رثائيات ابن الرومي في أولاده
دراسة في عناصر التشكيل الفني

رمضان عيد محمد بدر*
bassimeldeeb@gmail.com

ملخص

يعد شعر الرثاء من أهم الفنون الشعرية القديمة لدى العرب والتي كان له حضور كبير في الإبداع الأدبي، حيث إن المتتبع للشعر الرثائي خاصة يجد وفرة الموضوع الذي أكثر فيه أصحابه من ذكر ما يخص مضمونه، فظهرت مناحيه المتنوعة "العاطفية، والنفسية، والفكرية"، وابن الرومي واحد من أعلام الشعر العربي القديم، أتت عليه غوائل الدهر، ففجع غير مرة في الأهل والابن والزوجة مما أورثه حُرق عدة أبرزها حرقة الفقد، وكان هذا الفقد أشد ما انصب عليه من مرائر الزمن، لذا جاء هذا البحث لدراسة شعر الرثاء لدى ابن الرومي، ووقع اختياري على رثائيات ابن الرومي في أولاده، دراسة في عناصر التشكيل الفني، وهذه الرثائيات مع قلتها "قصيدتين وثلاث مقطوعات" نماذج تحليلية قائمة على إبراز ملامح الإبداع الفني، من حيث التشكيل اللغوي والموسيقي والصورة الشعرية في شعر الشاعر، ويعتبر هذا النوع البكائي من أصدق أنواع الشعر؛ لأنه يعبر عن زفرة الشاعر الحارقة بلا تملق أو زيف، كما أنه يرتبط بذات الشاعر الذي فقد أبناءه الثلاثة الواحد تلو الآخر نصب عينه، لذا لابد أن يكون تعامله مع هذا الفقد تعاملاً خاصاً انبثق من تجربة حقيقة واقعية معاشة.

كلمات مفتاحية: العصر العباسي– شعر الرثاء – قصائد الشعر – نقد الشعر – ابن الرومي

* مدرس بقسم اللغة العربية ـ كلية الألسن ـ جامعة الأقصر

المقدمة:

عُني العمل بطبيعة فن الرثاء في شعر ابن الرومي الشاعر العباسي المعروف، وهذه الطبيعة ذات صلة بالحالة النفسية التي اجتاحت أعماق نفسه الحزينة، ودفعته إلى القول في هذا الفن الشعري الذي حقق فيه السبق والتميز. فقد عاش ابن الرومي حياة تغلب عليها الحزن والألم من شدة الحرمان والبؤس اللذين أصيب بهما في حياته المتقلبة، فقد فُجع في معظم أهله وأقاربه من: أبنائه، وزوجته، وخاله، وأمه، وخالته، وهذه النكبات والمصائب كانت لها أثر في إبداعه الشعري المتميز.

وقد انتظم هذا الفن الشعري الرثائي لدى ابن الرومي في ثلاثة جوانب: الجانب الأول في الرثاء السياسي، والجانب الثاني في الرثاء الاجتماعي، والجانب الأخير في رثاء المدن الزائلة.

ويهمنا الجانب الثاني المعروف بالرثاء الاجتماعي "الشخصي"، والذي جاء في أغلبه رافضاً التعمل وترك التكلف، وغلب عليه الطبع والموهبة المتأصلة في قول مثل هذا اللون من الشعر، وتحدث فيه شاعرنا عن رثاء الأهل والأقارب من: أبناء، وزوجة، وأم، وخالة، وخال، ورثاء العلماء والأدباء والأصحاب، ورثاء النفس والشباب... بقصائد ومقطعات صادقة الحس والعاطفة، يغلب عليها الصدق الفني والبعد عن النفاق.

ولم تنل رثائيات ابن الرومي في أولاده، دراسة في عناصر التشكيل الفني حظها الكافي من الدراسة، إلا ماناراه من شذرات في بطون الكتب والأبحاث العلمية التي تؤرخ لمثل هذه الظاهرة الشعرية، وأهم هذه الدراسات السابقة ما يلي:

١- **بلاغة الرثاء بين أبي ذؤيب الهذلي وابن الرومي، تحليل وموازنة،** وهو بحث صغير أعده كريم عبد الله محمد، وقد اهتم مؤلفه في المقام الأول بعقد

موازنة بين المرثيتين من ناحية الوزن والقافية، ثم المطالع، وتبع ذلك بالأغراض والموضوعات، ثم الخواتيم، وقد اعتمدت الدراسة الجانب التحليلي في العرض.

٢- رثاء الابن بين ابن الرومي وأسامة بن منقذ، موازنة نقدية بين قصيدتيهما: الدالية والرائية، بحث من إعداد الدكتورة فاطمة عويس السيد علي الشيخ، وهي دراسة قريبة الشبة من الدراسة السابقة من حيث الموازنة النقدية بين المرثيتين من ناحية الموضوع والغرض.

٣- رثاء الابن بين ابن الرومي وحسن جاد حسن، دراسة وتحليل وموازنة، إعداد الأستاذ الدكتور عبد الحافظ عبد المنصف خليف، وهي دراسة تشبه الدراستين السابقتين، حيث قام الباحث بالتعريف بالشاعرين، وعَرَضَ القصيدتين "النص واللغة"، ثم الدراسة والتحليل والموازنة، ووجوه الاختلاف بينهما، ووجوه الضعف عند الشاعرين.

عرضت الدراسات الثلاث السابقة لمرثية واحدة -مرثية ابن الرومي في ابنه الأوسط- وأغفلت باقي المراثي التي قيلت في أولاده، كما ركزت على بعض النواحي الفنية وأغفلت الكثير، وهذه الدراسات تنحو المنحى التقليدي في المنهج والعرض وتهتم بالموضوع ولا تأبه بالفن، فضلاً عن قصور التحليل الفني وأدواته داخل هذه الدراسات، وهذا ما حاول بحثي أن يأتي فيه بجديد من حيث الإحصاءات الدقيقة، وتنوع الشواهد، مع دراسة فنية تشمل جوانب الظاهرة الشعرية شكلاً ومضموناً.

٤- قصيدة الرثاء بين الخنساء ومتمم بن نويرة وابن الرومي، دراسة نصية، وهو بحث أعدته إلهام عبد الوهاب المفتي، ومدار البحث في هذه الدراسة هو الموازنة بين المراثي الثلاث من حيث أسلوبية المطلع، وتحولات الضمائر، والتشعيث والاحتباك، والتكرار في المعجم والتراكيب، وأسلوبية المقطع.

ولعل الهدف من هذه الموازنة هو إبراز مدى تميز النص النسوي عن النصين الآخرين المتفقين معه في الغرض والمناسبة، ومدى أثر التدوين في صناعة القصيدة. فالدراسة إذاً لم تدرس القضايا الموضوعية أو الفنية في شعر الشاعر.

٥- من ملامح الإبداع الفني في مرثية ابن الرومي لابنه الأوسط، وهو بحث من إعداد الأستاذ الدكتور حسن السيد خضر الغرباوي، فقد قام بدراسة هذه القصيدة –على حد قوله– وتحليلها أدبياً نقدياً، قائماً على إبراز بعض ملامح الإبداع الفني.

قدّم الباحث لدراسته بترجمة ضافية عن الشاعر، وأسباب براعة ابن الرومي في فن الرثاء، والقصيدة النص، والتجربة الشعرية، والغرض الشعري، والوحدة العضوية في أكثر من عشرين صفحة، بينما جاءت بعض الملامح الفنية للقصيدة الرثائية في أقل من عشرين صفحة، بالإضافة إلى صفحة واحدة للمصادر والمراجع، والدراسة لم تعتمد المنهج الفني أداة لها، ولذلك لم نجد على مدار البحث أي إحصاء فيها، حتى المواضع التي ينبغي فيها الحصر والإحصاء، كما أنها تنحو المنحى التقليدي في العرض والمنهج.

تلك الدراسة إذاً عرضت لمرثية واحدة لدى ابن الرومي وأغفلت باقي المراثي التي قيلت في أولاده، وهذه الرثائيات قصيدتان وثلاث مقطوعات.

٦- تأثير الواقع النفسي للشاعر في اتساق اللفظ والمعنى مع واقعه: قراءة في قصيدة ابن الرومي وقصيدة أبي الحسن التهامي في رثاء ابنيهما، وهو بحث أعده عبد الرحمن بن ناصر السعيد، وهذه الدراسة مقارنة نقدية بين القصيدتين على مستويين: مستوى اتساق اللفظ مع المعنى، ومستوى اتساقهما مع الواقع النفسي للشاعرين، وتطبيق ذلك على المواضع المتوافقة معها في القصيدتين.

وشملت الدراسة مدخلاً عن قضية اللفظ والمعنى وتوضيح الاتساق الذي يهدف إليه البحث، والتأثير في مطلع القصيدة ومقدمتها، والتأثير في مكونات اللفظ والمعنى، والتأثير في المكون الديني، والتأثير في حجم الحديث عن الابن.

هذه الدراسة مقارنة نقدية أكثر منها أدبية فنية، فلم تدرس أيا من القضايا الموضوعية أو الفنية في شعر ابن الرومي.

٧- **قصيدة الرثاء عند ابن الرومي، دراسة موضوعية**، وهي رسالة ماجستير من إعداد الباحثة وفاء عمر عثمان، وقد اهتمت الباحثة بدراسة موضوعات الرثاء لدى ابن الرومي، وصفات المرثيين المتنوعة، ومواقفه من المرثيين، وتناولت العناصر الفنية التي اشتهر بها ابن الرومي وكان لها دوراً في قصيدة الرثاء، إضافة إلى طبيعة الموضوع الرثائي في القصيدة وأثرها.

والدراسة السابقة التي دارت حول قصيدة الرثاء عند ابن الرومي جاءت في أغلبها شمولية أكثر منها دراسة متعمقة متخصصة تبرز الخصائص اللفظية والمعنوية لرثائيات ابن الرومي في أولاده، إضافة إلى ذلك فإن مرثية ابن الرومي في ابنه الأوسط هي مدار الدراسة السابقة في الموضوع الرثائي لم تكن كافية للحكم على رثائيات ابن الرومي في أولاده، ومن ثم كان الحكم منصباً على النصوص القليلة التي ورد القليل منها في ثنايا الدراسة السابقة.

تلك الدراسات السابقة إذاً عرضت لمرثية واحدة قيلت في ابنه الأوسط محمد وأغفلت باقي المراثي الأخرى التي قيلت في باقي أبنائه، ومنها قصيدة ومقطوعتين في رثاء ابنه الأكبر هبة الله، ومقطوعة أخرى قيلت في ابنه الأصغر، فضلاً عن قصور التحليل الفني وأدواته داخل الدراسات السابقة، وهذا ما حاول بحثي أن يأتي فيه بجديد من حيث عدد المراثي الكاملة التي قيلت في أبنائه، والإحصاءات الدقيقة، وتنوع الشواهد، والموضوع الشعري، والمنهج المتبع ليعالج عدداً من جوانب النقص في الدراسات السابقة، بحيث يصبح البحث

محملاً بشئ جديد قابل للقراءة، ويزعم أنه أتى بإضافة مختلفة عن الدراسات السابقة في هذا الموضوع.

وقد اعتمد هذا البحث على المنهج الفني، والمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الإحصائي، لكن المنهج الفني كان له النصيب الأوفر، إذ أفدت منه في دراسة السمات الفنية التي تميز بها الشعر الرثائي البكائي.

يعد الرثاء من الأغراض الشعرية المعهودة في الشعر العربي قديمه وحديثه، فهو لغة من البكاء على الميت ومدحه، فيقال: "رَثَى فُلَانٌ فُلَانًا يَرْثِيهِ رَثْياً ومَرْثِيَةً إذا بكاهُ بَعْدَ مَوته. قَالَ: فإن مدَحَه بَعْدَ مَوْتِهِ قِيلَ رَثَّاهُ يُرَثِّيه تَرْثِيَةً. ورَثَيْت الميّتَ رَثْياً ورِثَاءً ومَرْثَاةً ومَرْثِيَةً ورَثَّيْته: مَدَحْته بَعْدَ الْمَوْتِ وبَكَيْته. ورَثَوْت الْمَيِّتَ أَيضاً إذا بكَيْته وعدَّدت مَحَاسِنَهُ، وَكَذَلِكَ إذا نظَمْت فِيهِ شِعْرًا"(١).

وهو أيضاً من "رثَيْتُ المَيِّتَ رَثْياً ورِثاءً ورِثَايَةً، بكسرهما، ومَرْثاةً ومَرْثِيَةً، مُخَفَّفَةً،ورَثَوْتُه: بَكَيْتُه، وعَدَّدْتُ مَحَاسِنَهُ، كَرَثَّيْتُه تَرْثِيَةً، وتَرَثَّيْتُه، ونَظَمْتُ فيه شِعْراً، حَديثاً عنه أَرْثِي رِثايَةً: ذَكَرْتُه، وحَفِظْتُه.ورجُلٌ أَرْثَى: لا يُبْرِمُ أَمْراً.ورَثَى له: رَحِمَهُ، ورَقَّ له. وامرأةٌ رَثَّاءَةٌ ورَثَّايَةٌ: نَوَّاحَةٌ"(٢).

وتدور مادة الرثاء في التعريفين اللغويين السابقين حول معنى البكاء، والحزن، وشدة الفقد، والتوجع، والندب، وتعداد شمائل الميت وذكر مكانته وفضائله في حياته وفي المجتمع الذي يعيش فيه، وكيفية فقده والتحسر عليه، فالرثاء إذاً وسيلة للتخفيف من وطأة الهموم والمعاناة التي يعيشها الشاعر.

وأما مفهومه في الاصطلاح فيقول صاحب نقد الشعر:" إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل: كان وتولى وقضى نحبه وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه"(٣).

وهو أيضاً "فن من فنون الشعر الغنائي يعبر فيه الشاعر عن حزنه وتفجعه لفقدان حبيب، وهو يتلون بألوان مختلفة تبعاً للطبيعة والمزاج، والرثاء يقترن

بالموت وليس في العالم أمة لم تعرف الرثاء، كما أنه ليس فيه أمة لم تعرف الموت، فالرثاء وجد عند كل الأمم والشعوب بادية أو راقية متحضرة..."[٤].

ونجد اتفقاً بين المعنين اللغوي والاصطلاحي في المفهوم الخاص بالرثاء، فكلاهما يشير إلى معاني الحزن والألم، وكذلك تعداد المناقب والشمائل الخاصة بالفقيد.

وقد عرف أدبنا العربي القديم منذ العهد الجاهلي هذا النوع من الفن الشعري، إذ كان الشعراء يرثون الموتى، فيقفون على قبورهم يندبون الموتى ويثنون على شمائلهم، ويمزجون ذلك بالتأمل في مأسي الحياة وصعوبتها، وبيان ضعف المرء وعجزه أمام حقيقة الموت، وأن ذلك قدر لا مفر منه.

وقد ساعدت طبيعة الحياة العربية "المليئة بالحروب والمنازعات وما في طبيعة الإنسان العربي من نزق، وميل إلى العنف، وسرعة الغضب، كل ذلك ساعد على نشوء هذا الغرض الشعري، لأنه الوسيلة الوحيدة لبكاء القتلى والموتى، والتفجع عليهم"[٥].

وقد بلغ من عناية النقد العربي القديم بهذا الغرض الشعري أن أفردوا له كتباً مستقلة به، ومن ذلك كتاب "التعازي" لأبي الحسن المدائني، وكتاب "التعازي والمراثي والمواعظ والوصايا" لأبي العباس المبرد، ومن ذلك ما خصه صاحب طبقات فحول الشعراء من باب لشعر الرثاء والمراثي في مؤلفه، وما فعله صاحب الجمهرة أيضاً حيث أفرد لهم مكاناً في مؤلفه، وفي هذا دلالة على أهمية وقيمة هذا الفن الشعري، ومدى تأثر الشعراء به.

وكان للرثاء في العهد الجاهلي شعراؤه الذين ضربوا أروع الأمثلة في هذا الفن الشعري، فمراثي العهد الجاهلي "المشهورة المستحسنة المستجادة المتقدمة معلومة موسومة، منها قصائد المهلهل بن ربيعة في أخيه، ومراثي لبيد في أخيه أربد،

ورثاء أوس بن حجر في فضالة بن كلدة الأسدي، ومراثي كعب الغنوي في أخيه، ومراثي الخنساء في أخويها معاوية وصخر..."[٦].

والمعهود في حياة الجاهليين أن ذكر الموت "أدعى إلى إثارة عواطف الحزن والأسى، وأن المرأة أسرع لهذا الاستجابة لهذا الداعي، وخصوصاً في البيئة البدوية التي يأنف فيها الرجل من الضعف والاستخذاء أمام الحزن حتى ولو كان الموت باعثه، واشتهار النساء بالرثاء كان من الظواهر البارزة في الشعر الجاهلي"[٧].

فبرزت الشاعرة الراثية وتفوقت على نظائرها من الشعراء الجاهليين، ومن هؤلاء الشاعرات الخنساء الشاعرة التي رثت أخويها معاوية وصخراً بأجمل أبيات من الشعر الرثائي[٨].

وجاء الدين الإسلامي الحنيف ليغير كثيراً من ملامح وسمات هذا اللون الشعري ويبقي على الكثير، فقد "أخذت الخيوط الإسلامية تتداخل في النسج الفني مع الخيوط الجاهلية القديمة، وأخذ الشعراء يستخدمون ألواناً جديدة يمزجون بينها وبين الألوان الجاهلية التقليدية، وتعددت صناديق الأصباغ بين أيديهم، وتدافع في القصيدة العربية تياران يتنازعانها، تيار جاهلي موروث وتيار إسلامي مستحدث، ومن المزاوجة بين هذين التيارين، ومن المزج بين الأصباغ التقليدية والأصباغ الجديدة، ظهرت الصورة الجديدة، والقيم الخلقية الجديدة التي أرساها هذا الدين في هذه الحياة.... فأسرع الدين الجديد إلى تخليص الناس، تمثل في نصوص القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وعملية تمثلت في موقف رسول الله –صلى الله عليه وسلم – من معضلة الموت"[٩].

وكان للشعر الرثائي نصيبه وحصته من لسان الشعراء الإسلاميين، وحظي بمكانة عظيمة لدى الرسول الكريم الذي كان له موقفاً خاصاً من الخنساء الشاعرة، فذكروا أن "رسول اللَّه صلّى اللَّه عليه وسلّم كان يستنشدها ويعجبه شعرها، وكانت تنشده، وهو يقول: «هيه يا خناس» ، ويومئ بيده"[١٠].

وقد أثرت مبادئ الدين الإسلامي الحنيف في نفوس الشعراء الإسلاميين، ونجد صدى هذا التأثير بجلاء في المراثي الإسلامية والتي منها مراثي حسان بن ثابت، ومراثي كعب بن مالك، ومراثي عامر بن الطفيل، ومراثي متمم بن نويرة، ومراثي كعب بن سعد الغنوي وغيرهم كثر(١١).

