

رمزية الحزن والشكوى عند شعراء الرثاء في العصر الأموي (دراسة سيميائية)

أ.د. قصي فاضل محمد
كلية الآداب، الجامعة العراقية، العراق
البريد الإلكتروني: Qalkhtytb525@gmail.com

الملخص

يتناول هذا البحث رمزية الحزن والشكوى في شعر الرثاء الأموي من منظور سيميائي، سعياً إلى الكشف عن الأبعاد الدلالية والنفسية والاجتماعية والثقافية التي تتضمنها العلامات والرموز في الخطاب الرثائي. وينطلق البحث من أن الرثاء في العصر الأموي لم يكن مجرد تعبير مباشر عن الحزن والبكاء على الميت، بل شكّل نظاماً من العلامات التي أسهمت في تحويل تجربة الفقد والغياب إلى بنية شعرية غنية بالدلالات. وقد اعتمد البحث مجموعة من النماذج الشعرية التي تمثل تنوع التجربة الرثائية، ولا سيما مرثي جرير، ورثاء ليلي الأخيلية لثوبة بن الحمير، ومرثية مالك بن الريب لنفسه.

ركز البحث في مبحثه الأول على رمزية الحزن وتجلياتها، من خلال تحليل علامات الدمع والرحيل والقبر والليل والمكان والذكرى، والكشف عن وظائفها في التعبير عن الفقد واستعادة حضور المرثي في الذاكرة. كما تناول رثاء جرير لزوجته خالدة ورثاءه للفرزدق، مبيّناً انتقال الحزن من المستوى الفردي إلى المستوى الجمعي، وتحويل المرثي إلى رمز للقيم الاجتماعية والثقافية، من خلال صور مثل «العماد» و«اللسان». أما المبحث الثاني فتناول رمزية الشكوى وآليات بنائها، من خلال النداء والاستفهام والتمني والتعجب، ودراسة الغربة والغياب والقبر والرمح بوصفها علامات دالة على العجز والوحدة والانقطاع. وقد كشفت الدراسة أن مرثية مالك بن الريب تمثل نموذجاً متميزاً لرثاء الذات، إذ تتداخل فيها مشاعر الغربة والحنين والخوف من الموت واستحضار الأسرة والوطن.

وتوصل البحث إلى أن الحزن في الرثاء الأموي يتحول من حالة نفسية داخلية إلى شبكة من العلامات الشعرية التي تتفاعل فيما بينها لتشكيل المعنى، وأن الشكوى تمثل خطاباً لمقاومة الغياب والصمت الذي يفرضه الموت. كما أظهر البحث أن المكان والدمع والقبر والرحيل والدمع والرمح تؤدي وظائف رمزية تتجاوز معانيها المباشرة، وأن الشعر يعمل على تحويل الغياب الجسدي إلى حضور رمزي مستمر في الذاكرة الثقافية. وبذلك يمثل الرثاء الأموي مجالاً خصباً للدراسة السيميائية؛ لما يجمعه من كثافة وجدانية وتعدد في العلامات والرموز.

الكلمات المفتاحية: الرثاء الأموي، الحزن، الشكوى، السيميائية، الرمز، العلامة الشعرية، جرير، ليلي الأخيلية، مالك بن الريب.

The Symbolism of Grief and Complaint in the Elegiac Poets of the Umayyad Era (A Semiotic Study)

Dr. Qusay Fadhil Muhammad
College of Arts, Al-Iraqia University, Iraq
Email: Qalkhtytb525@gmail.com

ABSTRACT

This study examines the symbolism of grief and lamentation in Umayyad elegiac poetry from a semiotic perspective, seeking to reveal the semantic, psychological, social, and cultural dimensions embodied in the signs and symbols of elegiac discourse. The study proceeds from the premise that elegy in the Umayyad period was not merely a direct expression of sorrow and mourning for the deceased; rather, it constituted a system of signs through which experiences of loss and absence were transformed into a poetic structure rich in meaning. The study examines selected poetic models representing the diversity of the elegiac experience, particularly the elegies of Jarir, Layla al-Akhyaliyya's elegy for Tawba ibn al-Humayyir, and Malik ibn al-Rayb's self-elegy.

The first section focuses on the symbolism of grief and its manifestations through the analysis of tears, departure, the grave, night, place, and memory as signs that express loss and symbolically restore the presence of the deceased in the poet's memory. It also examines Jarir's elegies for his wife Khalida and for al-Farazdaq, highlighting the movement of grief from the individual to the collective level and the transformation of the deceased into a symbol of social and cultural values through images such as the "pillar" and the "tongue." The second section addresses the symbolism of lamentation and its mechanisms, examining vocative expressions, questions, wishes, exclamations, estrangement, absence, the grave, the sword, and the spear as signs of helplessness, loneliness, and separation. The study particularly demonstrates that Malik ibn al-Rayb's self-elegy represents a distinctive model in which estrangement, nostalgia, fear of death, and memories of family and homeland intersect.

The study concludes that grief in Umayyad elegiac poetry develops from an internal psychological state into an interconnected network of poetic signs that collectively construct meaning. Lamentation functions as a discourse through which the poet attempts to resist the absence and silence imposed by death. The study also demonstrates that place, tears, the grave, departure, time, the sword, and the spear perform symbolic functions that extend beyond their literal meanings.

Keywords: Umayyad Elegy, Grief, Lamentation, Semiotics, Symbol, Poetic Sign, Jarir, Layla al-Akhyaliyya, Malik ibn al-Rayb.

المقدمة

يُعَدُّ الرثاء من أكثر الأغراض الشعرية قدرةً على الكشف عن أعماق التجربة الإنسانية؛ لأنه يرتبط بأشدّ اللحظات تأثيراً في النفس، وهي لحظة الفقد والموت وانقطاع الصلة بين الإنسان ومن يحب. وقد اكتسب الرثاء في العصر الأموي أهمية خاصة بسبب التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدتها المجتمع العربي، وما رافق تلك التحولات من حروب وصراعات ووفيات وأحداث تركت أثراً واضحاً في وجدان الشعراء. ولم يعد الرثاء مجرد تعداد لمناقب الميت أو بكاء عليه، وإنما أصبح فضاءً شعرياً تتفاعل فيه مجموعة من العلامات الدالة على الحزن والغياب والحنين والشكوى والعجز أمام الموت. ومن هنا يمكن النظر إلى القصيدة الرثائية بوصفها بنيةً من العلامات التي تتجاوز المعنى المباشر إلى معانٍ نفسية واجتماعية وثقافية أعمق.⁽¹⁾

وتتبع أهمية دراسة رمزية الحزن والشكوى في الشعر الأموي من أن الحزن لا يظهر في النص بوصفه انفعالاً نفسياً مجرداً، بل يتخذ صوراً وعلامات متعددة؛ فالدعوة علامة، والقبر علامة، والليل علامة، والرحيل علامة، والنعي علامة، والصمت علامة، واستدعاء المكان القديم علامة، بل إن أعضاء الجسد وأدوات الحرب والحيوانات والطرق والصحراء يمكن أن تتحول جميعها إلى علامات تحمل معنى الفقد. وبذلك تصبح القصيدة الرثائية خطاباً سيميائياً تتحول فيه الأشياء المحيطة بالشاعر إلى مرآة لحالته الداخلية.⁽²⁾

وقد اخترنا في هذا البحث مجموعة من النماذج التي تمثل تنوع التجربة الرثائية في العصر الأموي، وفي مقدمتها مراثي جرير، ورثاء ليلى الأخيلية لتوبة بن الحمير، ومرثية مالك بن الربيع لنفسه؛ وذلك لأن هذه النماذج تكشف عن اختلاف واضح في طبيعة الحزن ومصدره وآليات التعبير عنه. فجرير يقدم نموذجاً للحزن على الآخر، ولا سيما في رثائه زوجته خالدة وفي رثائه خصمه القديم الفرزدق، وليلى الأخيلية تقدم نموذجاً نساءً بالغ الكثافة في التعبير عن الفقد والوفاء، بينما يقدم مالك بن الربيع صورة فريدة لرثاء الذات، إذ يتحول الشاعر من موضوع للرثاء إلى قائله في اللحظة نفسها.⁽³⁾

ويقوم البحث على مبحثين؛ يتناول المبحث الأول رمزية الحزن وتجلياتها في الرثاء الأموي، من خلال دراسة علامات الدمع والرحيل والقبر والليل والمكان واستدعاء الذكريات، بينما يتناول المبحث الثاني رمزية الشكوى وآليات بنائها في الخطاب الرثائي، مع الوقوف عند الشكوى من الموت، والزمان، والغياب، والوحدة، والغربة، وعجز الإنسان، ثم الكشف عن الوظائف الدلالية التي تؤديها هذه الرموز في تشكيل التجربة الشعرية.⁽⁴⁾

المبحث الأول: رمزية الحزن وتجلياتها في شعر الرثاء الأموي

أولاً: مفهوم الحزن في الخطاب الرثائي

يُعَدُّ الحزن من أكثر الانفعالات التصاقاً بفن الرثاء؛ إذ لا تكاد قصيدة رثائية تخلو من حضور مباشر أو غير مباشر لهذا الشعور الذي ينشأ في النفس نتيجة فقدان شخص عزيز أو ذي مكانة. غير أن الحزن في الشعر لا يبقى في صورته النفسية المجردة، لأن الشاعر حين يواجه تجربة الموت يجد نفسه مدفوعاً إلى تحويل مشاعره الداخلية إلى لغة وصور وإيقاعات ومواقف خطابية يستطيع من خلالها التعبير عن مقدار ما أصابه من ألم. ومن هنا يصبح الشعر وسيلة لتحويل التجربة النفسية الخاصة إلى تجربة فنية قابلة للتلقي، إذ ينتقل الحزن من أعماق الذات إلى فضاء النص، ويتجسد في البكاء والدموع والأنين والنداء واستحضار الذكريات ووصف القبر واسترجاع أيام الميت وصفاته. وبذلك لا يكون الرثاء مجرد تسجيل لحادثة الموت، وإنما إعادة تشكيل لها من خلال الوجدان واللغة والصورة الشعرية.

