December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

مجلة كلية التربية للبنات
مجلة فصلية علمية محكمة للعلوم الإنسانية والاجتماعية تصدرها كلية التربية للبنات-
جامعة بغداد-العراق
Journal of the College of Education for Women
A Refereed Scientific Quarterly Journal for Human and Social Sciences Issued by the College of Education for Women-University of Baghdad-IRAQ

Received: July 21, 2022
تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٧/٢١
Accepted: December 25, 2022
تاريخ القبول: ٢٠٢٢/١٢/٢٥
Published: December 30, 2022
تاريخ النشر الإلكتروني: ٢٠٢٢/١٢/٣٠

DOI: https://doi.org/10.36231/coedw.v33i4.1626

The Death Scene in the "*Ayniyah*" Poems of Abi Thuayib Al-Huthali and Suda bint Shamardal: A Contrastive Study

Alaa Mahmoud Tayyem[1] and Hamdi Mahmoud Mansour[2]
Ministrery of Education-Jordan[1]
University of Jordan-Jordan[2]
alaatayyem90@yahoo.com[1]
h.mansour@ju.edu.jo[2]

Abstract

This study is an objective literary study of the poems of Abu Dhu'ayb Al-Hudhali and Su'da Bint Al-Shamrdal. It aims to shed light on the philosophy of death in the poems, and the way this philosophy is treated by both poets. Thus, the main prominent poetic images have been addressed and the outstanding ones have been singled out. The study further investigates the intertextuality with other poetic verses and Quranic verses and reviews the deviation in their semantic, syntactic, and phonetic types. The study adopts the historical approach to examine the occasion of the poems by referring to several historical sources that indicate the seniority. It also adopts the and descriptive-analytical approach represented by the use of content analysis to investigate the most prominent themes and literary features. The study has concluded that Abu Dhu'ayb's creativity in drawing literary images is due to being one of the - "Hudhalis" - those who follow the approach of drawing literary images. The poems were overflowing with sincere feelings. However, Su'da's feelings were clearer, as the literary vocabularies and images played a major role in adding a sense of sadness and affliction. Moreover, the study has concluded that Su'da's poem is the earlier, as it did not witnessed Islam as is the case with Abu Dhu'ayb who contemprorarized the wise kalihs.

Keywords: Abu Dhu'ayb Al-Hudhali, Literary Features, Philosophy of Death, Su'da Bint Al-Shamrdal, Themes of the Poem

مشهد الموت بين عينيّتي أبي ذؤيب الهذليّ و سعدى بنت الشّمردل

آلاء محمود تيّم[١] و حمدي محمود منصور[٢]
وزارة التربية والتعليم- الأردن[١]
الجامعة الأردنية- الأردن[٢]
alaatayyem90@yahoo.com[١]
h.mansour@ju.edu.jo[٢]

المستخلص

تُعنى الدراسة الحالية بتقديم دراسة موضوعية فنيّة لعينية كلٍّ مِن: أبي ذؤيب الهذلي، وسعدى بنت الشمردل، فيهدف البحث إلى دراسة هاتين العينيّتين لتسليط الضوء على فلسفة الموت فيهما لبيان رؤية كلٍّ من الشاعرين لقضية الموت ومعالجتها، وسعت إلى دراستهما من الناحية الفنية والموضوعية، ممّا أسهم في خدمة الغرض الرئيس من الدراسة وهو فلسفة الموت في العينيتن، فعرّجت الدراسة على أبرز الموضوعات المطّردة في القصيدتين مع ذكر الشواهد الشعرية، وذكْر ما استفردت به عينية عن أختها بموضوع معين، كما كشفت الدراسة عن التناص في القصيدتين مع غيرهما من الأبيات الشعرية والآيات القرآنية، ووقفت على الانزياح بأنواعه: الدلاليّ والتركيبيّ والصوتيّ، ممّا أسهم في خدمة الدراسة وإثرائها، وقد قامت الدراسة على المنهج الوصفيّ التحليليّ، الذي تمثّل باستعمال تحليل المضمون وقام على تحليل القصيدتين ودراسة أبرز موضوعاتهما، والوقوف على السمات الفنية فيهما. ومن أبرز الاستنتاجات التي توصّلت إليها الدراسة: يرجع إبداع أبي ذؤيب في رسم لوحات القصيدة إلى كونه من الهذليين الذين انتهجوا نهج رسم اللوحات في قصائدهم، كما فاضت العينيتين بالمشاعر الصادقة، بيد أنّ المشاعر عند سعدى كانت أوضح وأبرز، كما لعبت المفردات والصور الفنية دورًا كبيرًا في خدمة العينيتين وإضفاء لونٍ من الحزن واللوعة فيهما، وتوصّلت الدراسة إلى أنّ عينية سُعدى هي الأسبق كما جاء في المصادر فهي على الأغلب لم تشهد الإسلام أمّا أبو ذؤيب فقد عاصر الخلفاء الراشدين.

الكلمات المفتاحية: أبو ذؤيب الهذلي، سعدى بنت الشمردل، السمات الفنية، فلسفة الموت، موضوعات القصيدة

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

١ـ المقدمة

يُعدُّ الرّثاء من الموضوعات القريبةِ إلى النفس الباقيةِ بقاءَ الإنسانِ في الكون؛ إذ إنّها تُسَطّرُ ذِكْر الميّتِ؛ فيفوحُ طيب أثره وينتشرُ عبقُ صيته، فهو موضوعٌ يحاكي النفسَ البشريّة ولواعجها، ويُمْعِنُ في التأمل والتفكّر في هذه الحقيقة التي نُعايشها كلّ يوم، ليخلّدَ سنةً باقيةً إلى قيام الساعة أنّ "كلّ شيء هالكٌ إلا وجهه" (القصص. ٨٨)، ولمّا كان الشّعرُ هو الاستجابة الفنيّة لنزعة التعبير عند الإنسان احتلّ الرّثاءُ تلك المساحة الواسعة في الأدب العربيّ، فنجدُ صِدق الشعور ودِقّة التصوير وبراعة الكلمات عند رثاء الميّت وتأبينه، وقد كان الجاهليّون من غير معرفة بعقيدة الإسلام يتحاضّون على الصّبر ويعرفون فضله، ويشمتون بالجزع وأهله.

يهدف البحث إلى سَبْرَ أغوارِ قصيدةِ الرّثاء بينَ شاعرة وشاعر من شعرائنا القدامى: أمّا الشاعرة فهي سعدى بنت الشمردل، وأمّا الشاعر فهو أبو ذؤيب الهذلي، للكشف عن التقانات الفنية والأبعاد النفسية بمعالجة قصيدتيهما العينيتين من حيث رؤية كلّ منهما لموضوعه ورؤيته له إلى جانب تشكيله الفني.

ولا غرو أنّنا أمام قصيدتين كبيرتين من قصائد الشعر القديم، فتتمثل مشكلة البحث في معالجة العينيتن الموضوع ذاته "الموت" والوقوف على أثر مشهد الموت في نفس الراثي، ولمّا كان الموت حقاً على كل حيّ ، وأنّ البقاء في الأرض للفناء، وأنّ كلّ حيٍّ إلى زوال واندثار، مصداقًا لقوله تعالى:"كلّ من عليها فان، ويبقى وجه ربّك ذي الجلال والإكرام" (الرحمن.٣٦-٣٧)، نجد قول المبرد: (المبرد، ١٩٩٦، ص.٢٧١) "المراثي وأسبابها باقية مع الناس أبداً، إذ كانت الفجائعُ لا تنقضي إلا بانقضاء المصائب، ولا يفنى ذلك إلا بفناء الأرض ومن عليها، ولا إله إلا الله الحي الذي لا يموت".

قامت الدراسة على جملة من الأسئلة، منها ما يلي:-

- كيف عالج كلّ من الشاعر الجاهلي والإسلامي قضية الموت؟
- ما الموضوعات المشتركة التي تطرقت إليها العينيتان؟
- ما أبرز السمات الفنية في العينيتين؟
- كيف تجلّى الانزياح بأشكاله المختلفة في العينيتين؟
- أي الشاعرين كان الأسبق في نظم عينيته؟
- في أي عينية كانت العاطفة أكثر وضوحًا؟

وتكمن أهمية الدراسة في كونها دراسة جديدة تقارن بين عينية أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه- من عيون الشعر العربيّ-، مع عينيّة سعدى بنت الشمردل في رثاء أخيها، فهي تكشف عن الأسبق فيهما في نظم العينية، كما وقفت على أبرز الموضوعات والسمات الفنية والأساليب البلاغية في كلّ منهما، وتبيان المعاني المشتركة بينهما.

٢ـ الإطار النظري

٢ـ١ مصطلحات الدراسة

تمثل مصطلحات هذا البحث مدخلًا لفهم المحتوى، وهي على النحو الآتي:

٢ـ١ـ١الانزياح

وهو الخروج عن المألوف والمعتاد، بحيث يؤدي المبدع ما ينبغي له أن يتصف به النص من إبداع وقوة جذب وأسر، وهو ما يميز به الكلام العادي عن الكلام الأدبي، كما أنه يعد إضافة جمالية تنقل تجربة المبدع الشعورية للمتلقي، (ينظر: العثيم، ٢٠١٩، الانزياح في المستوى التركيبي عند الشاعر إبراهيم مفتاح). ووقفت الدراسة على الانزياح بأشكاله المختلفة في العينيتن للكشف عن أبعاده عند كل شاعر.