وفي العهد الأموي زاد الاهتمام بهذا الغرض الشعري، فقد كان للظروف السياسية وتعدد الفرق و الأحزاب الدينية دور واضح في الاعتناء بهذا الفن، و"ظل الرثاء السياسي والمذهبي موجوداً في هذا العصر، فكلما حشدت معركة بين فريقين متنازعين، هب شعراء كل فريق يبكون قتلاهم، ويثيرون الحزن والشجن، وينزلون الويلات على قاتليهم"(١٢).

وشهد العهد الأموي نشاطاً ملحوظاً في هذا الميدان، ساعد على تقدمه ورقيه خلفاء العهد الأموي، بل أسهموا فيه، فتظموا الشعر وميزوا حسنه من رديئة، وأحسنوا "مناطق الشعر المراثي والبكاء على الشيب، وكان بنو مروان لا يقبلون الشاعر إلا أن يكون راوية للمراثي، ويقولون: إن فيها ذكر معالي الأمور"(١٣).

وفي هذا دلالة على أنهم يقبلون على الموت ولا يهابون عدوهم ولا يخافون المعارك، فبدت لنا "المرثية السياسية مجالاً رحباً يعكس قضية الالتزام، حين يتجاوز الشعراء معطيات المادة المركبة التقليدية حول عالم الفضيلة والمثل إلى ضروب من الرثاء السياسي الذي يمس جوهر الأحداث ويحكي الوقائع"(١٤).

وقد صور الشعراء الأمويون في ذلك عظم المصاب وشدة الفقد وعظم الرزء، واستطاعوا أن يصوروا ذلك تصويراً دقيقاً، بمعاني تشيد بمناقبهم ومزاياهم المتنوعة، فالحياة عندهم "ذميمة دنيئة مملة لا خير فيها حتى ليتنكبها كل منهم زاهداً فيها طالباً الموت ليلتقي بالله وبإخوانه في الجنان"(١٥).

إن موت الخلفاء والقادة والزعماء والفرسان يعد خسارة في صفوف الفرق السياسية والدينية، لما يتمتعون به من شمائل وخصائص في الحرب والسلم، وما جبلوا عليه من أخلاق كريمة وحب الله والالتزام بأوامره واجتناب نواهيه، لذا كان

فقدهم أشد ألماً في نفوس الشعراء الأمويين، فرثوهم برثاء حار نابع من قلب حزين، وشعور فياض، فهو رثاء وبكاء "من لون جديد تطيف به خيالات الاطمئنان إلى إرادة الله والتسليم بقضائه وتمثل الشهادة في تقواهم، واحتذاؤهم في بسالتهم وتمني حظهم في الشهادة والقرب من الله"(١٦).

إن هذا الفن الرثائي من الفنون الشعرية التي طرقتها الأحزاب المتصارعة على الحكم والسيادة، ويعد من أصدق الفنون الشعرية في التعبير عن المعتقدات الحزبية، فقد عبر شعراء كل حزب في مراثيهم الخاصة عن كل ما له صلة بأمور السياسة في ذلك العهد، فظهر في مراثيهم الغلو والمبالغة في وصف القتلى والموتى من الأمراء والخلفاء والقادة، فدعوا لهم بالعصمة والإمامة، والبعد عن كل ما يغضب الرب، وخولهم السلطان الديني الذي جعل منهم الأحق بهذا الأمر دون الناس جميعاً، وكذلك إطلاقهم على معارضيهم أحكام الكفر والمروق عن الدين الإسلامي.

ومن مراثي الأحزاب المتنوعة التي نجدا لها أثراً في ذلك، مراثي عمران بن حطان، وعيسى بن فاتك وحسان بن الجعدة، وأبي دهبل الجمحي، والفضل بن العباس، وأبي أسود الدؤلي، والكميت بن بدر، إلى جانب مراثي جرير والأخطل والفرزدق، وليلى الأخيلية.

وكان لهذا الفن الرثائي نصيبه من التقدم والرقي في العهد العباسي، وساعد على تطوره الخلفاء العباسيون الذين أجزلوا الهبات الكثيرة لمن حفظ المراثي، وعنوا بفنونه المتنوعة، وقد قيل أنه لما توفي "جعفر الْأَكْبَر بن مَنْصُور مَشى فِي جنَازَته من الْمَدِينَة إِلَى مَقَابِر قُرَيْش وَمَشى النَّاس أَجْمَعُونَ مَعَه حَتَّى دَفنه ثمَّ انْصَرف إِلَى قصره فَأَقبل على الرّبيع فَقَالَ يَا ربيع انْظُر من فِي أَهلِي ينشدني:"أمنَ الْمنون وَرَيبها يتوجعُ" حَتَّى أَتَسَلَّى عَن مصيبتي قَالَ الرّبيع فَخرجت إِلَى بني هَاشم وهم بأجمعهم حُضُور فسألتهم عَنْهَا فَلم يكن فيهم أحد يحفظها

فَرَجَعت فَأَخْبَرته فَقَالَ وَالله لمصيبتي بِأَهْل بَيْتِي أَلا يكون فيهم أحد يحفظ هَذِه القصيدة لقلَّة رغبتهم فِي الْأَدَب أعظم وَأَشد عَليّ من مصيبتي بِابْني ثمَّ قَالَ انْظُر هَل فِي القواد والعوام من يعرفهَا فَإِنِّي أحب أَن اسمعها من إِنْسَان ينشدها فَخرجت فاعترضت النَّاس فَلم أجد أحدا ينشدها إِلَّا شَيخا مؤدباً قد انْصَرف من تأديبه فَسَأَلته هَل يحفظ شَيْئا من الشّعْر قَالَ نعم شعر أبي ذُؤَيْب فَقلت أَنْشدنيه فابتدأ بِهَذِهِ القصيدة العينية فَقلت أَنْت بغيتي فأوصلته إِلَى الْمَنْصُور فأنشده إِيَّاهَا فَلَمَّا قَالَ: "والدَّهرُ لَيْسَ بمعتب من يجزعُ"، قَالَ صدق وَالله فأنشدني هَذَا الْبَيْت مائَة مرّة لتردد هَذَا المصراع عَليّ فأنشده ثمَّ مر فِيهَا فَلَمَّا انْتهى إِلَى قَوْله: "والدهر لَا يبْقى على حدثانِهِ إِلَخ... قَالَ" سلا أَبُو ذُؤَيْب عِنْد هَذَا القَوْل ثمَّ أَمر الشَّيْخ بالانصراف فاتبعته فَقلت أَمر لَك أَمِير الْمُؤمنِينَ بِشَيْء قَالَ نعم وَأَرَانِي صرة فِي يَده فِيهَا مائَة دِرْهَم"(١٧).

وكانت الأوضاع السياسية المضطربة سبباً من أسباب شيوع هذا الفن، وما نتج عنه من سقوط العديد من القادة وصرعى تلك الفتن والحروب المتنوعة، يضاف إلى ذلك التوسع في هذا الفن الرثائي الذي شمل رثاء الحيوان النافع والأثاث وغيرها مما له قيمة لدى المرء ويعز عليه فقدانه، وكان الرثاء وسيلة مضادة لتيار المجون الذي ساد وانتشر في العصر العباسي، فأضحى الزهاد يذكرون هؤلاء بالموت وضرورة الاستعداد لليوم الآخر مستخدمين الأشعار الرثائية التي تحض على ذلك(١٨).

وقد اتجهت قصيدة الرثاء وجهة جديدة فخرجت عن دائرتها المعهودة، فكان رثاء المدن من أبرز دوائرها الجديدة "فقد رثى الشعراء المدن التي أصابتها الكوارث وحل بها الدمار، وقد بكى كثير من الشعراء الأمصار التي أصابها الهلاك، ووصفوا عزها السابق ومجدها التليد، ثم صوروا ما حل بها من خراب، وحاولوا تعليل ذلك بما يعتقدون"(١٩).

ولعل من أسباب تطور الرثاء في العصر العباسي "ما دخل على معانيه من مراثي فلاسفة اليونان للإسكندر المقدوني، وأفكار الأمم السابقة وأوصافها إزاء هواتف الموت ورقدته الأبدية"(٢٠).

- بكائيات الابن:

فُجع ابن الرومي في أبنائه الثلاثة وهم هبة الله ومحمد وثالث لم يذكر اسمه في ديوان الشاعر، ماتوا جميعاً الواحد تلو الآخر في طفولتهم، ورثاهم شاعرنا بخمس مرثيات من أجمل ما رثى شاعر أولاده، وإذا "كان أصوات الناحة، قد ارتفعت على مر العصور مع موت الأخوة، فإن هذه الأصوات قد بحت مع موت الأبناء وأفلاذ الأكباد، فإن حرارة الأمهات والأباء بهم تأكل قلوبهم وأفئدتهم، إذ يرون كأن أجزاء وأعضاء من أجسادهم بترت بتراً"(٢١).

وأول من فجع به ابن الرومي من الأبناء محمد الذي امتدت يد المنايا إليه بمنتهى التعمد والقسوة والانتقاء على حد قوله- فكان إيذاناً بالألم والحزن عليه، وقد مات هذا الابن منزوفاً في حياة أخويه الصغار، وهو فيما بين الرابعة والخامسة من عمره(٢٢)، وفي ذلك يقول الشاعر: [الطويل]

لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ الْمَهْدِ وَاللَّحْدِ لَبْثُهُ فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ الْمَهْدِ إِذْ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ
تَنَغَّصَ قَبْلَ الرِّيِّ مَاءُ حَيَاتِهِ وَفُجِّعَ مِنْهُ بِالْعُذُوبَةِ وَالْبَرَدِ
أَلَحَّ عَلَيْهِ النَّزْفُ حَتَّى أَحَالَهُ إِلَى صُفْرَةِ الْجَادِيِّ عَنْ حُمْرَةِ الْوَرْدِ
وَظَلَّ عَلَى الْأَيْدِي تَسَاقَطُ نَفْسُهُ وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي الْقَضِيْبُ مِنَ الرَّنْدِ
فَيَا لَكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقَطُ أَنْفُسَا تَسَاقُطَ دُرٍّ مِنْ نِظَامٍ بِلاَ عِقْدِ(٢٣)

وبالعاطفة الجياشة والمشاعر النبيلة يتمنى شاعرنا أن يقدم للموت قبله، فلا يحزن لفراقه، ولكنها أمنية صعبة الحصول، فلكل أجل كتاب، وهو قضاء الله – سبحانه وتعالى- ولا ردّ لقضائه، على أنه يسلمه طواعية منه، ولكنه أُخذ غصباً

وعنوة، وهذا من مصائب الدهر ونوائبه التي لا نجاة منها ولا مفر، إذ لا ناصر لها ولا معين عليها، يقول: [الطويل]

بِـودِّيَ أَنِّـي كُنْـتُ قُـدِّمْتُ قَبْلَـهُ وَأَنَّ الْمَنَايَـا دُونَـهُ قَـدْ صَـمَدَتْ صَـمْدِي
وَلَكِـنَّ رَبِّـي شَـاءَ غَيْـرَ مَشِـيْئَتِي وَللّـربِّ إِمْضَـاءُ الْمَشِـيْئَةِ لَا الْعَبْـدِ
وَمَـا سَـرَّنِي أَنْ بِعْتُـهُ بِثَوَابِـهِ وَلَـوْ أَنَّـهُ التَّخْلِيْـدُ فِـي جَنَّـةِ الْخُلْـدِ
وَمَـا بِعْتَـهُ طَوْعَـاً وَلَكِـنْ غُصِـبْتُهُ وَلَـيْسَ عَلَـى ظُلْـمِ الْحَـوَادِثِ مِـنْ مَعْـدِ

ثم يتحدث الشاعر عن منزلة ابنه ومكانته لديه، وعمّ تركه الفقد في نفسه من فراغ كبير، وسيظل هذا الفراغ شاغراً ما بقي على وجه الحياة، ولن يغني وجود أبنائه الباقيين عن ذكراه؛ لأن الأبناء فلذات الأكباد، وهم كالأعضاء في الجسد لكل عضو وظيفته المنوطة به ولا يستطيع أي عضو آخر في الجسد أن يقوم بهذه الوظيفة أو يحل محله، فالسمع لا ينوب عن البصر، وكذلك إذا فقد البصر لا يهدي المرء لرؤية الأشياء، ويدل السمع والبصر على أهمية ومكانة الأبناء بالنسبة للأباء، فهم الأذن التي نسمع بها والعين التي نرى بها، يقول: [الطويل]

وَإِنِّـي – وَإِنْ مُتِّعْتُ بِابْنَيَّ بَعْدَهُ – لَـذِكْرَاهُ مَـا حَنَّـتِ النِّيـبُ فِـي نَجْـدِ
وَأَوْلَادُنَـا مِثْـلُ الْجَـوَارِحِ أَيُّهَـا فَقَـدْنَاهُ كَـانَ الْفَـاجِعَ البَـيِّنَ الْفَقْـدِ
لِكُـلِّ مَكَـانٌ لَا يَسُـدُّ اخْتِلاَلَـهُ مَكَـانُ أَخِيـهِ فِـي جـزُوعٍ وَلاَ جَلَـدِ
هَلِ الْعَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ أَمِ السَّمْعُ بَعْدَ الْعَيْنِ يَهْدِي كَمَا تَهْدِي؟

ويصف الشاعر تبدل حاله من السرور إلى الحزن، وهو في بكاء مستمر على ابنه، وكيف أنه لا يعلم مصير ابنه بعدما انتقل إلى رحاب ربه، وهو مما يصعب معرفته على البشر، وهذا ما جعله يزهد في الحياة ويترك متعها وملذاتها، ويبدي ألمه وحسرته لفراق من به تأنس نفسه وتقرّ عينه بدموع غزيرة ما استطاع إلى ذلك سبيل، ولكنه يعلم يقيناً أن ذلك لا يعيد ميتاً، ولن يجدي نفعاً، فيقول: [الطويل]

ثَكِلْـتُ سُـرُورِي كُلُّـهُ إِذْ ثَكِلْتُـهُ وَأَصْبَحْتُ فِـي لَـذَّاتِ عَيْشٍ أَخَـا زُهْدِ
أَرَيْحَانَـةَ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْحَشَـا: أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرتَ عَنْ عَهْدِي
سَأَسْقِيْكَ مَـاءَ الْعَيْنِ مِـا أَسْعَدَتْ بِـهِ وَإِنْ كَانَـتْ السُّـقْيَا مِـنَ الـدَّمْعِ لَا تُجْـدِي
أَعَيْنَـيَّ: جُـودَا لِـي فَقَدْ جُدْتُ لِلثَّرَى بِـــأَنْفَسَ مِمَّـــا تُسْـــأَلاَنِ مِـــنَ الرِّفَـــدِ
أَعَيْنَـــيَّ: إِنْ لاَ تُسْـــعِدَانِي أَلُمْكُمَـــا وَإِنْ تُسْـــعِدَانِي الْيَـــوْمَ تَسْـــتَوْجِبَا حَمْـــدِي

ويخاطب الشاعر ابنه مصوراً ألمه وحزنه عليه، وكيف أنه كان مصدراً للسعادة واكتمالاً للسرور وأنه لا يفارق خاطره وقلبه، وقد بكى كثيراً حتى مرض وأصاب عينه الرمد من شدة البكاء والحزن عليه، لأن الفقيد لم يُمهل حتى يستنشق معه نسيم الحياة ولا أستمتع منه بالقدر الكافي من الودّ الذي يشعر به نحوه، حتى أن الناس يلومونه على شدة هلعه وحزنه الشديد، فيجيبهم أن هذا يخفف عنه شدة الأسى والحزن وما يخفيه من اللوعة أضعاف ما يظهر منه في السر والعلن، كما أنه يرى حرقة القلب في لعب أخويه الباقيين، هذا اللعب يثير نيران الحزن بين جوانحه فيكون أكثر من وري الزند للنار، فليس في أخويه الباقيين ما يسليه عنه، بل تزيد رؤيتهما أحزانه وأشواقه، فيقول: [الطويل]

أَقُـرَّةَ عَيْنِـي: قَـدْ أَطَلْـتُ بُكَاءَهَـا وَغَادَرْتُهَا أَقْذَى مِنَ الْأَعْيُنِ الرُّمْدِ
كَـأَنِّي مَـا اسْـتَمْتَعْتُ مِنْـكَ بِنَظْـرَةٍ وَلاَ قُبْلَـةٍ أَحْلَـى مَـذَاقاً مِـنَ الشَّـهْدِ
كَـأَنِّي مَـا اسْـتَمْتَعْتُ مِنْـكَ بِضَـمَّةٍ وَلاَ شَـمَّةٍ فِـي مَلْعَـبٍ لَـكَ أَوْ مَهْـدِ
أُلاَمُ لِمَـا أُبْـدِي عَلَيْـكَ مِـنَ الْأَسَـى وَإِنِّـي لَأُخْفِي مِنْـهُ، أَضْعَافَ مَا أُبْدِي
أَرَى أَخَوَيْـــكَ الْبَـــاقِيَيْنِ كِلَيْهِمَـــا يَكُونَـــانِ لِلأَحْـــزَانِ أَرْوَى مِـــنَ الزَّنْـــدِ
إِذَا لَعِبَـــا فِـــي مَلْعَـــبٍ لَـــكَ لـــذَّعَا فُـؤَادِي بِمِثْـلِ النَّـارِ عَـنْ غَيْـرِ قَصْـدِ
فَمَـا فِيْهِمَـا لِـي سَـلْوَةٌ بَـلْ حَـزَازَةٌ يُهَيجَانِهَـا دُونِـي وَأَشْـقَى بِهَـا وَحْـدِي

ويخاطب الشاعر ابنه ويأمل أن يحظى برؤية طيفه في المنام ليخفف عنه شدة ما يعانيه من الألم والحزن، ويصور حاله وقد أصبح وحيداً بحال ابنه وقد

أصبح منفرداً في قبره، ويأمل أن يلحق به في مثواه الأخير، ويختم قصيدته بالدعاء له بالسقيا لقبره والسلام وأن يكون مستقره الغفران والرحمة من الله سبحانه وتعالى، فيقول: [الطويل]

وَأَنْتَ وَإِنْ أُفْرِدْتَ فِي دَارِ وَحْشَةٍ فَإِنِّي بِدَارِ الْأُنْسِ فِي وَحْشَةِ الْفَرْدِ
أَوَدُّ إِذَا مَا الْمَوْتُ أَوْفَدَ مَعْشَرَاً إِلَى عَسْكَرِ الْأَمْوَاتِ أَنِّي مِنَ الْوَفْدِ
وَمَنْ كَانَ يَسْتَهْدِي حَبِيْبَاً هَدِيَّةً فَطَيْفُ خَيَالٍ مِنْكَ فِي النَّوْمِ اسْتَهْدِي
عَلَيْكَ سَلاَمُ اللهِ مِنِّي تَحِيَّةً وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرْقِ وَالرَّعْدِ

وتعد قصيدة ابن الرومي في رثاء ابنه محمد من أطول قصائده الشعرية وأشهرها في تاريخ الأدب العربي على الإطلاق، ونالت ثناء من قبل الباحثين والدارسين لهذا اللون من الشعر الرثائي، يقول أحد الباحثين عنها: "إذا كان ابن الرومي من شعراء الرثاء، فإن مكانه من رثاء الأبناء في الأدب العربي ما لا يجوز إغفاله، ولا نزال نذكر من الشعراء الذين رثوا أبناءهم القرشي، وعبد الله بن الأهتم... إلا أن ابن الرومي أجاد في مرثيته لابنه الأوسط محمد، هي تلك الدالية الشهيرة"(٢٤).