وقد ارتبط الحزن في التراث النقدي العربي ارتباطاً وثيقاً بصدق التجربة الشعورية؛ فكلما كان الفقد عميقاً وقريباً من نفس الشاعر ازدادت قدرة النص على نقل أثره إلى المتلقي. ولهذا كان الرثاء من الأغراض التي تتجلى فيها العاطفة بصورة مباشرة، لأن الشاعر لا يتعامل مع موضوع خارجي بعيد، وإنما يتحدث عن تجربة تمسه بصورة شخصية أو تمس جماعته وذويه. ومن هنا يمكن فهم كثرة الألفاظ التي تنتمي إلى المجال الدلالي للحزن في الرثاء، مثل: البكاء، والدمع، والعبرة، والزفرة، والأنين، واللوعة، والأسى، والفقد، والفراق، والموت، والقبر، والنعي. وهذه الألفاظ لا تعمل منفردة، وإنما تتضافر لتشكيل حقل دلالي متكامل يضع المتلقي داخل الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.⁽⁵⁾

ومن الناحية الفنية، يمكن ملاحظة أن الحزن الرثائي يتحرك في النص عبر ثلاث مراحل أساسية؛ تبدأ المرحلة الأولى بوقوع الصدمة، أي لحظة تلقي خبر الموت أو مشاهدة الميت، ثم تأتي مرحلة استحضار المراثي واستعادة صورته وصفاته ومواقفه، ثم تأتي مرحلة التعبير عن الفراغ الذي أحدثه الموت في حياة الشاعر والجماعة. وهذه المراحل ليست بالضرورة مرتبة ترتيباً ثابتاً، فقد يتقدم بعضها على بعض بحسب طبيعة التجربة، لكنها تكشف عن حركة داخلية للنص الرثائي من **الفقد إلى التذكر، ومن التذكر إلى البكاء، ومن البكاء إلى استعادة صورة الميت**.⁽⁶⁾

ومن هنا فإن الحزن لا يمثل في الرثاء حالة ساكنة، بل هو حالة متحركة تتغير من لحظة إلى أخرى؛ فقد يبدأ الشاعر بالحزن على الموت، ثم ينتقل إلى الحنين إلى الماضي، ثم إلى الشكوى من الدهر، ثم إلى تعداد فضائل الميت، ثم يعود إلى البكاء عليه. وهذه الحركة تجعل القصيدة الرثائية شديدة التنوع من الناحية الدلالية، على الرغم من وحدة موضوعها العام. فالموت حادث واحد، ولكن انعكاساته في نفس الشاعر متعددة، ولهذا تتعدد العلامات والصور التي يستخدمها للتعبير عنه.⁽⁷⁾

ومن منظور سيميائي، يمكن القول إن الحزن الرثائي لا يظهر في النص بوصفه معنى مباشراً فحسب، بل يتحول إلى شبكة من العلامات التي تستدعيه وتدلل عليه. فالدمعة علامة جسدية على الألم النفسي، والحنين علامة صوتية على الحزن، والقبر علامة مكانية على الموت، والرحيل علامة حركية على الانقطاع، والليل علامة زمنية على الوحدة، والذكرى علامة ذهنية على استمرار حضور الميت في وجدان الشاعر. وبذلك يتشكل الحزن من خلال منظومة من الدوال المتنوعة التي تتضافر داخل النص لإنتاج مدلول واحد مركب، هو الإحساس بالفقد وما يرافقه من ألم وحنين وعجز.⁽⁸⁾

والعلامة في الخطاب الرثائي لا تكتسب دلالتها من وجودها المعجمي وحده، وإنما من موقعها داخل التجربة الشعرية. فالليل، مثلاً، لا يعني الحزن بالضرورة في كل نص، لكنه يكتسب هذه الدلالة عندما يرتبط بالأرق والوحدة واسترجاع الذكريات. وكذلك الرحيل قد يكون سفرًا عاديًا في سياق آخر، لكنه في الرثاء يتحول إلى رمز للموت والانقطاع النهائي. والقبر قد يكون مجرد مكان للدفن، لكنه داخل القصيدة يصبح علامة تجمع بين الموت والغياب والذاكرة والانتظار. ومن هنا تتأسس القيمة السيميائية للعلامة على السياق الذي توجد فيه وعلى العلاقات التي تقيمها مع بقية العلامات.⁽⁹⁾

ولم يكن الحزن في الرثاء الأموي حزناً فردياً دائماً؛ إذ إن البنية الاجتماعية والقبلية للمجتمع الأموي جعلت موت الشخصية البارزة حدثاً يتجاوز حدود الأسرة إلى الجماعة. فإذا كان المراثي سيداً أو فارساً أو شاعراً أو صاحب مكانة اجتماعية، فإن موته يعني فقدان وظيفة كان يؤديها داخل جماعته. ومن هنا يكثر في الرثاء وصف الميت بالشجاعة والكرم وإغاثة الملهوف وحماية الجار والدود عن القبيلة. فالشاعر لا يرثي شخصاً مجرداً، وإنما يرثي منظومة من القيم يرى أن صاحبها كان يمثلها.⁽¹⁰⁾

وبذلك تتحول شخصية المراثي إلى علامة ثقافية؛ فالفرس يدل على الشجاعة، والكرام يدل على العطاء، وحامي الجار يدل على الحماية، والشاعر الفحل يدل على القوة اللغوية والقدرة على تمثيل القبيلة في ميدان الشعر. وعندما يموت هؤلاء، فإن الشاعر يستعيد صفاتهم لكي يؤكد أن موت الجسد لا يعني بالضرورة زوال القيمة. فالقصيدة تقوم بإعادة إنتاج الميت بوصفه رمزاً، وتمنحه حياة جديدة في الذاكرة الجماعية. وهذه الوظيفة الرمزية هي واحدة من أهم وظائف الرثاء في الشعر العربي القديم.⁽¹¹⁾

ثانياً: جرير ورؤية الحزن في رثاء زوجته خالدة

يحفل جرير بن عطية مكانة مركزية في الشعر الأموي، فقد ارتبط اسمه بالنقائض وبالهجاء والمنافسة الشعرية، ولا سيما مع الفرزدق والأخطل، غير أن الاختصار على هذه الجوانب لا يكشف جميع أبعاد تجربته الشعرية. فشعر جرير يضم كذلك نماذج غزلية ورثائية تكشف عن ذات شعرية قادرة على التعبير عن الانفعال الإنساني العميق. ويأتي رثاؤه لزوجته خالدة في مقدمة هذه النماذج، لأنه يمثل انتقالاً واضحاً من المجال الهجائي الصاحب إلى مجال وجداني يقوم على الفقد واللوعة والحنين. وتتبع أهمية هذا الرثاء من كونه تجربة شخصية ترتبط بعلاقة إنسانية مباشرة، ولذلك تبدو فيه الذات أكثر قرباً من المتلقي وأكثر قدرة على نقل الإحساس بالألم.⁽¹²⁾

إن رثاء الزوجة يختلف في طبيعته عن الرثاء الذي يتجه إلى شخصية قبلية أو سياسية أو عامة؛ لأن الزوجة تمثل جزءاً من الحياة اليومية الخاصة للشاعر، ولذلك فإن فقدتها لا يعني فقد فرد من الجماعة فحسب، وإنما يعني انهيار جزء من العالم الشخصي الذي اعتاد الشاعر أن يعيش داخله. ومن هنا تتجه القصيدة إلى استحضار

