https://doi.org/10.71311/.v6i2.241

التناص الشعري في شعر الرثاء السياسي في العصر الأموي

حيدرة حمود صائل حيدرة

مدرس في جامعة أبين / كلية التربية – زنجبار، وباحث في الدكتوراه في قسم اللغة العربية، كلية التربية – جامعة عدن

hydrhhmwdalhzh@gmail.Com

تاريخ إرسال البحث للمجلة 2025/7/29 تاريخ قبول البحث 2025/8/3

تاريخ نشر البحث 2025/12/23

ملخص:

تناولت هذه الدراسة التناص الشعري في شعر الرثاء السياسي في العصر الأموي، بوصفه ظاهرة فنية بارزة لدى شعراء الرثاء السياسي، والهدف استكشاف هذا اللون من التناص في شعر الرثاء السياسي، وإبراز أثره في إغناء التجارب الشعورية الحاضرة بما يماثلها من تجارب سابقة، وإبراز آلياته التناصية المتعددة الظاهرة والخفية. وقد تحركت الدراسة لتحقيق ذلك في محورين مسبوقين بمقدمة، ومتبوعين بالنتائج وثبت المصادر والمراجع. جاء المحور الأول نظري، وتوقف عند مفهوم التناص لغة واصطلاحًا، أما المحور الثاني - أصل الدراسة- فهو تطبيقي، وفيه تم استجلاء التناص الشعري في شعر الرثاء السياسي من خلال مبحثين: المبحث الأول: التناص المغلق، والمبحث الثاني: التناص المفتوح. أما منهج الدراسة، فهو المنهج الأسلوبي، مع الإفادة من المناهج النقدية الأخرى وآلياتها المتعددة.

الكلمات المفتاحية: التناص، التماثل، التخالف، الرثاء السياسي.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد التاسع عشر- رجب 1447هـ- ديسمبر 2025
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

Poetic Intertextuality in the Political Elegy of the Umayyad Era

By Haiderah Hammoud Sa'il Haiderah
PhD Researcher
University of Aden, College of Education - Aden, Department of Arabic Language.

Abstract:

political elegy poetry This study examined the poetic intertextuality inThis study addressed poetic intertextuality in the political elegy of the Umayyad era as a prominent artistic phenomenon among its poets. The aim was to explore this form of intertextuality in political elegy poetry, to highlight its role in enriching present emotional experiences with analogous past ones, and to shed light on its diverse intertextual mechanisms, both overt and covert. To achieve this, the study was structured into two main sections, preceded by an introduction and followed by the findings, a list of sources, and references.

The first section is theoretical, focusing on the concept of intertextuality linguistically and terminologically. The second section, which is the core of the study, is practical. This section elucidates poetic intertextuality in political elegy through two sub-sections: the first sub-section is closed intertextuality, and the second sub-section is open intertextuality. The methodological approach of the study is stylistic, while also benefiting from other critical approaches and their multiple mechanisms.

Keywords: intertextuality, similarity, difference, political elegy.

.

مقدمة

شكلت ظاهرة التناص حضورها الأسلوبي البارز في شعر الرثاء السياسي في العصر الأموي، فقد تجلت ظاهرة فنية لها أثرها البالغ في إغناء النشاط التخيلي الذي يفضي إلى التشكيل الجمالي للنص الشعري الحاضر من ناحية، وإغناء التجربة الشعورية والعاطفية بما يماثلها من تجارب سابقة من ناحية أخرى، وبآليات متعددة ظاهرة وأقل ظهورًا، فالتناص قانون- كما تؤكد الاتجاهات النقدية- للنصوص جميعًا، ولا يسلم منه مبدع في

عمله الإبداعي، فشعراء الرثاء السياسي نهلوا من مصادر متعددة في بناء نصوصهم الشعرية بما يمنح تجاربهم الإبداعية دلالات أكثر عمقًا وإيحاءً، فاستفادوا من القرآن الكريم، والشعر العربي القديم، والموروث الثقافي بأشكاله المتعددة قصص وحكم وأمثال... وستقف هذه الدراسة على التناص مع الشعر العربي القديم، لذا وسمت بـ (التناص الشعري في شعر الرثاء السياسي في العصر الأموي)، وحُددت محاورها على النحو الآتي:

التمهيد، وفيه التناص لغة واصطلاحًا، والتناص الشعري في شعر الرثاء السياسي في العصر الأموي، وفيه مبحثان: المبحث الأول: التناص المغلق، والمبحث الثاني: التناص المفتوح، وتلتهما نتائج الدراسة، وقائمة المصادر والمراجع على النحو الآتي:

أولًا: التمهيد: التناص لغة واصطلاحًا:

أ_ **التناص لغةً:** جاء لفظ التناص في المعاجم العربية بدلالات عدة، يرجع في أصله إلى كلمة (نص، ونصص)، ففي لسان العرب جاء، النص: "رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصًّا: رفعه وكل ما أظهر، فقد نُصَّ... ونص المتاع نصًّا: أي جعل بعضه على بعض... ونص الرجل نصًّا: إذا سأله عن شيء حتى يستنصي ما عنده، ونص كل شيء: منتهاه..." [1]. وجاء في المعجم الوسيط: ناص غريمه: استقصى عليه وناقشه، واتصل به، يقال: هذه الفلاة تناصي أرض كذا [2]؛ أي ترتبط وتتصل بها. وبذلك يتضح أن التناص في اللغة حمل معنى: الرفع، والإظهار، والتراكم، والاستقصاء، والمنتهى، والاتصال، وهي ألفاظ تحمل دلالة التعالق والتداخل والتشابك، تلك التي يدل عليها التناص بمفهومه الحديث.

ب _ **التناص اصطلاحًا:** يعدُّ التناص من أبرز المصطلحات النقدية الحديثة التي أشغلت اهتمام الدارسين والباحثين منذ ظهوره على يد الناقدة الفرنسية جوليا كرستيفا، فتعددت تعريفاته، وتنوعت المعاني التي انبنى عليها، وستقف هذه الدراسة على بعض التعريفات، تاركةً الخوض في الإجراء التنظيري للمصطلح منذ نشأته، وتطوره، وتقسيماته؛ لكثر الدراسات التي اهتمت بذلك من ناحية، واهتمام هذه الدراسة بالإجراء التطبيقي من ناحية أخرى.

---

(1) لسان العرب:7/ 9798.

(2) ينظر: المعجم الوسيط: 926927.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد التاسع عشر- رجب 1447هـ- ديسمبر 2025
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

فالتناص كما ترى جوليا كرستيفا "...فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[1]، وهنا يتجلّى أن النص هضم بداخله عدة نصوص مكونًا شكله الجديد، بتقنيات فنية متعددة تكفل للسابق حقَّه الإبداعي والفكري، واللاحق قدراته الإبداعية، وبذلك فالتناص ما هو إلا "مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنص ما، تحصل بصورة واعية أو لا واعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه"[2]، وهو مع ذلك "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته وقدرته على الترجيع"[3]؛ لكون المبدع في عمله الإبداعي نهل من منابع فكرية وثقافية متعددة ليبني نصه الجديد، فأصبح النص الحاضر مصنوعًا "من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسجمة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس"[4]، فهذا التراكم الفكري والثقافي الذي تشبع به النص الحاضر جاء توظيفه "من خلال رؤية الإبداع الحاضر وحسب مستهدفاته الشعرية"[5] بكل أبعادها الجمالية والدلالية.

ثانيًا: التناص الشعري في شعر الرثاء السياسي في العصر الأموي:

شكلت النصوص الشعرية في العصرين (الجاهلي، وصدر الإسلامي) منهلًا شعريًّا ارتوت منه الذات الشاعرة في العصر الأموي في إغناء تجربتها الشعرية والشعورية بطاقات تعبيرية ودلالات إيحائية مزجت بين الماضي والحاضر، فكان الاستدعاء للنصوص السابقة نابعًا من التماثل في التجربة الشعرية الحزينة، حيث وجدت الذات الأموية تراثًا شعريًّا عاطفيًّا، ومعاناة وأحزانا، وعادات وتقاليد للبكاء والنواح والتأبين، فتأثرت به سواء بوعي أو بدون وعي، فتجلّى التداخل النصي بآليتي (الاستدعاء والانزياح)، فأثرى النص الحاضر صياغةً ودلالةً، وستعمد الدراسة إلى ذلك من خلال مبحثين: المبحث الأول: التناص المغلق، والمبحث الثاني: التناص المفتوح، على النحو الآتي:

---

(1) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص):121.
(2) ماهية التناص: 15.
(3) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): 131.
(4) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر: 327.
(5) مناورات الشعرية: 50.

المبحث الأول: التناص المغلق (الفردي):

ويقصد به: تناص شعراء الرثاء السياسي مع شاعر سابق في إبداعه، وتجلّى ذلك من خلال إنتاج ثلاثة شعراء في العصرين (الجاهلي وصدر الإسلامي)، وهم: (أبو ذؤيب الهذلي، الخنساء، امرؤ القيس).

أ/ أبو ذؤيب الهذلي وتأسيس شعرية الموت.

لا شك أن الشعر تأسيس للوجود الإنساني، فكل حالة شعرية وشعورية هي حالة من حالات وعي الذات بماهية وجودها، لذا وعت الذات حتمية الموت والفناء، وصعوبة مواجهته، فعبرت عن ذلك بصورة حسية جمالية- مع بشاعتها- فارتسمت صورة ذهنية للموت، تحولت إلى صورة مرئية ذات عمق دلالي، رسمتها الذات في عالمها الشعري الحزين بما يتوافق مع ضعفها وعجزها عن صده، وشدة قسوته بأخذ من تحبه، فأصبحت صورة منفرة مفزعة، خطها أبو ذؤيب الهذلي بأحزانه المتأججة فقدًا وألمًا على أبنائه، يقول: **[الكامل].**

وإذا المَنِيَّـــةُ أَنْشَـــبَتْ أظفارَهـــا أَلفيـــتَ كُـــلَّ تميمـــةٍ لا تنفـــعُ[1]

يتجلّى الموت مشخصًا بهيئة حيوان مفترس، ينشب أظافره، وهي صورة رسمتها الذات في عالمها الشعري، فجاءت تعبيرًا وانعكاسًا موازيًا لحالة الحزن وفداحة المصاب، ففقد الأبناء ترك في نفسية الذات جرحًا غائرًا، فقدمت صورة مرعبة للموت، تقف أمامها عاجزة عن صده بكل الوسائل والحيل، مما يدفعها إلى الاستسلام أمامه (ألفيت كل تميمة لا تنفع)، وهذه الصورة للموت تستدعيها الذات في مراثيها السياسية، وتوظفها في إظهار عجزها وضعفها أمام الموت، تقول مليكة الشيباني في رثاء الضحاك بن قيس: **[مجزوء الكامل]**

وإذا المنيَّـــــــــةُ أقبلـــــــــتْ لـــــم تغِـــــنْ أقـــــوالُ الرُّقـــــاةِ[2]

يتجلّى التناص في اتحاد منبع الصورة، من خلال تجسيد المنية(الموت) بهيئة حسية مفزعة، فالنص الحاضر يمنح الموت هيئة حسية(وإذا المنية أقبلت)، الفعل (أقبل) يقدم صورة كائن حي مفزع، تختزل فيه دلالات العنف والبطش، وتتصاعد فيه حركة الإقبال بما

---

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: 143.
(2) أشعار النساء: 125.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد التاسع عشر- رجب 1447هـ- ديسمبر 2025
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

يثير الرعب، إلا أن النص الغائب كان أكثر تفوقًا في تقديم الصورة المرعبة التي تقترب كثيرًا من مخيلة المتلقي لرؤيته، فتدهشه بشعريتها، وتفزعه بدلالتها، ويتجلّى التناص في الشطر الثاني بين النصين عن طريق التماثل الدلالي، إذ يستدعي النص الحاضر فكرة صعوبة صد الموت بالحيّل، وهي وسيلة ناجحة للذات الحزينة في استعادة توازنها، إيمانًا بصعوبة صد القدر، ويتجلّى ذلك عبر أسلوب النفي، في النص الحاضر(لم تغن أقوال الرقاة)، وفي النص الغائب(كل تميمة لا تنفع)، فتخيم على النصين دلالة الاستسلام الحزين، وبذلك وحّد التناص بين الذاتين في ذات واحدة، من خلال شعور كلٍّ منهما بصعوبة صد الموت، واستعمال الحيل لتجاوزه، فتتكثف دلالة الاستسلام المؤلم للقدر.