ويقول فوزي عطوي في شأن هذه المرثية "أما قصيدة ابن الرومي الشهيرة في رثاء ولده الأوسط محمد، فقد تألق فيها العمل الفني، حتى بلغ درجات العُلى، إذ جمع الشاعر فيها، وجدانيته، وعاطفته، وعقله، وخياله، ودرايته اللغوية، وصياغته اللفظية حتى لتقع من الناس في جنبات القلوب؛ لأنها حديث القلب عن فلذة القلب، بل شطر من الكبد"(٢٥).

وقد بلغ الصدق الفني مداه في هذه المرثية، حيث إنها "صدى للفجيعة الأولى التي حلت به إنها رجع المأساة الكبرى، التي هزت منه الكيان والوجدان؛ فإذا الدمع يشفي، وإن كان لا يجدي أمام فقدان الولد... وأصعب ما في مأساة ابن

الرومي أن الموت امتدت يده إلى الطفولة البريئة التي لم تنس عهد المهد، إذ ضمت في اللحد"[٢٦].

وقد أشار مخيمر صالح إلى خلو القصيدة من الصفات والمناقب التي تخص الفقيد، فقال: "لم يتغنوا بصفات أبنائهم ومناقبهم كغيرهم من الشعراء، فلم يتغن أحيحة ابن الجلاح بمناقب ابنه المقتول، وكذلك اختفى ذلك عند أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه، كذلك الشأن في بعض النصوص الأخرى، ولم تأت هذه النصوص الخالية من هذا الجانب كلها في فترة واحدة أو عصر واحد"[٢٧].

ورثاء الأبناء من أكثر الموضوعات الرثائية حظاً في حرارة المشاعر النبيلة والصدق العاطفي على مدار الشعر العربي جملة من الشعر الجاهلي إلى الشعر الحديث، فإن دالية ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط محمد تعد من عيون شعر الرثاء في هذا المضمار، وإن لم نقل أروع ما قيل في هذا الميدان.

ومثلما رثى ابن الرومي ولده الأوسط محمد رثى أيضاً ولده الأكبر هبة الله الذي بكاه بكاء حاراً وعدد شمائله، وما كان يعلقه فيه من آمال، وقد بدأ هذه المرثية التي بلغ عدد أبياتها أربعة وعشرين بيتاً بداية مؤثرة تحدث فيها عن مصائب الحياة وصعوبتها بنفس ملتاعة وحرقة على روح الفقيد التي انتزعت من جسده انتزاعاً على إثر هذا الخطب الجلل والفدح الأليم، يقول: [الكامل]

يَـا هَـلْ يُخَلَّـدُ مَنْظَـرٌ حَسَـنُ لِمُمتِّـــع، أَوْ مَخْبَـــرٌ حَسَـــنُ؟
أَمْ هَـلْ يَطِيْـبُ لِمُقْلَـةٍ وَسَـنٌ فَيقَـــرُّ فِيْهَـــا ذَلِـــكَ الْوَسَـــنُ؟
أَمْ هَـــلْ يُبَـــتُّ لِـــذَاهِبٍ قَـــرنٌ يَوْمَـــاً فَيُوصَـــلُ ذَلِـــكَ الْقَـــرنُ؟
كَـــمْ مِنَّـــةٍ لِلـــدَّهْرِ كَـــدَّرهَا لَـمْ تصـفُ مِنْـهُ وَلاَ لَـهُ الْمِـنَنُ
مَـــا زَالَ يَكْسُـــونَا وَيَسْـــلبنَا حَتَّـــى نَظَـــلَّ وَشُـــكْرنَا إِحَـــنُ[٢٨]

إن هذه المقدمة على هذا النحو تفيض بحرارة العاطفة والإحساس بشدة الفقد وعظم المصاب، ويبدو أن ابنه الذي فقده كان قد ناهز الشباب فتضطرم نيران

الأسى بين ضلوعه ويتجدد حزنه ويتضاعف همه، فتبدو له الأرض كلها قبراً يأوي هذا الفقيد، فيقول: [الكامل]

يَـــا حَســـرَتَا فَـــارَقْتَنِي فَنَنـــاً غَضـــاً وَلَـــمْ يُثْمِـــرْ لِـــيَ الْفَـــنَنُ
وَلَقَـــدْ تُســـلِّي الْقَلْـــبَ ذُكرتُـــهُ أَنِّـــي بِـــأَنْ أَلْقَـــاكَ مُـــرْتَهَنُ
أَوْلاَدَنَـــا أَنْـــتُمْ لَنَـــا فِـــتَنٌ وَتُفَـــارِقُونَ فَـــأَنْتُمُ مِحَـــنُ
لَهْفِـــي عَلَـــى سَـــبْقِ الْمَنِيَّـــةِ بِـــي لَـــوْ بِيـــع لَـــمْ يُوجَـــدْ لَـــهُ ثَمَـــنُ
أَبْكَـــانِيَ ابْنِـــي إِذْ فُجِعْـــتُ بِـــهِ لَـــمْ تُبْكِنِـــي الْأَطْـــلاَلُ وَالـــدِّمَنُ

ولابن الرومي مقطوعة أخرى قالها في ابنه الأكبر هبة الله، ولعلها قيلت قبل قصيدته النونية هذه، ولضعف البوح فيها يوحي بشدة الفقد وعنف الصدمة التي أحس بها الشاعر حين نعي له ابنه الأكبر هبة الله، فقد فارق الشاعر صبره إذ ودّع ابنه وداعاً لا رجوع بعده إلى يوم القيامة، فاشتد وجده وتعاظم حزنه، ولكن هيهات أن يجد الصبر إلى نفسه سبيلاً؟، يقول: [الطويل]

شَـجاً أَنْ أَرُومَ الصَّـبْرَ عَنْكَ فَيَلْتَوِي عَلَـيَّ، وَلُـؤْمٌ أَنْ يُسَـاعِدنِي الصَّـبْرُ
فَيَـا حَزَنِـي أَنْ لَا سُـلوَّ يُطيعنِـي وَيَا سَوءتَا مِنْ سَلْوَتِي إِنَّهَا غدْرُ[٢٩]

ولشاعرنا مقطوعة أخرى قالها في ابنه الأكبر هبة الله، وقد زاد همه وأورى شعلة الحزن في قلبه أن ابنه مات شاباً ماكاد يطل على هذه المرحلة العمرية وتستقر قدماه فيها، حتى قضى نحبه قبل أن يرتشف من الحياة رشفة تنقع ظمأ أبيه، يقول: [السريع]

يَـا غَائِبَـاً عَنِّـي بَعِيْـدَ الْإِيَـابْ نَغَّصـنِي فَقْـدُكَ بَـردَ الشَّـرَابْ
لَهْفِـي عَلَـى لُبسِـكَ ثَـوْبَ الْبِلَـى مِنْ قَبْلِ إِخْلاَقِكَ ثَوْبَ الشَّبَابْ[٣٠]

وأخر مراثيه تلك التي قالها في ابنه الأصغر، وفيها يخفف هول النازلة عليه وتسليته عما ركب نفسه من هم وغم، وخضوعه للقدر المحتوم، وعجزه إزاء قدرة الموت وبطشه الأليم، ونجده يكرر بعض الأشطر الشعرية، ففي قوله: "بني الذي

أهديته أمس للثرى"، قد قالها في رثاء ابنه الأوسط محمد "بني الذي أهدته كفاي للثرى"، هذا إلى جانب قوله: "أعيني جودا"، اسمعه يقول: [الطويل]

حَمَـاهُ الْكَـرَى هَـمٌّ سَـرَى فَتَأَوَّبَـا فَبَـاتَ يُرَاعِـي الـنَّجْمَ حَتَّـى تَصـوَّبَا
أَعَيْنَـيَّ جُـودَا لِـي فَقَدْ جُـدْتُ لِلثَّرَى بِـــأَكْثَرَ مِمَّـــا تَمْنَعَـــان وَأَطْيَبَـــا
بُنَـيَّ الَّـذِي أَهْدَيْتَـهُ أَمَـسِ لِلثَّـرَى فَلِلّـهِ مَـا أَقْـوَى قَنَـاتِي وَأَصْـلَبَا
فَإِنْ تَمْنَعَانِي الدَّمْعَ أَرْجَعْ إِلَى أَسَىً إِذَا فَتَـرَتْ عَنْـهُ الـدُّمُوعُ تَلَهَّبَـا(٣١)

فهذه الأبيات "تنم عن فجيعة رجل راضه الحزن على فقد البنين، حتى جمدت عيناه، ولم يبق عنده من البكاء إلا الأسى الملتهب في الضلوع، وإلا العجب من أن يكون قد عاش وصلبت قناته لكل هذه الفواجع"(٣٢).

- التشكيل اللغوي والموسيقي في قصائد بكائيات الابن:

أولاً- التشكيل اللغوي على مستوى الألفاظ المفردة والمركبة:

وهو أشبه بعلاقة معنوية تنشأ بين الألفاظ بعضها البعض أو التراكيب المتنوعة داخل السياق الشعري، ويضم هذا النوع من التشكيل العديد من الظواهر السياقية المختلفة، ومن أهمها:

١- التضاد:

يضيف التضاد رونقاً وجمالاً على الألفاظ والتراكيب الشعرية، ولنا أن نلمح إلى أن الإكثار منه يظهر حالة التناقض التي يعيشها الشاعر ويكشف عن مكامن نفسه العميقة، وإن "طرفي الطباق في الخطاب الرثائي يعكسان ثنائية الحضور والغياب، فأحد طرفيه يمثل حضوراً لواقع مؤلم والآخر يمثل غياباً لماضي طبيعي..." (٣٣)، ومن قبيل ذلك قوله في رثاء ابنه الأكبر هبة الله: [الكامل]

كَـــمْ مِنَّـــةٍ لِلـــدَّهْرِ كَـــدَّرهَا لَـــمْ تصـــفُ مِنْـــهُ وَلاَ لَـــهُ الْمِـــنَنُ

مَـــا زَالَ يَكْسُـــونَا وَيَسْـــلبنَا حَتَّـــى نَظـــلَّ وَشُـــكْرنَا إِحَـــنُ[٣٤]

فالدهر لا يرحم أحداً، ولا يبقى على حالة واحدة، فهو لا يصفو لأحد من البشر ولابد له من الكدر في يوم ما، وهو ما يؤديه التضاد في قوله "كدر وتصف"، وبين "يكسونا ويسلبنا".

ولم يمض وقت طويل على ولادة ابنه الأوسط محمد حتى قضى نحبه، وقد شعر ابن الرومي بسرعة الفراق وعظم الفقد وتغير حاله من الفرح إلى الحزن، ومن السعادة إلى الشقاء، ويستخدم شاعرنا التضاد بين "المهد واللحد" ليظهر "المعنى ويعمق الإحساس به، بسبب التقابل اللفظي في كلام واحد ومواجهة كل نفيض بنقيضه"[٣٥]، يقول: [الطويل]

لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ الْمَهْدِ وَاللَّحْدِ لَبْثُهُ فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَالْمَهْدِإِذْضُمَّ في اللَّحْدِ[٣٦]

ويقابل الشاعر بين صورتين مختلفتين عن طريق الاستعارة المكنية وهما "وعيد المنايا ووعد الآمال"، وكأنها لم تكن شيئاً مذكوراً، ومن هنا يظهر "جمال المعنى المقصود وحين يوجد مكتملاً ناضجاً ليحقق كمال الفائدة.... ويصور الحكمة المنشودة، أو الفكرة المقصودة، أو الجوهر المطلوب"[٣٧]، يقول: [الطويل]

لَقَدْ أَنْجَزَتْ فِيْهِ الْمَنَايَا وَعِيْدَهَا وَأَخْلَفَتْ الْآمَالُ مَا كَانَ مِنْ وَعْدِ[٣٨]

ومما يؤكد حزن الشاعر وأساه على فقد ابنه الأوسط محمد أنه ما زال يواصل نداء عينيه بعدم البكاء وحمدهما عليه، وهذه حالة تدل على عظم الفقد وشدة المصاب، الذي جعله يسعد بما لا يسعد به، ويرغب فيما لا يرغب فيه، ويستخدم المقابلة مظهراً اختلاف الحالين، فيقول:[الطويل]

أَعَيْنَـيَّ: إِنْ لاَ تُسْـعِدَانِي أَلُمْكُمَـا وَإِنْ تُسْعِدَانِي الْيَوْمَ تَسْتَوْجِبَا حَمْدِي[٣٩]

٢- مراعاة النظير:

ويعرف لدى أهل اللغة بالتناسب والمؤاخاة والتوفيق والائتلاف، ولدى أهل البلاغة هو "الجمع بين أمرين، أو أمور متناسبة، لا على جهة التضاد، وذلك إما بين اثنين...، وإما بين أكثر..." (٤٠)، ويندرج تحته ما بني على المناسبة في المعنى، وذلك أن يختم الكلام بما يناسب أوله في المعنى، وقد اعتمد ابن الرومي على هذه الظاهرة السياقية لإثراء الصورة الرثائية وجعلها أكثر إثارة وإيحاء، ومن قبيل ذلك قوله مستخدماً "الخير وآية الرشد، شمت وآنست، لمحاته وأفعاله"، لما فيه من تقارب واضح وتلائم بين المعاني: [الطويل]

عَلَى حِيْنَ شِمْتُ الْخَيْرَ مِنْ لَمَحَاتِهِ وَآنِسْتُ مِنْ أَفْعَالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ(٤١)

ويصور ابن الرومي معاناته وما يشعر به من ألم مستخدماً مراعاة النظير بين "غصبته وظلم الحوادث"، مشيراً إلى الظلم الفادح الذي أوقعته عليه الحوادث، وقد أُخذ ابنه في تلك المرحلة العمرية المبكرة، فلم تمهله الحوادث حتى يستمتع بالحياة ويسعد به، يقول: [الطويل]

وَمَا بِعْتَهُ طَوْعَاً وَلَكِنْ غُصِبْتُهُ وَلَيْسَ عَلَى ظُلْمِ الْحَوَادِثِ مِنْ مَعْدِ(٤٢)

ويرى ابن الرومي في قبلة ابنه الصغير مذاقاً رائعاً فاق الشهد في حلاوته، مصوراً منزلته لديه وإحساسه بعظم الفقد، مستخدماً مراعاة النظير بين "نظرة وقبلة، أحلى ومذاق والشهد"، فقال:[الطويل]

كَأَنِّي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِنَظْرَةٍ وَلاَ قُبْلَةٍ أَحْلَى مَذَاقَاً مِنَ الشَّهْدِ(٤٣)

ويصور ابن الرومي شدة حزنه واضطراب نفسه، وعدم سكونه واستسلامه للقدر المحتوم، وحرصه على أن يشمل ابنه رحمة الله الواسعة، فنجده يدعو للقبر

بالسقيا مستعملاً مراعاة النظير "البرق والرعد والغيث"، وقد جاء مناسباً للغرض الذي يهدف إليه الشاعر، فيقول: [الطويل]

عَلَيْـــكَ سَـــلاَمُ اللهِ مِنِّـــي تَحِيَّـــةً وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرْقِ وَالرَّعْدِ(٤٤)

٣- المبالغة:

للسياق أثر في بيان المعنى المطلوب، فقد تنشأ علاقة سياقية بين الألفاظ التي تأخذ شكل المبالغة فيما ترمي إليه من معنى من أجل إلحاق الصفة المراد خلعها على الموصوف، وتأكيدها في عقل المتلقي، وقد ألح ابن الرومي على استخدام بعض الصيغ التي تنتظم في تركيب معين، تظهر من خلاله دلالة المبالغة داخل السياق الشعري، ومن بينها:

- اسم الفاعل:

واسم الفاعل لدى ابن الرومي لا يدل على صفة لكونه مسمى بها، وإنما يدل على موصوف بما يحمله في طياته من معنى الحدث، أي دلالة ومعنى المصدر(٤٥)، ويبدو أن إلحاح ابن الرومي على توظيف هذه الصيغة في رثائه كان يهدف من ورائه إلى فتح آفاق المتلقي إلى أقصى مدى له وللنص الرثائي، ومن ثم سلك في ذلك مسالك متنوعة، ومن قبيل ذلك قوله: [الطويل]

وَأَوْلاَدُنَـــا مِثْـــلُ الْجَـــوَارِحِ أَيُّهَـــا فَقَدْنَاهُ كَانَ الْفَاجِعَ البَيِّنَ الْفَقْدِ(٤٦)

والتعبير بشدة الفقد مناسب للمعنى الذي يهدف إليه الشاعر، فالشيء المفقود يترك أثراً ومكاناً شاغراً في نفس صاحبه ولا يهنأ له بال حتى يجده، ولذا أتى بصيغة اسم الفاعل "الفاجع" ليدل على شدة الحزن والألم وعظم الفقد والمصاب الجلل، وتدل على وصف الفاعل الموصوف بالحدث على سبيل التكثير والمبالغة(٤٧).

ويصف ابن الرومي حاله وحال ابنه الأكبر هبة الله، وقد كان فقده سبباً في إيذائه فنغص عليه حياته، فهو فلذة كبده الذي يحتل شغاف القلب، ويحظى بكل

إعزاز وحب وتقدير، ويؤكد على عظم المكانة في قلبه باستخدام اسم الفاعل "غائب"، فقال: [السريع]

يَـا غَائِبَـاً عَنِّـي بَعِيْـدَ الْإِيَـابْ نَغَّصـنِي فَقْـدُكَ بَـردَ الشَّـرَابْ(٤٨)

ومن قبيل ذلك قوله في معرض وصفه لفجيعته المؤلمة: [الكامل]

أَمْ هَـلْ يُبَـتُّ لِـذَاهِبٍ قَـرنٌ يَوْمَـاً فَيُوصَـلُ ذَلِـكَ الْقَـرنُ؟(٤٩)

إن صيغة اسم الفاعل في الأمثلة السابقة "الفاجع، غائب، ذاهب" دلت على الفاعل الموصوف بالحدث على سبيل التجدد والانقطاع(٥٠).

- اسم المفعول:

ورد اسم المفعول لدى ابن الرومي مرة واحدة في معرض رثائه لابنه الأوسط محمد في مفتتح القصيدة لعقد مقابلة بينه وبين اسم الفاعل، يقول: [الطويل]

بُنَـيَّ الَّـذِي أَهْدَتْـهُ كَفَّـاي لِلثَّـرَى فَيَا عِزَةَ المُهْدَي وَيَا حَسْرَةَ الْمُهْدِي(٥١)

فالأولى "المهدَى" اسم مفعول، والثانية "المهدِي" اسم فاعل، وذكر اللفظة الأولى تستدعي معرفة حال اللفظة الثانية، فهي تستدعي ما يذكر بعدها وتستلزمه، وهو ما أطلق عليه البلاغيون الإرصاد والتسهيم(٥٢) ، ويمكن في التنبيه إلى قافية القصيدة، فتستعد الأذن لسماعها، وتألفها النفس وتستريح إليها.

وقد تبدل حال ابن الرومي بعد ما فقد سبب فرحه، وتغير حاله من سعادة إلى شقاء، وهذا الإحساس هو الذي جعله يشعر بالأسى والألم، وهذه الحالة "لا ينظر فيها إلى حال المخاطب، وإنما ينظر فيها المتكلم إلى حال نفسه، ومدى انفعاله بهذه الحقائق، وحرصه على إذاعتها وتقريرها في النفوس، كما أحسها مقررة وأكيدة في نفسه"(٥٣)، اسمعه يقول: [الكامل]

وَلَقَـدْ تُسَـلِّى الْقَلْـبَ ذُكرتُـهُ أَنِّـي بِـأَنْ أَلْقَـاكَ مُـرْتَهَنُ(٥٤)

- اسم أفعل التفضيل:

تظهر صيغة اسم أفعل التفضيل في شعر ابن الرومي الرثائي من خلال عقد مقارنة وتقابل بين حالين، حال الابن الفقيد قبل أن يقضى نحبه وحاله بعد الممات، إذ غدا لدى أبيه أفضل من ذاته لافتقاده إياه، اسمعه يقول: [الطويل]

أَقَرَّةَ عَيْنِي: قَدْ أَطَلْتُ بُكَاءَهَا وَغَادَرْتُهَا أَقْذَى مِنَ الْأَعْيُنِ الرُّمْدِ(٥٥)

وعبر ابن الرومي عن شدة حزنه وفقده باستخدام صيغة اسم أفعل التفضيل "أقذى"، فهذا الحزن جعل العين أشد مرضاً يقوق كل عين انتابها الرمد.

وعندما يبرز منزلة ابنه ومكانته العالية لديه، وأنه مهما أسبل الدمع فلن يكون أغلى من ابنه الفقيد الذي وراه التراب، فيقول: [الطويل]

أَعَيْنَيَّ جُودَا لِي فَقَدْ جُدْتُ لِلثَّرَى بِأَكْثَرَ مِمَّا تَمْنَعَانِ وَأَطْيَبَا(٥٦)

وقريب من هذا قوله في معرض رثائه لأبنه الأصغر: [الطويل]

أَعَيْنَيَّ: جُودَا لِي فَقَدْ جُدْتُ لِلثَّرَى بِأَنْفَسَ مِمَّا تُسْأَلَانِ مِنَ الرِّفَدِ(٥٧)

ويتعجب ابن الرومي من هذه الحالة التي لم يشهد مثلها من قبل، وتلك الحادثة الأليمة التي تشقق الحجارة الصماء وتذيبها، وكيف لم ينفطر قلبه ويتمزق في تلك الفاجعة القاسية التي تدمي القلب والموقف الصعب الذي يمر به، فيقول: [الطويل]

عَجِبْتُ لِقَلْبِي كَيْفَ لَمْ يَنْفَطِرْ لَهُ وَلَوْ أَنَّهُ أَقْسَى مِنَ الْحَجَرِ الصَّلْدِ(٥٨)

- القصر الادعائي:

يعد القصر الادعائي(٥٩) من أهم الأساليب التي اعتمد عليها البناء اللغوي لدى ابن الرومي، إذ عبّر من خلاله عن شدة الفقد وعظم الرزء، وكان لأدائه للمعنى المطلوب ممثلاً ظاهرة أسلوبية مميزة في بكائيات الابن، ومن قبيل ذلك قوله: [الطويل]

مُحَمَّـدٌ مَـا شَـيءٌ تُـوهّم سَـلْوَةً لِقَلْبِي إِلاَّ زَادَ قَلْبِي مِنَ الْوَجْدِ(٦٠)

وأسلوب القصر بواسطة النفي والاستثناء في هذا البيت، هو قصر حقيقي ادعائي، يؤكد شدة الحسرة والحزن التي انتابت الشاعر، وأنه لا يمكنه أن ينسيه أو يسليه فقدان ابنه الأوسط محمد، وهو ما أشار إليه بقوله "توهم سلوة".

ومن قبيل ذلك قوله في معرض رثائه لابنه الأكبر هبة الله مستخدماً البناء اللغوي لأسلوب القصر الذي يتكون من "أداة النفي والاستثناء، و"ما، وبل، ولا": [الكامل]

مَـا أَصْـبَحَتْ دُنْيَـايَ لِـي وَطَنَـاً بَـلْ حَيْـثُ دَارُكَ عِنْـدِيَ الْـوَطَنُ
مَـا فِـي النَّهَـارِ وَقَـدْ فَقَـدتُكَ مِـنْ أُنْسٍ وَلاَ فِـي اللَّيلِ لِـي سَكَنُ(٦١)

ويرى ابن الرومي في ولديه الباقيين ما يسلينه عن فقد ابنه الأوسط محمد، بل تزيد جذوة الحزن والأسى بمجرد رؤيتهم، ويستخدم شاعرنا أسلوب القصر بواسطة النفي والعطف "فما فيهما لي سلوة بل حزازة"، فهو ينفي عن ولديه الباقيين أن يكونا مصدراً للمواساة والنسيان، فيقول: [الطويل]

فَمَـا فِيْهِمَـا لِـي سَـلْوَةٌ بَـلْ حَـزَازَةٌ يُهَيجَانِهَا دُونِـي وَأَشْفَى بِهَا وَحْدِي(٦٢)

٤- الأساليب الإنشائية:

إن الأسلوب يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللفظ، وما هو إلا مجموعة من الألفاظ تنظم في طريقة معينة، لتعبر عن أفكار الأديب وتجاربه الشعرية المتنوعة، وفي ذلك يقول ابن الأثير: "واعلم أن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها؛ لأن التركيب أعسر وأشق، ألا ترى ألفاظ القرآن الكريم من حيث انفرادها قد استعملها العرب ومن بعدهم، ومع ذلك فإنه يفوق جميع كلامهم ويعلو عليه، وليس ذلك إلا لفضيلة التركيب"(٦٣).

وقد تنوعت الأساليب الإنشائية التي استخدمها ابن الرومي تنوعاً يشهد بقدرته على توظيفها في التعبير عن الأفكار والمعاني التي يصبو إليها، وقدرته على

النبوغ في استخدامها والسيطرة عليها وامتلاك ناصيتها، وبدا هذا واضحاً من خلال اهتمامه باختيار ألفاظه وبراعته في التأليف وصياغتها في أسلوب معبر ومؤثر.

ومن الأساليب الإنشائية الطلبية التي توسل بها ابن الرومي في شعره البكائي الرثائي أسلوب النداء، وللنداء معانيه البلاغية المتنوعة والتي منها التحسر، ومنه ما ورد لديه في قوله راثياً ابنه الأوسط محمد: [الطويل]

أَرَيْحَانَـةَ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْـفِ وَالْحَشَـا: أَلاَ لَيْتَ شِعْرِيهَلْ تَغَيَّرتَ عَنْ عَهْدِي(٦٤)

أسلوب النداء هنا جاء لمنادة القريب "أريحانة" لقرب الابن الفقيد من نفس أبيه، وأنه الحاضر الذي لا يغيب عنه، وإن بعُد في قبره ومكانه، وفيه تأكيد للأسى والحزن وعظم الفقد والجهل بالحالة التي هي عليه.

ويكرر الشاعر نداء ابنه الفقيد بما يثبت معنى الحزن والتحسر، ويبرز مدى شوقه إليه وشدة تعلقه به، ويأمل ابن الرومي فداء ابنه العزيز بأغلى ما يملك الإنسان، وهو نفسه التي بين جنبيه، ولكن أنى يتحقق له هذا وهو في حكم المستحيل، وهو ما ذكره بقوله: [الطويل]

أَقُـرَّةَ عَيْنِـي: قَـدْ أَطَلْـتُ بُكَاءَهَـا وَغَادَرْتُهَـا أَقْذَى مِـنَ الْأَعْـيُنِ الرُّمْـدِ
أَقُـرَّةَ عَيْنِـي: لَـوْ فَـدَى الْحَـيُّ مَيْتَـاً فَـدَيْتُكَ بِالْحَوْبَـاءِ أَوَّلَ مَـنْ يَفْـدِي(٦٥)

والعين من أهم الأدوات التي عبر بها ابن الرومي عن آلامه وأحزانه في البكاء على أبنائه المفقودين، وهو تقليد شائع بين شعراء الشعر الرثائي، فقد خاطبوا "أمواتهم وخاطبوا أيضاً العين ودمعها، وهذا أمر طبيعي، إذ إنهم في موقف حزين ومن أهم مظاهر البكاء، ومن ثم توجه الشعراء بالخطاب إلى أعينهم، إن تجود بدمعها ولا تجمد، وإلى قلوبهم أن تذوب وجداً ولوعة حتى تكون الجملة أبلغ وأصدق، وقد تفنن الشعراء في هذه الصياغة اللغوية"(٦٦).

وأسلوب النداء في البكائيات هو الأكثر ذيوعاً فيه، فنداء "الأب لابنه يعني شيئاً كبيراً بالنسبة له، إن ذلك يعني إن الابن ما يزال قريباً منه، يعيش معه ويصحبه وإن غاب شخصه عنه"(٦٧)، يقول ابن الرومي مصوراً عظم المصاب وشدة الفقد في معرض رثائه لابنه الأكبر هبة الله مستخدماً أداة النداء يا لمنادة القريب: [الكامل]

يَـــا حَســـرَتَا فَـــارَقْتَنِي فَنَنـــاً غَضـاً وَلَـمْ يُثْمِـرْ لِـيَ الْفَـنَنُ(٦٨)

وثمة أسلوب أخر طرقه ابن الرومي، ورأى أنه الأنسب للتعبير عما يدور بخلده، وسبك أفكاره وصوغ مشاعره وأحاسيسه، وإيصال معانيه إلى الآخرين ألا وهو أسلوب الأمر، وللأمر معانيه البلاغية التي منها التمني، ومنه قوله معبراً عن أحزانه وآلامه مستخدماً أسلوبي النداء والأمر المتمثل في "أعيني جودا لي"، فقد استخدم الهمزة في نداء عينيه، وطلب منها العطاء والجود، وفيه دلالة على التحسر والحزن الذي يسيطر عليه، يقول: [الطويل]

أَعَيْنَـيَّ: جُـودَا لِـي فَقَدْ جُدْتُ لِلثَّرَى بِـأَنْفَسَ مِمَّا تُسْـأَلاَنِ مِـنَ الرِّفَـدِ(٦٩)

وإجهاش العينين بالبكاء عادة درج عليها شعراء الشعر الرثائي منذ العهد الجاهلي، فإذا كانت "العين هي معبر الجوارح، وأغلى ما تملكه النفس، فقد اختار الشاعر لتكون أول كلمة ينطق بها؛ لأنها تتناسب مع أعز بنيه، وأقربهم إلى نفسه، وهو ابنه الأوسط..." (٧٠)، اسمعه يقول: [الطويل]

بُكَاؤُكُمَـا يَشْـفِي وَإِنْ كَـانَ لَا يُجْـدِي فَجُـودَا فَقَـدْ أَوْدَى نَظِيْرُكُمَـا عِنْـدِي(٧١)

ويكون الأمر نصحاً، ومن قبيل ذلك قوله في معرض رثائه لابنه الأكبر هبة الله: [الكامل]

فَـــدَعِ الْمَـــلاَمَ فَـــإِنَّنِي رَجُـــلٌ عَـدْلٌ عَلَـى الْعَبَـرَاتِ مُـؤْتَمَنُ(٧٢)

ويعدُّ أسلوب الاستفهام من أهم الأساليب الإنشائية التي استعان بها ابن الرومي للتعبير عن أفكاره ومعانيه في بكائياته، ومن يطالع شعره الرثائي يتراءى له أن شاعرنا آثر استخدام أسلوب الاستفهام الذي خرج عن معناه الأصلي

للتعبير عن أغراض أخرى تفهم من خلال السياق، وللاستفهام معانيه البلاغية التي منها التعجب، كما في قوله: [الطويل]

تَوخَّى حِمَامُ الْمَوْتِ أَوْسَطَ صِبْيَتِي فَلِلَّهِ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ الْعِقْدِ؟(٧٣)

وعبر ابن الرومي عن شدة حزنه بأسلوب الاستفهام " فَلِلَّهِ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ الْعِقْدِ؟"، وهو استفهام بكيف الذي خرج معناه إلى التعجب من فعل الموت في الانتقاء والاختيار، والذي جعله أشبه بالجوهرة الكبرى "واسطة العقد"، فهي أجمل وأغلى ما فيه، وأول ما تصبو إليه النفس لجمالها وروعتها.

وأحياناً يكون أسلوب الاستفهام لإبراز معنى النفي، وذلك عندما يكون النفي لا لطلب العلم بالشيء(٧٤)، فقد صور ابن الرومي مكانة ابنه لديه بمكانة السمع والبصر في الإنسان في ضرورة عدم الاستغناء عن أيهما " هَلِ الْعَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ"، فلا البصر يحل محل السمع ولا السمع يقوم مقام البصر فلكلّ وظيفته ومهامه المنوطة به، يقول: [الطويل]

هَلِ الْعَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ؟ أَمِ السَّمْعُ بَعْدَالْعَيْنِ يَهْدِي كَمَا تَهْدِي؟(٧٥)

ويضرب ابن الرومي الأمثال من أجل تحقيق المعنى المنشود الذي يرمي إليه، فالعين والأذن يدلان على عظم مكانة الأبناء لدى الأباء، وتشبيه الأبناء بالجوارح يؤكد على أن لكلّ منزلته ومكانته الخاصة به.

وقد يكون الاستفهام حسرة وتفجعاً، وذلك عندما يكون الاستفهام في معرض تغير الحال وتبدلها، فالحال التي آل إليها الأب بعد فقد ابنه الأوسط محمد جديدة عليه، تتطلب الحسرة والتفجع من قبل الوالد، اسمعه يقول: [الطويل]

عَذَرْتُكُمَا لَوْ تُشْغَلَانِ عَنِ الْبُكَا بِنَوْمٍ وَمَا نَوْمُ الشَّجِيُّ أَخَا الْجَهْدِ؟(٧٦)

وأسلوب التمني الذي تمّ توظيفه في البكائيات يدل على صدق التجربة الشعرية لدى ابن الرومي، ويبرز هذا الأسلوب ما تضطرب به نفس شاعرنا من الحرمان وشدة المعاناة والفقد، وقد وظف الشاعر هذا الأسلوب في معرض

إظهار اللوعة والحزن على ابنه الأوسط محمد وما صار إليه حاله عند ربه سبحانه وتعالى في الآخرة بواسطة أسلوب التمني "ليت شعري"، فيقول: [الطويل]

لَعَمْرِي لَقَدْحَالَتْ بِي الْحَالُ بَعْدَهُ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَالَتْ بِهِ بَعْدِي؟(٧٧)

– عبر ابن الرومي عن بكائياته بلغة خاصة به، وهي لغة تتلاءم مع أتراحه وتفصح عن أشجانه وآلامه، وقد جاءت ألفاظ البكائيات تحمل دلالة عن عظم الفقد وشدة الحزن، فهي من حيث الدلالة تندرج تحت حقل واحد هو الألم والحزن، ومن تلك الألفاظ: شجا، والبكاء، والحزن، والدموع، والهم، وعدم الخلود والبقاء، والليالي، والمنية، والليالي، والدهر، ومن قبيل ذلك قوله: [الطويل]

بُكَاؤُكُمَا يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيْرُكُمَا عِنْدِي(٧٨)

وقوله: [الكامل]

يَا هَلْ يُخَلَّدُ مَنْظَرٌ حَسَنُ لِمُتِّع، أَوْ مَخْبَرٌ حَسَنُ؟(٧٩)

وقوله: [الطويل]

شَجاً أَنْ أَرُومَ الصَّبْرَ عَنْكَ فَيَلْتَوِي عَلَيَّ، وَلُؤمٌ أَنْ يُسَاعِدنِي الصَّبْرُ(٨٠)

وقوله: [السريع]

يَا غَائِباً عَنِّي بَعِيْدَ الْإِيَابْ نَغَّصنِي فَقْدُكَ بَردَ الشَّرَابْ(٨١)

وقوله: [الطويل]

حَمَاهُ الْكَرَى هَمٌّ سَرَى فَتَأَوَّبَا فَبَاتَ يُرَاعِي النَّجْمَ حَتَّى تَصوَّبَا(٨٢)

والمتتبع لفن البكائيات يجد أن ثمة علاقة بين هذه الألفاظ والحقل الدلالي الذي ينتمي إليه، ألا وهو الحزن المسيطر على نفس الشاعر، ويهدف التحليل العلمي للحقل الدلالي إلى "جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام..."(٨٣).

– استلهم ابن الرومي في لغة بكائياته أيضاً ألفاظ القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف لإثراء تجربته الشعرية، وقد تجسد تأثير النص القرآني والحديث النبوي

الشريف لدى ابن الرومي ما بين الإشارة إلى النص، أو على مستوى الاقتباس، أو على مستوى الاستيحاء، ومما يوضح ذلك قوله في معرض رثائه لابنه الأوسط محمد: [الطويل]

أَرَيْحَانَةَ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْحَشَا: أَلاَلَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرتَ عَنْ عَهْدِي(٨٤)

فالشاعر هنا يستوحي قوله تعالى: "وَالْحَبُّ ذُو الْعَصْفِ وَالرَّيْحَانُ"(٨٥)، وهو استيحاء يهدف الشاعر من خلاله إلى تأكيد الحسرة والألم لفراق ابنه، وقد جمع ابن الرومي في هذا البيت بين أسلوب الاستفهام، والتمني، والنداء، وهي أساليب طلبية لها دلالتها النفسية التي تبرز عظم الفقد وشدة الرزء.