الذكريات والأماكن والأيام المشتركة، لأن الحزن لا يتولد من الموت وحده، بل من الفراغ الذي يتركه الميت في تفاصيل الحياة. وعندما يستعيد جرير زوجته في شعره، فإنه يستعيد معها مرحلة كاملة من حياته، الأمر الذي يجعل المراثية نصًا للذاكرة بقدر ما هي نص للموت.⁽¹³⁾ ويظهر الحزن عند جرير بوصفه تجربة تتجاوز حدود التعبير التقليدي؛ فهو لا يكتفي بالإخبار عن الموت، وإنما يعيد تشكيل أثره في نفسه. وهذا التحول من «الخبر» إلى «الأثر» مهم في قراءة النص سيميائيًا؛ لأن الخبر يقرر أن شخصًا مات، أما الأثر فيكشف ماذا صنع هذا الموت في حياة الشاعر. ولذلك تتقدم في الرثاء الألفاظ التي تشير إلى البكاء والفقد والفراغ والذكرى، وتتحوّل هذه الألفاظ إلى علامات تكشف عن عمق العلاقة بين الشاعر والمرثي.⁽¹⁴⁾

ومن العلامات المهمة في رثاء جرير المكان؛ فالمكان الذي كان يجمع الشاعر بزوجه لا يبقى بعد موتها مجرد فضاء جغرافي، وإنما يتحول إلى ذاكرة. وهذه الظاهرة ذات أهمية كبيرة في الشعر الرثائي؛ لأن الأشياء والأمكنة تكتسب بعد الموت قدرة على استحضار الشخص الغائب. فالبيت الذي كانت توجد فيه الزوجة يصبح شاهدًا على غيابها، والأشياء التي كانت مرتبطة بحضورها تتحول إلى علامات على غيابها. وبذلك ينتقل المكان من وظيفته الواقعية إلى وظيفة تذكيرية، ويصبح جزءًا من عملية استعادة الماضي.⁽¹⁵⁾

وهذا التحول يمكن وصفه سيميائيًا بأنه انتقال من علامة الحضور إلى علامة الغياب؛ فالشيء ذاته كان قبل الموت يدل على الحياة والمشاركة والأنس، ولكنه بعد الموت أصبح يدل على الفقد. ومن هنا لا تتغير الأشياء في ذاتها، وإنما تتغير دلالتها نتيجة تغير وضع الشاعر تجاهها. وهذه من أهم خصائص العلامة الأدبية؛ إذ إن معناها لا يفصل عن السياق النفسي والثقافي الذي تظهر فيه.⁽¹⁶⁾

الدموع بوصفها علامة على الحزن

تحتل الدموع مكانة أساسية في الخطاب الرثائي، لأنها تمثل إحدى أكثر الوسائل المباشرة التي تتحول بها الحالة النفسية إلى علامة حسية. فالحزن في داخله أمر غير مرئي، لكن الدمع يجعل هذا الشعور قابلاً للملاحظة، ولهذا ارتبط البكاء بالرثاء منذ بدايات الشعر العربي. وقد كان النقاد القدماء يدركون قيمة البكاء في هذا الفن؛ لأن البكاء ليس مجرد فعل جسدي، وإنما هو جزء من عملية التعبير عن الفقد وإظهار منزلة المرثي.⁽¹⁷⁾

وعند جرير يمكن النظر إلى الدمع باعتباره علامة تتجاوز التعبير عن الألم إلى استعادة العلاقة بالميت. فالشاعر حين يبكي زوجته لا يعلن فقط أنه حزين، وإنما يحاول من خلال البكاء أن يحافظ على الصلة العاطفية التي قطعها الموت. ولذلك فإن الدمع في هذا السياق يؤدي وظيفة مزدوجة: فهو علامة على الانقطاع من جهة، ووسيلة رمزية للاتصال من جهة أخرى. فالموت قطع الاتصال الجسدي، لكن البكاء أعاد إنتاج الاتصال في صورة وجدانية.⁽¹⁸⁾

ومن الناحية السيميائية، يمكن القول إن الدمع يمثل علامة «أيقونية» على الحزن؛ لأنه يشبه أثر الشعور في الجسد، فالمتلقي يستطيع أن يربط بين رؤية الدموع وبين وجود الألم النفسي. غير أن الدمع داخل الشعر لا يظل علامة جسدية فقط، بل يتحول إلى صورة شعرية يمكن أن تتضخم وتكرر وتوصف حتى تصبح عنصرًا أساسيًا في بناء القصيدة. ومن هنا ينتقل الدمع من كونه استجابة طبيعية إلى كونه أداة فنية لصياغة الحزن.⁽¹⁹⁾

الثالث: الحزن عند جرير بين الخصوصية الزوجية والذاكرة

تكشف تجربة جرير في رثاء زوجته عن خصوصية مهمة تتمثل في أن الحزن لا يرتبط فقط بفقد الإنسان، وإنما يرتبط بفقد الدور الذي كان يؤديه ذلك الإنسان في حياة الشاعر. فالزوجة ليست مجرد شخص موجود بجوار الشاعر، وإنما هي شريكة في الحياة اليومية، ومن ثم فإن موتها يؤدي إلى فراغ في تفاصيل الحياة نفسها. وهذا ما يجعل رثاء الزوجة أكثر اتصالًا بالذاكرة اليومية من بعض أنواع الرثاء الأخرى التي تركز على الصفات العامة للمرثي.⁽²⁰⁾

ومن هنا يمكن فهم حضور الذكرى في رثاء جرير بوصفها وسيلة لاستعادة ما لا يمكن استعادته واقعيًا. فالزمن لا يعود إلى الوراء، والميت لا يرجع إلى الحياة، لكن الشاعر يستطيع أن يستعيد صورته في اللغة. ولذلك يصبح الشعر وسيلة لحفظ الذاكرة، ويصبح المرثي حاضرًا في القصيدة وإن كان غائبًا عن الواقع. وهذا الحضور الرمزي هو الذي يمنح الرثاء قدرته على مقاومة النسيان.⁽²¹⁾

وهنا تتخذ الذاكرة وظيفة سيميائية واضحة؛ إذ تتحول التفاصيل الصغيرة المرتبطة بالميت إلى علامات تشير إليه. وقد لا يحتاج الشاعر إلى ذكر الميت في كل موضع، لأن ذكر المكان أو الزمن أو الشيء المرتبط به يمكن

أن يستدعي صورته كاملة. فالعلامة لا تعمل بمعزل عن الذاكرة الثقافية والشخصية، وإنما تستمد قوتها من قدرتها على استحضار ما غاب.⁽²²⁾

رابعاً: جرير ورثاء الفرزدق: الحزن الذي يتجاوز الخصومة

إذا كان رثاء جرير لزوجته خالدة يمثل الحزن الخاص، فإن رثاءه للفرزدق يقدم نموذجاً مختلفاً، لأن العلاقة بينهما كانت قائمة على الخصومة والمنافسة والنقائص. ومع ذلك، عندما مات الفرزدق، انتقل جرير من موقع الخصم إلى موقع الراثي، وكأن الموت أحدث تحولاً في طبيعة العلاقة بين الشاعرين. وهذا التحول يكشف عن قوة الموت في إعادة تشكيل العلاقات الإنسانية، إذ تصبح الخصومة التاريخية أقل حضوراً أمام حقيقة الفقد.⁽²³⁾ ومن أشهر أبيات جرير في رثاء الفرزدق:

لَعْمَرِي لَقَدْ أَشْجَى تَمِيمًا وَهَذَا
 عَشِيَّةَ رَاحُوا لِلْفِرَاقِ بِنَعْشِهِ
 عَلَى نَكَبَاتِ الدَّهْرِ مَوْتُ الْفَرَزْدَقِ
 إِلَى جَدَثٍ فِي هَوَّةِ الْأَرْضِ مُعَمَّقِ
 عَمَادُ تَمِيمٍ كُلُّهَا وَلِسَانُهَا
 وَنَاطِقُهَا الْبَذَاخُ فِي كُلِّ مَنْطِقِ.⁽²⁴⁾

يبدأ جرير بتوسيع دائرة الحزن من الفرد إلى الجماعة، فهو لا يقول إن موت الفرزدق أحزنه وحده، وإنما يقول إن الموت «أشجى تميمًا وهذا». وهذه الصياغة ذات دلالة مهمة؛ لأن المرثي لم يعد ملكاً لعلاقته الفردية بجرير، بل أصبح شخصية مرتبطة بجماعة كاملة. وهكذا تنتقل القصيدة من الحزن الشخصي إلى الحزن الجمعي، ويتحول الموت إلى حدث اجتماعي.⁽²⁵⁾

والفعل «أشجى» يحمل في هذا السياق معنى الإيلام والإحزان، بينما يحمل الفعل «هذا» معنى الانهيار أو الوهن. ومن الناحية السيميائية يجمع هذان الفعلان بين مستويين من الأثر: أثر نفسي يتمثل في الحزن، وأثر اجتماعي يتمثل في اهتزاز الجماعة. وكان الشاعر يريد أن يقول إن موت الفرزدق لم ينتج مجرد دمة، بل أحدث خللاً في البناء المعنوي للقبيلة.⁽²⁶⁾ ثم ينتقل جرير إلى صورة النعش:

عَشِيَّةَ رَاحُوا لِلْفِرَاقِ بِنَعْشِهِ إِلَى جَدَثٍ فِي هَوَّةِ الْأَرْضِ مُعَمَّقِ

وهنا تتجمع عدة علامات مرتبطة بالموت: الفراق، النعش، الجدث، هوة الأرض. وهذه العلامات تشكل سلسلة دلالية متتابعة؛ فالفراق هو النتيجة النفسية، والنعش هو الوسيلة المادية، والجدث هو المكان، أما «هوة الأرض» فتعمق الإحساس بالنهاية والانقطاع. ومن ثم فإن الشاعر لا يكتفي بذكر الموت، وإنما يرسم حركة الانتقال من عالم الأحياء إلى عالم القبر.⁽²⁷⁾

وتكتسب كلمة «الفراق» أهمية خاصة لأنها لا تعني الموت بصورة مباشرة، وإنما تختار لفظاً من مجال العلاقات الإنسانية. فالفراق يمكن أن يحدث بين شخصين بسبب السفر، ولكنه هنا أصبح فراقاً نهائياً لا رجعة فيه. ومن هنا تتحول الكلمة إلى علامة مزدوجة تجمع بين معنى الرحيل ومعنى الموت. وهذه الطريقة في التعبير تجعل الموت أقرب إلى تجربة إنسانية محسوسة؛ فالمرثي لم «يمت» فقط، وإنما «فارق» من يحبونه.⁽²⁸⁾

خامساً: صورة «العماد» ورمزية فقدان القوة

يقول جرير في وصف الفرزدق:

عَمَادُ تَمِيمٍ كُلُّهَا وَلِسَانُهَا وَنَاطِقُهَا الْبَذَاخُ فِي كُلِّ مَنْطِقِ.

تمثل صورة «العماد» إحدى أبرز الصور الرمزية في هذا الرثاء؛ فالعماد في البناء هو العنصر الذي يستند إليه البناء ويقوم عليه، ولذلك فإن وصف الفرزدق بأنه «عماد تميم» يحوله من فرد إلى عنصر بنيوي داخل الجماعة. فموته لا يعني غياب شخص واحد فحسب، بل يعني سقوط أحد الأعمدة التي تستند إليها القبيلة. ومن هنا تتحول الصورة إلى رمز للقوة والحماية والاستناد.⁽²⁹⁾

واللافت أن جرير يجمع بين «العماد» و«اللسان»، وهما علامتان تنتمي إلى مجالين مختلفين؛ فالعماد علامة على القوة والثبات، بينما اللسان علامة على الكلام والفصاحة. وهذا الجمع يكشف عن أن قوة الفرزدق لم تكن جسدية أو قبلية فقط، بل كانت شعرية ولسانية كذلك. فكان شاعراً يستطيع أن يمثل قومه بالكلمة، كما يمثلهم الرجل القوي بالحماية والدفاع.⁽³⁰⁾

وهنا تصبح صورة «اللسان» ذات أهمية سيميائية خاصة؛ لأن جرير يرثي في الفرزدق صوتاً شعرياً منافساً لصوته. فالفرزدق كان أحد أطراف المثلث الشعري الأموي الذي ضم جريراً والأخطل والفرزدق، ولذلك فإن

موته يعني غياب صوت من أصوات العصر الكبرى. ومن ثم يمكن فهم الرثاء بوصفه اعترافاً بقيمة الخصم بعد موته، فالمنافسة كانت قائمة في الحياة، أما بعد الموت فقد بقي الاعتراف بالمكانة الشعرية.⁽³¹⁾

سادساً: الدهر بوصفه رمزاً للحزن عند جرير

من العلامات المهمة في رثاء جرير للفرزدق حضور «الدهر»، إذ يقول:

لَعَمْرِي لَقَدْ أَشْجَى تَمِيمًا وَهَذَا عَلَى نَكَبَاتِ الدَّهْرِ مَوْتُ الْفَرَزْدَقِ

ولا يظهر الدهر هنا بوصفه مجرد مرور للزمن، وإنما يتحول إلى قوة فاعلة ترتبط بالنكبات والمصائب. وهذا التصور للدهر له جذور عميقة في الشعر العربي القديم، إذ كثيراً ما تعامل الشعراء مع الزمن بوصفه قوة لا يستطيع الإنسان السيطرة عليها. وفي الرثاء يصبح الدهر رمزاً للقدر التي تنتزع الأحبة وتضع الإنسان أمام حقيقة الفناء.⁽³²⁾

وسيميائياً يمكن قراءة «الدهر» باعتباره علامة على القوة غير المرئية التي تقف وراء الموت. فالشاعر لا يستطيع أن يوجه شكواه إلى الموت بوصفه كياناً ملموساً، فيوجهها إلى الدهر الذي يصبح تمثيلاً رمزياً لقوى الفناء والتغير. ومن هنا يكتسب الدهر وظيفة شبه شخصية؛ فهو الذي يأتي بالنكبات ويهدم ما كان ثابتاً.⁽³³⁾

سابعاً: الحزن بوصفه مقاومة للنسيان

لا يقتصر الرثاء على التعبير عن الألم، وإنما يؤدي وظيفة أخرى هي مقاومة النسيان. فالشاعر يدرك أن الموت يقطع الوجود الجسدي، لكنه يستطيع أن يحافظ على اسم المرثي وصفاته ومواقفه من خلال الشعر. ولهذا تكثر في الرثاء الأوصاف التي تثبت للميت صفات الشجاعة والكرم والفصاحة والوفاء؛ لأن الشاعر يحاول أن يحفظ هذه الصفات في الذاكرة الجماعية.⁽³⁴⁾

وفي رثاء الفرزدق، يتحول هذا المعنى إلى مستوى واضح؛ فجرير لا يكتفي بالبكاء على موته، وإنما يعيد بناء شخصيته في صورة «عماد تميم» و«لسانها» و«ناطقها». وهذه الأوصاف تمنح الفرزدق وجوداً جديداً داخل القصيدة. ومن هنا تصبح المراثية وثيقة ذاكرة تحفظ صورة المرثي بعد موته.⁽³⁵⁾

وهذه الوظيفة تتضح كذلك في رثاء الزوجة؛ فجرير باستدعائه صورة خالدة لا يكتفي بالتعبير عن حزنه الشخصي، بل يحولها إلى شخصية باقية في الذاكرة الشعرية. وهكذا يصبح النص نفسه بمثابة فضاء جديد للميت؛ فإذا كان القبر يحفظ الجسد، فإن القصيدة تحفظ الصورة والاسم والذكرى.⁽³⁶⁾

ثامناً: الحزن بين الصمت والكلام

من المفارقات الأساسية في الرثاء أن الموت ينتج الصمت، بينما الشعر ينتج الكلام. فالمرثي الذي كان يتحدث ويشارك في الحياة أصبح صامتاً، والشاعر يحاول أن يعوض هذا الصمت بالكلام عنه. ومن هنا يمكن النظر إلى القصيدة الرثائية باعتبارها خطاباً يحاول أن يملأ الفراغ الذي أحدثه الموت. وكلما زاد حضور الميت في الكلام، ازداد الإحساس بغيابه في الواقع.⁽³⁷⁾

وهذه المفارقة واضحة في رثاء جرير للفرزدق؛ فالفرزدق الذي كان «لسان تميم» أصبح بعد موته موضوعاً للسان جرير. وكأن صوت الفرزدق انتقل من كونه صوتاً حياً يمارس الشعر إلى كونه صورة شعرية يستعيد لها خصمه. وهنا يتحول «اللسان» من علامة على الحضور إلى علامة على الغياب، وهي مفارقة تكشف عمق التحول الذي أحدثه الموت.⁽³⁸⁾

تاسعاً: الحزن واستعادة الزمن الماضي

من السمات البارزة في الرثاء أن الشاعر لا يعيش الحاضر وحده، وإنما يعود باستمرار إلى الماضي. فالموت يجعل الماضي أكثر قيمة، لأن الأشياء التي كانت تبدو عادية أثناء حياة المرثي تصبح بعد موته جزءاً من زمن مفقود. ولذلك فإن الرثاء غالباً ما يحمل حركة زمنية تقوم على العودة إلى الوراء واستحضار الأيام السابقة.⁽³⁹⁾ وعند جرير، يمكن فهم هذه العودة إلى الماضي بوصفها محاولة لاستعادة الحياة قبل أن يقطعها الموت. فالشاعر لا يستطيع إعادة الزمن فعلياً، لكنه يستطيع استعادته باللغة. وهذه الاستعادة لا تلغي الموت، وإنما تؤجل أثره داخل الذاكرة؛ لأن الشخص الغائب يعود في النص من خلال الصورة والاسم والصفة. وهكذا تصبح القصيدة وسيطاً بين الماضي والحاضر.⁽⁴⁰⁾

