ فِي لَهْفَتَا لَهْ وَمَا كُنْتُ إِبَاهُمْ عَلَيْهِ أَحَاذِرُ
وَلَكِنَّمَا أَحْشَى عَلَيْهِ قَبِيلَهُ لَهَا بِدُرُوبِ الرُّومِ بَادٍ وَحَاضِرُ

استعملت الضمير الغائب لغرض الالتفات، يقتضي ملفوظ البيتين، أن الميت [توبة] هو قَتِيلُ قَبِيلَةِ بَنِي عَوْفٍ، كما يقتضي أنها كانت تأمنه من هذه القبيلة، فلم تكن تخشى عليه منها، ولكنها تخشى عليه من قبيلة لها باد وحاضر، هي لم تتوقع أن يقتلوه، كانت تخشى عليه قبيلة لها باد وحاضر، أي: لها تاريخ في مقاتلة الروم، كناية عن الشجاعة.

وظفت الشاعرة الكناية في البيت الثاني لنتقل المتلقى إلى المعنى الضمني، التي تريده أن يظهر، فالمقصود هو التقليل من شأن قبيلة بني عوف، وتحقيرها، وكأنها قالت إن قبيلة بني عوف لم تكن مقاتلة، ولم ترابط الثغور في مقاتلة للروم لا قديما ولا حاضرا، إذن: القبيلة التي قتلت توبة لم يكن لها تاريخ مشرف في القتال، وكانت مغمورة، وهذا يعمل على تعزيزتها، عندما توجه مثل هكذا ادعاء، وتثبت به هذا الدليل، وكأنها تنتقم لمريثها.

الخاتمة

تُعدّ ليلي الأَخيلية من الشاعرات البارزات في العصر الأموي، إذ تميز شعرها ببراء الصورة الشعرية، وعمق العاطفة، وقوة البنية اللغوية، مما يجعل دراستها من منظور استراتيجية التلقي أمراً بالغ الأهمية، في هذه الدراسة التطبيقية، حاولنا تسليط الضوء على كيفية تفاعل القارئ مع شعر ليلي الأَخيلية، من طريق تحليل البنى الجمالية والمعنوية التي تضمنتها نصوصها، ومدى تأثيرها على المتلقى.

أظهرت النتائج أن شعر ليلي الأَخيلية يتمتع بقدرة على استثارة القارئ وإشراكه في تجربة وجدانية وفكرية معقدة، إذ استعملت أساليب بلاغية متنوعة مثل التكرار، والصور الحسية، والتضاد، والمفارقة، مما يعزز من ديناميكية النص ويخلق تفاعلاً تأويلياً متجدداً لدى المتلقى، كما كشفت الدراسة أن تعدد أوجه التلقي بين جمهورها قديماً وحديثاً يعكس ثراء شعرها وقدرته على تجاوز حدود الزمان والمكان، ليظل محفزاً على التأويل والتفاعل النقدي.

بناءً على هذه النتائج، توصي الدراسة بضرورة توسيع نطاق البحث في دراسات التلقي في الشعر العربي القديم، واستكشاف دور المتلقى في تشكيل دلالات النصوص وفقاً للسياقات التاريخية والثقافية المختلفة، كما يمكن تطبيق هذه المنهجية على شعر شاعرات أخريات في التراث العربي، مما يساهم في إعادة قراءة النصوص النسائية الأدبية من زوايا جديدة تعزز من حضورها في الدراسات النقدية الحديثة.

ختاماً، يمكن القول إن شعر ليلي الأَخيلية يمثل نموذجاً غنياً لتفاعل النص مع القارئ، مما يجعله مجاًلاً خصباً للدراسات النقدية الحديثة، خاصة من منظور استراتيجية التلقي، التي تُبرز دور المتلقى في إنتاج المعنى وتفسير النصوص الشعرية بطرائق متجددة تتجاوز التأطير التقليدي للقراءة الأدبية.

الهوامش

(1) ليلي بنت عبد الله بن الرحال بن شداد بن كعب بن معاوية ومعاوية هو الأَخيل بن عبادة بن عقيل بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وكانت من أشهر النساء. اشتهرت بقصة حبها العفيف لتوبة بن الحمير، وكان شاعرا مبررا في قومه سخيا فصيحاً مشهوراً بمكارم الأخلاق ومحاسنها، وخطبها توبة إلى أبيها وأبى أن يزوجه إياها، وزوجها رجلاً من بني الأذلع ولا يعلم عن هذا الرجل شيئاً، واختلف الرواة في تاريخ وفاته، وأغلب الظن أنه مات سنة 80هـ، ينظر: (ديوان ليلي الأَخيلية، 2003م، 9، 10 ص)

(2) التأكيد القسم (لعمرك)، يعتبر القسم من مؤكدات الإسناد الخبري، ويمثل القسم وما في نحوه معنى المواجهة بالتخاطب بين المتخاصمين، ولكن القسم له وجود على سبيل النص المكتوب أيضاً، أي: له حروف تدل عليه، مما يجعل لها تأثير حجاجي بارز في تأكيد معنى الحجاج إذا وقعت في أيما نص. والقسم في حقيقته جملة إنشائية تؤكد جملة خبرية ثابتة، فيكون القسم بمثابة الزيادة للجملة، ولكنه يفيد تأكيد المعنى بتكرار الجملة عدة مرات، وفيه إشعار من جانب المُقسِم بأن

ما يُقسم عليه أمر مؤكد ينظر: (عتيق؛ ص58، 2009م)، (صولة، 2007م، 256 ص).

المصادر

- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق محمود محمد شاكر، ط 3، مطبعة المدني، 1992.
- الدريدي، سامية. الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه. ط 2، عالم الكتب الحديث، 2011.
- السبكي، بهاء الدين. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح. تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، 2003.
- بلانشيه، فيليب. *التداولية من أوستن إلى غوفمان*. ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2007.
- بول، جورج. *التداولية*. ترجمة قصي لعتابي، دار الأمان، 2010.
- ديوان ليلى الأخيلية. تحقيق واضح الصمد، ط 2، دار صادر، 2003.
- ريكور، بول. *نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى*. ترجمة سعيد الغانمي، ط 2، المركز الثقافي العربي، 2006.
- صحراوي، مسعود. *التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي*. دار الطليعة، 2005.
- صولة، عبد الله. *الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية*. ط 2، دار الفارابي، 2007.
- عبد الرحمن، طه. *اللسان والميزان أو التكوثر العقلي*. المركز الثقافي العربي، 1998.
- عبد العزيز. *علم المعاني في البلاغة العربية*. دار النهضة العربية، 2009.
- العبد، محمد. "النص الحجاجي العربي: دراسة في وسائل الإقناع" *فصول: مجلة النقد الأدبي*، العدد 60، 2002.
- عزام، منى إبراهيم. "الاقتراض المسبق في مسرح شوقي: دراسة لسانية تداولية" *مجلة كلية الآداب - جامعة المنصورة*، العدد 69، 2021.
- كاترين كيربرات - أوريكيوني. *المضمّر*. ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، 2008.