ويظل ابن الرومي على استرفاده معانيه من الحديث النبوي الشريف، استرفاد العارف الأديب، فيضمن قوله:" أَرَيْحَانَةَ الْعَيْنَيْنِ" حديث جابر الذي رواه عن النبي الكريم أنه سمعه يقول لعلي بن أبي طالب كرم الله وجه قبل موته بثلاث: "سَلَامٌ عَلَيْكَ أَبَا الرَّيْحَانَتَيْنِ، أُوصِيكَ بِرَيْحَانَتَيَّ مِنَ الدُّنْيَا، وَعَنْ قَلِيلٍ تَنْهَدُّ رُكْنَاكَ، وَاللَّهُ خَلِيفَتِي عَلَيْكَ» ، فَلَمَّا قُبِضَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، قَالَ عَلِيٌّ: هَذَا أَحَدُ رُكْنَيَ الَّذِي قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَلَمَّا مَاتَتْ فَاطِمَةُ، قَالَ: هَذَا الرُّكْنُ الثَّانِي الَّذِي قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ"(٨٦).

ومن قبيل ذلك أيضاً، قوله: [الطويل]

تَوخَّى حِمَامُ الْمَوْتِ أَوْسَطَ صِبْيَتِي فِللَّهِ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ الْعِقْدِ؟(٨٧)

ويستوحي الشاعر في شطره الثاني من البيت قوله تعالى: "وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا"(٨٨)، وهو ما يثبت الوضع الراهن الذي هو عليه من عظم الفاجعة.

وقد ضمن الشاعر شطره الثاني، الحديث النبوي الشريف الذي رواه عبد الله بن المطرف، يقول: "يَا عَبْدَ اللهِ الْعِلْمُ أَفْضَلُ مِنَ الْعَمَلِ، وَالْحَسَنَةُ بَيْنَ السَّيِّئَتَيْنِ، وَخَيْرُ الْأُمُورِ أَوْسَاطُها، وَشَرُّ السَّيْرِ الْحَقْحَقَةُ"(٨٩).

كما دلت لغة البكائيات على مدى ثقافة ابن الرومي الأدبية في اطلاعه على أخبار الشعراء الأقدمين ممن عرفوا بالشعر الرثائي، وعبر بما حفظه من شعر عن كبار الأدباء المشارقة، حيث أشار إلى معنى مشهور لشاعر سبقه، أو تضمين موجز في شطر بيت، أو على مستوى الاستيحاء، ومما يوضح ذلك قوله: [الطويل]

فَيَا لَكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقَطُ أَنْفُسَا تَسَاقُطَ دُرٍّ مِنْ نِظَامٍ بِلاَ عِقْدِ(٩٠)

فالبيت مضمن قول امرئ القيس الذي يقول فيه: [الطويل]

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ جَمِيْعَةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقَطُ أَنْفُسَا(٩١)

ومن قبيل ذلك قوله: [الطويل]

أَعَيْنَيَّ: جُودَا لِي فَقَدْ جُدْتُ لِلثَّرَى بِأَنْفَسَ مِمَّا تُسْأَلاَنِ مِنَ الرِّفَدِ(٩٢)

فالبيت مستوحى من أفكار الخنساء بنت عمرو في معرض رثائها لأخيها صخر التي تقول فيه: [المتقارب]

أَعَيْنَيِّ جُودَا وَلاَ تَجْمُدَا أَلَا تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدَى؟(٩٣)

وتأثر ابن الرومي شأنه شأن غيره من الشعراء الشعر الرثائي بأسلوب بشار بن برد الشاعر العباسي المعروف، الذي أبدع في رثاء ابنه محمد، فتأثر بمعانيه وأساليبه، يقول: [الطويل]

عَلَى حِيْنَ شِمْتُ الْخَيْرَ مِنْ لَمَحَاتِهِ وَآنِسْتُ مِنْ أَفْعَالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ(٩٤)

فالبيت مستوحى من قول بشار بن برد الذي يقول فيه: [الطويل]

رُزِئْتُ بُنَيِّ حِيْنَ أَوْرَقَ عُودُهُ وَأَلْقَى عَلَيَّ الْهَمَّ كُلُّ قَرِيبِ(٩٥)

ثانيا- التشكيل الموسيقي على مستوى الإطار والمحتوى:

إن التشكيل الموسيقي على مستوى الإطار والمحتوى جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية وعنصر مهم من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة الرثائية، فهذا التشكيل الموسيقي ليس "مجرد أصوات رنانة تروع لأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"(٩٦).

- الوزن والقافية في البكائيات:

الوزن عنصر مهم من عناصر بناء القصيدة العربية، وقد احتل منزلة الصادرة في دراسة البنية الموسيقية للقصيدة، فهو "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة"(٩٧).

نظم ابن الرومي بكائياته في بعض البحور الشعرية، وقد استخدم هذه البحور تامة كاملة في قصيدتين وثلاث مقطوعات، والجدول التالي يوضحها:

م	البحر	عدد الأبيات التامة	النسبة المئوية
١	الطويل	٤٧	% ٦٣,٥٢
٢	الكامل	٢٥	% ٣٣,٧٨
٣	السريع	٢	%٢,٧٠
	الإجمالي	٧٤	%١٠٠

جاء بحر الطويل في المركز الأول في بكائيات ابن الرومي، إذ نظم عليه ما يقرب من "٤٧" بيتاً، جاءت في قصيدة ومقطوعتين، وهذا يؤكد أن بحر الطويل من أشهر البحور الشعرية، و"ليس من بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"(٩٨).

ولعل اختيار ابن الرومي لهذا الوزن الشعري راجع لكثرة تفاعيله، وطول نفسه، وما يتفاضل به من جلال وعظمة، فهو من "أطول البحور الشعرية

وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، ويعطي إمكانيات للسرد والبسط القصصي"[٩٩].

ومما نظمه ابن الرومي على هذا البحر، قوله في رثاء ابن الأوسط محمد: [الطويل]

بُكَاؤُكُمَا يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيْرُكُمَا عِنْدِي[١٠٠]

وركب ابن الرومي هذا البحر، فنظم عليه مقطوعة في رثاء ابن الأكبر هبة الله، فقال: [الطويل]

شَجاً أَنْ أَرُومَ الصَّبْرَ عَنْكَ فَيَلْتَوِي عَلَيَّ، وَلُؤمٌ أَنْ يُسَاعِدنِي الصَّبْرُ[١٠١]

ووجد ابن الرومي في هذا البحر سبيله إلى رثاء ابنه الأخير، فقال يرثيه: [الطويل]

حَمَاهُ الْكَرَى هَمٌّ سَرَى فَتَأَوَّبَا فَبَاتَ يُرَاعِي النَّجْمَ حَتَّى تَصَوَّبَا[١٠٢]

وإذا كان بحر الطويل قد نظم فيه ابن الرومي "٤٧" بيتاً، فإن بحر الكامل قد نظم فيه "٢٥" بيتاً، جاءت في قصيدة واحدة، وهي في رثاء ابن الأكبر هبة الله، وهو بحر ذو "جلجلة وحركات، وفيه لون خاص بالموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخماً جليلاً، مع عنصر ترنمي ظاهر"[١٠٣]، وتتفق طبيعة بحر الكامل "مع الشجن والتذكر والحنين"[١٠٤].

ووجد ابن الرومي في هذا البحر بغيته، فنظم عليه بكائية واحدة، موفراً لهذا البحر إيقاعاً رصيناً هادئاً، ومن هذا ما قاله في رثاء ابنه الأكبر هبة الله: وقوله: [الكامل]

يَا هَلْ يُخَلَّدُ مَنْظَرٌ حَسَنُ لِمُمتِّع، أَوْ مَخْبَرٌ حَسَنُ؟[١٠٥]

وجاء بحر السريع في المركز الثالث والأخير في بكائيات ابن الرومي إذ نظم فيه مقطوعة واحدة تتألف من بيتين، ومما قاله على هذا الوزن بكائية في ابنه الأكبر هبة الله: [السريع]

يَـا غَائِبَـاً عَنِّـي بَعِيْـدَ الْإِيَـابْ نَغَّصـنِي فَقْـدُكَ بَـردَ الشَّـرَابْ(١٠٦)

نظم ابن الرومي جل بكائياته على الطويل والكامل؛ لأنهما يتلائمان مع غرض الرثاء والأجدر به "أن يكون في قصائد طويلة، وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل، والبسيط، والكامل"(١٠٧).

واهتم ابن الرومي بالقافية في بكائياته، فهي عنده "من أخر البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن"(١٠٨)، ولأهمية القافية في القصيدة العربية جعلها ابن رشيق القيرواني "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"(١٠٩).

أما عن القوافي التي استخدمها ابن الرومي في بكائياته، فيوضحها إجمالاً الجدول التالي:

م	القافية	القصائد	المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الدال	١	–	٤١	% ٥٥,٤٢
٢	النون	١	–	٢٥	% ٣٣,٧٨
٣	الباء	–	٢	٦	%٨,١٠
٤	الراء	–	١	٢	%٢,٧٠
المحصلة	٥	٢	٣	٧٤	%١٠٠

آثر ابن الرومي الروي المكسور فالمضموم فالمفتوح، ثم الساكن، وهذا يؤيد قول الدكتور شكري عياد من أن الشعراء يميلون في الروي إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة(١١٠)، ومزيد من الإيضاح ينظر الجدول الآتي:

الشاعر	عدد أبياته	حركة الروى	عدد أبيات كل روى	النسبة المئوية
ابن الرومي	٧٤	الكسرة	٤١	%٥٠,٤٢
		الضمة	٢٧	%٣٦,٤٨
		الفتحة	٤	%٥,٤٠
		السكون	٢	%٢,٧٠

من الملاحظ أن ابن الرومي في بكائياته قد آثر القافية المطلقة – "وهي التي يكون رويها متحركاً" (١١١)– تاجاً لأشعاره الرثائية، فأكثر منها وذلك لأن "القافية المطلقة أوضح في السمع، وأشد أسراً للأذن، لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد" (١١٢)، واتكاء ابن الرومي على القافية المطلقة في بكائياته يتفق وما ذهب إليه شعراء العربية في العصور السابقة عليهم من إيثار لهذا النمط من أنماط القافية، فنحو تسعين في المائة من الشعر العربي قديمه وحديثه وقعت فيه القافية مطلقة (١١٣)، وقد استخدموا القافية المطلقة مردوفة ومؤسسة وموصولة.

أما القافية المقيدة – "وهي التي يكون رويها ساكناً" (١١٤)– فقد جاء الاعتماد عليها محدوداً لدى ابن الرومي في بكائياته، ولمزيد من الإيضاح بنظر الجدول التالي:

الشاعر	مجموع أبياته	نوع القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
ابن الرومي	٧٤	مطلقة	٧٢	%٩٧,٣٠
		مقيدة	٢	%٢,٧٠

دلت عناية ابن الرومي على تنظيم قوافيه، وترتيب حروفها، لتطيب لها النفوس، وتعطي أثراً موسيقياً تستمتع به الآذان، فابن الرومي ذو "قدرة فريدة بين شعرائنا القدامى على المزج بين الواقع والحدس وبين الصوت والصدى... وتلتحم عنده المظاهر الحسية بالمظاهر المعنوية فتثير حواسه ومشاعره بحيث تبدو

هاتان المجموعتان من المظاهر نسيجاً واحداً مجدولاً لا يسهل التفريق بين خيوطه.." (١١٥).

- التصريع:

ومن الظواهر الموسيقية المرتبطة بالقافية التصريع، وهو أن يجعل العروض مقفاة تقفية الضرب(١١٦)، وقد أشار إليه ابن رشيق القيرواني فقال: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة"(١١٧).

وقد أكثر ابن الرومي من استعمال التصريع في مطلع بكائياته، وعمد إلى ذلك عمداً من أجل إبراز الحالة النفسية والصدمة الانفعالية التي يمر بها، كما حقق نوعاً من الموازنة بين العروض والضرب في البيت الشعري، وأحدث نغمة موسيقية خفيفة تعد من أروع النغمات في الشعر الرثائي، مصدرها التناسق والتآلف بين الحروف والكلمات في إحساس معبر ونبرة حزينة، يقول: في رثاء ابن الأوسط محمد:[الطويل]

بُكَاؤُكُمَا يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيْرُكُمَا عِنْدِي(١١٨)

إن نغمة البكاء والتحسر على فقد الابن هي التي طغت على بكائيات ابن الرومي، وهو ما أحدثه التصريع في مطلع قصائده الرثائية، اسمعه يقول: [الكامل]

يَا هَلْ يُخَلَّدُ مَنْظَرٌ حَسَنُ لِمُمتِّع، أَوْ مَخْبَرٌ حَسَنُ؟(١١٩)

ولابن الرومي إسهامات متنوعة في توظيف التصريع لبناء الصورة الفنية في البكائيات، وظهر واضحاً في مطالع قصائده ومقطوعاته، ومنه ما جاء لديه في مطلع رثائه لابنه الأخير حيث يقول: [الطويل]

حَمَـاهُ الْكَـرَى هَـمٌّ سَـرَى فَتَأَوَّبَـا فَبَـاتَ يُرَاعِـي الـنَّجْمَ حَتَّـى تَصـوَّبَا(١٢٠)

ومن نماذج التصريع في بكائياته، قوله في موضع آخر، حيث يلقى الخطوب بصدر رحب وهمة عالية: [السريع]

يَـا غَائِبَـاً عَنِّـي بَعِيْـدَ الْإِيَـابْ نَغَّصـنِي فَقْـدُكَ بَـردَ الشَّـرَابْ(١٢١)

فالتصريع جاء في كلمتين "الإياب والشباب" وهما يقعان في آخر الصدر، وآخر العجز على الترتيب والتوالي.

- الجناس:

تقوم موسيقى التشكيل بالجناس على أساس تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلافهما في المعنى(١٢٢)، وقد أورده ابن الرومي كثيراً في بكائياته، وكأنه يقصده قصداً، ويسعى إليه سعياً، حتى صار المتتبع لبكائياته يتوقعه في أية لحظة أثناء قراءة شعره الرثائي.

ولا يتكلف ابن الرومي في إيراد الجناس بالبيت الشعري، وإنما جعله أداة للتعبير عن المعنى المراد توصيله، فغدا زخرفاً لفظياً يخدم المحتوى الذي يهدف إليه، كما أضاف إليه بعداً نفعياً وآخر جمالياً عن طريق تعلق القارئ بألفاظه وولوجها نحو السمع بصورة جيدة.

وقد استعمل ابن الرومي نوعي الجناس التام والناقص، غير أن الناقص في بكائياته كان أكثر وروداً. ومن أمثلة الجناس التام قوله: [الكامل]

يَـا هَـلْ يُخَلَّـدُ مَنْظَـرٌ حَسَـنٌ لِمُمَتِّـــعٍ، أَوْ مَخْبَـــرٌ حَسَـــنُ؟

أَمْ هَـلْ يَطِيْـبُ لِمُقْلَـةٍ وَسَـنٌ فَيقَـــرُّ فِيْهَـــا ذَلِـــكَ الْوَسَـــنُ؟

أَمْ هَـــلْ يُبَـــتُّ لِـــذَاهِبٍ قَـــرنٌ يَوْمَـاً فَيُوصَـلُ ذَلِـكَ الْقَـرنُ؟(١٢٣)

جانس فيه الشاعر بين "حسن، وحسن، وسن، والوسن، قرن، والقرن"، ونلمح في الأبيات نغمة ذات إيقاع هادئ يوحي بذلك الحزن الذي يختلج فؤاده، حيث مات الابن الأكبر هبة الله وقد ناهز الشباب، ولقى ابنه الأوسط حتفه، وهذا من مصائب الدهر وكوارثه التي لا نجاة منها ولا مفر.

ومن قبيل ذلك قوله في مطلع رثائه لابنه الأوسط محمد: [الطويل]

أَعَيْنَـــيَّ: إِنْ لاَ تُسْـــعِدَانِي أَلُمْكُمَـــا وَإِنْ تُسْعِدَانِي الْيَوْمَ تَسْتَوْجِبَا حَمْدِي(١٢٤)

جانس فيه بين "تسعداني وتسعداني"، وقد استعمل ابن الرومي هذا النوع من المحسنات البديعية بكثرة فلم تخلُ بكائية منه، ومن الجناس الناقص قوله: [الطويل]

طَـوَاهُ الـرَّدَى عَنِّـي فَأَضْـحَى مَـزَارُهُ بَعِيْـدَاً عَلَـى قُـرْبٍ قَرِيْبَـاً عَلَـى بُعْـدِ(١٢٥)

جانس فيه بين "بعيداً وبعد، قريباً وقرب" جناسا اشتقاقياً، وقد أحدث تناسباً وتناسقاً بين ألفاظ وتراكيب البيت الشعري.

ومن قبيل ذلك أيضاً، قوله مجانساً بين "الموت والأموات، أوفد والوفد" : [الطويل]

أَوَدُّ إِذَا مَـا الْمَـوْتُ أَوْفَـدَ مَعْشَـرَاً إِلَـى عَسْكَرِ الْأَمْوَاتِ أَنِّي مِنَ الْوَفْدِ(١٢٦)

- التكرار:

وهو وسيلة من وسائل تحسين الإيقاع وتقويته، ويعدّ العامل النفسي أو الصدمة الانفعالية من أهم العوامل المسببة للتكرار في بكائيات ابن الرومي، فيكون على سبيل الفقد وعظم الرزء "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع..."(١٢٧).

عبر ابن الرومي عن لوعته وحزنه بفقدان أبنائه، فتحسر لموتهم وتوجع لفراقهم، وإن "تكرار الشاعر لاسم معين في قصائده، سواء أكان هذا الاسم علماً

على شخص، أم علما على مكان، إنما يعكس طبيعة علاقته به، فهو تكرار لا يجري كيفما اتفق، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه"[١٢٨].

ومن أمثلة التكرار التي وردت في بكائيات ابن الرومي قوله في معرض رثائه لابنه الأوسط محمد : [الطويل]

بُكَاؤُكُمَا يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيْرُكُمَا عِنْدِي[١٢٩]

كرر ابن الرومي حرف الدال في البيت الرثائي السابق خمس مرات في إحساس عال ونبرة شجية، وقد اختار ابن الرومي في "إيقاعه كلمات تشتمل على حروف المد واللين، مع أنه قد يستغنى عنها بحروف ساكنة حتى لا يختل الوزن، والمد فيه استرخاء ومطاولة، فمع المد واللين يمتد النفس أكثر حتى ينقطع في بطء عند الحرف الذي يليه، وهذا أنسب لمقام الحزن المضني والألم النفسي القاتل"[١٣٠].

