ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author:
**Dr. Ezz El-Din Sakhi Khader**
Imam Al-Kadhim College of Islamic Sciences University
Email: Z71058697@gmail.com
Keywords: Modern Poetry, Al-Nawwab, Intertextuality, Narrative, Drama.
Keywords: Modern Poetry, Al-Nawwab, Intertextuality, Narrative, Drama.
ARTICLE INFO

Article history:
Received 16 Aug 2025
Accepted 15 Sep2025
Available online 1 Oct 2025

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

# The Dramatic-Intertextual Structure in Muzaffar Al-Nawwab's Poem Al-Quds Is the Bride of Your Arabism

## Abstract

This study aims to trace the dramatic-intertextual structure, in both form and content, in the poem (Watarīyāt Layliyya / Al-Quds Is the Bride of Your Arabism) by the late Iraqi poet Muzaffar Al-Nawwab. Through this tracing, the poem's dramatic structure is revealed, relying on core narrative elements — time, space, characters, dialogue, and conflict — and grounded in the invocation of extra-textual references (intertextuality) as part of a creative experience that enriches the poetic text.

In this sense, the poem is shaped as a coherent dramatic construct, representing a nocturnal journey that carries within it a revolutionary outcry and a hope for a new dawn. Within this framework, poetic tones intertwine with historical symbols — religious, political, and mythological — forming an organic structure that maintains the cohesion of the text and allows the reader to experience a unified, complete encounter, akin to a symphony performed on the strings of homeland, self, and freedom
© 2025 LARK, College of Art, Wasit University

DOI : https://doi.org/10.31185/lark.4815

م.د. عز الدين صخي خضير / كلية الإمام الكاظم للعلوم الإسلامية

**المستخلص**

يهدف هذا البحث إلى تتبّع البناء الدرامي التناصِّي من ناحيتي الشكل والمضمون, في قصيدة (وتريات ليلية/القدس عروس عروبتكم) للشاعر العراقي الراحل (مظفر النواب)، تتبعاً تتجلَّى من خلاله البنية الدرامية للقصيدة، التي تنهض بعناصر سردية هي (الزمان، والمكان، والشخصيات، والحوار، والصراع)، وتتكئ على استدعاء ما هو خارج النص/ تناص، في تجربة إبداعية تعمل على إثراء النص الشعري، وبهذا المعنى تُشكَّل القصيدة بناءً درامياً متكاملاً, يُمثِّلُ رحلة ليلية، تحمل في طياتها صرخةً ثوريَّة، وأملا في فجر جديد، حيث تتداخل النغمات الشعرية، والرموز التأريخية (دينية، سياسية، أسطورية)، في بنية عضويَّة تحافظ على تماسك النص، وتجعل القارئ، يعيش تجربة واحدة متكاملة، تشبه سيمفونيَّة، تُعزف على أوتار الوطن، والذات، والحرية.

**الكلمات المفتاحية : الشعر الحديث, النوَّاب، التناص، السرد، الدراما.**

**المقدمة**

يُتيح البناء الدرامي للشاعر آفاقاً رحبةً وواسعةً, في التعبير عن تجربته الشعرية, بما يملكه من أساليب توظف العناصر الفنية المختلفة من الحوار, والشخصيات ,وتعدد الأصوات والصراع, والسرد القصصي. وتُمثِّل القصيدة/ موضوع الدراسة أنموذجاً ناضجاً في توظيف البناء الدرامي في التعبير عن تجربته الذاتية, وتحويلها إلى تجربة شعرية موضوعية من خلال التناص المسيطر على سائر جسد القصيدة سيطرةً ما كان لها أن ترى النور لولا الاستعانة بالبناء الدرامي الذي استوعب المضامين التناصية الواردة في نص القصيدة, بصيغة مكتنزة بالأحداث, والشخصيات, والصراع, وتعدد الأصوات, والسرد القصصي, والحوار. وهذا لا يعني أن كل تناص ينتمي للبناء الدرامي؛ إذ لا يتحقق ذلك إلا بتوظيف بنية سردية مكتملة العناصر كما ذكرت آنفاً, وهو شرط توافر في قصيدة النواب.

أما التناص فهو مصطلحٌ نقديٌّ حديثٌ، يُحيل إلى تعالق النصوص، تعالقاً يتكئ فيه النص اللاحق/الماثل, على نص أو أكثر من نص؛ سابق/غائب، ويحدث هذا التعالق بين النصين بوعي الكاتب، أو من دونه، وهو بهذا المعنى يكون رداً على البنيوية التي أغلقت النص، وقالت بالمحايثة (تفسير اللغة باللغة)، فالتناص هو وسيلة لانفتاح النص على الخارج، انفتاحاً يتوسّل به الشعراء إلى إغناء التجربة الشعرية وإثرائها، وبثّ الروح فيها من الخارج. وهذا ما فعله الشاعر (مظفر النواب) في قصيدته (تراتيل ليلية/القدس عروس عروبتكم)، إذ ساح سياحةً عميقةً، فسبر جرح الإنسانية النازف على مرّ العصور، ووجد ضالته في توظيف هذا الجرح في (البناء الدراميِّ التناصيّ) للقصيدة، كي يوصل رسالته، التي تمثِّل صرخة أمّة في زمن كاد

يسكت فيه الجميع. ورغم ذلك، عزفت الأقلام عن القصيدة، وزهدتها، وتحاشتها، ومرت عليها مرور الكرام، رغم أنها من أشهر أعمال الشاعر، وأكثرها جماهيريّة في الأوساط المجتمعية، وكذلك طولها المغري واللافت للنظر، في آنٍ واحد، لقد صبَّها الشاعر في (٨٣) صفحة من ديوانه، وبلغ عدد أسطرها ( ١٦٦٢ ) سطراً، موزّعة على (52) مقطعاً، كل مقطع يعزف وتريّة، تُشكِّل بمجموعها، سمفونية واحدة تحكي همّ الأمة. ومردّ عدم اهتمام الأقلام بها، يعود لأمرين، الأول: بعد القصيدة السياسي، لأنها تمثّل نقداً للحكام/السلطة، إذ لم يستثن الشاعر أحداً منهم، فالتعرية شملت الجميع، كما يقول: "الآن أعريكم ... لا أستثني أحداً". (النواب، 2014، ص:166-167). أما الثاني فيكمُن في بُعد القصيدة العقدِيّ، الذي يقدِّم فيه الشاعر الرمز/المثال، الذي ينتمي إليه (بلا شروط), وينفي ماعداه في الخلافة وهذا الرمز/المثال: يتجسّد بالإمام علي والإمام الحسين (عليهما السلام).يقول: " **لعلي بغير شروط، أنا أنتمي للفداء، لرأس الحسين**". (النواب، ٢٠١٤، ص: 127). ومن هنا تطمح الدراسة إلى كشف (**البناء الدرامي التناصي**) في القصيدة، متوسِّلةً بالمنهج الوصفي التحليلي، فضلاً عن الاستعانة بالمنهج التأريخي؛ لرصد المرجعيات التي نهل منها الشاعر.

وتأسيساً على ما اقتضاه الموضوع فقد قسم البحث على اربعة محاور، أضاء الأول منها: مفهومي الدراما والتناص , إضاءةً تعريفية: ووقف الثاني منها: على البناءالدرامي التناصي بين العنوان والمتن، واستعرض الثالث: بنية الشكل السردية الدراميّة في القصيدة بوصفها تناصاً أساسيًّا عامًّا ارتكزت عليه القصيدة. وتتوزع هذه البنية على ثلاثة مشاهد رئيسة: مشهد ( السيرة الذاتية )، ومشهد (التناص)، ومشهد (التعرية)، وقد كشف المحور الرابع: عن الفاعلية التناصية الدرامية في وتريات النواب، من خلال: أنواع التناص المختلفة: (القرآني، والديني، والتاريخي، والأسطوري من حيث المضمون، وتناص التعرية من ناحية الشكل).

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**مفهوما الدراما والتناص: إضاءة تعريفية :**

الدراما فنٌّ أدبيٌّ يعالج:" مشكلة من مشاكل الحياة", (علوش, 1985,ص:88). ويتجلَّى فيه الحدث, والصراع, والحوار, والشخصيات, وتعدد الأصوات,, والسرد القصصي. والدراما: "مشتقة من كلمة يونانية تعني يفعل أو يسلك". (فتحي, د.ت, ص: 159). وهي موغلة في القدم, وقد اتضحت سماتها في: "أدب الإغريق القدامى في نهاية القرن السادس وخلال القرن الخامس قبل الميلاد, وذلك من خلال الأعمال الإبداعية لكتاب المسرح الأثينيين العظام: أسخيلوس, وسوفوكليس, ويوريبيدس, وأرستوفانيس", (م.س. كوركينيان, 1980, ص: 568-569). وقد وقف أرسطو (ت: 322 ق.م) على أعمال هؤلاء في كتابه (فن الشعر), وبسط القول في دراميتها المشتملة على المأساة/التراجيديا, والملهاة/الكوميديا, فرأى أن الشعراء قد: "اتخذوا أحد هذين النوعين _وفقاً لطباعهم الخاصة_ شعراء ملاءٍ...(وشعراء) مآسٍ...(و)الأخيرة كانت أجل وأعلى مقاماً من الأولى", (طاليس, 1973, ص:14). ويعلل أرسطو تفضيله للمأساة على الملهاة بأن الملهاة:

"هي محاكاة الأراذل من الناس...(والمأساة)...هي محاكاة فعل نبيل تام", (طاليس, ص:16_18). وعلى الرغم من أن كليهما محاكاة غايتهما التطهير: "المأساة الدرامية عند أرسطو هي أثر فني يصور أحداثاً محزنة تستثير الشفقة, ومهمة الدراما عموماً تطهير النفوس...والملهاة هي المقابل للمأساة, وهما شقّا الدراما, وغاية الملهاة هي نفسها غاية المأساة. إلا أنها تتخذ السخرية والإضحاك وسيلة للعرض". (الحفني, 2000, ص: 345). إلا أن قيمة الملهاة عند أرسطو: " قليلة الشأن غير مُعنى بها". (طاليس, 1973, ص: 16). وهذا ما يفسر لنا تشخيص أرسطو مصادر (الحدث الدرامي) مطبقةً على المأساة/التراجيديا, دون الملهاة/الكوميديا, وذلك بقوله: "ففي المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هي ما هي, وهي: الخرافة, والأخلاق, والمقولة, والفكر, والمنظر المسرحي, والنشيد". (طاليس, 1973, ص:20). هذا وقد ظلت الداما منذ ميلادها العتيد وإلى يومنا هذا منتمية لرحم المسرح, بوصفه المكان الذي يُعرض عليه الحدث الدرامي, بيد أن هذا الانتماء لا يعني أن الدراما حكرٌ على المسرح: "ليست الدراما, ولا الخصائص الدرامية مقصورة على ما يكتب للمسرح". (داوسن. س.و, 1989, ص:108). وتبعاً لذلك فهناك الدراما التلفزيونية, والسينمائية. وما يهمنا في هذا الموضع هو الدراما الشعرية, التي وظَّفت هذا الأسلوب الأدبي بعناصره المختلفة, سواء بالطريقة التقليدية, أو بما يتيحه أسلوب التناص من قدرة مرنة على هذا التوظيف, وهذا ما وجدته في قصيدة النواب قيد الدراسة.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

أما التناص, فهو مصطلح نقدي حديث، يراد به حضور نص أو أكثر من نص سابق/غائب في نص لا حق / ماثل, وهذا الحضور يكون بشكل مباشر أو غير مباشر، يحدث بوعي الكاتب أو من دونه: "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة". (مفتاح، ١٩٩٢م: ص١٢١) . وبهذا المعنى نجد له إشارات كثيرة في التراث العربي، وتمثيلاً لا حصراً، قول أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليهما السلام :"لولا أن الكلام يعاد لنفد".(العسكري, 1971, ص:202). وكذلك ما أصطلح عليه في التراث النقدي والبلاغي بـ: (السرقات الشعرية، والاقتباس، والتضمين، والمناقضات، والاستشهاد)، كل هذه الاشارات الدالة ألفاظها على معانيها بشكل واضح، هي تقترب بشكل, أو بآخر من مفهوم التناص، بيد أنها لا تمثله، إذ يختلف عنها (التناص) من حيث المفهوم الدلالي والإجرائي، في مقاربة وتحليل النصوص. فهذه الإشارات تشير فقط إلى أن فكرة, أو ظاهرة التناص موجودة قديماً في النصوص.

إن التناص بوصفه مصطلحاً حديثاً، ينفتح على ما هو (خارج النص), بعلاقة يتداخل فيها النص/ الماثل، مع أكثر من نص غائب، فالتناص يعد النص بنية مفتوحة وهذا يعني أن التناص خرج على (سلطة النص) التي قالت بها (البنيوية) التي تنظر للنص على أنه (بنية مغلقة ولا شيء خارجها). وتبعاً لذلك كان التناص حدّاً فاصلاً بين البنيوية، وما بعد البنيوية: "فقد أدى التناص لاحقاً! إلى ظهور ما يسمى فيما بعد بالبنيوية.

ولذلك يقف عمل كريستيفا! إلى جانب أعمال مفكرين آخرين ما بعد بنيويين مثل جاك لاكان وجاك دريدا ورولان بارت وميشيل فوكو ولويس التوسير". (ألان، 2011، ص:29). وكل هؤلاء ينتمون لحقول ما بعد البنيوية التي منها: (السيميائية، والتفكيكية والتداولية). وتحديداً وفي الحقل السيميائي ظهر (التناص) لأول مرة على يد الناقدة السيميائية (جوليا كريستيفا): "وُلد مصطلح (التناص) على يد جوليا كريستيفا عام ١٩٦٩ التي استنبطته من باختين في دراسته لديستويفسكي، إذ وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج)، من دون أن يستخدم مصطلح (التناص)". (عزام، ٢٠٠١ ، ص:28) . ونجد جذور هذا الاستنباط المأخوذ من (الحوارية) التي تقود بداهةً إلى (تعدّد الأصوات) في كتاب ( الخطاب الروائي ) لباختين، إذا يقول: "إن ملفوظا لا يمكن أن يُفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدُن الوعي الاجتماعي - الإديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ". ( باختين، ١٩٨٧، ص: 52). ونلمح جذراً لـ: (التناص) عند (ياكوبسن): وقد أسماه (التوازي) في كتابه (قضايا الشعرية)، يقول: "إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر". (ياكوبسن، ١٩٨٨، ص: ١٠٦) . والتوازي أحد اسماء التناص ، فضلاً عن أن صاحبة مصطلح التناص، (جوليا كريستيفا)، قد تناصت مع مقولة (ياكوبسن) : إذ تصف التناص بأنه: "قانون جوهري، إذ هي نصوص تتمُّ صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًّاً". (كريستيفا، ١٩٩٧، ص: ٧٩). فمقولة (كريستيفا)، هذه، شديدة الصلة والقرابة بمقولة (ياكوبسن) المتقدمة الذكر. وهذه هي طبيعة جميع الآداب بشكل عام، فليس هناك شيء يبتدع ابتداعاً، بل كل نص، يتكئ على ما سبقه، ويحاول جاهداً، محاكاتها أو تجاوزه، أو مخالفته أو تطويره، وهذا ما فعلته (جوليا كريستيفا) التي استفادت من الدراسات التي سبقتها، حتى استوى في فكرها مفهوم (التناص) بدلالاته الأخيرة التي تعني: "ترحالاً للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مُقتطعة من نصوص أخرى". (كريستيفا، ١٩٩٧، ص: ٢١). ولم تقتصر حدود تسمية المصطلح بـ(التناص)، فقد اسماه (جيرار جنيت) بـ (التعالي النصي)، يقول: "لا يهمني النص حاكياً إلا من حيث (تعاليه النصي) أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص". (جينيت، د.ت، ص: 90). ونرى (جوليا كريستيفا) - أيضاً عبَّرت عن مصطلح التناص، بأكثر من تسمية، ومنها: (الامتصاص، والتداخل النصي) - كما مر ذلك في نصوصها سابقة الذكر - وفي موضع آخر تُعبِّر عنه بـ: "ترابطات متناظرة". (كريستيفا، ١٩٩٧، ص: ٧٩).

ومهما يكن من أمر تعد تسمية المصطلح، بـ : (التعالي النصي، أو الموازي، أو المتداخل, أو ترابطات متناظرة أو الامتصاص). فهي تسميات من باب الترادف، وقد تقترب منه بشكل أو بآخر، لكنها لا تُمثِل حمولة المصطلح الدلالية والإجرائية، كما يمثلها (التناص)، لذا طغت تسمية المصطلح ب(التناص) ووصل

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

حدَّ الشيوع والذيوع، بما جعل من باقي التسميات مرادفاً له، وتأتي بالمرتبة الثانية منه. وهكذا يغدو التناص: "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه". ( مفتاح، 1999، ص: ١٣٤ - ١٣٥) . وبعبارة أخرى فإن التناص، يعني ذوبان نص, أو أكثر من نص/غائب، في نص/ماثل بشكل معلن أو خفى، يدلُّ عليه كاتب النص من خلال إشارة ,أو إحالة, أو إيحاءأو في النص/الماثل لتحيل بدورها إلى تناص، ديني, أو تأريخي, أو أسطوري في نص, أو أكثر من نص/غائب.

**البناء الدرامي التناصيُّ بين العنوان والمتن**

يحمل عنوان القصيدة (وتريات ليلية/القدس عروسى عروبتكم)، بوصفه علامة, أو مفتاحاً لفهم النص/المتن؛ كثافة دلالية عالية، وتتكشف فيه إشارات رمزية (درامية تناصيَّة) ضمنيّة تشكل العتبة الأولى للنص, وتؤسس لتوقع جمالي, ومعرفي في آنٍ واحدٍ لدى القارئ، فاللفظة الأولى ( وتريات) تتناص, وتميل إلى عالم الموسيقي، وتحديداً إلى الآلات الوترية التي تُصدر أصواتاً نغميه، ترتبط في الذاكرة الجمعيَّة بالحنين، والانفعال الوجداني العميق، والبوح الداخلي. و يتشكَّل هذا التناص عبر استدعاء السياق السيميائي لمفردة / وتريات، كما تتجلّى في التكوين الموسيقى، بما ينتج المجال لتلقي النص الشعري، وكأنه نشيد درامي وجداني مشحون بالعاطفة والاحتجاج معاً. إن العتبة النصية لعنوان القصيدة، بوصفها : "مجموعة العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه ومن أجل أن تشير إلى المحتوى العام وأيضاً من أجل جلب القارئ". (التجاني، ٢٠١٤، ص: ٧٣). وبغية تعيين النص / المتن، والوقوف على محتواه العام، نستجلي العلامة الثانية للعنوان ( ليلية ) التي وقعت صفة لـ( الوتريات )، فنراها ترتبط زمانياً بعالم الليل، الذي غالباً ما يُحمَّل في النص الشعري، بدلالات الكتمان، والأنين والمناجات، والغربة، والحلم، وانتظار الصباح بكل ما يرمز له من وضوح وانكشاف يصحب بأمل ميلاد جديد، كما تحيل علامة (ليلية) إلى سياقات الجهل, والظلم, والخوف, والسكوت، وهنا يلتقي نص الشاعر (تناصياً) مع الإرث الشعري الكلاسيكي، الذي يرتبط فيه (الليل) بالشكوى، والمناجات، والذكريات، والحلم بغدٍ أفضل ... إلخ . كما ارتبط بمتن القصيدة الشاعر (وتريات ليلية). وهكذا تتجلى في العنوان: "جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي". (فضل، ١٩٩٠، ص: ٢٣٦). ومن الدلالات المركزية لعنوان القصيدة (وتريات ليلية) - بوصفه بنية دراما تناصية في آنٍ واحدٍ_ فإنه يشكّل مدخلاً لفهم جوهر التجربة الشعرية في القصيدة، التي تتقاطع فيها الذكرى الفردية / السيرة الذاتية للشاعر بالهمِّ الجمعي، والبوح الشخصي، بالصرخة المعرفية المتمرّدة على واقع سياسي بائس، عبر لغة مشحونة، بالإيقاع, والرمز, و(البناء الدرامي التناصَّي) الواعي مع تراث شعري و ثقافي منوَّع - كما سيأتي في ثنايا البحث - فكل خطاب: "منطوق قابل لأن يكون مشتقاً ... (و)هو يحتمل علاقة تشابه مع موضوع معين". (كريسطيفا، ١٩٩٧، ص: ٤٨). ومنطوق العتبة

