Saba Journal of Humanities and Social Sciences
مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية

عَيْنِيَّةُ سعدَى الجُهَنِيَّة في رِثَاءِ أخيها أَسعد: دراسة أسلوبية

أرياف فرج سلمان العمراني

باحثة دكتوراه في تخصص اللغة العربية (البلاغة والنقد)، جامعة الملك عبدالعزيز - جدة، المملكة العربية السعودية

aryaf.alemrani@gmail.com

The poem of Su'da al-Juhaniyya in mourning her brother As'ad: A stylistic study

Aryaf Faraj Salman AL-Eeumrani

PhD researcher in Arabic language (rhetoric and criticism), King Abdulaziz University, Jeddah, Saudi Arabia

aryaf.alemrani@gmail.com

تاريخ الاستلام: 7- 1- 2026 تاريخ القبول: 20- 1- 2026

Received: 7 -1- 2026 Accepted: 20- 1- 2026

ISSN (online): 3080-1648

DOI: https://doi.org/ 10.48185/sjhss.v2i5.1949

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة القصيدة العينية للشاعرة الجاهلية سعدَى بنت الشمردل الجُهَنِيَّة في رثاء أخيها أسعد؛ من خلال الوقوف على بنية القصيدة الرثائية؛ وإظهار خصائصها الأسلوبية التي تتميز بها، وتلمس العلاقة بين مفرداتَ القصيدة وأصواتها ودلالاتها؛ وذلك على المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي أو التصويري. معتمدا في ذلك على المنهج الأسلوبي.

وقد خلص البحث إلى نتائج عديدة، منها: طغيان أصوات اللين (الألف، الواو، الياء) على القصيدة بصورة لافتة للنظر؛ فقد كانت لها الريادة في الاستخدام على بقية الأصوات؛ ويعود ذلك الاستخدام –حسب رؤية الباحثة– إلى أن ما تمتاز به هذه الأصوات من خصائص صوتية، تتيح للشاعرة أن تمد صوتها إلى منتهاه من خلالها؛ لتعبّر عن فُقْدها لأخيها بالأنين والآهات والأوجاع.

الكلمات المفتاحية: القصيدة، الرثاء، الأسلوبية، الصوت، التركيب، الصورة، الدلالة، سعدَى الجُهَنِيَّة.

Abstract

The research aims to study the in-kind poem of the Jahili poet Suadi bint Al-Shamardal Al-Jahniyeh in the lamentation of her brother Asaad By standing on the structure of the elegiac poem Demonstrate its stylistic characteristics and touch on the relationship between the vocabulary, sounds and connotations of the poem This is done at the acoustic, synthetic, semantic or figurative level. Based on the stylistic approach.

The research came to several conclusions, including the remarkable tyranny of the poem by the voices of the soft (A, F, Z) They pioneered usage over other voices According to the researcher, this usage is due to the fact that the sound characteristics of these sounds allow the poet to extend her voice to the end through them To express her loss to her brother with whining, groans and aches.

Keywords: Poem, Lamentation, Stylistic, Sound, Composition, Image, Significance, Su'da al-Juhaniyya.

للاقتباس: العمراني، أرياف فرج سلمان. (2026). **عَيْنِيَّة سُعْدَى الجُهَنِيَّة فِي رِثَاءِ أخيها أسْعَد: دراسة أسلوبية**، *مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، مج2، ع(5): 1- 28

Cite this article as: AL-Eumrani, Aryaf Faraj Salman. (2026). The poem of Su'da al-Juhaniyya in mourning her brother As'ad: A stylistic study. Saba Journal of Humanities and Social Sciences, Volume 2, Issue (5), Pages: 1-28

المقدّمة:

الرثاء من الفنون الشعرية المعبّرة بصدق عن خلجات النفوس، التي تأسر القلوب، قبل العقول، وتأثر فيها؛ لما تتميز به من صدق العاطفة وقوة الانفعال، من دون تكلف، ولا رياء أو مبالغة، خاصةً حين تكون المرثية في أقرب الناس للراثي، كالأخ أو الابن أو الأب...إلخ؛ وذلك لأن المراثي تُعدُّ في الشعر العربي ديواناً خالداً، يسجل مشاعر الحزن والأسى، ويُجسّد قيم الفروسية والمروءة التي تتحلى بها النفس العربية.

وسعدى بنت الشمردل الجُهَنيَّة ، شاعرة جاهلية مغمورة، مقلة، سكتت كتب اللغة والأدب عن ذكر تاريخ ميلادها، ووفاتها، واكتفت بذكر اسمها، واسم أبيها، ولقبها، وهي من قبيلة (بني جُهَنيَّة) القضاعيين، وقد اشتهرت بهذه القصيدة العينية الرثائية في أخيها (أسعد بن مجدعة الهذلي)، الذي قتلته بنو بهز من بني سليم بن منصور. وبعض الرواة من يسميها بـ(سلمى بنت مجدعة)[1].

وعَيْنِيَّةُ سُعْدَى الجُهَنيَّة في رِثَاء أخيها أَسعد –مادة البحث– ، هي نموذج فريدٌ لذلك؛ لا لمضمونها العاطفي الأصيل فحسب، بل لما تمتلكه من خصائص أسلوبية متميزة، جسدت حرارة الفاجعة وصدق التجربة. إذ عرف عن سعدى الجهنية، تلك الشاعرة الجاهلية، قوة شعورها وصراحة تعبيرها؛ مما يجعل قصيدتها هذه حقلاً خصيباً للدرس والتحليل الأسلوبي؛ ولهذه القيمة الأدبية للقصيدة الرثائية (أَمِن الحَوادث والمنون أُروَّع) وقع اختياري لها؛ لتكون موضوعا للدراسة الأسلوبية في هذه الوريقات.

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يتناول بالدراسة الأسلوبية نصاً شعرياً تراثيًّا لشاعرة جاهلية مغمورة؛ مما يسهم في إبراز الدور الأدبي للمرأة العربية في عصر ما قبل الإسلام؛ ولكونه يتناول قصيدة لم تنل حظها الكافي من التحليل الأسلوبي المتكامل–حسب اطلاع الباحثة؛ إذ تكشف الدراسة الأسلوبية للقصيدة (أَمِن الحَوادث والمنون أُروَّع) عن الخصائص الفنية التي شكلت هوية الشاعرة سُعْدَى الجُهَنيَّة، ومكنتها من نقل مشاعرها الإنسانية العميقة بحيوية مؤثرة في نفوس المتلقين.

أهداف البحث:

الدراسة الأسلوبية، التي تهدف –في هذه الوريقات– إلى بيان قيمة النص الشعري (القصيدة)، وإبراز ما وراء ألفاظها من رموز، وما يرمي إليه من معان، وإدراك الخصائص الأسلوبية التي تتميز بها القصيدة؛ وتلمس العلاقة بين مفردات

(1) ينظر: الأصمعي؛ أبو سعيد عبد الملك بن قريب. (1993). ص101، الجاحظ، عمرو بن بحر. (1424هـ). الحيوان. تحقيق: عبدالسلام هارون. (ط2)، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٩٣/٥. 458/7. والزركلي؛ خير الدين بن محمود بن مُحَمَّد بن علي بن فارس. (2002). الأعلام. (ط15)، بيروت: دار العلم للملايين، 89/3. يموت؛ بشير. (1934). شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام. (ط1). بيروت: المكتبة الأهلية، ص59.

القصيدة وأصواتها ودلالاتها؛ وذلك من خلال التركيز والوقوف على المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي أو التصويري، وهي المباحث التي الدراسة عليه، مسبوقة بتمهيد خصص لذكر النص الشعري(القصيدة)، والتعريف بالشاعرة المقلّة المغمورة سُعْدَى الجُهَنيَّة.

تساؤلات البحث:

ينطلق البحث من التساؤل الرئيس الآتي: ما الخصائص الأسلوبية التي تمتاز بها القصيدة العينية للشاعرة سعدى الجهنية؟ ويتفرع من هذا السؤال الرئيس أسئلة أخرى، هي:

- ما الخصائص الأسلوبية الصوتية التي اعتمدت عليها الشاعرة في التعبير عن فَقْدها لأخيها أسعد؟
- كيف انعكست حالة الفقد والأسى على مستوى صياغة التركيب النحوي والظواهر الأسلوبية كالتقديم والتأخير والحذف، و التقديم والتأخير، والحذف، والاستفهام، والنداء، والتعجب، والأمر في القصيدة؟
- ما أبرز التقنيات التصويرية والدلالية التي وظفتها الشاعرة سعدى الجهنية؛ لخلق عالمها الشعري المؤثر في نفوس المتلقين؟

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى تحقيق الآتي:

- دراسة وتحليل الخصائص الأسلوبية (الصوتية، التركيبية، الدلالية) التي تمتاز بها القصيدة العينية للشاعرة سعدى الجهنية في رثاء أخيها أسعد.
- الكشف عن المعاني النفسية والعاطفية التي تتضمنها القصيدة في التعبير عن حالة الفقد والأسى لدى الشاعرة على المستوى الصوتي والتركيبي والتصويري الدلالي.
- إبراز التقنيات الأسلوبية في التصوير، ورصد مجالها الدلالي، والتي وظفتها الشاعرة سعدى الجهنية؛ لخلق عالمها الشعري المؤثر في نفوس المتلقين.

منهج البحث، وخطته:

يعتمد البحث في دراسته للقصيدة على المنهج الأسلوبي؛ لكونه المنهج الذي يقوم على الوصف والإحصاء والتحليل، ويساعد على الغوص في النص الشعري، لإبراز مفاتنه، وإظهار مقوماته الفنية الجمالية من خلال دراسة مستوياته اللغوية المختلفة: الصوتية والتركيبية والتصويرية الدلالية وصولاً إلى رصد رؤية الشاعرة تجاه فُقْدها لأخيها أسعد، والكشف عن حالتها النفسية.

وقد اقتضت طبيعة موضوع الدراسة أن يكون في مقدمة، وتمهيد تناولته فيه نبذة مختصرة عن مفهوم الأسلوبية وأهميتها في الدرس النقدي. ثم جاءت ثلاثة مباحث، خصص المبحث الأول لدراسة القصيدة على المستوى الصوتي. والمبحث الثاني للمستوى التركيبي، والمبحث الثالث للمستوى التصويري الدلالي، ثم جاءت بعد ذلك الخاتمة؛ لتبرز ما توصلت إليه الباحثة من نتائج، ثم جاء بعدها ملحق (نص القصيدة)، ثم أوردت قائمة بالمصادر والمراجع التي استقى البحث منها مادته، واستعان بها في دراسة القصيدة وتحليلها.

الدراسات السابقة:

أما الدراسات السابقة فلم تعثر الباحثة على دراسة نقدية تناولت هذه القصيدة الرثائية للشاعرة سعدى الجهنية وفق المنهج الأسلوبي؛ إلا أنها وجدت دراسة واحدة تناولت هذه القصيدة من منظور المنهج النقدي البلاغي؛ وهي بعنوان: "قصيدة سعدى بنت الشمردل الجهنية في رثاء أخيها سعد: دراسة تحليلية"، للدكتور مسفر بن مُحَمَّد الأسفري، المنشورة في مجلة آداب، جامعة الخرطوم، كلية الآداب، العدد45، يوليو، 2021م؛ إذ جاءت صفحاتها من ص65 إلى ص83، وقد اعتمدت الباحث في تحليله للقصيدة على المنهج البلاغي؛ باحثاً في ذلك عن بلاغة النص من خلال الصور البلاغية فقط، وتذوقه لها، لاحتوائه على صور بلاغية متعددة —حسب قوله– من خلال تتبع الألفاظ وبيان تناسبها وبلاغتها، وترابطها، مع بعضها[1]، من دون أن يتطرق إلى الخصائص أو الظواهر الأسلوبية؛ التي سنتطرق إليها نحن في هذا البحث، إذ إننا سنتناولها بالدراسة الأسلوبية وفقاً للمستويات التي تشكل منها أسلوب القصيدة، ومعماريتها اللغوية، وتلك المستويات التي شكلت تقسيمات بحثنا هذا، ومباحثه الثلاثة، هي: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، والمستوى التصويري الدلالي، وإن كان المستوى التصويري الدلالي، –وهو جزء يسير من البحث– يبدو مشابهاً أو قريبا من دراسة الدكتور مسفر الأسمري؛ إلا أننا هنا سنتناوله بالدراسة الأسلوبية؛ محاولين في ذلك رصد مجالها الدلالي؛ وإن كنا سنستند في ذلك إلى الجوانب البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز ؛ وذلك لكونها تُحدث انزياحا في الأسلوب. ومع ذلك إلا أن بحثنا هذا يختلف من حيث التناول والدراسة للقصيدة، عن دراسة الأسمري التي تناولته بلاغيًّا، معتمداً في ذلك على مضامين موضوعية، كانت محاور بحثه وتقسيماته، حيث قسم البحث –بعد أن أورد نص القصيدة، واتبعه بشرح لمعاني الكلمات، ووصفها بالغريبة مع أنه أورد كلمات لا يمكن أن توصف بالغريبة، ثم بعد ذلك عرَّف بقائلته– إلى المحاور الآتية: (البكاء على الفقيد. تسلية النفس ومحاولة تناسي المصاب. مدح الفقيد. العودة إلى البكاء و الحسرة على الفقيد)، ثم جاء بالخاتمة. ولا يمكن أن نتجاهل جهد الدكتور الأسمري في تحليله القصيدة تحليلا بلاغيًّا؛ إذ الحق يقال فقد كانت دراسته بمثابة إضاءة الطريق لي في فهم معاني النص، ودلالاته.