ومن قبيل ذلك قوله في رثاء ابنه الأكبر هبة الله: [السريع]

يَا غَائِبَاً عَنِّي بَعِيْدَ الْإِيَابْ نَغَّصَنِي فَقْدُكَ بَرْدَ الشَّرَابْ

لَهْفِي عَلَى لُبسِكَ ثَوْبَ الْبِلَى مِنْ قَبْلِ إِخْلاَقِكَ ثَوْبَ الشَّبَابْ[١٣١]

فابن الرومي يستخدم حرف الباء على نحو واضح في المقطوعة الشعرية السابقة، فحرف الباء ورد أكثر من اثنتي عشرة مرة، ولهذا ظهر نغم وإيقاع هادئ ومسموع، نتيجة لاستخدام هذا الحرف، وله أينما وقع في كلمة فإنه يحدث إيقاعاً موسيقياً مؤثراً في النفس والحس، وتتابعه يولد طاقة من الإيقاعات التي تفسح المجال لتنوع النغمة لكل كلمة من الكلمات السابقة على حدة.

ومن نماذج التكرار في بكائياته قوله: [الطويل]

أَعَيْنَيَّ جُودَا لِي فَقَدْ جُدْتُ لِلثَّرَى بِأَنْفَسَ مِمَّا تُسْأَلاَنِ مِنَ الرِّفَدِ

أَعَيْنَيَّ: إِنْ لاَ تُسْعِدَانِي أَلُمْكُمَا وَإِنْ تُسْعِدَانِي الْيَوْمَ تَسْتَوْجِبَا حَمْدِي[١٣٢]

فالشاعر يكرر عبارة "أعيني" ليبعث عاطفة الحزن في نفسه، فإذا "وجع القلب لما أصيب به من أسى، وجد في تكراره للفظ البث راحة، تحل مكان وخذة من وخذات الهم، التي يتضور بها فؤاد المهموم، وقد رأينا من تكرار اللفظ في ذلك"(١٣٣).

- رد العجز على الصدر:

ومن ظواهر الإيقاع في بكائيات ابن الرومي رد العجز على الصدر، وهذه الظاهرة التراثية الفنية تجمع بين فني الجناس والتكرار، وقيل عنه: "أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر يكون في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني"(١٣٤)، وأشار إليه صاحب الصناعتين بقوله: "إن لرد العجز على الصدر موقعاً جليلاً من البلاغة، وله في المنظوم خاصة محلاً خطيراً"(١٣٥).

ويتمثل القسم الأول منه في أن يوافق آخر كلمة فيه في البيت الشعري بعض ما فيه، فمن أمثلته قوله: [الطويل]

بُنَـيَّ الَّـذِي أَهْدَتْـهُ كَفَّـاي لِلثَّـرَى فَيَا عِزَةَ المُهْدَي وَيَا حَسْرَةَ الْمُهْدِي(١٣٦)

وقد يغلب إيقاع الكلمة وإيقاع المعنى على بناء الصورة الشعرية في البكائيات، فيصبح رد العجز على الصدر بمثابة الإلحاح على معنى مركز يعالجه ابن الرومي في شعره البكائي، ومن ذلك قوله: [الطويل]

لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ الْمَهْدِ وَاللَّحْدِ لَبْثُهُ فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ الْمَهْدِ إِذْ ضُمَّ اللَّحْدِ(١٣٧)

وقد استعمل ابن الرومي رد العجز على الصدر لتكثيف المعنى في إطار البكائيات، ولإبراز قيمة يوحي بها الطباق الممتزج بالتكرار والجناس في صورة رد العجز على الصدر، ومن ذلك قوله:[الطويل]

أُلاَمُ لِمَا أُبْدِي عَلَيْكَ مِنَ الْأَسَى وَإِنِّي لَأُخْفِي مِنْهُ، أَضْعَافَ مَا أُبْدِي(١٣٨)

ومن أمثلة القسم الثاني وهو ما يوافق آخر كلمة في البيت الشعري آخر كلمة في صدر البيت، نجد منه قوله في تضاعيف رثائه لابنه الأكبر هبة الله: [الكامل]

يَـــا حَســـرَتَا فَـــارَقْتَنِي فَنَنـــاً غَضـاً وَلَـمْ يُثْمِرْ لِـيَ الْفَنَنُ(١٣٩)

وغير بعيد عن هذا قوله: [الكامل]

أَمْ هَـــلْ يَطِيْـــبُ لِمُقْلَـــةٍ وَسَـــنٌ فَيقـــرُّ فِيْهَـــا ذَلِـــكَ الْوَسَـــنُ؟(١٤٠)

ومن قبيل ذلك قوله: [الكامل]

مَـــا أَصْـــبَحَتْ دُنْيَـــايَ لِـــي وَطَنَـــاً بَلْ حَيْثُ دَارُكَ عِنْدِيَ الْوَطَنُ(١٤١)

مما سبق يتضح لنا مدى قدرة ابن الرومي الإبداعية على تفجير الطاقة الإيقاعية التي تختزنها عباراته وألفاظه وحروفه، والتي أكسبت شعره نغمة موسيقية جيدة، منطلقاً من صنيعه هذا من إدراك ومعرفة عميقة لما للموسيقى الإطار والمحتوى من دور هام في نقل التجربة الشعرية كاملة وتنمية الحدث الشعري، فالتشكيل الموسيقي لدى ابن الرومي ليس أوزاناً خالية من أي إحساس بل إيقاعات تتعانق من أجل تحقيق الهدف المنشود الذي يرمي إليه الشاعر.

- وسائل تشكيل الصورة الشعرية في قصائد البكائيات:

حظيت الصورة الشعرية بمكانة بارزة في شعر ابن الرومي البكائي، فقد "امتاز ابن الرومي ببساطة الأداء مع دقة التصوير والرعاية التامة لعناصر الصورة والمواءمة بين أجزائها وتلاحم الصور واتساقها"(١٤٢).

وقد أسهب ابن الرومي في الحديث عن أحزانه وذكرياته مع أولاده، وكأنه تخفيف عن آلامه، طالباً من الدهر العودة إلى الخلف، وكأنه نوع من الأحلام غير الواقعة يستخدم فيه الألفاظ والتراكيب والصورة، فالحديث عن الموت "مؤثر نفسي يدخل في تشكيل الصورة، ويتفق كثيرون على أن الموت واحد من أهم

المواضيع التي تدفع لابتداع الصورة المؤثرة التي يجري في عروقها دماء العاطفة وتسري في شرايينها جذوة الانفعال"(١٤٣).

ويسلط البحث الضوء على أهم الوسائل الفنية التي ارتضاها ابن الرومي أدوات لتشكيل صورته الفنية، وتمثلت هذه الوسائل فيما يلي:

- التشبيه:

يعد التشبيه من أهم الأساليب البيانية التي اعتمد عليها ابن الرومي في تشكيل بكائياته، ولعل التشبيه "من بين الأساليب البيانية الأكثر دلالة على قدرة البليغ وأصالة في فن القول؛ ذلك لأن التشبيه هو في الواقع ضرب من التصوير، لا تتأتى الإجادة أو الإبداع فيه إلا لمن توافرت له أدواته، من لفظ ومعنى وصياغة، ومن سمو خيال ورهافة حس، ومن براعة في تشكيل صورة التشبيه على نحو يبث فيها الحركة ويمنحها الجمال والتأثير"(١٤٤)، وهو أيضاً "تعبير ممتاز، تعمد إليه النفوس بالفطرة حين تسوقها الدواعي إليه، يرسم الصورة فينقل المعنى في وضوح، كأنما نراه بأبصارنا ونلمسه بأصابعنا"(١٤٥).

أما عن التشبيه لدى ابن الرومي فقد تعددت ألوانه، وتنوعت أشكاله، وكثر كثرة واضحة في شعره البكائي، فمن تشبيهاته التي تجمعت لترسم صورة فنية رائعة، تفيد المعنى وتتلطف في إيراده، قوله في معرض رثائه لابنه الأوسط محمد: [الطويل]

وَأَوْلاَدُنَا مِثْلُ الْجَوَارِحِ أَيُّهَا فَقَدْنَاهُ كَانَ الْفَاجِعَ الْبَيِّنَ الْفَقْدِ
لِكُلِّ مَكَانٌ لَا يَسُدُّ اخْتِلاَلَهُ مَكَانُ أَخِيهِ فِي جزُوعٍ وَلاَ جَلَدِ(١٤٦)

يصور ابن الرومي مكانة الأولاد عند الأباء مستخدماً التشبيه المرسل الذي يذكر فيه وجه الشبه " وَأَوْلاَدُنَا مِثْلُ الْجَوَارِحِ أَيُّهَا"، وتشبيه الأبناء بالجارحة في غاية الدقة والوضوح، فقد أدى المعنى كاملاً دون لبس أو إبهام، واستخدم الشاعر أداة التشبيه "مثل" للدلالة على قوة المماثلة بين الطرفين، فبوجودهما

يقوى المرء وتكتمل قوته، وإن في ذكر "أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإتيانك للمشبه الذي ما يخص المشبه به"(١٤٧).

ومن قبيل ذلك قوله واصفاً اللحظات الأخيرة لابنه وهو يفارق الحياة: : [الطويل]

وَظَلَّ عَلَى الْأَيْدِي تَسَاقَطُ نَفْسُهُ وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي الْقَضِيْبُ مِنَ الرَّنْدِ
فَيَا لَكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقَطُ أَنْفُسَا تَسَاقُطَ دُرٍّ مِنْ نِظَامٍ بِلاَ عِقْدِ(١٤٨)

يصور ابن الرومي حالة الضعف والهزال وذهاب النضارة الذي وصل إليه ولده أثناء مرضه بحالة ذبول الغصن " وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي الْقَضِيْبُ مِنَ الرَّنْدِ"، والشاعر يريد من ذلك مشاركة قارئه أتراحه وإحساسه بعظم الفقد وشدة الرزء لذلك الموقف الصعب الذي يمر به ويعاصره، وهكذا إذا "استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب"(١٤٩).

وكان لصورته هذه روعتها بسبب التشبيه التمثيلي، إذ شبه خروج الروح من جسد ابنه الصغير بتساقط حبات الدر من العقد الواحدة تلو الأخرى، فالمعروف أن النفس الإنسانية تخرج مرة واحدة لا مرات متعددة، وقد استخدم ابن الرومي في هذه اللوحة الألفاظ الحضارية الموحية بذلك "الدر" تلك الألفاظ التي شاهدتها البيئة العباسية، وهذه اللفظة توحي بمنزلة الروح وقيمتها لدى الشاعر خاصة.

ومن قبيل ذلك قوله: [الطويل]

أَرَى أَخَوَيْكَ الْبَاقِيَيْنِ كِلَيْهِمَا يَكُونَانِ لِلأَحْزَانِ أَرْوَى مِنَ الزَّنْدِ(١٥٠)

شبه ابن الرومي حرقة قلبه وما ينتابه من الحسرة والحزن عند مشاهدة ولديه الباقيين وهما يلعبان باشتعال النار من الزناد بواسطة التشبيه التمثيلي، والتشبيه

"الفني هو الذي نلمح فيه صفات الحسن، وصورة بارعة تمثله، مما يدل على إبداع الأديب في عقد هذه المماثلة بين الطرفين بكثير من الطرافة والخيال مما يجعل التشبيه أجمل، وإلى النفس أقرب"(١٥١).

ويطلب ابن الرومي المستحيل من الأماني بواسطة التشبيه البليغ، فقد شبه حضور طيف ابنه الأوسط محمد إليه في المنام ومشاهدته إياه بالهدية، لعله يخفف من شدة الحزن الذي ألم به، يقول: [الطويل]

وَمَنْ كَانَ يَسْتَهْدِي حَبِيْبَاً هَدِيَّةً فَطَيْفُ خَيَالٍ مِنْكَ فِي النَّوْمِ اسْتَهْدِي(١٥٢)

وتصوير الطيف بالهدية يدل على شدة شوقه إلى ابنه ويوحي باستمتاعه بملاقاته، وفيه دلالة على منزلة الابن في قلب أبيه وقربه منه، فبناء البيت الشعري "في الحقيقة بناء خواطر ومشاعر ومعان ومقاصد"(١٥٣).

وغير بعيد عن هذا، قوله: [الطويل]

أَرَيْحَانَةَ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْحَشَا: أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرتَ عَنْعَهْدِي(١٥٤)

استخدم ابن الرومي التشبيه البليغ في البيت السابق مصوراً حال ابنه الفقيد، وكيف أنه يريد التطلع إلى معرفة حال ابنه الفقيد بعد وفاته ولكن هيهات، والتشبيه البليغ في البيت "يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً؛ ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه"(١٥٥).

وحزن الشاعر على ابنه دائم مستمر لا ينقطع، وسيظل ذكراه باقياً طالما حنت النيب إلى نجد، رغبة في الرجوع إلى مكانها الأصلي الذي اعتادت عليه، يقول شاعرنا مستخدماً التشبيه الضمني: [الطويل]

وَإِنِّي – وَإِنْ مُتِّعْتُ بِابْنَيَّ بَعْدَهُ – لَذِكْرَاهُ مَا حَنَّتِ النِّيبُ فِي نَجْدِ(١٥٦)

شبه ابن الرومي الحالة التي هو عليها بحال النيب الناقة المسافرة بواسطة التشبيه الضمني " مَا حَنَّتِ النِّيبُ فِي نَجْدِ"، فابنه مهما بعد فلن ينساه أبداً

ويعيش دائماً على ذكراه، مثله في ذلك مثل النوق المسافرة إلى أرض نجد تريد العودة إلى مسقط رأسها الفعلي الذي أحبته وتعودت عليه، واستطاع ابن الرومي أن يحدث مشابهة ومماثلة بينهما وهذا يعود إلى أسلوبه الاستقصائي الذي يتمثل في طول النظر وإعمال الفكر، فإنما "الصنعة الحذق والنظر يلطف ويدق، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"(١٥٧).

ومن قبيل ذلك قوله: [الطويل]

هَلِ الْعَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ؟ أَمِالسَّمْعُ بَعْدَالْعَيْنِ يَهْدِي كَمَا تَهْدِي؟(١٥٨)

يصور الشاعر مكانة الأولاد عند آبائهم مستخدماً التشبيه الضمني، فيجعل الأولاد بمثابة الجوارح السمع والبصر في المرء في ضرورة وجود كلّ منهما لديه، ولكل عضو من أعضاء الجسم وظيفته ودوره، في عدم الإمكان عن الاستغناء عن أيهما.

- الاستعارة:

للاستعارة دور فعال في تشكيل الصورة الشعرية في بكائيات ابن الرومي، فهي "أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"(١٥٩)، وينبغي أن تتميز الاستعارة بدرجة من درجات "التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت ذاته"(١٦٠)، وينبغي أيضاً ألا "تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيقة، بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها"(١٦١).

أما عن الاستعارة لدى ابن الرومي فقد ظهرت واضحة في أشعاره البكائية، ولعلها من أكثر أغراض البيان ظهوراً لديه، ويعود ذلك إلى ما تحمله الاستعارة من دلالات تثير فينا الرغبة والشوق في معرفة المكنون الذي يختبىء خلفها(١٦٢).

ويتمثل الشكل الأول من أشكال الاستعارة في الاستعارة المكنية، ومنها قوله: [الطويل]

بُكَاؤُكُمَا يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيْرُكُمَا عِنْدِي(١٦٣)

فهذا البيت ينطوي على استعارة مكنية تكمن في قوله "بكاؤكما يشفي"، حيث شبه فيها العينين بالإنسان الذي يسمع ويجيب ويشارك غيره أحزانه، وتمثل الاستعارة هنا في "نقل عبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"(١٦٤).

ومن قبيل ذلك أيضاً، قوله: [الطويل]

طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فَأَضْحَى مَزَارُهُ بَعِيْدَاً عَلَى قُرْبٍ قَرِيْبَاً عَلَى بُعْدِ(١٦٥)

فالشطر الأول من البيت يحمل بين ثناياه استعارة مكنية " طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي"، حيث شبه الردى بإنسان يطوي الأشياء ويخفيها عن الأعين على سبيل الاستعارة المكنية بواسطة التشخيص، وقد أدت الاستعارة إلى "صهر جنس المستعار له داخل جنس المستعار منه على سبيل الادعاء، وإنها تقوم على اشتراك مدلولين وتقاطعهما دلالياً أي تدخل معنيين ببعضهما"(١٦٦).

وغير بعيد عن هذا، قوله: [الطويل]

لَقَدْ أَنْجَزَتْ فِيْهِ الْمَنَايَا وَعِيْدَهَا وَأَخْلَفَتْ الْآمَالُ مَا كَانَ مِنْ وَعْدِ(١٦٧)

فهذا البيت ينطوي على استعارتين مكنيتين، الأولى في الشطر الأول والثانية في الشطر الثاني، وهما يحملان صورتين مختلفتين، فقد شخص كل من المنايا

والأمال بشخصين، الأول ينجز الوعد والثاني يخلف الوعد، وحذف المشبه به وذكر صفة من صفتهما وهما الإنجاز والإخلاف، ولجأ الشاعر إلى المقابلة بين شطري البيت الشعري بدقة وإتقان ليبرز المعنى المطلوب، فإن "الكلام الفصيح البليغ إما أن يرجع إلى النظم وحده، وإما أن يرجع إلى اللفظ..... وذلك لما فيه من صور بديعة، وتراكيب مؤثرة كالاستعارة والكناية وغيرهما"(١٦٨).

وينتاب الحزن شاعرنا لفراق ابنه ويتمنى أن يسبقه إلى القبر وظلمته، وأن تبتعد المنايا عنه بقدر الإمكان، فيقول:[الطويل]

بِـودِّيَ أَنِّـي كُنْـتُ قُـدِّمْتُ قَبْلَـهُ وَأَنَّ الْمَنَايَا دُونَهُ قَدْ صَمَدَتْ صَمْدِي(١٦٩)

فالشاعر يشخص المنايا ويبعث فيها الحركة والحيوية، وها هي المنايا تصمد وتثبت وكأنها إنسان يتحقق منه هذا الفعل، حيث تصمد المنايا مثل صمود الشاعر، وفيه دلالة على عظم المصاب وشدة الفقد بما جعله يرجو من الموت ان يكون مثله.

ونالت الاستعارة التصريحية حظاً ضئيلاً من عناية ابن الرومي، ومنه قوله: [الطويل]

بُنَـيَّ الَّـذِي أَهْدَتْـهُ كَفَّـاي لِلثَّـرَى فَيَا عِزَةَ المُهْدَي وَيَا حَسْرَةَ الْمُهْدِي(١٧٠)

فهذا البيت يتضمن استعارة تصريحية تبعية، ففي الشطر الأول من البيت الشعري شبه تقديم ابنه للدفن بالهدية، واشتق من الإهداء الفعل الماضي أهدته بمعنى قدمته، وهو يدل على عظم الشئ المهدى، وتعود قيمة الاستعارة في البيت إلى أنها "تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد أكتسبت بها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة"(١٧١).