عاشراً: الحزن بوصفه تجربة للفراغ

يؤدي الموت في التجربة الرثائية إلى إنتاج مفهوم «الفراغ». فالإنسان لا يشعر بالموت فقط بوصفه نهاية حياة شخص آخر، وإنما يشعر به بوصفه اختفاء شيء كان يملأ جزءاً من حياته. ولهذا فإن الحزن لا يرتبط بالماضي وحده، بل يرتبط أيضاً بالمستقبل؛ لأن الشاعر يتخيل الأيام القادمة من دون المرثي.⁽⁴¹⁾ ومن هنا يصبح الفراغ علامة أساسية في الرثاء؛ فغياب الزوجة عند جرير يعني غياب شريكة الحياة، وغياب الفرزدق يعني غياب شاعر ومناقس وصوت قبلي، ومن ثم فإن معنى الموت يختلف باختلاف الوظيفة التي كان يؤديها المرثي. وهذه الملاحظة مهمة في الدراسة السيميائية، لأن العلامة لا يمكن فصلها عن شبكة العلاقات التي تحيط بها.⁽⁴²⁾

حادي عشر: من الحزن الفردي إلى الحزن الجمعي عند جرير

يمكن ملاحظة انتقال واضح من الخاص إلى العام في رثاء جرير. ففي رثاء الزوجة تكون نقطة الانطلاق هي الذات والعلاقة الشخصية، بينما في رثاء الفرزدق يتسع مجال الحزن ليشمل القبيلة والجماعة. وهذا الانتقال يعكس قدرة الرثاء على استيعاب مستويات مختلفة من التجربة الإنسانية. فالموت قد يكون مأساة فردية، وقد يتحول إلى مأساة اجتماعية عندما يتعلق الأمر بشخص ذي مكانة عامة.⁽⁴³⁾ ويؤدي هذا الانتقال وظيفة مهمة في بناء صورة المرثي؛ فكلما اتسعت دائرة الحزن، ازدادت مكانة المرثي في النص. ولذلك فإن قول جرير إن «تميماً» أشجأها موت الفرزدق ليس مجرد مبالغة في المدح، بل هو وسيلة شعرية لإظهار حجم الشخصية المرثية. فالشخص الذي يحزن عليه الجميع لا يظهر بوصفه فرداً عادياً، بل بوصفه مركزاً من مراكز الجماعة.⁽⁴⁴⁾

ثاني عشر: القيمة السيميائية لصورة الموت عند جرير

لا يقدم جرير الموت باعتباره نهاية مجردة، وإنما يربطه بمجموعة من العلامات الحسية: النعش، والجثث، والفراق، والدهر، والدمع، والذكرى. وكل علامة من هذه العلامات تؤدي وظيفة خاصة، لكنها تتعاون مع غيرها لتكوين صورة متكاملة للموت. فالنعش يمثل انتقال الجسد، والجثث يمثل استقراره في القبر، والفراق يمثل أثر ذلك الانتقال في الأحياء، والدهر يمثل القوة التي أحدثت الفقد، أما الدمع فيمثل الاستجابة الإنسانية لهذا الفقد.⁽⁴⁵⁾ ومن خلال هذه الشبكة يمكن القول إن جرير يبني الموت على ثلاثة مستويات: مستوى مادي يتمثل في النعش والقبر، ومستوى نفسي يتمثل في الحزن والبكاء، ومستوى اجتماعي يتمثل في فقد الجماعة للمرثي. وهذه المستويات الثلاثة تتداخل في تشكيل الرمز الرثائي، فلا يعود الموت مجرد حادثة بيولوجية، وإنما يصبح حدثاً نفسياً وثقافياً واجتماعياً.⁽⁴⁶⁾

ثالث عشر: جرير بين البكاء والمدح

من السمات المهمة في الرثاء أن الحزن لا يلغي المدح، بل غالباً ما يتحول المدح إلى وسيلة لإبراز شدة الحزن. فكلما كان المرثي عظيم الصفات، كان فقده أكثر إيلاًماً. ولهذا يجمع جرير بين إعلان الحزن وتعداد فضائل الفرزدق، فيصبح المدح جزءاً من بناء الحزن وليس عنصراً منفصلاً عنه.⁽⁴⁷⁾ ومن المنظور السيميائي، فإن صفات المرثي تعمل باعتبارها علامات على حجم الخسارة. فعندما يقول جرير إن الفرزدق «عماد تميم» فإنه لا يمدحه فقط، وإنما يفسر سبب الحزن عليه. فالموت يصبح مأساوياً لأن الذي مات كان ذا وظيفة ومكانة، وليس لأن الموت وقع في فراغ. ومن هنا يمكن القول إن المدح في الرثاء يفسر الحزن ويمنحه شرعيته الفنية والاجتماعية.⁽⁴⁸⁾

رابع عشر: جرير وتحول المرثي إلى رمز

إن أبرز ما يفعله جرير في رثائه أنه يتجاوز حدود الشخص الواقعي ليعيد تشكيله في صورة رمزية. فالفرزدق يتحول إلى «عماد»، و«لسان»، و«ناطق»، وهي صور تتجاوز الفرد إلى الوظيفة. وكذلك تتحول خالدة من زوجة غائبة إلى صورة للرفقة والحياة المشتركة والذكرى. وبذلك لا يعود المرثي مجرد اسم في قصيدة، وإنما يصبح مركزاً تتجمع حوله شبكة من القيم والمعاني.⁽⁴⁹⁾

وهذا التحول يمثل جوهر العملية السيميائية في الرثاء؛ إذ تنتقل الشخصية من مستوى المرجع الواقعي إلى مستوى العلامة الشعرية. فالشخص الحقيقي يموت، لكن صورته الشعرية تبقى. والقصيدة لا تستطيع إلغاء الموت، لكنها تستطيع إعادة إنتاج الميت في اللغة. ومن هنا يمكن فهم الرثاء بوصفه فعلاً مقاوماً للنفاء والنسيان في آن واحد.⁽⁵⁰⁾

خلاصة موسعة للمبحث

يتضح من دراسة الحزن عند جرير أن الرثاء الأموي لا يقدم الحزن في صورة انفعال مباشر فقط، وإنما يبينه من خلال مجموعة متشابكة من العلامات والصور والمواقف. فالبكاء يحول الألم النفسي إلى علامة حسية، والمكان يحول الذاكرة إلى فضاء، والنش والقبور يحولان الموت إلى مشهد مرئي، والرحيل يحول الغياب إلى حركة، والدهر يحول الموت إلى قوة رمزية، أما صفات المرثي فتحول الشخص الميت إلى قيمة اجتماعية وثقافية. وبهذا تتشكل بنية الحزن داخل القصيدة من تفاعل مجموعة من العلامات لا من علامة واحدة.⁽⁵¹⁾

كما تكشف تجربة جرير عن اختلاف مستويات الحزن بحسب طبيعة العلاقة بالمرثي؛ فالحزن على الزوجة ينطلق من العلاقة الخاصة والذاكرة اليومية، بينما الحزن على الفرزدق يتجاوز الذات إلى الجماعة والقبيلة والمجال الشعري. ومع ذلك يجمع التجربتين عنصر واحد، هو محاولة تحويل الغياب إلى حضور رمزي. فالزوجة الغائبة تعود في الذاكرة، والخصم الميت يعود في القصيدة، ويصبح الشعر وسيلة لحفظ ما لا يستطيع الواقع الاحتفاظ به.⁽⁵²⁾

وعليه فإن رمزية الحزن عند جرير تقوم على ثلاثية أساسية: **الفقد، والذكرى، والخلود**؛ فالفقد هو نقطة البداية، والذكرى هي الوسيط، والخلود هو النتيجة الرمزية التي ينتجها الشعر. وبقدر ما يعجز الشاعر عن إعادة الميت إلى الحياة، يستطيع أن يعيد بناء صورته داخل اللغة، وبقدر ما يغلق القبر على الجسد، تفتح القصيدة فضاءً جديداً لحضور الاسم والصورة والصفة. وهذه المفارقة هي التي تمنح الرثاء الأموي قوته الإنسانية والفنية.⁽⁵³⁾

المبحث الثاني: رمزية الشكوى وآليات بنائها في الرثاء الأموي

أولاً: الشكوى بوصفها خطاباً للغياب

إذا كان الحزن يمثل الحالة الشعورية الأساسية في الرثاء، فإن الشكوى تمثل الآلية الكلامية التي يحاول بها الشاعر إخراج ذلك الحزن من داخله. ولهذا فإن خطاب الرثاء يكثر فيه النداء والاستفهام والتمني والتعجب والأمر والنهي؛ لأنها جميعاً أساليب تقوم على توجيه الكلام إلى مخاطب حاضر أو غائب. غير أن الميت لا يستطيع الإجابة، ولذلك تتحول هذه الأساليب إلى علامات على استحالة التواصل.⁽⁵⁴⁾