٢ـ١ـ٢ التناص

التناص هو تعالق نصّ أو حدث تاريخي مع نص حدث بكيفيات مختلفة... ثمّ توظيفه في النّصّ، ليصبحَ النّصّ نصوصًا آخذةً بزمامِ بعضها بعضًا، (ينظر: مصطفى، ٢٠١٤، مفهوم التناص وفلسفته في النقد الأدبي الحديث) وسعت الدراسة إلى الكشف عن التناص الموجود في العينيتين، وكيف تأثر مضمون الشعر ولغته عند الشاعرين بمن سبقهم من الشعراء.

٢ـ١ـ٣ أبو ذؤيب الهذلي

خويلد بن خالد بن محرث (ت ٢٧هـ)، من بني هذيل ابن مدركة بن مضر، شاعر فحل مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، ت٢٨ هـ وعينيته في رثاء أبنائه الخمسة من أشهر شعره، (ينظر: المفضليات، المفضلية ١٢٦)، وفي ديوان الهذليين نجد أنّ المناسبة كانت في فقد أبنائه السبعة لشربهم اللبن كانت قد شربت منه الحية.

٢ـ١ـ٤ سعدى بنت الشمردل

سعدى بنت الشمردل الجهنية، وبعض المصادر تسميها "سلمى"، والظاهر أنَّها ترثي أخاها لأمها "أسعد بن مجدعة الهذلي" (ينظر: الاصمعي، د.ت.، الأصمعيات، الأصمعية "٢٧").

٢ـ٢ *الدراسات السابقة*

هناك عدد من الدراسات السابقة المتعلقة في موضوع الدراسة، وهي على النحو الآتي:

أجرى إبراهيم (٢٠٠٠) دراسته الموسومة "البناء الفني في شعر الهذليين"، دار الشؤون الثقافية العامة، السلسلة ٢٠٠٠. فقد عُنيت الدراسة بإبداع الهذلي فنيًا في عينيته، واتبع الدارس المنهج التحليلي في تحليل أبيات القصيدة من خلال تحليل مصطلح البناء الفني وعرض السمات الفنية في شعر الهذليين، ودراسة بنية التصوير الشعري في القصيدة الهذلية ودراسة بنية التصوير الشعري في موضوعات الوجود، ودراسة البناء الداخلي والأسلوب والموسيقى والتكرار في أشعارهم.

كما ودرس هديب في الجامعة الأردنية (٢٠١٧) عينية أبي ذؤيب الهذلي قراءة حجاجية في العتبات والتخييل. إذ وقفت الدراسة عند تقنيتين أسلوبيتين في القصيدة، وشكّلا مظهرًا حجاجيًّا رئيسًا فيها، وهما العتبات الشعرية الداخلية والخارجية، والتخييل الشعري؛ استعارةً وتشبيهًا، وقامت الدراسة على المنهج التحليلي.

أمّا حريرجي (١٩٧٠) فقد حلل فنيا عينية أبي ذؤيب الهذلي، دانشنامه لغرض تقديم نبذة محققة من حياة الشاعر،

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

و ضبط الأبيات، و إعراب الكلمات، و اقتناء الأصح في الترتيب و الحركات. و يبينان مناسبة القصيدة. كما وقد حلل المضمون و الأسلوب لكي تبرز مكانة هذه القصيدة الخالدة الشهيرة بين عيون المراثي و أغر القصائد؛ ذ اتخذ الباحث من المنهج التحليلي الذي يدرس الجانب المعنوي و اللفظي في القصيدة منهجًا لهما، بتفكيك الأجزاء، و فصل اللوحات الموجودة، و ذكر معالم الجمال في كل لوحة، و بيان الرسالة التي أنشدت لأجلها القصيدة، كما لم يهمل الباحث نقد وحدة الموضوع و عناصر الجمال و الصور البيانية و المحسنات البديعية.

أبو حمدة (١٩٩٥) درس التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي دراسة نقدية إبداعية؛ إذ سلك الباحث المنهج التحليلي في رصد التذوق الجمالي في عينية أبي ذؤيب، وتعدُ الدراسة إبداعية من حيث نقدها للصور البيانية الموجودة في القصيدة.

أمّا صالح (٢٠٠٥) فقد درس البناء القصصي في القصيدة العربية دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي. اذ تناول الباحث مدى ملازمة وجود الإنسان ونشأة القصة، وأنهّا قديمة قدم الحياة الاجتماعية، واتبع الباحث المنهج التحليلي الاستقرائي في دراسته.

٣ـ الإطار العملي

٣ـ١ *المنهجية المتبعة في التحليل*

قامت الدراسة على المنهج التحليلي من خلال تحليل الأبيات في العينيتين والوقوف على الموضوعات التي قامت عليها القصيدتين والكشف عن السمات الفنية فيهما.

٣ـ٢ *حدود البحث*

٣ـ٢ـ١ البعد الزماني: إنَّ المحدد الزماني للدراسة هو العصر الجاهلي وبداية الإسلام؛ إذ إنّ الشاعرة جاهلية والشاعر مخضرم عاصرا الجاهلية والإسلام.

٣ـ٢ـ٢ البعد المكاني: نظمت هذه القصائد في شبه الجزيرة العربية، لكنَّها تصلح لكل زمان ومكان، فالرثاء معنى مشترك لجميع البشر.

٣ـ٣ *عيّنة البحث*

القصيدة العينية لكلٍّ مِن: أبي ذؤيب الهذلي، سعدى بنت الشمردل.

٣ـ٣ـ١ الرثاء بين الجاهلية والإسلام

إذا رثى الجاهليُّ ميتاً لا يوهمُ القارئ أنّ السماء أطبقت على الأرض، وأنّ الشمسَ كُسفتْ، والدّنيا لَبست الحِداد ونَحْو ذلك، ولكنّه يقول قولَ جليلة بنت مُرّة زوجة كليب ترثيه وقد قتله أخوها جسّاس: (زيدان، ٢٠١٣، ص. ١١٣):

يا قتيلاً قوّضَ الدهرُ به سَقْفَ بَيْتَيَّ جَمِيعاً من عَلِ
ورماني فَقْدُهُ من كَثَبٍ رَمْيَةَ الْمِصْمَى به المُسْتَأْصِلِ

ويقول عمرو بن كلثوم ملخّصاً موقفه وموقف الجاهليّن من الموت (يعقوب، ١٩٩٩، ص. ٦٦):

وإنّا سوف تُدركنا المنايا مُقَدَّرةً لنا ومقدَّرينا

فالموت قدرٌ لا مفرَّ منه ولا مَهْرب؛ لأنَّه النهاية الحتميّة التي تؤول إليها الحياة والأحياء.

كثُرت الأيام والوقائع بين العرب في الجاهليّة، وكانت رحى الحرب دائرةً بين القبائل العربيّة؛ لأسباب متعددة منها: النزاعُ على الماء والمرعى، والمنافسةُ على الشرف والرّياسة، فكان الجاهليّ يندفع لنصرة قومه إذا سمع النداء، ففي كل يوم كان يُقتل من قادتهم وأبطالهم، فكانوا يتألمون لذلك وينتابهم الحزن فأخذوا يشرعون في بث لواعجهم وأحزانهم وكتابة المراثي وتعداد مناقبهم وهجاء الأعداء؛ ممّا جعل من الرّثاء فنّاً واسع الانتشار في تلك الفترة (خليل، ٢٠٠٢).

وقد تهافت الجاهليّون على لذات الحياة واستغرقوا في متعها إحساسًا منهم بحتمية الموت ومصيرهم الذي لا مفرّ منه، "إنَّ الإنسان الجاهلي، كان مُحباً للحياة، ساعياً الى البقاء فيهاما وسعه ذلك، .وما ملحمة "جلجامش " إلاّ أُنموذجٌ للصراع الحثيث؛ لتحقيق هذه الإرادة المتأصلة في الإنسان، ألا وهي الطُّموحُ الأزليُّ نحو الخُلود" (جابر، ٢٠٠٩).

وكانت المرثيّة الجاهليّة تتمحورُ حول المرثيّ وبطولاته، وذكْر أمجاده وصَوْلاته وجَوْلاته، وإن كان مقتولاً نجد فيها هجاءً لمن قتله، وتظهر فيها جدليّة العقل العربيّ وموقفه من الموت والفناء (الجبوري، ١٩٨٦).

كانت نظرة الجاهليّين إلى الموت تُفضي إلى أنّهم لا بدّ هالكون، وأنّ هذه الحياة لن تتُاح مرةً أخرى، فغرقوا في لذائذ الحياة ومتّعوا أنفسهم بالشهوات، ولمّا جاء الإسلام عمّق مفاهيم حقيقة الحياة الدنيا وأنّها فانيةٌ زائلة، وما هي إلا متاعٌ قليل لسفر إلى دار الحق والمقامة، فقد اعتقد الجاهليّون أنّ الحياة الدنيا هي مكان اللّقاء بالأحبّة فقط، فإذا مات الإنسان فإنّ حياته ستنتهي ولن تعود، وفي العقيدة الإسلاميّة أصبح المرءُ يؤمن أنّه سيلتقي بأحبّته في الجنان لقاءَ خلود لا نهاية له، فشملت المراثي قضيّة التّفكير والتّأمل في مصير الإنسان، وقد كان هذا التّأمل موجودًا في الجاهلية (قبل الإسلام)، لكنّ الإسلام جاء وبنى العقيدة في النّفوس، فأعطى الموتَ بُعْده الحقيقي، وجعل منه المحفّز الدائم على الإيمان والعمل الصّالح (أنوار، ٢٠١٠).