ومن قبيل ذلك أيضاً، قوله: [الطويل]

أَلاَ قَاتَـــلَ اللهُ الْمَنَايَـــا وَرَمْيَهَـــا مِنَ الْقَوْمِ حَبَّاتِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدِ(١٧٢)

وفي هذا البيت استعارة تصريحية تكمن في قوله:"ورميها من القوم"، فقد شبه حلول المنية بالقوم وإصابتها إياه الخلق عن عمد بالرمي، مما يؤكد فعل الإصابة وهو ما أشار إليه بقوله: "على عمد"، وهو ما يتماشى مع الرمي، فهي تنغص حياة الآمن وتفاجئه، وتبدو مهارة ابن الرومي في "ملائمته الدقيقة بين ألفاظه ومعانيه بحيث لا يطغى جانب على جانب، فلا يصبح لفظياً خالصاً، ولا يصبح رمزياً خالصاً، حتى لا يضحي بمعانيه على مذبح الألفاظ أو على مذبح المجاز "(١٧٣).

وغير بعيد عن هذا، قوله: [الطويل]

لِكُـــلِّ مَكَـــانٌ لَا يَسُـــدُّ اخْتِلاَلَـــهُ مَكَانُ أَخِيهِ فِي جزُوعٍ وَلاَ جَلَدِ(١٧٤)

فهذا البيت يتضمن استعارتين تصريحيتين، إحداهما في قوله :"لكل مكان"، حيث شبه منزلة الأبناء ومحبتهم في قلوب الآباء بالمكان الذي يضم ويحوي شيئاً ثميناً محسوساً، وفيه دلالة على الود والمحبة التي يحظى بها الأبناء في قلوب الآباء، والمحبة والود شئ معنوي وقد عبر عنها ابن الرومي بشئ حسي وهو المكان، وأما الاستعارة الأخرى ففي قوله: "لا يسد اختلاله" وهي استعارة تبعية اشتقت من الاختلال بمعنى الفقد، حيث جعل الشاعر شدة الفقد بالوفاة اختلالاً بجامع الفراغ الذي سيشغله الابن الفقيد، وتشير إلى المساواة بين الأبناء في المكانة والمنزلة، وإذا فقدوا تركوا مكاناً شاغراً يفتقد إلى صاحبه.

- الكناية:

وهي عند علماء البلاغة "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"(١٧٥)، وهي أيضاً "عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه"(١٧٦).

وتضفي الكناية على الأسلوب نوعاً من الجدة والطرافة؛ لأنها تجمع بين الحقيقة والتخييل، وهي أيضاً "تضم في دائراتها التعبير الذي يترك ظلالاً خفيفة يشتغل بها الذهن، ويعمل فيها الخيال، فيتشعب المعنى ويتسع، ويزيد بالإيحاء من دلالة الكلام، وإن كان المعنى شريفاً واللفظ مقبولاً"(١٧٧).

وتؤدي الكناية المعنى مصحوباً بدليله، يقول الدكتور بسيوني فيود إنما كان ذلك "لأنها تفيد تأدية المعنى بذكر لازم من لوازمه، واللازم يستدعي وجود الملزوم حتماً، فإذا عدلنا عن التصريح بالمعنى إلى الكناية عنه، فقد أديناه مصحوباً بدليله، ولا جدال في أن ذكر الشئ مصحوباً بدليله وبرهانه أوقع في النفس، وأكد لإثباته من أن تثبته ساذجاً غفلاً من غير برهان"(١٧٨).

أما عن الكناية لدى ابن الرومي فقد كانت وفيرة، اتكأ عليها شاعرنا في تشكيل صوره الفنية، وأجاد في الاستفادة منها، فمن التصوير الكنائي في بكائياته قوله: [الطويل]

تَـنَغَّصَ قَبْـلَ الـرِّيِّ مَـاءُ حَيَاتِـهِ وَفُجِّـعَ مِنْـهُ بِالْعُذُوبَـةِ وَالْبَـرَدِ(١٧٩)

ولعلنا نلحظ في الشطر الأول من البيت الشعري قول الشاعر " تَنَغَّصَ قَبْلَ الرِّيِّ مَاءُ حَيَاتِهِ"، وهي صورة كنائية عن صفة، استطاع شاعرنا من خلالها أن يوظف الكناية في خدمة غرضه الأساس، فهي كناية عن قسوة الموت وقصر عمر الفقيد، كما تآزر التشبيه التمثيلي الذي صور تبدل الحال وتغيرها مع الكناية ليلائم المعنى ويحقق الغرض الذي يصبو إليه الشاعر، ويسمو بالصورة الشعرية إلى درجة رفيعة من التصوير البديع، ويثبت ويؤكد صفة المرثي في

نفس المستمع، يقول صاحب دلائل الإعجاز "أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته... وزدت في إثباته فجعلته أبلغ وأكد"(١٨٠).

ويتمنى الشاعر أن تترك المنايا ابنه الفقيد وتستعيض به عنه، فيقول: [الطويل]

بِـودِّيَ أَنِّـي كُنْـتُ قُـدِّمْتُ قَبْلَـهُ وَأَنَّ الْمَنَايَا دُونَهُ قَدْ صَمَدَتْ صَمْدِي(١٨١)

فقوله " بِودِّيَ أَنِّي كُنْتُ قُدِّمْتُ قَبْلَهُ" كناية عن صفة المحبة والإعزاز لابنه الفقيد، والذي جعله يأمل أن يسبقه إلى الموت، فلا يرى منظر الفقد نصب عينيه، وهذه الأمنية صعبة المنال ولكنها عاطفة الأبوة الحانية الذي يبذل نفسه فداء وتضحية من أجل أبنائه، كا تآزرت الاستعارة المكنية بواسطة التشخيص " وَأَنَّ الْمَنَايَا دُونَهُ قَدْ صَمَدَتْ صَمْدِي" مع الكناية أيضاً في رسم الصورة الشعرية بطريقة رائعة.

ويرى ابن الرومي أن المنايا كانت على وعد مع هذا الابن الفقيد، وها هي المنايا توفي بالوعد، وقد أخلفت الآمال لوعودها الكاذبة، يقول:[الطويل]

لَقَدْ أَنْجَزَتْ فِيْـهِ الْمَنَايَـا وَعِيْـدَهَا وَأَخْلَفَتْ الْآمَالُ مَا كَانَ مِنْ وَعْدِ(١٨٢)

ففي قوله " لَقَدْ أَنْجَزَتْ فِيْهِ الْمَنَايَا وَعِيْدَهَا" كناية عن صفة هي قصر عمر الابن الفقيد، وتشترك الاستعارة بواسطة التشخيص مع الكناية في الجمع بين التخييل والإيحاء بدرجة وكفاءة عالية.

ويتعجب ابن الرومي من الحالة التي وصل إليها، فقد قدّم ابنه الفقيد إلى الثرى وهو محمول على الأعناق، يقول: [الطويل]

بُنَـيَّ الَّـذِي أَهْدَتْـهُ كَفَّـايَ لِلثَّـرَى فَيَا عِزَةَ المُهْدَي وَيَا حَسْرَةَ الْمُهْدِي(١٨٣)

فقولـه "الثرى" صـورة كنائيـة عن موصـوف هو القبر، ولفظ الثرى أهون أثراً وأخف وقعاً من لفظ القبر، وذكره أصعب على النفس والسمع، وقد أشار صاحب دلائل الإعجاز إلى أنه "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها"(١٨٤).

وغير بعيد عن هذا، قوله: [الطويل]

طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فَأَضْحَى مَزَارُهُ بَعِيْدَاً عَلَى قُرْبٍ قَرِيْبَاً عَلَى بُعْدِ(١٨٥)

يطالعنا الشاعر في هذا البيت بالكناية اللطيفة في قوله " مَزَارُهُ بَعِيْدَاً" كناية عن موصوف هو القبر، ولكي يؤكد الشاعر بُعد ابنه الجسدي وقربه الروحي قال:" بَعِيْدَاً عَلَى قُرْبٍ قَرِيْبَاً عَلَى بُعْدِ"، فهو لا يغيب عن خاطره قريب من قلبه لا ينساه أبداً، وتبدو عاطفة الحزن والألم واضحة، وهو يرى قبره صباحاً ومساء، ولا يمكنه أن يراه ويحدثه، وقد استخدم ابن الرومي "لغة خاصة تستطيع الإحاطة بما يعبر عنه من شحنات عاطفية يؤلفها الأديب بالصور الخيالية، التي تجئ الكناية من أبرز أساليب التعبير عنها"(١٨٦).

ومن قبيل ذلك أيضاً، قوله: [الطويل]

سَأَسْقِيْكَ مَاءَ الْعَيْنِ مِا أَسْعَدَتْ بِهِ وَإِنْ كَانَتْ السُّقْيَامِنَ الدَّمْعِ لَا تُجْدِي(١٨٧)

ففي قوله " مَاءَ الْعَيْنِ" كناية عن موصوف هو الدموع، وهو يدل على شدة الحزن والحسرة التي تنتاب الأب المكلوم، فالدمع يريح القلب ويسكن النفس، ولذا يطلب الشاعر من العين أن تجود بالدموع الغزيرة، وكأنها تنفس وتفرج عما بداخله من أسى وحزن، وما يعانيه من حرقة وحسرة لفراق ابنه الفقيد.

- المجاز:

ومن ضروب التصوير البياني المجاز المرسل، وهو ما كانت العلاقة فيه غير المشابهة كالسببية، والمسببية، والكلية، والجزئية(١٨٨). وقد عد كثير من الدارسين المجاز المرسل وجهاً بلاغياً دون الاستعارة لكن ينبغي ألا يؤدي " هذا

إلى الاعتقاد بانعدام جدواه، وزوال دوره الخاص في الكتابة الفنية. صحيح أنه لا يوحي بما توحي به الاستعارة وإنما يبقى محافظاً على مسحة جمالية خاصة، فهو انحراف في التعبير وكل انحراف يؤدي، وإن بدرجات متفاوتة إلى جمالية معينة" (١٨٩)، تحدث متعة ولذة لدى المتلقي، أو تثري العمل بدلالات جديدة، وإيحاءات متعددة، والمجاز – عقلياً كان أم مرسلاً – فقد جاء الاتكاء عليه محدوداً إذا ما قورن بوسائل التشكيل الأخرى، فمن نماذج هذا التصوير لدى ابن الرومي قوله: [الطويل]

أَلاَ قَاتَـــلَ اللهُ الْمَنَايَـــا وَرَمْيَهَـــا مِنَ الْقَوْمِ حَبَّاتِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدِ(١٩٠)

يدعو الشاعر على المنايا بالهلك والفناء، فقد كانت سبباً رئيسياً في الإيذاء والبلاء الذي هو فيه، ففي قوله " مِنَ الْقَوْمِ" مجاز مرسل علاقته الجزئية، فقد ذكر القوم وأراد جميع الناس أو الخلق، وتمّ ذكر الأقرب من الخلق وأراد جميع البشر ممن تصيبهم المنية فتقصدهم، ولذا جاء القوم معرفاً "ال" للعموم والشمول أو الجنس.

ومن قبيل ذلك أيضاً، قوله: [الطويل]

مُحَمَّـدٌ مَـا شَـيءٌ تُـوهّم سَـلْوَةً لِقَلْبِـي إلاَّ زَادَ قَلْبِـي مِـنَ الْوَجْـدِ(١٩١)

فقوله "قلبي" مجاز مرسل علاقته المحلية، فقد ذكر المحل "القلب" وأريد الحال فيه وهو الحزن والوجد وشدة الحرقة والأسى.

ومن أمثلته قوله: [الطويل]

بُنَـيَّ الَّـذِي أَهْدَتْـهُ كَفَّـاي لِلثَّـرَى فَيَا عِزَةَ المُهْدَي وَيَا حَسْرَةَ الْمُهْدِي(١٩٢)

ففي قوله "كفاي" مجاز مرسل علاقته الآلية حيث ذكر الكف وأريد شخصه وذاته، إذ قدمه للقبر بيديه حيث البعاد والفراق.

من كل ما سبق يتبين لنا أن ابن الرومي وظف هذه الصور المتنوعة، بطريقة استطاع من خلالها أن يحرك مشاعر المتلقي، تأثيراً وإقناعاً، انطلاقاً من المواقف المختلفة التي صورها، ومناسبة معانيها للغرض الرثائي البكائي الذي ورد في ثناياه، وكان التشكيل الخاص بالصورة الشعرية في بكائيات ابن الرومي متماسكاً ومترابطاً ومتكامل الأطراف والعناصر.

- الخاتمة :

وبعد فإن طبيعة الرثاء في شعر ابن الرومي موصولة بالتيارات النفسية التي عاصرها شاعرنا ودفعته إلى القول في فنون الرثاء بأنواعها المختلفة، التي أتى عليها هذا البحث في محاوره المتنوعة.

وجاءت رثائيات ابن الرومي في أولاده رافضة التعمل وترك التكلف، متجة نحو الاسترسال للموهبة والطبع، فقد عني هذا النوع من الشعر الرثائي بإبراز العاطفة الإنسانية النبيلة، من خلال تحقيق الفيض الوجداني المتدفق، والصدق العاطفي في قصيدة الرثاء الاجتماعي أو الوجداني أو الشخصي.

ويبتعد هذا النوع من الشعر الرثائي عن روح النفاق، ويصاغ بأسلوب سهل ميسور مشحون بالأحاسيس والعواطف الصادقة، ويتمثل فيما يشبه الوحدة العضوية في المقطوعة أو القصيدة الواحدة؛ لأن موضوعها وجوها النفسي واحد، أوحاه الشاعر بإحساس عال وبخاصة في بكائيات الابن، حين تراءى له شدة الفقد وعظم الرزء، فمضى يذكر الموت والفناء ويحض على التأمل في الحياة الفانية، ويطلب الترحم على على قبر أبنائه الذي أصبح رهنا بهم، من غير إشارة إلى ما بعد الموت، بل وقف عند هذه القوة في إطارها الإسلامي، فلم يتخطاها من هول المصير المرتقب الذي أذهل عقله وصرفه عن التفكير في هذه الحقيقة المؤلمة.

وقد سعت الدراسة الفنية لتحديد مسار الشعر البكائي الذي قاله ابن الرومي في رثاء أبنائه الثلاثة، مما تطلب الكشف عن السمات الفنية للشعر البكائي بدءاً بالتشكيل اللغوي على مستوى الألفاظ المفردة والمركبة، والتشكيل الموسيقي على مستوى الإطار والمحتوى، والتشكيل الخاص بالصورة الشعرية، ومما مرّ في ثنايا البحث يمكن استخلاص ما يلي:

وفي دراستنا للتشكيل اللغوي على مستوى الألفاظ المفردة والمركبة، فإن الشاعر حرص على اختيار الألفاظ القادرة على نقل تجربته البكائية وأداء معانيه ليكون شعره قريباً من النفوس، ولم يتهيأ له ذلك إلا من خلال تجربة شعرية

معاشة وواقع حقيقي معاصر، وجاءت الأساليب متنوعة وكثيرة، تعبر عن عاطفة قوية وإحساس صادق، تنطق بالمعاني وتلائم الحالة النفسية التي يمر بها، فكانت أساليبه متمكنة في أماكنها، يطلبها السياق ويستدعيها الهدف الذي يصبو إليه.

وتنوعت مظاهر التشكيل الموسيقي على مستوى الإطار والمحتوى، فجاءت أغلب بكائياته على بحر الطويل لما له من إيقاع موسيقي يتسم بطول النفس الذي يتماشى مع الحالة النفسية وجو الحزن والألم المسيطر على شاعرنا، كما اختار الشاعر القافية التي تؤدي الغرض المرجو منها، فجاءت القافية متمكنة في موضعها ومعبرة عن أحزانه وانفعالاته، كا أبدى ابن الرومي عنايته بالإيقاع الداخلي لما له من دور في إثراء التجربة الشعرية، وتمثل ذلك في ظواهر عديدة منها: الجناس، والتكرار، والتصريع، ورد العجز على الصدر.

وأولى ابن الرومي وسائل تشكيل الصورة الشعرية اهتماماً كبيراً، متخذاً من التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز وسائل تشكيل، واتسمت صوره بالقدرة على رسم تفاصيلها بدقة واتقان، فجاءت متماسكة معبرة عن الحالة النفسية التي هو بصددها.

الهوامش

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤١٤هـ، ج١٤، ص٣٠٩.
(٢) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٨، ٢٠٠٥م، ص١٢٨٦ – ١٢٧٨ .
(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م، ص٣٣ .
(٤) إيميل ناصف، أروع ما قيل في الرثاء، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت، ص٥ .
(٥) حسن محمود موسى النميري، نصوص مختارة من شعر الرثاء، مكتبة الرشيد للخدمات الطباعية، ط١، ١٩٩٤م، ص٥ .
(٦) أبو العباس المبرد، التعازي والمراثي والمواعظ والوصايا، تحقيق محمد الديباجي، مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، ١٩٧٦م، ص١٣ .
(٧) محمد صالح الشنطي، في الأدب العربي القديم، دار الأندلس، حائل، السعودية، ط١، ١٩٩٢م، ص١٣٠.
(٨) انظر: الحصري القيرواني، زهر الآداب، تحقيق زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٤، ج٢، ص١٩٩ .
(٩) يوسف خليف، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٣٢.
(١٠) ابن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٥هـ، ج٨، ص١١٠ .
(١١) انظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ج١، ص٢٠٣ وما بعدها، وابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ج٢، ص١٣٨ وما بعدها، وحسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، تحقيق سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٥٤.
(١٢) محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ص١٦٤.
(١٣) البيهقي، المحاسن والمساوئ، تحقيق محمد سويد، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٥م، ص٣٩١.
(١٤) مي يوسف خليف، قضية الالتزام في الشعر الأموي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٢٢٣ .
(١٥) النعمان القاضي، الفرق الإسلامية في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٤٤٠ .
(١٦) المرجع السابق، ص٤٤٢ .

(١٧) عبد الرحمن العياشي، معاهد التنصيص، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٤٧م، ج٢، ص١٦٨ – ١٦٩ .

(١٨) انظر: محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص٤٧٠ .

(١٩) عبد الله إبراهيم الجهيمات، اتجاهات الشعر الإسلامي في العصر العباسي الأول، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، ١٩٧٣م، ص٧٣ .

(٢٠) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعاف، القاهرة، ط٣، ١٩٧١م، ص١٦ .

(٢١) شوقي ضيف، الرثاء، ص١٧ .

(٢٢) انظر: عباس محمود العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص٧٨ .