(1) ينظر: الأسمري؛ مسفر بن مُحَمَّد. (2021). قصيدة سعدى بنت الشمردل الجهنية في رثاء أخيها سعد: دراسة تحليلية. مجلة آداب، جامعة الخرطوم، ع(45)، ص67، 68

التمهيد: نبذة عن الأسلوبية : (المفهوم والأهمية)

أولًا: مفهوم الأسلوبية

تَعدُّ الأسلوبية أحد فروع اللسانيات التطبيقية، تهتم بدراسة اللغة النصية، وربطها بالنقد الأدبي؛ وذلك لكشف سماتها الأسلوبية المميزة، وتحديد كيف اختار الكاتب أو الشاعر أدوات تعبيره، وشكّل بها نصه الأدبي؛ ليحقق مقاصده الجمالية؛ إذ يرى جون ييوا في كتابه (معجم اللغويات وعلوم اللغة) أن الأسلوبية هي الدراسة العلمية للأسلوب في الأعمال الأدبية[1]؛ لذلك فهي "الدراسة التي تفكك وتحلل وتعيد تركيب الأسلوب من أجل معرفة بنيته، وما يحيط به"[2]؛ لأنها لا تدخل النص إلا لقراءته وتحليله، وإبراز مكامن الجمال فيه، بعيدًا عن الأحكام المسبقة والتسلط؛ وهمُّها في ذلك "أن تدخل في صميم المتلقي ؛ لتؤثر فيه، وتعمل فيه فكرا وفنًّا وجمالًا من خلال استثمار اللسانيات الحديثة وتكنولوجياتها"[3].

ويرى بيير غيرو "أن الأسلوبية بلاغة حديثة، ذات شكل مضاعف: إنها علم للتعبير، وهي نقدٌ للأساليب الفردية"[4]؛ يشترك فيها دارسو الأدب ودارسو اللغة؛ لذلك فهي تعدُّ منهجا قائما على الاختيار والتوزيع، وفرعا خاصًّا ينتقي مناهجه بكل حرية من اللسانيات والدراسة الأدبية التي تعتمد من حين إلى آخر على المناهج اللسانية[5]؛ وقد ميَّز شكري عياد بين الدراسات اللسانية والأسلوبية، فيقول: "إن الدراسات اللسانية تعنى أساسا بالجملة، والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام، وإن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلًا، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر"[6].

والأسلوبية أنواع[7]، فهناك الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، والتي "نشأت عن البلاغة القديمة ولكن بطرق جديدة"[1]، وتهتم بـ "دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير ليعبر عن نفسه"[2]، وهناك الأسلوبية

---

(1) Duboi. (1999). dictionnaire de linguistique et des sciences du langage- Larousse- Bordas- Paris-sept. P.448

(2) الوعر؛ مازن. (1984). الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية. مجلة عالم الفكر، الكويت، مج22، ع(3-4)، ص141.

(3) الوعر؛ مازن. (1984). الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية. ص138.

(4) غير بيير. (د.ت). الأسلوب والأسلوبية. ترجمة: منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء القومي، ص5.

(5) ينظر: إنكفست، نيلس إيريك. (2001). الأسلوبية اللسانية. ترجمة: أحمد مومن، قسنطينة: مطبوعات جامعة منتوري، ص21.

(6) عياد، شكري. (1988). اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي. القاهرة: مطبوعات إنترناشيونال برس، ص87.

(7) لمزيد من التفصيل عن أنواع الأسلوبيات، ينظر: برُّونة، مُحَمَّد. (2009). الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرُّمَّة، (أطروحة دكتوراه)، الجزائر: جامعة وهران- كلية الآداب واللغات والفنون، ص81- 93 وما بعدها.

البنيوية/ أسلوبية المتلقي، وتهتم بدراسة بنية النص، وتفاعله مع القارئ، إذ "تعتمد على المؤشرات الأسلوبية التي تظهر للقارئ من خلال النص بعيدًا عن التحليل اللساني، وهو بهذا يركز على السياق وعنصر المفاجأة، وبالتالي الانزياح"[3]، وهناك الأسلوبية الإحصائية التي ظهرت في خضم الموازنة بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، والتنوع الموجود في المستويات اللغوية للنص؛ من تركيبية ونحوية وصرفية وصوتية ومعجمية ودلالية وغيرها؛ ولذا فمن الضروري توافر شروط معينة تعين الباحث على إبراز مستويات النص والوصف العلمي الدقيق لظواهر الأسلوب[4].

وذكر مولينيه في كتابه (الأسلوبية) أن هناك نوعين من الأسلوبيات، يعبّران عن نوعين من أنواع إستراتيجيات التحليل الخطابي، وهما: أسلوبية الإنتاج وأسلوبية التلقي؛ مؤكدًا أن الأسلوبية في نهاية الأمر هي أسلوبية التلقي[5].

ثانيا: أهمية الأسلوبية في الدرس النقدي

إن الأسلوبية "تعد من أهم مفاتيح النص الأدبي في النقد، حيث تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب إذ تجعل منطلقها الأساس النص الأدبي، أي أن الأسلوبية تنطلق من النص لتصب في النص"[6].

وتؤدي الأسلوبية دورا بارزا في الدرس النقدي، إذ إنها تساعد الناقد على التخلُّص من النقد من الذاتية والانطباعية، وتجعله يُقدِّمُ تحليلاً لغويًّا موضوعيًّا للنص، إذ "تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها"[7]. وهذا هو منطلق الأسلوبية التركيز على الخصيصة الأسلوبية ذاتها؛ لأنها "تعمل على كشف مواطن الجمال دون الإقرار به، والتغاضي عن مواطن القبح دون كشفه، بالاعتماد على الانزياح، وكسر (طابوهات) اللغة، بعيدًا عن الأحكام الانطباعية، فالأحكام لا يمكن أن تكون عادلة في مثل هذه المواقف، وبخاصة إذا تعلق الأمر بالأدب؛ لأن التعامل مع الأدب يتم بمقاييس وموازين عمادها الجمال والأدبية والشعرية"[8]. على سبيل المثال تبرز الأهمية الرئيسة لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية في إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه[9] ، والكشف عن البنى العميقة للدلالات الأكثر استحواذًا في النص، والأكثر تأثيرا

(1) غير بيير. (د.ت). الأسلوب والأسلوبية. ص17.
(2) غير بيير. (د.ت). الأسلوب والأسلوبية. ص47.
(3) برُّونة، مُحَمَّد. (2009). الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرُّمَّة. ص96.
(4) ينظر: برُّونة، مُحَمَّد. (2009). الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرُّمَّة، ص99.
(5) مولينيه. ج. (1999). الأسلوبية. ترجمة: بسام بركة، (ط1)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص21.
(6) يوسف. نقماري. (2023). اتجاهات الأسلوبية في النقد. مجلة جسور المعرفة، مج(9)، ع(2)، ص258
(7) المسدي، عبدالسلام. (1982). الأسلوب والأسلوبية. (ط2)، طرابلس: الدار العربية للكتاب، ص53.
(8) برُّونة، مُحَمَّد. (2009). الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرُّمَّة. ص78.
(9) ينظر: يوسف. نقماري. (2023). اتجاهات الأسلوبية في النقد. ص264.

في النفس، وتساعد الأسلوبية الإحصائية في إعطاء فكرة تقريبية عن تكرار سمة أسلوبية معينة، أو كثافتها في عمل أدبي معين، وربما يوضح النص الآتي طبيعة المهام التي يضطلع بها الإحصاء في أية دراسة أسلوبية. وقد "قدَّم (كوهن) تسويغا للقاء الأسلوبية بالإحصاء بما أن نظريته تعتمد اعتمادا كبيرا على الإحصاءات التي يقيس بموجبها مدى ارتفاع شعرية نصوص حقبة معينة بالنسبة إلى حقبة أخرى، إذ يقول: "لكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدّمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر"[1].

وبناء عليه تستنتج الباحثة أن أهمية الأسلوبية في الدرس النقدي تبرز الإبداع من خلال دراستها للانحرافات اللغوية (الانزياحات) التي تمنح النص قيمته الجمالية والتأثيرية، وتربط بين النص ومبدعه (أسلوبية المؤلف)، وبين النص وقارئه (أسلوبية المتلقي)، وتكشف عن أبعاد النص في ذهن المتلقي. كما أنها تتجاوز النقد التقليدي؛ لأنها تكمل البلاغة القديمة وتتجاوزها، وتعطي للنقد الأدبي أساساً علمياً لغوياً قوياً، يركز على بنية النص، وتكوينه اللغوي الدقيق، وتُفسّر البُنى العميقة فيه.

المبحث الأول: المستوى الصوتي

تتشكل البنية الصوتية في القصيدة من مجموعة أصوات ذات إيقاعات صوتية، وأنغام موسيقية داخلية وخارجية، تبرز من خلال ظواهر أسلوبية صوتية خاصة كالتكرار الصوتي، والترديد، والتصريع، وجمال التقسيم، وغير ذلك، إلى جانب الوزن والقافية، ولذا "فإن البنية الصوتية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي، وتعالقاته الدلالية، إذ لا يخلو أي نص أدبي من إيقاع صوتي، يرتبط في ذهن المتلقي بدلالات معينة من ناحية، ويؤثر فيه تأثيرا عميقا من ناحية أخرى"[2]؛ وذلك لما للصوت اللغوي في السياق الشعري أو في البنية الشعرية من مزايا وصفات عديدة، كالشدة كالشدة والرخاوة، والهمس والجهر، والتفخيم والترقيق، والإطالة والقصر، تكسبه قيمة شعرية وجمالية خاصة، تبعث في النفس الطمأنينة والأريحية[3]، قال أفلاطون: "من حزن واغتمَّ فليسمع الأصوات الحسنة؛ فإن النفس إذا حزنت خمدت نارها، فإن أسمعتها ما يطربها ويسرُّها اشتعل منها ما خمد"[4]. ثم إنّ اختيار الشعراء للبنى اللغوية بتشكلاتها الصوتية تساعد

(1) يوسف. نقماري. (2023). اتجاهات الأسلوبية في النقد. ص264.

(2) عبدالله، عبد الفتاح إسماعيل. (2022). دراسة أسلوبية في قصيدة "أضاعوني" للشاعر عز الدين المناصرة. مجلة تهامة، ع(15)، ص111. https://doi.org/10.63679/tehama.v15i15.209 .

(3) عبدالله، عبد الفتاح إسماعيل. (2022). دراسة أسلوبية في قصيدة "أضاعوني" للشاعر عز الدين المناصرة. ص111. وينظر: أحمد، عبدالفتاح إسماعيل عبدالله. (2025). دراسة أسلوبية لقصيدة:(أَجدَّكَ شاقَتكَ الحمولُ البواكرُ) للشاعر الأموي رقيع الوالبي، مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج1، ع(1)، ص37- 38. https://doi.org/10.48185/sjhss.v1i1.1527

(4) الزمخشري، جار الله محمود بن عمر . (1982). ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، تحقيق: سليم النعيمي، طبعة بغداد، 2/ 559.

تساعد المتلقي في الكشف عن مشاعر الذات المبدعة وحالتها النفسية، مثل: الفرح والحزن، الخوف والاضطراب، الحنين والشوق وغير ذلك.