ويستلهم الفرزدق هذه الصورة والمعنى في رثاء سليمان بن عبد الملك: **[الكامل]**

مَـــا لِلمَنِيَّـــةِ لا تَـــزَالُ مُلِحَّـــةً تَعْـــدُو عَلَـــيَّ ومـــا أُطِيـــقُ قِتَالَهـــا[1]

سيُلاحظ أولا: أن هناك توافقًا إيقاعيًّا بين بيت أبي ذؤيب الهذلي وبيت الفرزدق، فكلاهما من البحر(الكامل)، مع الاختلاف في حرف الرويّ، وثانيًا: هناك توافق مقامي بين الذاتين، فكلتاهما فقدت أناسًا أعزاءً على القلب[2]، وكلتاهما ضعيفتان في صدِّ الموت ومواجهته، إلا أن التعبير الشعري عند كلٍّ منهما تخالف في الصياغة، وتماثل في الدلالة واتحد في منبع التصوير، حيث إن النص الحاضر اتكأ على أسلوب الاستفهام الإنكاري(ما للمنية)، فأسهم "في إطلاق أمداء الجمل ببعث الحركة وتوسيع مجالها الدلالي"[3]، فتجلّى الموت بهيئته التجسيمية (لا تزال ملحة)، تهاجم الذات بأخذ من تحب (تعدو عليَّ)، ويتجلّى التماثل الدلالي بين النصين الحاضر والغائب في صعوبة صد الموت ومواجهته، ففي النص الحاضر تعلن الذات عجزها وضعفها أمامه (وما أطيق قتالها)، فتنفي أي أدنى محاولة للمواجهة، في مقابل استسلام الذات في النص الغائب، وعجزها -حتى بالسحر- عن صد الموت.

ويستدعي الكميت بن زيد الأسدي في رثائه لآل البيت، نص أبي ذؤيب الهذلي، فيتجلّى التناص من جهتي التماثل الدلالي، والاتحاد في منبع الصورة، يقول: **[الطويل]**

---

(1) ديوان الفرزدق: 433.
(2) ينظر: البنى الأسلوبية في شعر الغربة: 234.
(3) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: 187.

كـــذاك المنايـــا لا وضـــيعًا رأيتهـــا تخطـــى ولا ذا هيبـــةٍ تتهيـــبُ[1]

تستلهم الذات فكرة صعوبة صد الموت، والإقرار بحتميته، تلك الفكرة التي أقرَّها النص الغائب، في حين أن الذات في النص الحاضر عمدت إلى استبدال المفردة(المنية) في النص الغائب، إلى الجمع في النص الحاضر(المنايا)، لتكثيف دلالة المعنى، والإيحاء بكثر المصائب والمحن التي مرت بآل البيت، ويتجلّى التناص في الاتحاد في منبع الصورة، في النص الحاضر تجلت المنايا بهيئة مجسدة(تتخطى، تتهيب)، ولكنها أقل شعرية من صورة أبي ذؤيب، وهذا يتوافق مع دلالة معنى البيت الحاضر، حيث اتجهت تراكيبه إلى التماسك والتجلد، كما يدل عليه الفعل القلبي(رأيتها)، الذي يشيء باستبصار الذات وتأملها بحقيقة القضاء والقدر، وصعوبة رد الموت أو مواجهته، وهذا الفعل بدلالته القلبية أحرم المتلقي من لذة الشعرية.

ويستدعي أحد الخوارج بيت أبي ذؤيب في رثاء أصحابه، فيتجلّى التناص من جهة الاتحاد في منبع الصورة، والتحوير في الدلالة، يقول: **[الطويل]**

ومـــن يخـــش أظفـــار المنايـــا فإنَّنـــا لبســـنا لهـــنَّ الســـابغاتِ مـــن الصـــبرِ[2]

يتجلّى التناص من خلال استدعاء الصورة الاستعارية، حيث تجلّى الموت في النصين (الحاضر والغائب)، مجسدًا بهيئة حيوان مفترس له أظفار(أظفار المنايا = أنشبت أظفارها)، فيتماثل النصان في تصوير قسوة الموت وبشاعته، إلا أنهما يختلفان في الدلالة، إذ عمدت الذات في النص الحاضر إلى تحوير المعنى الغائب، انطلاقًا "بواسطته من منطلق الهدم وعدم التسليم بلاهوتية القديم، بل يغيره ويعيد بناءه"[3] بما يوافق الرؤية الحاضرة، حيث انطلقت الذات من التركيب الشرطي في إعادة إنتاج النص الغائب، بما يوافق واقعها السياسي وعقيدتها الدينية المحبة للموت، والتائقة إليه، بوصفه نصرًا على الواقع الزائل، وظلت كامنة في النص، وأصبحت جزءًا منه، ومكونة لشعريته، وإذا كانت الذات في النص الغائب قد وقفت عاجزة أمام سطوة الموت، فإن الذات في النص الحاضر عدت وسائل الدفاع النفسي لاستقبالها (لبسنا لهن السابغات من الصبر)، فتجلّى البيت وكأنه معارضة صريحة للنص الغائب، وهدم ما فيه من خوف وهلع وتشبث بالحياة، والحسرة على من

---

(1) شرح هاشميات الكميت ابن زيد الأسدي: 87.
(2) شعر الخوارج: 232.
(3) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية:253.

رحلوا، لذا تراءت الذات في النص الحاضر ذا قوة وصلابة في مواجهة الموت، وذلك متأتي من العقيدة الحزبية التي تسلحت بها.

ب/ الخنساء مدرسة التراكيب الحزينة

تعدُّ الخنساء من أبرز شعراء العرب حزنًا، وأكثرهم نوحًا وبكاءً، وأرقهم عاطفة، ولا سيما في رثائها لأخويها صخر ومعاوية، لذا أصبحت مضرب المثل في طول البكاء والنواح، وإذا كانت عاطفة الحزن عاطفة عامة مشتركة بين البشر ولا يسلم منها أحد، فإن الخنساء خلدت تلك العاطفة شعرًا، وهو ما ضمن لها البقاء والخلود، فشكلت مدرسة شعرية أخذ منها شعراء الرثاء، وتأثروا بها، تعبيرًا عن عواطفهم وآلامهم المتأججة، لذا تجلّى أثرها في شعر الرثاء السياسي في العصر الأموي بشكل واضح وجلي، من خلال استدعاء تراكيبها اللغوية في مواقف وتجارب عاطفية مماثلة، حيث شكل التركيبان(النداء، والأمر) بؤرة التناص المركزية، تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر: **[المتقارب]**

أعينـــيَّ جـــــودا ولا تجمـــــــدا ألا تبكيـــــان لصـــــخر النـــــدى[1]

يزخر البيت السابق بكثافة إنشائية، عبرت الذات من خلالها عن فداحة مصابها، النداء(أعيني)، والأمر(جودا)، والنهي(لا تجمدا)، وجميعها تنزاح على مستوى السطح لتحقق التمني والتحضيض في مستوى العمق، وبعد هذا الترجي والتمني الذي تطلبه الذات يخالطها الشعور بفتور العينين، فتلجأ إلى الزجر والإنكار للعيين عبر أسلوب الاستفهام(ألا تبكيان لصخر الندا)، فتتكثف دلالة الأسى والحسرة على المرثي، ويعود ذلك إلى قرابته من الذات، "فكلما دنت القرابة بين الشاعر والميت ازداد الرثاء حسرة وتفجّعًا"[2]، وهو ما يفسره كثافة الأساليب الإنشائية التي استعانت بها الذات، وهذه التراكيب وجدت الذات الحزين فيها طاقة لغوية للتعبير عن الأوجاع الداخلية، فتستدعيها في رثائها لقادتها السياسيين، تقول أخت الخازوق في رثاء أخيها: **[الطويل]**

أعيني جـودا بالـدموع على الصـدر على الفـارس المقتـول بالجبـل الـوعر[3]

ويقول الفرزدق في رثاء محمد بن موسى بن طلحة: **[الطويل]**

---

(1) ديوان الخنساء: 32.
(2) أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام:61.
(3) بلاغات النساء، (وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية وصدر الإسلام): 180؛ شعر الخوارج: 76.

أعينيَّ ما بعد ابن موسى ذخيرةٌ فجودا إذا أنفدتما الماء بالدمِ[1]

يتجلّى التماثل الصياغي في استدعاء أسلوبي(النداء والأمر)،(أعيني، جودا)، حيث عمد النصان الحاضران إلى استدعائهما من النص الغائب؛ لإظهار شدة الحزن والتفجع، فتحقق التماثل الصياغي في أداة النداء والمنادى، وفي فعل الأمر والآمر، والتشخيص للعينين، والحضور الثنائي للذات عبر عنصرها الجسدي، والغيابي من خلال الأساليب الإنشائية التي تكمن فيها الذات، ولم يستمر التماثل الصياغي في بقية العناصر التركيبية، بل وقع تخالف في الصياغة وتماثل في الدلالة، ففي بيت(أخت الخازوق)، اكتفت بذكر الدمع، وذكر المرثي بصفة تأبينية (الفارس)، إلا أن بيت(الفرزدق) كان أكثر حزنًا وألمًا، حيث حصر الحزن والألم في ذاته، فطلب من العينين أن تصب الدم إذا نفد الدمع (فجودا إذا أنفدتما الماء بالدم)، فتحقق التماثل الدلالي في شدة الحزن والألم، مع تفوق النص الغائب حسرةً وحزنًا، حيث جمعت فيه الذات (طلب البكاء، والكرم به، وعدم التوقف، والتوبيخ للعينين، والتأبين للمرثي بصفة الكرم)، فكان أكثر حزنًا وألمًا وأرقاها عاطفة؛ لزخوره بكثافة شعرية حزينة، أقدر على إظهار الأوجاع والآلام، فكان محط أنظار الذات الحزينة، وقدوتها في إشفاء غليلها بالبكاء، فيستدعيه الفضل بن العباس بن ربيعة بن الحارث في رثاء زيد بن علي بن الحسين، فيتحقق التناص في التماثل التركيبي _ مع خلخلة طفيفة في الصياغة _ وفي التماثل الدلالي، يقول: **[الو افر]**

ألا يـــا عـــين لا ترقـــي وجـــودي بـدمعك لـيس ذا وقـت الجمـودِ[2]

فالتماثل التركيبي في النصين(الحاضر والغائب) واحد، حيث استدعت الذات تركيبي النص الغائب (النداء والأمر)، لكن إسقاط محور الاختيار على التأليف لم يكن واحدًا، إذ جرت علاقة استبدالية تتصل بطريقة المبدع (الذات) في بناء النص، ففي النص الغائب تجلّى أسلوب النداء بالأداة الهمزة، وجاء المنادى مثنى (أعيني)، لقرب العينين من الذات في إعانتها، والرغبة في كثر الدمع من خلال التثنية، وظهر أسلوب النداء في النص الحاضر (ألا يا عين) على محور التوزيع بأداة النداء(يا)، وجاء المنادى مفردًا (عين)، إلا أن أداة الاستفتاح (ألا) ببعدها الصوتي، وتكرير حرف المد ثلاث مرات في أداة النداء والمنادى،

---

(1) ديوان الفرزدق: 571.
(2) مقاتل الطالبيين: 143.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد التاسع عشر- رجب 1447هـ- ديسمبر 2025
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

نهض بإنتاج دلالة الحزن وتكثيفها، فجاء أسلوب النداء "محمَّلًا بقدرة إنتاجية هائلة إيحائيًّا ودلاليًّا وصوتيًّا"[1]، وعمدت الذات في النص الحاضر على اختيار المرادف لتركيب النهي، ففي النص الغائب جاء تركيب النهي (لا تجمدا)، فنهض بدلالة منع التوقف والبخل بالدمع، وفي النص الحاضر تجلّى مرادفه على محور التوزيع (لا ترقي) متبوعًا بأسلوب الأمر (جودي) فانتجا دلالة عدم التوقف بالدمع، إلا أن الذات لم تطمئن إلى هذا التركيب (النهي)، فعززته بأسلوب النفي (ليس ذا وقت الجمود)، فأدَّى التركيبان (النهي والنفي) دلالة التركيب (لا تجمدا) في النص الغائب. والترسيم الآتي يوضح مقدار الاختيار والتوزيع، والتماثل بين النصين الحاضر والغائب:

محور التوزيع يا عين لا ترقي وجودي ليس ذا وقت الجمود الفضل بن العباس

محور الاختيار أعيني جودا ولا تجمدا الخنساء واختلافه

وشكل بيت الخنساء بتراكيبه الحزينة التشخيصية منهلًا للذات الحزينة في شعر الرثاء السياسي، فيستدعيه سراقة بن مرداس البارقي في رثاء عبد الرحمن بن محنف: **[الطويل]**

أعيني جودا بالدموع السواكبِ وكونا كواهي شنَّة مع راكبِ[2]

ويستدعيه مسلم بن قتيبة في رثاء الحسين ومن أصيب معه: **[الخفيف]**

عين جودي بعبرة وعويل وانديي إن ندبت آل الرسولِ[3]

وتستدعيه مليكة الشيباني في رثاء الضحاك بن قيس: **[مجزوء الكامل]**

يا عين جودي بالدمو ع بواكف حتى المماتِ[4]

وتستدعيه امرأة من الخوارج في رثاء أخيها: **[مجزوء الكامل]**

يا عين جودي بالدموع وابكي بجهد المستطيعِ[1]

---

(1) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: 179.
(2) ديوان سراقة البارقي: 85.
(3) مروج الذهب ومعادن الجوهر:3/ 45؛ العقد الفريد،: 5/ 132، وينسبه لبنت عقيل بن أبي طالب، مع اختلاف بسيط في المفردات.
(4) أشعار النساء: 125.