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

النصيَّة/(وتريات ليلية)، بطابعه المتناص إيقاعياً/جمالياً، وتراثياً/معرفيا يستثمره الشاعر في تأطير تجربته الشعرية في فضاء علاماتي من الحميمية والبوح والألم، ويتواشج عنوان القصيدة ويتحد مع البنية الداخلية للنص/المتن شكلاً ومضموناً، فيرسم خطوطاً أولى لما يمكن تسميته بالموسيقى الداخلية للنص/المتن، التي تقوم على النبرة الوجدانية المكتزة بالعاطفة، والتموجات الإيقاعية التي تشبه عزفاً منفرداً في عتمة ليلٍ طويلٍ. فالعنوان يمارس نوعاً من (التناص الثقافي) عن طريق الإيحاء إلى عالم الموسيقى/الوتريات، التي كثيراً ما اقترنت في الوعي الجمعي بحالات التأمل والحزن والمناجاة، وبهذا المعنى يستحضر العنوان بطريقة "إيحائية تناسبية" غير مباشرة البنية التعبيرية للمقطوعة الموسيقية / وتريات، ذات الطابع ( الليلى )، حيث تكون العاطفة مكثفة، واللغة هامسة، والمشهد معتماً، وحميمياً. هذا (التناص) ينعكس في روح القصيدة التي يفتتحها الشاعر بهمٍّ وجداني فردي:

**"في تلك الساعة**

**من شهوات الليل**

**وعصافير الشوك الذهبية**

**تستجلي أمجاد ملوك العرب**

**القدماء".** (النواب، 2014، ص: 105). هذا الهمُّ والبوح الوجداني الفردي، سرعان ما يتحوّل إلى نواح وثورة/ صراع, وفي الوقت نفسه، يحمل الهمَّ الجماعي بطريقة (سردية درامية إيحائية) يتناص بها الشاعر مع الآخر.

**"وأرى تاريخ الشام**

**ملياً**

**وأكادُ اقلِّب**

**أوراق الكرسي الأمويِّ**

**وتخنقني ريحٌ مرَّة**

**تنفرط الكلمات**

**وأشعرُ بالخوفِ**

**وبالحسرة**

**تختلط الريح**

**بصوت صحابي**

**يقرع باب معاوية**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**ويبشـر بـالثورة".** (النـواب، 2014، ص: 121). فيخلـق الشـاعر جـواً متماسـكاً متلاحمـاً بـين العتبـة النصـيّة/العنوان، والنص/متن القصـيدة، ومما سـاعد علـى جـوّ العلاقـة (الدراميـة التناصـية) بـين ( العنـوان والمتن)، هو تكرار لفظة (الليل) التي نجد بذورها مبثوثة في كل مقاطع القصيدة، إذ تكرَّرت (٤١) مرة في نص المشاعر، وعلى سبيل التمثيل لا الحصر:

**"نجوم الليل الأبدية**

**في غفلة وجد ليلية**

**هذا ليلٌ عربيٌّ".** (النواب، 2014، ص: 106 و107 و149). وهذا التكرار للفظة (الليل)، ليس تراكمياً، بل هو مظهر أسلوبي، له وظيفة دلالية، ينهض بها في كل مقطع من مقاطع القصيدة، وبالوقت ذاته، يحتفظ إيحاءً بحمولته (الدرامية التناصية) مع عالم الموسيقى، هذا من جانب، ومن جانب آخر بالنص/المتن، إضافة لهذا، فإن التكرار ساعد على وحدة نسيج بناء النص / القصيدة بطريقة درامية تتراءى من خلالها مشاهد الرحلة التي يقطعها الشاعر بكل ما فيها من تحولات درامية.

واستكمالاً لتناص مضمون العتبة النصيّة/العنوان مع النص/المتن، نقف عند تتمَّة العنوان (**القدس عروس عروبتكم**)، انطلاقاً من مقولة إن دلالة العنوان لا تتحقق: "من دون فحص بنيانه وما تكتنزه من إشارات وعلاقات تناص بغيرها من العنوانات والنصوص". (الخليل، 2010، ص: 98). فإذا كانت بنية العنوان الرئيسة (**وتريات ليلية**)، تعدُّ رمزاً جمالياً يتناص مع عالم الموسيقى، فإن تتمَّة العنوان (**القدس عروس عروبتكم**)، تعدُّ رمزاً دينياً وقومياً بامتياز. فـ( **القدس** ) رمز ديني و(**العروبة**) رمز قومي، والعلاقة بينهما علاقة توحّد لا انفصام بينهما، لأن الهوية العربية عنوانها الرئيس هو الإسلام. ومن هنا أصبح الرمز الديني / القدس، عروساً للرمز القومي/العروبة . وتبعاً لذلك راح الشاعر يردُّد عبارة (**هل عربٌ أنتم**). في أكثر من موضع في متن قصيدته: **"هل عرب أنتم"**. ( النواب، ٢٠١٤، ص: ١١٦ ). وينشأ عن هذا الترديد المتكرر حركة صراع درامية بإشارة واضحة، بأن العربي المسلم لا يضيع (القدس) بوصفها ( أولى القبلتين ومسرى النبي - ﷺ - وثالث الحرمين)، فضلاً عن أنها أرض عربية. وفي الوقت نفسه, يكشف الشاعر عن انتمائه القومي العربي الإسلامي، انتماءً موحّداً:

**"ترنم للغة القرآن**

**فروحي عربية".** (النواب، 2014، ص: 119). وبداهةً فإن لفظة (العروبة) الواردة في عنوان القصيدة تتناص مع عشرات من القصائد التي سبقتها، وحملت اللفظة ذاتها / العروبة أو العرب، في عنواناتها أو متونها. وكذلك الحال في أكثر من موضع بالنسبة للفظة (القدس) التي يكررها الشاعر في النص/المتن، مقرونة بالعروبة:**"القدس عروس عربتكم".**(النواب، 2014، ص: 165). ولا يخفى أن لفظة (القدس)،

(تتناص) مع عشرات القصائد التي سبقتها وحملت لفظة (القدس) في عنواناتها أو متونها, لاسيّما القصائد التي نظمت بعد احتلال الكيان الغاصب لفلسطين، في عام (١٩٤٨)، وعلى إثر تلك القصائد ظهر ما يعرف بأدبنا بـ: ( أدب أو شعر المقاومة)، وهو شعر، سبق نظم قصيدة (**وتريات ليلية / القدس عروس عروبتكم**)، التي ولدت، وشهدت النور في عام (١٩٧٥)، ورسالة مضمونها ( يتناص ) مع (أدب أو شعر المقاومة)، من حيث الفكرة الرئيسة لهذا الأدب، والمتمثلة بـ: (رفض المحتل ومقارعته حتى التحرير)، وبهذه النقطة تحديداً، تلتقي/تتناص مع شعر المقاومة، وتنتمي إليه بامتياز، بيد أنها نظمت بطريقة درامية تناصيَّة، لها نسقها الخاص المنبعث عن تجربة شاعرها، فهي وإن (تناصت)، مع ما سبقها من النصوص، فإن نصها اللاحق/الماثل، قد شكَّل: "النص السابق وفق رؤيته وتجربته، تركيبياً ودلالياً". (واصل، 2011، ص: 77). وهذا ما أثبتته تجربة الشاعر التي صبّها في قالب شعري درامي .