وسنقف عند التكرار الصوتي في القصيدة؛ لكونه يعد ظاهرة أسلوبية في بنية النص الشعري، صوتيًّا ودلاليًّا[1]، إذ برز بوضوح في تكرار القافية وحرف الروي في القصيدة، إضافة إلى تكرار المفردة والعبارة، "مما أعطى وقعا خاصا للقصيدة، يقرع الأسماع، ويلفت الأذهان إلى تلك الجمالية النغمية، والإيقاعية في الجرس والتنغيم"[2]، ولذا فالوضوح السمعي للقافية، ولحرف الروي (العين) الذي تكرر في نهاية كل قافية، وفي القصيدة برمتها سبعين مرة، وهو صوت مجهور رخو[3]، وهذا التكرار والوضوح، وما فيهما من بروز صوتي جعل من القافية والروي ملمحا كاشفًا، ومعلما دالاً على ما تكتنه القصيدة ومفرداتها من معان حزينة، وهذا التكرار للقافية وحرف الروي قد جعلهما يستوعبان كل المشاعر الحزينة لدى الشاعرة، ونحيبها، وآهاتها المتواصلة. وقد جاءت القصيدة على البحر الكامل التام، وتفعيلاته:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وجاءت قافيتها مطلقة، مضمومة العين، ومجردة من الردف والتأسيس: (أَهجع-تَهمع- تَدمع- ينفَع- يَجزع...)؛ وهذا الإشباع في حرف الروي "يعطي الإيقاع الصوتي مدى زمنيًّا أطول؛ ليمنح هذا الصوت الحركة امتدادا للإيقاع"[4].

وبعد التأمل في أصوات القصيدة، وخاصة أصوات اللين (الألف، الواو، الياء)، تبين للباحثة أن الشاعرة قد استخدمت هذه الأصوات بصورة لافتة للنظر في القصيدة؛ لأن الشاعرة قد وجدت أن هذه الأصوات تتيح لها مد صوتها بالأنين والآهات؛ ولذلك فقد كان لها الريادة في الاستخدام، فقد تكرر حرف الواو تسعين مرة، وتكرر حرف الياء ثمانية وثمانين مرة. والواو والياء صوتان متوسطان؛ مترددان بين الشدة والرخاوة. أما الألف فتكرر مائة وتسعين مرة، والألف المقصورة خمس عشرة مرة؛ وذلك لما في هذه الأصوات من تنفيس من خلال ما فيها من إطالة في الصوت أو النفس، وجهر لما تريد أن تفصح عنه الشاعرة من الشعور بالعجز، والتراخي والاستسلام تجاه المصاب الجلل الذي نزل عليها كالصاعقة، فأحزنها، وآلمها، وأثر في نفسيتها أيما تأثير، فأقلق مضجعها، وجعلها في حسرة وفَقد شديد لمن كان سندا لها في حياتها. وقد أدت هذه الأصوات الثلاثة جمالية في الإيقاع الشعري جرسا ونغما؛ إذ لا تخلو مفردة في البيت الشعري الواحد منها، فامتدت معها الآهات، دون القدرة على كتمانها، إذ أظهرت الحالة الشعورية الحزينة لدى الشاعرة، فالبكاء

(1) ينظر: أحمد، عبدالفتاح إسماعيل عبدالله. (2025). دراسة أسلوبية لقصيدة:(أَجدَّكَ شاقَتكَ الحمولُ البواكرُ) للشاعر الأموي رقيع الوالبي، ص38.

(2) أحمد، عبدالفتاح إسماعيل عبدالله. (2025). دراسة أسلوبية لقصيدة:(أَجدَّكَ شاقَتكَ الحمولُ البواكرُ) للشاعر الأموي رقيع الوالبي، ص38.

(3) ينظر: أنيس؛ إبراهيم. (د.ت). الأصوات اللغوية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ص22، 23.

(4) القثامي؛ راشد فهد. (٢٠١٤م). شعرية الإيقاع: بحث في قصيدة محمد الثبيتي. (ط1). القاهرة: مؤسسة أورقة للدراسات والترجمة والنشر، ص212.

ملازمها ليل نهار، وهي أيضا في حالة روعٍ، وجزعٍ واضطراب نفسي، لا نوم ولا راحة تجدها من بعد قتل أخيها. ولا شك أن لهذا التكرار الصوتي لأصوات اللين –إلى جانب دورها الوظيفي في بناء لغة النص الشعري– دورا جماليًّا، خلق انسجامًا صوتيًّا وموسيقيًّا إيقاعيًّا في النص عامة مما يثير انتباه المتلقي أو السامع، وتستلذ له الأذن.

ويلي الأصوات اللينة من حيث الكثرة في الاستخدام– من الأصوات الصامتة صوت اللام، فقد بلغ تكراره (127) مرات، وهو صوت لثوي، مجهور، متردد بين الشدة والرخاوة. ثم حرف الميم، إذ بلغ تكراره تسع وسبعين مرة، صوت شفوي، وهو أيضا صوت متردد بين الشدة والرخاوة، ثم الصوت الشفوي الباء، وهو صوت شديد؛ إذ بلغ تكراره سبع وستين مرة، وعليه فإن تكرار مثل هذه الأصوات المجهورة والمترددة بين الشدة والرخاوة تعكس الحالة الشعورية الحزينة للشاعرة في رثاء أخيها، وعليه فإن هذه الأصوات –أيضا– بما فيها من قوّة جرس، وجمال إيقاع تظهر الذات الشاعرة منكسرة عاجزة عن فعل شيءٍ ما تجاه ذاتها. أما صوت الهاء، فتكرر أربع وأربعين مرة، وهو من الأصوات الصامتة المهموسة، وقد جاء في القصيدة ليشير إلى ضمير الغائب المرثي، محملا بالكثير من الدلالات التي تكشف عن الآهات والحسرات لدى الشاعرة سعدى الجهنية نتيجة فقدها أخيها، ومثله جاء الصوت المهموس (الهمزة) الذي تكرر أربع وخمسين مرة.

وإذا ما تأّملنا الأصوات اللغوية من حيث صفات الحروف، الجهر والهمس، فالجدول الآتي يبين عدد تكرار ذلك، ونسبة استخدام كّل منهما في القصيدة:

صفة الصوت	مرات التكرار	النسبة المئوية	الرتبة في الاستخدام
الأصوات المجهورة (بذر، زوج، عضد، غيظ، نملا)	783	% 75,7	المرتبة الأولى
الأصوات المهموسة (أسكت، قط، فحثه شخص)	251	% 24,3	المرتبة الثانية
المجموع	**1034 صوتاً مكررا**	**%100**	

يتبين للباحثة من هذا الجدول أن الشاعرة قد أكثر من استخدامه الأصوات المجهورة؛ إذ بلغ تكرار الأصوات المجهورة (768) مرة، وبنسبة (75,7%) من مجموع عدد الأصوات عامة البالغة (1034) صوتاً مكررا. في حين بلغ تكرار الأصوات المهموسة (251) مرة، وبنسبة (24,3%) من مجموع عدد الأصوات عامة؛ وهذا يدل على أحاسيس الشاعرة وعواطفها، ورغبتها في الكشف عن حالتها النفسية المضطربة الحزينة المتألمة والباكية على أخيها أسعد؛ ولهذا استخدمت الأصوات المجهورة ذات الترددات الصوتية العالية، فقتل أخيها، وسكوت قومها عن الأخذ بثأرها جعلها تكثر من الأصوات المجهورة علّهم يسمعون صراخها وآهاتها. وقد اثبتت الدراسات الصوتية الحديثة أن الكثرة الغالبة من الأصوات

اللغوية في كل الكلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي، ورنينها الخاص، الذي نميز به الكلام من الصمت، والجهر من الهمس والإسرار[1].

وإذا ما تأملنا الأصوات اللغوية من حيث صفات الشدة والرخاوة والمتوسطة والمزدوجة؛ فالجدول الآتي يبين عدد تكرار ذلك، ونسبة استخدام كّل منهما في القصيدة:

صفة الصوت	مرات التكرار	النسبة المئوية	الرتبة في الاستخدام
الأصوات المتوسطة، وهي المترددة ما بين الشدة والرخاوة، وهي:(م، ر، ل، ن، و، ي)	474	% 45,8	المرتبة الأولى
الأصوات الرخوة، وهي: (صفع، حظ، غث، شخز، ذهس)	242	%23,3	المرتبة الثالثة
الأصوات الشديدة، وهي: (أكتب ضد قط)	283	% 27,4	المرتبة الثانية
الصوت المزدوج، وهو: (ج)	26	% 2,5	المرتبة الأخيرة
المجموع	**1034 صوتا مكررا**	**%100**	

يتبين للباحثة أن الأصوات المتوسطة احتلت المرتبة الأولى في البنية الصوتية للمفردات الشعرية، إذ بلغ تكرارها (474) مرة، وبنسبة (45,8 %)، يليها الأصوات الشديدة، بتكرار (٢٨٣) مرة، وبنسبة (27,4 %)، ثم الأصوات الرخوة، بتكرار (242) مرة، وبنسبة (23,3 %)، وأخيرا الصوت المزدوج، وهو (الجيم)، بتكرار (٢٦) مرة، وبنسبة (2,5 %). وقد أدت كلٌّ منها دورا وظيفيًّا إيقاعيا، ودلاليًّا في البنية الصوتية للقصيدة الشعرية، وعكست الجانب الشعوري لدى الشاعرة، وحالتها النفسية تجاه مقتل أخيها أسعد. ويعود كثرة استخدام الشاعرة للأصوات المتوسطة المترددة بين الشدة والرخاوة للحالة النفسية المضطربة التي تتصارع مع ذاتها، ومع الآخر في آن واحد. إضافة إلى ما تعطيه للنص من إيقاع خاص يتردد بين الإيقاع الصاعد والإيقاع الهابط بين الشدة والرخاوة.

وللتوضيح أكثر فقد شكلت الأصوات المتوسطة، أي المترددة ما بين الشدة والرخاوة، إيقاعا خاصا، ونغما موسيقيًّا تشنف له الآذان، حيث بلغ تكرار صوت اللام (127) مرات، وقد جاء في المرتبة الأولى من بين بقية الأصوات المتوسطة، يليه صوت الواو بتكرار تسعين مرة، ثم صوت الياء بتكرار ثمانية وثمانين مرة، ثم صوت الميم بتكرار تسع وسبعين مرة، ثم صوت النون بتكرار ثمانية وأربعين مرة، ثم صوت الراء بتكرار اثنتين وأربعين مرة.

وشكلت الأصوات الشديدة الانفجارية إيقاعا صوتيا بتكرارها في مفردات القصيدة، مرتبة حسب الأكثر تكرارا، فجاء صوت الباء أولا بتكرار سبع وستين مرة، ثم يلي صوت الهمزة بتكرار ثمانية وخمسين مرة، ثم صوت الدال بتكرار

(1) ينظر: أنيس؛ إبراهيم. (د.ت). الأصوات اللغوية. ص22، 23.

واحد وخمسين مرة، يليه صوت التاء بتكرار اثنتين وأربعين مرة، ثم صوت الكاف بتكرار ثمانية وعشرين مرة، ثم صوت القاف بتكرار ست وعشرين مرة، ثم أخيرا صوتا الضاد والطاء.

وشكلت الأصوات الرخوة إيقاعا صوتيًّا، وجرسا خاصًّا بتكرارها في مفردات القصيدة، مرتبة حسب الأكثر تكرارا، فجاء صوت العين من بين الأصوات الرخوة أولا، وهو صوت روي القصيدة، مكررا في مفردات القصيدة برمتها سبعين مرة، يليه صوت الهاء بتكرار أربع وأربعين مرة، ثم صوت الفاء بتكرار تسع وعشرين مرة، ثم صوت السين بتكرار سبع وعشرين مرة، ثم صوت الحاء بتكرار عشرين مرة، ثم صوت الذال وتكرر أربع عشرة مرة، ثم صوت الصا إحدى عشرة مرة، ثم صوت الخاء والزاي والشين، وتكرر كل واحد منهم سبع مرات، ثم صوت الثاء ست مرات، ثم صوت الظاء والغين وتكرر كل واحد منهما ثلاث مرات.