وتقوم الشكوى في الرثاء على مفارقة أساسية: الشاعر يتكلم لأنه عاجز عن استعادة الميت، وكلما كثرت الكلمات ظهر مقدار العجز عن تغيير الواقع. ولذلك فإن الرثاء يمكن أن يُقرأ بوصفه محاولة لغوية لمقاومة الصمت الذي يفرضه الموت. فالشاعر يتحدث إلى القبر، وإلى الميت، وإلى أهله، وإلى الزمن، وإلى الليل، وأحياناً إلى نفسه، لكنه لا يحصل على جواب.⁽⁵⁵⁾

ثانياً: مالك بن الريب ورثاء الذات

يقدم مالك بن الريب نموذجاً استثنائياً في الرثاء الأموي؛ إذ لا ينتظر الشاعر موته ثم يأتي الآخرون لرثائه، بل يتولى هو نفسه مهمة الرثاء. وتعد قصيدته «ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة» من أشهر مراثي النفس في الشعر العربي، وتتكون في رواياتها المشهورة من عشرات الأبيات، وتدور حول شعوره بدنو الأجل وهو في الغربة. وقد أثبت نوري حمودي القيسي القصيدة في ديوانه، وأشار إلى روايات متعددة في مناسبة نظمها، فيما ورد نصها في مصادر شعرية وأدبية متعددة.⁽⁵⁶⁾

ويبدأ مالك قصيدته بقوله:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبَيْتَن لَيْلَةً
فَلَيْتَ الْغُضَا لَمْ يَقْطَعْ الرُّكْبُ عَرْضَهُ
وَلَيْتَ الْغُضَا يَوْمَ ارْتَحَلْنَا تَقَاصَرَتْ
لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الْغُضَا لَوْ دَنَا الْغُضَا
بِجَنْبِ الْغُضَا أَزْجِي الْقِلَاصِ التَّوَاجِيَا
وَلَيْتَ الْغُضَا مَا شَى الرُّكْبَابَ لِيَالِيَا
بَطُولِ الْغُضَا حَتَّى أَرَى مَنْ وَرَائِيَا
مَزَارٌ وَلَكِنَّ الْغُضَا لَيْسَ دَائِيَا.⁽⁵⁷⁾

إن أول ما تلفت النظر في هذه الأبيات هو تكرار «ليت»، وهو تكرار يحمل قيمة سيميائية عميقة؛ لأن «ليت» من أدوات التمني، والتمني هنا لا يتعلق بأمر ممكن، وإنما بأمر تجاوزه الواقع. فالشاعر يتمنى أن يعود إلى الغضا،

ويتمنى أن يطول الطريق أو يقصر، ويتمنى أن يرى أهله وماضيه. وهكذا تصبح «ليت» علامة لغوية على العجز أمام الزمن والموت.⁽⁵⁸⁾

وتتكرر لفظة «الغضا» في المطلع تكررًا لافتًا، حتى تكاد تصبح مركزًا دلاليًا للقصيدة. والغضا ليس مجرد نبات أو مكان، وإنما علامة على الوطن والذكريات والمرحلة السابقة من حياة الشاعر. فكما استعاد الشاعر «الغضا» استعاد معه حياة سابقة كانت مليئة بالصحبة والحركة. ولذلك يمكن القول إن الغضا في القصيدة يؤدي وظيفة **العلامة الحافظة للذاكرة**؛ إنه يحفظ الماضي في مواجهة حاضر الموت.⁽⁵⁹⁾

وتتضح الشكوى بصورة أكثر مباشرة عندما يقول:

أَجَبْتُ الْهَوَى لَمَّا دَعَانِي بِزُفْرَةٍ تَقَعْتُ مِنْهَا أَنْ أَلَامَ رَدَائِيَا⁽⁶⁰⁾.

فالزفرة هنا تتحول إلى علامة صوتية وجسدية على الألم. والشاعر لا يقول إنه حزن فقط، بل يجعل الحزن يخرج من الجسد في صورة زفرة. وهذا مثال واضح على انتقال المعنى النفسي من المستوى الداخلي إلى المستوى الحسي. فالزفرة يمكن سماعها أو تخيلها، ولذلك تصبح علامة مادية على الألم الذي لا يمكن رؤيته في ذاته.⁽⁶¹⁾

ثالثًا: الغربة رمزًا للشكوى

تظهر الغربة في مراثية مالك بن الربيع بوصفها أحد أكثر الرموز كثافة. فالشاعر لا يواجه الموت في وطنه وبين أهله، وإنما يواجهه بعيدًا عن المكان الذي يمنحه إحساس بالأمان. ولهذا تصبح المسافة الجغرافية مسافة نفسية أيضًا. فكما ابتعد مالك عن «الغضا» ازداد إحساسه بالوحدة، وكما اقترب الموت أصبح الوطن أكثر حضورًا في الذاكرة.⁽⁶²⁾

ويبلغ الشعور بالغربة ذروته في قوله:

تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السَّيْفِ وَالرُّمْحِ الرُّدَيْنِيِّ بَاكِيًا⁽⁶³⁾.

وهذه من أكثر الصور دلالة على الشكوى؛ فالشاعر يبحث عن يبكي عليه، فلا يجد إنسانًا، وإنما يجد السيف والرمح. ويتحول السلاح هنا من أداة للقتال إلى علامة على الوحدة. والسيف والرمح اللذان كانا رمزًا للقوة في حياة الشاعر يصبحان في لحظة الموت رمزين للعجز؛ فهما لا يستطيعان البكاء حقيقة، وإنما يحلان محل الإنسان الغائب. وهذا التحول في وظيفة العلامة هو أحد أكثر الجوانب السيميائية وضوحًا في المراثية.⁽⁶⁴⁾

إن السيف والرمح يمثلان تاريخ مالك الفروسي، ولكنهما في لحظة الموت يتحولان إلى شاهدين على نهايته. وهنا تتداخل سيميائية الحياة مع سيميائية الموت: السيف الذي كان يمنح الشاعر القدرة على البقاء يصبح عاجزًا عن إنقاذه، والرمح الذي كان وسيلة للانتصار يتحول إلى شاهد صامت. ومن ثم لا يكون الرمز ثابتًا، وإنما تتغير دلالاته بتغير السياق.⁽⁶⁵⁾

رابعًا: شكوى الأبناء والأم في مراثية مالك

من أكثر المقاطع تأثيرًا في القصيدة انتقال مالك من الحديث عن نفسه إلى الحديث عن ابنته وأمه وأسرته. يقول:

تَقُولُ ابْنَتِي لَمَّا رَأَتْ وَشَكَّ رَحْلَتِي سِفَارُكَ هَذَا تَارِكِي لَا أَبَا لِيَا
فَلَيْلَ دَرِي يَوْمَ أَتَرُكَ طَائِعًا بَنِي بِأَعْلَى الرَّقْمَتَيْنِ وَمَالِيَا⁽⁶⁶⁾

وتكشف هذه الأبيات عن انتقال الشكوى من المستوى الفردي إلى المستوى العائلي. فالموت لم يعد نهاية الشاعر وحده، وإنما أصبح مأساة لأطفاله. وتأتي عبارة «لا أبا لي» بوصفها علامة على الفراغ الذي سيتركه الموت. فالطفلة لا تصف الموت فلسفيًا، وإنما تدركه من خلال أثره الاجتماعي المباشر: فقدان الأب.⁽⁶⁷⁾

وتزداد المأساة حين يتخيل مالك أمه وهي تبكي عليه:

فَيَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ بَكَتْ أُمُّ مَالِكٍ كَمَا كُنْتُ لَوْ عَالُوا نَعْيَاكَ بَاكِيًا⁽⁶⁸⁾

إن هذا البيت يقوم على قلب العلاقة بين الباكي والمرثي؛ فالشاعر الذي كان يمكن أن يبكي أمه يتخيل أمه وهي تبكيه. وبذلك تتداخل الأدوار في بنية سيميائية عميقة، ويصبح الشاعر في الوقت نفسه المرثي والراوي والباكي **والمتمخيل للبكاء**. وهذه الوضعية الاستثنائية تمنح المراثية طاقة وجدانية عالية، لأنها تلغي المسافة بين موضوع الرثاء وذات الشاعر.⁽⁶⁹⁾

خامساً: القبر والحد رمزان للانقطاع

يتحول القبر في الرثاء الأموي إلى واحدة من أكثر العلامات حضوراً، لأنه يمثل الحد الفاصل بين عالم الأحياء وعالم الموتى. وفي مرثية مالك يكتسب القبر أهمية مضاعفة، لأنه يتحدث عنه قبل الوصول إليه، وكأنه يرى مستقبله بعين الحاضر. ومن هنا يتحول القبر إلى علامة على المستقبل المحتوم.⁽⁷⁰⁾ يقول:

صَرِيحٌ عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ بِقَفَرَةٍ يُسَوُّونَ لِحْدِي حَيْثُ حُمَّ قَضَائِيَا.⁽⁷¹⁾

واللافت أن الشاعر يستخدم لفظة «قَفَرَةٍ»؛ أي المكان الخالي، وبذلك يجتمع رمز الموت مع رمز الغربة. فالقبر ليس في وطن مألوف، بل في أرض نائية، وهذا يجعل الموت أكثر قسوة. وإذا كان القبر في الرثاء التقليدي نهاية الرحلة، فإن قبر مالك يصبح نهاية رحلة الغريب⁽⁷²⁾

سادساً: ليلي الأخيالية والشكوى من الموت والفقد

لا تقتصر تجربة ليلي الأخيالية على البكاء على توبة، وإنما تتضمن شكوى من القوة التي فصلت بينها وبينه. ولذلك فإن الموت يظهر في قصائدها بوصفه قوة قاطعة للعلاقة الإنسانية. وهي لا تكتفي بذكر موت توبة، بل تعيد بناء صورته، وتستحضر مناقبه وشجاعته وكرمه، وكأنها تحاول أن تجعل الموت عاجزاً عن محو شخصيته. وقد بينت الدراسات الحديثة أن التكرار في رائية ليلي يؤدي دوراً في إبراز النقاط النفسية الحساسة في القصيدة، ويكشف عن عمق تعلق الشاعرة بالمرثي.⁽⁷³⁾ وفي قولها:

**كَمْ هَاتِفٍ بِكَ مِنْ بَاكِ وَبَاكِئَةٍ يَأْتُوبُ لِلضَّيْفِ إِذْ تُدْعَى وَلِلْجَارِ
وَتُوبُ لِلْخَصَمِ إِنْ جَارُوا وَإِنْ عَدَلُوا⁽⁷⁴⁾.**

يتحول «البائي والبائية» إلى علامة جماعية على قيمة توبة؛ فالشاعرة لا تبكيه لأنها تحبه فحسب، بل لأن موته ترك فراغاً اجتماعياً. فالضيف والجار والخصم جميعهم كانوا يدخلون في دائرة أخلاقه. ومن هنا يصبح الرثاء شهادة على حضور المرثي الاجتماعي. فالإنسان لا يبقى في القصيدة باسمه، وإنما يبقى من خلال شبكة العلاقات التي كان يشغلها.⁽⁷⁵⁾

سابعاً: الشكوى من الغياب بوصفها مقاومة للنسيان

يُعد الغياب من أكثر العلامات مركزية في الرثاء الأموي. فالموت يعني غياب الجسد، لكن الشاعر يحاول تعويض هذا الغياب بحضور اللغة. وكلما نادى الشاعر الميت أو خاطبه أو تحدث عنه بصيغة الحاضر، فإنه يحاول سيميائياً إعادة بناء وجوده. وهذا ما يفسر كثرة النداء والاستفهام والتمني في القصائد الرثائية.⁽⁷⁶⁾ ومن هنا يمكن القول إن الرثاء يتحرك بين قطبين: **الموت الذي ينتج الغياب، والشعر الذي ينتج الحضور الرمزي**. فإذا كان الجسد يفتي، فإن الاسم يبقى؛ وإذا كان القبر يغلق على الجسد، فإن القصيدة تفتح مجالاً جديداً لحضوره. وهذا المعنى واضح في مرثي جرير ويلي ومالك؛ فالشخصيات المرثية لا تعود موجودة في الواقع، لكنها تستمر بوصفها علامات ثقافية في النص.⁽⁷⁷⁾

ثامناً: الرموز الكبرى في الرثاء الأموي

يمكن رد الرموز الحزينة والشكائية في الشعر الأموي إلى مجموعة من الحقول الدلالية المتشابكة. يأتي في مقدمتها **حقل الماء**، ممثلاً بالدمع والعبرة والزفرة؛ و**حقل المكان**، ممثلاً بالقبر والجدث والغضا والفقر؛ و**حقل الحركة**، ممثلاً بالرحيل والسفر والنخش؛ و**حقل الزمن**، ممثلاً بالليل والذكرى والماضي؛ و**حقل الجسد**، ممثلاً بالرأس والوجه والعين والقلب؛ و**حقل الحرب**، ممثلاً بالسيف والرمح والفرس. ولا تعمل هذه الحقول منفردة، وإنما تتفاعل لتكوين صورة كلية للحزن.⁽⁷⁸⁾

ويحتل **الدمع** مركزاً بارزاً؛ لأنه يمثل التحول من الشعور إلى المادة. فالإنسان لا يستطيع رؤية الحزن داخل النفس، ولكنه يستطيع رؤية الدموع، ولهذا تصبح الدموع العلامة الأكثر مباشرة للحزن. وفي رثاء ليلي، مثلاً، يتحول الدمع إلى «ماء» يتحدر، وفي رثاء مالك تتحول الزفرة إلى صوت محسوس، وفي شعر جرير يصبح البكاء جزءاً من الاعتراف بقيمة المرثي.⁽⁷⁹⁾

أما **القبر** فيمثل العلامة الأكثر وضوحاً على الموت، لكنه لا يقتصر على ذلك؛ فهو كذلك مكان الذاكرة. فالقبر يجمع بين الغياب والحضور: الجسد غائب، لكن المكان حاضر. ولذلك كثيراً ما يصبح القبر مركزاً للزيارة

والسلام والنداء والتذكر. ومن هنا تتضاعف دلالاته السيميائية، إذ يجمع في علامة واحدة بين النهاية والاستمرار.⁽⁸⁰⁾

الخاتمة

يتضح من خلال دراسة رمزية الحزن والشكوى عند شعراء الرثاء في العصر الأموي أن الرثاء لم يكن مجرد بكاء على الموتى، بل كان نظاماً من العلامات التي يتداخل فيها النفسي والاجتماعي والثقافي. فقد استطاع الشعراء أن يحولوا الحزن الداخلي إلى صور محسوسة، فجعلوا الدمع علامة، والقبر علامة، والرحيل علامة، والغربة علامة، والليل علامة، والسيف والرمح علامتين على الوحدة والعجز. ومن خلال هذه العلامات أصبح الموت موضوعاً لغوياً قابلاً لإعادة التشكيل داخل القصيدة.⁽⁸¹⁾

وقد كشف نموذج جرير عن أن الحزن يمكن أن يتجاوز الخصومة، وأن الموت قادر على إعادة ترتيب العلاقة بين الأحياء والأموات. ففي رثائه للفرزدق تحولت شخصية الخصم إلى رمز لقبيلة تميم وإلى صورة للشاعر الفحل الذي فقده المجال الشعري. كما كشفت مراثيته لخالدة عن الحزن الزوجي بوصفه تجربة شخصية تتحدى بعض القيود الاجتماعية التي كانت تحد من إظهار الرجل بكاءه على زوجته.⁽⁸²⁾

أما ليلي الأخييلية فقد قدمت نموذجاً للحزن العاطفي الذي يمتزج فيه الحب بالوفاء والذاكرة. فقد تحولت الدموع في شعرها إلى ماء متحدر، وتحولت صورة توبة إلى حضور دائم في الذاكرة، وأصبح البكاء جماعياً تشترك فيه النساء والجماعة. ومن خلال ذلك استطاعت الشاعرة أن تجعل من المراثي رمزاً للقيم الاجتماعية والشجاعة والكرم والوفاء.⁽⁸³⁾

أما مالك بن الريب فقد قدم أكثر النماذج الرثائية خصوصية، لأن الشاعر أصبح هو المراثي. وهنا تحولت القصيدة إلى فضاء يجتمع فيه الحزن والشكوى والاعتراب والتذكر. وكان «الغضا» رمزاً للوطن والماضي، وكانت «الفقرة» رمزاً للغربة، وكان «السيف والرمح» شاهدين على الوحدة، وكانت «الأم والابنة» علامتين على امتداد الموت من الفرد إلى الأسرة. ومن ثم فإن مراثية مالك تمثل بنية سيميائية متكاملة تقوم على استحضار الماضي في مواجهة الموت المقبل.⁽⁸⁴⁾

وتكشف النماذج الثلاثة مجتمعة عن أن الرثاء الأموي يقوم على استراتيجية واحدة في جوهرها، وهي تحويل الغياب إلى حضور رمزي. فالميت يغيب جسدياً، لكنه يعود في الاسم والصورة والذكرى والصفة والمكان والقصيدة. ولذلك فإن الرثاء لا يستطيع أن يعيد الميت إلى الحياة الواقعية، لكنه يستطيع أن يمنحه حياة أخرى داخل الذاكرة الثقافية. وهذه هي القيمة الأعمق للعلامة الشعرية في الرثاء: إنها تقاوم الفناء عن طريق تحويل الإنسان من وجود مادي إلى وجود رمزي.⁽⁸⁵⁾

ومن الناحية السيميائية يمكن القول إن الحزن هو الطاقة التي تولد العلامة، والشكوى هي الخطاب الذي يحرك هذه العلامة، والذكرى هي المجال الذي يمنحها الاستمرار. فالدمعة لا تعني الحزن وحده، والقبر لا يعني الموت وحده، والغربة لا تعني البعد المكاني وحده، وإنما تتفاعل هذه الرموز لتكوين شبكة دلالية متكاملة تعكس رؤية الشاعر إلى الموت والحياة والإنسان. ولذلك فإن شعر الرثاء الأموي يقدم مادة خصبة للدراسة السيميائية؛ لأنه يجمع بين كثافة التجربة الوجدانية وغنى العلامات الشعرية.⁽⁸⁶⁾

الهوامش

(1) يُنظر: شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 348-365؛ محمود حسن أبو ناجي دياب، «الرثاء في الشعر العربي»، مجلة فصول، ص 69 وما بعدها.

(2) يُنظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص 147؛ عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 105-120.

(3) يُنظر: جرير، ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، 1991، ص 511؛ ليلي الأخييلية، ديوان ليلي الأخييلية، تحقيق خليل إبراهيم العطية وجيل العطية، ص 23؛ نوري حمودي القيسي، ديوان مالك بن الريب، ص 88.

- (4) يُنظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 115-125؛ صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 103-118.
- (5) يُنظر: ابن رشيق، العمد، ج2، ص 147-154؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 348-365.
- (6) يُنظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص 207-214؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 350-359.
- (7) يُنظر: صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 103-118؛ ابن رشيق، العمد، ج2، ص 147-152.
- (8) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 17-34؛ أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، ص 31-48.
- (9) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 39-55.
- (10) يُنظر: شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 350-365؛ إحسان عباس، فن الشعر، ص 207-214.
- (11) يُنظر: ابن رشيق، العمد، ج2، ص 150-156؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 353-360.
- (12) يُنظر: جرير، ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، 1991، ص 862-864؛ محمود شعبان محمد حميدة، «رثاء الزوجة بين جرير والبارودي: دراسة بلاغية موازنة»، مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة، ع42، 2023، ص 1293 وما بعدها.
- (13) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862 وما بعدها؛ إحسان عباس، فن الشعر، ص 207-214.
- (14) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ ابن رشيق، العمد، ج2، ص 147-152.
- (15) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 33-45.
- (16) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 39-55.
- (17) يُنظر: ابن رشيق، العمد، ج2، ص 147-152.
- (18) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ إحسان عباس، فن الشعر، ص 210-214.
- (19) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 44-52؛ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 132-140.
- (20) يُنظر: محمود شعبان محمد حميدة، «رثاء الزوجة بين جرير والبارودي»، ص 1293 وما بعدها.
- (21) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 61-75.
- (22) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 44-58.
- (23) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 353-355.
- (24) جرير، ديوان جرير، ص 862-863.
- (25) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 353-360.
- (26) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862؛ ابن منظور، لسان العرب، مادة «هدد» و«شجا».
- (27) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862؛ ابن رشيق، العمد، ج2، ص 150-152.
- (28) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862؛ ابن منظور، لسان العرب، مادة: فَرَقَ.
- (29) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 863؛ ابن منظور، لسان العرب، مادة «عمد».
- (30) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 863؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 353-360.
- (31) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 353-355.
- (32) يُنظر: شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 356-360؛ ابن منظور، لسان العرب، مادة «دهر».
- (33) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862؛ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 44-55.
- (34) يُنظر: ابن رشيق، العمد، ج2، ص 150-156؛ إحسان عباس، فن الشعر، ص 207-214.
- (35) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864.
- (36) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 61-75.
- (37) يُنظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 143-160؛ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 61-75.
- (38) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 863.
- (39) يُنظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص 207-214.
- (40) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864.
- (41) يُنظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص 210-214.
- (42) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 39-58.
- (43) يُنظر: شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 350-365.

- (44) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-863؛ ابن رشيقي، العمدة، ج2، ص 150-156.
- (45) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864.
- (46) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 44-75؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 348-365.
- (47) يُنظر: ابن رشيقي، العمدة، ج2، ص 150-156.
- (48) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ص 353-360.
- (49) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864.
- (50) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 61-75.
- (51) يُنظر: ابن رشيقي، العمدة، ج2، ص 147-156؛ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 39-75.
- (52) يُنظر: جرير، ديوانه، ص 862-864؛ حميدة، «رثاء الزوجة بين جرير والبارودي»، ص 1293 وما بعدها.
- (53) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 61-75؛ إحسان عباس، فن الشعر، ص 207-214.
- (54) يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106-125؛ صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 143-160.
- (55) يُنظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص 207-214.
- (56) يُنظر: نوري حمودي القيسي، ديوان مالك بن الربيع، ص 88؛ أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، ص 607.
- (57) مالك بن الربيع، ديوانه، تحقيق نوري حمودي القيسي، ص 88.
- (58) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88؛ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 116-120.
- (59) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88؛ موسوعة المملكة العربية السعودية، مادة مالك بن الربيع.
- (60) مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88.
- (61) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88؛ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 132-140.
- (62) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88؛ نوري حمودي القيسي، مقدمة ديوان مالك بن الربيع، ص 61.
- (63) مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88.
- (64) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88؛ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 44-55.
- (65) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88.
- (66) يُنظر: المصدر نفسه، ص 88.
- (67) يُنظر: المصدر نفسه، ص 88.
- (68) مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88.
- (69) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88؛ نوري حمودي القيسي، ديوان مالك بن الربيع، ص 61-62.
- (70) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88؛ ابن رشيقي، العمدة، ج2، ص 151.
- (71) مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88.
- (72) يُنظر: مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88.
- (73) يُنظر: محمود وغيث، «رائية ليلي الأخيلية في رثاء توبة»، ص 321-332.
- (74) يُنظر: ليلي الأخيلية، ديوان ليلي الأخيلية، ص 47 تقريباً في طبعة العطية.
- (75) يُنظر: ليلي الأخيلية، ديوان ليلي الأخيلية، ص 47.
- (76) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 39-55.
- (77) يُنظر: جرير، ديوان جرير، ص 862-864؛ ليلي الأخيلية، ديوانها، ص 46-48؛ مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88.
- (78) يُنظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 103-118؛ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 44-58.
- (79) يُنظر: ليلي الأخيلية، ديوانها، ص 46؛ مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88؛ جرير، ديوانه، ص 862.
- (80) يُنظر: ابن رشيقي، العمدة، ج2، ص 150-152؛ مالك بن الربيع، ديوانه، ص 88.
- (81) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 44-75؛ صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 103-118.
- (82) يُنظر: جرير، ديوان جرير، ص 862-864؛ حميدة، «رثاء الزوجة بين جرير والبارودي»، ص 1293-1446.
- (83) يُنظر: ليلي الأخيلية، ديوانها، ص 23 و46-47؛ محمود وغيث، «رائية ليلي الأخيلية»، ص 321-332.
- (84) يُنظر: نوري حمودي القيسي، ديوان مالك بن الربيع، ص 61 و88؛ أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 607.
- (85) يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 61-75.

(86) يُنظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 103-118؛ سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 17-75.

المصادر والمراجع

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج2.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
3. أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1981.
4. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت.
5. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت.
6. أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد.
7. براء محمود، ورغد سرحان محمد غيث، «رأية ليلي الأخيلية في رثاء توبة: دراسة أسلوبية»، حوليات آداب عين شمس، المجلد 52، العدد 9، 2024، ص 321-332.
8. جرير بن عطية، ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1991، 511 صفحة.
9. جرير بن عطية، شرح ديوان جرير، شرح وتحقيق مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009، 472 صفحة.
10. سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية.
11. شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة.
12. صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة.
13. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
14. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.
15. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
16. ليلي الأخيلية، ديوان ليلي الأخيلية، النسخة المحققة التي تورد رثاء توبة في ص 23، مع اختلاف ترقيم الصفحات بحسب الطبعة.
17. ليلي الأخيلية، ديوان ليلي الأخيلية، تحقيق خليل إبراهيم العطية وجيل العطية، دار الجمهورية، بغداد، 1967. وتذكر البيانات الببليوغرافية للطبعة أنها تقع في 222 صفحة.
18. مالك بن الريب، ديوان مالك بن الريب، حياته وشعره، تحقيق نوري حمودي القيسي، نسخة مستلة من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج15، ج1، ص 88 وما بعدها.
19. محمود حسن أبو ناجي دياب، «الرثاء في الشعر العربي»، مجلة فصول، ص 69 وما بعدها. وقد وردت إحالات إلى هذا البحث ضمن دراسات حديثة تناولت الرثاء العربي.
20. محمود شعبان محمد حميدة، «رثاء الزوجة بين جرير والبارودي: دراسة بلاغية موازنة»، مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة، العدد 42، 2023، ص 1293-1538.