**بنية الشكل السردية الدرامية في القصيدة بوصفها تناصاً**

تتناص القصيدة من حيث الكم مع الملاحم الشعرية، فهي قصيدة طويلة، بلغ عدد أسطرها (١٦٦2) سطراً, ووزعت هذه الأسطر على (52) مقطعاً، والمقاطع بدورها قسمت إلى ثلاثة مشاهد درامية: مشهد (السيرة الذاتية) ومشهد (التناص)، ومشهد (التعرية). هذه المشاهد تمثِّل أنموذجاً شعرياً مركباً، يتجاوز الأشكال التقليدية، ويؤسس (تناصياً) لبنية سردية دراميّة مشحونة بالتوتر، والتمزق، والانفجار الوجداني. فبنية القصيدة تنمو تصاعدياً من نبرة فردية / سيرة ذاتية للشاعر، تنحصر تحديداً بين عامي: (١٩٦٣ - 1979)، وتمثل هذه المدة الفصل الدرامي / الصراع، لدى الشاعر، إذ اضطرّ فيها إلى مغادرة البلاد، كونه معارضاً للسلطة، فعاش معاناة المنفى، واحكم بالإعدام الذي تم تخفيفه للمؤبَّد، وبطريقة ما فرَّ من وراء القضبان، ليلجأ إلى التخفي في (الأهواز)، إلى أن صدر العفو عن المعارضين في عام (١٩٦٩). (النواب، 2014، ص: 11). هذه المدة، تمثِّل النواة الحقيقية لولادة القصيدة، فقد خرجت من رحم تلك الصراعات التي رسمها لنا الشاعر بعدَّة مقاطع درامية، بمجموعها، تشكِّل مشهداً دراميّاً موحَّداً/ سيرته الذاتية:

**"أدركت اللعبة**

**في اليوم التاسع كفوا عن تعذيبي**

**نزعوا القيد فجاء اللحم مع القيد**". (النواب، 2014، ص: 186). ويستمر الشاعر، في مقطع آخر، بتصوير سيرة معاناته وصراعاته دراميَاً:

**"قدمي في السجن**

**وقلبي بين عذوق النخل**

**وقلت بقلبي إياك**

**فللشاعر ألف جواز في الشعر**

**وألف جواز أن يتسلل للأهواز".** (النواب، 2014، ص:186). ويتابع الشاعر، بسرد سيرته الذاتية سرداً استرجاعيّاً يتجلى من خلاله الصراع المؤدي للحدث الدرامي:

**في تلك الساعة**

**من ساعات الليل**

**يجوع إنائي**

**والكلمات**

**يصلن لحد الإفراز**

**في العاشر من نيسان**

**بكيت على أبواب الأهواز**

**فخذاي تشقَّق لحمهُما**

**من أمواس مياه الليل**

**أخذت حشائش برية**

**تكتظُّ برائحة الشهوة**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**أغلقت بهنَّ جروحي**

**لكن الناموس تجمَّع**

**في خيط الفردوس المشدود**

**كنذر في رجلي**

**ناديتُ**

**إله البرَّ**

**سيكتشفوني**

**وسأقتل في البر الواسع**

**والريح على أفق البصرة".** (النواب، 2014، ص:136). ينهض هذا المقطع بمكونات سردية: (زمان، ومكان وحدث/صراع. هذه المكونات تحيل إلى (تناص)، بنيوي مع أشكال سردية، وهكذا نرى مشهد/ السيرة الذاتية، يبدأ بنبرة فردية غنائية ذاتية، ثم يتطوّر تصاعدياً، نحو الدراما التي تعني: "الصراع في أي شكل من أشكاله". (إسماعيل، 1981، ص: 279), وإن سرد الأحداث بهذا التكثيف اللغوي والزمني يسهم بعملية التصعيد الدرامي. (جعيجع, 2025, ص:165). وينمو الصراع في نص (مشهد/السيرة الذاتية)، في داخل

الزمكان، شيئا فشيئاً، ويصل الذروة /المعقدة: **"سيكتشفوني ... وسأقتل في البرِّ الواسع"**. إن الشعر: "يبدأ غنائياً مطلقاً، ثم غنائياً مقيّداً بحدث، ثم يميل إلى الحكاية والحبكة والسرد والروح القصصي والملحمي، ثم يقترب من الدراما عفوياً". (الخياط، ١٩٨2، ص: 57). ويشتد الصراع الدرامي أكثر فاكثر في مشهد (التناص) الذي تمثله مجموعة من مقاطع القصيدة، والتي يخرج فيها الشاعر من عباءة النبرة الفردية/ مشهد (السيرة الذاتية)، إلى صرخة جماعية/مشهد (درامي تناصي). وهذا الخروج يعني تحوّل الحركة الدرامية لدى الشاعر من موقف إلى آخر: "فإذا كانت الدراما تعنى الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور الى عاطفة وشعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة". (إسماعيل، 1981، ص: 279). ويتجلى لنا الحدث / الصراع، في مشهد (التناص) من خلال استدعاء الشاعر شخصيات تراثية كثيفة الدلالية: (الإمام علي والحسين (عليهما السلام) ، وأبو سفيان، ويزيد، ورابعة العدوية ... وغيرها)، وهذه الشخصيات لا تستحضر لتزيين النص، بل لتغذية الصراع الذي تعجّ به القصيدة، بوصفه صراعاً بين الحق, والباطل، الثورة, والردّة، وهو ما يظهر تناصاً مع السرديات الإسلامية الكُبرى:

**"أتيت الشام**

**أحمل قرص بغداد الكبيرة**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**بين أيدي الفرس**

**والغلمان مجروحاً**

**على فرس من النسب**

**قصدت المسجد الاموي**

**لم أعثر على أحد**

**من العرب**

**فقلت أرى يزيد**

**لعله ندم**

**على قتل الحسين**

**وجدته ثملاً**

**وجيش الروم في حلب"**. النواب، 2014، ص: 145-146). هذا مقطع من مقاطع مشهد (التناص)، تتداخل فيه مشاهد من التأريخ العربي، تنسج الموقف الثوري للشاعر الذي يحلم بالثورة, والحرية، إنه مقطع يعبر عن استدعاء التأريخ الإسلامي، بوصفه جزءاً من الذاكرة الجمعية التي تشكّل موقفاً نقدياً متواصلاً ضد الظلم

والاستبداد، والشاعر هنا لا يفصل نفسه عن الآخر وعن العالم الموضوعي، وهذا يندرج ضمن إطار الحركة الدراميّة، إذ: "يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائماً ومهما كان لها استقلالاً ليست إلا ذاتاً مستمدة أولاً من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى". (إسماعيل، 1981، ص: 280). وجرياً على ذلك، ينتقل الشاعر بحركة درامية أُخرى يمثّلها مشهد (التعريّة) وهو بدوره يتشكل من مجموعة من مقاطع القصيدة، التي يسلط فيها الشاعر الضوء على نقد السلطة / الحكام:

**"أبول على الشرطة الحاكمين**

**إنه زمن البول**

**فوق المناضد**

**والبرلمانات**

**والوزراء**

**أبول عليهم بدون حياء**

**فقد حاربونا بدون حياء".** (النواب، 2014، ص: 111-112). وهو إذ يفعل ذلك، يكشف عن ذات ثائرة لمن باعوا القضية / فلسطين:

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**"القدس عروس عروبتكم**

**فلماذا**

**أدخلتم كل زناة الليل حجرتها**

**ووقفتم تسترقون السمع وراء الابواب**

**لصرخات بكارتها**

**وسحبتم كل خناجركم، وتنافختم شرفاً**

**وصرختم فيها أن تسكت**

**صوناً للعرض**

**فما اشرفكم**

**أولاد الـ... هل تسكت مغتصبة ؟؟؟".** (النواب، 2014، ص:165-166 ). إن حركيّة القصيدة المتمثلة، بمشاهد: (السيرة الذاتية، والتناص، والتعرية)، هي حركية درامية بامتياز، إذ ساعدت على نمو وتطور الحدث/الصراع، وشكلت بالوقت نفسه، تلاحماً في بنية القصيدة من حيث اكتمال عناصر السرد فيها من (زمان، ومكان, وشخصيات، وتعدّد أصوات, وصراع, وحوار, وسرد قصصي). وتداخل النبرة الفردية

/الذاتية مع النبرة الجماعية / التناص. هذه المشاهد تحيل لعالم الدراما، إذ يكون المشهد: "جزءاً من فصل من فصول مسرحية". (العامري، 2013، ص: 379). وتبعاً لذلك، فالقصيدة/وتريات ليله القدس عروس عروبتكم, تتناص في بنائها الشكلي مع الدراما/السرد . والتناص لا يقتصر على المضمون فقط، إذ لا وجود له - بداهة -خارج الشكل، وبهذا المعنى، فإن (التناص) يكون في الشكل والمضمون معاً، يكون التناص في: "المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالمية" او "شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك". (مفتاح، 1992، ص:129-130). لذا فشكل القصيدة (وتريات ليلة) هو من قاد إلى معرفة (تناصها)، مع البنية السردية الدرامية. فقصيدة (وتريات ليلة/القدس عروس عروبتكم)، ليست مجموعة مقاطع أو شاهد منفصلة، بل هي بناء سردي درامي متكامل، يمثّل رحلة ليلية تحمل في طياتها صرخة ثورية وأملاً في فجر جديد، حيث تتداخل النغمات الشعرية، والرموز التأريخية، السياسية في بنية عضوية تحافظ على تماسك النص، وتجعل القارئ، يشعر بتجربة واحدة متكاملة، تشبه سيمفونية، تُعزف على أوتار الوطن والذات والحرية.

**الفاعليَّة التناصيَّة الدراميَّة في وتريات النواب**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

تندرج قصيدة (وتريات ليلية / القدس عروس عروبتكم) تحت لواء الشعر السياسي المعارض، الذي يحمل همَّ أمَّة، وتبعاً لذلك الهم الكبير، حشَّد الشاعر فيها _وبطريقة سردية درامية_ أنواعاً عديدة من (التناص)، فنجد تناصاً: (قرآنياً، ودينياً، وتأريخياً، وأسطورياً من حيث المضمون، وتناصاً للتعرية، من حيث الشكل)، وهو إذ يفعل ذلك، إنما هو على وعي تام، لما لهذا الأسلوب الدرامي التناصي، من فاعليَّة تعمل على خصوبة النص، وإثرائه، وإغنائه، بما يحقّق وظيفته/رسالته، المتمركزة، حول فكرة البحث عن الرمز المُخلِّص، هذا الرمز ( المنقد المخلص)، وجد ضالته في أعظم شخصيتين عرفتهما الإنسانية جمعاء بعد النبي الأعظم (ﷺ)، هما شخصيتا الإمام علي، والإمام الحسين (عليهما السلام) . هذان الرمزان العظيمان بوصفهما تناصاً، دارت حول فلكهما كل استدعاءات التناص الدرامي الواردة في القصيدة، ممَّا وحَّد جو القصيدة / وحدتها العضوية، وجعل من وترياتها، وتريّة واحدة، مكتنزة بالبعد الدرامي. وقد جاء تناص الشاعر مع النص القرآني، وكذلك كل تناص ورد في القصيدة، بوساطة (التناص الإحالي)، الذي يعمد فيه الشاعر إلى ذكر جزء من (المتناص/النص السابق)، ليبثّه في نصّه الماثل/الحاضر، مُحيلاً بذلك الجزء إلى الكل: "ويعمد التناص الإحالي إلى إعادة صياغة المتناص، وتفكيك بناه التركيبية والدلالية، وتوزيعها في فضاء النص الحاضر، فيزيح منها ما لا يتواءم مع التجربة المطروحة، ويُبقي منها جزءاً يسيراً / دالاً - مثلاً أو جملة فقط .