وقد تكرر الصوت المزدوج (ج) ست وعشرين مرة؛ وبنسبة (2,6 %)، وقد جاء في بنية الكلمات الدالة على الضعف والتوجع والتفجع، والجزع، والتأوُّه، والحزن، ومن تلك الكلمات: (لا أَهجع، الجزِع، يَجزَع، يفجع، فَجعتُ، الموجع، لَن يرجعوا، الرجاء، جرد، مضجع، لحاجة، مَجَدَّلاً).

مما تقدم يتضح للباحثة أن تكرار الشاعرة الجهنية لمثل تلك الأصوات اللغوية أسهمت في الخاصية الشعرية والأسلوبية للقصيدة، فأعطتها ملامح صوتية أكسبتها قوة نغم، وجمال إيقاع.

وقد كررت الشاعرة بعض الألفاظ ذاتها في القصيدة، ومن تلك الألفاظ: (أبيت، تبكي، أبكي، بكى، مضى، الحَوادثَ والمنونَ، ولَقَد علمتُ، أَنَّ، أسعد، وبه إلى، الصحاب، أَصبح، جدُّ، هذا، إنْ، أَروع، يوم...)، وهذا التكرار –إلى جانبَ الاختيار للفظة المكررة– له دلالته الجمَالية الخاصة في القصيدة؛ إذ قد يكون بعضها بمثابة المنبه، أو المحفز الصوتي، الذي تريد به الشاعرة الجهنية إثارة ذهن المتلقي، ولفت انتباهه لما تريد أن تفصح عنه؛ فتكرارها أعطى القصيدة وقعا ونغما موسيقيًّا خاصًّا، تطرب له النفس؛ إضافة إلى الشاعرة سعدى الجهنية قد اختارت الألفاظ المكررة لتعبر من خلالها عن مشاعرها، وانفعالاتها المختلفة، ولتصبغ القصيدة بتلك الانفعالات والأحاسيس.

ومن الإيقاع الصوتي، ما لحظناه من جمالية إيقاعية متمثلة في التقسيم والتكرار لبعض الكلمات، والتضاد بين ألفاظ القصيدة، ومعانيها، من ذلك ما جاء في قول الشاعرة سعدى الجهنية:

ذَهَبَت به بَهزٌ فَأَصبَحَ جَدُّها يعلو وأَصبح جدُّ قَومي يَخشَع

فقد كررت الشاعرة لفظة (أصبح) مرتين، و(جدّ)، مرتين، في توازٍ وتقسيمٍ إيقاعي بين مفردات شطري البيت، وهذا التكرار للكلمة (أصبح– جدّ) في القصيدة "يمثل ظاهرة حديثة تسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري، وإذا كان لأي كلمة في النص وظيفتها ودلالتها، فإن الكلمات المكررة، هي الأكثر حظًا في ذلك، وهي التي تجذب الانتباه أكثر. ومن

فوائد التكرار التأكيد، والتقرير، والتعظيم، والتهويل"[1]، واستخدمت الشاعرة في البيت أعلاه التضاد بين (يعلو)، و(يخشع)، أي بين الارتفاع في حظ قوم بهز، والانخفاض في حظ قومها.

ونلحظ التضاد بين الإلتئام (جمع الشمل) والتصدع (التفرقة)، في قولها:

كَم من جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمِ الهَوى كانوا كَذَلِكَ قَبلَهُم فَتَصَدَّعوا

وقبل ذلك نلحظ الإيقاع الصوتي متمثلاً منذ بداية القصيدة في التصريع في قافية الشطر الأول للمطلع البكائي والقافية في عجز البيت، وذلك بين لفظتي: (أروع، وأهجع)، إذ تقول الشاعرة في المطلع:

أَمِنَ الحَوادِثِ وَالمَنونِ أُروَّعُ وَأَبيتُ لَيلي كُلَّهُ لا أَهجَعُ؟

ومثل هذا التصريع في مطلع القصيدة يؤدي وظيفة صوتية، فهو بمثابة المنبه أو المحفز الصوتي الدال على القافية التي تسير عليها البنية الصوتية لها حتى نهاية القصيدة.

ومن جمالية الإيقاع الصوتي الناتج عن التقسيم أو التوازي الصوتي، ما جاء في البيت التالي، من توازٍ بين الوحدات الصوتية في شطري البيت، والتي تتكرر في ظل ذلك التنظيم من الحركات والسواكن التي تتواءم مع الأصوات وصفاتها[2]، إذ تقول الشاعرة:

سَبّاقُ عادِيَةٍ وَهادي سُرِيَةٍ وَمُقاتِلٌ بَطَلٌ وَداعٍ مسقَعُ

وبناء على ما تقدم، يمكن القول بأن "التنوع الإيقاعي يعني أن هناك تنوعا في الحركة والانتظام، ويعني أن هناك تنوعا في توزيع المكونات الصوتية، والمكونات الصرفية، والجمل الإيقاعية في فضاءاتها المكانية، وفي امتداداتها الزمنية"[3].

ويتبين للباحثة مما تقدم إن التنوع في التكرار الصوتي والإيقاعي للحرف أو الصوت، والكلمة والعبارة يعطي للقصيدة شعرية إيقاعية خاصة، من خلال ما فيها من تكرارات صوتية تهمس، وتجهر في التعبير عن الآهات والأحزان التي تختلج في قلب الشاعر ونفسها.

(1) المطيري؛ عمر بن نوح بن تامر. (2022). شعر محمد محمود الزبيري: دراسة أسلوبية قصيدة رثاء شعب نموذجا. مجلة أبحاث كلية التربية، جامعة الحديدة، م(9)، ع(2)، ص510.

(2) ينظر: القثامي؛ راشد فهد. (٢٠١٤م). شعرية الإيقاع: بحث في قصيدة محمد الثبيتي. ص142.

(3) القثامي؛ راشد فهد. (٢٠١٤م). شعرية الإيقاع: بحث في قصيدة محمد الثبيتي. ص104.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

مما لا شك فيه أن النحو بمقتضاه يرابط بين الألفاظ معاً؛ لتكون جملة لغوية واحدة مكتملة البناء والمعنى. وهذا الجملة اللغوية (الشعرية) في السياق الشعري قد يحدث لها تغيير أو انزياح في التركيب البنائي لها، فيتقدم لفظ على آخر، ويتأخر لفظ دون آخر؛ وذلك لأغراض دلالية وفنية وصوتية. وقبل أن نتحدث عن ذلك الانزياح؛ لا بد من أن نتحدث عن حضور وتردد صيغ الجمل الفعلية والاسمية، وتوزيعها في بنية القصيدة العينية الرثائية للشاعرة سعدى الجهنية، إذ إن الأسلوبية هي قائمة على الانزياح والتوزيع والاختيار.

- **الجمل الاسمية والفعلية**

لقد كان للجمل الاسمية الهيمنة على جلِ الجمل اللغوية (الشعرية) في القصيدة؛ محتلة في أكثر من موضع المساحة المكانية للبيت الشعري كاملاً؛ خاصة الأبيات التي تصف الخلال الحميدة لأخيها كما في الأبيات الآتية:

- وبه إلى أخرى الصحاب تلفُّتَ....
- سباقَ عاديةَ وهادي سُرية....
- جوابَ أَوديةً بغيرِ صَحابةً....
- هذا على إثرِ الذي هو قبلَه....
- مُتحلِّبُ الكَفَّين أَميثَ بارِعِ.....

ولعل مرد مثل هذا التوظيف من الشاعرة سعدى الجهنية للجملة الاسمية الدالة على الديمومة والثبات، والتي هيمنت على المساحة المكانية للبيت الشعري بشطريه (الصدر والعجز) واصفةً صفات أخيها الأخلاقية والبطولية (الكرم، الشجاعة، الشهامة) يوحي إلى أن الشاعرة تريد أن تقول: بأن هذه الصفات ليست أفعالاً قام بها الفقيد فحسب، بل هي ماهيته الثابتة التي لا تزول بزواله الجسدي ؛ وكأنها تريد بناء نصب تذكاري لغوي للفقيد، فكل جملة اسمية تصف فضيلة من فضائله تشيد لبنة في صرح لغوي يخلده. مثل قولها: (مُتحلِّبُ الكَفَّين أَميثَ بارِعِ) فهذه الجمل الاسمية ليست صفات وقتية، بل هي هوية دائمة للفقيد المرثي أخيها أسعد، وكأنه تحول إلى قيمة أو مثل أعلى يشار إليه. وقولها: (سَمح إذا ما الشولُ حارد رسلُها) أي أن السماح أصبح سجية ثابتة في ذاكرة الجماعة. وإضافة إلى ذلك فإن استخدام الشاعرة للجمل الاسمية هو أسلوب بلاغي في التعبير عن الوفاء؛ فكما أن الجملة الاسمية ثابتة في تركيبها، فالوفاء لصفات الفقيد ثابت في قلبها، بل هو نفي للنسيان عبر الجمل الاسمية ودلالاتها (هذا اليقين فكَيف أَنسى فَقدَه)؛ وكأن الشاعرة تريد أن تقول من خلالها: إن ما قلته في القصيدة عن أخي ليست صفات رحلت، بل هي قيم نعيش بها.

مما تقدم يمكن القول بإن هيمنة الجمل الاسمية في وصف صفات الفقيد ليست اختياراً نحوياً عشوائيًا، بل هي إستراتيجية تخليد نحو البقاء في مواجهة فعل الفناء، وهي لغة التأبين التي تحول الفقيد المرثي (الميت) إلى نصوص حية تقرأ وتورث. وبهذا، يصبح الشعر ضريحا لغوياً تحفظ فيه الفضائل، والجملة الاسمية هي حجر الأساس في هذا البناء الخالد.

وقد كان للجمل الفعلية (الماضي –المضارع) أيضا حضور واضح في القصيدة، بلغ (63) مرة، مع خلو القصيدة من جملة فعل الأمر؛ واللافت للنظر تقارب استخدام الشاعرة للفعل الماضي والمضارع، فقد تردد استخدام الفعل الماضي (26) مرة، والفعل المضارع (37) مرة، حيث هيمن أغلبها على عجز أبيات القصيدة؛ ولعل هذا التناسب والتقارب في الحضور يعود إلى كون الشاعرة ترثي أخاها؛ ما يدل على أنهما متساويان في المنزلة والمكانة وغير ذلك. إضافة إلى توحيد الأزمنة: الماضي والحاضر في بوتقة واحدة، هي الفقد، واستمرارية أثره في النفس؛ وبذلك يمكن القول بإن الزمنين يلتقيان في نقطة الألم.

وإذا ما نظرنا إلى دلالة الفعل الماضي واستخدامه في القصيدة فإننا نجده يشير إلى سيرة الفقيد (التاريخ)، وإلى أحداث الوفاة، والذكريات، وإلى الحنين والحسرة؛ من ذلك قولها: (جاد ابنُ مَجْدَعَةَ الكَمِيُّ بنَفسه) إذ تشير الجملة إلى حدث في الزمن الماضي تميز به الفقيد (المرثي)، وقد انتهى بوفاته؛ لكنَ أثره حيٌّ في الحَاضرَ فِيَ نفس الشاعرة سعدى الجهنية. ونحو ذلك استخدامها للفعل المضارع الدال على الاستمرارية والتجدد، استمرارية الألم، والحسرة، والبكاء، كما في قولها: (تبكي منَ الجزعِ الدَخيلِ وتدمع). أما غياب استخدام صيغة فعل الأمر في القصيدة؛ فلعله كان عن قَصْد من الشاعرة؛ لكونَ حدث الموت قد حصل، ولا أحد يستطيع أن يأمر الموت بأن يرجع؛ ولأن فعل الأمر يفترض إمكانية التغيير، وهنا المستحيل. غير أننا وجدنا الشاعرة قد استخدمت لام الأمر مع الفعل المضارع، في قولها: (فَلتَبكِ أَسعدَ فتيةً بسباسبٍ)؛ وذلك لغرض اثبات استمرارية البكاء والحزن على الفقيد أسعد أخيها.

- **ظواهر أسلوبية في القصيدة**

بعد ما تقدم من حديث عن الجمل (الاسمية والفعلية) ودلالاتهما في القصيدة، يجدر بنا الإشارة إلى أن من أبرز الظواهر الأسلوبية في تركيب بنية النص الشعري، قضية الانزياح في التركيب، أو العدول عن التراكيب اللغوية والنحوية المتعارف عليها، إذ نجد ظواهر أسلوبية عدة في أي نص شعري عامة، وقصيدة سعدى الجهنية التي بين أيدينا خاصة، والتي من أبرزها: التقديم والتأخير، والحذف، وقضايا أسلوبية أخرى خاصة بالأساليب الانشائية التي تخرج عن معنى مقتضى الظاهر إلى معان مجازية أخرى، كأسلوب الاستفهام، والنداء، والتعجب، والأمر...إلخ.