٣ـ٣ـ٢ الموضوع

أنشد أبو ذؤيبٍ عينيته بمشاعرَ يملؤها الحزن والشجن واللوعة يحاكي فيها تجربته في الفقد والألم، فقد اكتوى بألم فقد أبنائه الخمسة إثْر إصابتهم بالطاعون في عامٍ واحدٍ، ونرى أنّه من الممكن تقسيم القصيدة إلى محوريْن: الأوّل: العاطفي الذي ذكر فيه حزنه وحالته النفسية عقب وفاة أبنائه، والثاني: المحور القصصي الذي خدم الغرض الأول من خلال سرد قصص ثلاث عضدية.

وقد أبدع أبو ذؤيب في تخليد موقفه تجاه الموت والوجود والفناء؛ فالغاية الرئيسة للقصيدة ليست البكاء فحسب، بل فلسفة الوجود الإنساني؛ تناول فيها ثنائية البقاء والفناء، ومثّل لهذه الفلسفة بثلاث لوحات قصصية رسم فيها صورًا متعددة تُدلّل على فكرته؛ ففي اللوحة الأولى كان الحمار الوحشي وأتنه الأربع اللائي عاش معهن ردحًا من الزمن في نعيم ورخاء إلى أنْ فرّقتهم يد الموت، فلمّا ظنّ أنّه

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

أمسك -وأتنه- بخيط البقاء عندما ورد الماء كان هلاكه من حيث ظنّ بقاءه، وفي اللوحة الثانية كان الثور الوحشي الذي لم يتمكن من الإفلات بنفسه من قبضة القدر على الرغم من اجتيازه كل العقبات والمخاطر التي اعترضته، فلمّا أشرق الصبح وتنفس، وشعر الثور بالأمان كان هلاكه على يد الكلّاب وكلابه، ويختم باللوحة الثالثة التي يرسم فيها صورة البطل الفارس وصراعه مع بطل آخر، وكان كلٌّ منهما مُدجّجًا بسلاحه إلّا أنّ الفناء عمّهما معًا، ثم تكون النهاية ليصل بنا إلى الحكمة التي يريد تعميق صداها في النفس بترداد شطر البيت- والدهر لا يبقى على حدثانه- الذي ما برح يُكرره في بداية كل لوحة مغيرًّا عجز البيت بما يتناسب واللوحة التي يرسمها (الشورى،٢٠١٠) وهي جملة اسمية تفيد الثبات، والخبر"لا يبقي" جملة فعلية تدلّ على الاستمراريّة؛ وكان التكرار ليدلّل على استسلام الكائنات عن مغالبة الدهر وقهره (هديب، ٢٠١٧، ص. ٢٠٨)، وقد اتبع أبو ذويب نهج الهذليين في الرثاء كما يُشير الشورى في قوله:"اتخذ الهذليّون الرثاء مذهبًا قصصيًّا عماده حيوان الصحراء الشارد في أرجائها الممتنع فوق جبالها العالية يضربون به المثل على أنّ الموت يدرك كلّ كائنٍ حيّ مهما يكن بعده عن مواطن الخطر وامتناعه عليه" (الشورى، ١٩٨٣، ص. ٢٠٣) كأنّ الأبيات تنطق بالحكمة في آنٍ وبالوجع غير المحتمل في آنٍ آخر، فمضمون القصيدة وجوديٌّ في جوهره وحقيقته بالتطرق إلى ثنائية الحياة والموت؛ فأخذ أبو ذؤيب يحُاجج نفسه من هول الصدمة فهو يفقد أبناءه –الذين عوّل عليهم- دفعةً واحدة؛ فانطلق من مشكلة الموت متجاوزًا كل البكائيات، متجاوزًا "الأنا" ليصل خطابه إلى الكون أجمع (هديب، ٢٠١٧، ص.٢٠٣).

أمّا سعدى بنت الشمردل فقد أبدعت عينيتها في رثاء أخيها "أسعد بن مجدعة الهذلي"، فجزعت لما أصابه وأخذت تنشد الأبيات بمشاعر ملؤها الحزن والجزع إلى أن انتهت بفلسفتها إلى أنّ الموت غاية الحي، وكل جمع إلى شتات، وأنّ أخاها أقبل على الموت لجسارته وشجاعته، وأخذت تخلع على المرثيّ صفات الجود والإقدام والنجدة والسماحة، فتجدها تراوح بين العويل والبكاء، و تأملاتها في الموت والحياة في أبياتها.

٣-٣-٣ مطلعُ القصيدتيْنِ وخاتمتُهُمَا

استهلّت سعدى بنت الشمردل العينية بقولها:

أَمِنَ الْحَوَادِثِ وَالْمَنُونِ أُرَوَّعُ وَأَبِيتُ لَيْلِي كُلَّهُ لاَ أَهْجَعُ

افتتحت القصيدة بصيغة الاستفهام المؤدي لمعنى الإنكار والتعجب، وهي كأبي ذؤيب قدّمت شبه الجملة المتعلقة بالفعل على الفعل "أروّع" للتركيز على قضية المصاب والفقد كما أشرنا في عينية أبي ذؤيب، ثم كان الفعل "أروّعُ" فالروع والفزع ألمّا بها إثْر فقدانها أخيها، أمّا أبو ذؤيب فاستعمل "تتوجعُ" ونُلاحظ أنّ الفعليْن مضارعان يدلّان على استمرارية الألم والوجع وديمومتهما، وفي رأيْنا أنّ لفظة الروع تحمل معنى الخوف والجزع أكثر من معنى الألم، أما "الوجع" ففيه وصف مباشر لكمية الألم والحزن والغصة، وعمدت سعدى في الشطر الثاني إلى استعمال جملة فعلية فعلها مضارع لتدلّ على أنّ هذا الوجع والألم يرافقها في كل ليلة فيمنعها من النوم والرقاد، فهي لا تهجع ليلها.

وتختتم العينية بقولها:

غَادَرْتَهُ يَوْمَ الرِّصَافِ مُجَدَّلاً خَبَرٌ لَعَمْرُكَ يَوْمَ ذَلِكَ أَشْنَعُ

تنهي قصيدتها بذكْر أخيها وهو مسجًّى على الأرض، وكان ذلك الخبر أشنع خبر تلقّته في حياتها، وفي استعمالها أسلوب القسم دلالة على شدة الخطب وتأثيره فيها، وذات الدّلالة أيضًا في استعمالها اسم التفضيل "أشنع"؛ فهذا اليوم لا يوازيه أي يوم آخر في شناعته وبؤسه وبشاعته. اذ قال أبو ذؤيب الهذليّ في رثاء أبنائه:

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مَن يَجزَعُ

استهلّ أبو ذؤيب قصيدته ببنية استفهامية يطرح من خلالها مشكلته المتمثلة في القلق الوجوديّ، والسؤال هنا يفيد الاستنكار والتعجب، ثم تأتي شبه الجملة المتعلقة بالفعل "من المنون" التي قدّمها على الفعل "أتوجعُ" فالتركيز هنا على الموت فهو عنوان قضيته، فالقضية هي الموت وليس الوجع؛ لذا أُدخلت الهمزة على شبه الجملة، أمّا الشطر الثاني من البيت "وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ" فاشتمل على جملة اسمية تفيد الثبات؛ فالدهر لا يلتمس عذرًا لمن يبكي على مصائبه، وممكن أن نقرأ من خلال هذا المطلع أنّ الشاعر كان في صدمة وانهيار شديديْن ممّا دفعه للبدء بالسؤال فلم يستحضر جملًا تُسعفه في هذا الموقف، ويحمل السؤال أثره في نفوس المتلقين.

وهي أداة من أدوات الحجاج التي استعملها الشاعر بغاية جذب اهتمام المتلقي ومتابعة الشاعر، ويبدأ الشطر الثاني بواو الاستئناف لبيان عدم جدوى الطريقة الأولى في التجلد.

واختتم العينية بقوله:

وكلاهما قد عاش عيشة ماجدٍ وجنى العلاء لو أنّ شيئا ينفعُ

ابتدأت العتبة الختامية هنا من الشطر الثاني"لو أنّ شيئًا ينفع" (هديب،٢٠١٧، ص. ٢٠٧) فالتمني هنا مستحيل حصوله؛ لأنّ النتيجة الحقيقة ألا شيء ينفع، وفي هذا البيت يُجمل لنا خلاصة لوحاته السردية الثلاث؛ فقد نال الموت من الأبطال رغم قوتهم، واستعمل حرف امتناع لامتناع "لو" لاستحالة وقوع هذا الشيء، واسم إنّ جاء نكرة ليدلّ على العموم فمهما تعدّدت الأشياء فمصيرها واحد، ثم خبر إنّ الذي جاء على صورة "جملة فعلية" وتدلّ على الاستمرارية، وبذلك تتفتّح للمتلقي آفاقٌ جديدة في ابتكار الصور والأشياء واستحضار الحقيقة الخالدة لنهايتها "الموت"، وفي قوله: "كلاهما قد عاش عيشة ماجدٍ" هناك بُعدان مباشر وغير مباشر؛ فالمباشر يعود إلى اللوحة الأخيرة وصورة الأبطال، وغير المباشر يعود إلى اللوحتين السابقتين أيضًا، وتشير كلمة "كلاهما" إلى جميع المخلوقات، فالقصيدة لها ارتدادان داخلي وخارجي (هديب،٢٠١٧، ص.٢٠٧)، الدّاخلي متعلق بترداد الأصوات واللوحات فيها، والخارجي يتعلق بالمتلقي؛

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

إذ بإمكانه استحضار العديد من المشاهد التي تُدلّل على الحقيقة ذاتها.