ويستدعيه جرير في رثاء الوليد بن عبد الملك: **[البسيط]**

يـا عـينُ جـودي بـدمع هاجـه الـذِّكَرُ فمـا لـدمعك بعـد اليـوم مُـدَّخَرُ[2]

من خلال النصوص السابقة يتضح أن أسلوبي (النداء والأمر)، شكلا بؤرة التناص المركزية، حيث وجدت الذات الحزينة في هذين التركيبين طاقاتٍ تعبيريةً في تفجير مشاعر الحزن والأسى من ناحية، وقدرات إيحائية وفاعلية في ترويح الذات نفسيًّا من ناحية أخرى، ومما لا شك فيه، أن هذا التقاطع للنص الغائب (نص الخنساء) في عدة أبيات رثائية ولذوات متعددة ومختلفة، بل متصارعة سياسيًّا ودينيًّا، يشيء بتقاطع الآلام والأحزان وفداحة المصاب الذي واجهته الذات في عصر بني أمية جراء الصراع السياسي بين الأحزاب.

وإذا كان التركيبان (النداء أوَّلًا، والأمر ثانيًا) بؤرة التعالق النصي مع نص الخنساء، فإن الذات عمدت إلى كسر ذلك البناء المألوف، من خلال الخلخلة في الصياغة، فحقق التناص هدفًا بنائيًّا، قدمت الذات من خلاله رؤيتها الإبداعية، فنمت تجربتها من ناحية، وقدمت رؤيتها النقدية من ناحية أخرى، فربّما شعرت بأن التركيبين بترتيبهما قد أضحا في رتابة، ففقدا قيمتهما التأثيرية، فعمدت إلى الخلخلة الصياغية، فقام التناص من خلال الخلخلة في الصياغة والتماثل في الدلالة، ويتجلّى ذلك لدى ابن عرس العبدي في رثاء أسد بن عبدالله القسري أمير خراسان: **[الو افر]**

فجـــودي عـــين بـــالعبرات ســـحًّا ألـــم يُحْزنـــكِ تفريـــقُ الجمـــاعِ[3]

يتجلّى التناص باستدعاء صيغ لها خصوصيتها الدلالية المتوافقة مع سياق الحزن، إلا أن هذا الاستدعاء تجلّى من خلال الخلخلة الصياغية، بكسر النمط الأصلي في النص الغائب، حيث جاء في النص الغائب (أعيني جودا)، النداء ثم الأمر، وفي النص الحاضر (فجودي عين)، الأمر ثم النداء، فهذا الخروج عن النص الأصلي، شكل ارتباطًا وثيقًا برؤية الذات وموقفها، ويمكن أن تلتمس أسبابه في آليات نفسية واجتماعية[4]، وإبداعية شكلت أثرها في وعي الذات وتوجيه رؤاها، فانعكس على الصياغة اللغوية، وتبعًا لذلك رغبت الذات

=

(1) شعر الخوارج: 207.
(2) شرح ديوان جرير: 296.
(3) تاريخ الرسل والملوك، ج7: 141.
(4) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): 177.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد التاسع عشر- رجب 1447هـ- ديسمبر 2025
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

في العدول عن التركيب المألوف؛ لكثر تداوله ففقد قيمته التأثيرية، ثم إن الذات في النص الحاضر تحولت من الرثاء بخصوصيته الفردية إلى الرثاء الجماعي، لذا قدمت الأمر على النداء؛ لكون البكاء حاصل إلا أن المطلوب بكثرة من الدموع توافق الحدث الذي ينذر بانهيار الدولة، بينما الذات في النص الغائب ترثي فردًا له قرابته الحميمة، فشعرت في عالمها الداخلي الحزين بفتور العينين مقارنة برحيل الأخ؛ لذا قدمت النداء على الأمر، وفي كل ذلك جاء التناص "خاضعًا لرؤية الذات الشاعرة التي جعلت التناص جزءًا أساسيًّا من النص ومن رؤيتها في آنٍ واحد"[1]، وجاء التوافق الشكلي بين النصين الحاضر والغائب في تركيب الاستفهام، بسؤال العين، في النص الحاضر (ألم يحزنك تفريق الجماع)، وفي النص الغائب (ألا تبكيان لصخر الندا)، وعلى الرغم من أن الغرض البلاغي للاستفهام هو التعجب والإنكار، إلا أن العمق الدلالي مختلف، فعند الخنساء حزن خاص على فرد، بينما لدى ابن عرس العبدي أخذ طابعًا جماعيًّا، تجاوز الفرد إلى الجماعة.

ويستدعي عمرو بن الحصين في رثاء أبي حمزة وغيره من الشراة في قوله: **[الكامل]**

أقـــذى بعينـــك مـــا يفارقهـــا ... أم عـــائرٌ أم مـــا لهـــا تـــذري

أم ذكـــر إخـــوان فجعـــت بهـــم ... ســـلكوا ســـبيلهم علـــى قـــدرِ[2]

قول الخنساء في رثاء أخيها صخر: **[البسيط]**

قـــذًى بعينيـــك أمْ بـــالعينِ عُـــوَّارُ ... أم ذَرَفَـــتْ إذْ خلَـــت مـــن أهلهـــا الـــدارُ[3]

يتجلّى التناص من خلال بنية التجريد، حيث انشطرت الذات إلى ذاتين، محاولة منها للتخفيف عن أحزانها، لما لهذه البنية من قدرة دلالية في التخفيف من أوجاع الذات، ثم أن الموقف لا يسمح للذات بسؤال ذاتها (قذي بعيني)، فلا مجال للحيرة إزاء فداحة الخطب، وتتكثف دلالة التناص من خلال استدعاء التركيب الاستفهامي (قذي بعينك) الذي شكل نقطة تفجر الدلالة التناصية، وذكر معادله عبر الأداة (أم)، فكان الاستدعاء لهذا الأسلوب؛ لما يكتنزه من حس انفعالي، عمَّق دلالة الحزن، وجسَّد "نبرات متوازية لا على صعيد اللغة وحسب، وإنما على صعيد الشعور..."[4]، ومن خلاله استطاعت الذات في

---

(1) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها: 103.
(2) شعر الخوارج: 224.
(3) ديوان الخنساء: 45.
(4) قراءة النص الشعري الجاهلي: 130.

النص الحاضر أن تظهر شدة حزنها وألمها، إذ وجدت في بنية التجريد وأسلوب الاستفهام طاقات تعبيرية، وقوى دلالية تمكنها من التعبير عن فاجعتها، ولم يستمر التماثل الصياغي، بل حصل تخالف في الصياغة، من خلال إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، فالمعادل في النص الغائب جاء (عوّار) صيغة مبالغة للتكثير، كثف دلالة الحزن وأبرز شدة الألم، وفي النص الحاضر جاء المعادل للاستفهام (عائر) على محور التوزيع، لينتج دلالة الزمن والحدث، فنهض بالدلالة رغم كثافتها لدى الخنساء، وجاء المعادل الثاني عند الخنساء فعل ماضٍ (ذرَّفت)، ليشيء بدلالة الكثرة في الدمع المتتابع، وفي النص الغائب جاء المعادل الثاني (تذري) على محور التوزيع، لينتج دلالة الاستمرار في نزول الدمع مع قلته، وتحقق التماثل الصياغي في حرف الروي (الراء) مع الاختلاف في الوزن، فكان لهذا التوافق أثره الدلالي، حيث إن صوت الراء صوت شاق وعسير، فأجلى عن المعاناة والانكسار، وأضافت إليه حركة الضم في النص الغائب ثقل ومشقة[1]، بينما أضاف الكسر في النص الحاضر دلالة الألم والانكسار. وبذلك فعمرو بن الحصين جعل بيت الخنساء في بيتين، فتراءى بيت الخنساء أقوى دلالة وأكثر إيجازًا وتماسكًا؛ لأنها جمعت فيه ثلاث علل، جاءت عبر التساؤل عن سبب هذا الأثر في العين، وتتمثل في (التراب أو الأعوار، أو فراق الأهل)، بينما عمرو ذكر (التراب، أو عائر، أو سبب كثر الدمع)، وأظهر السبب الحقيقي للبكاء (ذكر إخوان فجعت بهم)، فجاء نصه مكشوف الشعرية، مستسلمًا للمتلقي، بينما جاء نص الخنساء متمنعًا، أوحت ولم تذكر فكان "ترك الذكر أفصح من الذكر" [2]، وأبلغ دلالةً، وأكثر شاعرية.

ويتأثر كثير عزة في رثاء عبد العزيز بن مروان: **[الطويل]**

وكـدت وقـد سـالت مـن العـين عبـرة سـها عانـد منهـا وأسـبل عانـد

قـذيت بهـا والعـين سـهو دموعهـا وعوَّارهـا في بـاطن الجفـن زائـد[3]

تأثرًا سطحيًّا مع قول الخنساء في رثاء أخيها: **[الو افر]**

بكـت عينـي وعاودهـا قـذاها بعـوَّارٍ فمـا تقضـي كَرَاهـا[4]

---

(1) ينظر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: 49.
(2) دلائل الإعجاز: 146.
(3) ديوان كثير عزة: 320.
(4) ديوان الخنساء: 116.

ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

فكثير عزة جعل بيت الخنساء في بيتين، فتحقق التناص من جهة التماثل في الدلالة، والمتمثل في فكرة صب الدمع (البكاء)، إذ عبَّر النص الحاضر عن جملة (بكت عيني وعاودها قذاها) في النص الغائب، ببيت شعري كامل (وكدت وقد سالت من العين عبرة)، (سها عاند منها وأسبل عاند)، مع محاولة الذات في النص الحاضر إظهار كثافة الدموع، ومن جهة التماثل في الصياغة، تجلّى التناص من خلال الدالين (القذي، والعوار)، وهما بؤرة التناص، ومحور الثقل الدلالي، إلا أن إسقاط محور الاختيار على التوزيع لم يكن واحدًا، إذ حدثت علاقة استبدالية بين الاسم والفعل، ففي النص الغائب جاء(القذى) فاعلًا للفعل الماضي عاود، الذي يشيء بالتردد والتكرار، فأنتج دلالة الثبوت، وظهر لدى كثير عزة في النص الحاضر فعلًا (قذيت) على محور التوزيع، فأنتج دلالة الحركة والاستمرار، واتفق النصان بالاسمية في الدال (عوّار) وصيغته الصرفية التي تشيء بالمبالغة في التكثير لما أصاب العين حزنًا، في حين أن الذات في النص الحاضر اكتفت بوصف العوار في العين، بينما الخنساء في النص الغائب أضافت إلى الألم الجسدي عناءً نفسيًّا، تمثل بنفي النوم عن العين، لذا فهذا التناص يدل على براعة الخنساء وتمرسها في فن الرثاء، حيث تجلّى بيتها أكثر قوةً وتماسكًا، وأعمق دلالةً، إذ قاومت في بيت واحد أربع علل جسدية ونفسية (بكاء، وقذى، وعوَّار، وذهاب النوم)، بينما الذات في النص الحاضر قاومت ثلاث علل جسدية في بيتين (بكاء، وقذى، وعوَّار).

وقد يأتي التناص تصويرًا لكثافة الدمع عند ذكر الفقيد، كقول الفرزدق في رثاء مروان وابنه: **[الطويل]**

إذا ذُكِّـرت نفسـي ابـن مـروان ومـروان فاضـت مـاء عينـي غروبهـا[1]

يتماهى تماهيا حزينًا مع قول الخنساء في رثاء أخيها صخر: **[البسيط]**

كـأن دمعـي لـذكراه إذا خطـرتْ فـيضٌ يسـيل على الخـدَّينِ مِـدرارُ[2]

اتكأ التناص على مفردتين كانت لهما الثقل الدلالي في استحضار النص الغائب بكل لواعجه وأحزانه، بل استطاعت الذات في النص الحاضر أن تحيي هيئة الخنساء بعاطفتها الحزينة ودموعها الكثيفة، إذ تجلّى التناص في لفظتي (الذكرى، والفيض)، لكن إسقاط

---

(1) ديوان الفرزدق: 58.
(2) ديوان الخنساء: 45.

محور الاختيار على محور التوزيع لم يكن واحدًا، بل حدث استبدال خاضعًا لعملية الإبداع، إذ جاء لفظا (الذكرى، والفيض) لدى الخنساء اسمين داخل إطار البنية التشبيهية، وظهرت لدى الفرزدق على محور التوزيع بصيغة الفعل (ذكرت، فاضت)، ليبقى الفعل (فاضت) داخل إطار الصورة، والفعل (ذكرت) خارج إطارها، فتماثل النصان في ارتباط الذكرى بالدمع وكثافته، في حين أن الصياغة التركيبية كان لها أثرها في تكثيف الدلالة والإيحاء بالعاطفة، ففي النص الغائب تقدم الدمع على الذكرى (كأن دمعي لذكراه)، وهذا يعود إلى طبيعة الذات الأنثوية ورقة عاطفتها، فدموعها أسبق لذكر فقيدها، بينما في النص الحاضر تقدمت الذكرى على الدمع، ثم أن فعل التذكر جاء مضعفًا (ذكّرت)؛ ليشيء بصعوبة الذكر، بل يدل على التناسي، وذلك يرتبط بشخصية الذات الرجولية وصلابتها، ويأخذ التناص بعده الدلالي وكثافته الشاعرية من خلال تصوير الدمع، حيث تجلّى في النص الحاضر عبر التصوير الاستعاري (فاضت ماء عيني غروبها)، حيث شبه العين بالنهر، ويأتي الفاعل (غروبها) ليحمل دلالة الاستمرار وعدم الانقطاع من ذلك العرق، وحاصل الاستعارة يشيء بكثرة انصباب الدمع وعدم التوقف، وهي صورة استوحتها الذات من التشبيه المرسل المفصل لدى الخنساء(كأن دمعي فيض يسيل)، وعلى الرغم من كثافة الدمع وكثرته لدى الخنساء، حيث أصبح (يسيل، ومدرار) محققي الاستمرار والكثافة، إلا أن الفرزدق أظهر براعته التصويرية من خلال تحويل تشبيه الخنساء إلى استعارة؛ لتعميق الخيال، وربما إن الخنساء بما تعانيه من آلام بفقدان الأخ لم يترك لها المجال بالتفنن في إخفاء بعض أطراف الصورة - رغم جمالها - فلجأت إلى التشبيه المكشوف بكل أطرافه؛ لتوافقه مع حزنها، وأكثر إيضاحًا لحسرتها، وإيفاءً بالدلالة في مثل هذه المواقف. والتصوير للدمع بهذه الكثافة المبالغ فيها في النصين الحاضر والغائب، يعود إلى الموقف العاطفي الحزين الذي أطلق العنان للذات في التخييل بما يتلاءم مع فداحة مصابها.

ويتضح من خلال ما تقدم، أن الخنساء شكّلت مدرسة إبداعية للحزن والبكاء، فتركت أثرها الأسلوبي الظاهر والخفي - في شعر الرثاء السياسي الأموي - من خلال تراكيبها وصورها الباكية الحزينة.

ج/ امرؤ القيس مؤسسًا لهيئة عكوف الطير على جثث القتلى

يؤكد النقد العربي القديم أن امرأ القيس أشعر العرب وأبدعهم؛ لكونه "سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء، واتبعوه فيها..."[1]، ويشير أحد الباحثين إلى أن القدم التاريخي لامرئ القيس، منحه السبق لتأسيس العديد من الموضوعات الشعرية التي أخذها الشعراء منه، ونسجوا على منواله[2]، وتبعًا لذلك فإن الدراسة تذهب إلى أن امرأ القيس هو المؤسس لهيئة الطير على جثث القتلى (المرثيين)، وعكوفها عليها بعد انتهاء المعركة، وهو تصوير شكل مفاجأة لدى المتلقي، وكسر أفق توقعه، إذ كان المتوقع أن يأتي الوصف لهيئة الطير على جثث قتلى الخصم؛ استشفاءً لغليل الذات، إلا أنه أتى في وصف جثث المرثيين، وتجلّى ذلك لدى امرىء القيس في رثائه لبعض شباب بني حجر الذين قتلهم المنذر بن النعمان: **[الوافر]**

تظـــلُّ الطيـــرُ عاكفـــةً علـــيهم وتنتـــزع الحواجـــب والعيونـــا[3]

يقدم امرؤ القيس وصفًا مثيرًا للشفقة، يبرز من خلاله هيئة عكوف الطير على جثث مرثييه بعد انتهاء الواقعة، فيرسم الشطر الأول صورة استقرار الطير على الجثث (تظل الطير عاكفة عليهم)، ويقدم الشطر الثاني وصفًا دقيقًا للطير مركزًا على أهم أعضاء الجسد سهلة الالتهام (الحواجب والعيون)، وهو وصف يحمل بين طياته دلالات الاستنكار للآخر، وإثارة قومه لأخذ الثأر، وهذا البيت الشعري وجد صداه في شعر الرثاء السياسي الأموي، وبرز لدى الذات المنتمية إلى حزب الخوارج، فيستدعيه فروة بن نوفل الأشجي في رثاء أصحابه من الخوارج: **[الطويل]**

تظـلُّ عتـاقُ الطيـر تحجـلُ حـولهم يُعَلَّلْـنَ أجسـادًا قلـيلًا نعيمهـا[4]

يتجلّى التداخل النصي من خلال التماثل والتخالف، فالتماثل تجلّى في الشطر الأول صياغيًّا، من خلال صيغة الفعل المضارع (تظل) محرك الدلالة ومحور الارتكاز النصي، ومنه انبثق التناص واتحدت هيئة الوصف، وعبره يتماثل النصان الحاضر والغائب في هيئة استمرار الطير على جثث القتلى (المرثيين)، ويتجلّى التماثل الدلالي في إقامة الطير

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1/ 94.
(2) ينظر: البنى الأسلوبية في شعر الغربة: 225.
(3) ديوان امرىء القيس: 169. عاكفة: محيطة بهم نازلة عليهم.
(4) شعر الخوارج: 43.

وتحليقها في الفضاء المحيط بالقتلى، في النص الحاضر (تحجل)، وفي النص الغائب (عاكفة)، فيلتقيان في دلالة المكوث والإقامة المستمرة، مع وقوعها على الجثث في النص الغائب، وتحلقها فوقها في النص الحاضر، ويتجلّى التخالف الدلالي في الشطر الثاني، ففي النص الحاضر (يعللن أجسادًا قليلًا نعيمها)، تهدف الذات من خلاله إظهار زهد المرثيين وإغراقهم في العباد التي تركت أثرها على أجسادهم الناحلة، وفي النص الغائب (تنتزع الحواجب والعيونا)، تقدم الذات من خلاله صورة واقعية رغم ما فيها من إثارة واستنكار.

ويستدعي بيت امرىء القيس حجية بن أوس في رثاء رجاء النميري ومن قتل معه: **[الطويل]**

تـرى عافيـات الطيـر يحجلـن حـولهم يقلّـبن أجسـامًا قلـيلًا لحومهـا[1]

في الشطر الأول تجلّى التناص على هيئة تماثل دلالي مع الشطر الأول من بيت امرئ القيس، في حين أن الذات في النص الحاضر أشركت المتلقي في رؤية تلك الهيئة للطير حول جثث المرثيين (ترى عافيات الطير)؛ لتكثيف دلالة الإثارة والتثويب، ويلتقي النصان في فكرة مكوث الطير، مع تحلقها في الجو المحيط بالجثث في النص الحاضر (يحجلن حولهم)، واستقرارها فوق الجثث في النص الغائب (عاكفة عليهم)، وهذا التخالف الدلالي الطفيف يجلوه الشطر الثاني من كل بيت، ففي النص الحاضر (يقلبن أجساما قليلًا لحومها)، لذا يتوافق التحليق مع قلة اللحوم التي لا تشبع الطير، بينما لدى امرئ القيس في النص الغائب وجدت ما تأكله (تنتزع الحواجب والعيونا)، فتتوافق دلالة العكوف مع وجود ما يشبعها، لذا حقق التناص أبعادا دلالية، إذ قام بمهمة إثارة الانفعال وخلق جو إيحائي متكامل من ناحية[2]، وتحقيق أهداف الذات في نصها الحاضر من ناحية أخرى، إذ سعت بهذا التعالق إلى إبراز صفات التقوى والمغالاة في العبادة التي اتسم بها المرثيون في حياتهم، فتركت أثرها على أجسامهم إلى درجة لم تجد الطير ما تأكله، فهي في حالة بحث عما يشبعها من خلال تقليب الجثث؛ لذا كانت دائمة التحليق.

ويستلهم عيسى بن فاتك في رثاء أبي بلال ومن قتل معه، معنى امرئ القيس في نصه السابق، فيقول: **[الو افر]**

مضـــوا قـــتلًا وتمزيقًـــا وصـــلبًا تحـــوّم حـــولهم طيـــرٌوقـــوعُ[3]

---

(1) شعر الخوارج: 71.
(2) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: 188.
(3) شعر الخوارج: 56.

عمدت الذات في النص الحاضر على استدعاء الوزن الشعري للنص الغائب؛ لما فيه من خفه ورشاقة إيقاعية، تصلح للوصف في موقف الحزن، حيث جاء النصان من البحر الوافر، مع الاختلاف في حرف الروي، وتحقق التداخل النصي من خلال التماثل الدلالي، إذ تجلت صورة الطير في النص الحاضر تحوم على جثث القتلى ثم تقع عليها (تحوّم حولهم طير وقوع)، فبدأت هيئة الطير تدريجيًّا (تحوم، ثم وقوع)، وفي النص الغائب إقامة متواصلة (تظل عاكفة)، فهذا الاستدعاء سمح للذات التعبير عن انفعالها واستنكارها، وعتابها للآخر من ناحية، والتشهير به من ناحية أخرى، إذ أبرزته في صورة وحشية متعبثًا بمرثيها (قتل، وتمزيق، وصلب)، وعدم إكرامهم بالدفن، بل تعبث بلحومهم الطير، وهو ما يلتقي مع دلالة النص الغائب مع شدة بشاعتها لدى الذات في النص الحاضر؛ لتحقق من وراء هذا الوصف أهدافًا سياسية حزبية، وهو الغاية التي تسعى إليها الذات بهذا الاستدعاء بدلالته البشعة.

ويتضح، من خلال ما تقدم، أن التناص حقق وظائف تعبيرية وإيحائية، وأبعادًا جمالية، إذ منح النص الحاضر سمة التنامي والانفتاح، وحقق فيه رؤى وأهدافًا تخدم الذات وحزبها السياسي والديني، حيث تجلّى التماثل بين النص الغائب والنصوص الحاضرة في عدة أمور هيّأة لعملية التداخل النصي، تتمثل في الآتي:

أولًا: التوافق في أن نص امرئ القيس جاء في رثاء قومه، وكذلك النصوص المتناصة معه جاءت في رثاء قتلى الخوارج.