إذا ما توقفنا عند الظاهرة الأسلوبية الانزياح من خلال التقديم والتأخير، فإنه يمثل انزياحا أو خرقًا عن النمط المألوف لتركيب الجملة، وقد شكل منبها أسلوبيا استندت إليه الشاعرة سعدى الجهنية لتمارس سلطته على القارئ، ويجذب

انتباهه بصورة لا يمكن تحقيقها دون التغيير في تركيب الجملة في النص الشعري[1]. لذا نجد الشاعرة قد أجادت توظيفه في بنية النص الشعري؛ لأغراض دلالية وفنية وجمالية عديدة. ومن أمثلة ذلك، ما جاء في قولها:

فَلتَبكِ أَسعَدَ فتيةٌ بسباسبٍ أقووا وأَصبح زادهم يتمزَّع

تبرز الظاهرة الأسلوبية (الانزياح) في التركيب الشعري للبيت من خلال تقديم المفعول به (أسعدَ) على الفاعل (فتيةٌ)؛ لبيان أهمية المتقدم المرثي (أسعدَ)، ومكانته في نفس الشاعرة، وشرفه، فهو حامي العشيرة، وسيد في قومه؛ وفي ذلك شد للأذهان، ولفت لانتباه المتلقي حتى لا يصيبه الملل، فيبقى متشوقًا للفاعل الذي تأخر، وأصل الجملة (فَلتَبكِ فتيةٌ أَسعدَ).

ومن التقديم والتأخير، تقديم المفعول به على الفاعل، في الشطر الثاني من البيت القائل:

سَمحٌ إذا ما الشَولُ حارَدَ رِسلُها واستَروحَ المرقَ النساءُ الجُوَّع

فقد عمدت الشاعر سعدى الجهنية إلى خرق رتب الجملة من خلال الانزياح الأسلوبي في بنية البيت الشعري، فقدمت المفعول به المفعول به (المرقَ) على الفاعل (النساءُ) المتمم، إذ إن الجملة الفعلية بهذا الانزياح الأسلوبي تفقد وضعها المعياري لأغراض لغوية؛ لكونها تؤدي أغراضا دلالية، ما كان لها أن تؤديها لو كانت على شكلها المعياري. ولذا فتقديم المفعول به (المرقَ) على الفاعل (النساءُ) قد جاء ليؤكد أهمية حدث الاسترواح والفعل الذي وقع عليه وهو (المرقَ)، وأصل الجملة: (واستَروحَ النساءُ الجُوَّعُ المرقَ). وفضلا عن هذا قد يكون التقديم والتأخير هنا ناتج ما فرضته القافية على الشاعرة من تأخيرَ الفاعل وصفته (النساءُ الجوَّع) على الفعل والمفعول به؛ وبهذا يكتسب التقديم إلى جانب ما فيه من دلالات جمالية دلالةً صوتية تزيد من قوة المفردات جرسا وإيقاعا ودلالةً.

وفي البيت أيضا يبرز تقديم جملة جواب الشرط المكونة من المبتدأ المحذوف وخبره: (هو سمحٌ)؛ على فعل الشرط (إذا ما الشَولُ حارَدَ رِسلُها).

ومن التقديم والتأخير، تقديم الظرف (يوما) والمفعول به (سبيل الأَوَّلين) على الفعل (سيتبع)؛ وذلك لمقتضٍ صوتي، فرضته القافية؛ وذلك في قولها:

وَلَقَد عَلِمتُ بِأَنَّ كُلَّ مؤَخَّرٍ يوماً سبيل الأَوَّلين سيتبع

(1) ينظر: المطيري؛ عمر بن نوح بن تامر. (2022). شعر محمد محمود الزبيري: دراسة أسلوبية قصيدة رثاء شعب نموذجا. ص517.

ومن التقديم تقديم الخبر، وهو الجار والمجرور (وبه إلى المكروب) على المبتدأ (جري زعزع) في البيت التالي:

وبه إلى أُخرى الصحاب تَلَفُّتٌ وبه إلى المكروب جريٌ زعزع

وهذا التقديم في هذا البيت (وبه إلى المكروب) يفيد الحصر والاهتمام لتأكيد سرعة المرثي في النجدة والكرم. وهو في هذا البيت والأبيات السابقة هو انزياح أسلوبي تجلى فيه اهتمام الشاعرة سعدى الجهنية باللفظ المتقدم؛ وهذا يكشف للمتلقي قدرة الشاعرة، وتمكنها من استخدام ألفاظ وتراكيب اللغة، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة خارقة لرتب اللغة المتعارف عليها في نظام البنية اللغوية للنص أو السياق الشعري؛ لتعبر بذلك دلالة وإيحاء عن مدى حسرتها عن أخيها الفقيد، وتألمها، ووهلها ومعاناتها وتجلدها وصبرها على ما أصابها من خطب جللٍ.

ومن الظواهر الأسلوبية يبرز أسلوب الحذف في التركيب اللغوي للجملة الاسمية إذ تحذف الشاعرة سعدى الجهنية المبتدأ، وتكتفي بإيراد الخبر في البيت القائل:

جوابٌ أَودية بغير صحابة كشّافُ داوي الظلام مشيَّع

ومثل ذلك تحذف الشاعرة الخبر على مستوى البنية التركيبية الأفقية في السياق الشعري؛ إذ تقول:

سبّاقُ عادية وهادي سرية ومقاتلٌ بطلٌ وداع مسقع

ومن حذف المبتدأ، ما نلحظه أيضا في البيتين التاليين:

متحلّبُ الكفَّين أَميثُ بارعٌ أَنفٌ طُوالُ الساعدين سَميدعُ
سمحٌ إذا ما الشولُ حارد رسلُها واستروح المرق النساء الجُوَّعُ

إن حذف الشاعرة للمبتدأ الذي يمكن تقديره في الأبيات السابقة بالضمير المنصل (هو)، العائد إلى المرثي أخيها (أسعد)؛ جاء لغرض التفخيم وتعظيم مكانة المرثي في نفوس المتلقين، كما هو ذو مكانة عالية في نفس الشاعرة. وقد جاء أيضا حذف المبتدأ للعلم الواضح بالمحذوف فلا يحتاج إلى إيضاح وتوضيح مسماه، لذا نرى الشاعرة اكتفت بذكر الخبر بدلالاته المتضمنة صفات المرثي، والتقدير في الأبيات: (هو جواب- هو كشاف- هو سباقُ عادية، وهو هادي سرية، وهو مُقاتلٌ بطَل، وهوَ داعٍ مسقَع، وهو مُتحلّبُ الكَفَّين، وهو أَميثُ بارِعٌ، وهو أَنفٌ طُوالُ السَّاعدَين سَميدَع، وهو سمح...).

ويبرز أسلوب الفصل بين الفعل ونائب الفاعل بالجار والمجرور في قول الشاعرة سعدى الجهنية:

فَوددتُ لَو قُبلَت بأَسعَد فدية مِمّا يَضَنُّ به المُصابُ المُوجَعُ

فصلت الشاعرة بين الفعل (قُبِلَت) ونائب الفاعل (فديةٌ) بالجار والمجرور (بأسعدَ)؛ وذلك لإبراز الحالة الشعورية الحزينة لدى الشاعرة تجاه المصاب الجلل موت أخيها، وهي بهذا الفصل تريد أن تبرز للمتلقي مكانة المرثي في نفسها، وتلفت انتباه السامع إلى ذلك.

ويأتي في البيت التالي الظرف المضاف والمضاف إليه (يومَ الرصاف)؛ ليفصل بين الجملة الفعلية (غادرته)، والحال (مجدَّلاً)، وذلك في الشطر الأول من البيت الأخير (الخاتمة) من القصيدة، وفي الشطر الثاني من البيت تفصل الشاعرة بين المبتدأ (خبر) والخبر (أشنع) بأسلوب القسم (لعمرك)، وبالظرف (يوم ذاك)، إذ تقول:

غادرته يومَ الرصاف مجدَّلاً خبر لَعمرك يوم ذاك أشنع

وهذا الفصل بأسلوب القسم (لعمرك) يقوي المعنى ويسدده، وهو انزياح تجلى فيه اهتمام الشاعرة بالإفصاح عن الحالة الشعورية التي انتابت نفسيتها تجاه فراق أخيها لها، إضافة إلى ما اقتضته القافية من دلالة صوتية تتناسب والإيقاع الداخلي والخارجي للبيت والقصيدة معا.

ومن الظواهر الأسلوبية التركيبية تبرز الأساليب الإنشائية كأسلوب الاستفهام الذي استهلت به الشاعرة سعدى الجهنية مطلع قصيدتها الرثائية، مخاطبة نفسها الحزينة على أخيها أسعد، ومستخدمة الأداة الاستفهامية (الهمزة)؛ الذي يفيد التعجب من هول الفاجعة العظيمة التي حلّت بها، إذ تقول:

أمنَ الحوادث والمنون أُروَّعُ وأبيتُ ليلي كلّه لا أهجعُ؟

تتساءل الشاعرة مع نفسها عن حالتها النفسية بعد فقدانها لأخيها (أسعد)؛ لتكشف من خلال هذا الاستفهام عن عمق إحساسها بهذا المصاب الجلل الذي هدَّ كيانها، وأقلق حياتها، وأذهب النوم من عينيها المريضتين المتعبتين من كثرة البكاء؛ وقد أكد ذلك الأفعال المضارعة (أُروَّع- أبيت- أهجع- لا تدمع) الدالة قوة الفاجعة والروع الذي حلَّ بها فجأة، وهي أفعال دالة على استمرار الحزن والحسرة والألم واللوعة، والتيه والضياع الذي تعيشه وحيدة، وستعيشه بعد موت أخيها وحيدةً من دون أخٍ يسندها في حياتها؛ يؤكد ذلك قولها: (وأبيتُ مُخليةً أُبكّي أسعدا).

ويأتي أسلوب الاستفهام، بأداته (الهمزة)، ملازما لأسلوب النفي في موضع آخر من القصيدة ليخرج بمعناه الأصلي طلب الاستفهام إلى معنى آخر، وهو التقرير. وذلك في قولها:

أفلَيسَ فيمن قد مضى لي عبرةٌ هلكوا وقد أيقنت أن لن يُرجعوا؟

تتساءل في البيت بأعلاه مع نفسها فتزاوج في حوارها مع ذاتها بين أسلوب الاستفهام بأداته (الهمزة)، وأسلوب النفي (ليس)؛ لتقرر بأن الموت حق على كل إنسان، وأن تتخذ ممن مات وهلك قبل أخيها عبرة لها؛ فهي موقنة ومؤمنة بعدم الرجوع إلى الحياة الدنيا ممن فارقها. وهي بذلك تسلي نفسها، في محاولة منها بالإيمان بما أصابها.

وتستخدم الشاعرة أداة الاستفهام (كيف) للدلالة على التعجب والنفي، إذ تقول:

هذا اليقين فَكَيف أَنسى فَقدَه إن راب دهر أَو نَبا بِي مضجع؟!

تريد الشاعرة بهذا الاستفهام (فَكَيف أَنسى فَقدَه) أن تثبت للمتلقي أن الفقد والحزن الشديد على أخيها ملازم لها؛ فلا يمكنها نسيانه؛ لما تركه من أثر وخصال حميدة، في نفسيتها خاصة والمجتمع عامة.

وفي موضع آخر تستخدم الشاعرة سعدى الجهنية أسلوب الاستفهام، بأداته (الهمزة)؛ في سياق حواري مع الآخر، مع أسلوب النداء، مشيرة بذلك إلى التعظيم والتهويل لحدث القتل، إذ تقول:

أَجَعَلتَ أَسعَدَ للرِماحِ دَرِيئَةً؟ هَبلَتكَ أُمُّكَ، أَيَّ جَردٍ تَرقَعُ؟

تخاطب الشاعرة قاتل أخيها (أسعد) بأسلوب الاستفهام (أَجَعَلتَ أَسعَدَ للرِماحِ دَرِيئَةً؟)، فقد كان أخوها أسعد هدفًا لذلك القاتل، ثم تخاطبه بصيغة الاستهجان والتوبيخ من خلال مزاوجتها في بنية البيت الشعري بين أسلوب الاستفهام: (أَيَّ جَردٍ تَرقَعُ؟)، وأسلوب الدعاء (هَبلَتكَ أُمُّكَ)؛ وذلك لدلالة على تحقير مكانة ذلك القاتل، وتوبيخه، والتقليل من قدره؛ لترمي من خلال ذلك إلى إثبات المكانة الرفيعة التي كان يتمتع بها أخوها في قومه، وإلى خصاله الحميدة كالشجاعة والكرم والجود وغير ذلك. وتؤكد على تلك الصفات الحميدة باستخدامها أسلوب النداء في البيت القائل:

يا مُطعِمَ الرَكبِ الجِياعِ إِذا هُمُ حَثّوا المَطِيَّ إِلى العُلى وَتَسَرَّعوا
وَتَجاهَدوا سيراً فَبَعضٌ مَطِيُّهُم حَسرى وَبَعضٌ مُخلَفَةٌ ظَلَع

فأسلوب النداء (مُطعِمَ الرَكبِ الجِياعِ) قد جاء لغرض المدح وتعظيم مكانة أخيها في المجتمع، وإثبات خصاله الحميدة كالكرم والجود والعطاء، فهو يطعم الجوعى، إذا حثوا المطايا إلى المجد، وتسابقوا إلى الرفعة والشرف، واجهدوا في السير، فتعبت مطاياهم، فأصبحت ما بين متعبة من الجهد، وبين متروكة حارة لتموت؛ لا نفع منها، وبين عرجاء حاسرة أيضا لا تستطيع السير؛ فكان المرثي (أخوها) حينها بكرمه وجوده وعطاياه هو المنقذ لهم ولإبلهم؛ وتخليصهم من خطر الموت؛ وذلك لكونه:

جَوّابُ أَودِيَةٍ بِغَيرِ صَحابَةٍ كَشّافُ داوِيِّ الظَلامِ مَشَيَّع

ونلحظ أسلوب الأمر، من خلال استخدام الشاعرة (لام) الأمر مع الفعل المضارع في البيت القائل:

فَلتبكِ أَسعَدَ فتيةٌ بسباسبٍ أقووا وأصبح زادهم يتمزَّع

تؤكد الشاعرة سعدى هول المصاب الجلل الذي أصابها، وأصاب التائهين في الصحاري من فقد الشجاع والجواد الكريم الذي يكرمهم؛ وذلك لمدح الفقيد أخيها، ولإثبات الصفات الحميدة التي كان يتمتع بها؛ والتي بموته افتقدها قومه، وكل محتاج وتائه؛ ولذلك وظفت الشاعرة المضارع المسبوق بلام الأمر (ليبك)، وصيغ الجمع (فتية، سباسب، أقووا، يتمزع) لتوحي من خلالها بالخوف والجوع والشدة، وقلة المعين التي يشعر بها أولئك التائهون؛ إذ إنه كان لا يرفع تلك المعاناة عنهم بعد الله سبحانه وتعالى إلا ذلك الشجاع الجواد الكريم (أسعد).

ومن الأساليب التركيبية أسلوب التمني، فيأتي بالأداة (لو)؛ وذلك في الشاعرة:

فَوددتُ لَو قُبلَت بأَسعَدَ فديةٌ مِمّا يَضَنُّ به المصابُ الموجَعُ

يشكل أسلوب التمني: (لَو قُبلَت بأَسعَدَ فديةٌ) دورا وظيفيًّا، ودلاليا في بنية البيت الشعري؛ فيبرز عمق التحسر واللوعة والندم والأسى لدى الشاعرة تجاه المصاب الجلل موت أخيها الذي كان دوما بارا بها، محسنا لكل محتاج من قومها؛ والشاعرة تفصح عن تحسرها من خلال استخدامها للألفاظ والصيغ الدالة على ذلك، والتي منها صيغة الدعاء، والتعجب: (ويلِ مّ قتلى... ويلُمه رجلاً يليذُ بظَهره...إلخ).

ومن الأساليب الإنشائية غير الطلبية أسلوب القسم (لعمرك)، الذي استخدمته الشاعرة في البيت الأخير من القصيدة:

غادرتُه يومَ الرصافِ مُجَدَّلاً خبر لَعمرَكَ يوم ذاكَ أَشنَع

وقد تضمن أسلوب القسم (لَعمرَكَ) دلالة التأكيد على نفسك عظم المصاب، وفداحة الخطب. فموت أسعد لم يكن من وجهة نظر الشاعرة موتاً طبيعيًّا، يمكن أن يزول أثره من النفس، كأي مصاب آخر؛ إذ تؤكد أن خبر موت أخيها قد كان كالصاعقة وقع دويها في نفسها، فهز مشاعرها وكيانها.

يتبين للباحثة مما تقدم أن الشاعرة قد استخدمت تراكيب لغوية وأسلوبية في بنية أبيات القصيدة الشعرية بأسلوب لغوي لا تكلف فيه أو تعنُّت، أو غموض، انزاحت عن التركيب اللغوي المتعارف عليه. وقد تعددت تلك التراكيب والأساليب اللغوية والإنشائية الطلبية وغير الطلبية وفقا لما تتطلبه السياق الشعري في القصيدة، فعكست للمتلقي الحالة الشعورية التي انتابت الشاعرة سعدى الجهنية نتيجة المصاب الجلل الذي؛ وهو قتل أخيها أسعد؛ والذي أقلق حياتها، وهدّ كيانها، وأذهب النوم من عينيها المريضتين لكثرة البكاء، فقد أصبحت وحيدة، تفتد إلى من يسندها في حياتها، كأخيها

أسعد، الذي كان رؤوفًا بها، وبغيرها من المحتاجين والضعفاء، فقد كان معطاء، كريما، وشجاعا، وجوادا. ثم إن تلك التراكيب الأسلوبية قد جاءت في صور متعددة، وأوحت إلى المتلقي التمكّن اللغوي لدى الشاعرة في صياغة بنية نصها الشعري، وقدرتها الإبداعية في التلاعب بتركيبه اللغوي دون تكلف أو تعقيد.

المبحث الثالث: المستوى الدلالي (التصويري)

تتناول الباحثة المستوى الدلالي للألفاظ التي تنزاح في نظم أبيات القصيدة الشعرية عن معناها الذي وضعت له؛ وستقتصر الحديث عن ذلك في دراستها للعناصر المكونة للتصوير الشعري البلاغي في القصيدة، أو لنقل الأساليب البلاغية والدلالة الكامنة وراء النص، والتي كان أبرزها: الاستعارة، والتشبيه، والكناية؛ إذ لا تخلو أبيات القصيدة من صور بيانية؛ تسهم في إيضاح رؤية الشاعرة، ومقصدها من النص الشعري؛ وبيان رسالتها إلى المتلقي؛ لأن الصورة الفنية هي جزء من تشكيل معمارية البنية الشعرية ومعناها، وجزء من التعبير عن الدلالات والإيحاءات المتعددة التي تتضمنها القصيدة.

- **الصورة الاستعارية**

شكلت الصور الاستعارية في القصيدة الشعرية التي بين يدي البحث، دورا مهما في بنية اللغة الشعرية، وأسلوبيتها، فقد كان لها حضور بارز واضح، إذ نجد ذلك في قول الشاعرة سلمى الجهنية:

كَم من جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمٍ الهَوى كانوا كَذَلِكَ قَبلَهُم فَتَصَدَّعوا

في هذا البيت تبرز الصورة الاستعارية المكنية في لفظ (فَتَصدَّعوا)؛ إذ شبهت الشاعرة حال قومها واجتماعهم حين كانوا يدا واحدة ملتئمين، متحدين بالصخرة القوية، ثم بعد أن أتاهم الموت وتفرقوا، تصدعت الصخرة، فأصبح حالهم كحال الصخرة التي تتهشم وتتكسر فيتناثر أجزائها، وتتفرق، فلا قوة لها وصلابة عند ذلك.

ومن الصور الاستعارية ما جاء في قولها: (كَشّافُ داوِيّ الظَلام مُشَيَّعُ)، إذ تكمن الصورة البيانية في لفظ (مشيع) فقد شبهت للشاعرة قلب أخيها بالصاحب الذي يلازم صاحبه، فحذفت المشبه به، وأتت بشيء من لوازمه، وهو (مشيع) على سبيل الاستعارة المكنية؛ مما يدل على سعة خيال الشاعرة في استلهام الصور البيانية الجديدة التي تنسي المتلقي روعتها بما تتضمنه من تشبيه خفي مستور.

ومن الصور الاستعارية ما جاء في قولها:

مُتَحَلِّبُ الكَفَّينِ أَميثُ بارِعٌ أَنِفٌ طُوالُ الساعِدَينِ سَمَيدَعُ

في لفظ: (متحلب الكفين) شبهت الشاعرة صورة كفي المرثي بالضرع الذي يحلب منه الخير على سبيل الاستعارة المكنية؛ للدلالة على الكرم، واللين.

ونحو ذلك قولها:

أَنَّ الحَوادثَ والمَنونَ كِلَيهما لا يُعتبانِ ولو بكى مَن يَجزَعُ

شبهت الشاعرة الحوادث والمنون بإنسان يعاتب، على سبيل الاستعارة المكنية، للدلالة على أن الموت حق، وأنه متى جاء للفرد لا يمكن أن تجد له عذرا قد يتركك حيًّا من أجله.

- **الصورة التشبيهية**

ولا تخلو القصيدة من صور تشبيهية فقد جاءت في معرض مدح الشاعرة للمرثي، وتعداد مآثره، وخاله، إذ تقول:

يَرِدُ المياهَ حضيرةً ونَفيضةً وردَ القَطاة إذا اسمَأَلَّ التُبَّعُ

شبهت الشاعرة المرثي في السرعة والحماية، ونجدة المحتاج، والضعيف بطائر القطاة بجامع السرعة والخفة، فالقطاة إذا أطلت على الماء فإنها سرعان ما ترده دون تأخير.

وشبهة الشاعرة أخيها أسعد في قتله بالهدف المقصود للقاتل، وبالفتق الذي لا يرقع، وذلك في قولها:

أَجَعَلتَ أَسعَدَ لِلرِماحِ دَرِيئَةً؟ هَبِلَتكَ أُمُّكَ، أَيَّ جَردٍ تَرقَعُ؟

فتشبه الشاعرة أخاها بالهدف المقصود الذي سعى إليه القاتل؛ وذلك بجامع البروز والأهمية. فالمرثي أخيها سيد في قومه؛ وذو شأن عظيم، ولعظم مكانته ورفعته وسموه في قومه، وجرأته وشجاعته في القتال؛ شبهته. الشاعرة بالهدف.

وفي قولها: (أيَّ جَردٍ تَرقَعُ؟) شبهت قتل أخيا أسعد، وما أحدثه في نفسها من كآبة، وحسرة تلازمها، وتحس بها بالفتق العظيم الذي يصعبُ رقعه. وهاتان الصورتان التشبيهيتان قد جاءت لبيان هول المصيبة العظيمة التي حصلت للشاعرة بقتل أخيها.

- **الصورة الكنائية.**

الصورة الكنائية هي ألفاظ شعرية، تحمل معاني، يراد بها غير المعنى الموضوع له في القصيدة الشعرية. وبالنظر في قصيدة سعدى الجهنية الرثا ئية فقد وجدناها في أكر من موضوع؛ دالةً على معان متعددة خاصة بالذات الشاعرة، دالة على الحسرة واللوعة والألم والوحدة والضياع...إلخ. ومنها ما هو خاص بالمرثي دالةً على التعظيم والتهويل، والكرم والجود والعطاء، والشجاعة. ومنها ما هو خاص بالآخر دالة على التحقير والتوبيخ، والاستهجان. وأمثلة ذلك في الآتي:

من الكنايات الخاصة بالذات الشاعرة سلمى الجهنية الدالة على الحسرة واللوعة والألم والوحدة والضياع...إلخ، ما جاء في قولها: (وأَبيتُ مُخليةً أُبَكّي أَسعَداً) كناية عن الوحدة وفقدان الأخ الوحيد، وعن الضياع والحسرة والألم.

ومن الكنايات الخاصة بالمرثي الدالة على المدح والتعظيم والتهويل، والكرم والجود والعطاء، والشجاعة...إلخ، ما جاء في قول الشاعرة سلمى الجهنية:

يَرِدُ المياهَ حَضيرةً ونَفيضةً ورَدَ القَطاةِ إذا اسمأَلَّ التُبَّعُ

تأتي الكناية التمثيلية في هذا البيت من خلال ورود المرثي وقيادته لقومه موارد لا يعلمها لا القطا؛ وذلك للدلالة على الخفة والسرعة في معرفة اكتشاف الأشياء المخفية والخفية. وفيه أيضا كناية أخرى تدل على أن المرثي في ذلك قد كان دليلاً ماهرا في مجاهل الصحراء، ومعرفتها بكل يسر.

ومن الكنايات الدالة على مدح المرثي قولها: (جَوّابُ أَودِيَةٍ بغَيرِ صَحابَةٍ)؛ وقد جاءت للدلالة على إثبات صفة الشجاعة والجرأة في اجتياز الصحاري والأودية الموحشة وحيداً من دون رفقة معه.

ومثل ذلك ما تضمه البيت التالي من كنايات دالة على مدح المرثي:

مُتَحَلِّبُ الكَفَّينِ أَميثُ بارِعٍ أَنِفٌ طُوالُ الساعِدَينِ سَمَيدَعُ
سَمحٌ إِذا ما الشَولُ حارَدَ رِسلُها وَاستَروَحَ المِرقَ النِساءُ الجُوَّعُ

فلفظ: (متحلب الكفين) كناية عن الكرم وكرة العطاء، ولفظ: (أَميثُ بارِعٍ) كناية عن اللين، والسهولة، والبراعة، والجمال. ولفظ: (أنف) كناية عن العزة، ولفظ: (طوال الساعدين) كناية عن الطول أو الكرم. ولفظ: (سميدع) كناية عن الشجاعة والبطولة، فهو مغوار في الحروب. وفي لفظ: (سمح) كناية عن السماحة في الجواد والكرم، وخاصة إذا الإبل قلت ألبانها، وتاقت النساء إلى المرق واللحم، وهو الغاية في الكرم أن يجود بالطعام في وقت المجاعة والمسغبة.

من الكنايات الخاصة بالآخر دالة على الحسرة والتوجع، والتحقير والتوبيخ، والاستهجان...إلخ، ما جاء في قول الشاعرة سلمى الجهنية:

كَم مِن جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمِ الهَوى كانوا كَذَلِكَ قَبلَهُم فَتَصَدَّعوا

في هذا البيت نلمح ضمنيًّا كنايتين متضادتين، وذلك للتعبير عن حال قومها في الماضي والحاضر؛ أحدهما كناية عن الوحدة والقوة والالتئام والقوة في الشطر الأول: (كَم مِن جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمِ الهَوى).

والأخرى كناية عن التفرقة والتصدع والانقسام والضعف والهوان، في الشطر الثاني في قولها: (فَتَصَدَّعوا).

ومن الكنايات الدالة على توبيخ الآخر قولها في قاتل أخيها: (هَبلَتكَ أُمُّكَ)؛ وذلك لدلالة على تحقير مكانة ذلك القاتل، وتوبيخه، والتقليل من قدره.

- الصورة المجازية

شكلت الصورة المجازية دورا وظيفيا ودلاليا في بنية أبيات القصيدة الشعرية، وقد وظفتها الشاعرة للدلالة على شدة الألم والتوجع والبكاء على أخيها. من ذلك ما جاء في قولها:

وَأَبيتُ مُخلِيَةً أُبَكّي أَسعَداً ولِمثله تَبكي العُيونُ وَتَهمَعُ
وتَبيَّنَ العينَ الطَليحةَ أنّها تَبكي من الجزعِ الدخيلِ وتدمع

ففي الجمل (تَبكي العيونَ- العين تبكي من الجزع) صور مجازية وقعت في التركيب؛ حيث أسندت الشاعرة سلمى الجهنية فعل البكاء إلى العيون موضع البكاء. ولذا هنا مجاز عقلي علاقته المكانية.

يتبين للباحثة مما تقدم أن الشاعرة قد استطاعت أن تخلق صورا فنية؛ للتعبير عن مشاعرها وإحساسها بهول المصيبة التي حلت بها، فأفصحت بتلك الصور البيانية الاستعارية والكناية والتشبيهية والمجازية عن حسرتها، وفقدها لأخيها، وعن الصفات الأخلاقية الحميدة التي كان يتمتع بها المرثي. وإضافة إلى ذلك. فقد أدت تلك الصور الفنية دورا بنيويا ودلاليا وصوتيا في أبيات القصيدة، وعكست تلك الصور مقدرة الشاعرة في توظيف عناصر البيئة والطبيعة من حولها؛ لخلق صورا فنية تفصح عن الذي تريد إيصاله إلى المتلقي.

الخاتمة

في ختام البحث توصلت الباحثة إلى نتائج عديدة، تتلخص في الآتي:

- إن الشاعرة سعدَى بنت الشمردل الجُهنيَّة ، شاعرة جاهلية مغمورة، مقلة، سكتت كتب اللغة والأدب عن ذكر تاريخ ميلادها، ووفاتها، واكتفت بذكر اسمها، واسَم أبيها، ولقبها إلى قبيلة (بني جُهنيَّة).

- إن التنوع في التكرار الصوتي والإيقاعي للحرف أو الصوت، والكلمة والعبارة يعطي للقصيدة شعرية إيقاعية خاصة، من خلال ما فيها من تكرارات صوتية تهمس، وتجهر في التعبير عن الآهات والأحزان التي تختلج في قلب الشاعر ونفسها.

- طغيان أصوات اللين (الألف، الواو، الياء) على القصيدة بصورة لافتة للنظر؛ فقد كانت لها الريادة في الاستخدام على بقية الأصوات؛ ويعود ذلك الاستخدام –حسب رؤية الباحثة- إلى أن ما تمتاز به هذه الأصوات من خصائص صوتية، تتيح للشاعرة أن تمد صوتها إلى منتهاه من خلالها؛ لتعبّر عن فُقْدها لأخيها بالأنين والآهات والأوجاع.

- كثرة استخدام الأصوات المجهورة في القصيدة؛ إذ بلغ تكرارها (768) مرة، وبنسبة (75,7%) من مجموع عدد الأصوات عامة البالغة (1034) صوتاً مكررا. في حين بلغ تكرار الأصوات المهموسة (251) مرة، وبنسبة (24,3%)

من مجموع عدد الأصوات عامة؛ وهذا يدل على أحاسيس الشاعرة وعواطفها، ورغبتها في الكشف عن حالتها النفسية المضطربة الحزينة المتألمة والباكية على أخيها أسعد.

– انفرد صوت اللام بكثرة الاستخدام من بين الأصوات الصامتة المجهورة بعد أصوات اللين في القصيدة، إذ بلغ تكراره (127) مرات، يليه حرف الميم، إذ بلغ تكراره تسع وسبعين مرة، ثم الصوت الشفوي الباء، إذ بلغ تكراره سبع وستين مرة؛ وهذا التكرار للأصوات المجهورة والمترددة بين الشدة والرخاوة بما فيها من قوّة جرس، وجمال إيقاع؛ تعكس الحالة الشعورية الحزينة للشاعرة في رثاء أخيها ، وتَظهر الذات الشاعرة منكسرة عاجزة عن فعل شيءٍ ما تجاه ذاتها.

– انفرد صوت الهاء بكثرة الاستخدام من بين الأصوات الصامتة المهموسة، إذ تكرر أربع وأربعين مرة، وقد جاء في القصيدة ليشير إلى ضمير الغائب المرثي، محملا بالكثير من الدلالات التي تكشف عن الآهات والحسرات لدى الشاعرة سعدى الجهنية نتيجة فقدها أخيها، ومثله جاء الصوت المهموس (الهمزة) الذي تكرر أربع وخمسين مرة.

– كان لاختيار الشاعرة لبعض الألفاظ، وتكرارها في القصيدة، مثل: (أبيت، تبكي، أبكي، بكى، مضى، الحَوادثَ والمنونَ، وَلَقَد عَلمتُ، أَنَّ، أسعد، وَبه إلى، الصَحاب، أَصبح، جدُّ، هذا، إنْ، أَروع، يوم...)، دلالته الجمالية والإيقاعية الخاصة في القصيدة؛ إذ قد يكون بعضها بمثابة المنبه، أو المحفز الصوتي؛ لإثارة ذهن المتلقي، ولفت انتباهه لما تريد أن تفصح الشاعرة عنه؛ حيث اختارت الألفاظ المكررة لتعبر من خلالها عن مشاعرها، وانفعالاتها المختلفة، ولتصبغ القصيدة بتلك الانفعالات والأحاسيس.

– هيمنت الجمل الاسمية على جلِ الجمل اللغوية (الشعرية) في القصيدة؛ محتلة في أكثر من موضع المساحة المكانية للبيت الشعري كاملاً؛ يوحي إلى أن الشاعرة تريد أن تقول: بأن هذه الصفات ليست أفعالاً قام بها الفقيد فحسب، بل هي ماهيته الثابتة التي لا تزول بزواله الجسدي، وأن تلك الجمل الاسمية ليست صفات وقتية، بل هي هوية دائمة للفقيد المرثي أخيها أسعد.

– إن اختيار الجمل الاسمية في وصف صفات الفقيد ليست اختياراً نحويًّا عشوائيًّا، بل هي إستراتيجية تخليد نحو البقاء في مواجهة فعل الفناء، وهي لغة التأبين التي تحول الفقيد المرثي (الميت) إلى نصوص حية تَقرأ وتَورث. وبهذا، يصبح الشعر ضريحا لغويًّا تحفظ فيه الفضائل، والجملة الاسمية هي حجر الأساس في هذا البناء الخالد.

– تقارب استخدام الشاعرة للفعل الماضي والمضارع، وهيمن أغلبها على عجز أبيات القصيدة؛ يعود إلى أن كون الشاعرة ترثي أخاها؛ ما يدل على أنهما متساويان في المنزلة والمكانة وغير ذلك. إضافة إلى توحيد الأزمنة: الماضي والحاضر في بوتقة واحدة، هي الفقد، واستمرارية أثره في النفس.

– تعددت التراكيب والأساليب اللغوية والإنشائية الطلبية وغير الطلبية وفقا لما تتطلبه السياق الشعري في القصيدة، فعكست للمتلقي الحالة الشعورية التي انتابت الشاعرة سعدى الجهنية نتيجة المصاب الجلل الذي؛ وهو قتل أخيها أسعد؛ والذي أقلق حياتها، وهدّ كيانها، وأذهب النوم من عينيها المريضتين لكثرة البكاء،

– استطاعت الشاعرة سلمى الجهنية أ ن تخلق صورا فنية؛ للتعبير عن مشاعرها وإحساسها بهول المصيبة التي حلت بها، فأفصحت بتلك الصور البيانية الاستعارية والكناية والتشبيهية والمجازية عن حسرتها، وفقدها لأخيها، وعن الصفات الأخلاقية الحميدة التي كان يتمتع بها المرثي. وإضافة إلى ذلك.