غير أن هذا الجزء المتبقي يُحيل على الكل/النص السابق و/ أو سياقه ودلالاته"، (واصل، ٢٠١١، ص: ١٣١). ومن ذاك قول الشاعر:

**"خرجت إلى الضحى**

**متلفتاً حذراً**

**فألفيت العمائم**

**آية الكرسي تعلوها**

**بتنقيطٍ من الذهب**

**حملوا الميناء**

**وبيت المال".** (النواب، 2014، ص: 146). هنا تناص إحالي، فقد ذكر الشاعر اسم الآية/آية الكرسي، وهي إشارة وعلامة/جزء، ليحيل بها لكل/دلالة الآية، وهذا لا يتمُّ إلا بالرجوع للمتناص/النص السابق، وهنا تكمن جمالية التناص، وفاعليته في آنٍ واحدٍ، فالقارئ يُشارك في انتاج المعنى، ويفهم وظيفة التناص، وفاعليته، من خلال الوقوف على المحال إليه/آية الكرسي، التي تؤكّد على وحدانية الله تعالى، وذكر صفاته سبحانه: **"﴿ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡحَيُّ ٱلۡقَيُّومُ لَا تَأۡخُذُهُۥ سِنَةٞ وَلَا نَوۡمٞۚ لَّهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِۗ مَن ذَا ٱلَّذِي يَشۡفَعُ عِندَهُۥٓ إِلَّا بِإِذۡنِهِۦۚ يَعۡلَمُ مَا بَيۡنَ أَيۡدِيهِمۡ وَمَا خَلۡفَهُمۡۖ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيۡءٖ مِّنۡ عِلۡمِهِۦٓ إِلَّا بِمَا شَآءَۚ وَسِعَ كُرۡسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَۖ وَلَا يَـُٔودُهُۥ حِفۡظُهُمَاۚ وَهُوَ ٱلۡعَلِيُّ ٱلۡعَظِيمُ﴾"**. (البقرة: ٢٥٥). هذه الوحدانية لا تتفق مع أصحاب عمائم (**حملوا الميناء، وبيت المال**)، فالشاعر من خلال هذه المفارقة يوجه نقداً لا تتبدّى ملامحه ما لم نعرف الأصول/النص السابق/الغائب، التي نهل منها الشاعر، فلكل: "الآثار الإبداعية أصولاً تستقي منها أو تستند إليها، أو توظفها فنياً". ( البادي، ٢٠٠٩، ص: ٣٦). وربطاً بما تقدم نقف على (التناص الديني)، ونجده ماثلاً في استدعاء الشاعر لشخصيتي الإمام علي، والإمام الحسين (عليهما السلام)، وبعض الشخصيات الأخرى التي تتفاعل فيما بينها، لتُشكِّل رؤية الشاعر المعبّرة عن واقع عربي مأزوم, ومتراجع حضارياً بسبب عدم الاصطفاف قديماً, وحديثاً خلف من يُمثِّل الإسلام والمسلمين، وتبعاً لذلك يُشكِّل: "الموروث الديني مصدراً مهماً من المصادر التي استفاد منها الشعراء على مرّ العصور في مدِّ تجاربهم الشعرية بروحانية خاصة واعطائها صفة البقاء والديمومة وذلك لما يشكّله الدين من حضور قوي في عامة الناس وخاصتهم، ولما يتمتع به من قوَّة تأثيرية عظيمة". (الحوقاني، ٢٠١٢، ص: ٩٤). وجرياً على ذلك يتناص الشاعر بقوله هذا:

**"اللخط الكوفي**

**يتم صلاة الصبح**

**بإفريز جوامعها**

**لشوارعها**

**للصبر**

**لعلي**

**يتوضأ بالسيف قبيل الفجر"**. (النواب، 2014، ص: 109). مع حادثة الاستشهاد في محراب الصلاة، تم يواصل سرده التناصي، تواصلاً يربط الماضي بالحاضر، وكأن التاريخ يُعيد نفسه:

**"أنبيك عليا**

**ما زلنا نتوضأ**

**بالذل**

**ونمسح بالخرقة**

**حد السيف**

**ما زلنا نتحجج**

**بالبرد**

**وحر الصيف".** (النواب، 2014، ص: 109). إذ يُحيل الشاعر إلى الدلالة السياقية للخطبة ككل، التي منها: "فإذا أمرتكم بالسير إليهم في أيام الحر قلتم هذه حمارة القيظ أمهلنا يسبخ عنا الحر وإذا أمرتكم بالسير إليهم في الشتاء قلتم هذه صبارة القر، أمهلنا ينسلخ عنا البرد". (الرضي، 1375هـ، ص: 123). ثم يستدعي الشاعر معركة (صفين) وما جرى فيها من أحداث، وما أعقب البعثة النبوية المطهرة من تأليب للقبائل على الإسلام والمسلمين، وما ترتب عن الشورى من تنصيب الخليفة، وكل هذا (التناص الإحالي) نجد له صدى في كتب التاريخ الإسلامي: (ابن الأثير، 2010، ج2، ص: 453 وص: 667).

**"ما زالت عورة بن العاص**

**معاصرة**

**وتقبح وجه التاريخ**

**ما زال كتاب الله**

**يعلق بالرمح العربية**

**ما زال أبو سفيان**

**بلحيته الصفراء**

**يؤلِّب باسم اللات**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**العصبيات القبلية**

**ما زالت شورى التجار**

**ترى عثمان خليفتها**

**وتراك زعيم السوقية**

**لو جئت اليوم**

**لحاربك الداعون إليك**

**وسموك شيوعيا".** (النواب، 2014، ص109-110). والشاعر هنا يهدف من وراء تناصه إلى تصحيح مسار واقع سياسي متهالك: "عندما يشتدّ الطغيان والقهر السياسي والاجتماعي في أمة من الأمم ... فإن أصحاب الكلمة يلجأون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة التي يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة". (زايد، ١٩٩٧، ص: 32-33) و(التناص الإحالي) هو الطريقة الفنية غير المباشرة التي توسل بها الشاعر الى طرح رؤيته، بما يتوافق وينسجم مع تكوينه الثقافي، فراح يصدح بقوله:

**"لقد افرغ الأميون خمرهم**

**فوق رأس الحسين**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**ألا لا تخافوا**

**فما قلَّة نحن**

**كل انتحار يضاعفنا".** (النواب، 2014، ص116). فعل التناص هنا يكشف عن قيمة الحوار الدرامي المتمثِّل ب"حجم المعلومات المقدمة" (كوركينيان, 1980,ص:579)، ويدفع بقوَّة نحو رفض الظلم والاستبداد:

**"ماذا يقدح في الغيب؟**

**أسيف علي؟؟**

**قتلتنا الردَّة يا مولاي**

**كما قتلتك بجرحٍ**

**في الغرة**

**هذا رأس الثورة**

**يحمل في طبق يزيد".** (النواب، 2014، ص: 117). الرّدة من وجهة نظر الشاعر، تتمثَّل فيما جرى في (سقيفة بني ساعدة) تمثلاً تمخض عنه، كل انحرافات الأمّة وإلى يومنا هذا، ومن تلك الانحرافات (رأس الثورة، يحمل في طبق ليزيد): "ثمَّ وضع رأس الحسين عليه السلام بين يديه". (ابن طاووس، 2001، ص:

213). والشاعر إذ يقدِّم المعلومات بطريقة سردية درامية إنما يهدف من وراء ذلك إلى التأثير بالمتلقي, فالنصوص الدرامية: "أنشطة صريحة ومميزة تهدف إلى التأثير في أفكار وأفعال الآخررين", (برتش, 2005, ص:95). وتجليةً للأمر أكثر؛ يكرر الشاعر في أكثر من موضع سؤاله الإستنكاري في قوله:

**"هل عرب أنتم؟!**

**ويزيد على الشرفة**

**يستعرض أعراض عراياكم**

**ويوزعهن كلحم الضأن**

**لجيش الِّردة**

**هل عرب أنتم؟!"**. (النواب، 2014، ص: 117). إن السؤال الإستنكاري (هل عرب أنتم؟!) هو عبارة شديدة الصلة / التناص، وتنتمي إلى فصيلة دمٍ واحدةٍ يتجلَّى بقول سيد الشهداء (عليه السلام): "ويحكم يا شيعة آل أبي سفيان، إن لم يكن لكم دين وكنتم لا تخافون المعاد فكونوا أحرارا في دنياكم هذه وارجعوا إلى أحسابكم إن كنتم عرباً كما تزعمون". (ابن طاووس، 2001، ص171). وربطاً بهذه الدماء الطاهرة النقيّة، يرتبط (التناص التأريخي) بطريقة درامية ليكون امتداداً طبيعياً، لهذه الدماء، ونرصد هذا الامتداد، من خلال التكوين الثقافي للشاعر، بوصفه علويَّاً شيعياً، ومن هنا راح يتغنى/يتناص تناصاً إحالياً مع (القرن الرابع الهجري). ويكرره في ثنايا قصيدته في أكثر من موضع:

**"كيف نسينا القرن الرابع للهجرة**

**كيف نسينا التاريخ؟**

**كان القرن الرابع للهجرة فلاحاً"**. (النواب، 2014، ص: 180). وعلامة التغني والتكرار لـ(القرن الرابع الهجري) من لدُن الشاعر, تُحيل القارئ إلى السياحة في فضاء القرن، فنجده يمثل عصر ازدهار المذهب الشيعي، إذ توسع نفوذ الشيعة فيه، فسيطروا على مناطق واسعة من العالم الإسلامي، على إثر قيام الدولة الفاطمية – وهي فرقة من فرق الشيعة الإسماعيلية - في نهاية القرن الثالث للهجرة، واشتداد عودها في القرن الرابع، وعلا نجم الدولة (الحمدانية) مع مجيئ (سيف الدولة الحمداني/333هـ). هذه الدولة شيعية/ اثناعشرية، فضلاً عن قيام دولة (بني بويه/322هـ) التي هي على المذهب الشيعي الزيدي، وهي من أعطى (نقابة الطالبين) للعلويين. وتبعاً لذلك راح الشاعر يمجّد ذلك القرن، تمجيداً يكشف عن هُويّته العقدية، هذا من جانب، ومن جانب آخر، يجعل من نصّ القصيدة، وحدة عضوية يُشدُّ بعضها بعضاً، من خلال الربط دراميّاً بين التناص الديني والتأريخي برابط التشيع العقدي الواحد، الذي يقف الشاعر في حضرته ( تلميذاً في الصف الأول)، كما يقول:

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**"ووقفت أمام القرن الرابع للهجرة**

**تلميذاً في الصف الأول**

**يحمل دفتره.. يفترش الأرض"**. (النواب، 2014، ص: 181). لا يكتفى الشاعر بالتناص مع هذا العصر، بل يتماهى معه، بوصفه عصر (فلاح)، (**كان القرن الرابع للهجرة فلاحاً**)، وعصر ثورات ضد الظلم والاستبداد، والشاعر ينتمي للثورة قلباً وقالباً، التي هي امتداد لانتمائه وتكوينه الثقافي، يقول:

**"أنا أنتمي للفداء**

**لرأس الحسين".** (النواب، 2014، ص: 127). ويمتد الخيط الناظم للثورة دراميّاً في القصيدة لـ(التناص الأسطوري)، وهو امتداد، يُحيلنا الشاعر إليه، من خلال استدعائه أسطورة طير البرق, أو الرعد)، التي يكررها الشاعر في أكثر من مقطع من مقاطع قصيدته، وتأتي على رأس كل مقطع:"ياطير البرق/ اخذت حمائم روحي/في الليل/الى منبع هذا الكون,ياملك البرق الطائر في احزان الروح الابدية ". (النواب,2014,ص:118,107) وهذه علامة/إشارة، إن لها الصدارة، وهي المُعنَى بها، فالأسطورة: "ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية، لأنها تعبير فني جماعي عن أعمق ما في النفس الإنسانية من قضايا لا تخصّ فرداً واحداً أو شعباً معيناً، بل هي حقيقة إنسانية مشتركة تتخطى الفروقات المكانية والزمانية". (عوض، ١٩٨٧، ص: ٧). وجرياً على ذلك، يوظف الشاعر اسطورة (طير البرق) توظيفاً دراميّاً في قصيدته، بما يلائم اتجاهه الثوري، الكامن في دلالة (طير البرق) الذي أحال إليه الشاعر عن طريق التناص الإحالي، فطير البرق أو الرعد: "طائر عملاق في أساطير هنود أمريكا الشمالية - ساحل الباسفيك الشمالي – وهو يرمز إلى الرعد، وهو لا يسبب الرعد فقط. بل يجلب الحرب أيضاً، أما البرق فهو وميض عينيه، والرعد خفقان أجنحته". (إمام، د.ت. ج3/ص: ٣٢٢). وتبعاً لذلك، تحقق الأسطورة/طير البرق وظيفتها:"لأن الأسطورة هي فكر الانسان, وتجربته الكبيرة في مرحلة من مراحل تكوينه فإنها تمتلك القدرة شانها شان التجارب الانسانية الكبيرة على الحضور الدائم او التجدد المستمر والالتقاء بتجارب الانسان في مختلف العصور".(أطيمش,1982,ص:121-122),وقد جاءت في نص الشاعر بوصفها دالة على الحرب/الثورة، وهذا أمر نجد صداه في القصيدة، ممّا يعزِّز وحدتها وبناءها السردي الدرامي، يقول الشاعر:

**"أنا أنتمي للجياع**

**ومن سيقاتل".** (النواب، 2014، ص: 126). وفي موضع آخر يدعو الشاعر للثورة:

**"وطني علمني، علمني**

**أن حروف التأريخ مزورة**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**حيث تكون بدون دماء".** ( النواب، ٢٠١٤، ص: ١٦٣). فالتأريخ تسطره، وتكتبه الثورة.إن الثورة التي اضرمها الشاعر في (المضمون) ووجدنا صداها في التناص الدرامي (القرآني، والديني، والتأريخي، والأسطوري)، يضرمها - أيضاً - في (الشكل)، ويتجلّى هذا في تناص (التعرية)، الذي يوجّه فيه الشاعر نقداً جريئاً للحكام/السلطة، ويخاطبهم بقوله:

**"الآن أعريكم**

**في كل عواصم هذا الوطن العربي".** (النواب، ٢٠١٤، ص: 166).ولم تكن التعرية بدافع شخصي، بل هي صرخة أمة/ثورة، بوجه، كل مَن تخاذل وتقاعس عن تأدية واجبة تجاه القضية المركزية للأمة/فلسطين، فالشاعر يعتقد أن الحكام مسؤولون عن ضياع فلسطين، ومن هنا راح يُسدّد إليهم سهام نقده الجريء، وبطريقة درامية ساخرة, لأن الدراما في بعض صيغها: "هي الامتداد النهائي للسخرية في الاستكشاف الخلَّاق للمفاهيم", (داوسن,1989, ص:88). فنراه يخاطبهم بقوله:

**"أولاد الـ...**

**لست خجولاً حين اصارحكم بحقيقتكم**

**إن حظيرة خنزير أطهر من أطهركم**

**تتحرك دكة غسل الموتى**

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

**أما أنتم**

**لا تهتز لكم قصبه".** (النواب، 2014، ص: 166). هذا الخطاب شديد القرابة، والصلة، من الناحية الشكلية، بخطاب (دعبل الخزاعي) للمعتصم:

**"مُلوكُ بَني العَبّاسِ في الكُتبِ سَبعَةٌ وَلَم تَأتِنا عَن ثامِنٍ لَهُمُ كُتبُ**

**كَذَلِكَ أَهلُ الكَهفِ في الكَهفِ سَبعَةٌ خِيارٌ إِذا عُدّوا وَثامِنُهُم كَلبُ**

**وَإِنّي لَأُعلي كَلبَهُم عَنـــــــــــكَ رِفعَةً لِأَنَّكَ ذو ذَنبٍ وَلَيسَ لَهُ ذَنبُ".** (الخزاعي، 1994، ص: 27).وكذلك فصيلة دمه، تنتمي لما قاله (أبو فراس الحمداني)، وهو ينتصر لآل البيت (عليهم السلام) من بني العباس:

**"الدينُ مُختَرَمٌ وَالحَقُّ مُهتَضَمُ وَفَيءُ آلِ رَسولِ اللَهِ مُقتَسَمُ**

**يا لِلرِجالِ أَما لِلَّهِ مُنتَصِـــــفٌ مِنَ الطُغاةِ أَما لِلدينِ مُـــــنتَقِمُ**

**بَنو عَلِيٍّ رَعايا في دِيارِهِمُ وَالأَمرُ تَملِكُهُ النِسوانُ وَالخَدَمُ".** (الحمداني، 1944، ص: 348–349)، وأيضاً يتماهى شكلياً مع ما قاله (السيد الحميري) في مَن تولى الخلافة:

**أترى صَهاكاً وابنَها وابنَ ابنِـــها وأبا قُحافةَ آكـــــــــلَ الذُّبَّانِ**

**كانوا يَرون وفي الأمور عجائبٌ يأتي بهنَّ تصرُّفُ الأَزمـــــانِ**

**إنّ الخلافة في ذؤابة هاشـــــــــمٍ فيهم تَصيرُ وهيبةُ السلـــطانِ".** (الحميري، 1999، ص: 214). وخطاب الشاعر لا يخرج عن هذا النسق الشكلي:

**"تعالوا نتحاكم قدام الصحراء العربية**

**كي تحكم فينا**

**أعترف الآن أمام الصحراء**

**بأني مبتذلٌ وبذيءٌ وحزينٌ**

**كهزيمتكم يا شرفاء مهزومين**

**ويا حكاماً مهزومين".** (النواب، 2014، ص: 167): ومعلوم ان التناص: "خاصيّة من خاصيات الخطاب". (بوقرة، 2009، ص: 17). وتبعاً لذلك فأن الشاعر يتناص شكلياً في ( تناص التعرية)، مع خطاب مَن سبقه من شعراء الشيعة، وذلك عن طريقين، الأول: في استخدام الأسلوب اللغوي للمفردة، والثاني: أسلوب وطريقة النقد الجريء الموجه للسلطة/الحكام، وهذا أمر انماز به الشعر الشيعي في جانبه الخاص بالمعارضة السياسية، فالشاعر النواب، امتداد لذلك النسق.

إن تعدّد أنواع التناص الدرامي في قصيدة (وتريات ليلية/القدس عروس عروبتكم)، وتشابكه في نسيج شعري واحد، ومعقدٌ في آنٍ واحدٍ، يمنحها بعداً إنسانياً عميقاً، ويُضفي على تجربتها الشعرية طابعاً سرديّاً دراميًّا، وهذا التعدد في التناص، لا ينفصل عن وظيفة القصيدة نفسها، بوصفها صرخة احتجاج، وثورة، وملحمة فردية/جماعية، تبحث عن أمل ضائع في زمن الاستبداد,والظلم.