ثانيًا: جاء التوافق في قلة العدد، فامرؤ القيس ومن معه كانوا قلة في الواقعة، وكذلك الخوارج اتصفوا بقلة عددهم في المعارك، بل يتباهون بتلك القلة.

ثالثًا: الشعور النفسي بالظلم والإقصاء؛ لذا جاء وصف هيئة الطير على جثث المرثيين يحمل دلالات الإثارة والاستنكار، في حين أن الذات المنتمية إلى حزب الخوارج استدعت معنى امرئ القيس ووجهته وجهة دينية وسياسية، فتجسدت الدلالة الدينية من خلال وصف أجساد القتلى بقلة اللحم التي حرمت الطير من الشبع، فتكرست من ورائها دلالات الزهد والمغالاة في العبادة، وتجسدت الدلالة السياسية من خلال التشهير بالآخر/ الخصم، وإظهاره بمظهر وحشي، لا يحترم قوانين الحرب وأعرافها، وبذلك حقق التناص وظيفته الدلالية والإبداعية.

المبحث الثاني: التناص (المفتوح) الجمعي:

ويعني به تأثر شعراء الرثاء السياسي في العصر الأموي بعدد من الشعراء في العصرين الجاهلي وصدر الإسلامي، والنسج على منوالهم، والسير على خطاهم، إعجابًا بما سطروه من إبداع في مواقف الحزن من ناحية، وتوافق التجارب الشعورية الحزينة التي مروا بها من ناحية أخرى، لذا كان التعالق النصي نتيجة طبيعية، لتشابه التجارب في الحزن والألم والمعاناة، فضلًا عمَّا ترغب فيه الذات من محاولة للتقلب على أحزانها، ومع كل ذلك فالنص الشعري ليس عالمًا منغلقًا على ذاته، بل هو عالم منفتح، مؤثرٌ ومتأثرٌ، فهو - كما وصفه النقد الحديث - "يتكوّن ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر"[1]، مع نصوص سابقة، وبذلك تجلّى التناص في شعر الرثاء السياسي من خلال استدعاء فكرة سابقة وتضمينها في نسيج النص الحاضر بطرق تناصية متعددة، ويمكن للبحث دراسة ذلك من خلال محورين: الليل والذات المؤرقة، والدعاء بالسقيا لقبر المرثي.

أ/ الليل والذات المؤرقة: يُعدُّ الليل من الموضوعات البارزة التي تجلت فيها معاناة الذات، وتكثفت فيه أحزانها، واشتدَّ فيه آلامها، فارتبط بحزن الذات وأوجاعها وانكسارها النفسي، فاستدعت النصوص الغائبة وتماهت معها، فتعمقت تجربتها الحزينة؛ لتوافق التجارب الغائبة مع تجربتها الحاضرة، فتجلّى التناص المزدوج على هيئة تخالف وتماثل في الصياغة والدلالة، يقول أعشى همدان في رثاء مصعب بن الزبير: **[الطويل]**

ألا مـن لهـم آخـر الليـل منصـب وأمـــرٍ جليـــلٍ فـــادحٍ لـــي مُشـــيبِ
أرقــت لمــا قــد غــالني وتبــادرت ســواكب دمـع العـين مـن كُـلِّ مسـكبِ[2]

انبنى هذا النص من أشلاء النصوص السابقة، التي تم هدمها فيه، إذ يمتص البيت الأول (ألا من لهم آخر الليل منصب)، (وأمر جليل فادح لي مشيب)، قول النابغة الذبياني: **[الطويل]**

كليـنـي لهـــمٍّ يـــا أميمـــة ناصـــبِ وليـــلٍ أُقاســـيه بطـيءِ الكواكـــبِ[3]

يتجلّى التماثل الدلالي بين النصين (الحاضر، والغائب) في شدة المعاناة التي سببتها الأحزان والآلام، مع الاختلاف في العمق الدلالي المتشكل من السياق الخارجي، إذ الهم والحزن

---

(1) لذّة النّص: 65.
(2) ديوان أعشى همدان وأخباره:82.
(3) ديوان النابغة الذبياني: 28.

ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

والمعاناة في النص الحاضر حسرة على الآخر المرثي، في حين أن الهم والمعاناة في النص الغائب خوف من الآخر، ويتجلّى التقارب الصياغي في الوصف المحرك للتداخل النصي، إذ تجلّى في النص الغائب (ناصب)، اسم فاعل من الفعل الثلاثي (نصب)؛ ليحمل ثقل الهم الذي تواجهه الذات، وظهر في النص الحاضر على محور التوزيع (منصب)، اسم فاعل من الفعل الرباعي (أنصب)، ليحمل دلالة كثافة المعاناة وشدة وطأتها، ويأتي أسلوب العطف ليعمق الدلالة، ويكثف التداخل النصي، فتجلّى في النص الحاضر(وأمر جليل فادح لي مشيب)، ليبرز الصلة الوثيقة بين هم الذات والزمن الليلي وفداحة خطبها الذي آلمها، بل وصل تأثيره إلى الهيئة الجسمانية (مشيب)، وجاء في النص الغائب لدى النابغة (وليل أقاسيه بطيء الكواكب)، ليعمق الصلة بين الزمن وكثافة الهموم، واشتداد وطأة المعاناة، فتحقق التماثل الدلالي في استمرار المعاناة حزنًا وهمًّا عبر الفعل المضارع في النص الغائب (أقاسيه)، واسمي الفاعل (فادح ومشيب) في النص الحاضر، مع شدة وطأة الليل وطوله في النص الغائب. وتجلّى التماثل النصي بين النصين في الجانب الإيقاعي، حيث اتفقا في الوزن (الطويل)، وحرف الروي وحركته، والتصريع، وهو ما يشيء بتوحد الآلام والمعاناة، فزخر النصان بموسيقا طافحة بالحزن والألم والعناء. ويمتص البيت الثاني (أرقت لما قد غالني وتبادرت)، (سواكب دمع العين من كل مسكب)، قول طرفة بن العبد: **[الطويل]**

أرقـــت لهـــمٍّ أســـهرتني طوارقـــه وســـاعدني دمعـــي ففاضـــت

[1]

يتحقق التناص بآلية الاستدعاء للتركيب الفعلي (أرقت لهمٍّ)، الذي شكل بؤرة التناص، والتقاء دلالة العناء، في حين أن الذات في النص الحاضر أشارت إلى الهم بضمير الغائب (هو) في الفعل (غالني)، ليشيء بشدة وقعه عليها، وجاء مفردًا ليكرس دلالته في مقتل القائد/ مصعب، في حين جاء عند طرفة متشعبا لا يوحي بهم واحد، كما يوحي به الدال (طوارقه) الذي يشيء بالكثرة، ويكرس دلالة الاعتداء والأذى على الذات، على وفق ما توحي به دلالة فعل الطرق[2]، ولم يستمر التماثل الصياغي إلى نهاية البيت، إذ حصل تخالف صياغي وتماثل دلالي في الشطر الثاني، تمثل في انسكاب الدمع حزنًا وضعفًا، فجاء في النص الحاضر (تبادرت سواكب دمع العين من كل مسكب)، فهذه البكاء يعبر عن عمق

---

[1] ديوان طرفة بن العبد: 172.
[2] ينظر: البحث عن الذات في الشعر الجاهلي: 149.

الألم، وشدة الحزن المسيطر على الذات، فتجلت مأساة الذات بكثرة انسكاب الدمع، وجاء في النص الغائب (وساعدني دمعي ففاضت سوابقه)، فيلتقي النصان في كثرة انسكاب الدمع في الزمن الليلي وجعًا وحزنًا وألمًا، وبذلك فهذا الامتصاص يظهر مقدرة الذات في اشتقاق المفردات واستدعاء الدلالة لخلق لغة شعرية حزينة تحمل معاناتها، مع "الإقرار بأهمية النص الغائب وضرورة امتصاصه ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد"[1]، فيكشف التناص عن شدة حزن الذات وحسرتها على مرثيها، إذ امتصت نصين من أشدّ نصوص الشعر العربي عناءً وألمًا وحزنًا.

ومثل هذا التناص المزدوج تجلّى بهيئة اتحاد في منبع الصورة، وتماثل في الدلالة لدى جرير في رثاء عبد العزيز بن الوليد في قوله: **[الوافر]**

فَبِتْنا لا نَقَرُّ بطعمِ نومٍ ولا ليلٍ نكابِدُهُ قصيرُ[2]

يتحدُّ في الشطر الأول (وبتنا لا نقر بطعم نوم)، مع منبع الصورة الاستعارية في قول طرفة بن العبد: **[الطويل]**

وبتُّ أراعي النجم لا أطعم الكرى كأني أسيرٌ طائرُ القلب خافقه[3]

تحقق التناص أولًا: من خلال الفعل الماضي الناقص (بات)، ليرسم المعاناة في زمنها الليلي، إلا أن طريقة الإسناد إلى الفعل اختلفت، وهذا الاختلاف عمق الدلالة، حيث تجلت الذات الجريرية مجتمعة عبر ضمير التكلم (نا)، ليشيء بالسهر والمعاناة الجماعية؛ لكون الفقيد أمير للأمة، فكان الحزن عليه جماعي، وهو ما يخفف من معاناة الذات، بينما لدى طرفة تجلّى السهر والعناء فردي؛ لخصوصيته بذات طرفة وحدها، فقاومت ذلك بمفردها، فكان أشد وقعًا عليها. وتجلّى التناص ثانيًا: بالاتحاد في منبع الصورة الاستعارية المصحوبة بأسلوب النفي، لدى طرفة في النص الغائب (لا أطعم الكرى)، وفي النص الحاضر لدى جرير (لا نقر بطعم نوم)، فالصورة الاستعارية نقلت النوم من الحقل المعنوي إلى المحسوس ومنحته طعمًا، وجاء أسلوب النفي معززًا لغويًّا ليؤكد السهر المصحوب بالحزن والألم، مع الاختلاف في العمق الدلالي، حيث اقترن النفي بفعل الإقرار (لا نقر) لدى الذات الجريرية، فخفف المعاناة المخففة بالعناء الجمعي، بينا لدى طرفة اقترن النفي بالفعل الاستعاري (لا

---

(1) النص الغائب: 44.
(2) شرح ديوان جرير: 226.
(3) ديوان طرفة بن العبد: 172.

أطعم الكرى)، ليعمق دلالة العناء، ويكثف الحزن الذي يواجه طرفة بمفرده. ويمتص الشطر الثاني (ولا ليل نكابده قصير) بيتين شعريين، الأول قول امرئ القيس: **[الطويل]**

ألا أيُّهـــا الليـــلُ الطويـــلُ ألا انجلـــي بصـــبحٍ ومـــا الأصـــباح منـــك بأمثـــلِ[1]

والثاني قول النابغة الذبياني: **[الطويل]**

كلينـــي لهـــمٍّ يـــا أميمـــة ناصـــبِ وليـــلٍ أُقاســـيه بطـــيءِ الكواكـــبِ[2]

تجلّى التناص بهيئة التماثل الدلالي، حيث التقت دلالة النص الحاضر بدلالة النصيين الغائبين، القائمة على فكرة طول الليل عناءً وحزنًا، في حين أن الذات في النص الحاضر عبرت عن طول الليل بأسلوب النفي (ولا ليل نكابده قصير)، لتثبت ضمنيًّا طوله المصحوب بالمعاناة واستمرارها (نكابده)، في حين أن امرأ القيس عبر عن طول الليل بالصورة الاستعارية التي حملها أسلوب النداء(ألا أيها الليل الطويل)، ليشيء بشدة المعاناة، وكثافة الأحزان المضطرمة بداخله، ويدلنا عليها امتداد الصوت الصارخ عبر تكرار حرف المد، وتلك المعاناة مستمرة حتى وإن أتى الصباح، وتجلّى طول الليل لدى النابغة الذبياني عبر الصورة الكنائية (بطيء الكواكب)، التي تشيء بطول الليل وثقله على الذات، وتجلت المعاناة واستمرارها من خلال الفعل المضارع (أقاسيه)، ووقع الاختلاف من حيث إن المعاناة الليلية كانت جمعية لدى جرير، وفردية لدى امرئ القيس والنابغة، واتفق ليل الذات الجريرية مع ليل امرئ القيس بأن طوله والعناء فيه كان لعارض يتصل بالسلطة السياسية.

وشكلت الصورة الاستعارية المصحوبة بأسلوب النفي، المتجلية في النص الغائب لدى طرفة بن العبد (وبتُّ أراعي النجم لا أطعم الكرى) منهلًا شعريًّا لدى شعراء الرثاء السياسي، في إبراز العناء والحزن الليلي على من فقدوا من رموز سياسية، ولكونها أكثر شاعرية وأقدر على إنتاج دلالة الفقد، لاسيما باقترانها بأسلوب النفي[3]، فقد شكلت معينًا شعريًّا في إبراز الفقد والحسرة، فيستدعيها سلامة بن عامر القشيري في رثاء الخطار النميري: **[الطويل]**

فمـــا طَعِمَـــتْ عينـــاي نومًـــا للـــذَّةٍ ومـــا زالتـــا مـــن ذكـــره تكفـــانِ[4]

---

(1) شرح المعلقات العشر: 59. وديوان امرئ القيس: 117. مع اختلاف طفيف في الألفاظ، فيك بدلا من (منك).
(2) ديوان النابغة الذبياني: 28.
(3) ينظر: البنى الأسلوبية في شعر الغربة: 233.
(4) شعر الخوارج: 186.

تحقق التناص من خلال أسلوب النفي، واتحاد منبع الصورة، ففي النص الحاضر (فما طعمت عيناي نومًا للذة)، وفي النص الغائب (لا أطعم الكرى)، لكن إسقاط محور الاختيار على محور التأليف لم يكن واحدًا، إذ حدثت علاقة استبدالية، تجلّت في أداة النفي، ففي النص الغائب (لا) لتقوم بمهمة نفي طعم النوم حاضرًا ومستقبلًا، وجاءت الصورة الاستعارية لتشمل الذات بأكملها (لا أطعم الكرى)، فنهضت بدلالة تأكيد السهر حزنًا وألمًا، وظهرت في النص الحاضر لدى سلامة على محور التأليف الأداة (ما)، لتقوم بمهمة نفي النوم في حاضر الذات، وجاءت الصورة الاستعارية متداخلة مع المجاز المرسل، تتراسل فيها الحواس، لتكثف دلالة الحرمان من النوم (ما طعمت عيني نوما للذة)، رغم أن أسلوب النفي أسهم في تعقيد الجملة وحولها من بسيطة إلى مركبة[1]، بل كاد يطمس جماليات الصورة ويتركها في هيئتها العادية خالية من الشعرية، إلا أنه كان أقدر دلالةً للتعبير عن حالة الحزن والألم والحرمان من النوم، إذ قام بإثبات المعاناة، وإلقاء أي عملية اتصال للذات مع الراحة النفسية والاطمئنان.

وهذا الأسلوب (النفي) المتداخل مع الصورة الاستعارية، شكل بنية شعرية دالة على الحرمان، وجسَّد وقعًا دلاليًّا مؤثرًا، نهض في إجلاء المعاناة الليلية الحزينة التي تكابدها الذات، فيستدعيها أعشى همدان في رثاء محمد بن الأشعث، مع قدرته على التجاوز، يقول: **[المتقارب]**

وما ذاقت العينُ طَعْمَ الرُّقا دِ حتَّى تبلَّجَ أسفارُها[2]

فالبيتان يتناصان في فكرة الأرق حزنًا ومعاناة عبر أسلوب النفي والصورة الاستعارية، في النص الحاضر (ما ذاقت العين طعم الرقاد)، وفي النص الغائب (لا أطعم الكرى)، ويتجلّى التجاوز في تحديد الذوق للطعم عند أعشى همدان في النص الحاضر، فمنح الصورة بعدًا دلاليًّا عمق المعاناة بصورة أكثر شاعرية تراسلت فيها الحواس، في حين أن طرفة في النص الغائب اكتفى بفعل الطعم، ولم يشرك حاسة الذوق؛ أي لم يقرب مآخذ الصورة، لكون الذوق مع الطعم يمنح المتلقي تخيلًا لتلك الحالة الهادئة المريحة التي حرمت منها الذات في النص الحاضر، فضلًا عن مفاجأتها اللذيذة التي منحت العين ذوقًا، فكانت

---

(1) ينظر: الأسلوبية والصوفية:105.
(2) ديوان أعشى همدان: 122.

أقدر على إبراز معاناتها من خلال الاتكاء على أبرز وظيفة للتناص، وهي "محاولة امتلاك قدرات مجاوزه تتيح له ممارسة فاعليته"[1] في تكثيف شعرية النص الحاضر، وتعميق دلالته، بيد أن النفي بالأداة (لا) أكثر عمقًا ودلالة من النفي بالأداة (ما)؛ لكون النفي (بما) نفي الحال، و(بلا) نفي الاستقبال[2]، فاقتصرت المعاناة في الزمن الماضي لدى أعشى همدان، واستمرارها في المستقبل لدى طرفة.

ويستدعي الفرزدق في رثائه لمحمد بن موسى بن طلحة: **[الكامل]**

نـــام الخلـــيُّ ومـــا أغمّـــض ســـاعة ... أرقًـــا وهـــاج الشـــوق لـــي أحزانـــي

وإذا ذكرتـــك يـــا بـــن موســـى أســـبلت ... عينـــي بـــدمعٍ دائـــم الهمـــلانِ[3]

قول متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك: **[الطويل]**

أَرِقْـــتُ ونـــامَ الأَخْلِيـــاءُ وهـــاجني ... مـــع الليـــل هـــمٌّ فـــي الفـــؤاد وَجِيـــعُ

وهـــيَّج لـــي حزنًـــا تـــذكر مالـــكٍ ... فمـــا بـــتُّ إلا والفـــؤاد مـــروعُ[4]

يتحقق التناص من مستويين: ثابت "يحافظ على النص السابق ويضمن بروز التناص"[5]، ومتغير، هدم النص الغائب وبنى من أشلائه النص الحاضر، بطريقة تتعلق برؤية المبدع وأثر التجربة الحزينة في نفسه، ففي المستوى الأول، حافظ النص الحاضر على بنية الجملة الفعلية، بؤرة التداخل النصي (نام الخلي)، مع مجيء الفاعل في النص الغائب جمعًا (نام الأخلياء)، ليشيء بأن جميع الناس خالية من الهموم، فناموا إلا هو، وحافظ النص الحاضر على بنية التركيب الفعلي (الفعل الماضي، وشبه الجملة، والمفعول به)، (وهاج لي أحزاني)، وفي النص الغائب (وهيَّج لي حزنًا)، لكن العمق الدلالي مختلف، ونتج من عملية الإعلال والإبدال، إذ تجلّى الفعل الماضي في النص الغائب بالياء المضعفة (وهيَّج)، لينتج دلالة التكثير ومضاعفة الآلام في نفس متمم حزنًا وحسرة.

وفي المستوى الثاني: المتغير حدثت عملية استبدال، إذ استبدل الفرزدق المصدر (أرقا) بالفعل (أرقت)، ليجعل مصدر الأرق هواجس القلب الحزينة، فكانت أكثر عمقًا

---

(1) مناورات الشعرية: 53.
(2) ينظر: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: 157.
(3) ديوان الفرزدق: 625.
(4) الحماسة البصرية: 630.
(5) البنى الأسلوبية في شعر الغربة: 237.

وإبرازًا للسهر المصحوب بالأوجاع والأحزان، واستبدل بالفاعل (هم، وتذكر) في النص الغائب، الفاعل(الشوق)، وإن كانت جميعها محركة للحزن والألم، ومسهرة للذات في موقفها الحزين، إلا أن دلالة (الهم والتذكر) فاعلا الفعل (هيّج) لدى متمم، أقوى وأعمق دلالة، وأكثرها توافقًا وانسجامًا مع الحزن والبكاء من لفظ (الشوق) الذي تجلّى فاعلًا على محور التوزيع لدى الفرزدق، ويأخذ الاستبدال جماله الهندسي من خلال التناوب بين الفعل والمصدر، حيث انتقلت الذات في النص الحاضر من استبدال بالفعل (أرقت) المصدر(أرقا) إلى استبدال بالمصدر(تذكر) الفعل (ذكرت)، وهذا الاستبدال أحدث توافقًا واختلافًا في الدلالة، فالتوافق تجلّى بما تحدثه الذكرى من ألم وحسرة وحزن وبكاء في نفس الذات، والاختلاف يتجلّى في أن الفعل (ذكرتك) في النص الحاضر يشيء بأن المرثي لم يكن في قلب الذات في كل أوقاتها، وما يؤكد ذلك تقدم الفعل (إذا) الشرطية، فقللت الذكرى ومعها خف الحزن في أوقات غير الذكرى، في حين أن المصدر (تذكر) في النص الغائب لدى متمم يشيء برسوخ المرثي في نفس الذات، وثبوت ذكره، فعمق دلالة الحزن وكثفها، وهذا الاختلاف الدلالي- لا شك أنه- يعود إلى سبب خارجي يتمثل في صلة القرابة بين الذات وموضوعها/ المرثي. ومن خلال ما تقدم يتضح أن التناص له فاعليته في إثراء النص جمالًا وإبداعًا، حيث يسمح للمبدع باستدعاء التجارب السابقة وإشراكها في تجربته الحاضرة، فيضمن للتجربة الحاضرة ثراءً دلاليًّا، وللسابقة تجددًا مستمرًا.

وقد ينبثق التناص من فكرة شدة الغضب، فتعلن الذات صعوبة النوم حتى تحقق ثأرها، وإطفاء مشاعر غضبها، كقول ابن قيس الرقيات في غضبه على قتلة الحسين بن علي: **[الخفيف]**

كيف نومي على الفراش ولمَّا تشمل الشام غارةٌ شعواءُ

تذهل الشيخ عن بنيه وتبدي عن براها العقيلة العذراءُ[1]

الذي يجد صداه في نصوص غائبة ترى رؤيته، فيتماثل مع قول الخنساء في طلب الثأر لأخيها صخر: **[البسيط]**

لا نوم حتى تقودوا الخيل عابسةً ينبذن طرحًا بمهراتٍ وأمهار[2]

---

(1) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات: 9596.
(2) ديوان الخنساء: 55. طرح: ألقته قبل كماله ونضوجه.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد التاسع عشر- رجب 1447هـ- ديسمبر 2025
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

وقول مالك بن حريم الهمداني في مقتل أخيه: **[المنسرح]**

لا أَســـمَعُ اللهـــو فـــي الحـــديثِ ولا يَنْفَعُنـي فـي الفِـراش مُضْـطَجَعُ[1]

يتحقق التناص على هيئة تماثل دلالي وتخالف صياغي، ففكرة (الأرق الليلي)، عبر عنها ابن قيس الرقيات بأسلوب الاستفهام (كيف نومي على الفراش)، فيشي بصعوبة النوم غضبًا وغيضًا، في حين عبرت عنها الخنساء بأسلوب النفي (لا نوم)، فيحمل دلالة الرفض القطعي للنوم؛ معاناة وألمًا، وعبر عنها مالك بن الحريم بأسلوب النفي المتصل بالفعل المضارع (لا ينفعني في الفراش مضطجع)، فيحمل دلالة الاستمرار في المعاناة من خلال النفي للراحة وهنأة البال، وهذا النوم الذي تجلّى بين الصعوبة والرفض، انعكاس للأوجاع الداخلية التي تعانيها الذات، فارتبط بالثورة على الآخر الذي دمرها، حيث ارتبط لدى ابن قيس الرقيات بثورة لا تبقي ولا تذر، تدمر الآخر وتسحقه، وعند الخنساء ارتبط بقيادة خيل غاضبة لا يتركن شيئًا إلا أفنينه، أما مالك بن حريم فقد قال مرثيته بعد أن أخذ ثأره، فقدم وصفًا لحالته النفسية بطريقة استدعاء ألم الماضي، فيعلن بعد أخذ ثأره بأنه لا جزع بعد أن أشفى غليله[2]، وبذلك التقى النص الحاضر مع النصين الغائبين في البؤرة المركزية للتناص، بؤرة الحدث التي خلقت أداءً معنويًا واحدًا للنصوص تمثل في الأرق الليلي غيضًا وغضبًا، ومعانة نفسية، لا تنكشف إلا بإشفاء غليل الذات بتدمير الآخر وسحقه، مع شدة هول الثورة التي تسعى إليها الذات وترغب تحققها على الآخر في النص الحاضر لدى ابن قيس الرقيات، وهذا قد يعود إلى تراكم المصائب التي تركها الآخر في نفس الذات، قتل وحرمان من الحق السياسي. والنصوص جميعها تلاقحت مع المثل "لا ينام من أثأر"[3]، وبذلك فالتناص أثرى النص الحاضر، وفتح أفق الامتزاج بين التجارب السابقة والحاضرة، فأحيا التجارب السابقة، ومنح التجربة الحاضرة أبعادها الدلالية.

ب/ الدعاء بالسقيا لقبر المرثي: يُعدُّ من أبرز الموضوعات الشعرية التي استلهما شعراء الرثاء السياسي في العصر الأموي من إبداعات شعرية سابقة في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، حيث أراد الشعراء بهذه الطقسية الاستسقائية لقبور من فقدوا "أن تبقى غضة ندية يكسوها العشب دلالة على الحياة الدائمة، وأن تظل محمية من الدروس، طرية لا

---

(1) ثلاثة شعراء مقلُّون: 48.
(2) يقول في القصيدة نفسها: **بني قمير قتلت سيدكم فاليوم لا فدية ولا جزعُ.**
(3) مجمع الأمثال، ج2:227.

يتسلط عليها ما يزيل جدتها ونضارتها"[1]، وإن أخذت هذه الطقسية بعدها الأسطوري في الشعر الجاهلي، فإن استدعاءها لدى شعراء الرثاء السياسي في العصر الأموي، لم يكن من جانب الاعتقاد - في نظر الدراسة - وإنما نهج فني متبع أثرى النص الحاضر بدلالتين: الأولى: فنية، تمثلت في تجلي أكثر أبيات الدعاء بالسقيا للقبر آخر نص الرثاء كوسيلة فنية ناجعة للتخلص من الغرض الشعري (الرثاء) بما يناسبه. والثانية: نفسية، تمثلت في أن أسلوب الدعاء بالسقيا لقبر المرثي، شكل نصيرًا شعريًّا للذات في قهر حزنها والتغلب عليه بالزمن الروحاني الذي حمله الدعاء، وفي كل ذلك فقد تجلّى الدعاء بالسقيا لقبر المرثي بؤرة مركزية للتناص في شعر الرثاء السياسي، فيتجلّى التناص باستدعاء القوالب التركيبية، كقول ابن عرس العبدي في رثاء أسد بن عبد الله القسري: **[الو افر]**

سقيت الغيث إنك كنت غيثًا مريعًا عند مرتاد النجاعِ[2]

يتناص مع بيت المهلهل في رثاء كليب: **[الو افر]**

سَقَاكَ الغَيْثُ إنَّكَ كُنْتَ غيثًا وَيُسْرًا حِينَ يُلْتَمَسُ اليَسَارُ[3]

تتجلّى فاعلية التناص من خلال الاستدعاء لتراكيب الشطر الأول من النص الغائب (سقاك الغيث إنك كنت غيثًا)، لكن إسقاط محور الاختيار على محور التأليف لم يكن واحدًا، إذ خضعت لعملية استبدال داخل التركيب الأول، تمثلت في اختيار الرتبة العادية للتركيب في النص الحاضر (سقيت الغيث)، حيث تكوّن التركيب من (فعل+ فاعل + مفعول به)، فوقع المرثي فاعلًا، والغيث مفعولًا به، في حين أن النص الغائب انبنى على الانزياح، من خلال كسر الرتبة العادية للتركيب (سقاك الغيث)، (فعل + مفعول به + فاعل)، حيث تجلّى المرثي مفعولًا به، والغيث فاعلًا، وهذه الخلخلة منحت البيت عمقًا دلاليًّا، لتجلي (الغيث) ركنًا أساسيًّا لدى المهلهل، فيشيء بقدرته على إحداث الخصب والنماء على المرثي برغبة الذات، في حين تجلّى (الغيث) في النص الحاضر مفعولًا به، كنصير للذات لتبديد مشاعر الحزن؛ لكون الفاعل (المرثي) هو الركن الأساسي لديها، لذا انسحب (الغيث) إلى موقع المفعولية لتكثيف الدعاء الذي يحقق للذات قهرًا لحزنها، وهذا الدعاء بالسقيا يشير إلى دلالة الكرم في ذات المرثي، الذي كان غيثًا للمحتاجين، كما يحمله التشبيه

---

(1) الرثاء في الجاهلية والإسلام: 119.
(2) تاريخ الرسل والملوك، ج 7: 141.
(3) ديوان المُهَلْهِل: 29.

البليغ في التركيب الناسخ (إنك كنت غيثًا)، لذا اتفق النصان في سُقيا المرثي نفسه لا للقبر، وهو ما يعمق دلالة كرم المرثي من ناحية، ويحقق للذات ترويحًا نفسيًّا من ناحية أخرى، وبهذا حقق التناص تكاملًا وتوافقًا، أبرز قدرة الذات في استدعاء المواقف والتجارب السابقة "وصهرها في بوتقة واحدة بما ينسجم وأبعاد تجربتها الشعرية"[1] الحاضرة، ولم يستمر التماثل الصياغي إلى نهاية البيت، إذ حصل تخالف في الصياغة وتماثل في الدلالة، إذا استلهمت الذات فكرة (الإغاثة للمحتاجين) والتعبير عنها بحلة جديدة من الألفاظ، ففي النص الغائب (ويسرًا حين يلتمس اليسار)، وفي النص الحاضر (مريعًا عند مرتاد النجاع)، فالتقى النصان في دلالة الكرم في أصعب الظروف وأشدها.

وقد يقوم التناص على استدعاء جملة الدعاء، والتماثل في تحديد مكان القبر ونوع السحاب الممطرة، كقول كثير عزة في رثاء عمر بن عبدالعزيز: **[الطويل]**

سقى ربنا من دير سمعان حفرةً ... بها عمر الخيرات رهنًا دفينها

صوالج من مزن ثقال غواديا ... دوالح دهمًا ماخضات دجونها[2]

يستدعي قول النابغة الذبياني في رثاء النعمان بن المنذر: **[الطويل]**

سقى الغيث قبرًا بين بصرى وجاسم ... بغيث من الوسمي قطروو ابلُ

ولا زال ريحانٌ ومسكٌ وعنبرٌ ... على منتهاه ديمةٌ ثم هاطلُ[3]

تجلّى التناص أولًا: في استدعاء جملة الدعاء التي شكّلت بؤرة التناص، مع الاختلاف في المعتقد العائد إلى العصر والبيئة، حيث تجلّت لدى النابغة (سقى الغيث)، ولدى كثيّر (سقى ربنا)، فمجيء الفاعل الذات الإلهية (ربنا) كان أقوى دلالة وأكثر ترويحًا للذات، إذ استدعت الجملة السابقة وألبستها دلالة توافق عقيدتها، وأقدر على تبديد حزنها، وجاء التناص ثانيًا: في تحديد مكان القبر، إذ تجلّى في النص الغائب لدى النابغة عبر شبه الجملة (بين بصرى وجاسم)، فالظرف (بين) يفيد الوسطية بين تلك المنطقتين، وجاء الغيث ليخص القبر وحده دون غيره، في حين أن كثيّرًا في النص الحاضر استبدل بالظرف حرف

---

(1) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: 181.

(2) ديوان كثير عزة: 179. صوابح: السحب تجيء صباحًا. دوامح: ممتلئة. دهم: مثقلة بالماء. ماخضات: كأن السحب يمخض بمائه كما يمخض الزق. الدجون: المطر المطبق.

(3) ديوان النابغة الذبياني: 142.

الجر، واستلهم الفكرة السابقة بجعل السقيا تخص قبر المرثي (من دير سمعان حفرة)، فمن تفيد التبعيض، وبهذه الدلالة أخرجت المنطقة من السقيا، وتجعله في جزء منها (حفرة بها عمر الخيرات)، ومثلما يلتقي النصان في التماثل الدلالي، تلتقي تلك الأماكن في محيط جغرافي واحد هو الشام، وجاء التناص ثالثًا: في تحديد نوع السحاب، والمطر الذي ترغب به الذات من خلال الدعاء، إذ تجلّى لدى النابغة مطرًا خفيفًا في أوله ثم يزداد (بغيث من الوسمي قطر ووابل)، ولم يكتف بذلك، بل كثّف الدعاء بسحاب ماطرة دون برق أو رعد (ديمة ثم هاطل)، فأخذ هذا المطر بغزارته منحاه الأسطوري، فترغب الذات بالحياة والخير على قبر مرثيها، بل تحيط به أطيب رائحة (ولا زال ريحان ومسك وعنبر)[1]، وهذا التعدد عبر أسلوب العطف عكس بيئة المُلك، وشكل توافقًا دلاليًّا مع مكانة المرثي السياسية في العصر الجاهلي بالذات، في حين أن كثير عزة استلهم فكرة كثافة المطر وتعدد السحاب الماطرة ليحقق أهدافًا نفسية وليست اعتقادية، فاستبدل المسك والريحان والعنبر بسحاب ومطر، فتجلَّت لديه سحاب صباحية ممتلئة بالماء (صوابح من مزن ثقال غواديا)، كثيفة ممطرة، مطبقة بالمطر (دوالح دهمًا ماخضات دجونها)، فتتجه صوب قبر المرثي الذي تمركز في البناء التركيبي بين جملة الدعاء ونوع المطر، وهذه الكثافة التي تريدها الذات، وتلهج بها عن طريق الدعاء حاولت من خلالها تبديد حزنها وقهره، والسمو عليه روحيًّا، وبذلك فالنصان تماثلا في دلالة كثافة المطر وتعدده، وافترقا في المرجعية المعرفية والسياقية، إذ أخذت لدى النابغة منحى أسطوري اعتقادي، ولدى كثير عزة منحى نفسي، ويمكن القول إن النص الغائب شكل منهلا ثقافيًّا ومعرفيًّا له مرجعيات مختلفة، استفاد منها النص الحاضر، فطوعتها الذات بما ينسجم مع عقيدتها، ويلبي رغباتها النفسية.

ومثله قول حسان بن جعدة في رثاء بسطام اليشكري: **[البسيط]**

أســـقى الإلـــه بـــلادًا كـــان مصـــرعهم فيهـــا ســـحابًا مـــن الوســـمي ســـجَّاما[2]

يستدعي قول الخنساء في رثاء أخيها صخر: **[البسيط]**

ســـقى الإلـــه ضـــريحًا جـــنَّ أعظمَـــه وروحـــه بغزيـــر المـــزن هطَّـــالِ[3]

---

(1) كان الاعتقاد لدى بعض الشعراء الجاهليين أن الموتى يمارسون حياة عادية في القبر، يعطشون ويشربون ويتطيبون، ينظر: طقوس الاستمطار في الشعر الجاهلي: 141.

(2) شعر الخوارج: 195.

(3) ديوان الخنساء: 93.

مجلة
جامعة المهرة
للعلوم الإنسانية
مجلة علمية نصف سنوية محكمة
العدد التاسع عشر- رجب 1447هـ- ديسمبر 2025
ISSN: 2707- 8655
EISSN:2707-8663

قام التناص على استدعاء جملة الدعاء(سقى الإله)، التي تفجَّر الطاقة الدلالية ببعدها النفسي في النص الحاضر، وبعدها النفسي والاعتقادي في النص الغائب، وحصل التخالف الصياغي والدلالي في هيئة مفعول الدعاء، حيث أخذ طابع العموم في النص الحاضر (بلادًا كان مصرعهم فيها)؛ ليشمل كل البلاد التي قتل فيها المرثيون، وهذا العموم يشيء برغبة الذات في قهر حزنها، والانتصار على حالة الفُقد؛ لكون الدعاء الملجأ الوحيد الذي يعينها في مثل هذه المواقف، وما شموله لكل البلاد إلا إيحاء بكثرة الآلام التي تحاول الذات التغلب عليها، في حين أخذ طابع الخصوص في النص الغائب (ضريحًا)، ليخص ضريح المرثي، فيمنح الذات ترويحًا نفسيًّا مكثَّفًا، وتأخذ طقسية السقيا بعدها الأسطوري لدى الخنساء في النص الغائب، من خلال عدم اكتفائها بسقيا الضريح، بل بما داخله (جن أعظمه وروحه)، فترغب ببعث الحياة فيه على وفق اعتقادها بالحياة التي يمارسها مرثيها، ويتحقق التناص على هيئة تماثل دلالي في نوعية السحاب والمطر، ففي النص الحاضر لدى حسان بن جعدة (سحاب من الوسمي سجَّاما)، فحدد نوع المطر بالوسمي؛ ليسم الأرض ويمنحها أخضرارًا، وألحَّ على كثرته واستمراره من خلال صيغة المبالغة (سجَّام)، في حين أن الخنساء في النص الغائب أطلقت الدلالة بعدم تحديد النوع، بل كان مطرًا غزيرًا مستمرًا (بغزير المزن هطَّال)، وبذلك التقى النصان في التماثل الصياغي في جملة الدعاء، مع الاختلاف في العمق الدلالي في مفعول الدعاء، وفي التماثل الدلالي في كثرة المطر واستمراره، إضافة إلى الانسجام الإيقاعي في الوزن والتضافر في نوع القافية مع اختلاف حرف الروي.

ويأتي التناص على هيئة استدعاء قالب تركيبي وتماهي دلالي، كقول كثير عزة في رثاء الحسين بن علي: **[الوافر]**

سقى جدثًا تضمَّنه مُلث ... هتوف الرعد مرتجز رواءُ

تظلُّ مظلَّةً منها عزال ... عليه وتغتدي أخرى ملاء[1]

يستدعي قول الأبيرد الرياحي في رثاء أخيه: **[الطويل]**

سَقَى جَدَثًا لو أستطيعُ سقيته ... بأَوْد فروَّاهُ الرَّواعدُ والقطْرُ

ولا زال يُسقى من بلاد ثوى بها ... نبات إذا صاب الربيعُ بها نضرُ[2]

---

(1) ديوان كثير عزة: 521.
(2) الأمالي والنوادر: 3/ الذيل: 5.

يتجلّى التناص في استدعاء القالب التركيبي (سقى جدثًا)، حيث شكل هذا القالب فاعليته الدلالية في إطفاء مشاعر الحزن؛ لكونه أقدر على حفظ الذات، لذا كثر استدعاؤه في شعر الرثاء السياسي، ولم يستمر التماثل الصياغي إلى نهاية البيت، إذا حصل تخالف صياغي وتماثل دلالي في الشطر الثاني من البيت الأول، حيث يتماهى الشطر الثاني من النص الحاضر (هتوف الرعد مرتجز رواء)، مع الشطر الثاني من البيت الأول في النص الغائب (بأود فرواه الرواعد والقطر)، فتجلّى تناص سمته التخالف والتماثل، التخالف في الصياغة عن طريق الاستبدال، إذ استبدل النص الحاضر بالجمع (الرواعد) المفرد (الرعد)، وبالفعل (روّاه) الاسم(رواء)، ليحمل دلالة الثبوت لدى كثير عزة في النص الحاضر، والتجدد لدى الأبيرد في النص الغائب، وتحقق التماثل الدلالي في رغبة كل منهما على السقيا بمطر غزير مصحوب بصوت الرعد، إلا أن صوت الرعد أخذ دلالته بالظهور لدى كثير من خلال الوصف(هتوف)، الدال على الكثرة، وكأن الذات تحاول بهذا الصوت المفزع إطفاء مشاعر حزنها وغضبها من ناحية، وترويع الآخر/ قاتل مرثيها به من ناحية أخرى، وهذه الدلالة بالكثرة لصوت الرعد أغنى عنها الوزن الصرفي لاسم الجمع (الرواعد)، (الفواعل) الذي يشيء بالكثرة لدى الأبيرد، وتجلّى التناص في (البيت الثاني) من خلال اقتناص فكرة التجدد والتردد، حيث تجلت في النص الغائب لدى الأبيرد، تجدد وتردد بالاخضرار والجمال والنضارة على قبر المرثي؛ إشباعًا لمعتقده، في حين أن كثيّر عزة في النص الحاضر استبدل ذلك بالتجدد والتردد على قبر المرثي السحاب الماطرة؛ إشباعًا لرغبته النفسية الممتلئة بحب المرثي، فرغب بتكثيف الخير عليه بالمطر المتواصل والمستمر، حبًّا له، وإشباع النفس بمموهات شعرية تقهر الحزن، وتبدد مشاعر الغضب ولو للحظة معينة، وبذلك فالتناص تنامى دوره "بوصفه المحرك الأساسي لتلك الشحنات الشعرية المتدفقة"[1]، واستثماره بما يخدم النص الحاضر ويتوافق مع سياقه الديني والنفسي.

خاتمة البحث

- شكّلت التجارب الشعرية الحزينة في العصرين (الجاهلي، وصدر الإسلام) منهلًا شعريًّا ثريًّا لشعراء الرثاء السياسي في العصر الأموي، فأعانتهم تلك النصوص الغائبة على منح

[1] ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: 179.

نصوصهم الحاضرة دلالات إيحائية وطاقات تعبيرية ملائمة لتجاربهم الشعورية وانفعالاتهم الوجدانية، فتحقق التناص بآليتي (الاستدعاء والانزياح).

_ في التناص الشعري المغلق، شكل ثلاثة من الشعراء القدامى (أبو ذئيب الهذلي، والخنساء، وامرؤ القيس) مضمار التأثير الأبرز على شعر الرثاء السياسي في العصر الأموي، فخلفوا تجارب شعرية مؤلمة تتوافق مع التجارب الحاضرة الحزينة، فاستدعوا نصوصهم الشعرية بتراكيبها ودلالاتها وصورها وإيقاعها بآليات تناصية ظاهرة وخفية، إعجابًا بها لقدرتها على إظهار الأسى والحسرة من ناحية، وقهر الأحزان والسمو عليها من ناحية أخرى، فضلًا عن الجمال الشعري والتكثيف الدلالي الذي خلفه التعالق النصي في النصوص الشعرية الحاضرة.

_ في التناص الشعري المفتوح، تأثر شعراء الرثاء السياسي في العصر الأموي بعدد من الشعراء في العصرين: (الجاهلي، وصدر الإسلام)، ونسجوا على منوالهم؛ إعجابًا بما سطروه من إبداع في مواقف الحزن من ناحية، وتوافق التجارب الشعورية الحزينة التي مروا بها من ناحية أخرى، لذا استدعوا أصعب التجارب وأقساها المتوافقة مع فن الرثاء، والمتمثلة في استدعاء النصوص الغائبة التي تبرز الأرق والمعاناة الليلية، وهذا التعالق النصي يؤكد شدة الأسى والحسرة التي سيطرت على شعراء الرثاء بفُقد الرموز السياسية بالقتل أو الموت، فشكّلت تلك النصوص الغائبة توافقًا دلاليًّا مع تجارب العناء الحاضرة؛ لذا جاء استلهامها وتضمنها في جسد النص الحاضر، لتعميق دلالته بما يماثلها من تجارب سابقة. وجاء التناص باستدعاء (طقسية السُقيا لقبر المرثي) مفارقًا لدلالته الأسطورية المتضمنة في النصوص الغائبة، فأثرى النص الحاضر بدلالتين: فنية: كوسيلة شعرية للتخلص من غرض الرثاء بما يناسبه. ونفسية شعورية: تمثلت في أن أسلوب الدعاء بالسُّقيا لقبر المرثي شكل نصيرًا شعريًّا للذات الشاعرة في قهر أحزانها والتقلب عليها بالزمن الروحاني الذي حمله الدعاء.

_ أظهر التناص الشعري براعة شعراء الرثاء السياسي، وقدراتهم الإبداعية في التعامل مع النصوص الغائبة بمرجعياتها الثقافية والمعرفية، وتطويعها بما ينسجم مع العقيدة الدينية، ويحقق أهداف الحزب السياسية، ويلبي رغباتهم النفسية والشعورية.

_ إن التناص الشعري أثرى النصوص الحاضرة جمالًا ودلالةً وإيقاعًا، وفتح أفق الامتزاج بين التجارب السابقة والحاضرة، فأحيا التجارب السابقة، ومنح التجارب الحاضرة أبعادًا دلالية واسعة.

مراجع البحث

الأسدي، عبد الجبار، ماهية التناص، مجلة الرافد، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، العدد 31، 2000م.

الأسدي، الكميت ابن زيد، شرح هاشمياته، بتفسير أبي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق: د. داود سلوم وَ د. نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط2، 1986م.

الأصفهاني، أبو الفرج، مقاتل الطالبيين، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، منشورات الشريف الرضي، مطبعة الأمير- قم، ط2، 1374هـ.

امرؤ القيس، ديوانه، ضبطه وصحَّحه: الأستاذ. مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط5، 2004م.

الأندلسي، ابن عبدربه، العقد الفريد، تحقيق: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان- ط1، 1983م.

بارت، رولان، لذّة النّص، ترجمة: د. محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1998م.

البارقي، سراقة، ديوانه، حققه وشرحه: حسين نصار، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1366هـ، 1947م.

البستاني، بطرس، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، دار نظير عبود، بيروت، لبنان، د ط، 1989م.

البصري، صدر الدين علي بن أبي الفرج، الحماسة البصرية، تحقيق وشرح ودراسة: د. عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ط1، 1999م.

بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985م.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د ط، د ت.

جرير، شرح ديوانه، تحقيق: محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، مطبعة الصاوي، ط1، 1353هـ.

جمعة، حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991م.

الخنساء، ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه، حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 2004م.

داود، أماني سليمان، الأسلوبية والصوفية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، 2002م.

الذبياني، النابغة الذبياني، ديوانه، شرح وتعليق: د. حنا نصر الحتِّي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1991م.

ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد- الأردن- ط1، 2003م.

ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي الأردن، 1998م.

الرقيات، عبيد الله بن قيس، ديوانه، تحقيق وشرح: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت- لبنان- ط2، 2009م.

الزوزني، الحسين بن أحمد الحسين، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، د ط، 1983م.

السلفي، سالم عبد الرب، البنى الأسلوبية في شعر الغربة، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2018م.

شرتح، عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3، 2005م.

الطبري، محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، بمصر، ط2، 1964م.

طيفور، أحمد بن أبي الطاهر، بلاغات النساء، (وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية وصدر الإسلام)، تحقيق: أحمد الألفي، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، بالقاهرة، 1326هـ- 1908م.

عباس، إحسان، شعر الخوارج، جمع وتقديم، دار الثقافة، بيروت- لبنان- ط2، 1974م.

عبد الدايم، صابر، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1990م.

ابن العبد، طرفة، ديوانه، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 2000م.

عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995م.

عبد المطلب، محمد، مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.

عزام، محمد، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م.

علاونه، شريف راغب، ثلاثة شعراء مقلُّون، جمع وتحقيق ودراسة، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2007م.

علي، رباح، البحث عن الذات في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، جامعة تشرين، سوريا، 2012- 2013م.

الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.

الفرزدق، ديوانه، شرحه وضبطه وقدم له: الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1987م.

القالي، أبو علي، الأمالي والنوادر، قدم له: محمد عبد الجواد الأصمعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1976م.

القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- لبنان- ط5، 1981م.

كثير عزة، ديوانه، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت- لبنان- د ط، 1971م.

المرزباني، محمد بن عمران، أشعار النساء، حققه وقدم له: د. سامي مكي العاني وَ هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت - لبنان، ط1، 1995م.

المسعودي، علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: د. يوسف البقاعي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان- ط1، د ت.

المعجم الوسيط، مجموعة من الباحثين، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.

مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان- ط1، 1991م.

المُهَلْهِل، ديوانه، شرح وتحقيق: أنطوان محسن القوَّال، دار الجبل، بيروت- لبنان، ط1، 1995م.

موساوي، أحمد، طقوس الاستمطار في الشعر الجاهلي، مجلة مقاليد، الجزائر، العدد 10، 2016م.

الميداني، أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري، (ت 518ه)، مجمع الأمثال، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ط1، 1374ه- 1955م.

همدان، أعشى همدان، ديوانه وأخباره، تحقيق: د. حسن عيسى أبي ياسين، دار العلوم، الرياض، ط1، 1983م.

الهذلي، أبو ذؤيب، ديوانه، تحقيق وشرح: د. أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 2003م.