ملحق: النص الشعري (القصيدة)[1]

أَمِـــــنَ الحَـــــوادث والمَنـــــون أُروَّعُ ... وأَبيـــــتُ لَيلـــــي كُلَّـــــهُ لا أَهجـــــعُ؟
وأَبيـــــتُ مُخليـــــةً أُبَكّـــــي أَســـــعدا ... ولِمثلـــــه تبكـــــي العيـــــونُ وتَهمـــــعُ
وتبـــــيَّنَ العَـــــينَ الطَليحـــــةَ أَنَّهـــــا ... تبكّـــــي مَـــــنَ الجـــــزعِ الـــــدخيلِ وتـــــدمعُ
ولَقَـــــد بـــــدا لي قَبـــــلَ فيمـــــا قَـــــد مضـــــى ... وعَلِمـــــتُ ذاكَ لَـــــو أَنَّ علمـــــاً ينفـــــعُ
أَنَّ الحَـــــوادثَ والمَنـــــونَ كِلَيهمـــــا ... لا يُعتبـــــانِ ولـــــو بكـــــى مـــــن يَجـــــزعُ
ولَقَـــــد علمـــــتُ بأَنَّ كُـــــلَّ مُـــــؤَخَّرٍ ... يومـــــاً سَـــــبيلَ الأَوَّلـــــين ســـــيتبعُ
ولَقَـــــد علمـــــتُ لَـــــو أَنَّ علمـــــاً نافـــــعٌ ... أَن كُـــــلُّ حـــــيٍّ ذاهـــــبٌ فمُـــــودَّعُ
أَفَلَـــــيسَ فَـــــيمن قَـــــد مضـــــى لي عَـــــبرةٌ ... هلَكـــــوا وقَـــــد أَيقَنـــــتَ أَن لَـــــن يرجعـــــوا؟
ويـــــلٌ مِّ قتلـــــى بالرصـــــاف لَـــــو أَنَّهـــــم ... بلَغـــــوا الرجـــــاء لقَـــــومهم أَو متعـــــوا
كَـــــم مـــــن جميـــــعِ الشـــــملِ ملتـــــئمِ الهـــــوى ... كـــــانوا كَـــــذَلكَ قَـــــبلَهَم فتصَـــــدَّعوا
فلتبـــــكِ أَســـــعد فتيـــــةٌ بسباســـــبٍ ... أَقـــــووا وأَصـــــبح زادهـــــم يتمـــــزَّعُ
جـــــاد ابـــــنُ مجدعـــــةَ الكَمـــــيُّ بنفســـــهِ ... ولَقَـــــد يـــــرى أَنَّ المكَـــــرَّ لَأَشـــــنَعُ
ويُلمّـــــه رجـــــلاً يليـــــذُ بظَهـــــرهِ ... إبـــــلاً ونســـــالُ الفيـــــافي أَروعُ
يـــــرِدُ المَيـــــاه حضـــــيرةً ونفيضـــــةً ... وَرَدَ القَطـــــاة إذا اسمـــــأَلَّ التبَّـــــعُ
وبـــــهِ إلى أُخـــــرى الصـــــحاب تلَفُّـــــتٌ ... وبـــــهِ إلى المكَـــــروب جـــــري زعـــــزعُ
ويكَـــــبّر القـــــدحَ العنـــــود ويعتلـــــي ... بأَلى الصـــــحاب إذا أَصـــــات الوعـــــوعُ
ســـــباقُ عاديـــــةٍ وهـــــادي ســـــريةٍ ... ومقاتـــــلٌ بطَـــــلٌ وداعٍ مســـــقَعُ
ذهبـــــت بـــــهِ بهـــــزٌ فأَصـــــبح جـــــدُّها ... يعلـــــو وأَصـــــبح جـــــدُّ قـــــومي يخشـــــعُ
أَجعلـــــتِ أَســـــعد للرمـــــاح دريئـــــةً؟ ... هبلَتـــــكِ أُمُّـــــكِ أَيَّ جـــــردٍ ترقَـــــعُ
يا مُطعـــــمَ الركـــــبِ الجيـــــاعِ إذا هـــــم ... حثّـــــوا المطـــــيَّ إلى العلـــــى وتَســـــرَّعوا

(1) الأصمعي؛ أبو سعيد عبد الملك بن قريب. (1993). الأصمعيات. تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، (ط7)، مصر: دار المعارف. ص101- 104.

وتَجاهَدوا سيراً فبعض مَطِيِّهم ... حسرى مُخَلَّفَةٌ وبعض ظُلَّعُ
جوابٌ أَوديةً بغير صَحابة ... كُشّافَ داوي الظَلام مشيَّعُ
هذا علىَ إثرٍ الَّذي هو قبلَهُ ... وهي المنايا والسبيل المهيعُ
هذا اليقين فكيف أنسى فقده ... إن راب دهر أو نبا بي مضجع؟!
إن تأته بعد الهدو لحاجة ... تدعو يُجبكَ لها نجيب أروع
متحلّبُ الكَفَّين أميَث بارعٌ ... أنفٌ طُوالُ الساعدين سميدعُ
سمحٌ إذا ما الشولُ حارد رسلُها ... واستروح المرق النساء الجوَّع
من بعد أسعد إذ فجعت بيومه ... والموت ممّا قد يريب ويفجع
فوددتُ لو قبلت بأسعد فديةٌ ... ممّا يضنُّ به المصاب الموجع
غادرته يوم الرصاف مجدَّلاً ... خبر لعمرك يوم ذاك أشنع

المصادر والمراجع:

1) المصادر والمراجع العربية

أحمد، عبدالفتاح إسماعيل عبدالله. (2025). دراسة أسلوبية لقصيدة:(أَجِدَّكَ شاقَتكَ الحمولُ البواكرُ) للشاعر الأموي رقيع الوالبي، مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج1، ع(1). https://doi.org/10.48185/sjhss.v1i1.1527

الأسمري؛ مسفر بن مُحَمَّد. (2021). قصيدة سعدى بنت الشمردل الجهنية في رثاء أخيها سعد: دراسة تحليلية. مجلة آداب، جامعة الخرطوم، ع(45).

الأصمعي؛ أبو سعيد عبد الملك بن قريب. (1993). الأصمعيات. تحقيق: أحمد مُحَمَّد شاكر، وعبد السلام مُحَمَّد هارون، (ط7)، مصر: دار المعارف.

إنكفست، نيلس إيريك. (2001). الأسلوبية اللسانية. ترجمة: أحمد مومن، قسنطينة: مطبوعات جامعة منتوري.

أنيس؛ إبراهيم. (د.ت). الأصوات اللغوية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

برُّونة، مُحَمَّد. (2009). الخصائص الأسلوبية في شعر ذي الرُّمَّة، (أطروحة دكتوراه)، الجزائر: جامعة وهران– كلية الآداب واللغات والفنون.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (1424هـ). الحيوان. تحقيق: عبدالسلام هارون. (ط2)، بيروت: دار الكتب العلمية.

الزركلي؛ خير الدين بن محمود بن مُحَمَّد بن علي بن فارس. (2002). الأعلام. (ط15)، بيروت: دار العلم للملايين.

الزمخشري، جار الله محمود بن عمر. (1982). ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، تحقيق: سليم النعيمي، طبعة بغداد.

عبدالله، عبد الفتاح إسماعيل. (2022). دراسة أسلوبية في قصيدة "أضاعوني" للشاعر عز الدين المناصرة . *مجلة تهامة*، ع(15). https://doi.org/10.63679/tehama.v15i15.209

عياد، شكري. (1988). اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي. القاهرة: مطبوعات إنترناشيونال برس.

غير بيير. (د.ت). الأسلوب والأسلوبية. ترجمة: منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء القومي.

القثامي؛ راشد فهد. (٢٠١٤م). شعرية الإيقاع: بحث في قصيدة مُحَمَّد الثبيتي. (ط1). القاهرة: مؤسسة أورقة للدراسات والترجمة والنشر.

المسدي، عبدالسلام. (1982). الأسلوب والأسلوبية. (ط2)، طرابلس: الدار العربية للكتاب.

المطيري؛ عمر بن نوح بن تامر. (2022). شعر مُحَمَّد محمود الزبيري: دراسة أسلوبية قصيدة رثاء شعب نموذجا. مجلة أبحاث كلية التربية، جامعة الحديدة، م(9)، ع(2).

مولينيه. ج. (1999). الأسلوبية. ترجمة: بسام بركة، (ط1)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

الوعر؛ مازن. (1984). الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية. مجلة عالم الفكر، الكويت، مج22، ع(3-4).

يموت؛ بشير. (1934). شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام. (ط1). بيروت: المكتبة الأهلية.

يوسف. نقماري. (2023). اتجاهات الأسلوبية في النقد. مجلة جسور المعرفة، مج(9)، ع(2).

2) المصادر الأجنبية

Duboi. (1999). dictionnaire de linguistique et des sciences du langage- Larousse- Bordas- Paris-sept. P.448.

3) Romanization of references:

Aḥmad, ʻbdālftāḥ Ismāʻīl Allāh. (2025). dirāsah uslūbīyah li-qaṣīdat : (ajiddaka shāqatka alḥumūlu albwākiru) lil-shāʻir al-Umawī rqyʻ al-Wālibī, Majallat Saba’ lil-ʻUlūm al-Insānīyah wa-al-Ijtimāʻīyah, mj1, ʻA (1). https://doi.org/10.48185/sjhss.v1i1.1527

AL-Asmarī ; Musfir ibn Muḥammad. (2021). qaṣīdat Saʻdá bint alshmrdl aljhnyh fī rithā’ akhīhā Saʻd : dirāsah taḥlīlīyah. Majallat ādāb, Jāmiʻat al-Kharṭūm, ʻA (45).

AL-Aṣmaʻī ; Abū Saʻīd ʻAbd al-Malik ibn Qarīb. (1993). al-Aṣmaʻīyāt. taḥqīq : Aḥmad Muḥammad Shākir, wa-ʻAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, (ṭ7), Miṣr : Dār al-Maʻārif.

Inkfst, nyls Īrīk. (2001). al-uslūbīyah al-lisānīyah. tarjamat : Aḥmad Mūmin, Qusanṭīnah : Maṭbūʻāt Jāmiʻat Mintūrī.

Anīs ; Ibrāhīm. (D. t). al-aṣwāt al-lughawīyah. al-Qāhirah : Maktabat Nahḍat Miṣr.

Brrūnh, Muḥammad. (2009). al-Khaṣāʾiṣ al-uslūbīyah fī shiʻr Dhī alrrummah, (uṭrūḥat duktūrāh), al-Jazāʾir : Jāmiʻat whrān-Kullīyat al-Ādāb wa-al-lughāt wa-al-Funūn.

AL-Jāḥiẓ, ʻAmr ibn Baḥr. (1424h). al-ḥayawān. taḥqīq : ʻAbdussalām Hārūn. (ṭ2), Bayrūt : Dār al-Kutub al-ʻIlmīyah.

AL-Ziriklī ; Khayr al-Dīn ibn Maḥmūd ibn Muḥammad ibn ʻAlī ibn Fāris. (2002). al-Aʻlām. (ṭ15), Bayrūt : Dār al-ʻIlm lil-Malāyīn.

AL-Zamakhsharī, Jār Allāh Maḥmūd ibn ʻUmar. (1982). Rabīʻ al-abrār wa-nuṣūṣ al-akhyār, taḥqīq : Salīm al-Nuʻaymī, Ṭabʻah Baghdād.

Allāh, ʻAbd al-Fattāḥ Ismāʻīl. (2022). dirāsah uslūbīyah fī qaṣīdat "aḍāʻwny" lil-shāʻir ʻzz al-Dīn al-Manāṣirah. Majallat Tihāmah, ʻA (15), 105-138. https://doi.org/10.63679/tehama.v15i15.209

ʻAyyād, Shukrī. (1988). al-lughah wa-al-ibdāʻ : Mabādiʾ ʻilm al-uslūb al-ʻArabī. al-Qāhirah : Maṭbūʻāt Intirnāshiyūnāl Bris.

Ghayr Pierre. (D. t). al-uslūb wa-al-uslūbīyah. tarjamat : Mundhir ʻAyyāshī, Bayrūt : Markaz al-Inmāʾ al-Qawmī.

AL-Qathāmī ; Rāshid Fahd. (2014m). shiʻrīyah al-īqāʻ : baḥth fī qaṣīdat Muḥammad al-Thubaytī. (Ṭ1). al-Qāhirah : Muʾassasat awrqh lil-Dirāsāt wa-al-Tarjamah wa-al-Nashr.

AL-Masaddī, ʻAbdussalām. (1982). al-uslūb wa-al-uslūbīyah. (ṭ2), Ṭarābulus : al-Dār al-ʻArabīyah lil-Kitāb.

AL-Muṭayrī ; ʻUmar ibn Nūḥ ibn Tāmir. (2022). shiʻr Muḥammad Maḥmūd al-Zubayrī : dirāsah uslūbīyah qaṣīdat rithāʾ shaʻb namūdhajan. Majallat Abḥāth Kullīyat al-Tarbiyah, Jāmiʻat al-Ḥudaydah, M (9), ʻA (2).

Mwlynyh. J. (1999). al-uslūbīyah. tarjamat : Bassām Barakah, (Ṭ1), al-Muʾassasah al-Jāmiʻīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʻ.

AL-Waʻr ; Māzin. (1984). al-Ittijāhāt al-lisānīyah wa-dawruhā fī al-Dirāsāt al-uslūbīyah. Majallat ʻĀlam al-Fikr, al-Kuwayt, mj22, ʻA (3-4).

Yamūt ; Bashīr. (1934). Shāʻirāt al-ʻArab fī al-Jāhilīyah wa-al-Islām. (Ṭ1). Bayrūt : al-Maktabah al-Ahlīyah.

Yūsuf. nqmāry. (2023). Ittijāhāt al-uslūbīyah fī al-naqd. Majallat Jusūr al-Maʻrifah, Majj (9), ʻA (2).