**الخاتمة**

سجّل البناء الدرامي في قصيدة (وتريات ليلية/القدس عروس عروبتكم) حضورًا فاعلًا على المستويين الشكلي والمضموني, فعلى المستوى الشكلي، اتّسعت القصيدة لتشمل (1662) سطرًا، موزّعة على (52) مقطعًا، تنقسم بدورها إلى ثلاثة مشاهد درامية متكاملة: (مشهد السيرة الذاتية) وما فيه من أحداث متصلة في حبكة سردية متصاعدة، و(مشهد التناص) الذي يضطرم فيه الصراع, ويبلغ ذروته حتى ينتهي إلى الدعوة النهائية للثورة في(مشهد التعرية/نقد السلطة/الحكّام,). بوصفها السبيل الوحيد للتغيير هذه المشاهد لم تكن مجرّد وحدات شكلية، بل شكّلت بنية سردية شعرية تنمو وتتطور كما في العمل الدرامي، حيث بدأ النص من بوح شخصي متوتر، ليتحوّل إلى خطاب جمعي يُعبّر عن جراح الأمة وهمومها، ثم إلى ذروة صراعية تعرّي الواقع السياسي وتكشف زيف السلطة.

وقد أدّى التناص، بوصفه تقنية فنية وجمالية، دورًا بنائيًا بارزًا في هذا التطوّر، إذ استدعى الشاعر عبره رموزًا, وشخصيات, وتراكيب دينية، وسياسية، وأسطورية، أغنت السياق الدرامي ومنحت النص امتدادًا تاريخيًا, وثقافيًا أعمق. لقد استخدم مظفّر النوّاب التناص بوصفه أداة نقدية وأسلوبية، يوسّع بها دلالات خطابه ويصعّد بها التوتر الفني، ما جعل قصيدته تتجاوز كونها فعلًا شعريًا، لتغدو صرخة درامية، وموقفًا سياسيًا، وتجربة فنية تستثير وعي المتلقي ووجدانه. فضلاً عن اتصال هذا التناص بجذوره الثقافية, وفي مقدمتها القرآن الكريم, والتاريخ الإسلامي ورموزه المختلفة سواء الدينية, أو السياسية, وسواء أيضاً الشخصيات التي تمثل العدالة والاستقامة, أو الشخصيات التي تقف بالضد منها. فضلاً عن اتصال هذا التناص مع التجارب الشعرية القديمة التي تنتمي إلى إرثٍ عميقٍ من المعارضة السياسية الشيعية, ومن تلك الجذور الشعرية القديمة تبرز أسماء شعراء كبار تركوا آثاراً واضحة في هذا التراث ومنهم: السيد الحميري, ودعبل الخزاعي, وأبو فراس الحمداني, ولا ريب بأن هذا الإرث الشعري قد ترك أثره في شعر النواب سواء على مستوى الشكل, أو المضمون, فجاء منسجماً ضمن سياقه ونسقه. ومن الطبيعي أن نصّاً بهذه الرؤية الواضحة المحددة التي تتبنى موقفاً من الحاضر, والتاريخ, يصطف إلى جانبٍ ضد آخر استناداً إلى قناعات ثورية وسياسية ودينية؛ لذا من الطبيعي أن يكون نصّاً فاعلاً في المتلقي, مؤثراً فيه, مستثيراً به موقفاً مماثلاً أو معارضاً, ولن يكون هذا النص مجرد تجربة إبداعية شعرية تقف عند حدود الفن الشعري وأدواته اللغوية, والبلاغية.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ويمكن القول بأن كل ما ورد من تناص في القصيدة جاء مندمجاً مع البناء الدرامي الذي لم يكن مجرّد عنصر مساعد، بل هو جوهر القصيدة ومحرّكها الأساس، الذي منحها وحدتها العضوية، وعمقها الإنساني، وامتدادها الرمزي. وقد استطاع الشاعر من خلال هذه البنية أن يزاوج بين الشاعرية والمسرحة، وبين التعبير الذاتي, والهمّ الجمعي، ليقدّم نصًا شعريًا ثوريًا نابضًا بالحياة، يمتزج فيه الشعر بالغضب، والرؤية بالحلم، والدراما بالحقيقة.

**المصادر والمراجع**


- **القرآن الكريم.**

1- ابن الأثير، عز الدين أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد أبي عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني (555-ت630هـ). (2010). الكامل في التاريخ، حققه واعتنى به الدكتور، عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، د.ط.

2- إسماعيل، عز الدين. (١٩٨١). الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت – لبنان، ط3.

3- أطيمش، محسن. (1982). دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية.

4- ابن طاووس، علي بن موسى بن جعفر.(ت664ه) (٢٠٠١)،الملهوف على قتلى الطفوف، تحقيق وتقديم،الشيخ فارس تبريزيان الحسون، دارالأسوة للطباعة والنشر، طهران– إيران، ط 3.

5- ألآن، جراهام، (2011). نظرية التناص، ترجمة، د. باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ومشق - سوريا، ط1.

6- إمام، إمام عبد الفتاح، (د.ت)، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة – مصر.د0ط0

7- باختين، ميخائيل، (١٩٨٧)، الخطاب الروائي، ترجمة، محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – مصرة، ط1.

8- البادي، حصة، ( ٢٠٠٩ ). التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1.

9- برتش, ديفيد (2005) لغة الدراما, النظرية النقدية والتطبيق, ترجمة: ربيع مفتاح, مراجعة وتصدير: جمال عبدالناصر, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة-مصر, ط1.

10- بوقرة،، نعمان، (٢٠٠٩). المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، عمان – الأردن، ط1.

11- التجاني، حلومة، (2014). البنية السردية في قضية النبي ابراهيم عليه السلام، دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القراءي، دار مجدلاوي، عمان - الأردن، ط .

12- جعيجع, د. وسام عباس, (2025), تأويل الزمن في النص القرآني بين الرؤية الكونية والتشكيل السردي, مجلة لارك, المجلد 17, العدد3, الجزء,1, https://doi.org/10.31185/lark.4467

13- جينيت، جيرار، (د.ت). مدخل لجامع النص، ترجمة، عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون للثقافة العامة، بغداد - العراق.د0ط0

14- الحفني, عبدالمنعم (2000), المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة, الناشر: مكتبة مدبولي, القاهرة-مصر, ط3.

15- الحمداني، أبو فراس، (1944). الديوان، رواية، أبي عبد الله الحسين بن خالويه، عُني بجمعه ونشره وتعليق حواشيه وفهارسه، سامي الدهان، مكتبة مروان العطية، بيروت-لبنان .


مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

16- الحميري، السيد، ( ١٩٩٩)، الديوان، شرحه وضبطه وقدم له، ضياء حسين الأعلمي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ببيروت - لبنان، ط1.

17- الحوقاني، عيسى بن سعيد، (٢٠١٥)، التناص، في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، مكتبة الغبيراء، مسقط - سلطنة عمان، ط1.

18- الخزاعي، دعبل بن علي، (١٩٩٤)، الديوان، شرحه، حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط1.

19- الخليل، سمير، ( ٢٠١٠)، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، مقاربات نقدية، دار الفراهيدي، بغداد- العراق، ط1.

20- الخياط، جلال، (1982). الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية.

21- داوسن, س.و. (1989),الدراما والدرامية, ترجمة: جعفر صادق الخليلي, راجعه وقدم له: عناد غزوان إسماعيل, منشورات عويدات, بيروت_ لبنان, ط2.

22- الرضي، الشريف، (1375هـ)، نهج البلاغة، وهو مجموع ما اختاره الشريف الرضي من كلام الإمام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام)، شرح، محمد عبده، مكتب الإعلام الإسلامي، قم – إيران.

23- زايد، علي عشري، (١٩٩٧)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر.

24- طاليس, أرسطو (1973), فن الشعر,مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه, عبدالرحمن بدوي, دار الثقافة, بيروت, ط2.

25- العامري, كامل عويد (2013), معجم النقد الأدبي, ترجمة وتحرير: كامل عويد العامري, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, ط1.

26- عزام، محمد، (٢٠٠١)، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا.د0ط0

27- العسكري, أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل, 1971م, كتاب الصناعتين الكتابة والشعر, تحقيق: علي محمد البجاوي, ومحمد أبو الفضل إبراهيم, دار الفكر العربي, الكويت.

28- علوش, سعيد, (1985), معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, دار الكتاب اللبناني, بيروت-لبنان, ط1.

29- عوض، ريتا، (1987)، أعلام الشعر العربي، بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط3.

30- فتحي, إبراهيم, (د.ت), معجم المصطلحات الأدبية, المؤسسة العربية للناشرين المتحدين, صفاقي-الجمهورية التونسية,د0ط.

31- فضل، صلاح، (١٩٩٠)، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت .

32- كريسطيفا، جوليا، (١٩٩٧)، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط2 .

33- كوركينيان, م.س. (1980), نظرية الأدب, تأليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين في نظرية الأدب والأدب العالمي, منشورات وزارة الثقافة والإعلام, دار الرشيد للنشر, الجمهورية العراقية.د0ط0

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

34- مفتاح، محمد، (١٩٩٢)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب ، ط3.

35- النواب، مظفر، (٢٠١٤)، مكتبة البواب، بغداد – العراق، ط1.

36- واصل، عصام حفظ الله، (٢٠١١)، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد الوافي أنموذجاً، دار غيداء للنشر والتوزيع .

37- ياكوبسون، رومان، (١٩٨٨)، قضايا شعرية، ترجمة، محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1.