(٢٣) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م، ج٢، ص٦٢٤ – ٦٢٧ . المهد: السرير، واللحد: القبر، والجادي: الزعفران، ويذوي: يلوي ويذوب، والرند: نبات طري، ودر: جمع درة وهي اللؤلؤة .

(٢٤) محمد عبد الغني حسن، ابن الرومي، أبي الحسن علي بن العباس بن جريح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠م، ص٥٢ .

(٢٥) فوزي عطوي، ابن الرومي، شاعر الغربة النفسية، ص٧٢ .

(٢٦) فوزي عطوي، ابن الرومي، شاعر الغربة النفسية، ص٧٤.

(٢٧) مخيمر صالح موسى، رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨١م، ص٣٧ .

(٢٨) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٦، ص٢٥١٦ . الوسن: النعاس، ويقر: يطمئن .

(٢٩) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٣، ص١٠٠٤ .

(٣٠) المصدر السابق، ج١، ص٣٤٨ .

(٣١) المصدر السابق، ج١، ص٢٤٤ . حماه: منعه، والكرى: النوم، وتأوب: عاد، وتصوب النجم، أي غرب، والثرى: التراب، وقناتي: عودي .

(٣٢) عباس محمود العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص٨٠ .

(٣٣) جابر سالم الدوبي، النص الإبداعي برؤية بلاغية معاصرة، دار غريب، القاهرة، د.ت، ص١٥٩ .

(٣٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٦، ص٢٥١٥ .

(٣٥) رفعت السوداني، مباحث في وجوه تحسين الكلام، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص٣٧٠.

(٣٦) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥.

(٣٧) منير سلطان، الفصل والوصل في القرآن الكريم، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص١٩٣ .

(٣٨) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥.

(٣٩) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٦ .

(٤٠) القزويني، الايضاح في علوم البلاغة "المعاني، والبيان، والبديع"، تحقيق عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٣٩٠، والسيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٦، د .ت ، ص٣٤٠ .

(٤١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤.

(٤٢) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٥.

(٤٣) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٦ .

(٤٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٧.

(٤٥) انظر: السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ج٢، ص٩٢ وما بعدها، وتمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٩٩، ومناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص١٩ .

(٤٦) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٥ .

(٤٧) انظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص٩٩ .

(٤٨) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج١، ص٣٤٨.

(٤٩) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٦، ص٢٥١٥ .

(٥٠) انظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص٩٩ .

(٥١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٤ .

(٥٢) انظر: القزويني، الايضاح في علوم البلاغة "المعاني، والبيان، والبديع"، ص٣٩٤، ومحمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢٧٤ .

(٥٣) محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٧، ٢٠٠٠م، ص٩١ .

(٥٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٦، ص٢٥١٦ .
(٥٥) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٦ .
(٥٦) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج١، ص٢٤٤.
(٥٧) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٦.
(٥٨) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٥ .
(٥٩) انظر: القزويني، شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص٧٤، الايضاح في علوم البلاغة "المعاني، والبيان، والبديع"، ص١٥٠ وما بعدها .
(٦٠) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٦ .
(٦١) المصدر السابق، ج٦، ص٢٥١٥ .
(٦٢) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٧.
(٦٣) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ١٤١١هـ/١٩٩٠م، جـ١، ص ١٥١ . انظر أيضاً: أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٤٥١، ومحمد طاهر درويش، النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار لمعارف، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٢٣٧، وفخري الخضراوي، رحلة مع النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ١٢٨ .
(٦٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٦ .
(٦٥) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٦ .
(٦٦) مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٥٧ .
(٦٧) مخيمر صالح موسى، رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ص٢٠٩ .
(٦٨) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٦، ص٢٥١٥ .
(٦٩) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٦.
(٧٠) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، مكتبة التراث، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٢٠٤ .
(٧١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٤ .
(٧٢) المصدر السابق، ج٦، ص٢٥١٦ .
(٧٣) المصدر السابق ، ج٢، ص٦٢٤ .

(٧٤) انظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، د.ت، ص٩٢ .
(٧٥) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٦ .
(٧٦) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٦ .
(٧٧) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٦ .
(٧٨) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٤ .
(٧٩) المصدر السابق، ج٦، ص٢٥١٤ .
(٨٠) المصدر السابق، ج٣، ص١٠٠٤ .
(٨١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج١، ص٤٨ .
(٨٢) المصدر السابق، ج١، ص٢٤٤ .
(٨٣) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٥م، ص٨٠ .
(٨٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٦ .
(٨٥) سورة الرحمن، آية/١٢ .
(٨٦) إسماعيل بن محمد الأصبهاني، سير السلف الصالحين، تحقيق كرم بن حلمي بن فرحات بن أحمد، دار الراية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ص٢٠٢ .
(٨٧) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٤ .
(٨٨) سورة البقرة، آية/١٤٣ .
(٨٩) أبو بكر البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق عبد العلي حامد ومختار الندوي، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط١، ٢٠٠٣م، ج٥، ص٣٩٦ .
(٩٠) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٥ .
(٩١) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق حسين نصار، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت، ص١٠٧ .
(٩٢) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٦.
(٩٣) الخنساء، ديوان الخنساء، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمار، الأردن، ط١، ١٩٨٨م، ص١٤٣ .
(٩٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٤ .
(٩٥) بشار بن برد، ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ٢٠٠٧م، ج١، ص٢٧٩ .
(٩٦) ربيع شاجي، النص، تساؤلات لغوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٢٠ .
(٩٧) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م، ج١، ص١٣٤ .
(٩٨) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧٢م، ص٠ .

(٩٩) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، ص١٩٠ .
(١٠٠) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤ .
(١٠١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٣، ص١٠٠٤ .
(١٠٢) المصدر السابق، ج١، ص٢٤٤ .
(١٠٣) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار جامعة الخرطوم، السودان، ط٤، ١٩٩١م، ج١، ص٢٤٦ .
(١٠٤) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، ص٨٢ .
(١٠٥) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٦، ص٢٥١٤.
(١٠٦) المصدر السابق، ج١، ص٣٤٨ .
(١٠٧) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٩٦ .
(١٠٨) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م، ص٥٦٨ .
(١٠٩) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٥١ .
(١١٠) انظر : شكري عياد، موسيقى الشعر، مشروع ودراسة علمية، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ص٣٥ .
(١١١) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص٢٦٠ .
(١١٢) المرجع السابق ، ص ٢٨١ .
(١١٣) انظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص ٢٦٠ .
(١١٤) شعبان صلاح ، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م، ص ٢٥٣.
(١١٥) حسن فتح الباب، رؤية جديدة لشعرنا القديم، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م، ص١٩٣-١٩٤ .
(١١٦) القزويني، الايضاح في علوم البلاغة "المعاني، والبيان، والبديع"، ص٤٤٦ .
(١١٧) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٧٤ .
(١١٨) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤ .
(١١٩) المصدر السابق، ج٦، ص٢٥١٤ .

(١٢٠) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج١، ص٢٤٤ .
(١٢١) المصدر السابق، ج١، ص٣٤٨ .
(١٢٢) انظر: حفني محمد شرف، التصوير البياني من البلاغة العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٧٠م، ص٢٧١، وعبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٥٢ .
(١٢٣) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٦، ص٢٥١٤ – ٢٥١٥.
(١٢٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٦ .
(١٢٥) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٥ .
(١٢٦) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٧ . انظر أيضاً هذه القصيدة "البكائية" الأبيات: ٢/ ٤/ ٧/ ١٤/ ١٥/ ١٦/ ٢١/ ٢٢/ ٢٣/ ٢٦/ ٣٠/ ٣٦/ ٣٨ .
(١٢٧) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص٧٦ .
(١٢٨) شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، العدد السادس، ١٩٨٤م، ص١٨٥.
(١٢٩) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤ .
(١٣٠) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص٢٤٥ .
(١٣١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج١، ص٣٤٨ .
(١٣٢) المصدر السابق، ج١، ص٦٢٦ .
(١٣٣) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ص١٢٨ .
(١٣٤) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص٤٠٧ .
(١٣٥) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م، ص٣٨٥ .
(١٣٦) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤ .
(١٣٧) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥ .
(١٣٨) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٦ .

(١٣٩) المصدر السابق، ج٦، ص٢٥١٥ .
(١٤٠) المصدر السابق، ج٦، ص٢٥١٤ .
(١٤١) المصدر السابق، ج٦، ص٢٥١٥ .
(١٤٢) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص٣٢٥ .
(١٤٣) سهيل الحضاونة، نزار قباني والنثر، رثاء ولده توفيق نموذجاً، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، المجلد ٨٠، الجزء ٣، ٢٠٠٥م، ص٦١١ .
(١٤٤) عبد العزيز عتيق، علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت، ص٣٢٣ .
(١٤٥) رفعت السوداني، علم البيان، ط١٤١٨هـ/ ١٩٩١م، ص١٧ .
(١٤٦) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥ .
(١٤٧) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص٥٩٩ .
(١٤٨) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥.
(١٤٩) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص١١٦ .
(١٥٠) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٦ .
(١٥١) غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٢م، ص١٧٩ .
(١٥٢) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٧ .
(١٥٣) محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠١٤م، ص١٩٢ .
(١٥٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٦ .
(١٥٥) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، ص٢٤٣ .
(١٥٦)ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٢٥ .
(١٥٧) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص١٤٨ .
(١٥٨) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٦ .

(١٥٩) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٤٢٨ .

(١٦٠) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٢٤ .

(١٦١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٢٤ .

(١٦٢) انظر: مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م، ص١٣٣ .

(١٦٣) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤ .

(١٦٤) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، ص٨١ .

(١٦٥) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥ .

(١٦٦) جون كوين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص٢١٣ .

(١٦٧) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥ .

(١٦٨) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ١٩٧٦م، ص١١٤ .

(١٦٩) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥ . انظر أيضاً هذه القصيدة "البكائية" الأبيات: ٣/ ١٠/ ١٧/ ٢٢/ ٢٦/ ٢٧/ ٢٨/ ٣٩/ ٤١ .

(١٧٠) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤ .

(١٧١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص٤٢ .

(١٧٢) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤ .

(١٧٣) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢م، ص١١٣ .

(١٧٤) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥ .

(١٧٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٥٧ .

(١٧٦) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠م، ص١٦٣ .

(١٧٧) عبد القادر حسين، القرآن والصورة البيانية، عالم الكتب للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٨٢م، ص٢٦٣ .

(١٧٨) بسيوني عرفة فيود، الصورة البيانية وقيمتها البلاغية، دار الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٣٧٦ .

(١٧٩) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥ .

(١٨٠) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٥٥ .

(١٨١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٥ .

(١٨٢) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٥.

(١٨٣) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٤ .

(١٨٤) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٢٥٨ .

(١٨٥) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ص٦٢٥ .

(١٨٦) أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٨، ١٩٩١م، ص٨١ .

(١٨٧) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٦. انظر أيضاً هذه القصيدة "البكائية" الأبيات: ٣/ ٤/ ٥/ ٨/ ١٠/ ١٦/ ٢٤/ ٢٧/ ٢٩/ ٣١/ ٣٢/ ٣٨/ ٤٠ .

(١٨٨) انظر : الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق : عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٣٢م، ص ٢٩٥ .

(١٨٩) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م، ص ١٥٤ .

(١٩٠) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٤ .

(١٩١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"، ج٢، ص٦٢٦ .

(١٩٢) المصدر السابق، ج٢، ص٦٢٤ .

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية :

١- **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، لمحمد بن علي الجرجاني،** تحقيق عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

٢- **الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، للخطيب القزويني،** تحقيق عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٣- **أسرار البلاغة في علم البيان، لعبد القاهر الجرجاني،** تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩١م.

٤- **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، للسيد أحمد الهاشمي،** دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط٦، د.ت.

٥- **جوهر الكنز، لابن الأثير الحلبي،** تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٠م.

٦- **دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني،** تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢م.

٧- **ديوان ابن الرومي "أبي الحسن علي بن العباس بن جريح"**، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م.

٨- **ديوان امرئ القيس،** تحقيق حسين نصار، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٦، د.ت.

٩- **ديوان بشار بن برد،** تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.

١٠- **ديوان الحماسة، لأبي تمام، شرح المرزوقي،** تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٦٧م.

١١- **ديوان الخنساء**، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٨م.

١٢- **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري**، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٦٩م.

١٣- **زهر الآداب وثمر الألباب، للحصري القيرواني**، تحقيق زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٨م.

١٤- **سير السلف الصالحين، لإسماعيل بن محمد الأصبهاني**، تحقيق كرم بن حلمي بن فرحات بن أحمد، دار الراية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط١، ١٩٩٩م.

١٥- **شرح التلخيص في علوم البلاغة، للقزويني**، تحقيق محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م.

١٦- **شعب الإيمان، لأبي بكر البيهقي**، تحقيق عبد العلي حامد ومختار الندوي، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط١، ٢٠٠٣م.

١٧- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م.

١٨- **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، لابن طباطبا**، تحقيق عبد القادر محمد مايو، دار القلم العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

١٩- كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩هـ.

٢٠- **لسان العرب، لابن منظور الإفريقي**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٤هـ.

٢١- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين ابن الأثير**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت.

٢٢- **المزهر في علوم اللغة وأنواعها، للجلال الدين السيوطي**، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م.

٢٣- **المصباح في المعاني والبيان والبديع، لبدر الدين بن مالك**، تحقيق حسن يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

٢٤- **معاهد التنصيص شرح شواهد التلخيص، لعبد الرحمن العياشي**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٤٧م.

٢٥- **مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي**، تحقيق نعيم زرزور، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.

٢٦- **الوساطة بين المتنبي وخصومه، لعلي بن عبد العزيز الجرجاني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦م.

ثانياً : المراجع:

٢٧- **ابن الرومي، حياته من شعره، عباس محمود العقاد**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢٨- **ابن الرومي، محمد عبد الغني حسن**، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٧٦م.

٢٩- **ابن الرومي، في الصورة والوجود، علي شلق**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م.

٣٠- **ابن الرومي، شاعر الغربة النفسية، فوزي عطوي**، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٩م.

٣١- **ابن الرومي، عصره، حياته، نفسيته، فنه من خلال شعره، عبد المجيد الحر**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

٣٢- **أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخلية في المشرق العربي في العصر العباسي، محمد حمدان**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٤م.

٣٣- **أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد بدوي**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م.

٣٤- **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيع السيد**، مجلة إبداع، العدد السادس، ١٩٨٤م.

٣٥- **الأسلوب، أحمد الشايب**، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٨، ١٩٩١م.

٣٦- **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، علي علي صبح، مكتبة التراث، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣٧- **بنية اللغة الشعرية، جون كوين**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

٣٨- **التصوير البياني من البلاغة العربية، حفني محمد شرف**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٠م.

٣٩- **التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد**، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

٤٠- **تاريخ الشعر السياسي، أحمد الشايب**، دار العلم، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٦م.

٤١- **تساؤلات لغوية، ربيع شاجي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

٤٢- **خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٧، ٢٠٠٠م.

٤٣- **دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، عبده بدوي**، دار الرفاعي، الرياض، السعودية، ط٤، ١٩٨٤م.

٤٤- **دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، محمد محمد أبو موسى**، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠١٤م.

٤٥- **رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مخيمر صالح موسى**، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨١م.

٤٦- **الرثاء، شوقي ضيف**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م.

٤٧- **رحلة مع النقد الأدبي، فخري الخضراوي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٧م.

٤٨- **رؤية جديدة لشعرنا القديم، حسن فتح الباب**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

٤٩- **شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية**، مصطفى عبد الشافي الشورى، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م.

٥٠- **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محمد الجيار**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٠م.

٥١- **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الصول والفروع، صبحي البستاني**، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٦م.

٥٢- **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٢م.

٥٣- **الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

٥٤- **ظاهرة التشاؤم في الشعر العربي من أبي العتاهية إلى أبي العلاء المعري، عفيف عبد الرحمن**، دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط١، ١٩٨٣م.

٥٥- **علم أساليب البيان، غازي يموت**، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٢م.

٥٦- **علم البيان، رفعت السوداني**، ط١، ١٩٩١م.

٥٧- **علم الدلالة، أحمد مختار عمر**، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٥م.

٥٨- **علم المعاني والبيان والبديع، عبد العزيز عتيق**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت.

٥٩- **الفصل والوصل في القرآن الكريم، منير سلطان**، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

٦٠- **في الأدب العباسي، الرؤية والفن، عز الدين إسماعيل**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٥م.

٦١- **في البلاغة العربية، عبد العزيز عتيق**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، د.ت.

٦٢- **في النقد الأدبي، شوقي ضيف**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٢م.

٦٣- **اللغة العربية، معناها ومبناها، تمام حسان**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م.

٦٤- **مباحث في وجوه تحسين الكلام، رفعت السوداني**، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

٦٥- **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب**، دار جامعة الخرطوم، السودان، ط٤، ١٩٩١م.

٦٦- **مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، حسين عطوان**، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٥٩م.

٦٧- **مناهج البحث في اللغة، تمام حسان**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

٦٨- **موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧٢م.

٦٩- **موسيقى الشعر، بين الإتباع والإبتداع، شعبان صلاح**، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م.

٧٠- **موسيقى الشعر، مشروع ودراسة علمية، شكري عياد**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.

٧١- **النص الإبداعي برؤية بلاغية معاصرة، جابر سالم الدوبي**، دار غريب، القاهرة، د.ت.

٧٢- **نزار قباني والنثر، رثاء ولده توفيق نموذجاً، سهيل الحضاونة**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، المجلد٨٠، الجزء٣، ٢٠٠٥م.

Crying over the loss of a Son: A Study in the Lamentation of Ibn Al-Rumi

Abstract

Lamentation poetry is one of the most important ancient poetic arts among the Arabs, which had a great presence in literary creativity. The one interested in lamentation poetry, finds it a very rich field with various aspects such as "the romantic, Psychological, and intellectual aspects". Al-Rumi is one of the greatest figures of ancient Arabic poetry. He was overwhelmed by the ravages of time. He was afflicted more than once by the loss of a family member, son and wife that made him suffer a lot, most notably the heartburn of loss. This loss was the hardest. This is why the subject of this paper is the study of lamentation poetry. The paper examines the son's lamentation, in spite of its scarcity: "two poems and three pieces." Analytical models based on highlighting the features of artistic creativity, in terms of linguistic formation, music and poetic image in the poet's poetry. This type of lamentation is considered one of the most sincere types of poetry. Due to the fact that it expresses the poet's inner feelings, without flattery or falsehood, and it is also related to the same poet who lost his three sons one after the other in front of his eyes, so his dealing with this loss must be a special one that emerged from a real lived experience.

Key words: Abbasid Era - Arabic poetry - lamentation poetry - poetry poems - poetry criticism - Ibn al-Roumi.