٣-٣-٤ صفات المرثيّ

نجد أنّ العينيتين اختلفتا في رسم صورة المرثي وتعداد مناقبه؛ فهذه سُعدى خلعت على أخيها العديد من الصفات ومنها الكرم في قولها:

يَا مُطْعِمَ الرَّكْبِ الْجِيَاعِ إِذَا هُمُ حَثُّوا الْمَطِيَّ إِلَى الْعُلَى وَتَسَرَّعُوا

وتذكر سماحته ودماثة خلقه في قولها:

سَمْحٌ إِذَا مَا الشَّوْلُ حَارَدَ رِسْلُهَا وَاسْتَرْوَحَ الْمَرَقَ النِّسَاءُ الْجُوَّعُ

وعن شجاعته وإقباله على الحروب أنشدت:

سَبَّاقُ عَادِيَةٍ وَهَادِي سُرْيَةٍ وَمُقَاتِلٌ بَطَلٌ وَدَاعٍ مِسْقَعُ

وقد جاءت على وصف خَلْقه وهيئته، ومن ذلك قولها:

مُتَحَلِّبُ الْكَفَّيْنِ أَمْيَتُ بَارِعٌ أَنِفٌ طُوَالُ السَّاعِدَيْنِ سَمَيْدَعُ

أمّا أبو ذؤيب فلم يتطرق إلى صفات أولاده الذين فُجع بهم، ويعود ذلك إلى اختلاف المرثي وصفاته؛ فشقيق سعدى بطلٌ مغوار في حين كان أولاد أبي ذؤيب صبيةً وأطفالًا ماتوا في الطاعون، فتعدّى بكاء ورثاء أولاده لتصبح هذه المرثية لكل واحدٍ منا، فقد رسم لنا لوحاته السردية الثلاث التي سبق ذكرها؛ فمقصوده عام من القصيدة وإن كان رثاء أبنائه هو المنطلق لهذه الفلسفة الوجوديّة، وكلا الطرحين عند الشاعريْن يفتح آفاقًا لدى المتلقي وفي ذلك أسلوب حجاجيّ، وإن كنّا نميلُ إلى أنّ قوة الحجاج عند أبي ذؤيب أكبر لا سيما باستحضار شخصية "أميمة" التي حاورها وطرحت عليه الأسئلة من دون إجابة منه، وفي ذلك تركيز على واقعه وحاله إثر المصيبة؛ فأميمة الصوت الآخر الذي يُحاوره أبو ذؤيب ممّا يكشف عن الصراع النفسي الحادّ عنده، ويرى أبو حمدة أنّ شخصية "أميمة" هنا تُقابل شخصية "سعاد" عند كعب بن زهير في قصيدته "بانت سعاد" (أبو حمدة، ١٩٩٥، ص. ١٧).

٣-٣-٥ التناصّ

وهو استدعاء وتعالق مجموعة من النصوص يتلاقى سابقها بلاحقها؛ فالنص سلسلة من العلاقات مع النصوص الأخرى، ويأتي التناص على مستويين: المباشر ومنه: الاقتباس والتضمين والاستشهاد، وغير المباشر الذي ينطوي على الذاكرة التاريخية والمخزون الثقافي الجمعي، وقد تجلّى التّناص عند سعدى في قولها:

أنّ الحوادث والمنون كليهما لا يُعتبان ولو بكى من يجزعُ

فاستقى منها أبو ذؤيب المعنى، فقال:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

وفي بيت أبي ذؤيب تناصٌّ مع قوله تعالى:"أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيَّدَة".(سورة النساء. ٧٨).

فلا شيء يدفع الموت سواء أكان تميمة – التي عُرفت في الجاهلية- التي تدفع الضرر عن الإنسان، أم كما جاء في الآيات لو كان المرء في بروج مشيدة. تقول سعدى مؤكدّةً حتمية الموت ووقوعه على كلّ البشر:

كم من جميع الشّمل ملتئمِ الهوى كانوا كذلك قبْلَهم فتصدّعوا

وفي معنًى مقارب يؤكد أبا ذؤيب المعنى ذاته، فيقول:

كَمْ مِن جميع الشمل مُلتئمِ القُوى كانوا بعيشٍ قَبْلنا فتصدّعوا

فلاشيء يردّ الموت إن جاءت ساعته، وفي ذلك نجد قول سعدى:

ولقد بدا لي قبلُ فيما قد مضى وعلمتُ ذاك لو أنّ علمًا ينفعُ

وإلى ذات المعنى أشار الهذليّ بقوله:

ولقد حَرصتُ بأنْ أُدافع عنهم فإذا المنيّة أقبلت لا تُدفعُ

وفي بيان شدة الحزن واللوعة في المصاب، تصف سُعدى عينها المتعبة التي لا تتوقف عن البكاء من هول المصاب وشدته، فتقول:

وتبين العينُ الطليحةُ أنهّا تبكي من الجزع الدخيل وتدمعُ

أمّا أبو ذؤيب فدمعته لا تغادر مقلتيه، إذ يقول:

أودى بنيّ وأعقبوني غصةً بعد الرقادِ وعبرةً لا تقلعُ

تنشد سعدى حكمتها بأنّ كلّ حي مهما عاش فلا محالة أنَّه هالكٌ يومًا ما، فتقول:

وَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ كُلَّ مُؤَخَّرٍ يَوْمًا سَبِيلَ الأَوَّلِينَ سَيَتْبَعُ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَوَ انَّ عِلْمًا نَافِعٌ أَنْ كُلُّ حَيٍّ ذَاهِبٌ فَمُوَدِّعُ

ويُخلّد الهذلي حكمته بقوله:

وإذا المنيّةُ أنشبت أظفارها ألفيتَ كلّ تميمةٍ لا تنفعُ

ففي البيت وضوح صريح أنْ لا شيء يدفع الموت إن حانت ساعته، وفي ذكر "التميمة" إشارة إلى اطلاع الجاهليين ومعرفتهم بأساطير الأمم الأخرى، وتعليق التمائم شائع ومعروف عندهم، فالعقلية الجاهلية لم تكن بدائيةً كما صوّرها بعض رواة الأخبار (عاطف، ٢٠٠٧).

وهذه سعدى فُجِعت وتمنّت لو كانت فديةً لأخيها، فقالت:

فوددتُ لو قبلتْ بأسعدَ فديةٌ ممّا يضنُّ به المصاب الموجع

أمّا أبو ذؤيب فيرى الموت أقرب من كل وقت وأنّه لاحقٌ بأبنائه لا شك يساوره في ذلك، فيقول:

فعبرتُ بعدهم بعيش ناصبٍ وأخالُ أني لاحقٌ مستتبعُ

٣-٣-٦ الانزياح الدّلالي

٣-٣-٦-١ الموضوع

نجد أبا ذؤيب ينزاح عن موضوع القصيدة "الرثاء" لينحو بها منحى الوعظ والحكم وذلك من شدة الخطب الذي أصابه، فمع كبر سنّه وحاجته لهؤلاء الأولاد ها هو يفقدهم مرةً واحدةً ممّا جعل أبياته تنطق حِكمًا بليغةً نستعملها إلى

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

يومنا هذا، وتجلّى ذلك برسمه اللوحات القصصية الثلاث ومفادها" أنّ كل حيّ هالك"، ومن ذلك قوله:

وَإذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها ألفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ
وَلَيَأتِيَنَّ عَلَيكَ يَومٌ مَرَّةً يُبكى عَلَيكَ مُقَنَّعاً لا تَسمَعُ
وَتَجَلَّدي لِلشامِتينَ أُريهِمُ أَنّي لَرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ
وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَها فَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَعُ
كَم مِن جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمُ الهَوى باتوا بِعَيشٍ ناعِمٍ فَتَصَدَّعوا
فَلَئِن بِهِم فَجَعَ الزَمانُ وَرَيبُهُ إِنّي بِأَهلِ مَوَدَّتي لَمُفَجَّعُ
وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ في رَأسِ شاهِقَةٍ أَعَزُّ مُمَنَّعُ

أمّا عن سعدى بنت الشمردل فنجد أنّها في قصيدتها لم تنزحْ عن الموضوع الرئيس "الرثاء" كما انزاح أبو ذؤيب، فقد أعطت حكمًا تواسي نفسها بها "بأنّ كلّ حي ذاهب فمودّع"، لكنّ القسم الأكبر تضمّنَ صفات المرثي ولوعتها عليه؛ ولعلّ ذلك لأنّه هلك مقتولًا يوم الرّصاف؛ فهي تُعلي من مكانته تحريضًا على الأخذ بثأره.

٣-٣-٦-٢ التصوير الفني

إنّ دراسة الصور تُساعد في الكشف عن المعنى المجازيّ في القصيدة بتجاوزها المعنى الظاهريّ المألوف، وهو ما يسترعي الاهتمام لدى الدّراسين والباحثين، وتنبثق هذه الأهميّة على حدّ قول جليل رشيد: "بأنّها التشكيل اللّغويّ النابع من مخيّلة المبدع وقدرته على صهر ماهية الصورة ووظيفتها في نسيجٍ واحد" (محمد، ١٩٩٠، ص.١٩).

نجد لغة التصوير عند أبي ذؤيب تُقارب ما كان عليه الجاهليون، فقد رسم لوحاته* من الطبيعة-الصحراء- ووظّفها توظيفاً يعكس الحالة النفسية عنده بتصويره الموت الذي أقضّ مضجعه بعرضه اللوحات الثلاث بتفاوتها في الطول والقصر، ليلفتَ انتباه المتلقي إليها وما يصاحبها من آهات وزفرات نابعة من أعماقه بإعماله فطنته وحكمته لإيصال الفكرة الدائرة في خَلَده.

وهذه سعدى تُبدع في رسم الصور الفنية لتعبر عن عمق المأساة التي تُعايشها فتقول:

كم من جميع الشمل ملتئم الهوى كانوا كذلك قبلهم فتصدّعوا

شبّهت الموت الذي تخطّف أحبتها بالصَّدْع الذي يُحدِثُ شَرخًا لا جبْر له في الجدار او الزجاج؛ وهذا الشرخُ كان عميقًا يوازي منزلة المرثيّ منها، وفي قولها:

هَذَا الْيَقِينُ فَكَيْفَ أَنْسَى فَقْدَهُ إِنْ رَابَ دَهْرٌ أَوْ نَبَا بِيَ مَضْجَعُ

فإنّ الوضع النفسي عند الشاعرة جعلها تلجأ إلى أسلوب الانزياح؛ فجعلت من الدهر شخصًا يشكّ ويرتاب، وفي قولها "نبا بي مضجع" إنزال الجمادات منزلة الإنسان في قدرته واقتداره؛ فالمضجع مكان النوم لا ينبو ولا يهجر ولكنّ الشاعرة جعلته كذلك، فتشكيل الصورة الاستعارية هنا قائم على الانزياح التشخيصي المجرد الحسّيّ بمنحه صفةً من صفات الأحياء وهي الرّيب والشّك (الطيب الطائي، ٢٠١٥، ص.١٢٠).

٣-٣-٦-٣ المجاز والاستعارة والكناية

ونعني بها عدولَ التّراكيب عن نمطيّة التّعبير العادي إلى لغةٍ فنيّةٍ عاليةٍ (بو سعيد، ٢٠١٧، ص.٨٥)، وقدْ برعَ الهذلي في هذا الضَّربِ من ضروبِ الانزياحِ الدّلاليّ "المجاز"، واستعرضَ فيهِ قدراتِهِ اللّغويةَ الفذّةَ، فمعجمُه المجازيّ ثريٌّ بالإيحاء، فنجدُه يقول:

وإذا المنيّةُ أنشبت أظفارها ألفيتَ كلّ تميمةٍ لا تنفعُ

يصوّر الشاعر المنية وقد خطفت أبناءه من يده، وكأنها تملك مخالب وتُكشّر عن أنيابها لتقضيَ عليهم، فيجسّدُ المنيّة بهذه الصور لتستقرّ في أذهان المتلّقين قوّة الخطب النّازل به، فالحيوان هو المفترس القاتل، ونجد هنا (الاستعارة) فوظيفة الأظفار هي الإمساك بالفريسة وليست الالتهام، فأبقى هذه القرينة بالذات من المشبه به وحركة الصورة لحظة إدخال الأظفار؛ لأنّها أدّت المطلوب (نعمة، ١٩٩٧، ص. ٢١٩).

وفي قوله:

فالعينُ بعدهم كأنّ حِداقها سُملت بشوكٍ فهي عور تدمعُ

يُبدع لنا صورةً لعينه كأنها قد فقئت بشوك فهي عور، ودموعها لا تتوقف عن الجريان، ليوصل لنا مدى الألم والحزن المشتعليْن في صدره، ففيه كناية عن شدة البكاء (حريرجي،١٩٧٠، ص.٢٢).

وفي قول أبي ذؤيب:

سبقوا هوي وأعنقوا لهواهم فتخرّموا، ولكلّ جنبٍ مصرعُ

ففي قوله: لكلّ جنب مصرع كناية عن حتمية الموت. وفي كناية عن تتابع المصائب والشدائد عليه؛ وكأنه صخرة المروة التي يمرّ عليها الناس في الجبل، يقول:

حتى كأني للحوادث مروةٌ بصفا المُشرَّق كلّ يوم تُقرّعُ

وفي قوله: " أني لريب الدهر لا أتضعضع" كناية عن قوة تحمّله وتصبّره وجَلَدِهِ. وفي قوله "فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ" كناية عن حتمية الموت فلا شيء يدفعه إن وقع. وفي كناية عن القلق والأرق الملازميْن لحالها قالت سعدى:"وأبيت ليلي كله لا أهجعُ"، وفي كناية عن تغير الحال من الاكتفاء إلى الحاجة تقول:

لْتَبْكِ أَسْعَدَ فِتْيَةٌ بِسَبَاسِبٍ أَقْوَوْا وَأَصْبَحَ زَادُهُمْ يُتَمَزَّعُ

ونجد التشبيه البليغ عند سعدى حيث شبّهت تفرق قومها بالجدار الذي يتصدع، وفيه بيان لشدة الفقد، وإدراك لحقيقة الموت، إذ تقول:

كَم مِن جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمِ الهَوى كانوا كَذَلِكَ قَبلَهُم فَتَصَدَّعوا

نجد التشخيص؛ إذ جعل من الدهر شخصًا يرتاب في قولها:

هَذا اليَقينُ فَكَيفَ أَنسى فَقدُه إِن رابَ دَهرٌ أَو نَبا بِيَ مَضجَعُ

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

وفي كناية عن القلق والأرق الملازمين لها قالت:" نَبا بِيَ مَضجَعُ".وكناية عن شجاعته وجسارته قالت سعدى:

جَوّابُ أَودِيَةٍ بِغَيرِ صَحابَةٍ
كَشّافُ داوِيّ الظَلامِ مُشَيَّعُ

وكناية عن إقدامه في القتال وقوة جأشه قالت سعدى:

سَبّاقُ عادِيَةٍ وَهادي سُرِيَة
ومُقاتِلٌ بَطَلٌ وَداعِ مِسقَعُ

٣-٣-٦-٤ الانزياح التّركيبيّ

للمفردةِ مواقعُ محدّدةٌ في نظامِ الجملةِ لا تخرجُ عنها على وفق قواعدِ النّحوِ، وقدْ تخرجُ هذهِ المفرداتُ عن مواقعها بتقديمٍ أو بتأخيرٍ أو بحذفٍ، وحينها يكونُ ذلك انزياحًا تركيبيًا له دلالةٌ خاصّةٌ أرادَ الشّاعرُ إيصالَها بهذه الطّريقةِ (الطائي، ٢٠١٥، ص. ١٢٠).

وقد زخرَ شعرُ أبي ذؤيب الهذلي بتلكَ الانزياحاتِ، ونكتفي بهذا المثال:

سَبَقوا هَوَي وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ فتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

فقدّم الخبر شبه الجملة "لكلّ جنبٍ" على المبتدأ "مصرع" وذلك للدلالة على إحاطة الموت بالناس من كل صوبٍ وناحية وحدْب، وكلمة "كلّ" تدلّ على الاستغراق؛ فالأهمية هنا ليست للموت بل لإحاطته وشموليّته. وفي قول سعدى:

أَنَّ الْحَوَادِثَ وَالْمَنُونَ كِلَيْهِمَا لاَ يُعْتِبَانِ وَلَوْ بَكَى مَنْ يَجْزَعُ

إذ حذف جواب الشرط وممكن تقديره "لا يعتبان"، لإيلاء الأهمية للبكاء والجزع عن العتاب، ونلحظ في البيت نفسه كيف قُدّمت لفظة التوكيد"كليهما" على خبر أنّ؛ وذلك لشدّة تفاعل الشاعرة مع الحدث ومع لفظتي "الحوادث والمنون" فهي تريد التأكيد على أنّ خطبها لم يكن سهلًا فكأنها تجرّعت من كأسَيْهما.

وفي قولها:

سَبَّاقُ عَادِيَةٍ وَهَادِي سُرْيَةٍ وَمُقَاتِلٌ بَطَلٌ وَدَاعٍ مِسْقَعُ

حذفت المبتدأ وهو ضمير مستتر تقديره "هو"، لأنّ الضمير معروف يعود على المرثيّ.

٣-٣-٦-٥ الانزياح الصوتيّ

يتآزرُ النّظامُ الإيقاعيُّ والنّظامُ اللغويُّ في القصيدةِ من أجلِ تشكيلِ الدّلالةِ، لأنّ الكلمةَ التي تحملُ المعنى لا تنفصلُ عن أصولِها الصوتيّةِ، يقول بوب: "إنّ الجِرْسَ يجب أنْ يكونَ صدىً للمعنى"(الرباعي، ١٩٨٤، ص.٥٦)، وقدْ أولى علماءُ العربيّةِ اهتمامًا كبيرًا للجانبِ الصوتيّ للّغة، وكانت لهم ملاحظاتٌ دقيقةٌ لما يعتري الأبنيةَ اللغويّةَ من تبدّلٍ وتغيّرٍ، وما ينشأُ عن تضافرِ الأصواتِ اللغويّةِ من إيقاعٍ موسيقيٍّ تنبثقُ عنهُ شبكةٌ من العلاقاتِ الدّلاليّةِ، فكلُّ عنصرٍ من عناصرِ البنيةِ الصّغرى يسهمُ في تشكيلِ البنيةِ الدّلاليّةِ الكبرى للنّصِّ (بو سعيد، ٢٠١٧، ص.٨٨).

- **الطباق**

يظهر استعمالُ المحسّنِ البديعيّ "الطّباق" في شعر أبي ذؤيب كثيرًا، وقد طوّعه فيما يخدمُ غرضَ القصيدة، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر قوله:

فلبثن حينا يعتلجن بروضة فيجدُّ حينًا في العلاج ويشمعُ

فيجد ويشمع طباق إيجابي لبيان تقلّب الحال بين الجدّ والهَزَلِ. ولم يغب الطّباق عن عينية سعدى ومن ذلك قولها:

وَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ كُلَّ مُؤَخَّرٍ يَوْمًا سَبِيلَ الأَوَّلِينَ سَيَتْبَعُ

فاللفظتين "مؤخر، الأولين" تربطهما علاقة الطباق؛ فكلّ مؤخرٍ "يأتي لاحقًا" سيمضي في يومٍ ما ويسير إلى ما سار إليه من قبله من الأولين؛ فالمآلُ والمصيرُ واحدٌ. ونلمح الطباق في قولها:

ذَهَبَتْ بِهِ بَهْزٌ فَأَصْبَحَ جَدُّهَا يَعْلُو وَأَصْبَحَ جَدُّ قَوْمِي يَخْشَعُ

وفي اللفظتين"يعلو ويخشع" طباق، فيه مفارقة لحال قومها مع حال قوم بهْزٍ الذين قتلوا أخاها؛ فقد علا شأنهم وارتفع مجدهم لقتلهم أخاها، أما قومها فقد ذلّ وخضع شأنهم لفقدهم بطلًا من الأبطال وسيّدًا من ساداتهم.

- **الجناس**

وهو من المحسناتِ البديعيّةِ التي يمكنُ إدراجُهَا تحتَ الانزياحِ الصوتيّ، وأساسُهُ التّماثُلُ الصّوتيُّ للكلماتِ مع اختلافِ معناها داخلَ البيتِ، وتنتجُ عنْهُ قيمةٌ جماليّةٌ فنيّةٌ فهو يزيد من التّناغمِ، ولم يخْلُ شعر أبي ذؤيب من الجناس، ومن ذلك قوله:

لقد حرصت بان أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع

فالعلاقة بين اللفظتين (أدافع، تدفع) المخطوط تحتهما علاقة جناس ناقص؛ فقد جاء بالفعل مثبتًا في الشطر الأوّل وجاء به منفيًا في الشطر الثاني؛ للدّلالة على بذله قصارى جهده للدفاع عن أبنائه، يكون ردّ القدر بألا شيء يستطيع دفع الموت والمنية عنهم إذا حان أجلهم. و أكثرت سعدى من توظيف الجناس في العينية؛ فتقول:

غَادَرْتَهُ يَوْمَ الرِّصَافِ مُجَدَّلاً خَبَرٌ لَعَمْرُكَ يَوْمَ ذَلِكَ أَشْنَع

فلفظتا (يوم، يوم) العلاقة بينهما جناس تامّ، ونلحظ هنا التكرار أيضًا لأهمية هذا اليوم ورجع صداه في ذاكرتها؛ لفظة يوم الأولى اقترنت باسم المعركة "يوم الرصاف" فلم يغب اسم المعركة عن بال شاعرتنا، أمّا "يوم" الثانية فقد أُتبعَت باسم الإشارة "ذلك" والذي يعود على يوم الرصاف.

- **الجناسُ الاشتقاقيّ**

ويعني تردّدُ كلماتٍ من أصلٍ لغويّ واحدٍ بأكثرَ منْ طريقةٍ في البيتِ الواحدِ حيث تشكلُ إيقاعًا صوتيًّا قويًّا ومتميّزًا، وقد افتنّ أبو ذؤيب بجلب الكلمات ذاتِ الجرْسِ الموسيقيّ في البيتِ الواحدِ (بو سعيد ،٢٠١٧، ص.٩١)، ومن ذلك قول أبي ذؤيب:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنعُ

نلحظ استعمال الكلمات ذات الجذر الواحد "راغبة، رغّبتها"؛ راغبة اسم فاعل تدلّ على الثبات أي ثبات حال النفس الإنسانية إن قمت بترغيبها، ثم يأتي الفعل "رغّبتها" وهو فعل الشّرط الذي جاء متأخرًا عن جوابه؛ ونلاحظ أنّ الفعل هنا جاء مزيدًا بالتضعيف؛ للدّلالة على التّدرّج في التّرغيب؛ وكأنّ النفس تتجاوب مع معطياتك فكلّما أعطيتها أكثر طمعت بالمزيد.

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

ولم تغفل سعدى عن الجناس الاشتقاقي ففي القصيدة أكثر من مثال، ونكتفي بقولها:

وَلَقَدْ بَدَا لِي قَبْلُ فِيمَا قَدْ مَضَىوَعَلِمْتُ ذَاكَ لَوَ أنَّ عِلْمًا يَنْفَعُ

فأوردت الكلمات ذات الأصل اللغويّ الواحد "علمتُ، علمًا"، فقد ابتدأت بالفعل المسند إلى ضمير المتكلم العائد إليها "علمتُ" وأتبعته بالمصدر"علمًا"، وفي ذلك إشارة إلى كونها تمتلك علمًا مسبقًا عن كون كلّ حي لا بدّ هالك، فهي تمتلك هذا العلم وهذا الخبر لكنّه في وقت الفقد لا ينفعها وإن كانت قد تحلّت بالصبر والحكمة في الأبيات اللاحقة لهذا البيت.

- **التّكرار**

وقد يكونُ على مستوى الكلمةِ وذلك من نحو تكرارِ الفعلِ أو الاسمِ أو الحرفِ، ويخلُقُ ذلك إبداعًا موسيقيًّا في النّصّ الإبداعيّ يأخذُ الألبابَ، ومن التّكرار ما نجدُهُ عندَ أبي ذؤيبٍ في قولِهِ:

سبقوا هوى واعنقوا لهواهم فتخرموا ولكلّ جنبٍ مصرعُ
فَصَرَعنَهُ تَحتَ الغُبارِ وَجَنبُهُ مُتَتَرِّبٌ وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

جاء التكرار في هذين البيتين بتكرار جملة "لكلّ جنبٍ مصرعُ"؛ وفيها تأكيد على شمولية الموت وحتميته التي تأتي على كلّ الكائنات؛ في البيت الأول كان سياق بكائه أبناءه ثم جاء التعقيب بهذه الجملة، أما في البيت الثاني فكان في اللوحة الثانية وهو صراع الكلاّب والكلاب مع الثور؛ فيأتي التعقيب أيضًا أنّ كلّ كائن لا بدّ أن يموت مهما كان قويًّا.

وكنّا قد أشرنا سابقًا إلى تكرار أبي ذؤيب للشّطر الأوّل في البيت الأوّل من كل لوحة "والدّهر لا يبقى على حدثانه" لتأكيد المعنى في نفس القارئ أنّ الدهر لا يُبقي على شيء كما كان؛ فسنة الموت باقية بقاء الحياة .

وفي تكراره للمفردات، نجد قوله:

أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعاً إلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ

نلاحظ تكرار اللفظتين المخطوط تحتهما؛ في الشّطر الأوّل جاءت اللفظة نكرةً للدلالة على العموم، فشاعرنا لا يأتيه النوم على أيّ فراش مهما كان وثيرًا، وما إن يُوافقه النوم إلا وراودته ذكرى أبنائه فأقضّت مضجعه ذاك، للإشارة إلى فراش نوم شاعرنا الذي لم يذق فيه طعم النوم مذ أن غيّب الموت أبناءَه.

وفي تكراره للحروف، نورد هذا البيت:

ذَكرَ الوُرودَ بِها وَشاقى أَمرَهُ شُؤمٌ وَأَقبَلَ حَينُهُ يَتَتَبَّعُ

نلحظ تكرار حرف "الشين"؛ فالشين من الحروف الضعيفة ففيه الهمس والرخاوة؛ "فكأنّ الحمار مترددٌ في تركه المكان للبحث عن الماء،" في البيت ما يشبه الهمس المنذر بحلول الخطر (صالح، ٢٠٠٥، ص. ٢٩٩). ونلحظ تكرار حروف المدّ في أكثر من موضع عند أبي ذؤيب ومنها:

وتجلّدي للشامتين أريهم أنّي لريب الدهر لا أتضعضع

وتُعدُّ حروفُ المدّ أخفَّ الأحرفِ ؛ لأنّها أوسعها مخرجًا، وقد أكسبتْ حروفُ المدِّ هذا البيتَ نغمًا موسيقيًّا عذْبًا، ويعكسُ تكرار حروف المدّ الحالةَ النّفسيّة التي يعيشُها الشّاعرُ من حُزْنٍ وأَسَى، فهي حروفٌ تريحُ النَّفسَ لمدّها ونغمِهَا الجميلَ، وهي تعطي من تجاوبِ النّظمِ ما لا يعطيْهِ تتابعُ الحروفِ والحركاتِ. أمّا في توالي الهمزات في قوله "أودى، أعقبوني" فهناك شدّة في الصوت؛ إذ تتطلب جهدًا كبيرًا في النطق (القضاة،٢٠١٧ ص.١٣٤).

ونجد التكرار يتردد كثيرًا في عينية سعدى، ومن ذلك تكرارها اسم الإشارة "هذا" في بيتين متتابعيْن:

هَذَا عَلَى إِثْرِ الَّذِي هُوَ قَبْلَهُ وَهْيَ الْمَنَايَا وَالسَّبِيلُ الْمَهْيَعُ
هَذَا الْيَقِينُ فَكَيْفَ أَنْسَى فَقْدَهُ إِنْ رَابَ دَهْرٌ أَوْ نَبَا بِيَ مَضْجَعُ

فالتكرار هنا يدلّ على تأكيد المعنى في نفس الشاعرة أولًا ثمَّ في نفوس القرّاء والمستمعين، فهي تذكّر نفسها بالحقيقة بأنّ أخاها سار على نهج السابقين والتحق بهم، ثم تؤكد وإن كان قد سار عدم نسيانها هذه الفاجعة أبدًا من شدة هولها.

تكرارها للفعل "أبيت" في الشطر الثاني من البيت الأول فالشطر الأول من البيت الثاني في قولها:

أَمِنَ الْحَوَادِثِ وَالْمَنُونِ أُرَوَّعُ وَأَبِيتُ لَيْلِي كُلَّهُ لاَ أَهْجَعُ
وَأَبِيتُ مُخْلِيَةً أُبَكِّي أَسْعَدًا وَلِمِثْلِهِ تَبْكِي الْعُيُونُ وَتَهْمَعُ

في تكرار"أبيت" دلالة على شدة حزنها وجزعها ليلًا؛ إذ تشتدّ الأوجاع عند الخلود إلى النوم فتهيج الذكريات وتتسابق العبرات، فعند المبيت هناك من يكون خاليًا من الهموم، وهناك الشجيّ كسعدى التي يلازمها الأرق والقلق لشدة مصابها. ومن ضروب التكرار، تكرارها للتركيب" ولقد علمت " في البيتين السادس والسابع ،إذ تقول:

وَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ كُلَّ مُؤَخَّرٍ يَوْمًا سَبِيلَ الأَوَّلِينَ سَيَتْبَعُ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَوَ انَّ عِلْمًا نَافِعٌ أَنْ كُلُّ حَيٍّ ذَاهِبٌ فَمُوَدِّعُ

اللام هنا تفيد التوكيد، قد حرف تحقيق؛ لأنه دخل على الفعل الماضي، وقد استعملت هذه الحروف قبل الفعل لتؤكد علمها ومعرفتها بالحقيقة بأنّ كل مؤخر لا بد أن يتبع بالأوّل، ونلاحظ تكرارها الحرف الناسخ "أنّ" والذي يفيد التوكيد للدلالة أيضًا على علمها أنّ كل حيّ سيودّع في يوم من الأيام.

- **حرف الرويّ**

كان الرويّ في العينيتين هو العين المضمومة، وهو حرف حلقي مجهور؛ ففيه إبراز لكمية الألم والوجع المخيّمةِ على شاعريْنا عند نظْم الأبيات، والضمة فيها جرْس موسيقي يدلّ على الشدة؛ وانتهت أبرز قصائد الرثاء بالعين لما له من ارتباط بالحزن والوجع والألم فهو حرف ضعيف، فمن ذلك قول أبو ذؤيب:

أودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

وقول سعدى:

غـادَرتَهُ يَـومَ الرِصـافِ مُـجَـدَّلاً
خَـبَـرٌ لَعَـمـرُكَ يَـومَ ذاكَ أَشـنَـعُ

- **البَحْرُ العَرُوْضِيُّ**

جاءتْ قَصيدةُ أبي ذؤيب على البَحْرِ الكامل، فهو يناسبُ المعانيَ الوجدانيّةَ العميقةَ، وفائقةَ الإحساسِ وعواطفَهُ المتباينةَ، على وفق أغراض الشّعر المتعدّدةِ عنده في القصيدة

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

ذاتِها منَ الرثاء والحكمة، وقد ساعدَهُ هذا البحرُ على إسقاطِ معاناته، فهو من البحورِ الدّالةِ على الشّجَنِ والعِشْقِ والفروسيّةِ والرّومانسيّةِ، ويتناسبُ إيقاعُ هذا البحرِ مع غرضِ القصيدةِ المليءِ بالشّجَنِ والحُزْنِ، وكذلك الأمر في عينية سعدى؛ فالهمّ مشترك والمصاب واحد؛ لذا جاءت أشعارهما على هذا البحر الذي يسع وجعهما بجرسه الموسيقيّ، وتفعيلات البحر الكامل هي (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن).

- **الحقل الدلالي**

تنوعت الحقول الدلالية عند شاعرَينا وتشابهت إلى حدٍّ كبير وذلك لوحدة الموضوع الذي جمعهما، وهو رثاء الأبناء عند أبي ذؤيب، ورثاء الأخ عند سُعدى.

- **البكاء**: أبو ذؤيب الهذلي:"عبرة، تدمع"، سعدى: "أبكي، تبكي، تهمع، تدمع، بكى، فلتبكِ، العين الطليحة، العيون".
- **الألم والفقد**: أبو ذؤيب الهذلي: "تتوجع، شاحبًا، أقضّ، غصة، ناصبٍ، مفجّع، للشامتين، أتضعضع،مولّع، مروّع، يفزع، ابتذلتَ، أنشبت، فجع الزمان، ريبه، تصدعوا، الدهر لا يبقى على حدثانه".

وعند الشاعرة سعدى: "الجزع، أهجع، مودّع، أروّع، ويلٌ، يتمزعُ، فجعت، يفجع، مصاب، موجع، يريب، أشنع، تهمع، فقده، نبا، مضى، قبلُ".

- **المنيّة**: أبو ذؤيب الهذلي: "المنون، المنية، أودى، سبقوا هويّ، تخرّموا، لكلّ جنب مصرعُ، ودّعوا،جزرت، خرّ، ريب الدهر".

وأضافت سعدى: "المنون، الحوادث، راب دهرٌ، لن يرجعوا، هلكوا، فمودّعُ، غادرته، ذهبت به، المنايا".

نلحظ أنّ حشد الكلمات ذات الحقل الدلالي "البكاء" كان عند سعدى أكثر من أبي ذؤيب؛ ولعلّ ذلك في تقديرنا عائدٌ إلى كون الشاعرة أنثى من جهة، فالمشاعر تكون أكثر اتقادًا عند الإناث من الذكور، كما أنّ الفقيد كان واحدًا ولم يكن أي فقيد وهو "الأخ" وقد كان بطلًا وبخسارته خسر القوم الشيء الكثير، أمّا أبو ذؤيب فقد بكى وتوجع إلا أنّ الصبر والجلد كان واضحًا في قصيدته إذ كان مؤمنًا مستسلمًا لقضاء الله وقدره وجعل من فاجعته أبنائه حكمة لكلّ البشر مما أضفى على القصيدة طابعًا مميزًا جعلها من عيون الشعر العربيّ.

وفي الحشد الدلالي للألم والفقد تبدو الألفاظ متقاربة ومتشابهة إلى حدّ كبير مع أنّنا نُرجّح أنّ مصاب أبي ذؤيب كان أعظم وأشدّ، بيد أنّ صبره حدّ من حجم المفردات الدالة على الألم، أماّ الحشد الدلالي للمنية فقد كان متقاربًا؛ فالمُصاب لا يميّز بين كبير أو صغير، ذكرٍ أم أنثى؛ فتقاربت الألفاظ وتشابهت وحملت ذات المعاني الموجعة.

٤ـ الاستنتاجات

بعد دراسة القصيدتين من نواحٍ مختلفة-دلالية وصوتية وتركيبية- وبالولوجِ إلى عوالم الشّاعرين واستكناه النواحي الفنية والإبداعية عندهما، توصّلنا إلى ما يلي:

أ. يُعدّ الرثاء من الفنون التي تُحاكي النفس البشرية؛ فمهما اختلف المصاب فالهمّ واحد والمشاعر واحدة؛ لذا اشترك الشاعران بالعديد من المضامين والألفاظ.

ب. إبداع أبي ذؤيب في عينيته عائدٌ إلى كونه من الهذليين الذين اعتادوا على تقديم لوحاتهم القصصية من وحي الطبيعة- الصحراء-، فضلاً عن كبر سنّه إذ كانت القصيدة تنطق بالحكمة، وقد غلب أبو ذؤيب سعدى في الناحية التصويرية واستعمال الأخيلة وتوظيف المجاز والاستعارة والكناية.

ج. عينية سعدى ملأى بالمشاعر الصادقة، وبدت عواطفها الجياشة في فقد أخيها واضحة؛ وقد يعود ذلك إلى كونها أنثى؛ فهي تعبر عن كسرها إثر فقدان سندها فكيف وقد كان بطلًا من الأبطال، وفارسًا من الفرسان.

د. زخرت العينيتان بالصور الفنية العذبة التي تعبر عن مدى الحزن والشجن، كما كانت أغلب الصور مستوحاة من البيئة الصحراوية كما لعب عنصر التكرار دورًا مهما في بيان أهمية المفردات والعبارات والتراكيب، مما يعزز الفكرة الرئيسة للقصيدة، وكانت الغلبة في ذلك لأبي ذؤيب.

هـ جاءت عينية سعدى زاخرة بصفات المرثيّ؛ فهو فارس صنديد وبطل مغوار، في حين اكتفى أبو ذؤيب ببكاء أولاده الصغار؛ فجاءت عينيته تحاكي المشاعر الإنسانية وتُخلّد ثنائية الموت والحياة.

و. تناولت سعدى في مرثيتها موضوعًا تقليديّا في قصائد الرثاء وهو "صفات المرثي"، في حين أبدع الهذلي في طرح قضية الموت من ناحية قصصية وفلسفية عالج فيها ثنائية البقاء والفناء بطريقة إبداعية؛ حيث أصبحت عينيته مرثية كل إنسان، فما زلنا نردد: "والدهر لا يبقى على حدثانه".

ز. نرجّحُ أنّ عينية سعدى هي الأسبق وأنّ أبا ذؤيب قد انتفع من عينيتها مضمونًا ولغة؛ لذا نلحظ التناص عند أبي ذؤيب في الكثير من المعاني؛ فتشير المصادر إلى أنّ سعدى لم تُعرف لها ترجمة لا سيّما بتعدّي المدعوّين بالشمردل في الجاهليّة والإسلام، فقيل إنها سلمى وقيل سُعدى، أمّا أبو ذؤيب فقد أدرك الجاهليّةَ والإسلام وفقد أبناءه بالطّاعون في مصر، وتُرجّح الرّواياتُ أنّ ذلك كان في عهدِ عثمانَ ابن عفّان (الضبي، ١٩٦٤).

المصادر العربية

القرآن الكريم.

إبراهيم، أ.ع. (٢٠٠٠). *البناء الفني في شعر الهذليين*. الطبعة الأولى. العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

أبو حمدة، م.ع. (١٩٩٥). *في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي: دراسة نقدية إبداعية*. الطبعة الأولى. الأردن: دار عمّار.

الأصمعي، ع. ق.(د.ت.). *الأصمعيات*. (تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون). الطبعة الخامسة. مصر: دار المعارف.

الجبوري، ي. (١٩٨٦). *الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه*. الطبعة الخامسة. الأردن: مؤسسة الرّسالة.

الرباعي، ع. ا. (١٩٨٤). تشكيل المعنى الشعري. *مجلة فصول*، ٢ (٢)، ٥٥-٧٢.

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

December 30, 2022[Vol. 33(4)]
P-ISSN: 1680-8738; E-ISSN: 2663-547X

الشورى، م. (١٩٨٣). *شعر الرّثاء في العصر الجاهلي*. لبنان: مكتبة لبنان.
الضبي، م. م.ي. (١٩٦٤). *المفضليات*. (تحقيق وشرح أحمد محمد: شاكر وعبد السلام هارون). الطبعة السادسة. مصر: دار المعارف.
الطائي، ل. ي. ح. (٢٠١٥). الانزياح الأسلوبي في روميّات أبي فراس الحمداني. معهد الفنون الجميلة. ديالى، *مجلة الآداب*، (١١٢)، ١١٥-١٣٤.
العثيم، ص.ع.ا. (٢٠١٩). الانزياح في المستوى التركيبي عند الشاعر إبراهيم مفتاح. *مجلة البحث العلمي في الآداب*، (٢٠)، ٢٣٧-٢٦٤.
القضاة ف. ع. (٢٠٠٠). القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد. *مجلة مجمع اللغة العربية الأردني*، (٥٨)، ١١٩-١٦٦.
المبرّد، م.ي. (١٩٩٦). *التعازي والمراثي*. لبنان: دار الكتب العلمية.
أنوار، س. أ. م. (٢٠١٠). تأثير الإسلام على أدب الرّثاء: تحليل دالية حسّان في رثاء الرّسول إنموذجًا. *مجلة التّراث الأدبيّ*، ١، ١٩-٤٠.
بو سعيد، م. (٢٠١٧). جمالية الانزياح في شعر المتنبي. جامعة محمد بو ضياف بالمسيلة. الجزائر. *مجلة سياقات*، ١، ٧٨-٩٦.
جابر، ع. ج. (٢٠٠٩). حب الحياة في الشعر الجاهلي سلام. *مجلة كلية التربية للبنات*، بغداد، ٢٠ (٢)، ١-٢٢. متاح عبر الرابط https://jcoeduw.uobaghdad.edu.iq/index..php/journal/article/view/288/255
حريرجي، ف. (١٩٧٠). *تحليل فني على عينية أبي ذؤيب الهذلي*. إيران: مطبعة جامعة طهران.
خليل، أ.ع. (٢٠٠٢). *أثر الإسلام في شعر الرّثاء في عصر الرسول - صلى الله عليه وسلم – والخلفاء الراشدين* (رسالة ماجستير منشورة). الجامعة الأردنيّة.
زيدان، ج. (د.ت.). *تاريخ آداب اللّغة العربيّة*. المجلّد الثّالث عشر. الجزء الأوّل. لبنان: دار الجيل.
صالح، م.م. (٢٠٠٥). *البناء القصصي في القصيدة العربية: دراسة تحليلية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي*. العراق: مطبعة جامعة الكوفة.
عاطف، م.ك. (٢٠٠٧). *فلسفة الموت في قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل صخر الغيّ نموذجًا*. الأردن: مطبعة جامعة البتراء.
محمد، و. (١٩٩٠). *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*. الطبعة الأولى. لبنان: المركز الثقافي العربي.
مصطفى، خ.ع. (٢٠١٤). مفهوم التناص وفلسفته في النقد الأدبي الحديث. *مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والانسانية*، ١١ (٢)، ١-٢٣.
نعمة، م. ع. ب. (١٩٩٧). *راثي الشعرية في عصر صدر الإسلام*. الطبعة الأولى. بيروت: دار صادر.
هديب، ف. (٢٠١٧). عينية أبي ذؤيب الهذلي قراءة حجاجية في العتبات والتخييل. *مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية*، ٤٤ (١)، ١-٢٠.
يعقوب، إ. (١٩٩٩). *ديوان عمرو بن كلثوم*. الطبعة الأولى. لبنان: دار الكتاب العربي.

Translated Arabic References

The Holy Qur'an.
Abu Hamdeh, M. A. (1995). *In the aesthetic taste of Abi Thuayib Al Huthali's Poem, Al-Ayniyah: A creative critical study*. First Edition. Jordan: Ammar Publishing House.
Ad-Dabbi, M. M. Y. (1964). *Al-Mufaddaliyyat (Preferences)*. (Investigated and and Explained by Ahmad Mohammad Shaker and Abdul Salam Haroun). Sixth Edition. Egypt: Al-Maaref Publishing House.
Al-Asma'i, A. Q. (n.d.). *Al- Aṣmaʿiyyāt*. (Investigated and explained by Ahmad Mohammad Shaker and Abdeu Salam Haroun). Fifth Edition. Egypt: Al-Maaref Publishing House.
Al-Jbouri, Y. (1986). *Pre-Islamic Poetry, its characteristics and arts*. Fifth Edition. Jordan: Al-Resala Foundation.
Al-Mubarrad, M.I. (1996). *Condolences and laments*. Lebanon: Al-Kotob Al-Ilmiyah Publishing House.
Al-Othaim, S.A.A. (2019). Displacement at the syntactic level of the poet Ibrahim Muftah. Scientific *Research Journal of Arts*, (20), 237-264.
Al-Qudah, F. A. The musical value of repetition in the poetry of Al-Sahib ibn Abbad. *Journal of the Jordanian Arabic Language Academy*, (58), 119-166.
Al-Rubai, A. A, (1984). The formation of poetic meaning. *Fosoul Journal*, *2*(2), 55-72.

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem

of Allah be upon him- and the Rightly-Guided Caliphs (Published Master Thesis). University of Jordan.

Muhammad, W. (1990). *The poetic image in rhetorical and critical discourse*. First Edition. Lebanon: The Arab Cultural Center.

Mustafa, Kh.A. (2014). The concept of intertextuality and its philosophy in modern literary criticism. *Al-Jazeera Journal of Educational and Human Sciences*, *111*(2), 1-23.

Nima, M. P. B. (1997). *Lamentations in the era of early Islam*. First Edition. Beirut: Sader Publishing House.

Saleh, M. M., (2005). *The narrative structure in the Arabic poem*: *An analytical study in the poem of Abi Thuayib Al Huthali's Poem, Al-Ayniyah*. Iraq: University of Kufa Publishing House.

Yaqoub, I. (1999). *Collection of poems of Amr ibn Kulthūm*. First Edition. Lebanon: Al-Kitab Al-Arabi Publishing House.

Zidan, J. (n.d.). *History of Arabic language Literature*. Vol. 13. Part I. Lebanon: Al-Jeel Publishing House.

Al-Shoura, M. (1983). *The poetry of lamentations in the pre-Islamic era.* Lebanon: Library of Lebanon.

Al-Tai, L. Y. H. (2015). Stylistic deviation in the Romiyat of Abu Firas Al-Hamadani. Institute of Fine Arts. Diyala. *Al-Adab Journal*, (112), 115-134.

Anwar, S.A. M. (2010). The impact of Islam on the literature of lamentation: Analysis of Dalia Hassan in lamenting the prophet as sample. *Literary Heritage Journal*, *7*, 19-40.

Atef, M. K. (n.d.). *The philosophy of death in the elegy of Hutheil's Poets: Sakhr Al-Ghay Al-Huthaly as Sample*. Jordan: Jordan: University of Petra.

Bou Said, M. (2017) The aesthetics of deviation in Al-Mutanabi's poetry, Université Mohamed BOUDIAF- M'Sila. Algeria. *Seyaqat Journal*, 7, 78-96.

Faour, A. H. (1988). *Collection of poems of Zuhayr bin Abī Sulmā*. Lebanon: Al-Kotob Al-Ilmiyah Publishing House.

Harirji, F. (1970). *Technical analysis of Abi Thuayib Al-Huthali's Poem, Al Ayniyah*. Iran: University of Tehran Publishing House.

Hodaib, F. (2017). Abi Thuayib Al Huthali's Poem, Al-Ayniyah:Stylistic and Structural Techniques. *Dirasat Journal for Humanities and Social Sciences*, *44*(1), 1-20.

Ibrahim, A. A. (2000). *The Artistic Structure in the Poetry of Huthaliyin*. First Edition. Iraq: The General House of Cultural Affairs.

Jaber, A.J. (2009). Love of life in pre-Islamic poetry peace [sic]. *Journal of College of Education for Women*, Baghdad, *20*(2), 1-22. Retrieved from https://jcoeduw.uobaghdad.edu.iq/index.php/journal/article/view/288/255

Khalil, A.A. (2002), *The impact of Islam on the poetry of lamentations in the era of the prophet– All Prayers and Blessings*

The corresponding author: Alaa Mahmoud Tayyem