## Sources and References (English Translation

## .The Holy Qur'an •

1–Ibn al-Athir, 'Izz al-Din Abu al-Hasan Ali ibn Abi al-Karam Muhammad ibn Muhammad ibn 'Abd al-Karim ibn 'Abd al-Wahid al-Shaybani (555–630 AH). (2010). Al-Kamil fi al-Tarikh (The Complete History), ed. and annotated by Dr. 'Umar 'Abd al-Salam Tadmuri, Dar al-Kitab al-'Arabi, Beirut – Lebanon, n.ed.

2-Isma'il, 'Izz al-Din. (1981). Al-Shi'r al-'Arabi al-Mu'asir: Qadayaahu wa-Zawahiruhu al-Fanniyya wal-Ma'nawiyya (Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Artistic and Spiritual Phenomena), Dar al-'Awda, Beirut – Lebanon, 3rd ed.

3-Atiymish, Muhsin. (1982). Dayr al-Malak: Dirasah Naqdiyya lil-Zawahir al-Fanniyya fi al-Shi'r al-'Iraqi al-Mu'asir (The Monastery of the Angel: A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry), Dar al-Rashid li-l-Nashr, Republic of Iraq.

4-Ibn Tawus, Ali ibn Musa ibn Ja'far. (2001). Al-Malhuf 'ala Qatla al-Tufuf , ed. and introduced by Shaykh Faris Tabriziyan (al-Hassun), Dar al-Uswah, Tehran – Iran, 3rd ed.

5-Allen, Graham. (2011). Intertextuality , trans. Dr. Basil al-Masalmeh, Dar al-Takwin, Damascus – Syria, 1st ed.

6-Imam, Imam 'Abd al-Fattah. (n.d.). Mu'jam Diyanat wa-Asatir al-'Alam (Dictionary of World Religions and Myths), Maktabat Madbuli, Cairo – Egypt.

7-Bakhtin, Mikhail. (1987). Al-Khitab al-Riwayi (The Dialogic Imagination), trans. Muhammad Baradah, Dar al-Fikr li-l-Dirasat wal-Nashr wal-Tawzi', Cairo – Egypt, 1st ed.

8-Al-Badi, Hissah. (2009). Al-Tanass fi al-Shi'r al-'Arabi al-Hadith: al-Barghouthi Namudhajan (Intertextuality in Modern Arabic Poetry: Barghouthi as a Model), Dar Kunuz al-Ma'rifah, Amman – Jordan, 1st ed.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

9-Birch, David. (2005). Language, Literature and Critical Practice: Ways of Analysing Text , trans. Rabi‘ Muftah, reviewed by Jamal ‘Abd al-Nasir, Supreme Council for Culture, Cairo, 1st ed.

10-Bouguerra, Nouman. (2009). Al-Mustalahat al-Asasiyya fi Lisanayat al-Nass wa-Tahlil al-Khitab: Dirasah Mu‘jamiyya (Key Terminologies in Text Linguistics and Discourse Analysis: A Lexicographical Study), ‘Alam al-Kutub al-Hadith, Amman – Jordan, 1st ed.

11-Al-Tijani, Hulwmah. (2014). Al-Bunyah al-Sardiyya fi Qadiyyat al-Nabi Ibrahim ‘alayhi al-salam: Dirasah Tahliliyya Simiyyah fi al-Khitab al-Qur’ani (Narrative Structure in the Story of Prophet Abraham: A Semiotic Analytical Study of Qur’anic Discourse), Dar Majdalawi, Amman – Jordan.

12-Jueijaa, Wisam Abbas, Ph.D. (2025). *Interpreting Time in the Qur'anic Text: Between the Cosmic Vision and the Narrative Formation. Lark Journal, Vol. 17, No. 3, Part 1. [https://doi.org/10.31185/lark.4467](https://doi.org/10.31185/lark.4467(

13-Genette, Gérard. (n.d.). Introduction à l’architexte , trans. ‘Abd al-Rahman Ayyub, Dar al-Shu’un lil-Thaqafah al-‘Ammah, Baghdad – Iraq.

14-Al-Hifni, ‘Abd al-Mun‘im. (2000). Al-Mu‘jam al-Shamil li-Mustalahat al-Falsafah (Comprehensive Dictionary of Philosophical Terms), Maktabat Madbuli, Cairo, 3rd ed.

15-Al-Hamadani, Abu Firas. (1944). Diwan Abu Firas al-Hamadani , ed. and annotated by Sami al-Dahhan, Maktabat Marwan al-‘Attiyah, Beirut – Lebanon.

16-Al-Himyari, al-Sayyid. (1999). Diwan , ed., annotated and introduced by Diya’ Husayn al-A‘lami, Mu’assasat al-A‘lami lil-Matbu‘at, Beirut – Lebanon, 1st ed.

17-Al-Huqani, ‘Isa ibn Sa‘id. (2015). Al-Tanass fi Shi‘r Nizar Qabbani: Dirasah Naqdiyya Nazariyya Tatbiqiyya (Intertextuality in the Poetry of Nizar Qabbani: A Theoretical and Applied Critical Study), Maktabat al-Ghubayra’, Muscat – Oman, 1st ed.

18-Al-Khuza‘i, Di‘bil ibn ‘Ali. (1994). Diwan , ed. Hasan Hamad, Dar al-Kitab al-‘Arabi, Beirut – Lebanon, 1st ed.

19-Al-Khalil, Samir. (2010). ‘Alaqat al-Hudur wa-al-Ghayab fi Shi‘riyyat al-Nass al-Adabi: Muqarabat Naqdiyya (Presence and Absence in Literary Text Poetics: Critical Approaches), Dar al-Farahidi, Baghdad – Iraq, 1st ed.

20-Al-Khayyat, Jalal. (1982). Al-Usul al-Dramiyya fi al-Shi‘r al-‘Arabi (Dramatic Origins in Arabic Poetry), Dar al-Rashid li-l-Nashr, Republic of Iraq.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

21-Dawson, S.W. (1989). Drama and Dramatic , trans. Ja‘far Sadiq al-Khalili, reviewed and introduced by ‘Inad Ghazwan Isma‘il, Huwaydat Publishing, Beirut – Lebanon, 2nd ed.

22-Al-Sharif al-Radi. (1375 AH). Nahj al-Balagha (The Peak of Eloquence), compiled from the sermons of Imam Ali ibn Abi Talib (peace be upon him), commentary by Muhammad Abduh, Islamic Information Office, Qom – Iran.

23-Zayed, Ali ‘Ashri. (1997). Istid‘a’ al-Shakhsiyyat al-Turathiyya fi al-Shi‘r al-‘Arabi al-Mu‘asir (Invocation of Heritage Figures in Contemporary Arabic Poetry), Dar al-Fikr al-‘Arabi, Cairo – Egypt.

24-Aristotle. (1973). Poetics , trans. and ed. ‘Abd al-Rahman Badawi, Dar al-Thaqafah, Beirut, 2nd ed.

25-Al-‘Amiri, Kamil ‘Uwayid. (2013). Mu‘jam al-Naqd al-Adabi (Dictionary of Literary Criticism), Dar al-Ma’mun for Translation and Publishing, Baghdad, 1st ed.

‘26-Azzam, Muhammad. (2001). Al-Nass al-Gha’ib: Tajalliyat al-Tanass fi al-Shi‘r al-‘Arabi (The Absent Text: Manifestations of Intertextuality in Arabic Poetry), Arab Writers Union, Damascus – Syria.

27-Al-‘Askari, Abu Hilal al-Hasan ibn ‘Abd Allah ibn Sahl. Kitab al-Sina‘atayn: al-Kitabah wa al-Shi‘r. Edited by Ali Muhammad al-Bajawi and Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim. Kuwait: Dar al-Fikr al-‘Arabi, 1971 .

‘ 28-Allush, Sa‘id. (1985). Mu‘jam al-Mustalahat al-Adabiyya al-Mu‘asirah (Dictionary of Contemporary Literary Terms), Dar al-Kitab al-Lubnani, Beirut, 1st ed.

‘29-Awad, Rita. (1987). A‘lam al-Shi‘r al-‘Arabi: Badr Shakir al-Sayyab (Figures of Arabic Poetry: Badr Shakir al-Sayyab), Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut – Lebanon, 3rd ed.

30-Fathi, Ibrahim. (n.d.). Mu‘jam al-Mustalahat al-Adabiyya (Dictionary of Literary Terms), Arab Institution of United Publishers, Sfax.

31-Fadl, Salah. (1990). Balaghat al-Khitab wa-‘Ilm al-Nass (The Rhetoric of Discourse and Textual Science), Alam al-Ma‘rifah, Kuwait.

32-Kristeva, Julia. (1997). Semiotike: Recherches pour une sémanalyse , trans. Farid al-Zahi, reviewed by ‘Abd al-Jalil Nazem, Dar Toubkal, Casablanca – Morocco, 2nd ed.

33-Korkinyan, M.S. (1980). Nazariyyat al-Adab (Theory of Literature), written by a group of Soviet researchers, Ministry of Culture and Information, Dar al-Rashid li-l-Nashr, Republic of Iraq.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

34-Muftah, Muhammad. (1992). Tahlil al-Khitab al-Shi'ri: Istratijiyyat al-Tanass (Analysis of Poetic Discourse: The Strategy of Intertextuality), al-Markaz al-Thaqafi al-'Arabi, Casablanca – Morocco, 3rd ed.

35-Al-Nawwab, Muzaffar. (2014). Al-Bawwabah Library, Baghdad – Iraq, 1st ed.

36-Wasel, 'Isam Hifz Allah. (2011). Al-Tanass al-Turathi fi al-Shi'r al-'Arabi al-Mu'asir: Ahmad al-Wafi Namudhajan (Heritage Intertextuality in Contemporary Arabic Poetry: Ahmad al-Wafi as a Model), Dar Ghida' lil-Nashr wal-Tawzi.'

37-Jakobson, Roman. (1988). Questions de Poétique , trans. Muhammad al-Wali and Mubarak Hanouz, Dar Toubkal, Casablanca – Morocco, 1st ed.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية